

# Conversaciones...

Conversaciones...

ISSN: 2594-0813

ISSN: 2395-9479

[conversaciones@inah.gob.mx](mailto:conversaciones@inah.gob.mx)

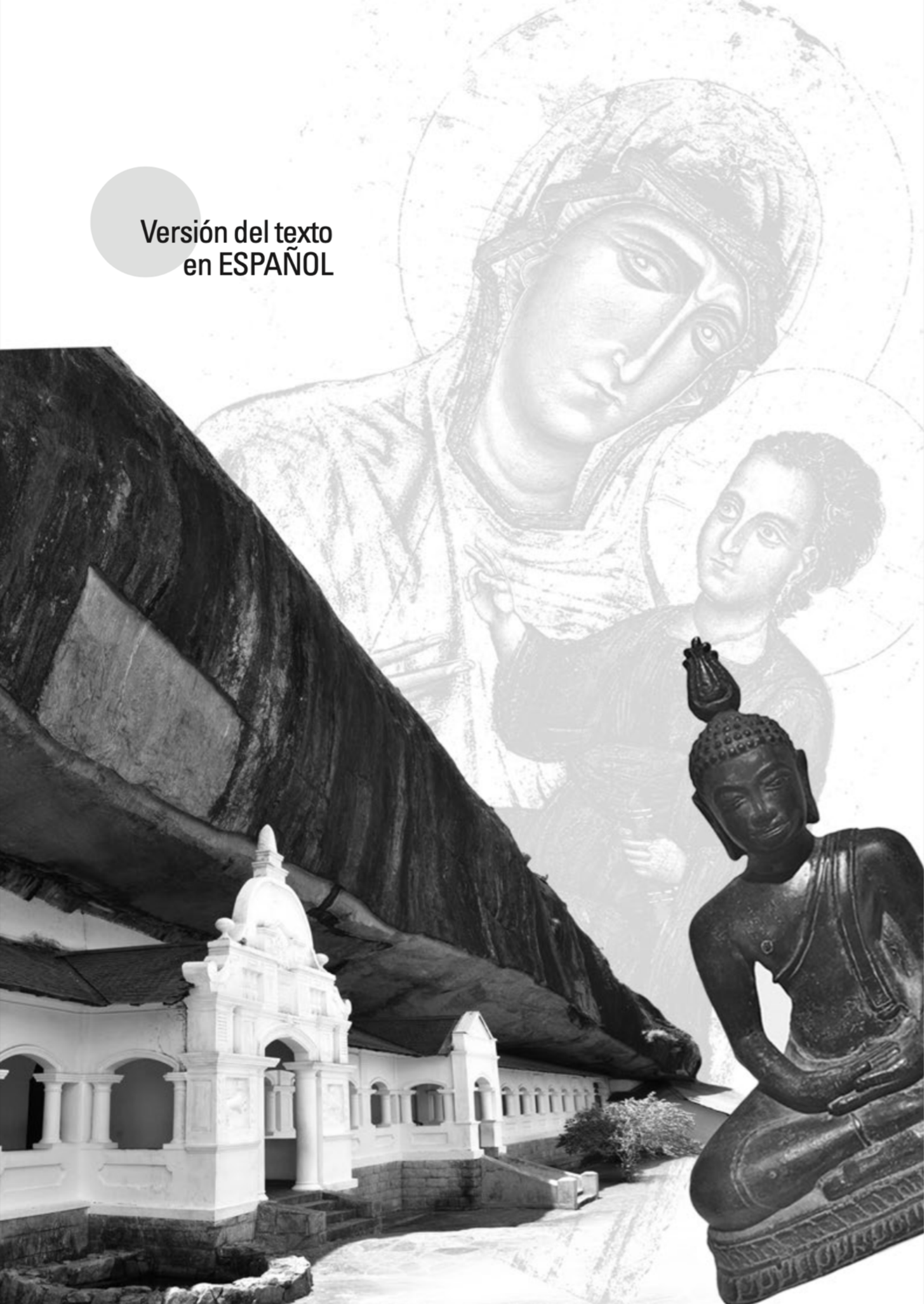
Instituto Nacional de Antropología e Historia

México

COOMARASWAMY, ANANDA K.  
Filosofía cristiana y oriental del arte  
Conversaciones..., núm. 6, 2018, Diciembre, pp. 121-174  
Instituto Nacional de Antropología e Historia  
México

- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

Versión del texto  
en ESPAÑOL





# Filosofía cristiana y oriental del arte

ANANDA K. COOMARASWAMY

Publicación original: Ananda K. Coomaraswamy (1956) *Christian and Oriental philosophy of art*, Dover Publications Inc., New York.

Traducción de Valerie Magar

## Capítulo I. ¿Por qué exhibir obras de arte?

¿Para qué sirve un museo de arte? Como lo indica la palabra “Curador”, la función primordial y más esencial de un museo de este tipo es cuidar obras de arte antiguas o únicas que ya no están en sus lugares originales o ya no se usan como se pretendía originalmente, y por lo tanto están en peligro de destrucción por negligencia o por otra causa. Este cuidado de las obras de arte no implica necesariamente su exposición.

Si preguntamos por qué las obras de arte protegidas deben exhibirse y hacerse accesibles, y ser explicadas al público, la respuesta será que esto debe tener un propósito educativo. Pero antes de considerar este propósito, antes de preguntar ¿educación en o para qué?, debe hacerse una distinción entre la exposición de las obras de artistas vivos y la de obras de arte antiguas o relativamente antiguas o exóticas. No es necesario que los museos exhiban las obras de artistas vivos, que no están en peligro inminente de destrucción, o al menos, si se exhiben, debe entenderse con claridad que el museo realmente está publicitando al artista y actuando en nombre del galerista o intermediario, cuyo objetivo es encontrar un mercado para el artista; la única diferencia es que, si bien el museo hace el mismo tipo de trabajo que el galerista, no tiene ganancias. Por otro lado, que un artista vivo desee ser “colgado” o “exhibido” en un museo sólo puede deberse a su necesidad o su vanidad. Porque las cosas se hacen normalmente para ciertos propósitos y lugares para los que son apropiados, y no simplemente “para su exhibición”; y porque todo lo que está hecho a medida, es decir, hecho por un artista para un consumidor, está controlado por ciertos requisitos y se mantiene en orden. Considerando que, como ha señalado recientemente el señor Steinfels, “el arte que sólo se pretende colgar en las paredes de un museo es un tipo de arte que no necesita considerar su relación con su entorno final. El artista puede pintar lo que desee, como lo desee, y si a los Curadores y Miembros del Fideicomiso les gusta lo suficiente, lo alinearán en la pared con todas las otras curiosidades”.

Nos quedamos con el problema real, ¿por qué exponer?, tal como se aplica a las obras de arte relativamente antiguas o extranjeras que, debido a su fragilidad y porque ya no corresponden a ninguna necesidad de nuestra propia conciencia, se conservan en nuestros museos, donde forman el grueso de la colecciones. Si vamos a exhibir estos objetos por razones educativas,

y no como simples curiosidades, es evidente que estamos proponiendo hacer el uso que sea posible sin una manipulación real. Será en la imaginación y no en la realidad en donde podemos usar el relicario medieval, o recostarnos en la cama egipcia, o hacer nuestra ofrenda a alguna deidad antigua. Los fines educativos con los que una exposición puede cumplir requieren, en consecuencia, no sólo de los servicios de un Curador, quien prepara la exposición, sino de un Docente que explica las necesidades del mecenas original y los métodos de los artistas originales; porque es por lo que fueron estos mecenas y artistas que las obras que tenemos ante nosotros son lo que son. Si la exposición es algo más que un espectáculo de curiosidades y un espectáculo entretenido, no bastará con estar satisfecho con nuestras propias reacciones a los objetos; para saber por qué son lo que son, debemos conocer a los hombres que los hicieron. No será "educativo" interpretar estos objetos según nuestros gustos o aversiones, o suponer que estos hombres pensaron en el arte a nuestra manera, o que tenían motivos estéticos, o que estaban "expresándose". Debemos examinar *su* teoría del arte, en primer lugar para entender las cosas que hicieron con el arte, y en segundo lugar, para preguntar si su visión del arte, si se observa que difiere de la nuestra, pudo haber sido más real.



RELICARIO MEDIEVAL. Museo Metropolitano de Arte. Imagen: Dominio público.

Supongamos que estamos considerando una exhibición de objetos griegos y llamamos a Platón para que sea nuestro Docente. Él no sabe nada de nuestra distinción entre bellas artes y artes aplicadas. Para él, la pintura y la agricultura, la música, la carpintería y la alfarería son todos tipos de poesía o creación. Y como Plotino nos dice, siguiendo a Platón, las artes como la música y la carpintería no se basan en la sabiduría humana, sino en el pensamiento "ahí".

Cada vez que Platón habla despectivamente de las “bajas artes mecánicas” y del mero “trabajo” a diferencia del “trabajo noble” al hacer las cosas, se refiere a los tipos de manufactura que satisfacen únicamente las necesidades del cuerpo. El tipo de arte que él llama completo y para el cual admite que su estado ideal no sólo debe ser útil sino también fiel a los modelos elegidos correctamente y, por lo tanto hermoso, este arte, dice, será proveedor al mismo tiempo “para las almas y los cuerpos de sus ciudadanos”. Su “música” significa todo lo que entendemos por “cultura”, y su “gimnasia”, todo lo que entendemos por entrenamiento físico y bienestar; insiste en que estos fines de la cultura y el físico nunca deben perseguirse por separado; el artista tierno y el atleta brutal son igualmente despreciables. Nosotros, por otro lado, estamos acostumbrados a pensar que la música, y la cultura en general, son inútiles, pero aun así, valiosas. Olvidamos que la música, tradicionalmente, nunca es algo exclusivo para el oído, algo que sólo se escucha, sino que es siempre el acompañamiento para algún tipo de acción. Nuestras propias concepciones de la cultura son típicamente negativas. Creo que el profesor Dewey tiene razón al decir que nuestros valores culturales son esnob. Las lecciones del museo deben aplicarse a nuestra vida.

Debido a que no vamos a manipular los objetos expuestos, tomaremos en cuenta su utilidad, es decir, su eficiencia, como un supuesto, y más bien preguntaremos en qué sentido también son verídicos o significativos; porque si estos objetos ya no pueden servir a nuestras necesidades corporales, quizás todavía sirvan a las de nuestra alma, o si prefieren la palabra, para nuestra razón. Lo que Platón quiere decir con “verdadero” es “iconográficamente correcto”. Ya que todas las artes, sin excepción, son representaciones o semejanzas de un modelo, lo que no significa que lo sean para decirnos cómo se ve el modelo, lo que sería imposible dado que las formas del arte tradicional son típicamente imitativas de las cosas invisibles, que no tienen apariencia, sino que son analogías tan adecuadas como para ser capaces de hacernos recordar; es decir, colocar en nuestras mentes sus arquetipos. Las obras de arte son recordatorios; en otras palabras, son soportes de la contemplación. Ahora, dado que la contemplación y la comprensión de estas obras sirven a las necesidades del alma, es decir, en las propias palabras de Platón, para sintonizar nuestros propios modos distorsionados de pensamiento con las armonías cósmicas, “de modo que por la asimilación del conocedor con lo que está por conocerse, la naturaleza arquetípica, y al llegar a esa semejanza, podemos finalmente alcanzar una parte en eso que es ‘lo mejor de la vida’ que los dioses han asignado al hombre para este momento y para más adelante”, o dicho en términos indios, para efectuar nuestra propia reintegración métrica por medio de la imitación de formas divinas; y porque, como nos recuerda el Upanishad, “uno se convierte en algo así como aquello en lo que se basa la mente”, se deduce que no se requiere solamente que las formas del arte deban ser recordatorios adecuados de sus paradigmas, sino que la naturaleza de estos paradigmas en sí debe ser de la mayor importancia, si estamos pensando en un valor cultural del arte en un sentido serio de la palabra “cultura”. El *qué* del arte es mucho más importante que el *cómo*; de hecho, debería ser lo que determina el *cómo*, del mismo modo que la forma determina el diseño.

Platón siempre tiene a la vista la representación de formas invisibles e inteligibles. La imitación de cualquier cosa y de todo es despreciable; son las acciones de Dioses y Héroes, no los sentimientos del artista o las naturalezas de los hombres que son demasiado humanos como él, lo que constituye el tema legítimo del arte. Si un poeta no puede imitar las realidades eternas, sino sólo los caprichos del carácter humano, no puede haber lugar para él en una sociedad ideal, por muy ciertas o intrigantes que puedan ser sus representaciones. El asiriólogo Andrae habla en perfecto acuerdo con Platón cuando dice, en relación con la alfarería, que “es un asunto del arte comprender la verdad primordial, hacer audible lo inaudible, enunciar la palabra primordial, reproducir las imágenes primordiales, o no es arte”. En otras palabras, un arte real es uno de representación simbólica y significativa; una representación de cosas que no se pueden ver excepto por el intelecto. En este sentido, el arte es la antítesis de lo que

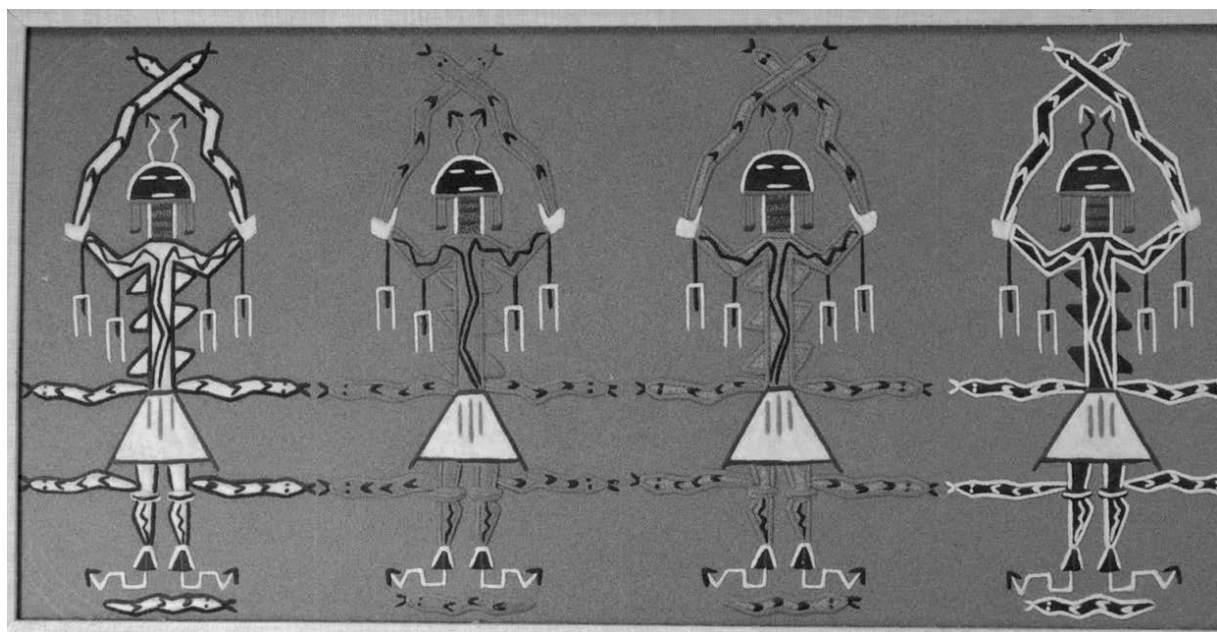
entendemos por educación visual, ya que esto tiene el propósito de decirnos a qué se parecen las cosas que no vemos, pero podríamos ver. Es el instinto natural de un niño trabajar desde dentro. “Primero pienso, y luego dibujo mi pensamiento”. ¡Qué desperdicio de esfuerzos hacemos para enseñar al niño a dejar de pensar, y sólo a observar! En lugar de entrenar al niño para que piense, y cómo pensar y sobre qué, lo hacemos “corregir” su dibujo con lo que ve. Está claro que el museo en su mejor momento debe ser el enemigo jurado de los métodos de instrucción que prevalecen actualmente en nuestras Escuelas de Arte.

Platón admiraba cualquier cosa que no fuera “el milagro griego” en el arte; lo que elogió fue el arte canónico de Egipto, en el cual “estos modos (de representación) que son correctos por naturaleza se han mantenido sagrados para siempre”. El punto de vista es idéntico al de los filósofos escolásticos, para quienes “el arte tiene fines definidos y medios de operación confirmados”. Nuevas canciones, sí; pero nunca nuevos tipos de música, ya que éstos pueden destruir toda nuestra civilización. Los impulsos irracionales son los que anhelan la innovación. Nuestra cultura sentimental y estética (sentimental, estética y materialista son virtualmente sinónimos) prefiere la expresión instintiva ante la belleza formal del arte racional. Pero Platón no pudo ver ninguna diferencia entre el matemático entusiasmado por una “hermosa ecuación” y el artista exaltado por su visión formal. Porque nos pidió que nos levantemos como hombres contra nuestras reacciones instintivas ante lo que es agradable o desagradable, y que admiremos en las obras de arte, no sus superficies estéticas, sino la lógica o la razón correcta de su composición. Y por ello, naturalmente, señala que “la belleza de la línea recta y el círculo, y el plano y las figuras sólidas formadas a partir de éstas [...] no son, como otras cosas, relativas, sino que son absolutamente hermosas”. Tomadas en conjunto con todo lo que tiene que decir en otras partes del arte humanista que se estaba poniendo de moda en su época, y con lo que tiene que decir del arte egipcio, esto equivale a un respaldo del arte griego geométrico arcaico y griego —las artes que realmente corresponden al contenido de esos mitos y cuentos de hadas que él tenía en tan alta estima y que cita tan a menudo. Traducido a términos más familiares, esto significa que, desde este punto de vista intelectual, el arte de la pintura de arena de los indios estadounidenses es superior a cualquier pintura que se ha hecho en Europa o en la América blanca en los últimos siglos. Como el director de uno de los cinco museos más grandes de nuestros Estados del Este me ha comentado más de una vez, desde la Edad de Piedra hasta ahora, ¡qué decadencia! Se refería, por supuesto, a una disminución de la intelectualidad, no del confort. Una de las funciones de una exposición bien organizada del museo debería de ser la reducción de la ilusión de progreso.

En este punto debo desviarme para corregir una confusión generalizada. Existe una impresión común de que el arte abstracto moderno es, de alguna manera, similar y relacionado, o incluso “inspirado” por la formalidad del arte primitivo. La semejanza es totalmente superficial. Nuestra abstracción no es más que un manierismo. El arte neolítico es abstracto, o más bien algebraico, porque sólo es una forma algebraica que puede ser la representación única de cosas muy diferentes. Las formas del griego temprano son lo que son porque sólo en ellas se puede mantener el equilibrio polar de físico y metafísico. “Haber olvidado”, como dijo recientemente Bernheimer, “este propósito ante el espejismo de los patrones y diseños absolutos es quizás la falacia fundamental del movimiento abstracto en el arte”. El abstraccionista moderno olvida que el formalista neolítico no era un decorador de interiores, sino un hombre metafísico que veía la vida completa y tenía que vivir por su ingenio; alguien que no vivió sólo de pan, como nos lo aseguran los antropólogos, porque las culturas primitivas procuraban las necesidades del alma y del cuerpo al mismo tiempo. La exposición del museo debe constituir una exhortación para volver a estos niveles salvajes de cultura.



RAMESSEUM. Imagen: Valerie Magar.



PINTURA DE ARENA NAVAJO. Imagen: Dominio público.

Un efecto natural de la exposición del museo será llevar al público a preguntar por qué los objetos con "calidad de museo" se encuentran sólo en los museos y no en el uso cotidiano, ni son fáciles de obtener. Pues los objetos del museo, en general, no eran originalmente "tesoros" hechos para ser vistos en vitrinas, sino objetos comunes del mercado que cualquiera podría haber comprado y usado. ¿Qué subyace en el deterioro de la calidad de nuestro entorno? ¿Por qué deberíamos depender tanto como de las "antigüedades"? La única respuesta posible volverá a revelar la oposición esencial del museo ante el mundo. Ya que esta respuesta será que los objetos del museo fueron hechos a la medida y para un uso, mientras que las cosas que se hacen en nuestras fábricas se hacen, principalmente, para la venta. La palabra "fabricante"<sup>1</sup> en sí misma, que significa alguien que hace las cosas a mano, ahora significa vendedor que obtiene cosas hechas para él con maquinaria. Los objetos del museo fueron hechos humanamente por hombres responsables, para quienes sus medios de subsistencia eran una vocación y una profesión. Los objetos del museo fueron hechos por hombres libres. ¿Los de nuestros grandes almacenes han sido hechos por hombres libres? No demos por sentada la respuesta.

Cuando Platón establece que las artes "cuidarán de los cuerpos y las almas de sus ciudadanos", y que sólo las cosas que son sanas y libres, y no aquellas vergonzosas indignas de personas libres, deben hacerse, es tanto como decir que el artista en cualquier material debe ser un hombre libre; no significa, por lo tanto, un "artista emancipado" en el sentido vulgar de quien no tiene ninguna obligación o compromiso de ningún tipo, sino un hombre emancipado del despotismo del vendedor. Si el artista debe representar las realidades eternas, debe haberlas conocido tal como son. En otras palabras, un acto de imaginación en el que la idea que se va a representar se viste primero de una forma imitable debe haber precedido a la operación en la cual esta forma debe incorporarse al material real. El primero de estos actos se llama "libre"; el segundo, "servil". Pero sólo si se omite el primero, la palabra servil adquiere una connotación deshonrosa. Difícilmente necesita demostración de que nuestros métodos de manufactura son, en este sentido vergonzoso, serviles; o se puede negar que el sistema industrial, para el cual estos métodos son indispensables, no es apto para hombres libres. Un sistema de "manufactura", o más bien de producción en cantidad dominada por valores monetarios, presupone que habrá dos tipos diferentes de creadores, los "artistas" privilegiados que pueden ser "inspirados", y los trabajadores no privilegiados, sin imaginación por hipótesis, ya que sólo se les pide que hagan lo que otros hombres han imaginado. Como expresa Eric Gill, "por un lado tenemos al artista preocupado únicamente por expresarse; en el otro, está el trabajador privado de algo personal para expresarse". A menudo se ha afirmado que las producciones de arte "bello" no tienen utilidad; podría parecer una burla referirse a una sociedad como libre en la que sólo los creadores de cosas inútiles, y no los creadores de utilidades, pueden llamarse libres, excepto en el sentido de que todos somos libres de trabajar o morir de hambre.

Es, entonces, por la noción de formación profesional, a diferencia de ganarse la vida en un trabajo, independientemente de lo que pueda ser, la mejor manera de explicar la desigualdad entre los objetos del museo y aquellos de los grandes almacenes. En estas condiciones, que han sido las de todas las sociedades no industriales, es decir, cuando cada hombre hace un tipo de cosa, realiza sólo el tipo de trabajo para el cual está capacitado por su propia naturaleza y, por lo tanto, para el cual está destinado, Platón nos recuerda que "se hará más, y se hará mejor que de cualquier otra manera". En estas condiciones, al trabajar, un hombre está haciendo lo que más le gusta y el placer que siente en su trabajo perfecciona la operación. Vemos la

---

<sup>1</sup> "Manufacturer" en el texto en inglés. Nota de la traductora.



evidencia de este placer en los objetos del museo, pero no en los productos generados en la cadena de producción, que se parecen más a los de las pandillas que a los hombres que disfrutaban de su trabajo. Nuestro anhelo por un estado de ocio o por el ocio en sí es la prueba del hecho de que la mayoría de nosotros estamos trabajando en una tarea a la que nunca podríamos haber sido llamados por nadie más que un vendedor, ciertamente no por Dios o por nuestra propia naturaleza. Los artesanos tradicionales que he conocido en el Este no pueden ser arrastrados fuera de su trabajo, y trabajarán horas extra aunque sea ante una pérdida pecuniaria propia.

Hemos ido tan lejos como para separar el trabajo de la cultura, y para pensar que la cultura es algo que se adquiere en horas de ocio; pero sólo puede haber un invernadero y una cultura irreal donde el trabajo en sí no es su medio; si la cultura no se manifiesta en todo lo que hacemos, no somos cultos. Nosotros mismos hemos perdido esta forma vocacional de vivir, la forma en que Platón hizo su tipo de Justicia; y no puede haber mejor prueba de la profundidad de nuestra pérdida que el hecho de haber destruido las culturas de todos los demás pueblos a los que ha llegado el toque fulminante de nuestra civilización.

Para entender las obras de arte que se nos pide que miremos no servirá explicarlas en los términos de nuestra propia psicología y nuestra estética; hacerlo sería una falacia patética. No habremos entendido estas artes hasta que podamos pensar en ellas como lo hicieron sus autores. El Docente tendrá que instruirnos en los elementos de lo que parecerá un lenguaje extraño; aunque conocemos sus términos, actualmente los empleamos con significados muy diferentes. El significado de términos como arte, naturaleza, inspiración, forma, ornamento y estética deberá explicarse a nuestro público en palabras de dos sílabas. Porque ninguno de estos términos se usa en la filosofía tradicional como los usamos hoy.

Tendremos que empezar por descartar el término *estética* por completo. Ya que estas artes no se produjeron para el deleite de los sentidos. El original griego de esta palabra moderna no significa más que sensación o reacción a estímulos externos; la sensibilidad que implica la palabra *aisthesis* está presente en las plantas, los animales y el hombre; es lo que el biólogo llama "irritabilidad". Estas sensaciones, que son las pasiones o emociones del psicólogo, son las fuerzas impulsoras del instinto. Platón nos pide que nos levantemos como hombres contra las fuerzas del placer y del dolor. Pues éstas, como lo implica la palabra pasión, son experiencias placenteras y desagradables a las que estamos sometidos; no son actos de nuestra parte, sino cosas que nos hacen. Sólo el juicio y la apreciación del arte son una actividad. La experiencia estética es de la piel que te gusta tocar o de la fruta que te gusta probar. La "contemplación estética desinteresada" es una contradicción en términos y en un sinsentido puro. El arte es una virtud intelectual, no física; la belleza tiene que ver con el conocimiento y la bondad, de los cuales es precisamente el aspecto atractivo; y como es su belleza lo que nos atrae a una obra, su belleza es evidentemente un medio para un fin, y no el fin del arte; el propósito del arte es siempre uno de comunicación efectiva. El hombre de acción, entonces, no se contentará con sustituir el conocimiento de lo que le gusta por un juicio comprensivo; no disfrutará únicamente de lo que debería usar (a aquellos que simplemente disfrutaban los llamamos "estetas", acertadamente); no son las superficies estéticas de las obras de arte, sino la razón o la lógica correctas de la composición lo que le interesará. Ahora bien, la composición de las obras que estamos exhibiendo no se debe a razones estéticas sino a razones expresivas. El juicio fundamental es el grado de éxito del artista en dar una expresión clara al tema de su trabajo. Para contestar la pregunta ¿se ha expresado bien la cosa?, evidentemente será necesario que sepamos qué era lo que se iba a decir. Es por esta razón que en cada discusión de las obras de arte debemos comenzar con su tema.



VENUS DE MILO, LOUVRE. Imagen: Dominio público.

En otras palabras, tenemos en cuenta la *forma* de la obra. “Forma” en la filosofía tradicional no significa aquella tangible, sino que es sinónimo de idea e incluso de alma; alma, por ejemplo, se llama a la forma del cuerpo.<sup>2</sup> Si hay una unidad real de forma y materia como la que esperamos en una obra de arte, la forma de su cuerpo expresará su forma, que es la del padrón en la mente del artista, a qué padrón o imagen moldea la forma material. El grado de éxito de esta operación imitativa es la medida de la perfección de la obra. Entonces, se dice que Dios llamó buena a su creación porque se ajustaba al padrón inteligible según el cual él había trabajado; es de la misma manera que el trabajador humano todavía habla de “autenticar” su trabajo. La formalidad de una obra es su belleza; su informalidad, su fealdad. Si está desinformado, estará deforme. Todo debe estar en buena forma.

De la misma manera, el *arte* es nada tangible. No podemos llamar “arte” a una pintura. Como implican las palabras “artefacto” y “artificial”, la cosa hecha es una obra *de arte*, hecha *por arte*, pero no arte en sí misma; el arte permanece en el artista y es el conocimiento por el cual se hacen las cosas. Lo que se hace en concordancia con el arte es correcto; lo que uno hace como le gusta puede ser muy torpe. No debemos confundir el gusto con el juicio, o el encanto con la belleza, porque, como dice Agustín, a algunas personas les gustan las deformidades.

---

<sup>2</sup> En consecuencia, la siguiente oración (tomada del *Journal of Aesthetics*, I, p. 29: “Walter Pater parece estar en lo cierto cuando sostiene que es el elemento sensual del arte lo que es esencialmente artístico, del cual se desprende su tesis de que la música, la más formal de las artes, es también la medida de todas las artes” propone un sorprendente *non sequitur* y sólo puede confundir al estudiante infeliz.

Las obras de arte son generalmente *ornamentales* o de alguna manera ornamentadas. El Docente a veces discutirá la historia del ornamento. Al hacerlo, explicará que todas las palabras que significan adorno o decoración en los cuatro idiomas que nos interesan principalmente, y probablemente en todos los idiomas, originalmente significaban equipo; al igual que mobiliario originalmente significaba mesas y sillas para su uso, y no una decoración interior diseñada para mantenerse al día con los vecinos o para mostrar nuestro conocimiento. No debemos pensar en el ornamento como algo agregado a un objeto que podría haber sido feo sin él. La belleza de cualquier cosa sin adornos no se incrementa con el ornamento, sino que se hace más efectiva por éste. El ornamento es la caracterización; los ornamentos son atributos. A menudo se nos dice, y no siempre de manera incorrecta, que el ornamento primitivo tenía un valor mágico; sería más cierto decir un valor metafísico, ya que generalmente es por medio de lo que ahora llamamos su decoración, que una cosa se transforma ritualmente y entra en función tanto espiritual como físicamente. El uso de símbolos solares en arnés, por ejemplo, hace que el corcel del Sol sea parecido; los patrones solares son apropiados para los botones porque el Sol mismo es el cierre primordial al que todas las cosas están unidas por el hilo del Espíritu; el patrón huevo y dardo era originalmente lo que todavía es en la India, un pétalo de loto que simboliza una base sólida. Sólo cuando se han perdido los valores simbólicos del ornamento, la decoración se convierte en un sofisma, irresponsable del contenido de la obra. Para Sócrates, la distinción entre belleza y uso es lógica, pero no real, no objetiva; una cosa sólo puede ser bella en el contexto para el que está diseñada.

Los críticos hoy en día hablan de un artista como *inspirado* por objetos externos, o incluso por su material. Éste es un mal uso del lenguaje que hace imposible que el estudiante entienda la literatura o el arte más temprano. La "inspiración" nunca puede significar nada más que el trabajo de alguna fuerza espiritual dentro de ti; Webster define adecuadamente la palabra como una "influencia divina sobrenatural". El Docente, si es un racionalista, puede desear negar la posibilidad de inspiración; pero no debe ocultar el hecho de que, de Homero en adelante, la palabra se ha usado siempre con un significado exacto, el de Dante, cuando dice que Amor, es decir el Espíritu Santo, lo "inspira", y que va "exponiendo el asunto aun cuando Él lo dicta dentro de mí".

La *naturaleza*, por ejemplo, en la declaración "El arte imita a la naturaleza en su manera de operar", no se refiere a ninguna parte visible de nuestro entorno; y cuando Platón dice "de acuerdo con la naturaleza", no quiere decir "como se comportan las cosas", sino como deben comportarse, no "pecar contra la naturaleza". La Naturaleza tradicional es la Madre Naturaleza, el principio por el cual las cosas son "naturalizadas", por el cual, por ejemplo, un caballo es equino y un hombre es humano. El arte es una imitación de la naturaleza de las cosas, no de sus apariencias.

De esta manera, prepararemos a nuestro público para comprender la pertinencia de las obras de arte antiguas. Si, por otro lado, ignoramos la evidencia y decidimos que la apreciación del arte es simplemente una experiencia estética, evidentemente organizaremos nuestra exposición para apelar a la sensibilidad del público. Esto implica asumir que éste debe ser enseñado a sentir. Pero la opinión de que el espectador es un animal de corazón duro está extrañamente en desacuerdo con la evidencia proporcionada por el tipo de arte que éste elige por sí mismo, sin la ayuda de los museos. Ya que percibimos que este público ya sabe lo que le gusta. Le gustan los colores y los sonidos finos y lo que sea espectacular o personal o anecdótico o que halague su fe en el progreso. Este público ama su confort. Si creemos que la apreciación del arte es una experiencia estética, le daremos al público lo que quiere.

Pero no es la función de un museo o de ningún educador adular y divertir al público. Si la exposición de obras de arte, como la lectura de libros, ha de tener un valor cultural, es decir, si es para nutrir y hacer crecer la mejor parte de nosotros, del mismo modo que se nutren las plantas y crecen en suelos adecuados, se debe hacer una apelación a la comprensión y no a

sentimientos delicados. En un aspecto el público tiene razón: siempre quiere saber “de qué” se trata una obra de arte. “Sobre qué”, como preguntó Platón, “¿el sofista nos hace tan elocuentes?” Digámosles de qué se tratan estas obras de arte y no simplemente cosas sobre éstas. Vamos a decirles la dolorosa verdad, que la mayoría de estas obras de arte son sobre Dios, a quien nunca mencionamos en la sociedad educada. Admitamos que si queremos ofrecer una educación de acuerdo con la naturaleza más íntima y la elocuencia de las propias exhibiciones, esto no será una educación en sensibilidad, sino una educación en filosofía, en el sentido de la palabra de Platón y Aristóteles, para quienes significa ontología y teología, y el mapa de la vida, y una sabiduría que debe aplicarse a los asuntos cotidianos. Reconozcamos que nada se habrá logrado a menos que la vida de los hombres se vea afectada y sus valores cambien por lo que tenemos que mostrar. Desde este punto de vista, desglosaremos la distinción social y económica entre bellas artes y artes aplicadas; ya no separaremos a la antropología del arte, sino que reconoceremos que el enfoque antropológico del arte es uno mucho más cercano que el de los esteticistas; ya no vamos a pretender que el contenido de las artes populares sea sólo metafísico. Enseñaremos a nuestro público a exigir ante todo lucidez en las obras de arte.

Por ejemplo, colocaremos una olla neolítica pintada o una moneda antigua de la India<sup>3</sup> junto a una representación medieval de los Siete dones del Espíritu, y dejaremos en claro por medio de etiquetas o Docentes, o ambos, que la razón de todas estas composiciones es declarar la doctrina universal de los “Siete rayos del sol”. Juntaremos una representación egipcia de la puerta solar custodiada por el propio Sol y la figura del Pantocrátor en el óculo de un domo bizantino, y explicaremos que estas puertas por las cuales uno sale del Universo son lo mismo que el agujero en el techo por el cual un indio americano entra o sale de su *hogan*, lo mismo que el agujero en el centro de un *pi* chino, lo mismo que el anillo de la *yurta* del chamán siberiano, y lo mismo que el foramen del techo sobre el altar de Júpiter *Terminus*; explicando que todas estas construcciones son recordatorios del Dios de la Puerta, de uno que podría decir “Yo soy la puerta”. Nuestro estudio de la historia de la arquitectura dejará en claro que la “armonía” era, ante todo, una palabra de carpintero que significa “ensambladura”, y que era inevitable, igualmente en las tradiciones griega e india, que el Padre y el Hijo fueran “carpinteros”, y demostrar que esto debe haber sido una doctrina del Neolítico, o más bien de la antigüedad “Hílica”. Distinguiremos claramente la “educación visual” que sólo nos dice cómo se ven las cosas (dejándonos *reaccionar* como debemos), del iconógrafo de las cosas que son invisibles (pero por medio de las que podemos guiarnos a cómo *actuar*).

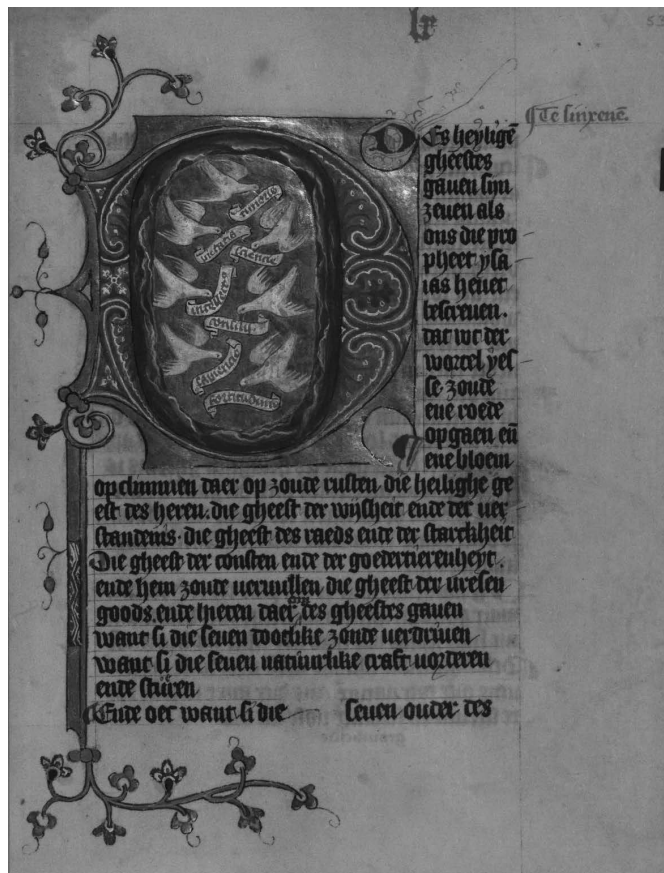
Puede ser que la comprensión de las obras de arte antiguas y de las condiciones en que se produjeron socavará nuestra lealtad al arte contemporáneo y a los métodos contemporáneos de manufactura. Ésta será la prueba de nuestro éxito como educadores; no debemos rehuir de la verdad que toda educación implica revalorización. Lo que se hace sólo para dar placer es, como dijo Platón, un juguete para el deleite de esa parte de nosotros que se somete pasivamente a las tormentas emocionales; mientras que la educación que se deriva de las obras de arte debe ser una educación en el amor de lo que está ordenado y el desagrado de lo que está desordenado. Hemos propuesto educar al público para que formule en primer lugar estas dos preguntas sobre una obra de arte: ¿es verídica? ¿o es hermosa? (cualquiera que sea la palabra que prefiera) y ¿para qué sirve? Esperamos haber demostrado con nuestra exposición que el valor humano de cualquier cosa hecha está determinado por la coincidencia en ésta de belleza y utilidad, significado y aptitud; que los artefactos de este tipo sólo pueden ser hechos por trabajadores libres y responsables; libres de considerar sólo el bien del trabajo por realizar e individualmente responsables de su calidad, y que la fabricación de “arte” en estudios acoplados con una “manufactura” sin arte realizada en fábricas representa una reducción del estándar de vida a niveles infrahumanos.

---

<sup>3</sup> *Indian punch-marked coin* es un tipo de moneda que fue utilizada entre los siglos VI y II a.C. Nota de la traductora.



DETALLE DE PINTURA MURAL, SIGIRIYA. Imagen: Valerie Magar.



SIETE DONES DEL ESPÍRITU SANTO. Folio del manuscrito de Walters W.171 (15th century).

Imagen: Dirc van Delf, Walters Art Museum. Dominio público.

Éstas no son opiniones personales, sino sólo las deducciones lógicas de una vida dedicada al manejo de obras de arte, la observación de los hombres trabajando y el estudio de la filosofía universal del arte conforme a la cual la filosofía de nuestra propia "estética" es una aberración temporalmente provincial. Es para el militante del museo mantener con Platón que "no podemos dar el nombre de arte a nada irracional".

## Capítulo II. Lo cristiano y lo oriental, o la verdadera filosofía del arte

*Cum artifex... tum vir, Cicero, Pro Quinctio, XXV. 78.*

He llamado a esta conferencia la filosofía del arte "cristiana y oriental" porque estamos considerando una doctrina católica o universal, con la cual las filosofías humanísticas del arte no pueden compararse ni conciliarse, sino sólo contrastarse; y filosofía "Verdadera" tanto por su autoridad como por su consistencia. No estaría fuera de lugar decir que creo lo que tengo que exponer: ya que el estudio de cualquier tema sólo se puede vivir en la medida en que el propio alumno se pare o caiga según la vida del sujeto estudiado; la interdependencia de la fe y la comprensión<sup>4</sup> se aplica tanto a la teoría del arte como a cualquier otra doctrina. En el texto que sigue no distinguiré lo cristiano de lo oriental, ni citaré a las autoridades por capítulo y verso: lo he hecho en otra parte, y casi no temo que nadie se imagine que estoy proponiendo puntos de vista que considero míos, excepto en el sentido de que los he hecho míos. No voy a tratar de explicar la visión personal de nadie, sino aquella doctrina del arte que es intrínseca a la Filosofía Perennis y puede reconocerse donde no se haya olvidado de que la "cultura" se origina en el trabajo y no en el juego. Si utilizo el lenguaje de la escolástica en lugar del vocabulario sánscrito, es porque estoy hablando en inglés y debo usar ese tipo de inglés con el que las ideas se pueden expresar claramente.



BUDA RECLINADO,  
DAMBULLA.  
*Imagen: Valerie Magar.*

<sup>4</sup> *Crede ut inielligas, intellige ut credos.* "A través de la fe entendemos" (Jas. V. 15). "La naturaleza de la fe ... consiste sólo en conocimiento" (Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.* II-II. 47. 13 ad 2).

La actividad del hombre consiste en crear o hacer. Ambos aspectos de la vida activa dependen para su corrección de la vida contemplativa. La creación de las cosas está gobernada por el arte; el hacer, por la prudencia.<sup>5</sup> Se hace una distinción absoluta del arte de la prudencia para propósitos de comprensión lógica:<sup>6</sup> pero mientras hacemos esta distinción, no debemos olvidar que el hombre es un hombre completo, y no puede ser justificado como tal simplemente por lo que hace; el artista trabaja “por arte y voluntariamente”.<sup>7</sup> Aun suponiendo que evita el pecado artístico, es esencial para él como hombre haber tenido la voluntad correcta y, por lo tanto, haber evitado el pecado moral.<sup>8</sup> No podemos absolver al artista de esta responsabilidad moral al imponerla al patrono, o sólo si el artista está de alguna manera obligado; ya que el artista es normalmente su propio patrono, decidiendo qué se hará, o accede formal y libremente a la voluntad del patrono, que se convierte en suya tan pronto como la comisión ha sido aceptada, después de lo cual el artista sólo se preocupa por el bien del trabajo por realizar:<sup>9</sup> si algún otro motivo lo afecta en su trabajo, ya no tiene un lugar adecuado en el orden social. La manufactura es para uso y no para fines de lucro. El artista no es un tipo especial de hombre, pero todo hombre que no sea artista en algún campo, cada hombre sin vocación es un ocioso. El tipo de artista que un hombre debe ser, carpintero, pintor, abogado, granjero o sacerdote, está determinado por su propia naturaleza, en otras palabras, por su nacimiento. El único hombre que tiene derecho a abstenerse de todas las actividades constructivas es el monje, que también ha renunciado a todos aquellos usos que dependen de las cosas que pueden hacerse y que ya no es miembro de la sociedad. Ningún hombre tiene derecho a ningún estatus social si no es un artista.

De este modo, se nos presenta desde el principio el problema del uso del arte y el valor del artista para una sociedad seria. Este uso es en general el bien del hombre, el bien de la sociedad y, en particular, el bien ocasional de un requisito individual. Todos estos bienes corresponden a los deseos de los hombres: de modo que lo que realmente se hace en una sociedad dada es clave para la concepción gobernante del propósito de la vida en esa sociedad, que puede ser juzgada por sus obras en ese sentido, y mejor que de ninguna otra manera. No puede haber ninguna duda sobre el propósito del arte en una sociedad tradicional: cuando se ha decidido que tal o cual cosa debe hacerse, es *mediante el arte* que puede hacerse adecuadamente. No puede haber un buen uso sin arte:<sup>10</sup> es decir, no hay un buen uso si las cosas no se hacen correctamente. El artista está produciendo una utilidad, algo para ser utilizado. El mero placer no es un uso desde este punto de vista. Se puede ilustrar nuestro gusto por muebles estilo Shaker u otros simples, o por los bronceos chinos u otras artes abstractas de origen exótico, que no son alimentos sino salsas para nuestro paladar. Nuestra apreciación “estética”, esencialmente sentimental porque es justo lo que significa la palabra “estética”, un tipo de sentimiento más que un entendimiento, tiene poco o nada que ver con su razón de ser. Si satisfacen nuestros gustos y están de moda, esto sólo significa que hemos consumido demasiados de los otros alimentos, no que somos los que hicimos estas cosas y las usamos de “buen modo”. “Disfrutar” de lo que no corresponde con ninguna de nuestras necesidades vitales y lo que no hemos verificado en nuestra propia vida sólo puede describirse como una indulgencia. Es lujoso hacer adornos de mesas de los artefactos de lo que llamamos pueblos no civilizados o supersticiosos, cuya cultura consideramos muy inferior a la nuestra, y que

---

<sup>5</sup> *Ars nihil quod recta ratio factibilium. Omnis applicatio rationis rectae ad aliquid factibile pertinet ad artem; sed ad prudentiam non pertinet nisi applicatio rationis rectae ad ea de quibus est consilium. Prudentia est recta ratio agibilium.* (Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.* I-II. 57. 5; II-II. 47. 2; IV. 3. 7 and 8. Aristóteles, *Ética*. VI. 5).

<sup>6</sup> Cf. Plotino, *Enéades* IV. 3. 7.

<sup>7</sup> *Per artem et ex voluntate* (Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, I. 45. 6, cf. 1. 14. 8c).

<sup>8</sup> Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, I-II. 57. 5; II-II. 21. 2 ad 2; 47. 8; 167.2; and 169. 2 ad 4.

<sup>9</sup> *Ib.*, I. 91. 3; and I-II. 57. 3 ad 2 (“Es evidente que un artesano se inclina por la justicia, que rectifica su voluntad, para hacer su trabajo fielmente”).

<sup>10</sup> *Ib.*, I-II. 57. 3. ad 1.

nuestro toque ha destruido: la actitud, por ignorante que sea, de quienes solían llamar estas cosas “abominaciones” y “dispositivos bestiales de los paganos” era mucho más saludable. Es lo mismo si leemos las escrituras de cualquier tradición, o autores como Dante o Asvaghosha, que nos dicen con franqueza que escribieron con miras a otros fines que no fueran “estéticos”; o si escuchamos música de sacrificio sólo para el placer del oído. Tenemos el derecho de estar complacidos con estas cosas sólo a través de nuestro uso comprensivo de ellas. Tenemos suficientes bienes propios “perceptibles para los sentidos”: si la naturaleza de nuestra civilización es tal que nos falta una suficiencia de “bienes inteligibles”, deberíamos rehacernos a nosotros mismos en lugar de desviar los bienes inteligibles de otros hacia la multiplicación de nuestras satisfacciones estéticas propias.

En la filosofía que estamos considerando, únicamente las vidas contemplativas y activas se consideran humanas. Una vida sólo de placer, una cuyo fin es el placer, es infrahumana; todo animal “sabe lo que le gusta” y lo busca. Esto no es una exclusión del placer de la vida como si el placer fuera incorrecto en sí mismo, es una exclusión de la búsqueda del placer, pensada como una “desviación”, y apartada de la “vida”. Es en la vida misma “en operación adecuada”, que ese placer surge naturalmente, y se dice que este mismo placer “perfecciona la operación” en sí mismo.<sup>11</sup> De la misma manera en el caso de los placeres de uso o la comprensión de uso.

Resulta apenas necesario decir que, desde el punto de vista tradicional, difícilmente se puede encontrar una condena más fuerte del orden social actual que en el hecho de que el hombre que trabaja ya no hace lo que más le gusta, sino más bien lo que debe hacer, y en la creencia general de que un hombre sólo puede ser realmente feliz cuando “se aleja” y está jugando. Porque incluso si queremos decir “feliz” para disfrutar de las “cosas más elevadas de la vida”, es un error cruel pretender que esto se puede hacer en el tiempo libre si no se ha hecho en el trabajo. Ya que “el hombre devoto a su propia vocación encuentra la perfección. [...] Ese hombre cuya oración y alabanza de Dios están al hacer su propio trabajo se perfecciona a sí mismo”.<sup>12</sup> Es éste el modo de vida que nuestra civilización niega a la gran mayoría de los hombres, y en este sentido, es notablemente inferior incluso a la sociedades más primitivas o salvajes con las que se puede contrastar.

La manufactura, la práctica de un arte, es por lo tanto no sólo la producción de utilidades sino, en el sentido más alto posible, la educación de los hombres. Nunca puede ser, excepto para el sentimentalista que vive para el placer, un “arte por arte”, es decir, una producción de objetos “finos” o inútiles sólo para que nos deleiten los “colores y sonidos finos”; tampoco podemos hablar de nuestro arte tradicional como un arte “decorativo”, ya que pensar en la decoración como su esencia sería lo mismo que pensar en la sombrerería como la esencia del vestuario o de la tapicería como la esencia del mobiliario. La mayor parte de nuestro alardeado “amor por el arte” no es mas que el disfrute de sentimientos cómodos. Es mejor ser artista que andar “amando al arte”: así como mejor ser botánico que andar “amando a los pinos”.

---

<sup>11</sup> Ib., I-II. 33- 4.

<sup>12</sup> *Bhagavad Gītā*, XVIII. 45-46, *sve karmany-abhiratah samsiddham labhate narah*, etc. “Y si el hombre asume en toda su plenitud el oficio propio de su vocación (*curam propriam diligentiae suae*), se logra que tanto él como el mundo sean los medios del orden correcto el uno para el otro ... Porque ya que el mundo es obra de Dios, el que mantiene y realiza su belleza con su tendencia (*diligentia*) está cooperando con la voluntad de Dios, cuando él con la ayuda de su fuerza corporal, y con su trabajo y su administración (*opere curaque*) compone cualquier figura que forme, de acuerdo con la intención divina (*cum speciem, quam ille intentée formavit... componit*). ¿Cuál será su recompensa?... Que cuando nos retiremos del cargo (*emeritos*)... Dios nos restaurará a la naturaleza de nuestra mejor parte, que es divina” (Hermetica, *Asclepius*, l. 10, 12). En esta magnífica definición de la función del artista se puede ver que la *cura propria* corresponde al *svakarma* del *Bhagavad Gītā* y que *diligentia* (de *diligo*, amar) se convierte en “tendencia” exactamente del mismo modo en que *ratah* (de *ram*, tomar placer en) se convierte en “con el propósito de” o “devocionado a”. El hombre que al trabajar está haciendo lo que más le gusta es el que puede llamarse “culto”.





BRONCE CHINO. Imagen: Dominio público.

En nuestra visión tradicional del arte, en el arte popular, el arte cristiano y el oriental, no hay una distinción esencial entre un arte fino e inútil y una artesanía utilitaria.<sup>13</sup> No hay distinción, en principio, entre un orador y un carpintero,<sup>14</sup> sino sólo una distinción entre cosas hechas bien y de manera verídica y cosas que no están hechas de esta manera, y entre lo que es bello y lo que es feo en términos de formalidad e informalidad. Pero, se podría objetar, ¿algunas cosas no sirven a los usos del espíritu o del intelecto, y aquellas otras del cuerpo?; ¿acaso no es más noble una sinfonía que una bomba, o un icono que una chimenea? Ante todo, cuidémonos de confundir el arte con la ética. “Noble” es un valor ético, y se refiere a la censura *a priori* de lo que debe o no debe hacerse en absoluto. El juicio de las obras de arte desde este punto de vista no es meramente legítimo, sino esencial para una buena vida y para el bienestar de la humanidad. Pero no es un juicio de la obra de arte como tal. La bomba, por ejemplo, sólo es mala como obra de arte si no logra destruir y matar en la medida necesaria. La distinción entre pecado artístico y moral que está tan fuertemente embebido en la filosofía cristiana puede reconocerse nuevamente en Confucio, quien habla de una Danza de Sucesión como “al mismo tiempo belleza perfecta y bondad perfecta”, y de la Danza de Guerra como

<sup>13</sup> *Nec oportet, si liberates artes sunt nobiliores, quod magis eis conveniat ratio artis* (Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, I-II. 57. 3 ad 3). “Las producciones de todas las artes son tipos de poesía y sus artesanos son todos poetas”. (Platón, *El Banquete*, 205 c).

<sup>14</sup> Platón, *Gorgias*, 503. En el Rigveda IX. 112 el trabajo del carpintero, del doctor, del flechador y del sacerdote sacrificial se tratan todos del mismo modo, como “operaciones” o “ritos” rituales (*vrata*).

“belleza perfecta, pero no bondad perfecta”.<sup>15</sup> Será obvio que no puede haber un juicio moral del arte en sí mismo, ya que no es un acto sino un tipo de conocimiento o poder por el cual las cosas pueden estar bien hechas, ya sea para uso bueno o malo: el arte por el cual se producen las utilidades no puede ser juzgado moralmente, porque no es un tipo de voluntad, sino un tipo de conocimiento.

La belleza en esta filosofía es el poder atractivo de la perfección.<sup>16</sup> Hay perfecciones o bellezas de diferentes tipos de cosas o en contextos diferentes, pero no podemos organizar estas bellezas en una jerarquía, como podemos hacerlo con las cosas mismas: no podemos decir que una catedral como tal es “mejor” que un granero como tal, ni podemos decir que una rosa como tal es “mejor” que una col de mofeta como tal; cada una es hermosa en la medida en que es lo que pretende ser, y buena en la misma proporción.<sup>17</sup> Decir que una catedral perfecta es una obra de arte más grandiosa que un granero perfecto es asumir que puede haber grados de perfección, o asumir que el artista que hizo el granero realmente estaba tratando de hacer una catedral. Vemos que esto es absurdo; y, sin embargo, es precisamente de esta manera que quien crea que el arte “progresa” contrasta a los estilos de arte más primitivos con los más avanzados (o decadentes), como si el primitivo hubiera estado tratando de hacer lo que intentamos hacer, y dibujara así mientras realmente intentamos dibujar como dibujamos; y eso es imputar el pecado artístico a lo primitivo (definiendo cualquier pecado como una desviación del orden hasta el fin). Lejos de esto, la única prueba de excelencia en una obra de arte es la medida del éxito real del artista en hacer lo que pretendía.

Una de las implicaciones más importantes de esta posición es que la belleza es objetiva; reside en el artefacto y no en el espectador, quien puede o no estar calificado para reconocerla.<sup>18</sup> La obra de arte es buena en su género, o no es buena en absoluto; su excelencia es tan independiente de nuestras reacciones a sus superficies estéticas como nuestra reacción moral a su tesis. Así como el artista concibe la forma de la cosa que se hará sólo después de que haya dado su consentimiento a la voluntad de su patrono, del mismo modo, si hemos de juzgar como lo pudiera hacer el artista, habremos consentido la existencia del objeto antes de poder ser libres para comparar su forma real con su prototipo en el artista. No debemos condescender a los trabajos “primitivos” diciendo “eso fue antes de que supieran nada de anatomía o perspectiva”, o llamar a su trabajo “no natural” debido a su formalidad: debemos haber aprendido que estos primitivos no sintieron nuestro tipo de interés por la anatomía, ni tenían la intención de decirnos cómo son las cosas; debemos haber aprendido que es porque tenían algo específico que decir, en el sentido de que es más abstracto, más intelectual, y menos una cuestión de mera reminiscencia o emoción que el nuestro. Si las construcciones del artista medieval correspondían a una cierta forma de pensar, es cierto que no podemos entenderlas excepto en la medida en que podemos identificarnos con esta forma de pensar. “Cuanto mayor es la ignorancia de los tiempos modernos, más profunda es la oscuridad de la Edad Media”.<sup>19</sup> La Edad Media y el Oriente nos son misteriosos sólo porque sabemos, no qué pensar, sino lo que nos gusta pensar. Como humanistas e individualistas nos adula pensar que el arte es una expresión de sentimientos y opiniones personales, preferencias y libre elección, sin restricciones por las ciencias de las matemáticas y la cosmología. Pero el arte medieval no era como el nuestro,

---

<sup>15</sup> Confucio, *Analectas*, III. 25.

<sup>16</sup> Platón, 416 c; Dionysius Areopagiticus, *De div. nom.* IV. 5; Ulrich of Strassburg, *De pulchro; Lañkâdvatâra Sûtra*, II. 118-9; etc.

<sup>17</sup> *Ens et bonum convertuntur.*

<sup>18</sup> Witelo, *Perspectiva*, IV. 148-9. Baeumker, *Witelo*, p. 639, no puede ver que el reconocimiento de Witelo de la subjetividad del gusto no contradice en modo alguno su enunciación de la objetividad de la belleza. El gusto es una cuestión de afectos; la belleza del juicio, que es “la perfección del arte” (Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, II-II. 47. 8.), en donde no hay cabida para las preferencias, el arte es comparable con la ciencia en su certeza, y difiere de la ciencia sólo por ser ordenada para ejecutarse.

<sup>19</sup> Hasak, M., *Kirchenbau des Mittelalters*, 2nd ed., Leipzig, 1913, p. 268.

“libre” para ignorar la verdad. Para ellos, *Ars sine scientia nihil*:<sup>20</sup> por “ciencia” queremos decir por supuesto la referencia en todos los detalles de los principios de unificación, no de las “leyes” de la predicción estadística.

La perfección del objeto es algo sobre lo cual el crítico no puede juzgar, su belleza no la puede sentir si no ha experimentado, como el artista original, hacerse él mismo tal como debería ser la cosa; es de este modo como la “crítica es reproducción” y el “juicio, la perfección del arte”. La “apreciación del arte” no debe confundirse con un psicoanálisis de nuestros gustos y aversiones, dignificado con el nombre de “reacciones estéticas”: “la patología estética es una excrescencia sobre un genuino interés por el arte que parece ser peculiar de los pueblos civilizados”.<sup>21</sup> El estudio del arte, si ha de tener algún valor cultural, exigirá dos operaciones mucho más difíciles que ésta; en primer lugar, comprensión y aceptación de toda la perspectiva desde la cual surgió la necesidad del trabajo; y en segundo lugar, una revitalización en nosotros mismos de la forma en que el artista concibió la obra y por la cual se le juzga. El estudiante de arte, si ha de hacer algo más que acumular hechos, también debe sacrificarse: cuanto más amplio sea el alcance de su estudio en el tiempo y el espacio, más debe dejar de ser un provincial, más debe universalizarse a sí mismo, sea cual sea su propio temperamento y su propia formación. Debe asimilar culturas enteras que le parecen extrañas, y también debe poder elevar sus propios niveles de referencia de los de la observación a los de la visión de las formas ideales. Debe amar más que ser curioso acerca del tema de su estudio. Es justo porque se exige tanto, que el estudio del “arte” puede tener un valor cultural; es decir, puede convertirse en un medio de crecimiento. ¡Con qué frecuencia nuestros cursos universitarios requieren del estudiante mucho menos que esto!

Una necesidad, o “indigencia”, como la llama Platón, es por consiguiente la primera causa de la producción de una obra de arte. Hablamos de necesidades espirituales y físicas, y dijimos que las obras de arte *no* podían clasificarse en consecuencia. Si es difícil que nosotros admitamos esto, es porque hemos olvidado lo que somos, lo que el “hombre” en esta filosofía denota, un ser tanto espiritual como psicofísico. Por lo tanto, nos contentamos con un arte funcional, bueno en su género en la medida en que la bondad no interfiere con una venta rentable, y difícilmente podemos entender cómo las cosas que se usan también pueden tener un significado. Es cierto que lo que hemos llegado a entender por “hombre”, es decir, “el animal que razona y es mortal”<sup>22</sup>, puede vivir “sólo de pan”, y que el pan solo, no se puede uno confundir con esto, es por lo tanto un bien; funcionar es lo mínimo que se puede esperar de cualquier obra de arte. “Sólo pan” es lo mismo que un “arte meramente funcional”. Pero cuando se dice que el hombre no vive sólo de pan, sino que “por cada palabra que sale de la boca de Dios”,<sup>23</sup> se refiere al hombre completo. Las “palabras de Dios” son precisamente ideas y principios que pueden expresarse verbal o visualmente por medio del arte; las palabras o formas visuales en que se expresan no son meramente sensibles, sino también significativas. Al separar, como hacemos, el arte funcional del significativo, aplicado desde la así llamada bella arte, es exigir

---

<sup>20</sup> Dicho por el parisino maestro Jean Mignot en relación con la construcción de la catedral de Milán en 1398, en respuesta a la opinión *scientia est unum et ars aliud. Scientia reddit opus pulchrum*. San Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam* 13. *Nam qui canil quod non sapit, diffinitur bestia... Non verum facil ars cantorem, sed documentum*, Guido d'Arezzo. La verdadera distinción de la ciencia del arte es dibujada por santo Tomás de Aquino en *Sum. Theol.*, I. 14. 8 y I-II. 57. 3 ad 3: ambos están vinculados con el conocimiento, pero mientras la ciencia tiene una visión sólo de conocimiento, el arte se ordena ante una operación externa. Se verá que la mayor parte de la ciencia moderna es lo que el filósofo medieval hubiera llamado arte; el ingeniero, por ejemplo, siendo esencialmente un artista, a pesar del hecho de que “sin ciencia el arte no sería nada”, sino conjeturas. “La antítesis entre ciencia y arte es falsa, mantenida sólo por el sentimental incurable, aunque agradable” (profesor Crane Brinton, *The American Scholar*, 1938, p. 152).

<sup>21</sup> Firth, R., *Art and life in New Guinea*, 1936, p. 9.

<sup>22</sup> Boethius, *De consol.* I. 6. 45.

<sup>23</sup> Mateo. 4, 4.

a la gran mayoría de los hombres que vivan del arte meramente funcional, un “pan solo” que no es más que las “cáscaras que los cerdos comieron”. La falta de sinceridad y la inconsistencia de toda la posición se debe ver en el hecho de que no esperamos del arte “significativo” que sea significativo de nada, ni de las bellas artes nada más que un placer “estético”; si el artista mismo declara que su trabajo está cargado de significado y existe por este significado, lo llamamos algo irrelevante, pero decidimos que puede haber sido un artista a pesar de ello.<sup>24</sup> En otras palabras, si las artes meramente funcionales son las cáscaras, las bellas artes son el opel de la vida, y para nosotros el arte no tiene ningún significado.

El hombre primitivo, a pesar de la presión de su lucha por la existencia, no sabía nada de tales artes meramente funcionales. El hombre completo es, naturalmente, un metafísico, y sólo más tarde, un filósofo y un psicólogo, un sistematista. Su razonamiento es por analogía o, en otras palabras, por medio de un “simbolismo adecuado”. Como persona, en lugar de animal, conoce lo inmortal por medio de las cosas mortales.<sup>25</sup> Que las “cosas invisibles de Dios” (es decir, las ideas o las razones eternas de las cosas, por las cuales sabemos cómo deben ser) se deben ver en “las cosas que están hechas”<sup>26</sup> aplicadas por él, no sólo a las cosas que Dios había hecho, pero a las que él mismo hizo. No lograría haber pensado en el significado como algo que podría o no agregarse a objetos útiles a voluntad. El hombre primitivo no hizo una distinción real entre lo sagrado y lo secular: sus armas, su ropa, sus vehículos y su casa eran todas imitaciones de prototipos divinos, y eran para él incluso más lo que significaban que lo que eran en sí mismos; las convirtió en esto “más” por encantamiento y por ritos.<sup>27</sup> Así luchó con rayos, se puso ropas celestiales, montó en un carro de fuego, vio en su techo el cielo estrellado, y en sí mismo más que “este hombre” tal y tal. Todas estas cosas pertenecían a los “Misterios Menores” de las artesanías, y al conocimiento de los “Compañeros”. No nos queda nada más que la transformación del pan en ritos de sacrificio, y en la referencia a su prototipo del honor pagado a un icono.

<sup>24</sup> Dante, *Ep. ad Can. Grand.* 15, 16: 2. Todo el trabajo se emprendió, no para un fin especulativo, sino para uno práctico. El propósito del conjunto es eliminar a los que viven en esta vida del estado de miseria y llevarlos al estado de bienaventuranza. Ashvaghosha, *Saundārananda*, colofón: “Este poema, cargado con el peso de la Liberación, ha sido compuesto por mí de manera poética, no para dar placer, sino para dar paz y para ganarse a los oyentes con otras ideas. Si he tratado con ello temas diferentes a los de la Liberación, eso pertenece a lo que es propio de la poesía, para hacerlo sabroso, como cuando la miel se mezcla con una hierba medicinal ácida para hacerla bebible. Dado que en su mayor parte contemplaba el mundo dedicado a objetos de sentido y disgusto para considerar la Liberación, he hablado aquí del Principio en la vestimenta de poesía, sosteniendo que la Liberación es el valor primordial. Quienquiera que entienda esto, que retenga lo que se presenta, y no el juego de fantasía, tal como sólo se cuida el oro cuando se ha separado del mineral y de la escoria”. “Dante y Milton sostenían ser didácticos; consideramos esta afirmación como una curiosa debilidad en los maestros del estilo cuya misión verdadera pero inconsciente fue regalarnos con la ‘emoción estética’”. (Walter Shewring, in *Integration*, II, 2, Oct.-Nov., 1938, p. 11).

El “propósito práctico” de Dante es precisamente lo que Guido d’Arezzo refiere por *usus* en las líneas,

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

Es decir “Entre los ‘virtuosos’ y los ‘cantantes’, la diferencia es mucha: los primeros únicamente vocalizan, los segundos comprenden la composición de la música. Aquel que canta lo que no saborea se denomina ‘bruto’; no es ‘bruto’ quien canta, no sólo de manera artística, sino útil; no es sólo el arte, sino el tema el que lo convierte en un verdadero ‘cantante’”.

El profesor Lang, en su *Music and Western Civilisation*, p. 87, malinterpreta la penúltima línea, que traduce como “Un bruto de memoria y no por arte produce melodía”, una versión que ignora el doble negativo y malinterpreta *usu*, que no es “por costumbre” sino “útilmente” o “rentablemente”, *σφελιμωξ*. El pensamiento es como el de san Agustín, “no disfrutar lo que deberíamos usar”, y como el de Platón, para quien las musas nos son dadas “para que podamos usarlas intelectualmente (*μετα νοι*), y no como una fuente de placer irracional (*εφ’ηδονην α’λογον*), sino como una ayuda en la revolución del alma en nuestro interior, cuya armonía se perdió al nacer, para ayudar a volverla a poner en orden y acceder con su Ser” (Platón, *Timeo* 47 D, cf. 90 D). Las palabras *sciunt quae componit musica* recuerdan las palabras de Quintiliano *Docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem* (IX. 4. 116), basada en y casi como una traducción literal de Platón, *Timeo* 80 B. *Sapit*, como en *sapientia*, “scientia cum amore”.

<sup>25</sup> *Aitareya Āraṇyaka*, II. 3. 2: *Aitareya Brāhmaṇa*, VII. 10; *Kaṭha Upanishad*, II. 10 b.

<sup>26</sup> Romanos, 1: 20. Santo Tomás de Aquino, en repetidas ocasiones compara a los arquitectos humanos y divinos: El conocimiento de Dios es para su creación, como lo es el conocimiento del artista del arte de las cosas hechas por arte. (*Sum. Theol.* I. 14. 8; I. 17. 1; I. 22. 2; I. 45. 6; I-II. 13. 2 ad 3).

<sup>27</sup> Cf. “Le symbolisme de l’épée” in: *Études Traditionnelles* 43, Jan., 1938.



BUDA EN BRONCE, SRI LANKA. *Imagen: Dominio público.*

El actor indio se prepara para su actuación por la oración. Se suele decir que el arquitecto indio visita el cielo y allí toma nota de las formas de arquitectura prevalecientes, que imita aquí abajo. Toda la arquitectura tradicional, de hecho, sigue un patrón cósmico.<sup>28</sup> Aquellos que piensan que su casa es únicamente una "máquina para vivir" deben juzgar su punto de vista con aquel del hombre neolítico, que también vivía en una casa, pero una casa que encarnaba una cosmología. Estamos más que suficientemente provistos de sistemas de sobrecalentamiento: deberíamos haber encontrado su casa incómoda; pero no olvidemos que identificó la columna de humo que se levantó de su hogar para desaparecer de la vista a través de un agujero en el techo con el Eje del Universo, vio en esta apertura una imagen de la Puerta Celestial, y en su hogar el Ombligo de la Tierra, fórmulas que hoy en día apenas somos capaces de entender; nosotros, para quienes "tal conocimiento, al no ser empírico, no tiene sentido".<sup>29</sup> La mayoría de las cosas que Platón llamó "ideas", para nosotros son sólo "supersticiones".

No haber visto en sus artefactos nada más que las cosas mismas, y en el mito una mera anécdota, hubiera sido un pecado mortal, ya que esto habría sido lo mismo que ver en uno mismo nada más que el "animal que razona y es mortal", reconocer sólo a "este hombre", y nunca la "forma de humanidad". Es simplemente en la medida en que ahora vemos las cosas sólo como son en sí mismas, y sólo a nosotros mismos como somos en nosotros mismos, que hemos matado al hombre metafísico y nos hemos encerrado en la cueva lúgubre del determinismo funcional y económico. ¿Empiezan a ver ahora a lo que me refería al decir que las obras de arte compatibles con la *Philosophia Perennis* no pueden dividirse en las categorías de utilitario y espiritual, sino que pertenecen a ambos mundos, funcional y significativo, físico y metafísico?<sup>30</sup>

## II

El artista ha aceptado su comisión y se espera que practique su arte. Es por este arte que sabe cómo debe ser la cosa y cómo imprimir esta forma en el material disponible, para que pueda estar informado de lo que realmente está vivo en él mismo. Su operación será doble, "libre" y "servil", teórica y operativa, inventiva e imitativa. Es en términos de la causa formal libremente inventada, que podemos explicar mejor cómo se conoce el patrón de la cosa que se va a hacer o arreglar, este ensayo o esta casa, por ejemplo. Es ésta la causa por la cual la forma real de la cosa puede comprenderse mejor; porque "la similitud es con respecto a la forma"<sup>31</sup> de lo que se hará, y no respecto al diseño o la apariencia de

<sup>28</sup> Lethaby, W. R., *Architecture, Mysticism and Myth*, London, 1892: mi texto "Symbolism of the Dome", *Indian Historical Qly.* XVI, 1938, pp. 1-56.

<sup>29</sup> Keith, A. B., *Aitareya Aranyaka*, p. 42. "El primer principio de la democracia... es que nadie conoce la verdad última sobre nada" (W. H. Auden, in the *Nation*, March 25, 1939, p. 353). "Porque hay un rencor que desprecia la inmortalidad y no nos permitirá reconocer lo que es divino en nosotros" (Hermetica, *Asclepius*, I. 12 b).

<sup>30</sup> "Para hacer inteligible la verdad primordial, para hacer audible lo inaudito, para enunciar la palabra primordial, para representar el arquetipo, tal es la tarea del arte, o no es arte" (Andrae, W., "Keramik im Dienste der Weisheit" in: *Berichte der Deutschen Keramischen Gesellschaft*, XVII, Dec., 1936, p. 623); pero "Las formas sensibles, en las que al principio había un equilibrio polar de lo físico y lo metafísico, han sido cada vez más despojadas de contenido en su camino hacia nosotros, y por eso decimos 'Esto es un adorno'" (Andrae, W., *Die ionische Säule, Bauform oder Symbol?* 1933, p. 65).

<sup>31</sup> Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, I. 5. 4: St. Basil, *De Spít. Sanct.* XVIII. 45. "La primera perfección de una cosa consiste en su forma misma, de la que recibe su especie" (Santo Tomás de Aquino, *ib.* III. 29. 2 c). La forma que es la perfección de la cosa (su forma ejemplar) es el estándar por el cual se juzga la forma real de la cosa misma: en otras palabras, es por sus ideas que sabemos cómo deben ser las cosas (San Agustín, *De Trin.*, IX. 6, 11), y no por ninguna observación o recuerdo de cosas ya existentes. Nuestros autores comúnmente hablan del arco como de una ilustración de una forma ejemplar; así san Agustín, *ib.*, y san Buenaventura, *Il Sent.*, d. 1, p. 1, a. 1, q ad 3, 4 *Agens per intellectum producit per formas, quae sunt aliquid rei, sed idea in mente sicut artifex producit arcam.*

alguna otra cosa ya existente: de modo que al decir “imitativo” no estamos de ninguna manera diciendo “naturalista”. “El arte imita a la naturaleza en su manera de operar”,<sup>32</sup> es decir, Dios en su forma de creación, en la que no se repite ni exhibe ilusiones engañosas en las que las especies de cosas se confunden.

¿Cómo se evoca la forma de la cosa por hacerse? Éste es el núcleo de nuestra doctrina, y la respuesta se puede hacer de muchas maneras diferentes. El arte de Dios es el Hijo “por medio de quien se hacen todas las cosas”,<sup>33</sup> de la misma manera, el arte en el artista humano es su hijo mediante el cual se debe hacer una cosa. La intuición-expresión de una forma imitable es una concepción intelectual nacida de la sabiduría del artista, así como las razones eternas nacen de la Sabiduría Eterna.<sup>34</sup> La imagen surge naturalmente en su espíritu, no a modo de inspiración sin propósito, sino en una operación con propósito y vital, “por una palabra concebida en intelecto”.<sup>35</sup> Es esta imagen filial, y no una reflexión retiniana o en la memoria de una reflexión retiniana, que él imita en el material, al igual que en la creación del mundo “la voluntad de Dios vio ese hermoso mundo y lo imitó”,<sup>36</sup> es decir, que imprimió en la materia primaria una “imagen del mundo” ya “pintada por el espíritu en el lienzo del espíritu”.<sup>37</sup> Todas las cosas deben verse en este espejo eterno mejor que de cualquier otra manera:<sup>38</sup> ya que allí los modelos de los artistas están vivos y más vivos que los que se plantean cuando se nos enseña en las escuelas de arte a dibujar “de la vida”. Si las formas de origen natural a menudo entran en las composiciones del artista, esto no significa que pertenezcan a su arte, sino que son el material en el que se viste la forma; del mismo modo en que el poeta usa sonidos, que no son su tesis, sino sólo el medio. Las espirales del artista son las formas de vida, y no sólo de ésta o aquella vida; la forma del báculo no fue sugerida por la de una fronda de helecho. Las semejanzas superficiales del arte con la “naturaleza” son accidentales; y cuando son buscadas deliberadamente, el arte ya está en su edad avanzada. No es por el aspecto de las cosas existentes, sino como dice Agustín, por sus ideas, que sabemos a qué se debería parecer lo que nos propusimos hacer.<sup>39</sup> Aquel que no ve de forma más vívida y clara de lo que puede ver este ojo mortal que perece, no ve de manera creativa para nada;<sup>40</sup> “La ciudad nunca puede ser feliz, a menos que sea dibujada por aquellos pintores que siguen un original divino”.<sup>41</sup>

<sup>32</sup> Natura naturans, Creatrix Universalis, Deus, de quien todas las cosas afines derivan su aspecto específico.

<sup>33</sup> “La Palabra perfecta, que no requiere nada, y, por así decirlo, el arte de Dios” (San. Agustín, *De Trin.* VI. 10). “Der sun ist ein verstantnisse des vaters und ist bildener (architect) aller dinge in sinem vater” (Eckhart, Pfeiffer, p. 391). “A través de él se hicieron todas las cosas” (Juan I, 3).

<sup>34</sup> *Omnes enim rationes exemplares concipiuntur ab aeterno in vulva aeternae sapientiae seu utero*, san Buenaventura, *In Hexaem*, coll, 20, n. 5. La concepción de una forma imitable es una “operación vital”, es decir, una generación.

<sup>35</sup> *Per verbum in intellectu conceptum*, santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, I. 45. 6c.

<sup>36</sup> *Hermetica*, Lib. I. 86, cf. Boethius, *De consol.* III, “Manteniendo el mundo en su mente y formándolo a su imagen”. “La esencia divina, por la cual el intelecto divino entiende, es una semejanza suficiente de todas las cosas que son” (Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, I. 14. 12c). Cf. Mi texto “Vedic Exemplarism” en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, I, April, 1936.

<sup>37</sup> *Śaṅkarācārya, Svātmanirūpana*, 95. En la imagen del mundo como una forma real, véase Vimuktatman, citado en Das Gupta, *History of Indian Philosophy*, II. 203. La perfección de juicio está representada en Génesis 1, 31, “Dios vio todo lo que había hecho, y he aquí que era muy bueno”. Este juicio sólo puede haber sido con respecto al patrón ideal preexistente en el intelecto divino, no con referencia a ningún estándar externo.

<sup>38</sup> San Agustín, citado por Buenaventura, *I Sent.* d. 35, a. unic, q. 1, fund. 3, véase Bissen, *L'exemplarisme divin selon St. Bonaventura*, 1929, p. 39.

<sup>39</sup> San Agustín, *De Trin.* IX. 6, II; véase Gilson, *Introduction à l'étude de St. Augustin*, 1931, p. 121.

<sup>40</sup> William Blake.

<sup>41</sup> Platón, *La República*, 500 E.

¿Qué entendemos por “invención”? El entretenimiento de las ideas; la intuición de las cosas como están en niveles de referencia más altos que los empíricos. Debemos desviarnos para explicar que al usar los términos intuición y expresión como equivalentes de concepción o generación, no estamos pensando en Bergson ni en Croce. Por “intuición” queremos decir con Agustín una intelección que se extiende más allá del rango de la dialéctica a la de las razones eternas,<sup>42</sup> una contemplación, por lo tanto, más que un pensamiento: por “expresión” queremos decir con Buenaventura una similitud engendradora, más que una semejanza calculada.<sup>43</sup>

Puede preguntarse: ¿Cómo se puede decir que el acto de imaginación principal del artista es “libre” si en realidad está trabajando con alguna fórmula, especificación o receta iconográfica, o incluso dibujando de la naturaleza? Si, de hecho, un hombre está copiando a ciegas una forma definida con palabras o ya visiblemente existente, no es un agente libre, sino que sólo realiza una operación servil. Éste es el caso de la producción cuantitativa; aquí el trabajo del artesano, sin importar cuán hábil sea, puede llamarse mecánico más que artístico, y es únicamente en este sentido que la frase “mera artesanía” adquirió un significado. Sería lo mismo con el desempeño de cualquier rito,<sup>44</sup> en la medida en que aquél se convierta en un hábito no animado por ningún recuerdo. El producto mecánico aún puede ser una obra de arte: pero el arte no fue el del trabajador, ni el trabajador un artista, sino un asalariado; y ésta es una de las muchas formas en que una “industria sin arte es la brutalidad”.

Se dice que el acto imaginativo o teórico del artista es “libre” porque *no* se asume ni se admite que está copiando ciegamente ningún modelo extrínseco a sí mismo, sino que se expresa a sí mismo, incluso si se adhiere a una receta o responde a requisitos que pueden seguir siendo esencialmente los mismos por milenios. Es cierto que para expresarse adecuadamente, una cosa debe proceder desde adentro, movida por su forma:<sup>45</sup> y, sin embargo, no es verdad que al practicar un arte que tiene “fines fijos y medios de operación determinados”<sup>46</sup> se niega la libertad del artista; es sólo el trabajo del académico y del empleado el que está bajo restricción. Es cierto que si el artista no se ha conformado él mismo con el patrón de la cosa que se debe hacer, realmente no lo ha conocido y no puede trabajar con originalidad.<sup>47</sup> Pero si se ha conformado así, de hecho se expresará a *sí mismo* para llevarlo a cabo.<sup>48</sup> No expresando de hecho su “personalidad”, él mismo como “este hombre” tal y tal, sino él mismo *sub specie aeternitatis*, y separado de la idiosincrasia individual. La idea de la cosa que se debe hacer se hace realidad en él, y será a partir de esta vida supraindividual del propio artista que se derivará la vitalidad de la obra terminada.<sup>49</sup> “No es la lengua, sino nuestra propia vida la que canta la nueva canción”.<sup>50</sup> De esta manera, también la operación humana refleja la manera de operar *in divinis*: “Todas las cosas que se hicieron fueron vida en Él”.<sup>51</sup>

---

<sup>42</sup> Gilson, *loc. cit.*, p. 121, nota 2.

<sup>43</sup> Para el “expresionismo” de san Buenaventura, véase Bissen *loc. cit.*, pp. 92-93.

<sup>44</sup> Cada rito mimético es por naturaleza una obra de arte; en la filosofía tradicional del arte, la operación del artista también es siempre un rito, y por lo tanto esencialmente una actividad religiosa.

<sup>45</sup> Meister Eckhart.

<sup>46</sup> Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, II-II. 47. 4 ad 2.

<sup>47</sup> Dante, *El Convivio*, tratado III. 53-54 and IV. 10.106. Plotino, *Enéades*, IV. 4. 2. Mi texto “*Intellectual operation in Indian art*”, *Journ. Indian Society of Oriental Art*, III, 1935, p. 6, nota 5.

<sup>48</sup> Ya que en este caso “*Die kunste sint meister in dem meister*” (Eckhart, Pfeiffer, p. 390).

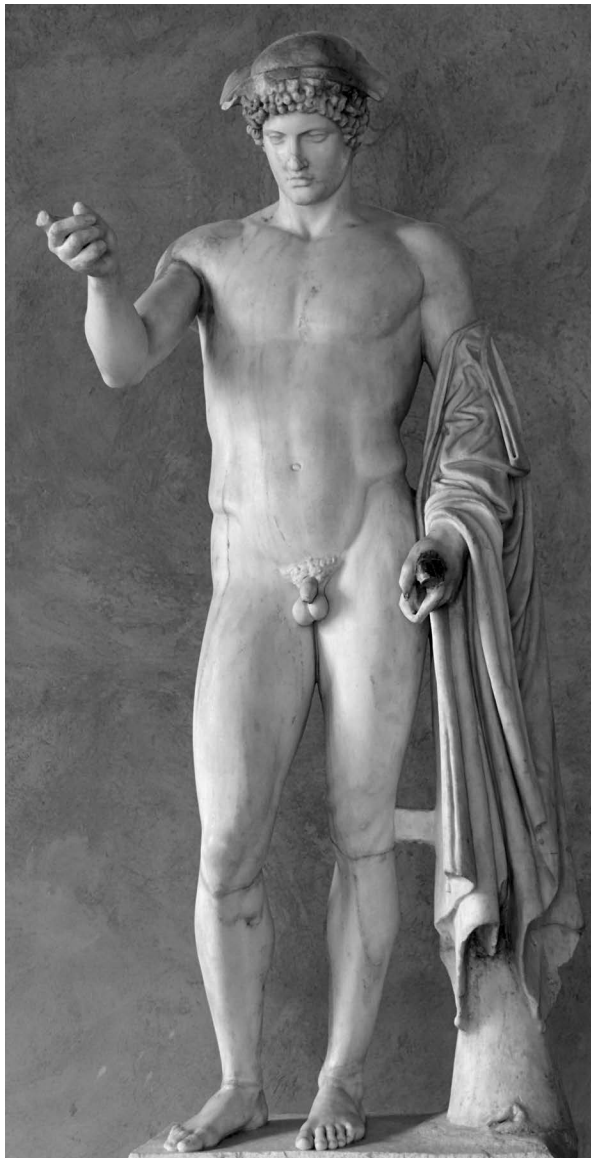
<sup>49</sup> San Buenaventura *I Sent.*, d. 36, a. 2 q. 1 ad 4 citando a San Agustín, *res factae... in artifice creato dicuntur vivere*.

<sup>50</sup> San Agustín, *Enarratio in Ps. XXXII*: cf. in Ps. CXLVI *Vis ergo psallere? Non solum vox tua sonet laudes Dei, sed opera tua concordant cum voce tua*. De ninguna manera es necesario excluir como “obra” cualquier cosa que se haga *per artem et ex voluntate*.

<sup>51</sup> Juan 1, 3. citado por san Agustín, san Buenaventura, santo Tomás de Aquino, etcétera, véase M. d’Asbeck, *La mystique de Ruysbroeck l’Admirable*, 1930, p. 159.



“Por la boca de Hermes, el divino Eros comenzó a hablar”.<sup>52</sup> No debemos concluir de la forma de las palabras que el artista es un instrumento pasivo, como un taquígrafo. “Él” está más bien activa y conscientemente haciendo uso de “él mismo” como un instrumento. El cuerpo y la mente no son el hombre, sino sólo su instrumento y vehículo. El hombre es pasivo sólo cuando se identifica con el ego psicofísico y le permite llevarlo a donde quiere: pero actúa cuando lo dirige. La inspiración y la aspiración no son alternativas exclusivas, sino una y la misma; porque el espíritu al que se refieren ambas palabras no puede funcionar en el hombre, excepto en la medida en que está “en el espíritu”. Sólo cuando se conoce la forma de lo que se debe hacer, el artista vuelve a “él mismo”, realizando la operación servil con buena voluntad, una voluntad dirigida únicamente al bien de lo que debe hacer. Él está dispuesto a hacer “lo que se le mostró en el Monte”. El hombre incapaz de contemplar no puede ser un artista, sino sólo un hábil trabajador; se le exige al artista que sea tanto un trabajador contemplativo como un buen trabajador. Y mejor aún si, como los ángeles, no necesita en su actividad “perder los deleites de la contemplación interna”.



HERMES. Imagen: Dominio público.

---

<sup>52</sup> Hermetica, *Asclepius*, prólogo.

Lo que implica la contemplación es elevar nuestro nivel de referencia de lo empírico a lo ideal, de la observación a la visión, de cualquier sensación auditiva a la audición; el generador de imágenes (o el fiel, ya que no se puede hacer ninguna distinción aquí) “toma una forma ideal bajo la acción de la visión, mientras que permanece sólo potencialmente ‘él mismo’”.<sup>53</sup> “Soy uno”, dice Dante, explicando su *dolce stil nuovo*, “quien, cuando el Amor me inspira, tomo nota y lo expongo de la manera que Él dicta dentro de mí”.<sup>54</sup> “Lo, haz todas las cosas de acuerdo con el patrón que se te mostró en el monte”.<sup>55</sup> “Es en imitación de las obras de arte angélicas que cualquier obra de arte se realiza aquí”.<sup>56</sup> los “oficios tales como la construcción y la carpintería toman sus principios de ese reino y del pensamiento que hay allí”.<sup>57</sup> “Es de acuerdo con estos dictados tradicionales que Blake equiparó con el cristianismo mismo “las artes divinas de la imaginación” y preguntó “¿Es el Espíritu Santo algo más que una fuente intelectual?”, y que Emerson dijo, “El intelecto busca el orden absoluto de las cosas como están en la mente de Dios, y sin los colores del afecto”. “En donde veamos el “genio” como una “personalidad” peculiarmente desarrollada que debe ser explotada, la filosofía tradicional ve al Espíritu inmanente, al lado del cual la personalidad individual es relativamente nula: “Tú el más loco”, como dice Agustín, “ese ingenio de donde el artífice puede tomar su arte, y puede ver dentro aquello que es prescindible”.<sup>58</sup> Es la luz de este Espíritu que se convierte en “la luz de un arte mecánico”. Lo que Agustín llama *ingenium* corresponde al Hegemon de Philo, el “Controlador Interno” en Sánscrito y a lo que se llama en la teología medieval la Sinteresis, el espíritu inmanente que se pensaba era igualmente una conciencia artística, moral y especulativa, del mismo modo en que usamos la palabra y en su sentido más antiguo de “conciencia”. El ingenio de Agustín corresponde al *daimon* griego, pero no a lo que entendemos hoy por “genio”. Ningún hombre, considerado como tal o cual, puede *ser* un genio: pero todos los hombres *tienen* un genio, que debe ser atendido o desobedecido bajo su propio riesgo. No puede haber propiedad de las ideas, porque aquéllas son dones del Espíritu, y no deben confundirse con los talentos: las ideas nunca se hacen, sino que sólo se pueden “inventar”, es decir “encontrarlas” y entretenerlas. No importa cuántas veces ya hayan sido “aplicadas” por otros, cualquiera que se conforme con una idea, y de ese modo la hace suya, trabajará de manera original, pero no así si está expresando sólo sus propios ideales u opiniones.

“Pensar por uno mismo” es siempre pensar en uno mismo; lo que se llama “pensamiento libre” es, por lo tanto, la expresión natural de una filosofía humanista. Estamos a la merced de nuestros pensamientos y deseos correspondientes. El pensamiento libre es una pasión; son más bien los pensamientos más que nosotros mismos los que son libres. No podemos enfatizar demasiado que la contemplación no es una pasión sino un acto: y donde la psicología moderna ve en la “inspiración” la irrupción de una voluntad instintiva y subconsciente, la filosofía ortodoxa ve una elevación del ser del artista a niveles *superconscientes* y *supraindividuales*. Donde el psicólogo invoca a un demonio, el metafísico invoca a un *daemon*: lo que para uno es la “libido” para el otro es “el divino Eros”.<sup>59</sup>

<sup>53</sup> Plotino, *Enéades*, IV. 4. 2.

<sup>54</sup> *Purgatorio*, XXIV. 52-54. “Al hacer las cosas por el arte, ¿no sabemos que un hombre que tiene a este Dios como su líder logra un éxito brillante, mientras que aquél sobre quien el Amor no ha tenido dominio es oscuro?” (Platón, *El banquete*, 197 A). “Mi doctrina no es mía, sino suya y me la ha enviado... Aquel que habla de sí mismo busca su propia gloria”. Juan 7, 16, 18.

<sup>55</sup> Exodos, 25, 40.

<sup>56</sup> *Aitareya Brahmana*, VI. 27. Cf. *Sāṅkhāyana Āraṇyaka*, VIII. 9. “Hay un arpa celestial: esta arpa humana es una copia de aquélla”.

<sup>57</sup> Plotino, *Enéades*, V. 9. 11. El constructor y el carpintero están entonces haciendo la voluntad de Dios “en la tierra como se hace en el cielo”.

<sup>58</sup> Conf. XI. 5.

<sup>59</sup> “Con respecto a la parte más noble de nuestra alma, debemos concebirla de esta manera: declaramos que Dios nos ha dado a cada uno de nosotros, como su demonio, esa clase de alma que se encuentra en la parte superior de nuestro cuerpo y que nos eleva —viendo que no somos una planta terrenal sino celestial— desde la tierra hacia nuestros similares en el cielo” (Platón, *Timeo*, 90. A).



EROS. Imagen: Dominio público.

También hay un sentido en el que el hombre como individuo se “expresa”, ya sea que lo haga o no. Esto es inevitable, sólo porque nada se puede saber o hacer, excepto de acuerdo con el modo del conocedor. Así que el hombre mismo, como está en sí mismo, aparece con estilo y manejo, y puede ser reconocido en consecuencia. Los usos y la importancia de las obras de arte pueden seguir siendo los mismos durante milenios y, sin embargo, a menudo podemos fechar y ubicar una obra a primera vista. La idiosincrasia humana es, pues, la explicación del estilo y de las secuencias estilísticas: “el estilo es el hombre”. Los estilos son la base de nuestras historias del arte, que están escritas como otras historias para adular nuestra vanidad humana. Pero el artista que tenemos a la vista es inocente de la historia y desconoce la existencia de secuencias estilísticas. Los estilos son el accidente y de ninguna manera la esencia del arte; el hombre libre no trata de expresarse él mismo, sino aquello que debía expresarse. Nuestra concepción del arte esencialmente como la expresión de una personalidad, toda nuestra visión del genio, nuestras curiosidades impertinentes sobre la vida privada del artista; todas estas cosas son producto de un individualismo pervertido y nos impiden comprender la naturaleza del arte medieval y oriental. La manía moderna de atribución es la expresión del orgullo renacentista y del humanismo del siglo XIX; no tiene nada que ver con la naturaleza del arte medieval, y se convierte en una falacia patética cuando se le aplica.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> “El artista en tiempos vikingos no debe pensarse como un individuo, como sería en la actualidad... Es un arte creativo” (Strzygowski, *Early Church Art in Northern Europe*, 1928, pp. 159-160): “Está en la naturaleza misma del arte medieval que muy pocos nombres de artistas nos han sido transmitidos... Toda la manía por conectar los pocos nombres conservados por la tradición con obras maestras bien conocidas, todo esto es característico del culto al individualismo del siglo XIX, basado en los ideales del Renacimiento” (H. Swarzenski, in *Journal of the Walters Art Gallery*, I, 1938, p. 55). “Los estilos académicos que se han sucedido desde el siglo XVII, como consecuencia de este curioso divorcio entre la belleza y la verdad, difícilmente pueden clasificarse como arte cristiano, ya que no reconocen ninguna inspiración superior a la de la mente humana” (C. R. Morey, *Christian Art*, 1935).

En todos los aspectos, el artista tradicional se dedica al bien del trabajo por realizar.<sup>61</sup> La operación es un rito, el celebrante no se expresa intencionalmente, ni siquiera conscientemente. No es por casualidad, sino conforme a un concepto que rige el sentido de la vida, cuyo objetivo está implícito en el *Vivo autem jam non ego* de San Pablo, que las obras de arte tradicional, ya sean cristianas, orientales o populares, casi nunca están firmadas: el artista es anónimo, o si un nombre ha sobrevivido, sabemos poco o nada de la persona. Esto es cierto tanto para los objetos literarios como para los artefactos plásticos. En las artes tradicionales nunca es ¿Quién dijo? sino sólo ¿Qué se dijo? lo que nos concierne: porque “todo lo que es verdadero, sin importar por quien se ha dicho, tiene su origen en el Espíritu”.<sup>62</sup>

Así que las primeras preguntas sensatas que se pueden hacer sobre una obra de arte son: ¿para qué fue?, ¿y qué significa? Ya hemos visto que cualquiera que sea, y por humilde que haya sido el propósito funcional de la obra de arte, siempre tuvo un significado espiritual, de ninguna manera un significado arbitrario, sino uno que la función misma expresa adecuadamente por analogía. La función y el significado no pueden ser separados; el significado de la obra de arte es su forma intrínseca, tanto como el alma es la forma del cuerpo. El significado es incluso históricamente anterior a la aplicación utilitaria. Formas como la de la cúpula, el arco y el círculo no han “evolucionado”, sino que sólo se han aplicado: el círculo no puede haber sido sugerido por la rueda, ni tampoco un mito por un rito mimético. La ontología de las invenciones útiles es paralela a la del mundo: en ambas “creaciones”, el Sol es la forma única de muchas cosas diferentes; que esto sea así en el caso de la producción humana por arte, será realizado por todo el que esté lo suficientemente familiarizado con el significado solar de casi todos los tipos conocidos de artefactos circulares o anulares o partes de un artefacto. Sólo citaré a modo de ejemplo el ojo de una aguja, y señalaré que hay una metafísica del bordado y del tejido, para una exposición detallada de la cual se podría requerir un volumen completo. De la misma manera, no es casualidad que la espada del Cruzado también fuera una cruz, al mismo tiempo el medio físico y el símbolo de la victoria espiritual. No existe un juego tradicional o ninguna forma de atletismo, ni ningún tipo de cuento de hadas que pueda llamarse así (excepto aquellos que simplemente reflejan las fantasías de los escritores individuales, un fenómeno puramente moderno) ni ningún tipo de malabarismo tradicional, que no sea al mismo tiempo que un entretenimiento, la encarnación de una doctrina metafísica. El significado es literalmente el “espíritu” de la actuación o de la anécdota. La iconografía, en otras palabras, es arte: ese arte por el cual se determinan las formas reales de las cosas; y el problema final de la investigación en el campo del arte es entender la forma iconográfica de cualquier composición que estemos estudiando. Sólo cuando entendemos las razones de ser de la iconografía podemos decir que hemos vuelto a los primeros principios; y eso es lo que entendemos por “Reducción del Arte a la Teología”.<sup>63</sup> El alumno entiende la lógica de la composición; el analfabeto sólo tiene su valor estético.<sup>64</sup>

El anonimato del artista pertenece a un tipo de cultura dominada por el anhelo de liberarse de uno mismo. Toda la fuerza de esta filosofía está dirigida contra el engaño del “Yo soy el hacedor”. “Yo” no soy en realidad el hacedor, sino el instrumento; la individualidad humana no es un fin sino sólo un medio. El logro supremo de la conciencia individual es perderse o encontrarse (ambas palabras significan lo mismo) en lo que es tanto su primer comienzo como su último final: “Quien quiera salvar su *psique*, que lo pierda”.<sup>65</sup> Todo lo que se requiere del

---

<sup>61</sup> Platón, *La República*, 342 b.c.

<sup>62</sup> San Ambrosio en 1 Cor. 12. 3, citado por santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, I-II. 109. 1 ad 1.

<sup>63</sup> El título de una obra por san Buenaventura.

<sup>64</sup> Quintiliano, IX. 4.

<sup>65</sup> Lucas, 17, 33. De allí la pregunta reiterada de los Upanishads, “¿Por cuya naturaleza es alcanzable el *summum bonum*?” y el tradicional “Conócete a tí mismo”.



ESPADAS DE CRUZADOS. Imagen: Dominio público.

instrumento es eficiencia y obediencia; el sujeto no debe aspirar al trono; la constitución del hombre no es una democracia, sino la jerarquía de cuerpo, alma y espíritu. ¿Corresponde al cristiano considerar alguna obra “suya”, cuando incluso Cristo ha dicho “no hago nada por mí mismo?”<sup>66</sup> O para los hindúes, cuando Krishna ha dicho que “¿El Entendedor no puede formar el concepto ‘Yo soy el hacedor’?”<sup>67</sup> O el budista, de quien se ha dicho que “Desear que se dé a conocer que yo era el autor” ¿es el pensamiento de un hombre que aún no es Adulto?<sup>68</sup> Difícilmente se le ocurrió al artista individual firmar sus obras, a menos que fuera con fines prácticos de distinción; y nos encontramos con las mismas condiciones que prevalecen en la escasa, pero desaparecida comunidad de los Shakers, quienes hicieron de la perfección del trabajo manual una parte de su religión, pero con la regla de que las obras no deberían ser firmadas.<sup>69</sup> Es en tales condiciones que un arte realmente vivo, a diferencia de lo que Platón llama las artes de la adulación, florece; y en donde el artista explota su propia personalidad y se convierte en un exhibicionista que el arte declina.

Hay otro aspecto de la pregunta que tiene que ver con el patrono más que con el artista; esto también debe entenderse, si no hemos de confundir las intenciones del arte tradicional. Se habrá observado que en las artes tradicionales, la efigie de un individuo, para cualquier propósito que se haya realizado, es muy rara vez a su semejanza en el sentido de que la

<sup>66</sup> Juan, 8, 28.

<sup>67</sup> *Bhagavad Gītā*, III. 27; V. 8. Cf. *Jaiminīya Upanishad Brāhmana*, I. 5. 2; *Udāna* 70.

<sup>68</sup> *Dhammapada*, 74.

<sup>69</sup> E. D. and F. Andrews, *Shaker Furniture*, 1937, p. 44.

concebimos, sino mucho más la representación de un tipo.<sup>70</sup> El hombre está representado por su función más que por su apariencia; la efigie es del rey, del soldado, del mercader o del herrero, en lugar de ser de tal o cual persona. Las razones principales de esto no tienen nada que ver con las incapacidades técnicas o la falta de poder de observación en el artista, pero son difíciles de explicar a nosotros cuyas preocupaciones son tan diferentes y cuya fe en los valores eternos de la "personalidad" es tan ingenua; difícil de explicárnoslo, a quienes rehuimos del dicho que un hombre debe "odiarse" a sí mismo "si fuera Mi discípulo".<sup>71</sup> Toda la posición está vinculada con una visión tradicional que también se expresa en la doctrina de la transmisión hereditaria de carácter y función, por lo que el hombre puede morir en paz, sabiendo que su trabajo será llevado a cabo por otro representante. Como tal o cual persona, el hombre renace en sus descendientes, cada uno de los cuales ocupa a su vez lo que era más bien un oficio que una persona. Porque en lo que llamamos personalidad, la tradición sólo ve una función temporal "que usted mantiene en arrendamiento". La persona misma del rey, al sobrevivir a la muerte, puede manifestarse de alguna manera en otro conjunto de posibilidades que éstos; pero la personalidad real desciende de generación en generación, por delegación hereditaria y ritual; y así decimos: El rey ha muerto, viva el rey. Es lo mismo si el hombre ha sido comerciante o artesano; si el hijo al que se le ha transmitido su personalidad no es también, por ejemplo, un herrero, el herrero de una comunidad determinada, la línea familiar está en su final; y si las funciones personales no se transmiten de esta manera de generación en generación, el orden social en sí mismo ha llegado a su fin, y el caos sobreviene.

Por consiguiente, encontramos que si una imagen ancestral o efigie de una tumba debe establecerse por razones relacionadas con lo que se denomina "adoración de antepasados", esta imagen tiene dos peculiaridades (1) se identifica como la imagen del difunto por la insignia y la vestimenta de su vocación y por la inscripción de su nombre; y (2) para el resto es un tipo indeterminado individualmente, o lo que se llama una semejanza "ideal". De esta manera se representan ambos seres del hombre; el que debe heredarse y el que corresponde a una forma intrínseca y regenerada que debería haber construido para sí mismo en el curso de la vida misma, considerada como una operación de sacrificio que termina en la muerte. Todo el propósito de la vida ha sido que este hombre se realice a sí mismo en esta otra forma esencial, en la que sólo la forma de la divinidad puede considerarse como adecuadamente reflejada. Como lo expresa San Agustín: "Esta semejanza comienza ahora a formarse nuevamente en nosotros".<sup>72</sup> No es sorprendente que incluso en la vida un hombre prefiera ser representado así, no como es, sino como debe ser, impasiblemente superior a los accidentes de manifestación temporal. Es característico de las imágenes ancestrales en muchas partes del Este que no puedan ser reconocidas, excepto por sus leyendas, como los retratos de individuos; no hay nada más que los distinga de la forma de la divinidad a la que el espíritu había sido devuelto cuando el hombre "entregó el alma"; casi de la misma manera una serenidad angélica y la ausencia de imperfección humana, y de los signos de la edad, son característicos de la efigie cristiana antes del siglo trece, cuando el estudio de las máscaras mortuorias volvió a ponerse de moda y el retrato moderno nació en el osuario. La imagen tradicional es la del hombre como sería en la Resurrección, en un cuerpo glorioso sin edad, y

---

<sup>70</sup> Véase Jitta-Zadoks, *Ancestral portraiture in Rome*, 1932, pp. 87, 92 f. Las efigies de tumbas alrededor de 1200 "representaban a los muertos no como estaban después de la muerte sino como esperaban y confiaban estar el Día del Juicio. Esto es aparente en la expresión pura y feliz de todas las caras que son igualmente juveniles y bellas, que han perdido todo trazo de individualidad. Pero hacia finales del siglo XIII... se consideraba importante no como tal vez aparecerían algún día, sino como habían sido en la vida real. ... Como última consecuencia de esta demanda de similitud, hizo su aparición la máscara mortuoria... racionalismo y realismo apareciendo al mismo tiempo". Cf. mi texto *Transformation of Nature in Art*, p. 91 y nota 64, y "The traditional conception of ideal portraiture", *Twice a Year*, No. 3/4 (Autumn, 1939).

<sup>71</sup> Lucas, 14, 26.

<sup>72</sup> *De spiritu et littera*, 37.

no como lo fue accidentalmente: "Iría a la Aniquilación y la Muerte Eterna, no sea que el Juicio Final venga y me encuentre no Aniquilado, y me asaltarían y me entregarían a las manos de mi propio Ser". No olvidemos que son sólo las virtudes intelectuales, y de ninguna manera nuestros afectos individuales, los que se consideran que pueden sobrevivir a la muerte.

Lo mismo vale para los héroes épicos y de romance; para la crítica moderna, éstos son "tipos irreales", y no hay "análisis psicológico". Deberíamos habernos dado cuenta de que si esto no es un arte humanista, podría haber sido su virtud esencial. Deberíamos haber sabido que esto era un arte típico por derecho de larga herencia; el romance sigue siendo esencialmente una epopeya, la épica esencialmente un mito; y es sólo porque el héroe exhibe cualidades universales, sin peculiaridad o limitaciones individuales, que puede ser un patrón imitable por todos los hombres de acuerdo con sus propias posibilidades, cualesquiera que sean. En el último análisis, el héroe es siempre Dios, cuya única idiosincrasia es ser, y a quien sería absurdo atribuirle características individuales. Es sólo cuando el artista, cualquiera que sea su tema, se preocupa principalmente por exhibirse, y cuando descendemos al nivel de la novela psicológica, que el estudio y el análisis de la individualidad adquiere importancia. Entonces, sólo el retrato en nuestro sentido toma el lugar de lo que fue alguna vez una representación iconográfica.

Todas estas cosas aplican tanto más si debemos considerar el retrato deliberado de una divinidad, la tesis fundamental de todas las artes tradicionales. Un conocimiento adecuado de la teología y la cosmología es entonces indispensable para la comprensión de la historia del arte, en la medida en que las formas y estructuras reales de las obras de arte están determinadas por su contenido real. El arte cristiano, por ejemplo, comienza con la representación de la deidad mediante símbolos abstractos, que pueden ser geométricos, vegetales o aquellos riomorfos, y están exentos de cualquier atractivo sentimental. Persigue un símbolo antropomórfico, pero esto todavía es una forma y no una figuración; no está hecho para funcionar biológicamente o para ilustrar un libro de texto de anatomía o de expresión dramática. Aun más tarde, la forma es sentimentalizada; las características de los crucificados están hechas para mostrar sufrimiento humano, el tipo se humaniza completamente, y donde comenzamos con la forma de la humanidad como una representación analógica de la idea de Dios, terminamos con el retrato de la amante del artista haciéndose pasar por la Madonna, y la representación de un bebé demasiado humano; Cristo ya no es un Dios hombre, sino el tipo de hombre que podemos aprobar. ¡Con qué extraordinaria presciencia Santo Tomás de Aquino elogia el uso de formas de existencia más bajas que de formas más nobles como símbolos divinos, "especialmente para aquellos que no pueden pensar en nada más noble que los cuerpos"!<sup>73</sup>

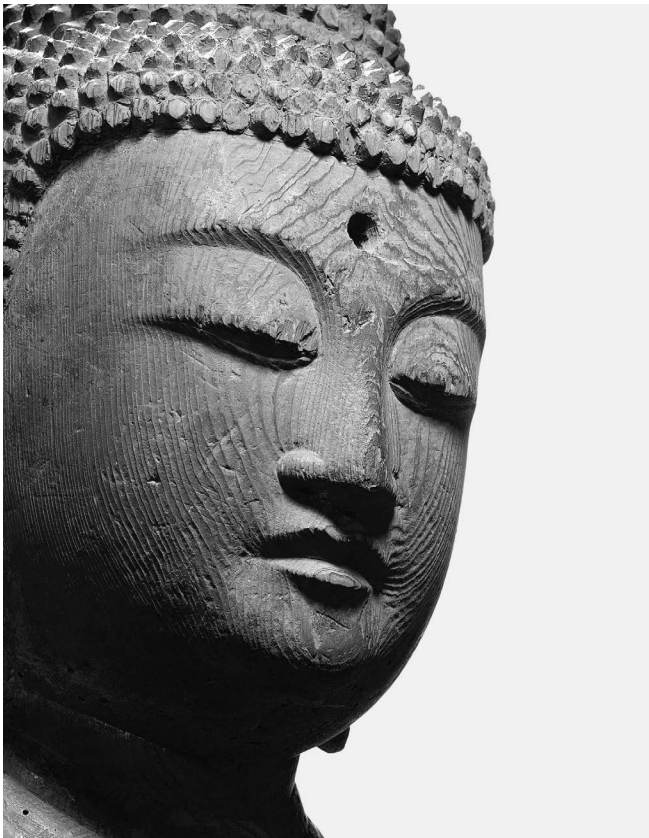
El curso del arte refleja el curso del pensamiento. El artista, afirmando una libertad especiosa, se expresa a sí mismo; nuestra era encomia al hombre que piensa por sí mismo y, por lo tanto, en sí mismo. Podemos ver en el héroe sólo una figura histórica recordada de manera imperfecta, alrededor de la cual se han reunido aclamaciones míticas y milagrosas; la virilidad del héroe nos interesa más que su divinidad, y esto se aplica tanto a nuestra concepción de Cristo o Krishna o Buda, como a nuestras concepciones de Cuchullain o Sigurd o Gilgamesh. Tratamos los elementos míticos de la historia, que son su esencia, como sus accidentes, y sustituimos anécdotas por significado. La secularización del arte y la racionalización de la religión están inseparablemente conectadas, por muy inconscientes que seamos. De ello se deduce que para cualquier hombre que todavía pueda creer en el nacimiento eterno de cualquier avatar ("Antes de que Abraham fuera, yo soy"), el contenido de las obras de arte no puede ser una cuestión que cause indiferencia; la humanización artística del Hijo o de la Madre de Dios es tanto una negación de la verdad cristiana como cualquier forma de racionalismo verbal u otra posición herética. La vulgaridad del humanismo aparece desnuda y sin vergüenza en todo el evemerismo.

---

<sup>73</sup> *Sum. Theol.*, I. 1. 9.



ARTE CRISTIANO, CA. 350.  
*Imagen: Dominio público.*



BUDA JAPONÉS DEL SIGLO XIX.  
*Imagen: Dominio público.*



No es casualidad que apenas se haya descubierto que el arte es en esencia una actividad "estética". No se puede hacer una distinción real entre estética y materialística; la *aisthesis* es sensación, y la materia lo que se puede sentir. Por lo tanto, consideramos que la falta de interés en la anatomía es un defecto del arte; la ausencia de análisis psicológico como evidencia de un carácter no desarrollado; despreciamos la representación del *Bambino* como un hombre pequeño más que como un niño, y pensamos que la frontalidad de la imagen se debe a una incapacidad para realizar la masa tridimensional de las cosas existentes; en lugar de la luz abstracta que corresponde a los aoristas gnómicos de la leyenda, exigimos las sombras proyectadas que pertenecen a efectos momentáneos. Hablamos de una falta de perspectiva científica, sin pensar en que la perspectiva en el arte es un tipo de sintaxis visual y sólo un medio para un fin. Olvidamos que, si bien nuestra perspectiva sirve a los propósitos de representación en los que estamos interesados principalmente, hay otras que son más inteligibles y están mejor adaptadas a los propósitos comunicativos de las artes tradicionales.

Al despreciar la secularización del arte no estamos confundiendo la religión con el arte, sino que buscamos comprender el contenido del arte en diferentes momentos con vistas a un juicio imparcial. Al hablar de la decadencia del arte, lo que queremos decir es realmente la decadencia del hombre de los intereses intelectuales a los sentimentales. Porque la habilidad del artista puede seguir siendo la misma en todas partes: es capaz de hacer lo que pretende. Es la imagen mental en la que trabaja lo que cambia: que "el arte tenga fines fijos" ya no es cierto en tanto conocemos lo que nos gusta en lugar de que nos guste lo que conocemos. Nuestro punto es que sin una comprensión del cambio, se destruye la integridad incluso de un estudio histórico, supuestamente objetivo; juzgamos las obras tradicionales, no por sus logros reales, sino por nuestras propias intenciones, y así, inevitablemente, creemos en el progreso del arte, como lo hacemos en el progreso del hombre.<sup>74</sup>

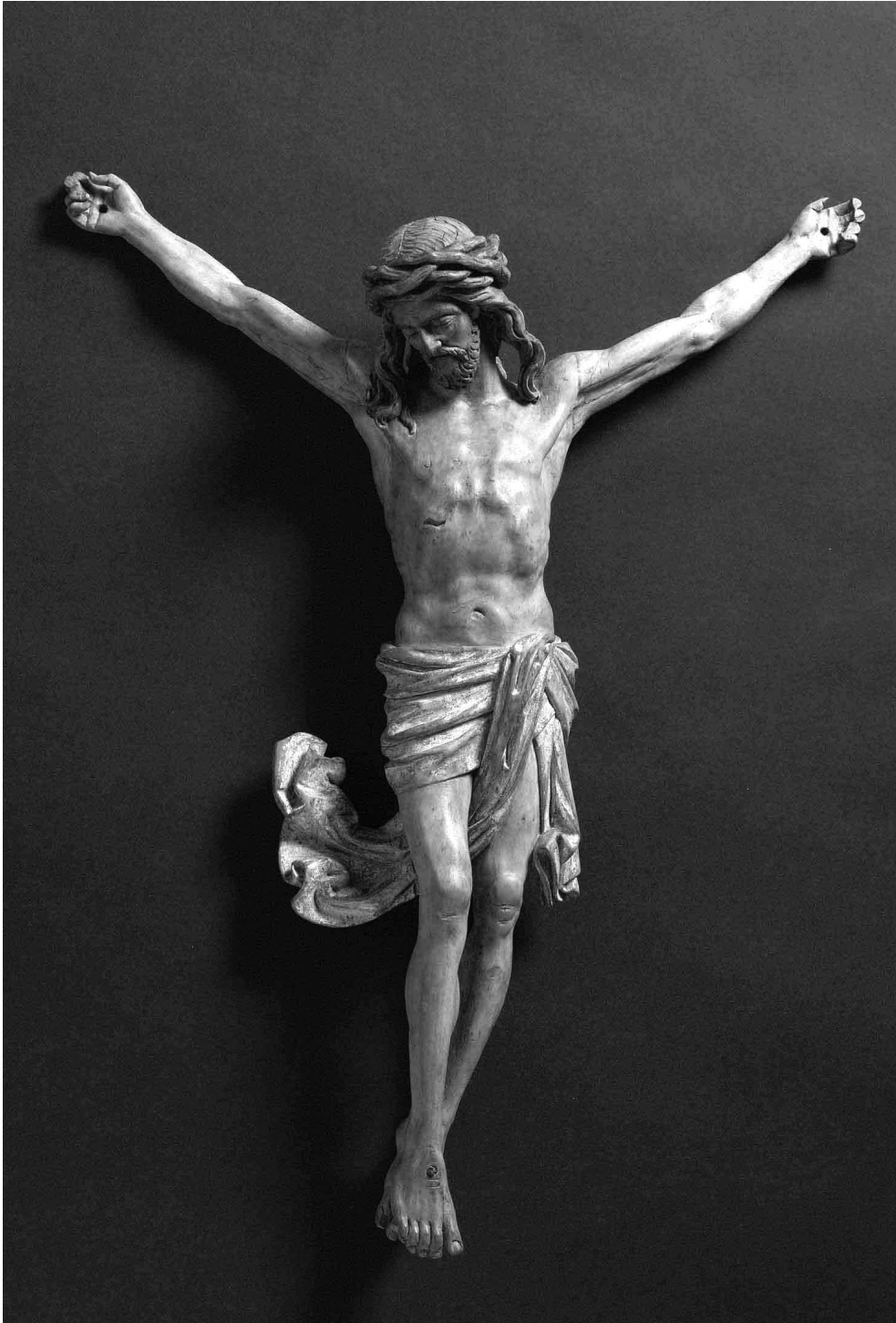
Ignorantes de la filosofía tradicional y de sus fórmulas, a menudo pensamos que el artista ha estado tratando de hacer justo lo que pudo haber estado evitando conscientemente. Por ejemplo, si el Damasceno dice que Cristo, desde el momento de su concepción poseía un "alma racional e intelectual",<sup>75</sup> si como Santo Tomás de Aquino dice "su cuerpo estaba perfectamente formado y asumido en el primer instante",<sup>76</sup> si se dice que el Buda habló en el útero y dio siete pasos al nacer, de un extremo al otro del universo, ¿podría el artista haber tenido la intención de representar a alguno de los niños recién nacidos como un infante quejumbroso? Si estamos perturbados por lo que llamamos la "falta" de expresión de un Buda, ¿no deberíamos tener en cuenta que se le considera como el Ojo en el Mundo, como el espectador impassible de las cosas como realmente son, y que hubiera sido impertinente darle rasgos moldeados por la curiosidad o pasión humanas? Si fuera un canon artístico que las venas y los huesos no se hicieran evidentes, ¿podemos culpar al artista indio como artista por no mostrar un conocimiento de la anatomía que podría haber evocado *nuestra* admiración? Si sabemos por fuentes literarias autorizadas que el loto sobre el que se sienta o se apoya el Buda no es un espécimen botánico, sino el fundamento universal de la existencia inflorescente en las aguas de sus posibilidades indefinidas, ¡cuán inapropiado hubiera sido representarlo en carne sólida precariamente equilibrada en la superficie de una flor real y frágil! Las mismas consideraciones se aplicarán a todas nuestra lectura de mitología y de cuentos fantásticos, y a todos nuestros juicios sobre el arte primitivo, salvaje o popular: el antropólogo cuyo interés es una cultura es un mejor historiador de tales artes que el crítico cuyo único interés está en las superficies estéticas de los propios artefactos.

---

<sup>74</sup> Juan, 8, 58. Cf. *Bhagavad Gītā* IV. 1, 4, 5; *Saddharma Pundarika*, XIV. 44 and XV. 1.

<sup>75</sup> *De fid. orthod.* III.

<sup>76</sup> *Sum. Theol.*, III. 33. 1.



CRISTO. *Imagen: Dominio público.*

En la filosofía tradicional no podemos repetir con demasiada frecuencia que “el arte tiene que ver con la cognición”;<sup>77</sup> la belleza es el poder atractivo de una expresión perfecta. Esto sólo lo podemos juzgar y disfrutar realmente como un “bien inteligible, que es el bien de la razón”.<sup>78</sup> Si realmente hemos sabido lo que debía expresarse. Si el sofisma es “ornamento más de lo que es apropiado para la tesis del trabajo”<sup>79</sup>, ¿podemos juzgar qué es o no es sofisma si nosotros mismos permanecemos indiferentes a este contenido? Evidentemente no. También se podría intentar el estudio del arte cristiano o budista sin un conocimiento de las filosofías correspondientes, como el estudio de un papiro matemático sin el conocimiento de las matemáticas.

### III

Concluamos con una discusión sobre los problemas de la pobreza voluntaria y de la iconoclasia. En las culturas moldeadas por la filosofía tradicional, encontramos que se mantienen dos posiciones contrastantes, ya sea en un momento dado o alternativamente: la obra de arte, tanto como utilidad y en su significado es, por un lado, un bien y, por otro, un mal.

El ideal de la pobreza voluntaria, que rechaza las utilidades, puede entenderse fácilmente. Es sencillo ver que una multiplicación indefinida de utilidades, los medios de la vida, puede terminar en una identificación de la cultura con comodidad, y la sustitución de los medios por fines; multiplicar los deseos es multiplicar la servidumbre del hombre a su propia maquinaria. No digo que esto no haya ocurrido ya. Por otro lado, el hombre es más autosuficiente, autóctono y libre, cuando depende menos de las posesiones. Todos reconocemos hasta cierto punto el valor de vivir simplemente. Pero la cuestión de las posesiones es un asunto relativo a la vocación del individuo; el trabajador necesita sus herramientas, y el soldado, sus armas; pero mientras el contemplativo está más cerca de su objetivo, menos necesidades tiene. No fue sino hasta después de la caída que Adán y Eva tuvieron ocasión de practicar el arte del sastre: no tenían imágenes de un Dios con quien conversaban diariamente. Los ángeles también “tienen menos ideas y usan menos medios que los hombres”.<sup>80</sup> Las posesiones son una necesidad en la medida en que podemos usarlas; es totalmente legítimo disfrutar de lo que usamos, pero igualmente desordenado disfrutar de lo que no podemos usar o de usar lo que no se puede disfrutar. Todas las posesiones que no sean al mismo tiempo bellas y útiles son una afrenta a la dignidad humana. La nuestra es quizás la primera sociedad en encontrar natural que algunas cosas sean hermosas y otras útiles. Ser voluntariamente pobres es haber rechazado lo que no podemos admirar y usar; esta definición se puede aplicar tanto al caso del millonario como al del monje.

La referencia de iconoclasia es más particular al uso de imágenes como soportes de contemplación. Se aplicará la misma regla. Hay quienes, la gran mayoría, cuya contemplación requiere tales apoyos, y otros, la minoría, cuya visión de Dios es inmediata. Para estos últimos, pensar en Dios en términos de cualquier concepto verbal o visual equivaldría a olvidarlo.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Ib. I. 5. 4 ad 1.

<sup>78</sup> Ib. I-II. 30. 1 c. Cf. Witelo, *Lib. de intelligentiis*, XVIII, XIX.

<sup>79</sup> San Agustín, *De doc. christ.*, II. 31.

<sup>80</sup> Eckhart.

<sup>81</sup> Plotino, *Enéades*, IV. 4. 6, “En otras palabras, ¿han visto a Dios y no se acuerdan? Ah, no: es que ven a Dios aún y siempre, y que mientras ven, no pueden decirse que han tenido la visión; tal reminiscencia es para las almas que la han perdido”. Nicolás de Cusa, *De vis. Dei*, cap. XVI. “Lo que satisface al intelecto no es lo que entiende”. *Kena Upanishad*, 30, “El pensamiento de Dios es suyo por quien es impensado, o si piensa el pensamiento, es que no entiende”. *Vairacchedika Sutra*, f. 38 XXVI, “Aquellos que me ven en cualquier forma, o piensan en mí con palabras, su forma de pensar es falsa, no me ven en absoluto. Los Beneficiarios deben ser vistos en la Ley, el suyo es un Cuerpo de la Ley: el Buda debe ser entendido correctamente como parte de la naturaleza de la Ley, no puede ser entendido por cualquier medio”.

No podemos hacer una regla que se aplique a ambos casos. El iconoclasta profesional es tal, ya sea porque no entiende la naturaleza de las imágenes y los ritos, o porque no confía en la comprensión de aquellos que practican iconolatría o siguen ritos. Llamar al otro hombre idólatra o supersticioso es, en términos generales, sólo una manera de afirmar nuestra propia superioridad. La idolatría es el mal uso de los símbolos, una definición que no necesita más calificaciones. La filosofía tradicional no tiene nada que decir en contra del uso de símbolos y ritos; aunque hay mucho que los más ortodoxos pueden decir contra su mal uso. Se puede enfatizar que el peligro de tratar las fórmulas verbales como absolutas es, generalmente, mayor que el del uso incorrecto de imágenes plásticas.

Consideraremos sólo el *uso* de símbolos y su rechazo cuando su utilidad esté en su fin. Una comprensión clara de los principios involucrados es absolutamente necesaria si no queremos que nos confundan las controversias iconoclastas que desempeñan un papel tan importante en las historias de cada arte. Es en la medida en que él "conoce cosas inmortales por el mortal" que el hombre como persona verdadera se distingue del animal humano, que sólo conoce las cosas tal como son en sí mismas y se guía sólo por este conocimiento estimativo. Lo no manifestado puede conocerse por analogía; Su silencio por Su expresión. Que "las cosas invisibles de Él" se puedan ver a través de "las cosas que están hechas" se aplicará no sólo a las obras de Dios, sino también a aquellas hechas por manos, si han sido hechas por un arte tal, como hemos tratado de describir: "En estos bosquejos, hijo mío, he hecho una imagen de Dios para ti, en la medida de lo posible; y si contemplas esta semejanza con los ojos de tu corazón... la vista en sí misma te guiará en tu camino".<sup>82</sup> El cristianismo heredó este punto de vista del neoplatonismo: y, por lo tanto, como dice Dante, "así condesciende la Escritura a tu capacidad, asignando pie y mano a Dios, con otro significado". No tenemos otro lenguaje que no sea el simbólico para hablar de la realidad última: la única alternativa es el silencio; mientras tanto, "El rayo de la revelación divina no se extingue por la imagen sensible con la que está velada".<sup>83</sup>

La "Revelación" en sí misma implica un velo más que una revelación: un símbolo es un "misterio".<sup>84</sup> "La mitad reveladora y la mitad oculta" describe adecuadamente el estilo parabólico de las escrituras y de todas las imágenes conceptuales\* de ser en sí mismo, que no puede revelarse a nuestros sentidos físicos. Debido a esto, Agustín podría decir que en el último análisis "Toda escritura es vana". Porque "Si alguien al ver a Dios concibe algo en su mente, esto no es Dios, sino uno de los efectos de Dios".<sup>85</sup> "No tenemos medios para considerar cómo es Dios, sino cómo no es";<sup>86</sup> hay "cosas que nuestro intelecto no puede contemplar... no podemos entender lo que son excepto negando cosas de ellas".<sup>87</sup> A este efecto se podrían citar edictos de innumerables fuentes, tanto cristianas como orientales.

---

<sup>82</sup> Hermetica, *Lib. IV.* 11 b.

<sup>83</sup> Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, I. i. 9.

<sup>84</sup> Clemente de Alejandría, *Protr. II.* 15. Cf. René Guénon, "Mythes, Mystères et Symboles", in *Voile d'Isis (Études Traditionnelles)* 40, 1935. Esa "revelación" significa que una "demostración" depende del hecho de que una exhibición del principio a semejanza, y como se vistió en el velo de la analogía, aunque no es una exhibición del principio en su esencia desnuda, es relativamente lo que de otro modo sería la oscuridad de una ignorancia total, una verdadera "demostración".

<sup>85</sup> Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, III. 92. 1 ad 4.

<sup>86</sup> *Ib.* I. 3. 1. Cf. *Bṛhadāraṇyaka Upanishad*, IV. 4. 22; *Maitri Upanishad* IV. 5, etcétera.

<sup>87</sup> Dante, *El Convivio*, tratado III. 15. Nicolás de Cusa, *De fil. Dei, Deus, cum non possit nisi negative, extra intellectualem regionem, attingi.* Eckhart, "wiltû Komen in die kuntschaft der verborgenen heimelicheit gotes, sô muostû übergân alles, daz dich gehindern mac an lûterr bekentnisse, daz du begrifen maht mit verstantnisse" (Pfeiffer, p. 505).

No deriva de esto que la tradición espiritual esté en guerra consigo misma con respecto al uso de imágenes conceptuales. La controversia que cumple un papel tan importante en la historia del arte es mantenida sólo por partidarios humanos con puntos de vista limitados. Como dijimos antes, la pregunta es realmente sólo la de utilidad: es paralela a la de las obras y la fe. Del mismo modo, imágenes conceptuales y obras, arte y prudencia por igual, son medios que no deben confundirse con fines; el fin es uno de contemplación beatífica que no requiere ninguna operación. Quien propone cruzar un río necesita un bote; "pero no permita que use la Ley como un medio de llegada cuando lo haga".<sup>88</sup> El arte religioso es simplemente una teología visual: la teología cristiana y oriental son medios para un fin, pero no deben confundirse con el fin. Ambas implican un método dual, el de la *via affirmativa* y el de la *via negativa*; por un lado, afirmando las cosas de Dios a modo de alabanza, y por el otro, negando cada una de estas afirmaciones descriptivas limitantes, ya que aunque el culto es determinante para la visión inmediata, Dios no es y nunca puede ser "lo que los hombres adoran aquí".<sup>89</sup> Las dos formas están lejos de ser mutuamente excluyentes; son complementarias. Debido a que son tan bien conocidas para el estudiante de teología cristiana, sólo citaré de un Upanishad, en el punto en que se trata del uso de ciertos tipos de conceptos de deidad considerados como soportes de la contemplación. ¿Cuál de éstos es el mejor? Eso depende de las facultades individuales. Pero en cualquier caso, éstos son aspectos pre-eminentes de la deidad incorpórea; "éstos deben contemplar y alabar, pero luego negar. Porque con éstos uno se eleva a estados cada vez más superiores. Pero cuando todas estas formas se resuelven, él alcanza la unidad de la Persona".<sup>90</sup>

Para resumir: la visión normal del arte que hemos descrito anteriormente, a partir de la posición de que "Aunque es un artista, el artista es sin embargo un hombre", no es propiedad privada de ningún filósofo, ni de un tiempo o de un lugar: sólo se puede decir que hay ciertos momentos, y en particular los nuestros, en los que se ha olvidado. Hemos enfatizado que el arte es para el hombre y no el hombre para el arte: que todo lo que se hace sólo para dar placer es un lujo, y que el amor al arte en estas condiciones se convierte en un pecado mortal;<sup>91</sup> que en el arte tradicional la función y el significado son bienes inseparables; que sostiene en ambos aspectos que no puede haber buen uso sin el arte; y que todos los buenos usos implican los placeres correspondientes. Hemos demostrado que el artista tradicional no se expresa a sí mismo, sino a una tesis: que es en este sentido que tanto el arte humano como el divino son expresiones, pero que sólo se habla de "autoexpresiones" si se ha entendido claramente cuál "yo" significa. Hemos demostrado que el artista tradicional normalmente es anónimo, el individuo como tal es sólo el instrumento del "yo" que encuentra la expresión. Hemos demostrado que el arte es esencialmente simbólico, y sólo accidentalmente ilustrativo o histórico; y, finalmente, que el arte, incluso el más elevado, es únicamente el medio para un fin, que incluso el arte de las escrituras es sólo una manera de "ver a través de un vidrio, oscuramente", y que aunque esto es mucho mejor que no verlo en absoluto, la utilidad de la iconografía debe llegar a su fin cuando la visión es "cara a cara".<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> Parábola de la balsa, *Majjhima Nikāya*, I. 135; san Agustín, *De spir. et lit.*, 16.

<sup>89</sup> *Kena Upanishad*, 2-8.

<sup>90</sup> *Maitri Upanishad*, IV. 5.

<sup>91</sup> Para las condiciones bajo las cuales la ornamentación se convierte en un pecado, véase santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, II-II. 167. 2 and 169. 2 ad 4. Cf. mi texto "On the relation of beauty to truth" in *Art Bulletin*, XX, pp. 72-77, y "ornament", d. XXI.

<sup>92</sup> I Cor. 13. 12.

## Breve bibliografía para la filosofía del arte medieval y oriental

- Adler, M., *Art and Prudence*, Chicago, 1935.
- Anitchkoff, E., "L'esthétique au moyen-âge," *Le Moyen Age*, XX (1917-18), 221-258.
- Andrae, W., *Die ionische Säule, Bauform oder Symbol?* Berlin, 1933.
- "Keramik in Dienste der Weisheit," in *Berichte der Deutschen Keramischen Gesellschaft*, December 1936.
- Bauemker, C., *Witelo*, Munster, 1908.
- Baldwin, C. S., *Mediaeval Rhetoric and Poetic*, New York, 1928.
- Bissen, J. M., *L'Exemplarisme divin selon St. Bonaventura*, Paris, 1929.
- St. Augustine, *De doctrina Christiana*, Catholic University of America, Patristic Studies, Vol. XXXIII.
- St. Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam*, in *Opera Omnia*.
- Carey A. Graham, "The Catholic attitude towards art," in *Catholic Social Art, Qtly.* Vol. I, pt. 4, 1938.
- Pattern* Newport, 1938.
- Coomaraswamy, A. K., *The Indian craftsman*, London, 1909.
- The transformation of nature in art*, Cambridge, 1935.
- The Mirror of Gesture*, New York, 1936.
- "The technique and theory of Indian painting," in *Technical Students in the Field of the Fine Arts*, III, 1934.
- "The intellectual operation in Indian art," in *JISOA*, June 1935.
- Is art a superstition or a way of life?* Newport, 1937.
- "Mediaeval Aesthetic," pts. I and II, *Art Bulletin*, vols. XVII, XX.
- "The nature of Buddhist art," in Rowland and Coomaraswamy, *Wall paintings of India, Central Asia and Ceylon*, Boston, 1938.
- Asiatic Art*, Chicago, 1938.
- "The part of art in Indian life," in *The Cultural Heritage of India*, Calcutta (1937), Vol. III, pp. 485-513.
- "The philosophy of Mediaeval and Oriental Art," in *Zalmoxis*, I, 1938.
- "Ornament" in *Art Bulletin*, XXI, 1939.
- Coomaraswamy and Carey, A. Graham, *Patron and Artist*, Norton, 1936.
- Coomaraswamy, Benson and Carey, *What use is art anyway?* Newport, 1937.
- De Fonseka, L., *On the truth of decorative art*, London, 1913.
- Gleizes, A., *Vers une conscience plastique, La forme et l'histoire*, Paris, 1932.
- Homocentrisme*, Sablons (Isère), 1937.
- Ghyka, M. C., *Le nombre d'or*, 2 vols., Paris, 1931.
- Gill, E., *Beauty looks after herself*, London, 1933.
- Work and leisure*, London, 1934.
- Art*, London, 1934.
- Work and culture*, Newport, 1939.
- Autobiography*, London, 1941.
- Guénon, R., "Mythes, Mystères et Symboles," in *Études Traditionnelles*, 40, 1935.
- "Initiation and the Crafts," *Journ. Indian Society of Oriental Art*, VI, 1938.
- Healy, E. Th., *Saint Bonaventura's De reductions artium ad theologiam*, New York, 1940.
- Lang, P. H., *Music in Western Civilization*, New York, 1941.
- La Meri, *The Gesture Language of the Hindu Dance*, New York, 1941.
- Lebasquais, É., "L'architecture sacrée," in *Études Traditionnelles*, 41, 1936.
- Lethaby, W. R., *Architecture, Mysticism and Myth*, London, 1891.
- Longinus, *On the Sublime*.
- Lund, F. M., *Ad Quadratum: a study of the geometrical bases of classic and mediaeval religious architecture*, 2 vols., London, 1921.

- Maritain, A., *Art and Scholasticism*, London, 1931.
- Masson, Oursel, "L'esthétique indienne," *Rev. de Métaphysique et de Morale*, July 1936.
- Plotinus, *Enneads*.
- Renz, O., *Die Synteresis nach dem hl. Thomas von Aquin*, Munster, 1911.
- Schlosser, J., *Die Kunstliteratur*, Vienna, 1924.
- Shewring, W., "Booklearning and education" *Integration*, II, pt. 2, October-November 1938.
- Spinden, H., "Primitive Arts" in *Brooklyn Museum Qly.*, October 1935.
- Strzygowski, J., *Spüren indo-germanisches Glaubens in der bildenden Kunst*, Heidelberg, 1936.
- Svoboda, K., *L'esthétique de St. Augustin*, Brno, 1933.
- Takacs, Z., *The art of Greater Asia*, Budapest, 1933.
- Tea, E., "Witelo," in *L'Arte*, XXX, 1927.
- St. Thomas Aquinas, *Summa Theologica*.  
*De pulchro* (on Dionysius, *De div. nom.*, IV. 5), in *Opera Omnia*, Parma, 1864 (as op. vii.c.iv, lect. 5). (See *Art Bulletin* XX, 1938, pp. 66-72).
- Ulrich of Strassburg, *De pulchro* (on Dionysius, *De div. nom.*, IV. 5) (see *Art Bulletin*, XVII, 1935, pp. 31-47).
- Warner, L., "On teaching the Fine Arts," in *American Review*, March 1937.

#### Capítulo IV. ¿Cuál es el uso del arte de cualquier modo?<sup>93</sup>

Estamos familiarizados con dos escuelas de pensamiento sobre arte contemporáneas. Tenemos, por un lado, una pequeña élite con un estilo propio que distingue el arte "fino" del arte como manufactura especializada, y lo valora tan alto como a una autorrevelación o autoexpresión del artista; esta élite, por lo tanto, basa su enseñanza de la estética en el estilo, y convierte a la así llamada "apreciación del arte" en una cuestión acerca de la manera más que del contenido o de la verdadera intención de la obra. Éstos son nuestros Profesores de Estética y de Historia del Arte, que se regocijan en la ininteligibilidad del arte al mismo tiempo que lo explican psicológicamente, sustituyendo el estudio del hombre mismo por el estudio del arte del hombre; y estos líderes de los ciegos son seguidos con gusto por la mayoría de los artistas modernos, quienes naturalmente se sienten halagados por la importancia que se atribuye al genio personal.

Por otro lado, tenemos al gran cuerpo de hombres sencillos que no están realmente interesados en las personalidades artísticas, y para quienes el arte, tal como se definió ya, es una peculiaridad más que una necesidad de vida, y de hecho no tiene ningún uso para el arte.

Y en contra de estas dos clases, tenemos una visión normal, pero olvidada, del arte, que afirma que el arte es hacer bien, o arreglar adecuadamente, todo lo que requiere hacerse o arreglarse, ya sea una estatuilla, un automóvil o un jardín. En el mundo occidental, ésta es específicamente la doctrina católica del arte; de esta doctrina sigue la conclusión natural, en palabras de Santo Tomás, que "no puede haber buen uso sin arte". Es bastante obvio que si las cosas que se requieren para uso, ya sea intelectual o físico, o en condiciones normales ambas, no se crean adecuadamente, no se pueden disfrutar, en donde "disfrutar" significa algo más que simplemente "gustar". La comida mal preparada, por ejemplo, no nos caerá bien; y de la misma manera las exhibiciones autobiográficas u otras sentimentales debilitan necesariamente la moral de quienes se alimentan de ellas. El patrón saludable no está más interesado en la personalidad del artista que en la vida privada de su sastre; todo lo que necesita de ambos es que estén en posesión de su arte.

<sup>93</sup> Originalmente fueron dos emisiones.

La presente serie de charlas sobre arte está dirigida al segundo tipo de hombre antes definido, a saber, al hombre sencillo y de mente práctica que no tiene uso para el arte, ya que el arte es expuesto por los psicólogos y practicado por la mayoría de los artistas contemporáneos, especialmente los pintores. El hombre simple no tiene uso para el arte, a menos que sepa de qué se trata o para qué sirve. Y hasta aquí, está perfectamente en lo correcto; si no se trata de algo y no es para nada, no *tiene* ningún uso. Y además, a menos de que se trate de algo que *vale la pena*, más útil, por ejemplo, que la preciosa personalidad del artista, y aunque valga la pena para el patrono y el consumidor, así como para el artista y fabricante, no tiene un uso *real*, sino que es sólo un producto de lujo o un mero adorno. Por estas razones, el arte puede ser desechado por un hombre religioso como mera vanidad, por el hombre práctico como una superfluidad costosa, y por el pensador sobre clases como parte integrante de toda la fantasía de la burguesía. Por lo tanto, hay dos puntos de vista opuestos, de los cuales uno afirma que no puede haber un buen uso sin arte, y el otro, que el arte es un exceso. Observen, sin embargo, que estas afirmaciones contrarias se afirman con respecto a dos cosas muy diferentes, que no son las mismas simplemente porque ambas han sido llamadas "arte". Demos ahora por hecho el punto de vista históricamente normal y religiosamente ortodoxo que, al igual que la ética es la "manera correcta de hacer las cosas", por lo que el arte es "hacer bien lo que sea necesario", o simplemente "la manera correcta de hacer las cosas"; y aun dirigiéndonos a aquéllos para quienes las artes de la personalidad son superficiales, pregunte si el arte no es, después de todo, una necesidad.

Una necesidad es algo de lo que no podemos permitirnos prescindir, sea cual sea su precio. No podemos hacer preguntas del precio aquí, excepto para decir que el arte no tiene que ser, y no debería ser, costoso, excepto en la medida en que se emplean materiales costosos. Es en este punto que surge la cuestión crucial de la manufactura con fines de lucro frente a la manufactura para el uso. Debido a que la idea de manufactura con fines de lucro está vinculada con la sociología industrial actualmente aceptada que las cosas en general no están bien hechas y, por lo tanto, tampoco son hermosas. Es interés del fabricante producir lo que nos gusta, o se pueda inducir a que nos guste, sin importar si nos vendrá bien o no; al igual que otros artistas modernos, el fabricante se está expresando, y sólo atiende nuestras necesidades reales en la medida en que debe hacerlo para poder vender. Los fabricantes y otros artistas recurren todos a la publicidad; el arte se anuncia abundantemente en escuelas y colegios, en "Museos de Arte Moderno" y por los comerciantes de arte; y tanto el artista como el fabricante valoran sus productos de acuerdo con lo que el tráfico soportará. En estas condiciones, como el señor Carey, que habla en esta serie de charlas, lo ha expresado tan bien, el fabricante trabaja para poder seguir ganando; no gana, como debería, para poder seguir fabricando. Es sólo cuando el creador de las cosas lo hace por vocación y no simplemente por mantener un trabajo, que el precio de las cosas se aproxima a su valor real; y en estas circunstancias, cuando pagamos por una obra de arte diseñada para cumplir un propósito necesario, obtenemos el valor de nuestro dinero; y como el propósito es necesario, *debemos* poder pagar por el arte, o de lo contrario estamos viviendo por debajo de un estándar humano normal; como la mayoría de los hombres vive ahora, incluso los ricos, si consideramos calidad en lugar de cantidad. No hace falta agregar que el trabajador también es víctima de una manufactura con fines de lucro; de modo que se ha convertido en una burla decirle que las horas de trabajo deberían ser más agradables que las horas de ocio; que cuando esté en el trabajo debería estar haciendo lo que le gusta, y sólo cuando esté en su tiempo libre, haciendo lo que debería: la mano de obra está condicionada por el arte, y la conducta, por la ética.

La industria sin arte es brutalidad. El arte es específicamente humano. Ninguno de esos pueblos primitivos, pasados o presentes, cuya cultura pretendemos despreciar y nos proponemos enmendar, ha prescindido del arte; desde la edad de piedra en adelante, todo lo hecho por el hombre, bajo cualquier condición de penuria o pobreza, se ha hecho con arte para



servir a un doble propósito, a la vez utilitario e ideológico. Somos nosotros quienes, hablando al menos colectivamente, disponemos de recursos ampliamente suficientes, y quienes no evitamos desperdiciar estos recursos, quienes hemos propuesto en primer lugar hacer una división de arte, una clase que sea apenas utilitaria, la otra lujosa, y omitiendo por completo lo que una vez fue la función más alta del arte, expresar y comunicar ideas. Hace mucho tiempo que se pensaba en la escultura como el "libro" del hombre pobre. Nuestra misma palabra "estética", de "aesthesis", "sentimiento", proclama nuestro rechazo de los valores intelectuales del arte.

Otros dos puntos sólo se pueden tocar en el tiempo disponible. En primer lugar, si consideramos que el hombre sencillo tiene razón al querer saber de qué se trata una obra y al exigir inteligibilidad en las obras de arte, ciertamente no está menos equivocado al exigir semejanza, y totalmente equivocado al juzgar las obras de arte antiguo de cualquier punto de vista, tal como está implícito en las expresiones comunes, "Eso fue antes de que supieran algo sobre anatomía" o "Eso fue antes de que se hubiera descubierto la perspectiva". El arte se ocupa de la naturaleza de las cosas, y sólo de manera incidental, si acaso, de su apariencia; por cuya apariencia, la naturaleza de las cosas está mucho más oculta que revelada. No es asunto del artista ser aficionado a la naturaleza como efecto, sino tener en cuenta a la naturaleza como la causa de los efectos. En otras palabras, el arte está mucho más relacionado con el álgebra que con la aritmética, y al igual que se requieren ciertas calificaciones si queremos entender y disfrutar de una fórmula matemática, el espectador debe haber sido educado de manera adecuada si quiere comprender y disfrutar de las formas del arte comunicativo. Éste es el caso sobre todo si el espectador ha de entender y disfrutar las obras de arte que están escritas, por así decirlo, en un idioma extranjero u olvidado; lo que se aplica a la mayoría de los objetos expuestos en nuestros museos.

Este problema se presenta porque no es asunto de un museo exhibir obras contemporáneas. La ambición del artista moderno de ser representado en un museo es su vanidad, y revela un completo malentendido de la función del arte; porque si un trabajo se ha hecho para satisfacer una necesidad dada y específica, sólo puede ser efectivo en el entorno para el cual fue diseñado, es decir, en un contexto tan vital como la casa en que vive un hombre, o en un calle, o en una iglesia, y no en algún lugar cuya función principal sea contener todo tipo de arte.

La función de un museo de arte es preservar de la destrucción y dar acceso a obras de arte antiguas que los expertos responsables de su selección todavía consideran ser muy buenas en su género. ¿Pueden estas obras de arte, que no fueron hechas para satisfacer sus necesidades particulares, ser de alguna utilidad para el hombre simple? Probablemente no sea de mucha utilidad a primera vista y sin orientación, ni hasta que sepa de qué se trata y para qué sirven. Podríamos más bien desear, aunque en vano, que el hombre de la calle tuviera acceso a mercados tales como aquéllos en los que los objetos del museo se compraron y vendieron originalmente a precios razonables en el curso cotidiano de la vida. Por otro lado, los objetos del museo fueron hechos para satisfacer necesidades humanas específicas, si no precisamente nuestras necesidades actuales; y es muy deseable darse cuenta de que ha habido necesidades humanas distintas, y quizás más significativas, que las nuestras. Los objetos del museo no pueden, en efecto, considerarse como formas para imitar, simplemente porque no se hicieron para satisfacer nuestras necesidades especiales; pero en la medida en que son buenos en su tipo, como lo presupone la selección de expertos, se pueden deducir de ellos, cuando se consideran en relación con su uso original, los principios generales del arte según los cuales las cosas pueden estar bien hechas, para cualquier propósito que pueda requerirse. Y eso es, en términos generales, el mayor valor de nuestros museos.

Algunos han respondido a la pregunta "¿Cuál es el uso del arte?", diciendo que el arte es por el arte; y es bastante extraño que quienes sostienen así que el arte no tiene uso humano, hayan al mismo tiempo enfatizado el valor del arte. Intentaremos analizar las falacias involucradas.

Nos referimos con anterioridad al pensador de clases sin interés por el arte, y que está listo para prescindir de éste por ser una parte integrante de toda la fantasía de la burguesía. Si pudiéramos descubrir a un pensador así, deberíamos estar encantados de estar de acuerdo con él en que toda la doctrina del arte por el arte, y todo el asunto de "coleccionar" y el "amor por el arte" no son más que una aberración sentimental y un medio de escape de los asuntos serios de la vida. Deberíamos estar muy dispuestos a aceptar que el simple hecho de cultivar las cosas más elevadas de la vida, si el arte es tal, en horas de ocio que se obtengan mediante una sustitución adicional de los medios manuales de producción por medios mecánicos, es tanto una vanidad como podría serlo el cultivo de la religión por la religión sólo los domingos; y que las pretensiones del artista moderno son fundamentalmente ilusorias y egoístas.

Desafortunadamente, cuando nos acercamos a los hechos, encontramos que el reformador social no es realmente superior al engaño actual de la cultura, sino que sólo se enoja por una situación económica que parece privarlo de esas cosas más elevadas de la vida que los ricos pueden permitirse más fácilmente. El trabajador envidia, mucho más de lo que ve, al coleccionista y "amante del arte". La noción de quien recibe un salario mínimo sobre el arte no es más realista o práctica que la de un millonario: del mismo modo que su noción de la virtud no es más realista que la del predicador o la de la bondad por la bondad misma. Él no ve que si necesitamos arte sólo si y porque nos *gusta* el arte, y deberíamos ser buenos sólo si y porque nos *gusta* ser buenos, el arte y la ética están hechos para ser meros asuntos de gusto, y no se puede elevar ninguna objeción si decimos que no nos interesa el arte porque no nos gusta, o no tenemos ninguna razón para ser buenos, porque preferimos ser malos.

El tema del arte por el arte fue abordado el otro día por un Editor de *Nation* que citó con aprobación un pronunciamiento de Paul Valery en el sentido de que la característica más esencial del arte es la *inutilidad*, y procedió a decir que "Nadie se sorprende con la afirmación de que 'La virtud es su propia recompensa'... que es sólo otra forma de decir que la virtud, como el arte, es un fin en sí mismo, un bien final". El escritor también señaló que "la inutilidad y la falta de valor no son las mismas cosas"; por lo que, por supuesto, quiso decir, "no son lo mismo". Además, dijo que sólo hay tres motivos por los cuales un artista se ve obligado a trabajar, es decir, "por dinero, fama o 'arte'".

No necesitamos mirar más lejos para encontrar un ejemplo perfecto del pensador de clases estupefacto por lo que hemos llamado la total fantasía de la burguesía. Para empezar, está muy lejos de ser verdad que a nadie le sorprende la afirmación de que "La virtud es su propia recompensa". Si eso fuera cierto, entonces la virtud no sería mas que la justicia propia del *uncó guid*. Que "La virtud es su propia recompensa" está, en realidad, en oposición directa a todas las enseñanzas ortodoxas, en las que se afirma constante y explícitamente que la virtud es un medio para un fin, y no un fin en sí mismo; un medio para el fin último de felicidad del hombre, y no una parte de ese fin. Y de la misma manera en todas las civilizaciones normales y humanas, la doctrina sobre el arte ha sido que el arte es de la misma manera un medio, y no un fin último.

Por ejemplo, la doctrina aristotélica de que "el fin general del arte es el hombre" fue firmemente respaldada por los enciclopedistas cristianos medievales; y podemos decir que todos aquellos sistemas de pensamiento filosóficos y religiosos de los que el pensador de las clases desearía emanciparse concuerdan en que tanto la ética como el arte son medios para la felicidad, y tampoco un fin último. El punto de vista de la burguesía al que el reformador social, de hecho, asiente, es sentimental e idealista, ¡mientras que la doctrina religiosa que él repudia

es utilitaria y práctica! En cualquier caso, el hecho de que un hombre se complace, o puede disfrutar de que le vaya bien o de hacer el bien, no es suficiente para hacer de este placer el propósito de su trabajo, excepto en el caso del hombre que es justo o del hombre que es meramente un autoexpresionista: del mismo modo, el placer de comer no puede llamarse el fin último de comer, excepto en el caso del glotón que vive para comer.

Si el uso y el valor de hecho no son sinónimos, es sólo porque el uso implica eficacia, y el valor puede estar asociado a algo ineficiente. Agustín, por ejemplo, señala que la belleza no es sólo lo que nos gusta, porque a algunas personas les gustan las deformidades; o en otras palabras, valora lo que es realmente inválido. El uso y el valor no son idénticos en lógica, pero en el caso de un sujeto perfectamente sano, coinciden en experiencia; y esto está admirablemente ilustrado por la equivalencia etimológica de *brauchen*, alemán para "usar", y latín *frui*, "disfrutar".



BUDA, MUSEO METROPOLITANO DE ARTE. Imagen: Dominio público.

Tampoco el dinero, la fama o el "arte" se pueden llamar explicaciones del arte. No el dinero, porque aparte del caso de manufactura con fines de lucro en lugar de uso, el artista por naturaleza, cuyo fin visible es el bien del trabajo por realizar, no trabaja con el fin de ganar, sino que gana para ser capaz de seguir siendo él mismo; es decir, poder seguir trabajando como lo que es por naturaleza; así como él come para poder seguir viviendo, en lugar de vivir para poder seguir comiendo. En cuanto a la fama, sólo hay que señalar que la mayor parte del mejor arte del mundo se ha producido de forma anónima, y que si cualquier trabajador sólo tiene a la fama como objetivo, "cualquier hombre propio debería avergonzarse de que la gente buena supiera esto de él". Y en cuanto al arte, decir que el artista trabaja para el arte es un abuso del lenguaje. El arte es aquello por lo que un hombre trabaja, suponiendo que está en posesión de su arte y tiene el hábito de su arte; así como la prudencia o la conciencia es aquello por lo que actúa bien. El arte no es más el fin de su trabajo que la prudencia el fin de su conducta.

Es sólo porque bajo las condiciones establecidas en un sistema de producción con fines de lucro más que para uso, hemos olvidado el significado de la palabra "vocación", y pensamos sólo en términos de "empleos", que tales confusiones son posibles. El hombre que tiene un "trabajo" está trabajando por motivos ulteriores, y puede ser bastante indiferente a la calidad del producto del cual no es responsable; todo lo que quiere en este caso es asegurar una participación adecuada de los beneficios esperados. Pero uno cuya vocación es específica, es decir, que está natural y constitucionalmente adaptado y entrenado en una u otra forma de hacer, aunque se gane la vida con esta creación, realmente está haciendo lo que más le gusta; y si las circunstancias lo obligan a hacer algún otro tipo de trabajo, aunque sea mejor pagado, en realidad es infeliz. La vocación, ya sea la del agricultor o del arquitecto, es una función; el ejercicio de esta función con respecto al hombre mismo es el medio más indispensable para el desarrollo espiritual, y en lo que respecta a su relación con la sociedad, la medida de su valía. Es precisamente de esta manera que, como dice Platón, "se hará más, y se hará mejor, y con más facilidad, cuando todos hagan una sola cosa, según su genio; y esto es justicia para cada hombre en sí mismo". Es la tragedia de una sociedad organizada industrialmente con fines de lucro que esta justicia se niegue a cada hombre en sí mismo; y cualquier sociedad así, cabal e inevitablemente juega al Diablo con el resto del mundo.

El error básico en lo que hemos llamado la ilusión de cultura es la suposición de que el arte es algo que debe hacer un tipo especial de hombre, y particularmente esa clase a la que llamamos genio. En oposición directa a esto está el punto de vista normal y humano de que el arte es simplemente la forma correcta de hacer las cosas, ya sean sinfonías o aviones. La visión normal asume, en otras palabras, no que el artista sea un tipo especial de hombre, sino que todo hombre que no sea un simple ocioso y un parásito es necesariamente un tipo especial de artista, hábil y bien complacido en la elaboración o la organización de una cosa u otra, según su constitución y formación.

Las obras de genios son de poca utilidad para la humanidad, que invariable e inevitablemente malentende, distorsiona y caricaturiza sus modales e ignora su esencia. No es el genio, sino el hombre quien puede producir una obra maestra, lo que importa. Porque, ¿qué es una obra maestra? No es, como comúnmente se supone, un vuelo individual de la imaginación, más allá del alcance común en su propio tiempo y lugar, y más bien para la posteridad que para nosotros; pero por definición, un trabajo realizado por un aprendiz hacia el final de su aprendizaje y mediante el cual demuestra su derecho a ser admitido como miembro de un gremio, o como deberíamos decir ahora sindicato, como maestro trabajador. La obra maestra es simplemente la prueba de la competencia esperada y exigida de todo artista graduado, a quien no se le permite establecer un taller propio a menos que haya presentado dicha prueba. Se espera que el hombre cuya obra maestra haya sido aceptada por un cuerpo de expertos practicantes continúe produciendo obras de calidad similar durante el resto de su vida; es un hombre responsable de todo lo que hace. Todo se basa en el curso normal de los acontecimientos, y lejos de pensar en obras maestras como meras obras antiguas conservadas en museos, el trabajador adulto debería avergonzarse si algo que él hace no cumple con el estándar de la obra maestra o no está en condiciones de ser expuesto en un museo.

El genio habita un mundo propio. El maestro artesano vive en un mundo habitado por otros hombres; tiene vecinos. Una nación no es "musical" debido a las grandes orquestas que se mantienen en sus capitales y que están respaldadas por un círculo selecto de "amantes de la música", ni siquiera si estas orquestas ofrecen programas populares. Inglaterra era un "nido de pájaros cantores" cuando Pepys podía insistir en la habilidad de una camarera para retomar una parte difícil en el coro familiar, sin la cual no sería empleada. Y si las canciones

populares de un país ahora se recogen entre las portadas de los libros, o como el propio cantante lo expresa “se logra”,<sup>94</sup> o si de la misma manera pensamos que el arte es algo que se ve en un museo, no es que se haya *ganado* algo, sino que sabemos que algo se ha *perdido* y que preservaría su memoria con gusto.



MANUSCRITO MEDIEVAL.  
Imagen: Dominio público.

Hay, entonces, posibilidades de “cultura” distintas de las previstas por nuestras universidades y grandes filántropos, y posibilidades de realización distintas de las que se pueden mostrar en los salones. No negamos que el pensador de clases pueda estar perfectamente justificado en su resentimiento por la explotación económica; a este respecto bastará señalar de una vez por todas que “el trabajador es digno de su contratación”. Pero lo que el pensador de clase, como hombre y no meramente en su papel obvio de explotado, debe demandar, pero casi nunca atreverse a exigir, es una responsabilidad humana por lo que haga. Lo que el sindicato debería de exigir a sus miembros es un logro entre los maestros. Lo que el pensador de clase que no es meramente un perdedor, sino también un hombre, tiene el derecho de exigir no es tener menos trabajo que hacer, ni colaborar en un tipo diferente de trabajo, ni tener una mayor participación en las migajas culturales que caen de la mesa del hombre rico, sino la oportunidad de tener el mayor placer de hacer lo que él hace por contrato, como lo hace en su propio jardín o en la vida familiar; en otras palabras, lo que debería de exigir es la oportunidad de ser un artista. Ninguna civilización puede ser aceptada si le niega esto.

<sup>94</sup> En la versión original “put in a bag”, lograr un objetivo de manera fácil, dominarlo. Nota de la traductora.

Con o sin máquinas, es seguro que siempre habrá que trabajar. Hemos tratado de demostrar que si bien el trabajo es una necesidad, no es un mal necesario, sino en caso de que el trabajador sea un artista responsable, un bien necesario. Hemos hablado desde el punto de vista del trabajador, pero no es necesario agregar que depende tanto del patrono como del artista. El trabajador se convierte en patrono tan pronto como procede a comprar para su propio uso. Y para él, como consumidor, sugerimos que el hombre que, cuando necesita un traje, no compra dos confeccionados con material de mala calidad, sino que comisiona a un sastre experto para hacer uno de material fino, es un mejor patrono del arte y un mejor filántropo que el hombre que simplemente adquiere un viejo maestro y se lo da a la nación. El metafísico y el filósofo también están involucrados; debería ser una función primaria del profesor de Estética derribar la superstición de "Arte" y la de "Artista" como una persona privilegiada, de otra clase que los hombres comunes.

Lo que el explotado debería de resentir no es simplemente el hecho de la inseguridad social, sino la posición de irresponsabilidad humana que se le impone en condiciones de manufactura con fines de lucro. Tiene que darse cuenta de que la cuestión de la propiedad de los medios de producción es principalmente de importancia espiritual, y sólo de manera secundaria es una cuestión de justicia o injusticia económica. En la medida en que el pensador de clases propone vivir sólo con pan, o incluso con pastel, no es ni mejor ni más sabio que el capitalista burgués al que pretende menospreciar; ni sería más feliz en el trabajo por un intercambio de muchos maestros por pocos. Hace sólo una pequeña diferencia si él se propone prescindir del arte u obtener su parte de éste, siempre y cuando consienta a la inhumana deificación de "Arte" implícita en la expresión "Arte por el arte". No es más propicio hasta el objetivo final y presente de felicidad del hombre, que deba sacrificarse en el altar del "Arte", o que se sacrifique en los altares de una Ciencia, Estado o Nación personificados.

En nombre de cada hombre negamos que el arte sea por el arte. Por el contrario, la "industria sin arte es brutalidad"; y volverse bruto es morir como hombre. Se trata de carne de cañón en cualquier caso; hace poca diferencia si uno muere en las trincheras repentinamente o en una fábrica en el día a día.

## Capítulo VI. La naturaleza del arte medieval

*El arte es la imitación de la Naturaleza en su manera de operar: el Arte es el principio de la manufactura.*—Santo Tomás de Aquino.

La mente moderna está tan alejada de las formas de pensar que encuentran expresión en el arte medieval como de aquellas expresadas en el arte oriental. Miramos estas artes desde dos puntos de vista, ninguno de los cuales es válido: ya sea que la visión popular que cree en un "progreso" o una "evolución" del arte, y sólo puede decir de un "primitivo" que "eso fue antes de que supieran nada" acerca de la anatomía o del arte "salvaje" que es "infiel a la naturaleza"; o bien la visión sofisticada que encuentra en las superficies estéticas y en las relaciones de las partes el significado y el propósito de la obra, y se interesa únicamente en nuestras reacciones emocionales a estas superficies.

En cuanto a lo primero, sólo tenemos que decir que el realismo del Renacimiento tardío y el arte académico es justo lo que el filósofo medieval tenía en mente cuando habló de aquellos "que no pueden pensar en nada más noble que los cuerpos"; es decir, que no saben nada más que anatomía. En cuanto a la visión sofisticada, que rechaza muy acertadamente el criterio de similitud y califica a los "primitivos" de manera elevada, pasamos por alto que también da por sentada una concepción del "arte" como la expresión de la emoción, y el



PINTURA MURAL DE SIGIRIYA. Imagen: Valerie Magar.

término “estética” (literalmente “teoría de la percepción sensorial y reacciones emocionales”), concepción y término que se han utilizado sólo en los últimos doscientos años del humanismo. No nos damos cuenta de que al considerar el arte medieval (o antiguo u oriental) desde estas perspectivas, atribuimos nuestros propios sentimientos a los hombres cuya visión del arte era muy diferente, los que sostenían que “el arte tiene que ver con la cognición” y sin el conocimiento se reduce a nada, los que podrían decir que “los educados comprenden la razón del arte, los que no tienen educación saben sólo lo que les gusta”; hombres para quienes el arte no era un fin, sino un medio para presentar fines de uso y disfrute, y con el objetivo final de la bienaventuranza equiparada con la visión de Dios, cuya esencia es la causa de la belleza en todas las cosas. Esto no debe ser malentendido en el sentido de que el arte medieval era “insensible” o que no debería de evocar una emoción, especialmente de ese tipo del que hablamos, como admiración o maravilla. Por el contrario, era tema de este arte no sólo “enseñar”, sino también “mover, para convencer”: y ninguna elocuencia puede mover a menos que el orador mismo haya sido movido. Pero mientras convertimos a la emoción estética en el primer y último fin del arte, el hombre medieval se conmovió mucho más por el significado que iluminaba las formas que por estas formas en sí mismas: así como el matemático que está emocionado por una fórmula elegante lo está, no por su apariencia, sino por su economía. Para la Edad Media no se podía entender nada que no se hubiera experimentado o amado: un punto de vista muy alejado de nuestra supuestamente objetiva ciencia del arte y del mero conocimiento sobre el arte que se imparte comúnmente al estudiante.

El arte, desde el punto de vista medieval, fue un tipo de conocimiento según el cual el artista imaginó la forma o el diseño de la obra por realizar, y mediante el cual reprodujo esta forma en el material requerido o disponible. El producto no se llamaba "arte", sino "artefacto", una cosa "hecha por arte"; el arte permanece en el artista. Tampoco hubo distinción entre arte "fino" y "aplicado", o entre arte "puro" y "decorativo". Todo el arte era para "buen uso" y "adaptado a la condición". El arte podía aplicarse a usos nobles o comunes, pero no era más o menos arte en un caso que en el otro. Nuestro uso de la palabra "decorativo" habría sido abusivo, como si habláramos de un simple sombrerero o tapicería: ya que no todas las palabras que significan decoración en muchos idiomas, incluido el latín medieval, se referían originalmente a algo que pudiera agregarse a un producto terminado y efectivo sólo para complacer al ojo o al oído, sino a completar cualquier cosa con lo necesario para su funcionamiento, ya sea respecto a la mente o al cuerpo: una espada, por ejemplo, "adornaría" a un caballero, del mismo modo que una virtud "adorna" al alma, o el conocimiento a la mente.

La perfección, más que la belleza, era el objetivo por alcanzar. No había "estética", ni "psicología" del arte, sino sólo una retórica o teoría de la belleza, cuya belleza era considerada como el poder atractivo de la perfección en especie y que dependía de la propiedad, del orden o la armonía de las partes (algunos dirían que esto implicaba la dependencia de ciertas relaciones matemáticas ideales de las partes), y de la claridad o la iluminación: la huella de lo que San Buenaventura llama "la luz de un arte mecánico". Nada ininteligible podría considerarse bello. La fealdad era la falta de atractivo de la informalidad y el desorden.

El artista no era un tipo especial de hombre, pero cada hombre era un tipo especial de artista. No le correspondía a él decir lo que debía hacerse, excepto en el caso especial en el que él es su propio patrono al hacerse, por ejemplo, un icono o una casa. Le correspondía al patrono decir lo que debía hacerse; para el artista, el "creador por arte", saber cómo hacerlo. El artista no pensaba en su arte como una "autoexpresión", ni el patrono estaba interesado en su personalidad o biografía. El artista solía ser, y salvo por accidente, anónimo; firmar su obra, si es que lo hacía, era sólo a modo de garantía: no era quien, sino lo que se decía, lo que importaba. Un derecho de autor no pudo haber sido concebido donde se entendió bien que no puede haber propiedad en las ideas, que son de quien las entretiene: de este modo, cualquiera que hace suya una idea está trabajando originalmente, sacando adelante una fuente inmediata dentro de sí mismo, independientemente de cuántas veces la misma idea pueda haber sido expresada por otros antes o alrededor de él.

Tampoco el patrono era un tipo especial de hombre, sino simplemente nuestro "consumidor". Este patrón era "el juez del arte": no un crítico o conocedor en nuestro sentido académico, sino uno que conocía sus necesidades, tal como un carpintero sabe qué herramientas debe obtener del herrero, y alguien que podría distinguir entre el trabajo adecuado y el inadecuado, como el consumidor moderno no puede. Esperaba un producto que funcionara, y no un juego mental por parte del artista. Nuestros conocedores, cuyo interés radica principalmente en la personalidad del artista expresada en estilo —el accidente y no la esencia del arte—, pretenden juzgar el arte medieval sin tener en cuenta sus razones, e ignoran la iconografía en la que éstas se reflejan claramente. Pero ¿quién puede juzgar si algo ha sido *bien* dicho o hecho, y así distinguir lo bueno de lo malo como lo juzga el arte, a menos que tenga plena conciencia de lo *que* se debe decir o hacer?

El simbolismo cristiano del cual Emile Mâle habló como un "cálculo" no era el lenguaje privado de ningún individuo, siglo o nación, sino un lenguaje universal, universalmente inteligible. Ni siquiera era exclusivamente cristiano o europeo. Si el arte se ha llamado de manera correcta un lenguaje universal, no es porque todas las facultades sensibles de los hombres les permiten reconocer lo que ven, para que puedan decir: "Esto representa a



un hombre”, independientemente de si el trabajo ha sido realizado por una escocés o por un chino, sino debido a la universalidad del simbolismo adecuado en el que se han expresado sus significados. Pero el hecho de que exista un lenguaje del arte universalmente inteligible tampoco significa que todos podamos leerlo, ni el hecho de que el latín se hablara en la Edad Media en toda Europa significa que los europeos pueden hablarlo hoy. El lenguaje del arte es uno que debemos reaprender si deseamos comprender el arte medieval, y no simplemente registrar nuestras reacciones al mismo. Y ésta es nuestra última palabra: que para entender el arte medieval se necesita algo más que un “curso moderno de apreciación del arte”: se requiere una comprensión del espíritu de la Edad Media, el espíritu del cristianismo mismo y, finalmente, un análisis del espíritu de lo que ha sido bien llamado “*Philosophia Perennis*” o “Tradición Universal y Unánime”, de la cual San Agustín habló como una “Sabiduría que no se hizo, pero ahora es lo que siempre fue y siempre será”; un toque de lo que abrirá las puertas a la comprensión y al deleite de cualquier arte tradicional, ya sea el de la Edad Media, el del Este o el de la “gente” en cualquier parte del mundo.

### Capítulo VIII. La naturaleza del “folklor” y del “arte popular”

Generalmente se hace una distinción clara entre “aprendizaje” y folklor, “arte elevado” y arte popular; y es bastante cierto que en las condiciones actuales la distinción es válida y profunda. La ciencia fáctica y el arte personal o académico, por una parte, y la “superstición” y el “arte campesino”, por la otra, son de diferentes órdenes y pertenecen a distintos niveles de referencia.

Parece que encontramos una distinción que corresponde a la India entre las lenguas y literaturas constituidas (*saṃskṛta*) y provinciales (*deśī*), y entre una vía principal (*mārga*) y una de arte local o secundario (*deśī*); y si *saṃskṛta* y *mārga* son siempre superiores a lo que es *deśī*, se ofrece un paralelo aparente a la valoración moderna del aprendizaje y el arte académico, y el relativo desprecio de la superstición y el arte popular. Cuando, por ejemplo, encontramos en *Samgītadarpana*, l. 4-6 “El conjunto de música (*saṃgītam*) es de dos tipos, una vía principal (*mārga*) y local (*deśī*): el que fue seguido por Siva (*druhinena*)<sup>95</sup> y practicado (*prayuktam*) por Bharata se llama ‘vía principal’ y otorga liberación (*vimuktidadam*), pero lo que sirve para el entretenimiento mundano (*lokānurañjakam*) de acuerdo con la costumbre (*deśasthaya-ṛityā*) se llama ‘local’”; y del mismo modo cuando el *Daśarūpa*, l. 15, distingue la danza *mārga* de la *deśī*, el primero siendo “aquello que muestra los significados de las palabras por medio de gestos”,<sup>96</sup> generalmente se asume que se entiende la distinción moderna entre música “artística” y “popular”. También es cierto que el *ustād* moderno menosprecia lo que en realidad son canciones populares, de la misma manera que el músico académico de la Europa moderna menosprecia la música popular, aunque en ninguno de los casos existe una falta de apreciación total.

Un par de pasajes paralelos a los anteriores puede citarse ventajosamente. En la *Jaiminīya Brāhmana* II. 69-70, donde Prajāpati y la Muerte conducen sacrificios opuestos,<sup>97</sup> los protagonistas son ayudados por dos “ejércitos” o “grupos”, los de Prajāpati consisten en cantos laudidos, recitativos y rituales (el arte sacerdotal), y los de la Muerte de “lo que fue

<sup>95</sup> Brahmā puede estar referido, pero la palabra más bien sugiere a Siva. Ambos aspectos de deidad son tradicionalmente “autores” de los principios de la música y la danza; el primero en el *Nāṭya Śāstra*, y el segundo en *Abhinaya Darpana*.

<sup>96</sup> El *Abhinaya Darpana* del mismo modo distingue *nṛtya*, o mimesis en otras palabras, esa forma de danza que tiene sabor, humor y un significado implícito (*rasa, bhāva, vyañjana*) –de *nṛta*, o danza decorativa, carente de sabor y humor.

<sup>97</sup> No es necesario señalar que el sacrificio védico, descrito constantemente como una mimesis de “lo que se hizo al principio”, es todas sus formas, y en el sentido más completo de las palabras una obra de arte y una síntesis de artes litúrgicas y arquitectónicas, así como lo mismo puede decirse de la misa cristiana (que también es un sacrificio mimético), en la que los elementos dramáticos y arquitectónicos están inseparablemente conectados.

cantado al arpa, ejecutado" (*nrtyate*),<sup>98</sup> o hecho, "a modo de mero entretenimiento" (*vrthā*). Cuando la Muerte ha sido vencida, recurre a la casa de las mujeres (*patnīsālā*), y se agrega que lo que había sido su "grupo" ahora es "lo que la gente le canta al arpa, o ejecuta, o hace, para complacerse a sí misma" (*vrthā*). En la *Śukranītisāra*, IV. 4. 73-76, encontramos que mientras que la creación de imágenes de deidades es "conducente al mundo de la luz celestial", o "guía al cielo" (*svargya*), la creación de semejanzas de los hombres, sin importar con cuánta habilidad, "no es propicio para el mundo de la luz celestial" (*asvargya*). La referencia común de *vrthā* (lit. "herética" en el sentido etimológico de esta palabra) y *asvargya* aquí a lo que se connota con nuestra palabra *desī*, citada anteriormente, será evidente.

Una distinción similar entre el arte musical sagrado y el profano se describe en *Śatapatha Brāhmaṇa*, III. 2. 4, en relación con la seducción de Vāc, a quien los Devas conquistan de los Gandharvas; Vāc, el principio femenino, se aparta de las recitaciones védicas y de los himnos y alabanzas en que están ocupados los Gandharvas, y se centra en el arpa y el canto con que los Devas mundanos se proponen complacerla. Es significativo que, mientras que los Gandharvas llaman su atención diciendo: "Verdaderamente lo sabemos, lo sabemos", lo que ofrecen los dioses es "darte placer" (*tvā pramodayisyāma*). Y así, como lo expresa el texto, Vāc se inclinó por los dioses, pero lo hizo "en vano" (*mogham*), ya que se alejó de los que estaban ocupados con la celebración y el elogio, con el baile y el canto de los dioses. Y "Ésta es la razón por la cual las mujeres, incluso aquí y ahora (*itarhi*) son adictas a la vanidad (*mogham-samhitāh*), ya que Vāc se inclinó hacia ello, y otras mujeres hacen lo que ella hizo. Y así es como les agrada más fácilmente a quien canta y baila" (*nrtyati, gāyati*).<sup>99</sup> Está bastante claro que *mogham* aquí corresponde a *vrthā* en el texto *Jaiminīya*, y que en ambos casos las artes mundanas y femeninas de mera diversión se contrastan con las artes sagradas litúrgicas. También está por completo claro que las artes mundanas de mera diversión se consideran literalmente como "mortíferas" —no debe olvidarse que "todo lo que está bajo el sol está bajo el dominio de la muerte" (*mrtyun-āptam, Śatapatha Br., X. 5. 1. 4*), y que el menosprecio de las artes que se puede reconocer en el pensamiento indio (especialmente el budista) desde el principio hasta el final es un desprecio no de las artes como tales, sino de las artes seculares de mera diversión, a diferencia de las artes intelectuales, que son un medio de iluminación.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> No debería de suponerse que sólo del lado de la Muerte hay cantos al harpa, actuaciones (*nrt*), y actos (*kr*); el punto es que todos estos actos son hechos por el *vrthā*, "indecentemente" por mero placer, y no en la forma debida. Como ya se mencionó, el sacrificio es mimético por naturaleza y definición, y es por este motivo que interpretamos *nrtyate* por "actuado" en lugar de "danzado"; ya que no puede haber duda de que el ritual, o partes de éste, se "danzaban" en cierto modo (como "Indra danzó su actos heroicos", RV. V. 33. 6), esta expresión difícilmente le daría al lector moderno el significado de la raíz *nrt* como se emplea aquí, así como en etapas posteriores, cuando lo que se busca es un significado mediante gestos formales y rítmicos. Que este ritual haya sido, como lo hemos dicho, al menos en partes, danzado, es evidente por el hecho de que los mismos dioses, al realizar el trabajo de creación, se comparan con danzantes (*nrtyatām iva*, RV. X. 72. 6), y en KB. XVII. 8, los sacerdotes sacrificantes se describen como "danzando" (*ninartyanti*); Keith justamente comenta que esto implica una "unión entre canto, recitación y danza"; es decir, lo que después se llama el conjunto de la música, *saṅgīta*. Se podría añadir que el ritual de la danza sobrevivió el sacrificio cristiano al menos hasta el siglo XVIII en España.

Los combates de Prajāpati con la Muerte tienen un paralelo con los de Apolo con Marsyas, acerca de lo que Platón dijo sobre que el hombre de mente sana "prefiere Apolo y sus instrumentos a Marsyas y los suyos" (*La República* 399 E).

<sup>99</sup> De manera similar, pero más breve en el *Taittirīya Samhitā*, VI. VI. 1. 6. 5. 6, en donde también los Gandharvas que pronuncian las incantaciones se contrastan con las deidades (mundanas) que meramente "cantan", y Vāc sigue a estos últimos, pero regresa a los primeros como el príncipe de Soma. Las deidades mundanas son, por supuesto, los Respiros inmanentes, los poderes del alma; sólo cuando restauran la Voz al Sacerdocio se les permite participar en el Agua de la Vida; como en RV. X. 109. 5-7, en donde las deidades (mundanas) le regresan su mujer (*i.e.*, Vāc) a Bṛhaspati, obtienen el Soma a cambio, y se ven liberados de su pecado original.

<sup>100</sup> La actitud iconoclasta moderna hacia las artes de la imagería y el baile, según la cual se intenta abolir la "idolatría" y el servicio de Devadāsis en los templos, es de naturaleza más deformativa que reformativa. Las limitaciones intelectuales de los iconoclastas son tales, que interpretan en un sentido mundano y moralista lo que en sí mismo no es en absoluto vano y mortal, sino verdaderamente las artes *mārga* y *svargya*; la mentalidad contemporánea reduce todas las cosas a su propio nivel *desī*.

Antes de continuar, será conveniente examinar más de cerca algunos de los términos que se han citado. En relación con el pasaje citado antes, el Dr. Baker ha comentado que “El valor religioso de la música artística —*mārga*— se ve claramente en esta cita, y en realidad esta música, tal como la concibió el Dios supremo y como se transmitió a través de una sucesión de maestros, se siente como un medio para romper el ciclo del nacimiento”. Aparte de la cuestionable interpretación de *mārga* por “arte”, esto es absolutamente cierto. La doctrina de que las obras de arte humanas (*śilpānī*) son imitaciones de formas celestiales, y que mediante su ritmo puede efectuarse una reconstitución métrica (*saṁskarana*) de la personalidad humana limitada, data al menos del periodo *Brāhmaṇa* (*Aitareya Brāhmaṇa*, VI. 27, etcétera), y está implícito en el *Ṛgveda*. El “sánscrito” en sí se “construye” (*saṁskrtam*) justo en este sentido; es algo más que un simple discurso “humano”, y cuando el guion correspondiente se llama *devanāgarī*, esto sin duda implica que el guion humano es una imitación de los medios de comunicación en la “ciudad de los dioses”.

Dado que el *Ṛgveda* tiene que ver sólo con lo que es incesante (*nityam*), es evidente que todos sus términos son símbolos en lugar de signos, y deben entenderse en sus sentidos transfigurados. Ahora la palabra *mārga*, traducida arriba por “vía principal”, deriva de *mrg*, perseguir o cazar, especialmente mediante rastreo.<sup>101</sup> En el *Ṛgveda* es familiar que lo que uno caza y rastrea por su huella es siempre la deidad, la luz oculta, el Sol oculto o Agni, que debe ser encontrado, y a veces se le llama acechar en su madriguera. Esto es tan conocido que bastarán unas pocas citas. En Rv. VIII. 2. 6 se dice que los hombres persiguen (*mrgayante*) a Indra, mientras uno persigue a una bestia salvaje (*mrgam na*) con ofrendas de leche y vacas (que puede compararse con un cebo); en Rv. VII. 87. 6, Varuna se compara con una “bestia feroz” (*mrgas tuviṣmān*); en Rv. X. 46. 2 los Bṛhgas, buscadores ávidos de Agni, lo rastrean por su huella (*padaiḥ*) como una bestia perdida (*paśun na naṣtam*). *Mārga* es entonces la “pista” de la criatura, la “pista por seguir” (*padavīya*) por el *vestigium pedis*. De este modo, uno ve claramente los valores que están implícitos en la expresión *mārga*, “Camino”, y qué tan inevitablemente ese *mārga* es igualmente *vimukti-da*, ya que es precisamente por el descubrimiento de la Luz Oculta que se efectúa la liberación.<sup>102</sup>

*Deśī*, por otro lado, derivado de *dīś*, “indicar” y por lo tanto *dīś*, “región” o “barrio”, es “local”; cf. *deśam nivīś*, “establecerse” en una localidad determinada, *deśa vyavahāra* o *deśācāra*, “costumbre local”, “camino del mundo” y *deśya*, “nativo”. Pero éstos no son simplemente términos que podrían ser empleados de manera despectiva por ciudadanos o cortesanos ante campesinos en general, sino que podrían ser usados por habitantes de la ciudad de Dios o en cualquier Tierra Santa con referencia a aquéllos, más allá de los límites.

<sup>101</sup> *Mrga* es “venado”, pero en inglés antiguo puede tener el sentido de “presa de cuatro patas” sin que necesariamente se refiera a los *Cervidae*—sobrevive un uso [en inglés, nota de la traductora] en la expresión “pequeños venados”. La relación de *mrga*, animal, con *mrg*, cazar, puede compararse con la de nuestra “ave de caza” [*fowl* en inglés, nota de la traductora] y “cazar” [*fowling* en inglés, nota de la traductora].

<sup>102</sup> Se puede notar que *pada* como “palabra” o “frase” es un significado desarrollado naturalmente, ya que todo el lenguaje formal es una traza de la Palabra no hablada —“las señales encantadoras (*lakṣmī*) son inherentes en el discurso de los videntes” RV. X. 71. 2. Por otra parte, en la conversación informal, el discurso mundano, no hay nada más que una indicación literal de las percepciones, y sólo se involucra la comprensión estimativa. Esta distinción en el campo verbal corresponde a la de *mārga* de la danza *deśī*, la primera tiene un tema inteligible y abarca más que significados literales, como lo implica la palabra *vyāñjana*. El único tipo de comunicación es formal (idealmente informado) e intelectual, el otro informal y sensible: “Si no fuera por el intelecto, la Palabra balbucearía de manera incoherente” (SB. III. 2. 4. 11). Es desde este punto de vista, y sólo de manera accidental geográficamente, que el sánscrito se distingue de los vernáculos (*deśī bhāṣā*), de los cuales se puede decir que *Apabhraṁśa* es sobre todo una forma de comunicación “vecinal” o “desviada” y no significativa (*avyakta*), y que, como Braj Bhāṣā, o Tamil, son *deśī* sólo en el sentido geográfico. De la misma manera, se puede decir que todas las lenguas sagradas empleadas en la transmisión de las doctrinas tradicionales son “vías principales”, y que las lenguas diseñadas o empleadas con fines puramente prácticos (el esperanto sería un buen ejemplo) son lenguas “vecinales”. Pali, sin embargo, por su confusión de ciertas palabras (por ejemplo *dīpa=dīpa* o *dvīpa*) no está tan bien equipado como el sánscrito para la comunicación precisa de ideas.

El cielo está “más allá del halcón”, los mundos están “bajo el sol” y “en el poder de la muerte”; *loka*, el “mundo”, es etimológicamente el *locus* latino, un lugar definido por condiciones dadas; y *laukika*, “mundano” es literalmente “local”; es justo aquí (*iha*) en los mundos donde las familias están “asentadas”, “localizadas” y “nativas”. Desde el punto de vista celeste o solar, *deśī* es por lo tanto mundana, humana y desviada, distinta de lo supramundano, divino y directo; y esta distinción entre *margā* (= *svargya*) y *deśī* como lo sagrado y lo profano está en total acuerdo con el sentido de las expresiones *rañjaka* (agradable, apasionante, afectivo, etcétera) y *vrthā* (deseo, aleatorio, “como quieras”, etcétera), por el cual el valor de *deśī* se ha explicado antes.

Si ahora consideramos la analogía terrestre, entonces, mirando el asunto desde el punto de vista de los brahmanes (que son “dioses en la tierra”), todo lo que se elimine geográfica y cualitativamente de un centro ortodoxo, de una Tierra Santa (como Aryāvarta) donde el patrón celestial se imita con precisión, será al mismo tiempo geográfica y espiritualmente “provincial”; éstos son preeminentemente *deśī*, que son bárbaros externos más allá del límite; y así, *deśī* es el equivalente de “bárbaro” o “pagano” en el sentido primario de “perteneciente a los brezos o desechos”, así como “pagano” en el sentido secundario de mundano o sentimental (materialista).

Las culturas de vías principales y locales o de senderos se pueden seguir al mismo tiempo y en el mismo entorno; no son tanto las culturas de pueblos étnicamente diferentes o de estratos sociales dados, como lo son las culturas de tipos de personas cualitativamente diferentes. La distinción no es tanto entre cultura aristocrática y campesina, como entre las culturas aristocráticas y campesinas y las burguesas y proletarias. La pintura mogol, por ejemplo, incluso cuando es más refinada que la pintura hindú, es un arte de sendero más que de vía principal; es esencialmente un arte del retrato (desde el punto de vista del *mārga*, entonces, *asvargya*), y un arte “anticuado”, que es tanto como decir un arte “colocado” (*deśī*), ya que no podemos restringir lógicamente la idea de “local” a un significado meramente espacial, y de hecho las dos palabras comúnmente asociadas *kāla-deśa* se implican mutuamente. Desde el punto de vista indio, entonces, no es el arte “primitivo” (sino abstracto) de los indios americanos, o las culturas campesinas de Europa o India, sino la cultura antitradicional, académica y burguesa de la Europa moderna, y la cultura proletaria de la Rusia soviética, que pueden llamar propiamente una cultura tortuosa y “desviada”, que no “guía al cielo”. No se debe confundir el arte tradicional con un arte académico o simplemente de moda; la tradición no es una mera fijación estilística, ni simplemente una cuestión de sufragio general. Un arte tradicional tiene fines fijos y medios de operación determinados; se ha transmitido en sucesión pupilar desde un pasado inmemorial y conserva sus valores incluso cuando, como en la actualidad, ha pasado de moda. Las artes hieráticas y folklóricas son tradicionales (*smārta*). Por otro lado, un arte académico, por muy grande que sea su prestigio y por muy de moda que pueda estar, puede ser y es, por lo general, de un tipo antitradicional, personal, profano y sentimental.

Creemos que ahora se ha dejado muy claro que la distinción entre *mārga* y *deśī* no es necesariamente una distinción entre el arte aristocrático y cultivado, y el arte de folclor y primitivo, sino entre arte sagrado y tradicional y arte profano y sentimental.

Entonces, podemos muy bien preguntar cuál es la verdadera naturaleza del arte popular y campesino, y si tal arte difiere del *kavi* y *ācārya* de alguna otra manera que no sea el grado de refinamiento. En las sociedades tradicionales y unánimes observamos que no se puede trazar una línea dura y clara entre las artes que atraen al campesino y las que apelan al señor; ambos viven en lo que es esencialmente de la misma manera, pero en una escala diferente. Las distinciones son de refinamiento y lujo, pero no de contenido o estilo; en otras palabras, las diferencias son medibles en términos de valor material, pero no son espirituales ni psicológicas. El intento de distinguir los motivos aristocráticos de los populares en la literatura tradicional es falaz; todo arte tradicional es un arte popular en el sentido de que es el de un pueblo

unánime (*jana*). Como ha señalado el profesor Child en relación con la historia de las baladas, “La condición de la sociedad en la que aparece una verdadera poesía nacional y popular... (es una) en la que las organizaciones políticas y la cultura del libro no dividen a las personas de clases claramente distintas;<sup>103</sup> en la cual, en consecuencia, existe tal comunidad de ideas y sentimientos que todas las personas forman un solo individuo”.

Es sólo porque consideramos estos problemas desde el punto de vista estrecho de las circunstancias actuales que no podemos captar esta condición. En una sociedad democrática, donde todos los hombres son teóricamente iguales, lo que de hecho existe es una distinción entre una cultura burguesa por un lado, y la ignorancia de las masas incultas por el otro, a pesar de que ambas clases pueden ser alfabetizadas. Aquí no hay tal cosa como una “gente” (*jana*), ya que el proletariado no es una “gente”, sino más bien comparable con el intocable (*caṇḍalā*) que con un cuarto estado (*sūdra*), las clases sacerdotales (*brāhmaṇa*) y caballerosas (*kṣatriya*), son prácticamente carentes (los hombres son tan parecidos que *cualquiera* puede ejercer estas funciones –por ejemplo el vendedor de periódicos que se puede convertir en presidente); y la burguesía (*vaiśya*) se asimila a las masas proletarias (*caṇḍalā*), para formar lo que es en efecto una “manada” unánime profana (*pasū*) cuya conducta se rige sólo por los gustos y aversiones, y no por principios superiores.<sup>104</sup> Aquí, la distinción entre “educado” y “no educado” es meramente técnica; ya no se trata de grados de conciencia, sino de más o menos información. En estas condiciones, la distinción entre alfabetización y analfabetismo tiene un valor totalmente diferente de su valor en las sociedades tradicionales en las que toda la gente, al mismo tiempo que es culturalmente unánime, está funcionalmente diferenciada; la alfabetización, en este último caso, es bastante innecesaria para algunas funciones, donde, además, su ausencia no constituye una privación, ya que existen otros medios distintos a los libros para la comunicación y transmisión de valores espirituales; y, además, en estas circunstancias, la función en sí misma (*svadharma*), sin importar cuán “pequeña” o “comercial”, es estrictamente hablando como un “camino” (*mārga*) de modo que no se involucra en otro trabajo al que un mayor o menor prestigio social puede atribuirse, pero en la medida en que un hombre se acerca a la perfección en su propio trabajo y comprende su significado espiritual, puede elevarse por encima de sí mismo –la ambición de *elevarse por encima de sus compañeros* no tiene ningún significado real.

En las sociedades democráticas, entonces, donde prevalecen los valores proletarios y profanos (es decir, los ignorantes), surge una distinción real de lo que se conoce de manera optimista como “aprendizaje” o “ciencia” por parte de las clases educadas sobre la ignorancia de las masas; y esta distinción se mide por estándares, no de profundidad, sino de alfabetización, en el simple sentido de la capacidad de leer la palabra impresa. En caso de que sobreviva algún residuo de un verdadero campesinado (como sigue siendo el caso en Europa, pero apenas en América), o cuando se trata de la cultura “primitiva” de otras razas, o incluso de las escrituras tradicionales y las tradiciones metafísicas que no son de origen popular, las “supersticiones” involucradas (veremos ahora lo que realmente implica este término tan apropiado) se confunden con la “ignorancia” de las masas y se estudian sólo con una falta condescendiente de comprensión. Se puede ver que se crea una situación tan perversa cuando nos damos cuenta de que donde el hilo de la enseñanza simbólica e iniciática se ha roto en los niveles sociales más altos (y la educación moderna, ya sea en la India o en otro lugar, tiene, precisamente y con mucha frecuencia, este efecto destructivo), son sólo las “supersticiones”

---

<sup>103</sup> No es necesario señalar que una casta u organización feudal de la sociedad no es más una división en este sentido que la compleja organización del cuerpo físico, la marca de una personalidad desintegrada.

<sup>104</sup> Se puede imaginar que una condición del individuo es superior a la casta; un *pramāṇa* absoluto, por ejemplo, se predica de la deidad, para quien ninguna función (*dharma*) es demasiado alta o baja. La condición proletaria, por otro lado, no es de esta naturaleza, pero es *inferior* a la casta, igual desde un punto de vista espiritual y económico; porque ya como Platón lo expresó, “se podrá hacer más, se podrá hacer mejor y con mayor facilidad, cuando todos hagan algo, acorde con su genio; y esto es justicia para cada hombre como es en sí mismo”.



ESALA PERAHERA, KANDY, SRI LANKA, CA. 1885. *Imagen: Dominio público.*

del pueblo y lo que aparentemente es irracional en la doctrina religiosa lo que ha preservado lo que de otro modo se habría perdido. Cuando la cultura burguesa de las universidades ha disminuido a niveles de información puramente empírica y objetiva, entonces es justo y sólo en las supersticiones del campesinado donde han sido lo suficientemente fuertes como para resistir los esfuerzos subversivos de los educadores; allí sobrevive una sabiduría genuinamente humana y, a menudo, una conciencia sobrehumana, aunque sea inconsciente y fragmentaria e ingenua la forma en que se expresa. Existe, por ejemplo, una sabiduría en los cuentos de hadas tradicionales (no, por supuesto, en aquellos que han sido escritos por hombres "literarios" "para niños") que son por completo diferentes en su tipo del sentido psicológico o del sin sentido que pueden incorporarse en una novela moderna.

Como ha sido con razón señalado por el Sr. René Guénon, "La concepción misma del 'folklor', como se entiende comúnmente, se basa en una hipótesis fundamentalmente falsa, la suposición, a saber, que en realidad existen cosas tales como 'creaciones populares' o inventos espontáneos de las masas; y la conexión de este punto de vista con el prejuicio democrático es obvia... La gente ha conservado, sin comprender, los restos de tradiciones antiguas que a veces se remontan a un pasado indeterminablemente lejano, al que sólo podemos referirnos como 'prehistóricos'". Lo que realmente se ha conservado en los cuentos populares y de hadas y en el arte popular campesino es, entonces, de ninguna manera un cuerpo de fábulas meramente infantiles o entretenidas o de arte decorativo crudo, sino una serie de doctrinas y símbolos realmente esotéricos, algo que no es invención popular. Se puede decir, cuando se ha producido una decadencia intelectual en círculos superiores, que este material doctrinal se conserva de una época a otra, brindando un destello de luz en lo que podría llamarse la noche oscura del intelecto; la memoria popular sirve el propósito de una especie de arca, en la que la sabiduría de una época anterior se traslada (*tiryate*) al periodo de la disolución de las culturas que ocurre al final de un ciclo.<sup>105</sup>

No se trata de saber si quienes se relacionan con ellos o quienes los emplean comprenden realmente el significado último de las leyendas y los diseños populares. Estos problemas surgen en círculos mucho más altos; en la historia literaria, por ejemplo, a menudo se nos hace preguntar, cuando encontramos que un personaje épico o romántico se ha impuesto sobre material puramente mítico (por ejemplo, en Māhābhārata y Rāmāyana, y en las recensiones europeas del Grial y otros materiales celtas), ¿hasta qué punto el autor realmente entendió su material? El punto que queremos resaltar es que el material popular, independientemente de nuestras calificaciones reales en relación con él, es en realidad de

---

<sup>105</sup> Cf. Luc-Benoist, *La Cuisine des Anges*, 1932, pp. 74-75, "El interés profundo de todas las tradiciones llamadas populares reside sobre todo en el hecho de que no son populares al inicio... Aristóteles veía en ello, con razón, los restos de la Antigua filosofía. Se debería decir las formas antiguas de la filosofía eterna"—i.e., de la *philosophia perennis*, de acuerdo con san Agustín "La sabiduría no creada, igual ahora que siempre fue igual a como será para siempre". Como lo mencionó Michelet, V.-E., es en este sentido —es decir, tanto como "los Maestros del Verbo proyectan sus inventos en la memoria popular, que es un receptáculo maravilloso de conceptos maravillosos" (*Le Secret de la Chevalerie*, 1930, p. 19)— y no en ningún sentido "democrático", que se puede decir adecuadamente, *Vox populi, vox Dei*.

Las fábulas de bestias de *Pañcatantra*, en las que más que una sabiduría meramente mundana se representa, es de origen incuestionablemente aristocrático y no popular; la mayoría de las historias se han, como lo dijo Edgerton, 'ido hacia abajo' en el folklor indio, más que derivarse de éste (*Amer. Oriental Series*, III, 1924, pp. 3, 10, 54). Lo mismo aplica, sin duda, a los *Jātakas*, muchos de los cuales son versiones de mitos, y no pudieron haber sido compuestos por nadie que no tuviera un control total de las doctrinas metafísicas involucradas.

Andrew Lang, al presentar la *Cinderella* (1893) de Marian Roalfe Cox, en donde se analizan 345 versiones de la historia provenientes de todo el mundo, notó que "La idea fundamental de Cenicienta, supongo, es ésta: una persona de posición menor u oscura, por medio de asistencia sobrenatural, se casa bien". Le pareció muy difícil explicar la distribución en todo el mundo del motivo sobre el cual, se podría añadir, hay una ocurrencia notoria en el contexto escritural en el mito indio de Apala e Indra. Aquí sólo le preguntaré al lector, ¿de qué "persona en una posición menor u oscura" es el "buen matrimonio" al que se refieren las palabras de Donne, "Ni nunca casta hasta que me arrebatas?" a quién "amó [Cristo] en su sótano en toda su fetidez" (san Buenaventura, *Dom. Prim. post Oct. Epiph. II. 2*)? ¿Y qué implica el *ιερος γαμος* en su significado final? Y por el mismo símbolo, ¿quién es el "dragón" desencantado por el *fier baiser*? ¿Quién emerge con una "piel dorada" de la superficie escamosa, y se sacude las cenizas y se pone un vestido dorado para bailar con el Príncipe? *Pra vasyānsam vivāham āpnoti ya evam veda*, "Más excelente será el matrimonio que uno logra si comprende esto" (*Pañcavimsā Brāhmana*, VII. 10. 4).

un carácter esencialmente *mārga* y no *désī*, y realmente inteligible en niveles de referencia que están muy por encima y de ninguna manera inferior a los de nuestro “aprendizaje” contemporáneo ordinario. No es en absoluto sorprendente que este material haya sido transmitido por campesinos, para quienes forma parte de sus vidas, un alimento de su propia constitución, pero que no pueden explicar; para nada sorprende que el material popular pueda describirse como un cuerpo de “superstición”, ya que en realidad es un cuerpo de costumbre y creencia de que “sobresale” (*superstat*) de una época en que se entendieron sus significados. Si las creencias populares no se hubieran entendido alguna vez, no podríamos hablar de ellas como metafísicamente inteligibles, o explicar la precisión de su formulación. El campesino puede estar inconsciente y desconocer, pero aquello de lo que está inconsciente y que ignora es en sí mismo muy superior a la ciencia empírica y al arte realista del hombre “educado”, cuya verdadera ignorancia se demuestra por el hecho de que estudia y compara los datos del folklor y la “mitología” sin sospechar su significado real, del mismo modo que el campesino más ignorante.<sup>106</sup>

Todo lo que se ha mencionado antes se aplica, por supuesto, con aún más fuerza a la literatura *srūti* y, sobre todo, al Ṛgveda, quien mucho más que representar a una edad intelectualmente bárbara (como algunos pretenden) tiene referencias tan abstractas y lejanas de los niveles históricos y empíricos, como para haberse vuelto casi ininteligible para quienes sus capacidades intelectuales han sido inhibidas por lo que hoy en día se llama “educación universitaria”. Se trata al mismo tiempo de una cuestión de fe y de comprensión: los mandatos *Crede ut intelligas* e *Intellige ut credas* (“Cree, para que puedas comprender”, y “comprende, para poder creer”) son válidos en ambos casos —es decir, ya sea que nos interese la interpretación del folklor o aquella de los textos transmitidos.

\*

---

<sup>106</sup> Strzygowksi, en *JISOA*. V. p. 59 expresa su completo acuerdo con esta declaración.