

Aproximaciones al arte poética hindú

De René Daumal

Traducción: Juan M. Dardón | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | jano.dardogne@gmail.com

› RESUMEN

René Daumal realiza en este trabajo una indagación acerca de la estética, la poética y la filosofía del arte hindú, en particular de la poesía y el teatro. La concepción tradicional hindú del arte lo considera como parte del conjunto de doctrinas y prácticas religiosas: el teatro fue creado como el “quinto Veda” (posterior a los cuatro textos fundamentales de las doctrinas védicas) destinado a todas las castas por igual. La tarea del arte se desdobra en la recreación analógica del universo para reforzar su coherencia y en el establecimiento de un contacto entre el individuo y las leyes universales. Para esto se acude a un triple “poder” de los lenguajes: el sentido literal, el sentido figurado y el “excedente de sentido”. Los dos primeros bastan para el lenguaje ordinario y la literatura didáctica. Sin embargo el tercer “poder” de la palabra, propio de la poesía, es llamado “resonancia” (*dhvani*), o “sugestión” (*vyañjanâ*), o incluso “degustación” (*rasanâ*). Refiere a la experiencia estética privilegiada de la cultura hindú: el Sabor (*rasa*). La *rasa* es una emoción objetiva, una “alegría consciente”, no unida al mundo ordinario; es la degustación de una recreación del plano sobrenatural en las artes. La poética hindú establece entonces una relación de analogía entre el poeta, el poema y el oyente. El poeta trabaja en su interior la unidad de su conciencia y de su ethos (según las reglas védicas) para confeccionar obras que llamen a los lectores y lectoras a compartir ese *sabor* sobrenatural que lo comunique con las verdades eternas.

Palabras clave: estética hindú, sabor, resonancia.

Approaches to Hindu poetic art

› ABSTRACT

René Daumal carries out in this work an inquiry into the aesthetics, poetics and philosophy of Hindu art, particularly poetry and theatre. The traditional Hindu conception of art considers it as part of the set of religious doctrines and practices: the theater was created as the “fifth Veda” (after the four fundamental texts of Vedic doctrines) intended for all castes alike. The task of art unfolds in the analogical recreation of the universe to reinforce its coherence and in the establishment of a contact between the individual and the universal laws. For this, a triple “power” of languages is used: the literal sense, the figu-

rative sense and the “excess of sense”. The first two are sufficient for ordinary language and didactic literature. However, the third “power” of the word, typical of poetry, is called “resonance” (dhvani), or “suggestion” (vyañjanâ), or even “taste” (rasanâ). It refers to the privileged aesthetic experience of Hindu culture: Taste (rasa). Rasa is an objective emotion, a “conscious joy”, not attached to the ordinary world; it is the tasting of a recreation of the supernatural plane in the arts. Hindu poetics then establishes a relationship of analogy between the poet, the poem and the listener. The poet works within himself the unity of his consciousness and his ethos (according to the Vedic rules) to make works that call the readers to share that supernatural flavor that he communicates with eternal truths.

Keywords: hindu aesthetic, taste, resonance.

› **Título original: Pour approcher l’art poétique hindou. Publicado en *Les Cahiers du Sud*, Marseille, pp. 253-267. Número especial *Message actuel de l’Inde*, num. 236, junio-julio de 1941.**

Aprendí un día de viva voz que todos esos libros no me habían ofrecido más que planos fragmentarios del palacio. El primer conocimiento por adquirir, doloroso y real, era el de mi prisión. La primera realidad por experimentar era la de mi ignorancia, mi vanidad, mi pereza, todo eso que me ata a la prisión. Y cuando de nuevo observo las imágenes de esos tesoros que la India me ha enviado, a través del velo de libros e intelecto, veo por qué esos mensajes quedan incomprendidos.

Vamos hacia antiguas y vivas verdades con nuestras actitudes psíquicas de europeos modernos, desde perpetuos malentendidos.

El moderno se cree adulto, terminado, no teniendo hasta su muerte más que ganar y gastar materias (plata, fuerzas vitales, saberes), sin que esos intercambios afecten la cosa que se denomina “yo”. El hindú¹ se considera como una cosa a perfeccionar, una falsa visión por corregir, un compuesto de sustancias a transformar, una multitud por unificar.

Entre nosotros se llama conocimiento a la actividad específica del intelecto. Para el hindú, todas las funciones del hombre están sujetas a participar en el conocimiento.

Llamamos progreso del conocimiento a la adquisición, por nuestros aparatos perceptivos y lógicos actuales, de nueva información sobre las cosas que podemos percibir o sobre las cuales podemos escuchar hablar. En el pensamiento hindú el progreso del conocimiento es el perfeccionamiento de estos aparatos y la adquisición orgánica de nuevas facultades de conocer.

Nosotros decimos que conocer es poder y prever. Para el hindú es devenir y transformar.

¹ “Hindú”, aquí como en el conjunto de este número, significa: cualquiera que reconozca la autoridad de la tradición védica. Pero las actitudes mentales aquí descritas serían asimismo aquellas de quien reconoce la autoridad de cualquier otro aspecto de la tradición universal.

Nuestro método experimental tiene la ambición de aplicarse a todos los objetos - salvo al "sí mismo", que es achacado a la especulación filosófica o a la fe religiosa. Para el hindú el "sí mismo" es el primero, último y fundamental objeto del conocimiento; conocimiento no sólo *experimental*, sino también transformador.²

Entre nosotros se toma a los hombres por iguales en su *ser*, y no diferentes más que por el *haber*: cualidades innatas y saberes adquiridos. El hindú reconoce una jerarquía en el ser de los hombres; el maestro no es solamente más sabio o más hábil que el alumno, *es* substancialmente más que él. Y es eso lo que hace posible la transmisión ininterrumpida de la verdad.

Para el Moderno, en fin, el conocimiento es una actividad separada, independiente (o deseada independiente) de las otras. Para el Hindú la adquisición del conocimiento, siendo el hombre mismo transformación, entraña y supone una transformación de todas sus manifestaciones, de toda su forma de vida.

Esa transformación de la forma de vida se manifiesta diferente según el tipo humano (institución original de castas³); según las edades y etapas de la vida (regla *âçrama*⁴); y según los oficios y funciones sociales (doctrina del *dharma*⁵). No puedo acceder de modo directo y práctico a los himnos védicos, no siendo *brâhman*; ni a los *Upanishad*, no siendo un *sannyâsin*. Yo no puedo más que dejarme iluminar, cada tanto, por sus resplandores. Los tratados de liturgia, de derecho, de arquitectura, de estrategia, de arte veterinario, de robo con efracción... y cien otras para las cuales la doctrina una desciende en las diversas actividades humanas, no son para mí. Pero soy, por mi oficio, escritor, y quisiera un día ser poeta. La puerta que se abre para mí sobre la tradición hindú es entonces la de las ciencias del lenguaje, de la retórica y de la poética.⁶ Es siguiendo mi *dharma* de escritor que podría dar un contenido práctico a las enseñanzas de los libros. Intentaré aquí algunas apreciaciones sobre las ideas más fecundas que un escritor puede encontrar en los tratados hindúes de estética y poesía.

2 Desde la multiplicidad aparente de sentidos de la palabra *âtman* en sánscrito clásico (en védico está aún unido a la imagen de "aliento vital"); *âtman*, "sí mismo", es eso con que el ser se identifica cuando dice "yo": puede ser su personalidad social y exterior, o su cuerpo, sus sentimientos, sus pensamientos - todas estas ilusiones -: es, para aquel que se está haciendo, el "maestro de la carne"; del cual habla el *Katha-upanishad*; o la Persona divina, o el Ser absoluto; ver ese tema en la enseñanza de Prajâpati en la *Chândogya-upanishad*.

3 Según el *Rig-veda* (X, 91) cuando el Hombre primordial fue desollado sacrificialmente "su boca fue el *brâhman* [la casta sacerdotal], de sus brazos fue hecha la realeza [la casta de los *kshatriya*], sus muslos fueron el *vaçya* [la casta plebeya] y de sus pies nació la çûdra [la casta servil]." Una analogía corporal y social equivalente se encuentra en la República de Platón (ver también las *Leyes de Manu*, I).

4 La enseñanza del *Veda* se ofrece primero al *brahmancarin* ("estudiante de la ciencia sagrada") desde la investidura del cordón hecho al sexto día de nacido, hasta el matrimonio, bajo la forma de reglas de conducta, de observancia religiosa y de estudios intelectuales; en segundo lugar al *grishastha* ("amo de casa", del matrimonio hasta el estado de abuelo), bajo la forma de un arte sacrificial, de mitología y teología, en los *brâhmana*; tercero, al *vânaprastha* ("habitante de los bosques", anacoreta estudiante junto a un maestro), bajo la forma del sacrificio interior, en los *âranyaka*, "libros de las selvas"; y cuarto, finalmente al *sannyâsin* ("renunciante", "renunciando a" las leyes de casta y de las etapas de la vida), bajo la forma más profunda del "conocimiento de sí mismo", en los *upanishad* (ver MAX MÜLLER, *Origine et développement de la religion à la lumière de religions de l'Inde*, traducción francesa de J. DARMESTETER).

5 Expuesta más especialmente en el *Bhagavad-gîtâ*. Sobre las etapas de la vida, ver las *Leyes de Manu*. El rechazo de las castas y de los *âçrama*, y la negación de la autoridad del *Veda*, caracterizan a las dos grandes herejías, jainismo y budismo.

6 Gran puerta, porque la literatura sánscrita es de todas la literaturas antiguas la más rica en este dominio. Sobre las seis ciencias anexas indispensables al estudio de los Vedas (*vedânga*) cuatro son relativas al lenguaje (fonética, gramática, lexicología y métrica; las otras dos son el ritual y la astronomía). La obra monumental de PÂNINI (siglo VI o V a. de C.) con sus comentarios, está aún llena de enseñanzas para nuestros fonetistas y gramáticos modernos. PAUL REGNAUD, en su *Rhétorique sanskrite*, cita unas cuarenta obras, seguidas de ricos comentarios, relativos a retórica, a la composición dramática y a la poesía.

› Origen del arte

El arte no es una actividad natural del hombre.⁷ En las edades donde el Conocimiento de lo Real era la meta más importante de la vida humana, todas las actividades naturales eran al mismo tiempo analogías, signos y pruebas de la búsqueda interior. Al llegar la época del oscurecimiento del *Kaliyuga* (en el medio del cual nos encontramos), los hombres practican estas actividades sólo por sus frutos exteriores. La dupla “agradable-desagradable”, liderando el cortejo de pasiones, devino el principal móvil de conducta. Las castas inferiores, al mismo tiempo, proliferaron. Los dioses, se cuenta,⁸ excedidos por este desorden, llegaron a rogar a Brahmâ “producir un nuevo Vêda, el quinto, destinado a todos las castas...”. “Y, de la substancia de los cuatro Vêdas, Aquel-que-ve-las-cosas-tal-como-son formó el Arte dramático.” El Teatro debía ser una “analogía del movimiento del mundo”,⁹ una representación condensada del “triple mundo” y de las leyes universales, y, en particular, de los “cuatro suertes de móviles” de la conducta humana: *artha*, “las cosas, los bienes materiales”, móviles del cuerpo físico; *kâma*, “el deseo, la pasión”, móviles del sentimiento; *dharmâ*, “el deber”, móviles de morales e intelectuales; y *moksha*, “liberación”, deseo de libertad de los móviles precedentes, por tanto de naturaleza “supra-mundana”. Todos los tipos humanos, todas las castas, todos los oficios deben encontrarse en el Teatro. Cada uno debe entonces probar la profunda satisfacción de verse representado, comprendido, situado en su lugar en el movimiento universal. Cada uno, tonto o sabio, cobarde o héroe, miserable o gran señor, verá su propia razón de ser en la armonía de los mundos y, por esta puerta de la emoción individual, entra en contacto con la enseñanza sagrada.¹⁰

Asimismo el Arte fue arrojado en el mundo por los seres superiores con la meta de vestir la verdad y de atraer hacia ella, con artificio, a nuestros espíritus devenidos incapaces de amar toda desnudez. La misma idea es retomada por el autor del *Espejo de la Composición*,¹¹ que citaremos frecuentemente en lo que sigue: “El conocimiento de los cuatro tipos de móviles, tal como es presentado en los tratados védicos, es ya difícil para aquel cuya razón está completamente madura, pero aquí es dado sin ningún saber... Gracias a la poesía, deviene accesible incluso a aquellos cuya razón está aún en la tierna infancia...”

El arte no es entonces un fin en sí. Es un medio al servicio del conocimiento sagrado. Pero, si el arte hindú está hecho para representar leyes universales y para determinarnos “a conducirnos como Râma y sus

⁷ *Prâkrita*, “natural, producto de *prakriti*”, se opone a *samskrita*, “terminado, hecho o rehecho intencionalmente”, en cierto sentido “consagrado”. Asimismo, las lenguas se dividen en *prâkrit* y *sanskrit*; el hombre, tal como la naturaleza y la sociedad lo producen, es *prâkrita*, o incluso *akritâtman*, “que no es un sí mismo”; deviene *samskrita* y *kritâtman* por el conocimiento sagrado, simbolizado y realizado por los “sacramentos” o *samskâra*.

⁸ En la primera lectura del *Nâtya-çâstra*, “Tratado del Teatro”, atribuido al muni BHARATA. Es la más antigua autoridad en materia de estética (porque el Teatro es el arte total), unánimemente reconocido por los estetas hindúes hasta nuestros días. Ensayé una traducción de este *Origen del Teatro* en la revista *Mesures*, octubre de 1935.

⁹ *Lokavrittânukarama* (*Nâtya-çâstra*, I, 110). La palabra *loka* tiene las diversas significaciones del francés (y el castellano) “mundo”: el universo en sentido general y más o menos vago; tal o cual sistema cósmico particular; el conjunto de cosas sensibles; la humanidad, y especialmente la humanidad profana, la sociedad natural, “la gente”.

¹⁰ La primera representación causó escándalo. El santo Bharata, encargado con sus cien hijos de organizarlo, no había encontrado nada mejor que poner en escena la lucha victoriosa de Devas contra los Asuras. Estos, invitados al espectáculo, se enojaron y en plena sala, la lucha reinició de verdad. Brahmâ debió intervenir y explicar a las dos tropas enemigas que, en su antagonismo, Devas y Asuras eran indispensables a la armonía del universo, y por consecuencia a la del Teatro que es su imagen (*ibid*).

¹¹ *Sâhitya-darpana*, por VIÇVANÂTHA KAVIRÂJA (s. XIV de nuestra era) es el más representativo de la escuela de *rasa* (del “Sabor”, ver más adelante), y quizá el más profundo tratado de arte poético – hindú y de otras culturas. Existe una traducción inglesa muy literal y de lectura ardua por J. R. BALLANTYNE y PRAMÂDA DÂSA MITRA (Bibliotheca Indica, Calcutta, 1875).

semejantes y no como Râvana y sus semejantes”,¹² es muy necesario que sea didáctico y moralizador. Los tratados instructivos y los libros de moral se dirigen al intelecto. El arte, por la vía del sentimiento, busca tocar el ser mismo. Y es muy poco decir que el arte “representa” el universo: lo rehace, realmente, reconstruye una analogía.

Entonces, dos principios, estrechamente ligados, están en la base de la estética. Uno –la recreación analógica del universo– es sobre todo manifiesto en las artes plásticas. El otro –el establecimiento de un contacto entre el individuo y las leyes universales– aparece más en la música, la danza, la poesía. El primero se expresa en particular por la noción de *prâmana* (proporción justa, exactitud analógica, conformidad con la idea-modelo)¹³ en la arquitectura, la escultura, la pintura. El segundo se muestra en la poesía por medio de la noción de *rasa*, “sabor”, aprehensión directa de un estado del ser, de la cual hablaremos más adelante.

› La doctrina del lenguaje

Antes de intentar seguir a los estetas hindúes en sus últimos misterios poéticos, donde la operación verbal es la imagen de un trabajo del poeta sobre sí mismo, es necesario recordar la base artesanal del arte hindú. Para el hindú la expresión de la personalidad no tiene ningún valor artístico. La belleza es la potencia conmovedora de lo verdadero.¹⁴ El artista es primero un artesano que tiene por tarea *hacer* ciertos objetos según ciertas reglas y con una cierta meta. Debe conocer primero la materia que tiene que trabajar. El arte poético está entonces fundado sobre una ciencia y sobre una doctrina del empleo del lenguaje.

Entre las palabras y las cosas, ¿hay una relación de simple convención¹⁵ o una adecuación eterna? Las dos tesis, en la India como en Grecia, han sido sostenidas. Pero la segunda –expuesta por Bhartrihari¹⁶– no excluye la primera. Según Bhartrihari existen dos tipos de lenguaje. Uno está hecho de palabras-germen (*sphota*), ideales, inalterables, que son las modalidades del âtman universal, las divisiones reales del universo; la palabra-*sphota* está en el objeto en la relación de causa manifestante a efecto manifestado¹⁷. El otro tipo está hecho de palabras sonoras (*dhvani*), palabras usuales, sometidas a las leyes naturales, es decir, a las reglas de la fonética y la gramática¹⁸. Cuando Mammata y Viçvanâtha explican cómo los sentidos convencionales se asocian a las palabras (por concomitancia de percepciones, reflexión,

12 *Sâhitya-darpana*, I, 2. Se hace alusión aquí a los principales protagonistas del *Râmâyana*.

13 Ver P. MASSON-OURSEL, *Une connexion entre l'esthétique et la philosophie de l'Inde, la notion de pramâna*, en *Revue des Arts asiatiques*, 1925, y *L'esthétique indienne*, en *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1936. Ver también A. K. COOMARASWAMY, *Introduction to the art Eastern Asia*, Boston, y otras obras.

14 Ninguna palabra sânskrita, debo decir, podría traducir “belleza” en esta frase. El valor estético de una obra plástica se traduce por su “conformidad a los *pramâna*”, el de una obra poética por su “riqueza en *rasa*”. Con respecto a ésta, una cantidad de términos (*gobhâ*, *saundarya*) designan la “belleza” exterior y sensible, que puede pertenecer a los objetos naturales como a las obras de arte, y que, en estas últimas no es más que un agregado accesorio. Una palabra, sin embargo, define la belleza psicológicamente; *camatkâritâ*, “el poder de provocar la Admiración [sobrenatural]” (ver más adelante *El Sabor*).

15 *Samketa*. Es la tesis del *Kâvyaprakâça*, importante tratado de MATÂCÂRYA (s. XIII o s. XIV de nuestra era).

16 BHARTRIHARI, una de las “joyas” de la corte del rey-sol Vikamâditya (inicios del s. V de nuestra era), es sobre todo conocido por sus *Centurias*, de corte profano. Pero, adepto del *Vedânta*, ha expuesto la doctrina lingüística de la escuela en el *Vâkyapadîya* (“De la frase y la palabra”), desgraciadamente inédito en Europa.

17 *Sphota* evoca la apertura de una flor, el desarrollo de un brote – porque una potencia germinativa constante y escondida bajo las apariencias que la manifiestan.

18 Hay incluso dos músicas; una, *anâhata*, “no producida por conmoción (física)”, es la de los dioses y los antiguos *rishi*; la otra, *âhata*, es la música sensible al oído. Y dos tipos de danza y de mímica dramática, etc.

enseñanza directa), no hablan, es seguro, más que del lenguaje natural y sensible; esto no quiere decir que nieguen la realidad de *formas* preexistentes a las palabras y a los objetos.

La doctrina del *sphota* no es ciertamente fácil de comprender, y me reserva, sin duda, muchos descubrimientos. La existencia de un pensamiento sin palabras pero no sin forma es por tanto necesario, por ejemplo, en todo trabajo de *traducción*. Todo buen traductor se esfuerza, aunque sin darse cuenta, en traducir primero su texto al *sphota*, para retraducirlo, desde éste, a la segunda lengua; pero sería aún mejor traductor si se diera cuenta claramente de esta operación.¹⁹

› Los poderes de la palabra²⁰

La materia trabajada por el poeta está hecha de vocablos (*çabda*) y sentidos (*artha*). Una palabra (*pada*) es un vocablo asociado a un sentido. El “sentido” de la palabra no es una simple designación abstracta; *artha* quiere decir “cosa, objeto, valor”, pero también “meta”, porque el contenido psicológico de la palabra es la intención de aquel que habla, es una modalidad de su “yo”. El sentido es, por cierto, asimismo llamado “fruto” (*phala*) de la palabra, cuando se considera su efecto sobre el oyente.

Las “palabras” tienen tres tipos de sentidos. Dicho de otro modo, los “vocablos” (que son palabras en potencia) tienen tres “poderes”: pueden llevar sentidos literales, sentidos derivados (figurados, metafóricos), o sentidos sugeridos. En sentido literal, una palabra designa un “género”, una “cualidad específica”, una “sustancia” (u otro ser individual), o una “acción” (o cualidad transitoria). El sentido figurado nace de una incompatibilidad entre sentido literal y contexto (“la vaca habla”²¹: “vaca” es aquí el sobrenombre dado a las personas de cierto país). Este mecanismo de resolución de sentidos contradictorios en sentidos derivados es descrito con toda la rigurosa minuciosidad de los dialécticos hindúes.

¹⁹ NT (Nota del traductor): Cfr. la similitud con los planteos desarrollados en el ensayo de Walter Benjamin “La tarea del traductor” de 1923. Benjamin, W. (1971) *Angelus Novus, Barcelona, Edhasa*.

²⁰ Sobre este tema he dado más detalles en la revista *Mesures*, abril de 1938. Se entiende aquí que no hablamos de los usos retóricos y poéticos del lenguaje. En la liturgia y en el arte encantador intervienen además otros “poderes” del lenguaje: virtudes de timbres, articulaciones, acentos, metros, modos de recitación, etc., que recogen de la ciencia del *mantra*; esta es reservada a un pequeño número, mientras que la poesía se dirige a todos aquellos “que tienen corazón” (*sahridaya*). No hablamos más que de la poesía védica, fruto de una arte “no humano”.

En los textos didácticos, los glosarios védicos, los comentarios a los textos sagrados, otra fuerza del lenguaje es además empleada. Es el *mirukta*, “explicación de las palabras”, del cual los indianistas aman tanto burlarse. Traducen *mirukta* por “etimología”, les es fácil llamar a esta etimología “caprichosa”, y no ven más que pedantes retruécanos. Ahora bien, el *mirukta* no tiene la pretensión de ser una “etimología científica” – si es que puede existir una etimología científica. El *mirukta* “explica” las palabras desarrollando los sentidos contenidos en sus partes constitutivas y las asociaciones verbales que pueden ayudar a fijar en la memoria el contenido de la palabra y los diversos aspectos de la idea que significa. Así, la etimología de la palabra *upanishad* por la raíz *sad* “sentarse” – “reunión de los discípulos sentados a los pies del maestro” – es “etimológicamente exacta”, pero nos enseña mucho menos que la “etimología caprichosa” dada por Çankara: “lo que corta completamente, al ras [el error]” (Comentario a la *Katha-up.*). Al igual que la explicación de *sâman* “canto litúrgico” por *sâ* (“ella”) + *âma* (ét) largamente desarrollada en el *Chândogya-upanishad*, llama al cantor que cantando cumple realmente en sí el desposamiento entre dos fuerzas, macho y hembra; y el mismo texto da, por cierto, una explicación totalmente diferente de la misma palabra, lo que prueba bien que no se trata de una “etimología científica”. Esta digresión me ha parecido útil para subrayar el valor *espiritualmente práctico* (y no intelectualmente discursivo) de las elaboraciones verbales de los hindúes. [NT: el pasaje filosófico más célebre de este tipo de falsa etimología se encuentra en el diálogo platónico *Crátilo* donde se encuentra vinculado a su vez a una discusión sobre la naturaleza del lenguaje: 391e-427c. Platón, *Crátilo*, trad. C. Mársico, Buenos Aires, Editorial Losada.]

²¹ NT Aquí Daumal parece hacer alusión a una expresión francesa habitual: *Parler français comme une vache espagnole* [Hablar francés como una vaca española = Hablar mal el francés].

Estos dos tipos de sentido bastan a las necesidades del lenguaje ordinario y de la literatura didáctica.²² Pero si se analiza un poema (reconocido como tal por “aquellos que tienen corazón”), una vez enumeradas sus sentidos literales y derivados, queda un “excedente de sentido”, diferente de los sentidos anteriores, no deducible por inferencia lógica, y percibido sin embargo como el sentido verdadero del poema para “aquel que lo deguste”. Este sentido, este nuevo “poder” de la palabra, es llamado “resonancia” (*dhvani*), o “sugestión” (*vyañjanâ*), o incluso “degustación” (*rasanâ*). Nace de ciertas combinaciones de palabras que la interpretación por los sentidos literales y derivados no bastan para justificar. Aquí además los mecanismos psico-lingüísticos por los cuales el “sentido sugerido” surge de los otros sentidos son descritos y clasificados con una sutilidad y una precisión de análisis que dan casi vertigo.²³

› El Sabor

¿Pero cuál es el contenido de esta “sugestión”? ¿qué resuena en esta “resonancia” que es el sentido mismo del poema? Dicho de otro modo, ¿qué es en su esencia la poesía? Después de refutar un cierto número de definiciones propuestas por otros autores²⁴, Viçvanâtha dice: “La poesía es una palabra cuya esencia es *sabor*”.²⁵ Y explica lo que es el “sabor” (*rasa*): “Una emoción fundamental, como el amor, etc., manifestada por la representación de sus causas ocasionales, de sus acompañamientos sensibles y de sus efectos, deviene un *sabor* para aquellos que tienen conciencia”. El Sabor no es entonces la emoción bruta, unida a la vida personal; es una representación “sobrenatural” (*lokottara*), es un momento de conciencia provocado por los medios del arte y coloreado por un sentimiento. Osaré decir: ¿una emoción objetiva? Esto sería una noción muy extraña a nuestra mentalidad, pero si recordamos los momentos de emoción estética intensa que hemos vivido, nos vendrá un cierto “gusto”: y verán cómo se impone una imagen gustativa. Es “alegría conciente (*ânandacinmaya*)... incluso en la representación de objetos dolorosos”, porque no está unido al “mundo” ordinario; es una recreación sobre otro plano. Está impulsado por la “admiración sobrenatural”. “Es hermano gemelo de la degustación de lo sagrado”. “Aquel que es capaz de percibir el gusto, no como una cosa separada, sino como su propia esencia.” Es “simple como el sabor de un plato complejo”²⁶. No puede ser asido más que por los hombres “capaces de juzgar”,²⁷ teniendo un “poder de representación” y exige un acto de “comunidad”.²⁸ No es un objeto existente antes de ser percibido, “como un cántaro que se ilumina con una lámpara”; existe en la medida en que es degustado. No es un “efecto” mecánico de los medios artísticos, que no hacen

²² Los adeptos del Nyâya admiten incluso otra función significadora, perteneciente no a las palabras separadas sino al conjunto de la frase, la cual aseguraría la unión lógica. Para nuestro autor, que sigue el *Vedânta*, esta función no es nada distinto del acto mismo del discurso, esta se confunde con la intención del hablante. La primera tesis es propia del lógico, la segunda del psicólogo.

²³ El análisis de *Sâhitya-darpana* llega a 5.355 tipos de “sugestiones”.

²⁴ Definiciones incompletas, porque no hacen más que enumerar caracteres exteriores de la poesía (ver más adelante: virtudes, ornamentos) o indican condiciones necesarias pero no suficientes (como la “armonía de palabras y sentidos, MAMMATA, BHÂMAHA”); otros dicen que la función de sugestión caracteriza a la poesía (*Dhvanîlôka*, *Kâvyalocana*) pero no dicen lo que es sugerido. El rey BHOJA y el autor del *Kvyaktiviveka* definen así la esencia de la poesía es el *rasa*, y esta doctrina es ciertamente la más rica en sentidos.

²⁵ *Vâkyam rasâtmakam kâvyam, Sâhitya-darpana*, I, 3. - Citas siguientes: *ibid.*, III, 33 sq.

²⁶ La comparación entre la gustación poética y la gustación de una preparación culinaria es ya desarrollada en la Lectura VI del *Nâtya-çâstra* (ver SUBODH CHANDRA MUKERJEE, *The Nâtya-çâstra of Bharata*, chap. VI, *rasâdhyâya*, Paris, 1926).

²⁷ *Pramâtri*. Esta “capacidad de juzgar”, esta medida interior es, según un comentario, “el resultado de los méritos de una existencia anterior”. Se puede gustar la belleza en la medida en que se está preparado.

²⁸ El Sabor no pertenece personalmente al poeta ni al oyente; al actor ni al espectador; sino que los une en un mismo momento de conciencia.

más que “manifestarlo”. No está sometido a nuestro tiempo (el *tri-kâla*: pasado-presente-futuro). No es entonces “de este mundo”. “No se lo conoce más que comiéndolo”.

Es este Sabor que el “poder de sugestión” del lenguaje tiene por función manifestar²⁹.

La noción de *rasa* está en el centro de la estética hindú. No comentaré las citas que preceden. La ilusión de haberlas comprendido me impediría trabajar en comprenderlas, y este esfuerzo por comprender siempre un poco mejor ha sido para mí de los más fecundos.

› La analogía poema-hombre

El Sabor es la esencia, el “sí mismo” (*âtman*) del poema. Al igual que en el hombre, en el poema el *âtman* se manifiesta a través de ciertas “virtudes” (*guna*), que se denomina también “funciones, actividades específicas” (*dharma*) del Sabor. Se dividen en tres categorías: *suavidad*, que “licua el espíritu”, lo enternece; *ardor*, que “lo abrasa”, lo exalta; *evidencia*, que lo ilumina “con la rapidez del fuego en el bosque seco”. De estos tres tipos derivan las diferentes clases de emociones poéticas³⁰.

Al igual que el estado interior del hombre se expresa por actitudes, la poesía tiene sus “aspectos” (*rîti*), enteramente ligados a las “virtudes”. A cada una corresponde el empleo de ciertas sonoridades y de ciertos giros sintácticos. Hay un “aspecto” fácil, dulce, donde el sentido de la frase se desarrolla gradualmente de la primera a la última palabra. El “aspecto” opuesto, exaltante, tiene al oyente suspendido hasta los últimos términos de la frase, que lo iluminan de un modo explosivo.³¹ Y hay “aspectos” intermedios. Cada uno corresponde a una actitud profunda del poeta, que quiere transmitir al oyente.³² Antes de componer un poema, el poeta debe entonces componerse él mismo, disponerse interiormente para ser el mejor receptáculo posible del Sabor. Por eso debe dejar de lado lo que llamamos “personalidad”, domar los impulsos de su vanidad y los caprichos de su imaginación.

El poema tiene un “cuerpo”, que está hecho “de sonidos y de sentidos”, y que está sometido a las leyes de los “tres poderes” del lenguaje. La materia que el poeta trabaja no es entonces solamente una materia sonora; es sobre todo una materia psicológica. Emplear una palabra no es solamente producir sonidos vocales, es estremecer todo un mundo de asociaciones, de sentidos figurados y derivados, de sugerencias, de las cuales se necesita conocer las leyes. Y para aquel que conoce esas leyes, “una sola palabra, bien empleada y perfectamente comprendida, es, se dice, en el Cielo y en este mundo, la Vaca que cumple todos los deseos”.

²⁹ Aunque el *rasa* sea único, se distingue prácticamente en varios “sabores”, según el sentimiento que lo colorea: Erótico, Cómico, Furioso, Patético, Heroico, Maravilloso, Repugnante, Terrorífico, a estos se agrega frecuentemente el Pacífico [*Quiétique*] (“apaciguamiento” de las emociones, acompañado con el deseo de liberación y unido al amor religioso) y el Parental (amor paternal o maternal).

³⁰ En otros autores (como DANDIN), los *guna* no se distinguen casi de los “ornamentos”. Estoy siempre con VIÇVANĀTHA (S. D., VIII) que sigue aquí a MAMMATA. Lo mismo para los *rîti* (S. D. IX).

³¹ Esto es posible por la sintaxis sánscrita, que puede ser más “analítica” o más “sintética” según se emplee mucho o poco las largas palabras compuestas. Pero cada lengua puede obtener los mismos efectos con sus recursos propios.

³² Digo siempre “oyente” y no “lector”, porque la lectura silenciosa no es jamás un sustituto de la audición directa; e incluso mientras se lee se escucha interiormente.

Este cuerpo, como el cuerpo humano, tiene sus “defectos” (*dosha*): faltas “del sonido” o “del sentido”, que se necesita eliminar lo mayor posible. Y tiene sus adornos, las figuras retóricas u “ornamentos” (*alamakâra*). El estudio de los “ornamentos” es, materialmente, el que ocupa mayor espacio en los tratados de poética.³³ Casi no hay poesía sin adornos. Pero si estos predominan sobre el Sabor, si son empleados por ellos mismos, la poesía que resulta es considerada como de mal gusto y de un tipo inferior. El adorno no es legítimo más que como un condimento destinado a “realzar el Sabor”, y entonces su verdadero sentido es la sugestión de este Sabor – la intención profunda del poeta que lo emplea. Bajo esta condición, el hindú no se cansará jamás de un *alamkâra*, de un cliché repetido desde hace siglos por todos los poetas, porque está demostrada su utilidad. La imagen del dios con el arco florido que atraviesa el corazón de los jóvenes, empleada por un verdadero poeta, es también conmovedora hoy como ayer o hace mil años.

La prosodia también concierne al « cuerpo » del poema. Pero los hindúes no confunden jamás métrica y poesía. La mayoría de sus obras didácticas están en verso y, si la poesía es muy frecuentemente métrica, no lo es necesariamente. La métrica no toma valor estético preciso más que en el canto. Lo que corresponde, en poesía, en la noción de «ritmo», no es la forma métrica, que sólo interesa a los sonidos, sino más bien las «velocidades», que regulan la marcha tan compleja de los sonidos y de los sentidos, imágenes y emociones; es, muy generalmente, la manera mediante la cual el poeta hace armonizar movimientos simultáneos.³⁴

Espero haber mostrado con estas notas que la poesía, para los hindúes, si no es más que un medio al servicio del Conocimiento, es también uno de las más altas actividades que el hombre puede ejercer. «El estado de hombre es difícil de alcanzar en este mundo, y el conocimiento entonces es muy difícil de alcanzar. El estado de poeta es difícil entonces de alcanzar, y la potencia creadora es entonces muy difícil de alcanzar»³⁵. La operación poética – cuya degustación es el reflejo – es el verdadero trabajo del poeta, no solamente conocer las leyes de su materia y las reglas de su oficio, sino también trabajo interior para disciplinarse y ordenarse él mismo a fin de devenir un mejor instrumento de funciones «supra-naturales» – en suma, una suerte de *yoga*. Por el juego de sonidos, de sentidos, de resonancias, de velocidades, todo su mundo interior está puesto en marcha. Y, como es una luz reflejada del *âtman* universal, su acto poético participa en el movimiento cósmico. «Todos los poemas recitados, y todos los cantos sin excepción, son porciones de Vishnú, del Gran-Ser, revestido de una forma sonora».³⁶

³³ Hay 79 principios en el *Sâhitya-darpana*. Unos “del sonido” (aliteraciones, etc.), otros “del sentido”; estos últimos se acompañan, la mayor parte de las veces, con la comparación explícita (*upamâ*) o implícita (*rûpaka*, *metâfora*). La importancia de los diferentes modos de la comparación marca bien el carácter de la operación artística: un mismo acto interior funda una identidad analógica entre dos fenómenos de naturalezas diferentes. La “comparación” existe así en las artes plásticas; el trazado del ojo de una mujer es el mismo que el del cuerpo de un pez rojo, un torso de hombre se dibuja como una cabeza de toro vista de frente, etc. Notamos aquí que uno de los grandes mecanismos de nuestro arte, la imitación de la naturaleza, no es para los hindúes más que una *alamkâra* poco importante, y del cual no deberíamos abusar (es el 68° principio del *S.D.*).

³⁴ Existen, por tanto, ciertas correspondencias entre los metros y las *rasa*. Las sílabas largas en series convienen a lo Patético, a lo Repugnante; las breves en sucesiones rápidas a lo Heroico, a lo Terrible, etc. (*Nâtya-çâstra*, XVII, 99 sq.). La prosodia sânskrita difiere poco de la prosodia greco-latina. Los metros tienen número fijo variable, cantidades entera o parcialmente fijadas. Existe también una prosa acompasada, llamada “prosa con perfume de metro”.

³⁵ *Agni-purâna*, *Lecture* 336, st. 3 y 4.

³⁶ *Vishnu-purâna*, cité dans *Sâhitya-darpana*, I. Un autor dice del *samgîta* (conjunto canto-música-danza): “Sirviendo al Sonido [musical], se sirve a los dioses Brahmâ, Vishnú, Shiva, porque ellos están hechos de él”.

Me hubiera encantado dar ejemplos. Pero sus traducciones no aportarían mucho. Cada cual podrá buscar, por su cuenta, entre los poetas que guste, porque las leyes de la poética hindú, en sus principios, son válidas para todas las lenguas. ¡Pero cuidado! En nuestros poetas, la potencia de sugestión del *rasa* se ejerce un poco al azar, según mecanismos que se conocen mal y que se clasifican bajo la noción muy vaga de “inspiración”. El aprendizaje se hace sin método, y los resultados son accidentales. El poeta hindú es el producto de una educación metódica, perseguida junto a un maestro, y con una meta superior a la del arte mismo. El poeta occidental se forma mal que bien sin demasiado conocimiento a la vez que, y, casi siempre, su talento se especializa en la expresión de sentimientos conformes a su naturaleza individual. Racine es un maravilloso poeta de lo Erótico – pero casi únicamente de lo Erótico en algunos de sus matices. El poeta hindú debe poder, como buen artesano, interpretar toda la gama de cada sentimiento. La diferencia es aún más sorprendente para el actor-bailarín, pero es muy visible en todas las artes.³⁷

Habría querido mostrar cómo todos las artes hindúes están unidas; el Teatro las contiene todas; cómo la analogía corporal del poema no es verdaderamente comprensible más que por la danza; la pintura, se dice, no se comprende sin la danza, que no se comprende sin la música³⁸; en la estatuaria y en la danza, se reencuentra la misma ciencia de las actitudes – cuyos principios pertenecen al *yoga* –, y el mismo lenguaje por signos manuales... habría estado tentado de decir cómo, según lo que he leído y entendido, los mismos principios de la poesía rigen la danza, la mímica, la música y las artes plásticas.

³⁷ La mímica bailada (*nritya*, superior al *nritya* o danza imitadora, y base del *nātya* o arte dramático) es, como la poesía, un arte que pone en juego, simultáneamente, materiales distintos: ritmos unidos a la música; sentimientos (*bhāva*) expresados por las actitudes y las formas de moverse y que son los soportes del *rasa*; y significaciones intelectuales de los gestos (*kara*, verdaderas palabras manuales, más conocidas bajo el nombre de *mudrā* en la estatuaria budista). Las condiciones necesarias para formar un poeta, de acuerdo con el *Kāvyaprakāṣa* son: 1° una actitud natural (*çakti*), una cierta «conformación» (*samskāra*) interna, sin la cual no puede haber en él más que una caricatura de poesía; 2° un saber técnico (*nipunatā*) que se adquiere por el estudio del mundo, de las ciencias del lenguaje, de los cuatro “móviles” de la vida humana, de las ciencias de la naturaleza, de los poemas célebres, etc. (*Vāmana*, muy antiguamente, citaba por otro parte la ciencia erótica y el arte político, al cual da un rol importante); 3° los ejercicios perseguidos de una manera asidua bajo la dirección de un maestro.

³⁸ *Vishnudharmottara-purāna*, citado por P. Masson-Oursel, *L'Esthétique indienne* (artículo citado), en J. PRZYLUCKY, *Danseur et musicien*, en *Revue des Arts asiatiques*, 1931, 2, p. 79.