

Hablando de Arte

Cuando el lenguaje no sirve para comunicarse algo pasa. Se dice que la lengua es algo vivo, que se modifica con el paso del tiempo, nada más evidente, sin embargo esos cambios pueden ser reflejo de un enriquecimiento, como cuando una cultura absorbe familias de términos¹ que enriquecen las posibilidades de la expresión, o empobrecimiento, cuando palabras ajenas o insignificantes conducen a la aculturación, rompiendo la homogeneidad etimológica que establece relaciones semiológicas en el lenguaje. En cualquier caso el deseo de comunicación verbal requiere un cierto acuerdo sobre el significado de las palabras y, hoy, hablar de arte parece ser uno de los temas en los que esta condición parece más difícil de cumplirse. Una definición es ante todo una especie de acuerdo para entendernos, para canalizar el diálogo y la transmisión de ideas pero, por supuesto, la definición no afecta a lo definido; así, si hablamos de arte tal vez tendríamos que empezar intentando definir qué entendemos como tal, pues la falta de consistencia terminológica plantea graves problemas cuando tratamos de expresar ideas relativas al concepto, a la práctica y al objeto del arte.

El término “arte” es interpretado de modos totalmente divergentes ya que para unos expresa una capacidad, para otros una actividad o, incluso, el resultado de esta. Además, su valor es considerado como algo objetivo por unos o como algo subjetivo por otros, subordinándolo, en este último caso, a accidentes externos como la oportunidad sociológica (modas, ideologías políticas, etc.) o la experiencia sensual. Nadie parece estar de acuerdo hoy en lo que es arte y, por tanto, todo discurso sobre este tema puede ser compartido únicamente por aquellos que coinciden, *grosso modo*, en el valor dado a este vocablo.

Son muchas las lenguas que no contienen este término, su mundo correspondiente no precisaba de él ya que todo estaba realizado, o debía estarlo, con arte². Ananda K. Coomaraswamy lo expresó con claridad: “En el pasado³ cada hombre era un tipo especial de artista, hoy el artista es un tipo especial de hombre”... En la mayor parte de los lenguajes humanos, y en el nuestro hasta bien entrado el renacimiento, la división entre artesanos y artistas no existe; en latín ambos son *artifex*. El término más próximo al concepto *arte* que encontramos en todo lugar y todo tiempo —incluso hoy es la primera

¹ Términos como aceituna y oliva, cada una con su etimología y familia de palabras relacionadas, sobreviven tras muchos siglos en el castellano; no es necesario mencionar términos griegos y latinos casi sinónimos pero útiles para expresar diferencias de matices: *fantasía* e *imaginación*, por ejemplo—

² Algo análogo, aunque con consecuencias epistemológicas más complejas, se encuentra en la ausencia del verbo *ser* en lenguas semíticas como el árabe y el hebreo. En esos casos la ausencia no es resultado de una carencia intelectual; muy al contrario, esta ausencia expresa la plenitud de una conciencia. El resto de los verbos no hacen sino modular.

³ Coomaraswamy no se refiere a un pasado en el tiempo lineal, sino a un estación próxima al origen. Ahora bien esta proximidad al origen se refleja en el tiempo como resultado de un alejamiento análogo.

acepción en nuestros diccionarios— tiene el sentido de *técnica*⁴: el conocimiento y la habilidad para hacer algo de acuerdo con una necesidad o con un objetivo. Sólo por extensión lógica llamaría arte al objeto resultante de tal capacidad, el artefacto o el artificio. Para facilitar las cosas utilizaremos aquí, sin embargo, el término arte para referirnos tanto a la capacidad como al proceso y a su resultado.

Bien, hasta aquí nada he mencionado con respecto a las condiciones que hace que tal acto producido por la capacidad podamos considerarlos como arte; pero si nos detenemos aquí habremos de considerar válidas afirmaciones tan necias como el ya tópico “arte es lo que quieras”, o las triviales definiciones “institucionalistas” de George Dickie⁵. Hay condiciones, en realidad todos lo sabemos, si miramos los antiguos escritos de los diversos mundo tradicionales veremos que es sorprendente ver que son unívocos en su punto de vista respecto a este tema. Quizás, para nosotros los occidentales, los puntos de referencia más claros en este sentido sea la afirmación de Platón referida a una de las condiciones que debía cumplir aquél que quisiera habitar en su República: ser artista.

Una de las afirmaciones que frecuentemente es citada es que Platón no aceptaría en su República a los pintores, lo que está basado en extraer de su contexto aquel párrafo en el que señala que es inaceptable el trabajo de pintor que pinta la imagen de una mesa tomando una mesa material como modelo. No muy lejos vemos que habla con admiración del arte escultórico y pictórico egipcio el cual estaba realizado copiando realidades situadas en un plano superior al de lo puramente sensible.

En fin, entendemos como arte – y creemos que conviene aclarar que consideramos como susceptible de ser vivido como arte todo acto acorde con la condición humana – la capacidad de actuar en consonancia con los modelos arquetípicos, y, por tanto con los principios intangibles a los que, en consecuencia, el arte hace presentes en el mundo de los sentidos siguiendo el aviso dado unánimemente en todos los mundos tradicionales: “*Mirad, haced las cosas de acuerdo con el patrón que os ha sido mostrado en lo alto del monte*”⁶ nos enseña la Biblia y “*El Cielo ha creado las cosas divinas; el sabio las toma como modelos*” dice el *I Ching*. Así, Seyyed Hossein Nasr ha podido afirmar, expresando la función de la

⁴ La voz griega *techné* y la voz latina *ars* significan hacer. En Árabe *sina'ab* ignifica hoy tanto *arte* como *tecnología*.

⁵ Este señor estableció, con bastante éxito, en el mundo de la crítica contemporánea, un conjunto de cinco puntos sobre lo que él entiende como definitorios de lo que es el arte y sus límites: (1) Un artista es una persona que participa con entendimiento en hacer de un trabajo artístico (*el hecho que lo definido entre en la definición es, al parecer, irrelevante*). (2) Un trabajo de arte es un artefacto creado para ser presentado a un público del mundo artístico. (*Vemos que esta condición parte de una función extrínseca*). (3) Público es un conjunto de personas preparadas en cierto grado para entender un objeto que les es presentado. (4) El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas de mundos artísticos. (5) Un sistema de mundo artístico es un marco para la presentación de trabajos de arte por un artista al público de un mundo artístico. (George Dickie, *The Art Circle*, New York: Haven., 1984)

⁶ Éxodo.25:40.

actividad artística, que “el arte hace manifiesto en el orden físico, directamente perceptible por los sentidos, las realidades arquetípicas⁷”

La profundidad del resultado proviene necesariamente de la elevación del modelo y de la inteligencia contemplativa del artista para intuir los prototipos; la efectividad provendrá de su talento para expresar aquellos de un modo adecuado al medio. Se trataría a fin de cuentas del matrimonio *consonantia et adequatio* la unión de la inteligencia contemplativa y receptiva que, en mayor o menor grado, abre el acceso a un mundo *imaginal*, interior o celeste, en el que reside el modelo no humano de nuestros actos y que nos permite, por tanto, actuar en consonancia, y la inteligencia discriminativa que nos permitiría aplicar aquella percepción de un modo adecuado al mundo de lo sensible.

De todos los modos, si por un lado tenemos la dualidad *consonantia et adequatio*, es interesante recordar la clave que nos transmitió San Agustín: “*Dice la fábula que las musas eran hijas de Júpiter y de Memoria*”⁸, es decir que la inspiración no sería otra cosa que el resultado del recuerdo de los que es por sí mismo. Y es que el arte, todo arte, es ante todo un medio para actualizar en el corazón lo que recordamos de aquel centro del que al nacer fuimos exiliado, para conocernos a nosotros mismos, para discernir lo que en nosotros manifiesta la Realidad última⁹.

Función del arte

Podemos decir que la función del arte es hacer manifiesto en el orden físico, perceptible directamente por los sentidos, realidades arquetípicas y actualizar el vínculo entre lo creado y su causa¹⁰. Y, ese hacer, que sólo tiene razón de ser cuando responde a una necesidad, ha de ser llevado a cabo de un modo intelectualmente preciso; ese modo que indica San Agustín cuando afirma que “el arte ha de imitar a la naturaleza en su modo de hacer”; afirmación común a todas las filosofías tradicionales. Así, encontramos en el *Aitareya Brahmana*: "Es por la imitación de las obras de arte angélicas que toda obra de arte se

⁷ Seyyed Hossein Nasr, *Islamic Art.*,

⁸ *De Ordine* XV. San Agustín.

⁹ Nos permitimos insertar aquí unas líneas que S. Hossein Nasr escribió para un catálogo de la pintura del autor de este trabajo: “En el sentido más profundo, el arte es la vida misma vivida y actuada de acuerdo con los principios. También es hacer y crear correctamente no partiendo de la base de elementos y factores psicológicos individuales, sino conforme a principios inteligibles en el sentido platónico que se encuentran más allá de la temporalidad y de la esfera individual. Es usar símbolos, tal como se los ha entendido tradicionalmente, a saber, como reflejos, en el mundo físico, de los órdenes superiores de realidad, y por tanto como escalas que conducen a esos mundos superiores, y no quedar satisfecho con el uso de la alegoría, que simplemente está construida humanamente y es horizontal”. *In Illo Tempore, Vicente Pascual*. ed. George Washington University. Washington DC, 2003.

¹⁰ *Islamic Art.*, Seyyed Hussein Nasr.

cumple aquí abajo, ya se trate de un elefante de barro cocido, de un objeto de bronce o de oro, de un vestido o de un carro de mulas"¹¹.

En principio, cualquier actividad consecuente con la naturaleza del hombre y sus legítimas necesidades es susceptible de ser vivida y ejecutada como arte. De hecho, uno de los grandes dramas de los tiempos modernos es que el hombre ha dejado de ser artista, llegando, incluso, a reírse torpemente del término vocación, que no entiende, para reducir su actividad al provecho económico y al divertimento. Por el contrario, desde el punto de vista que aquí y hoy vemos como platónico y que en cualquier otro lugar y tiempo se vio como normal, el hombre había de seguir en todas sus acciones un modelo al que podemos llamar arquetipo. Había de intuir el modelo de sus actos y, conociendo su arte, adecuar el modelo al marco que en este mundo le correspondiera; pero los modos de adecuación correcta pueden ser innumerables, aquí es donde entra en juego la libertad. La naturaleza no era pasiva en este proceso.

Pensemos en un labrador que dispusiera de tales tierras en tal clima y con tales características de riego. Por su oficio conocería los diversos cultivos posibles y dispondría de cierta capacidad de elección. Una vez decidido, comenzaría a preparar la tierra de tal o cual modo, a sembrar con tal o cual distancia, en tal o cual momento. Si pensamos en un carpintero sabemos que para la realización de tal mueble escogería la madera más adecuada para tal objetivo. Serraría el material en tal dirección, en las medidas adecuadas, eliminando sus fallas y, quizás, ornamentará algunas aristas en armonía con la idea concebida. Encolaría, dejaría secar el tiempo idóneo y enceraría, y todo esto siguiendo un modelo que él, como artista precisamente, conocería interiormente y que habría de adecuar a la necesidad específica. El equilibrio entre la claridad de la visión del modelo, el conocimiento técnico del oficio y la capacidad de concentración determinarían el resultado.

Aquel labrador y este carpintero no sólo se beneficiarían exteriormente de su buen hacer, también interiormente. Quiero decir con esto que todo acto creativo ha de estar en consonancia con su modelo imaginal y adecuarse a la circunstancia concreta (*consonantia et adaequatio*), lo que exige equilibrio entre un sereno rigor intelectual y una musicalidad interior, pues necesidad nunca puede separarse de posibilidad. Ahora bien, esa necesidad no puede ser arbitraria, no se trata de entretenimiento, de diletantismo, nos referimos a esa necesidad convertir caos en armonía. El antiguo artista, este caso, no será tan egocéntricamente limitado como para considerar interesante el expresarse a sí mismo, ni buscará ser original en el sentido moderno del término, —¿qué sentido podría tener el

¹¹ *Aitareya Brahmana*, vi.27.

trabajo de un labrador que quisiera ser novedoso, o que quisiera expresarse a sí mismo?— su verdadera originalidad dependerá de su consecuencia, de su sometimiento a la idea “original”; su falta de originalidad no será otra cosa que el resultado de sus legítimas limitaciones humanas que le conducirán a la necesidad de tomar como modelo la práctica y los objetos realizados por otros. Quiero decir con esto que todo acto creativo ha de estar en consonancia con su modelo y adecuarse a la circunstancia, y esto exige el equilibrio entre un rigor intelectual confiado y una musicalidad interior serena. La libertad ininteligente deja muy pronto de ser libre, pues el deseo abandonado a su antojo se convierte rápidamente en tirano. ¿Hay mayor prueba de ello que esas geografías en las que se ha construido sin orden ni límite? Y el rigor sin música muy pronto pierde el alma, como muestran esas extensiones de macrocultivos. El resultado es rigurosamente análogo en eso que entendemos como arte.

Es decir, el artífice con talento creativo actuará siguiendo el modelo original “*in divinis*”, aquel menos dotado necesitará de modelos terrenos; ahora bien, indudablemente este último se beneficiará de la experiencia y de la sabiduría de sus mayores mientras que aquel que pretenda ser original careciendo de la necesaria intuición intelectual será víctima de sus propias fantasías¹². Ananda K. Coomaraswamy utiliza, por analogía, la expresión “pecado artístico” para referirse a este acto de irresponsabilidad.¹³

En un mundo ideal todo acto sería imitación de un arquetipo al que reflejaría de un modo adecuado a los diversos condicionantes terrestres en el mundo de los sentidos, toda actitud recordaría un paradigma, pues todo lo que se encuentra en el cosmos es entendido como dependiente del modelo celeste del que emana. La vida del hombre antiguo estaría determinada por la consciencia del carácter teofánico de la creación, de su carácter sagrado. Pero hace mucho que el hombre abandonó “Hurqalya”, que dejó de vivir en un mundo ideal, un mundo en el que el hombre estaría dotado para percibir con nitidez la transparencia metafísica de los fenómenos, en el que todo hombre vería las cosas tal y como son y que, por tanto, sería capaz de actuar en consecuencia por sí mismo. Es por esto que, como podrían decir los platónicos —en ese pasado que siguió a aquel origen fuera del tiempo—, el artista hubo de recibir de sus mayores una doctrina y un método, cada vez más precisos, que favorecerían la concentración intelectual en lo esencial y hacían posible el

¹² Utilizamos aquí el término “fantasía” en el sentido de capacidad de producir “fantasmas”, imágenes sin alma, residuos psíquicos.

¹³ Tocamos aquí el concepto sobre el que hoy tanto se ha abusado de la “responsabilidad”. Esta, por definición, sólo puede ser consecuencia del conocimiento, el ignorante no puede ser responsable de lo que ignora aunque puede serlo de su ignorancia.

deshielo del corazón endurecido¹⁴. Cada uno de los universos tradicionales regidos por una u otra religión proporcionaría unas pautas que protegerían al artista de ser arrastrado en el trabajo por la inercia de su propio psiquismo, al tiempo que favorecerían en él la conciencia de que no hay nada más elevado para el artista que servir de vehículo para la cristalización de un aspecto de lo intangible en el mundo de lo efímero.

Ahora bien, al margen de aplicaciones sociales más o menos secundarias, todo arte digno de tal nombre es realizado principalmente para el propio artista, para fijar en él la actualización cardíaca de conocimientos mentales e intuiciones espirituales que podrían desvanecerse. El espectador se beneficiará en función de la profundidad espiritual de la obra y de su propia contemplatividad; pero, en cierto modo, al artista eso ya no le concierne, pues el artista de mentalidad tradicional concibe su trabajo como una alquimia exterior en vistas a una alquimia interior, un acto que tiene su razón de ser en la actualización de las posibilidades aletargadas. El trabajo exterior de los alquimistas consistía en la transmutación de sustancia metálica más caótica, oscura e ininteligible en aquella que es armónica, luminosa y coherente, y esto era llevado a cabo –cuando hablamos de auténtica alquimia – con el objeto de realizar un proceso análogo en el alma. En realidad se trataba de un método espiritual que no divergiría del de los constructores que tallaban la piedra liberándola de aquello que le impedía participar en una forma que transmutaba la sustancia interior de la propia piedra.¹⁵

GRADOS DEL ARTE

En los capítulos anteriores, nos hemos referido a las dificultades que plantean en el entendimiento las diferentes utilizaciones de los términos. Si para hablar de arte precisamos de un acuerdo sobre lo que entendemos como tal, la consideración de sus grados requiere otro tanto. Una definición de lo que son arte sagrado, espiritual o profano, no es otra cosa que un medio de facilitar el diálogo y la transmisión de ideas pero, por supuesto, una definición no afecta a lo definido.

¹⁴ Hablamos de la tendencia coagulante que fija la atención en los accidentes.

¹⁵ En este sentido, podemos recordar que la elevación espiritual del modelo no deja de afectar al acto y su resultado, así, la piedra de la Sainte Chapelle de París es tan material como la piedra del Palacio de Carlos V en Granada, pero mientras que aquella se ha extinguido al servicio de una forma de pureza intelectual cristalina, ésta se ha puesto al servicio de una intención que, en el mejor de los casos, se reduce a un dramatismo humano, demasiado humano y sentimental, por noble que fuera su intención. La diferencia entre ambas construcciones no reside en la cantidad de piedra empleada sino en la cualidad intelectual con la que se ha tratado.

Ahora bien, la dificultad de entendimiento no impide la realidad de unas jerarquías, hay jerarquías incluso *In Divinis*, hay cualidades centrales y las hay secundarias¹⁶. Esta afirmación nos remite a los diversos grados de profundidad o elevación en el arte, pero, en cualquier caso, hay que recordar que la frontera se puede poner aquí o allá y que lo que aquí es necesario es la coherencia. Cada mundo tradicional es un universo con sus formas y condicionantes característicos. En principio todo es sagrado, todo lo que existe, *Maya* no puede dejar de manifestar *Atma*¹⁷, pero con distinta intensidad y transparencia. ¿Dónde establecer el límite entre lo que es sagrado y lo que no lo es? Lo cierto es que es necesaria una voluntad de entendimiento para que la comunicación exista.

Quizás podamos estar de acuerdo en considerar como sagrada toda manifestación eminente del Centro en la periferia y como arte sagrado aquél que vehicula la presencia y actualiza la consciencia de ese Centro en esta periferia en la que nos movemos, aquél que nos reconduce de la multiplicidad a la Unidad, que nos permite discernir en el tiempo cuantitativo la fragancia de lo Eterno. Pero sólo desde la certidumbre del Centro se puede manifestar infaliblemente la centralidad. Lo sagrado no es cuestión de opinión o preferencia, lo sagrado lo es al margen de nuestra subjetividad o capacidad para percibirlo. Así – y siempre con el fin de entendernos – creo que podríamos utilizar el término “arte espiritual” para aquél acto que comunica la presencia de un aspecto de lo Intangible¹⁸, que da cuerpo a realidades arquetípicas o a cualidades divinas en el mundo de los sentidos y reservar la expresión “arte sagrado” para aquel “arte espiritual” que manifiesta el Centro propiamente divino, lo Eterno en el ámbito de lo perecedero y que, por tanto, sirve de soporte para el rito sacramental.

A modo de ejemplo diría que podríamos considerar arte sagrado en el marco cristiano los iconos de Cristo o de la Virgen María, por ejemplo, es decir, aquellos que han sido realizados para ser soporte del sacramento, pero no los frisos de carácter didáctico de las iglesias medievales, realizados para crear un escenario o una disposición propicia para el recogimiento y la meditación; sin embargo, éstos, sí podríamos considerarlos como arte sagrado si los contemplamos como elementos de un programa que giraría en torno a una expresión directa de lo que es por sí mismo. En cualquier caso la frontera se puede poner

¹⁶ “Digámosles la penosa verdad, a saber, que la mayoría de estas obras son sobre Dios, a quien nunca mencionamos entre personas educadas”. *¿Para que exponer obras de arte?* A. K. Coomaraswamy,

¹⁷ *Atma*, término védántico para señalar lo que es real por sí mismo, la esencia, en contraposición con *Maya*: el resultado de la irradiación de lo real y, por tanto, dependiente de aquél.

¹⁸ En principio todo arte, de acuerdo con lo anteriormente expuesto, es espiritual por definición, aunque no hubiera consciencia activa de ello, en otro caso es simplemente un resultado de la fantasía, de la sensualidad o del narcisismo.

aquí o allá¹⁹. En el universo budista consideraríamos arte sacro las imágenes canónicas de Buda y los *mandalas*; en el mundo islámico, las caligrafías con contenido coránico, pero no las representaciones de acontecimientos de la vida de Buda o las caligrafías islámicas de contenido poético, y esto al margen de la espiritualidad y talento con que estuvieran realizadas²⁰. En el arte sagrado el talento queda al servicio de la idea la cual, lógicamente, no es propiedad del artista y es por eso que el *Tao Te Ching* dice que el buen viajero no deja huella.²¹

Por otra parte hay que recordar algo obvio: las obras de arte sagrado, incluso aquellas realizadas con más entendimiento y dentro de los cánones providenciales del mundo religioso al que pertenecen, pierden su efectividad sacramental –no necesariamente su irradiación espiritual– cuando ese mundo desaparece o cuando son extraídas de su ambiente para ser colocadas en un museo, por ejemplo; y que, inversamente, obras mediocres, incluso muy torpes, pueden cumplir ese papel cuando se encuentran en el lugar adecuado, dentro de un ambiente adecuado a sus fines. Igualmente, en la mayor parte de los mundos tradicionales, la idoneidad de un objeto para servir de soporte al rito exige su integridad. A comienzos de la década los setenta el autor pasó varios meses en Pushkar, un pueblo sagrado en Rajhastan –todavía, entonces, sin malear por la aculturación que el turismo es portador– construido en torno a un lago en el que, de acuerdo con la tradición, reposa *Brahma*. Pues bien, paseando por las orillas, si se prestaba atención, no era raro encontrar bajo el agua fragmentos de imágenes de divinidades hindúes. Brazos, torsos, cabezas y, en muchos casos, aquellos fragmentos estaban bastante completos y pertenecían a obras admirables –seguramente hoy los anticuarios impiden que esto ocurra–, la causa era evidente: un fragmento o una imagen rota no puede simbolizar la totalidad ni la perfección

¹⁹ La barrera es muy fluctuante, de ahí que Schuon pueda incluir dentro de lo calificado como “sagrado” esas imágenes que forman parte de un programa iconográfico dentro de las iglesias o claustros románicos, por ejemplo, ya que éstas encuentran su razón de ser en el apoyo para la irradiación de las imágenes o símbolos centrales de los que a su vez dependen. Burckhardt incluye, dentro de lo que denomina arte sagrado, aquella artesanía que procede directamente del simbolismo tradicional, alfombras, yeserías, etc.

²⁰ Frithjof Schuon en su artículo “Los Grados del Arte” – en su hermosísimo libro *El Esoterismo como Principio y como Vía* – desarrolla un análisis en el que, sin pretender agotar el tema, muestra algunos de los diferentes grados y modos en los que el arte puede ser partícipe de lo sagrado. Es interesante comprobar que no necesariamente coincide con algunas formulaciones de Coomaraswamy, y mucho menos con algunas de René Guénon quien, pese a su admirable intuición metafísica, reducía el valor del arte casi a fórmulas matemáticas, olvidando la necesidad de complementar la geometría con la música o el rigor con la libertad.

²¹ *Tao Te Ching*, XXVII. Lao Tse.

dentro del universo espiritual hindú²². Lamento ahora el desparpajo que tuve de tomar dos o tres brazos de pequeñas, exquisitas, esculturas en piedra negra impidiendo su descanso en aquel lago, un *locus* de la presencia del Principio Creador dentro de aquel mundo tradicional.

Estamos hablando del modelo de lo que debiera ser el vivir del hombre, pues toda actividad coherente con la condición humana es susceptible de ser considerada y vivida como arte, pero el ser humano es hoy débil en su capacidad de concentración y de contemplación; se trata de discernir los paradigmas en los cuales hemos moldearnos. Podemos discernir –pues tenemos inteligencia– lo correcto tanto en nosotros como en los demás, es lógica y útil la crítica sana y generosa, pues no tendríamos la capacidad discriminativa si no lo fuera, pero es inadecuado para el hombre el juicio sobre el destino. Dice un *hadith* que el día del encuentro habrá muchas sorpresas y otra tradición, igualmente islámica, dice que, tras la revelación, el creyente que no cumpliera con el diez por ciento de los preceptos islámicos no sería aceptado en el Paraíso, mientras que al final de los tiempos, en el momento de decadencia, aquél que cumpliera con un diez por ciento sería salvo. Esto, sin duda, *mutatis mutandi*, es expresado de un modo análogo en las doctrinas de otros caminos espirituales. Ambas tradiciones tratan de la Misericordia compensatoria, de la dificultad de mantener el recuerdo y la consciencia de lo Real en un escenario endurecido y adverso, y de la debilidad del hombre de las últimas horas. Así, hoy más que nunca, no hay que olvidar que en todo ser humano conviven lo que podemos llamar un “hombre interior” y un “hombre exterior”, y que este último tiene sus derechos legítimos; derecho al deseo a una paz horizontal y a una honesta comodidad, derecho a cantar despreocupadamente canciones sencillas, a maravillarse con la compleja cristalización de un mineral, a disfrutar mirando un jardín. Y esto es mucho, máxime en un mundo de plástico, acero y cristal, tan pobre como el que habitamos. Una pared de adobe, una referencia a la serenidad o a la verdad, por parcial que esta sea, es un saludable respiro. Pero estos derechos sólo encuentran su plenitud cuando hay un verdadero equilibrio entre el interior y el exterior y este último está humildemente subordinado a aquél. Son estos derechos los que justifican lo que podríamos llamar “arte profano”, un arte que encuentra su legitimidad

²² Podríamos ver en esta indiferencia ante fragmentos realizados con auténtico talento artístico un segundo punto. Las civilizaciones

en la medida en que facilita el equilibrio psicológico humano²³, como la gimnasia y el buen ejercicio fortalece el cuerpo.

Quizás sea oportuno decir aquí algunas palabras relativas al activismo en el arte contemporáneo. Hasta aquí hemos comentado los objetivos más elevados de arte, sin embargo, con la llegada del industrialismo y de los efectos que de él derivan, algunos artistas no han podido dejar de expresar su horror ante los abusos y es muy comprensible entender y valorar que algunos artistas se hayan sentido llevados a denunciar la extrema crueldad de los abusos del materialismo. Giuseppe Pellizza²⁴ y otros pintores italianos de finales del XIX lo hicieron con una capacidad comunicativa y un talento admirable. Hoy, ante las crecientes injusticias sociales y la frivolidad con la que se declaran guerras criminales, algunos artistas se sienten comprometidos en la lucha contra la brutalidad de los sistemas materialistas de poder político y económico de la que frecuentemente somos testigos apáticos. Es indudable que esta actitud puede ser, en principio, una posibilidad tan legítima, –pues, de algún modo, todo lo que es humano nos concierne– como la del guerrero que ha de luchar contra lo que se opone con su arte marcial al orden horizontal o la del orador que lo hace con sus palabras. Sin embargo, si a menudo encontramos críticas muy acertadas e inteligentemente expresadas a problemas sociales, es muy raro que vengan acompañadas de referencias a la solución real, aquella que encuentran su base firme y estable en la *sindéresis*, en el modelo en el interior. Evidentemente no se trata de volver al pasado y de recrear una cultura que inevitablemente resultaría artificial, se trata de discernir los problemas, meditar sobre vicios y los hábitos que separan de la armonía, y mediante el recuerdo espiritual de los paradigmas de las virtudes universales, aplicarlas de acuerdo con los condicionantes específicos de la situación específica. Pues, como diría el gran poeta japonés Basho: “no sigo a los antiguos, busco lo que ellos buscaron”.

La indefensión intelectual lleva a actitudes emocionales y a creer, si el artista reside en un país capitalista, que la solución reside en el sistema socialista y viceversa, por ejemplo, sin discernir que ambos sistemas se limitan al plano horizontal y que proceden de un industrialismo que, exclusivamente enfocado hacia la productividad, ignora la dimensión vertical del hombre y que, por tanto, tienen como resultado la imposición del pensamiento

²³ El término “profano” que en su acepción más rigurosa indica lo que está fuera del templo, lo utilizamos aquí en un sentido neutro para indicar aquel arte que resulta de una ruptura de la tensión. Sin embargo, podríamos adjudicar a este adjetivo el sentido más estricto, el de lo que se opone de un modo u otro a lo espiritual; es en este sentido que Frithjof Schuon pudo decir: “El Arte Sagrado está realizado para ser un vehículo de presencias espirituales, está realizado para Dios, los ángeles y para el hombre; el arte profano existe sólo para el hombre y, por eso mismo, lo traiciona”. *Perspectivas Espirituales y Hechos Humanos*, J. J. Olañeta Editor, 2001.

²⁴ Las pinturas de carácter social de un Pellizza mueven a la compasión y recuerdan la fragilidad del hombre.

único, la reducción del hombre a unidades de producción, la fe en un progreso ilimitado y la batalla o la manipulación interesada contra las formas religiosas ²⁵.

De todos los modos, es obvio que el “arte profano” ha de participar en un grado u otro de aquello que antes hemos denominado espiritual, pues el arte, para ser tal, para tener un sentido, ha de basarse en mayor o menor grado en una realidad inalterable. Toda actividad artística es tal en la medida en que proviene de la intuición de realidades arquetípicas –más o menos centrales– y cuyo propósito, consciente o no, es favorecer la aproximación del mundo de los sentidos a su modelo imaginal. No consideramos el trabajo de un Warhol o de un Bacon “arte degenerado” o estúpido, o inferior, simplemente no lo consideramos arte, es sólo una parodia ya que no refleja ninguna realidad arquetípica, sólo impulsos sensoriales, divertidos o mórbidos, carentes de valor intelectual. Una carencia muy distinta de la ausencia, ya que ésta sugiere la presencia mientras que aquélla es una nada que cree tener derecho a existir por sí misma.

Con relación a los cánones

“Mirad, haced todo de acuerdo con el modelo que os ha sido mostrado sobre la montaña²⁶” Así dice Yahweh en la Biblia a Moisés tras indicarle como debe construir el templo. *“Es por la imitación de las obras de arte angélicas que toda obra de arte se ha de cumplir aquí abajo, ya se trate de un elefante de barro cocido, de un objeto de bronce o de oro, de un vestido o de un carro de mulas²⁷”*, dicen los vedantinos, el I Ching sugiere que esa es la actitud ejemplar al decirnos que *“El Cielo crea cosas divinas; el sabio los toma como modelos²⁸”*, y Platón asegura que *“ningún estado puede ser feliz si no ha sido diseñado por artistas que imitan los modelos celestes²⁹”*. Podríamos seguir dando ejemplos de los mundos tradicionales regidos por las diversas religiones; son unánimes, rebosan de sentencias y leyendas que afirman el origen no humano de los modelos artísticos.

Hemos hecho las anteriores citas ya que nos hemos referido a los cánones y que éste es uno de los temas menos comprendidos de la actividad creativa en el mundo tradicional. Frecuentemente se cuestiona si la afirmación de que el canon lo proporciona el

²⁵ *La actitud del Partido Obrero ante la Religión*. Vladimir Lenin, Proletary, No. 45, 1900, Moscú.

²⁶ Éxodo, 25: 40.

²⁷ *Aitareya Brahmana*, vi.27.

²⁸ *I Ching*, XI, 8.

²⁹ *Republic*, 500. Platón.

cielo no será una petición de principio difícil de compartir. Igualmente se podría decir de su negación, tanto más cuanto que sólo es en occidente en los tres o cuatro últimos siglos que se afirma esta negación, por ello trataré de expresarme con claridad.

Ahora bien, es obvio que en un gesto de la mano del hombre verdadero, del hombre que ha realizado su posibilidad, cabe toda la inteligencia espiritual imaginable. Este hombre actuará de acuerdo con la naturaleza de las cosas, no buscará el patrón de sus actos en unas indicaciones exteriores sino que encontrará el modelo angélico en su propio interior, un interior que coincide con el mundo de los arquetipos, pues *“la Belleza de las formas corporales, viene de este modo, mediante comunión con el mundo de lo puramente inteligible”*³⁰. Pero tal hombre no es cualquier hombre, más bien es el hombre como tal, y la realidad es que tal capacidad se da sólo en el sabio, que no es el tipo de hombre más frecuente por decir lo menos, y aun deberíamos añadir el hecho de que su capacidad de actualizar en el mundo de los sentidos lo que ha comprendido en su interior se reduce al ámbito de su autoridad³¹, aquél en el cual tiene *maestría*.

* * *

Para el hombre tradicional los cánones no son creaciones humanas sino paradigmas percibidos o intelectualmente intuitos por el hombre, en tanto que es artista, a los que se somete a causa de entenderlos superiores a sus impulsos.

Sin embargo, cuando el alejamiento o la miopía impiden la visión clara del modelo, el hombre precisa de puntos de referencia para recordarlo y así poder actuar en consecuencia –la imitación de los profetas tiene mucho que ver con esto –, estas referencias son precisamente los cánones, unas guías recibidas mediante intuiciones espirituales, y sancionadas por el paso del tiempo (por sus obras los conoceréis), adecuadas para que en el círculo de tal mundo tradicional específico sean protegidos aquellos trabajos elaborados por individuos cuyo discernimiento formal no es directo.

El hombre que goza de la responsabilidad que supone percibir la transparencia metafísica de los fenómenos reconocerá estos cánones como vinculados a la Verdad³² por lo que no tendrá inconveniente en someterse a ellos, tanto más cuanto que lo hecho de

³⁰ *Tratado sobre la Belleza*, 3. Plotino.

³¹ Este es el sentido y la condición de la autoridad ya sea espiritual, guerrera o simplemente en tal oficio, volveremos sobre este tema.

³² Es inevitable, mencionar la “verdad” trae consigo la descalificación por parte de los relativistas para quienes a única verdad absoluta es la negación de ésta. Para el hombre antiguo toda verdad a la que podemos tener acceso estaría limitada forzosamente por los condicionantes cósmicos y por los del ser humano quienes sólo podrían acceder a la “Verdad” absoluta a través de sus reflejos, forzosamente limitados por pertenecer al mundo de las formas. Paradójicamente, aquellos que en este sentido deberían ser considerados como absolutistas son los relativistas.

acuerdo con la Verdad participa necesariamente de lo Infinito y que éste no es en ningún modo limitativo. El verdadero artista no se sentirá limitado por la pequeñez de una superficie, ni por la limitación de colores, ni constreñido si la materia en la que ha de tomar cuerpo su intuición es sólo barro; pero, por contra, el talento de muchos artistas ha sido dilapidado al no encontrar éstos un cauce proporcionado a su necesidad creativa –de hecho no es raro encontrar hoy personas cuya vida es trágica a causa, precisamente, de no haber encontrado un ambiente y una actividad propicia para sus aspiraciones espirituales –. Es justamente después del abandono de los cánones que, dentro de cristianismo, las modas y las preferencias personales de las jerarquías eclesiásticas tiranizaron a los artistas de buen o mal grado; la sumisión al capricho difiere enormemente de la sumisión a una expresión de la verdad por parcial que esta fuera. Es interesante, o más bien triste, ver como el trabajo plástico de un artista de la talla de Fra Angélico perdió bastante de su frescura, de su aroma primaveral y de su capacidad comunicativa al sustituir la perspectiva caballera por la perspectiva científica que la moda exigía.

Por otra parte, cada una de las artes y cada uno de los universos espirituales tiene sus propias características y sus propias exigencias, así hay mundos como el bizantino o el budista tibetano en los que el arte sagrado, más concretamente la pintura de iconos, está sometida a unas reglas formales de color y proporciones muy rigurosas y otros, como el mundo taoísta o las artes que se desarrollan en el escenario del budismo zen, en los que los cánones para orientar y encauzar el impulso creativo se centran más en la actitud interior y en los gestos del artista. Incluso en aquellos mundos menos sospechosos de esclerosis, como el de los indios de las praderas, las logias donde se celebra el rito de la danza del sol siguen unas pautas canónicas muy precisas, como las siguen los actos que acompañan al hombre que busca una visión dentro de aquel mundo religioso. Por supuesto el arte que no tiene por función ser receptáculo del rito sacramental no está nunca sometido a tal rigor.

* * *

Hemos afirmado que, de acuerdo con las grandes religiones, es el Cielo y no tales hombres quien estableció unos cánones para la práctica de las artes de carácter sagrado, acordes con los diversos grupos humanos, con el fin de proteger, enmarcar y encauzar. En realidad sólo un artífice sin talento puede sentirse oprimido por los cánones, así, por ejemplo, la “Virgen de Vladimir”, una de las obras maestras del arte bizantino –lo mismo ocurre en otras tradiciones –, es una copia, más o menos tardía, de copias de otras copias anteriores. Digo

copia, aunque en realidad no se trata de eso cuando hablamos de un artista verdadero pues éste, no imitará la forma material que tiene ante sí, la brújula, sino la realidad celeste a la que el modelo terrestre señala, refleja y da cuerpo; este artista no se sentirá limitado por las reglas mencionadas, unas reglas que sin embargo protegerán tanto al artista menor como a su quehacer de la inercia individualista. Insistimos, los cánones desde el punto tradicional, no son prescripciones humanas, más bien podríamos decir que el canon es una cristalización providencial, en el mundo de los sentidos, de un modelo espiritual que nos permite realizar en nuestros actos lo que ese modelo manifiesta en el plano de los arquetipos. Pero, como dicen los chinos: *cuando el sabio señala la luna el necio mira el dedo*.

Está claro, creemos, que aquí no tenemos en cuenta los abusos o las imposturas que son inevitables en toda actividad humana; la palabra prescripción sí es entonces acertada. No nos referimos a decisiones humanas, y aun menos a caprichosos dictados, sino a intelecciones de los principios intelectuales y de su adecuación a la situación humana concreta. En todo caso, está el tema de estilo, al que sí se le han podido aplicar determinadas prescripciones y no siempre ilegítimamente, pues la extravagancia no es una prerrogativa de nuestro tiempo.

* * *

La falta de inspiración puede comprometer la efectividad de una obra; es lógico. Frithjof Schuon³³ menciona los dos mayores escollos para la elaboración de lo que hemos definido como arte sagrado: “un virtuosismo ejercido hacia el exterior y hacia la superficialidad, y un convencionalismo sin inteligencia y sin alma”. Ahora bien, todos nos hemos encontrado con imágenes ante las cuales no podemos dejar de sentir la presencia de lo ilimitado pese a la torpeza, cosa muy distinta a la falta de inspiración, con la que hayan podido ser ejecutadas –podemos pensar en alguna pinturas etíopes, o en algunas estatuas de la India y del románico –, y no sólo porque el artista fuera un hombre piadoso que trabajara extinguiéndose humildemente en los moldes canónicos, lo que siempre imprime una huella de la verdad, sino por que, además, el Cielo acude donde hay pureza y la economía cósmica exige la coherencia con la ley de la analogía, de *Sympatheia*. Como contraposición, recuerdo una conversación que mantuve con S. Hossein Nasr en la que, hablando de la sorprendente presencia de lo Intangible en imágenes tan poco canónicas como la Virgen del Rocío o la Macarena, me comentaba que una obra de arte puede vehicular la presencia celeste por

³³ “*Los Grados del Arte*” en *El esoterismo como Principio y como Vía*. Olañeta Editor, Palma de Mallorca.

analogía o bien por voluntad divina como resultado de alguna causa ajena al arte, la piedad popular por ejemplo.

En cualquier caso, es evidente que hay obras de carácter extralitúrgico que rezuman y transmiten más intensamente la presencia celeste que algunas obras litúrgicas tradicionales. Es suficiente pensar en algunas miniaturas vaishnavas, persas o en los kakemonos orientales. La superioridad del arte sagrado se refiere a la función, del mismo modo que la función del sacerdote es superior a la de, digamos, un segador, pero esto no determina ninguna superioridad espiritual para el primero.

* * *

Cuando hablamos de cánones pensamos, antes de nada, en su preexistencia en el mundo de los principios y sólo después en sus cristalizaciones terrenas como reglas idealmente providenciales. No hablamos aquí de imposiciones externas sino de una intelecciones interiores en armonía con la música de las esferas celestes. Un buen jardinero no se siente limitado por tener que plantar y podar en tal o cual época del año; al contrario, para él eso es una oportunidad de participar en los ritmos cósmicos a través la manifestación de estos en el lugar geográfico específico en el que el jardinero se encuentra. Rumi decía muy sabiamente en uno de sus poemas algo así como: “*Dios ha puesto en el rigor algo de dulzura y dulzura en todo rigor*”; y es que el rigor sin dulzura deviene rigidez y la dulzura sin rigor dulzonería. Un equilibrio entre música y geometría es necesario.

* * *

Ahora bien, el Espíritu sopla donde quiere, podemos encontrar una serie de artistas nacidos en el mundo moderno como Gauguin, Segantini, Hodler, Friedrich, William Blake o, más recientemente, Morandi, entre otros, en cuya obra encontramos trabajos genuinamente espirituales. Ahora bien, en algunos de estos casos nos preguntamos si verdaderamente sus pinturas nos transmiten esa presencia de lo sagrado o si lo que hacen es invitarnos a participar de su experiencia espiritual personal, experiencia que han fijado mediante su arte, lo cual, hoy, ya es mucho, mucho.

De cualquier modo si, por poner un ejemplo, analizamos la obra de Hodler vemos que es a través de sus paisajes donde mejor nos comunicó las cualidades cósmicas, y lo hizo mediante su percepción de éstas una vez reflejadas en la naturaleza; sin embargo entiendo

que en sus pinturas de historia, o con personajes, no plasmó tanto los arquetipos como los estereotipos, su profundidad menguó en la medida en que se alejaba de la simplicidad contemplativa.

Algo muy semejante ocurre con Friedrich, quien produjo algunas de las pinturas más profundas del occidente de los últimos siglos, pero cuya obra produce frecuentemente la impresión de ser el trabajo de una bellísima alma cuyas intuiciones se vieron, a menudo, afectadas por el “espíritu de la época”, lo que le condujo a introducir alegorías discursivas donde podría haber simbolismo inmediato, y que, en otros casos, quizás a causa de algunos terribles acontecimientos que sufrió en su infancia, se dejó arrastrar por una sensibilidad melancólica, ocasionalmente mórbida, que, seguramente, se hubiera situado en el plano de la nostalgia si hubiera estado protegido por la inteligencia de un ambiente tradicional homogéneo cristalizada en normas encauzadoras. Millet y Sengantini son menos problemáticos precisamente por su carácter menos ambicioso o menos grande lo que les permite transmitir un ambiente de sencilla piedad cristalina, casi angélica. Hokusai, en Japón, no tuvo que someterse a ningún canon extrínseco para crear una obra espiritualmente tan sugerente como el “Monte Fuji Rojo” pues no trataba de hacer una obra sagrada, lo que no mengua su valor; pero esa grandeza no nos lleva a considerarla como un soporte adecuado para la oración ritual.

* * *

En Estambul hay una pequeña mezquita llamada Sokollu Mehmet Pasa que fue realizada a comienzos del siglo XVI por el genial arquitecto Sinán. Para su realización el artista vio dentro de sí mismo un prototipo que consistía en una gran cúpula, reflejo directo del Cielo que reverberaba en otras semi-cúpulas, menores conforme se aproximaba el conjunto descendiente a la forma del cubo que era la base del edificio, la perfección terrenal, la forma perfecta que refleja lo supraformal –la cuadratura del círculo³⁴–. La intuición y la magistral inteligencia técnica de nuestro arquitecto le llevaron a edificar una construcción que produce la impresión al visitante de encontrarse envuelto en el interior de un gran corazón luminoso, que absorbe hacia lo alto y que orienta, horizontalmente, hacia el origen de la revelación, un edificio perfectamente adecuado para el rito islámico. Digo esto porque, apenas cincuenta metros más allá de esta construcción, hay otra obra maravillosa, una

³⁴ El sentido esotérico operativo de la expresión “cuadratura del círculo” no es otro que el de la transmutación del soporte humano en el reflejo perfecto de su posibilidad celeste, la “divinización”, como hubieran dicho los antiguos Padres de la Iglesia.

pequeña iglesia bizantina del siglo VI de proporciones prácticamente idénticas y que sigue el mismo prototipo, la cúpula en lo alto sobre la base de un cubo. Pero hay una diferencia determinante, ésta fue concebida para ser iglesia y aquella para ser mezquita, y cada una de ellas es una joya acorde con su intención, cada una de ellas es una adecuación perfecta a unas necesidades precisas en consonancia con un mismo prototipo celeste.

* * *

La vida y los cánones

Pero el hombre moderno ambiciona la independencia, una independencia que confunde con un no poner trabas a la inercia, lo que le lleva a buscar erróneamente la felicidad en la periferia, en lo efímero, y esto conduce inevitablemente a la frustración. Ayer, allí como aquí, el arte siempre se ha relacionado con la idea de liberarse del ego, de la liberación en lo que el artista en realidad es. Sin embargo, es sólo en occidente —o más precisamente, en el mundo moderno— donde encontramos este deseo de liberación aplicado a algo diferente del ego. El hombre de mentalidad tradicional aspira a liberarse de las ataduras e impulsos pasionales de su propio ego, de sus deseos individuales y de la dependencia del mundo de los sentidos, aspira a ser lo que concibe que en realidad él es, en lugar de aspirar, como el hombre moderno, a lo que él entiende como la liberación de normas que considera le limitan, aquellas que reflejan las que interiormente rigen el comportamiento del hombre “normal”³⁵.

Aplicando el tema de los cánones a otros campos podríamos establecer un paralelismo con la cuestión de las virtudes universales, reflejos directos de las cualidades cósmicas o de los Nombres divinos, y su cristalización en códigos morales. Ahora bien, comoquiera que los pueblos, los climas, los modos de inteligencia son diversos —que son diversos porque tienen límites y que tienen límites porque tienen forma— el modo de actualizar los paradigmas es necesariamente diverso y con formas determinadas que han cristalizado providencialmente de acuerdo con las características propias de cada situación. Sin embargo, es cierto que tales normas morales pueden degradarse en moralismo cuando la ignorancia, culpable o inocente, predomina, dando valor absoluto a lo que es una forma; una forma que puede ser muy adecuada pero que finalmente es una entre otras posibles.

³⁵ Utilizamos aquí el término “normal” en su acepción de aquello que es consecuente con la norma.

Las características que la práctica de la virtud ha tomado en tales universos religiosos son relativamente muy fijas cuando corresponden a sus aspectos centrales, provienen directamente de la Revelación correspondiente o de intuiciones espirituales de fuerza mayor, y van adquiriendo flexibilidad, o deberían tomarla, conforme el alcance de su función tiene un carácter menos determinante, descendiendo hasta las normas de urbanidad que pueden variar de aldea a aldea.

Sólo una sociedad compuesta exclusivamente por sabios y santos, una sociedad totalmente sana, puede vivir sin normas y leyes extrínsecas. Lo mismo ocurre con las normas que han de enmarcar el acto creativo, son más estrictas en función de la responsabilidad del objetivo, después vienen las normas de estilo vinculadas a las diferencias étnicas, de época, de clima o de la materia a disposición de los artistas. Y hay que recordar que si bien es cierto que la comprensión limitada puede llevar a confundir la moral con la virtud, reduciendo ésta al moralismo, no lo es menos que la comprensión limitada acompañada de orgullo puede conducir a la pérdida de virtud.

Vemos las diferencias entre distintas religiones, y dentro de ellas de diversas vocaciones. Las distintas vías guerreras, artesanales y sacerdotales y, dentro de estas últimas, las diversas reglas de las órdenes monásticas y cofradías con una acentuación más o menos intelectual, más o menos devocional. El hombre tradicional despierto es consciente de su dependencia, de su servidumbre, “como tal hombre” y tiene consciencia de la grandeza de la responsabilidad que su inevitable participación en el “hombre como tal”³⁶. Es en función de esta conciencia de su debilidad y de su propensión a la inercia –congelante o pasional– que el hombre adquiere el compromiso de someterse a unas obligaciones religiosas y estas normas se colorearán de tal o cual modo, si por ejemplo es cristiano, dependiendo de si sigue la vía ortodoxa, copta o católica; a éstas normas se añadirán otras según el trabajo que asuma, y, si decide ser monje, éstas diferirán dependiendo de su elección de una vía monástica u otra.

En función de su conciencia de la dignidad de “pontifex” de mediador, de vínculo entre la tierra y el Cielo, en la que como hombre puede participar, puede ser llevado a seguir una vía de carácter esotérico, una vía que por su grandeza conlleva graves riesgos y que por dar acceso a la libertad más profunda precisa de una doctrina discriminativa, un método adecuado a su dimensión y una exigencia de virtud interior que vivifique lo que sin ella sería vano y peligroso por la hinchazón del ego a la que podría conducir. Pues esas reglas no garantizan nada, pues exentas de virtud pueden dar lugar a un deporte volitivo

³⁶ Fue Schuon quien acuñó la diferenciación entre “tal hombre” y “hombre como tal”. Referencia al *hadith* que menciona como la montaña renunció a asumir la responsabilidad de pontífice.

inoperante, del mismo modo que la carencia de un compromiso interior puede reducir los conocimientos doctrinales a puros juegos mentales apenas útiles para conversaciones interesantes de salón.

Por supuesto, un ser humano, puede elegir renunciar a toda norma formal haciéndose ermitaño, o *sanyasin* si es hindú, y alcanzar la sabiduría pues *el espíritu sopla donde quiere*. En cualquier caso no nos concierne, ni mucho menos establecer juicios, hablo de principios no de particularidades, tanto más que el momento cósmico en el que vivimos es dramáticamente heterogéneo.

Creo que frecuentemente se confunde ortodoxia intrínseca, ortodoxia extrínseca y ortopraxis. La primera, que coincidiría con el esoterismo, puede ocasionalmente, a consecuencia de los límites de toda forma sensible, manifestarse desgarrando las condiciones de las dos segundas. En la dirección contraria diríamos que la ortopraxis no garantiza la ortodoxia, como es evidente en los lamentables grupos integristas.

Cuando decimos *símbolo*

El hombre tradicional entendía la naturaleza como una “revelación” de la Unidad en la multiplicidad, como un poliedro esférico en el que sus innumerables facetas no eran sino signos o cristalizaciones de las cualidades divinas, cualidades en las que el hombre, quisiera o no, participaba en su interior y que debía realizar mediante la meditación y la contemplación, pues lo uno no va sin lo otro ya que se trata de dos polos necesariamente complementarios. Hubo una vez un tiempo, un tiempo que milagrosamente es todavía hoy en algunos lugares, en el que la visión que el hombre tenía de lo que le rodeaba estaba determinada por una inteligencia de carácter contemplativo. Aquel hombre veía el cosmos como una unidad en la que él participaba y con la que él, precisamente por su capacidad creativa, debía colaborar para el mantenimiento de la armonía.

El hombre de mentalidad simbolista no percibía la naturaleza como el resultado de un sorprendente azar ni como el resultado de una acumulación de fórmulas. No veía una montaña como una masa de tales dimensiones en la que dominaba tal mineral, que suministraba tales recursos materiales, ni como un escenario agradablemente pintoresco al que huir para el ocio. Comprendía su función básica para la subsistencia corporal, pero estaba lejos de ver una corriente de agua simplemente como una cantidad de líquido útil para crear riqueza material o para el mero placer sensorial. Aquel hombre contemplaba el agua, por ejemplo, como *Fons Vitae*, como una fuente de bendición que, descendiendo en

forma de lluvia o en forma de río, daba vida renovando todo aquello que tocaba, que retornaba lo esclerotizado –en el macrocosmos y en el microcosmos– a su juventud, a su estado primordial. Así la veía, así la veía.

Aquel hombre creía –o tal vez comprendía– que el agua, que era vida, tenía su propia vida, tenía su ángel, y que podía ser vehículo de la ira celeste si llevado por su miope ambición entorpecía el curso de las cosas no actuando en armonía con el todo. El agua, entonces, era diluvio que arrastraba la carne de la tierra o se retraía dejando secar su piel.

Quizás algo de eso esté pasando hoy y tengan razón los últimos antiguos cuando dicen que el hombre ha de esforzarse en colaborar en el reestablecimiento del equilibrio físico de la tierra, pero que éste será efímero si no reestablece dentro de sí mismo el equilibrio espiritual. El hombre normativo³⁷ tenía, y tiene, la convicción innata de que el mundo no puede ser reducido a un sistema de recetas y medidas, pero la vida rutinaria desea aprisionarnos en un mundo cada vez más gélidamente práctico, más cruelmente material. Sabía también que la vida no está limitada a una serie de accidentes, de acontecimientos casuales, pero el mundo tiende a debilitarnos, disolviéndonos en una vida rutinaria cada vez más carente de significado, más agresivamente arbitraria. Jamás aceptaría que el conocimiento de la naturaleza pudiera reducirse a la mera acumulación de datos sobre sus dimensiones físicas o sus composiciones químicas; el microscopio y el macroscopio dicen muy poco y no dirán mucho más³⁸. El hombre antiguo veía los datos, que por definición se sitúan en la multiplicidad, como inagotables por tanto, y consideraba que no podrían nunca bastar para comprender aquello que no tendremos vergüenza en denominar “misterio”. El hombre de mentalidad simbolista ve todo lo que el destino pone ante él como análogo a realidades superiores de las que lo manifestado no sería otra cosa que un difuso reflejo, un reflejo de su causa y de su razón de ser, no puede evitar ver en las formas terrenas su arquetipo celeste³⁹. Es esa analogía la que define al símbolo pues, como muy bien dice Proclo en uno de sus tratados, *“La tierra contiene en modo terrenal lo que el Cielo comprende en modo celestial”*.

³⁷ El hombre acorde a la norma. Empleamos aquí este término dada la habitual confusión entre lo normal y lo frecuente.

³⁸ En realidad, el hombre de mentalidad simbolista aprecia mucho más profundamente el mundo material que el hombre de mentalidad materialista, ya que aquél aprecia en todo lo existente su vinculación con un plano superior de existencia del que su propio ser depende, así como su necesidad existencial ya que es, aunque no fuera sino como una reverberación fragmentaria. Esto conduce necesariamente al simbolista a desear que todo sea capaz de cumplir con su cometido terrestre. Por otra parte, al no considerarse a sí mismo como una criatura independiente es llevado a la caridad objetiva, aquella de la que uno no puede verse sino como vehículo. Su profundo respeto hacia la creación, hacia la “Madre Tierra” como dirían los indios de las praderas, le impide ser arrogantemente despiadado con la naturaleza y su contenido. Su papel con respecto a lo creado es ser “pontifex” no “amo y señor”.

³⁹ Los siete cielos y la tierra, y todo lo que hay en ellos Lo glorifican, y no hay nada que no Lo glorifique con alabanzas; pero vosotros no comprendéis su glorificación. *Corán XVII, 44*.

* * *

Es la opacidad visual o contemplativa la que ha dado lugar en los últimos siglos en occidente a multitud de indefinibles definiciones de lo que es un “símbolo”, enturbiando, en vez de aclarando, lo que este término implica. En la actualidad empleamos alegremente esta palabra para indicar, por ejemplo, una alegoría⁴⁰. Una mujer con los ojos vendados y una balanza no es un símbolo de la Justicia, es sólo una alegoría, una simple asociación de ideas; un libro en las manos de un señor no simboliza la sabiduría, en todo caso será una referencia a su búsqueda del saber o a su erudición. En realidad, un símbolo ha sido siempre, en todo lugar donde tal definición ha sido necesaria⁴¹, un fenómeno, un elemento natural o una creación humana que corresponde a una realidad en un grado más elevado de existencia⁴². Cuando hablamos de símbolos no nos referimos a lo que como tal ha podido ser sancionado, una sanción no afecta en nada a una realidad, nos referimos a lo que lo es⁴³. En un sentido análogo, San Agustín dice con respecto a las ideas que son “las formas primigenias, o la permanente e inmutable razón de ser de las cosas, no están formadas; así, ellas son, como consecuencia, eternas e inmutables, y están contenidas en la inteligencia divina”⁴⁴.

* * *

Tomando el término “símbolo” en su acepción más amplia, aquella según la cual consideramos todo acto, fenómeno, y accidente de la naturaleza, que todo gesto, sonido, expresión, perfume, que todo objeto que se encuentra en el mundo sensible encuentra su modelo y su razón de ser en un plano superior. Todo lo creado, todo lo que se encuentra en el mundo manifestado puede ser considerado un símbolo, un signo⁴⁵, una letra en un libro inagotable; incluso una cajetilla vacía y aplastada de tabaco tiene su razón de ser –

⁴⁰ Igualmente resulta muy molesta la utilización abusiva del término “inspiración” para referirse a una mera ocurrencia; o el uso del término “imaginación” para simples fantasmagóricas “fantasías”, o “espiritual” para calificar actitudes puramente psíquicas o mórbidas, etc...

⁴¹ En aquellos pueblos en los que todo es considerado sagrado no es necesario el término ya que todo lo existente, todo acto, todo accidente es vivido como vinculado a lo necesario.

⁴² Ver *Literary Symbolism*, Coomaraswamy.

⁴³ Frithjof Schuon dice comentando esta cuestión: “Sería completamente erróneo creer que la mentalidad simbolista consiste en elegir imágenes en el mundo externo para superponerles significados más o menos distantes; eso sería un pasatiempo poco compatible con la sabiduría. Por el contrario, la “visión” simbolista del cosmos es a priori una perspectiva espontánea fundada en la naturaleza esencial -o la transparencia metafísica- de los fenómenos en lugar de separarlos de sus prototipos.” *El Sol Emplumado*, José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 1992.

⁴⁴ *Eighty-three Different Questions*, q. 46, 1-2.

⁴⁵ “Dios habla a los hombres mediante símbolos para que puedan recordar” *Corán*, XIV. 25.

algunos accidentes manifiestan la realidad más por ausencia que por presencia—, aunque para poder aprehender tal hecho sea necesaria una gran capacidad discriminativa e intuitiva.

Todo participa necesariamente en un grado u otro de un aspecto de lo que es por Sí mismo, pero esta participación puede ser accidental y fragmentaria; por tanto, que nos refiramos o no a tal accidente como “símbolo” dependerá de nuestra exigencia en cuanto a la nitidez y plenitud con la que un fenómeno ha de reflejar la realidad arquetípica que prolonga. Esta nitidez está subordinada al universo espiritual en el que se manifiesta ya que, dada la necesaria economía cósmica, cada mundo tiene su coherencia interna. Así, lo que tiene un carácter sagrado en un mundo religioso puede no tenerlo en otro universo espiritual. En este sentido lo decisivo es la conciencia de esa relación entre el símbolo y lo simbolizado, conciencia que actualiza nuestra vinculación con el Centro inalterable. Podríamos decir que si fuéramos plenamente conscientes de la profundidad de lo que nuestra respiración o nuestra voz implican seríamos inevitablemente santos y sabios⁴⁶. El universo está hecho de las reverberaciones de los diversos aspectos de lo Real en planos de existencia que paulatinamente se alejan del origen; todo lo que existe en el mundo de las formas sensibles es símbolo del aspecto de lo Real al que aquí da cuerpo. Como Schuon dice: *“El símbolo no es otra cosa que la Realidad simbolizada en tanto que ésta se encuentra limitada por tal grado existencial en el que se encarna”*⁴⁷. Estamos pues, muy lejos de entender el símbolo como el resultado de un acuerdo entre hombres, muy lejos de ese signo convencional que, por ejemplo, indica que una cosa es “reciclable” o que hay que ceder el paso. Un símbolo se reconoce, es objetivo, sólo es subjetivo el modo y el grado de apreciación, lo cual depende de causas que pueden ser accidentales, como el ambiente cultural en que hemos crecido.

Hay un conmovedor episodio de la vida del profeta del Islam que creo viene al caso. Mahoma tenía por costumbre hacer retiros espirituales una pequeña cueva en lo alto de un monte, el monte Hira. Cuentan que cuando ascendía las piedras y los arbustos le hablaban, pero él no entendía. Fue en uno de esos retiros que tuvo la primera revelación. El pánico se apoderó del Profeta de tal modo que, queriendo apartar la mirada del terrible esplendor del Arcángel Gabriel, trataba de apartar su mirada, pero donde quiera que mirara, allí estaba aquél. Como dice una aleya del Corán: *“Allí donde os volváis, allí está la Faz de tu Señor”*⁴⁸

⁴⁶ Hay una bella tradición islámica que pienso viene al caso. En una ocasión iba Jesús con sus discípulos, pasaron junto al cadáver de un perro; ¡qué mal huele! dijeron algunos! ¡qué dientes tan blancos dijo Jesús!

⁴⁷ *Perspectives spirituelles et faits humains*, Pag. 51. F. Schuon. Les Cahiers du Sud. Paris 1953

⁴⁸ *Corán*, II, 10.

Con respecto al artista

Hay un tema que ya hemos mencionado antes y que consideramos útil cuando hablamos de la práctica del arte, o de la práctica de vivir, nos referimos a la conciencia de que esta exige, no sólo la consonancia con el modelo divino sino también la adecuación a los condicionantes en los que la idea ha de tomar cuerpo, *Consonantia et Adaequatio*. Insistimos, el hombre ha de crear y actuar de acuerdo a un patrón intuido o conocido interiormente, en consonancia, y de un modo adecuado al soporte, o materia, empleado para su corporización perceptible a los sentidos. Dicen que en cualquier trabajo de arte hay dos momentos necesarios: el primero es la receptividad, la percepción del modelo, la contemplación o la visión en el que la idea es concebida; esto exige lo que podríamos llamar extinción, exige al artista ser un recipiente vacío, un espejo limpio, sin mancha. Recogido el modelo en el intelecto del artista, la práctica creativa tiene un segundo momento: el trabajo servil al servicio de la idea, la ofrenda de la capacidad del artista para su cristalización en el mundo de los sentidos⁴⁹. Como Schuon ha señalado más de una vez, el acto artístico es una exteriorización en vista de una interiorización, el artista da cuerpo sensible a intuiciones y conocimientos fijándolos así en su interior, hablamos de la alquimia interior.

Ni la consonancia ni la adecuación pueden resultar de una decisión arbitraria, pero inevitablemente estarán contorneadas y coloreadas por las cualidades y necesidades características, así como por los límites ineludibles de determinado momento cósmico, de determinado sector humano y de tal individuo.

* * *

Fools Crow⁵⁰, quizás el último gran chamán de la tribu Siux, dijo en una ocasión que el chamán no es sino un tubo. Ahora bien, el contexto dentro de tal afirmación y el carácter próximo a la primordialidad de su universo espiritual nos quitan toda duda de que su afirmación no se refería a ningún tipo de mediunismo indiscriminado ni a ningún psicologismo limitado por el carácter despótico del concepto “subconsciente colectivo”. El chamán, el artista, no es más que un tubo, así es, un vínculo entre el arquetipo y su reflejo, entre el modelo y lo modelado, un canal por el que lo celeste puede cristalizarse en el plano

⁴⁹ Roger Lipsey, *Figure of speech or thought? en Coomaraswamy, Traditional Art and Symbolism, Princeton University, Princeton, NJ. 1977.*

⁵⁰ *Fools Crow. Wisdom and Power.* Thomas E. Mail. Council Oak Books. Tulsa, Oklahoma.

de los sentidos para que lo manifestado sea fértil; pero esto requiere unas condiciones conocidas unánimemente por todos los mundos tradicionales. El hombre ha de haberse trabajado para que su papel de tubo permita que éste sea recto y sin obstáculos, para que ningún deseo obture el camino. Analogías similares encontramos en los escritos de Rumi con relación al sonido del *ney*, la flauta de caña los mevlevis, y en la India en referencia a la flauta de Krishna. En ambos casos identifica el alma del artista o del devoto, en realidad de todo hombre, con la flauta, la cual ha de mantenerse limpia y acicalada para favorecer que la melodía celeste fluya sin obstáculos, sin nada que empañe su claridad. Dicen que en una ocasión alguien llamó a la puerta de Bayazid de Bistun, un sabio sufí del siglo IX, diciendo: “¿Está Bayazid?”, Bayazid respondió: “Aquí no hay nadie salvo Dios”

* * *

Quizás sea oportuno abrir aquí un paréntesis para ilustrar los párrafos anteriores mediante la celebre paradoja de Epiménides quien fue considerado como un profeta y como tal lo mencionan Platón⁵¹ y San Pablo⁵². No son muchos los acontecimientos que sobre su vida nos han llegado pero, el hecho de que alguno de ellos tenga carácter legendario y, por tanto simbólico, no indican otra cosa que la envergadura del personaje. Es a este personaje, a quien se atribuye la celebre paradoja. Mucho se ha escrito sobre ella dando lugar a excelentes ensayos⁵³, particularmente aquellos relacionados con los límites del lenguaje en la comunicación de ideas, aunque igualmente ha sido objeto de pequeños juegos mentales o de abusos con el fin de argumentar la imposibilidad de la comunicación a través del lenguaje dada la diversificación de los “prejuicios” en los sujetos de un diálogo. Pero además, el carácter percutor de la paradoja ha sido utilizado con asombrosamente eficaz para transmitir ideas de modo inmediato, casi visualmente, ideas que precisarían de largos desarrollos discursivos para poder ser comunicadas. No tratan de argumentar, de hecho, de un modo análogo a los *Koan* del Zen, no se dirigen a la razón sino a la intuición espiritual. Gozan de la virtud de penetrar en el intelecto rompiendo la dureza de lo asumido y de despertar un conocimiento innato adormecido en los hábitos mentales, la sindéresis a fin de cuentas.

⁵¹ *Leyes* 1, 642d. Platón.

⁵² Titus (I. 12)

⁵³ Jean Borella. *La crise du symbolisme religieux*. L'Age d'Homme, Lausanne, 1990.

Así pues, dicen que Epiménides el cretense dijo que todos los de Creta mentían siempre cuando hablaban. Pero tal afirmación sólo tendría sentido en la medida en que no hablara desde dentro de los límites de caracterización accidental de los cretenses, la de ser cretenses precisamente. Sólo tendría sentido si el que hablara no lo hiciera como tal individuo condicionado por tales accidentes, como tal hombre, sino que, sumido en la certidumbre, hablara extinguido en el hombre como tal. Es en este sentido que Heráclito de Éfeso, contemporáneo de Epiménides, dejó una formulación⁵⁴ muy clarificadora: “Decimos la verdad en la medida en que participamos de la memoria de Ello, pero mentimos cuando hablamos desde nuestro propio pensamiento”. Y Iámblico⁵⁵ cita a Epiménides diciendo: “las conjeturas de los hombres son como juegos de niños”. Todo esto tiene una profunda relación con la asunción por parte del hombre del papel que le ha tocado vivir, su *dharma*, como dirían los vedantinos, además de suministrar un tema de meditación: la discriminación intelectual entre lo que proviene de la opinión o del deseo y lo que emana de la certidumbre.

* * *

A veces afirmaciones literalmente idénticas implican ideas diametralmente opuestas. El axioma: "*El propio artista tiene que ser una obra de arte*" es una afirmación que ha sido hecha innumerables veces en el pasado dentro de los distintos mundos tradicionales, mucho antes de que lo hicieran Duchamp, Warhol o Beuys. La diferencia reside en la interpretación de lo que es arte. Para el artista moderno esta afirmación indica que todos sus actos son útiles como refuerzo para la afirmación del individuo en sus propias opiniones y sus peculiaridades, se trata de un impulso centrífugo; el hombre antiguo, fuera o no consciente de ello, trataba de vivir en armonía con su medio y, por ello, veía sus actos como un medio para vaciarse y no ser otra cosa que, dentro de sus límites, un *locus* de la presencia divina; para éste no su actividad no tendría por objeto llegar a ser alguien, sino dejar de ser; estar en armonía con la armonía cósmica. Su oficio, su arte vocacional sería el motor actualizador de esa posibilidad interior que, llevada a cabo en silencio profundo, empaparía todos sus actos.

.....

⁵⁴ *Contra los Lógicos* I, 126-134. Sextus Empiricus.

⁵⁵ *De Anima*.

El cumplimiento del propio dharma, incluso imperfectamente realizado, es superior a realizar perfectamente el dharma de otro⁵⁶.

El arte y la sociedad

*"Pues ninguna ciudad podría ser feliz a menos que fuera diseñada por artistas que imitaran el modelo celeste"*⁵⁷

Agustín: El mundo fue hecho no en el tiempo sino simultáneamente con él⁵⁸.

En Eternidad no hay cambios, la perpetuidad sí. Está relacionada con el tiempo.

Agustín: the present would not pass into the past, if it were always present; indeed, it not be time but eternity⁵⁹.

El arte y la interpretación del tiempo

La utilización del término “contemporáneo” para distinguir el “arte” que oficialmente se hace hoy es muy significativa ya que, refleja lo que en la sociedad moderna se considera que ha de ser el arte. Este vocablo expresa muy nítidamente un carácter diametralmente contrario a lo que tradicionalmente se ha considerado es la función espiritual del arte: suministrarnos un medio de salida de lo temporal cuantitativo para situarnos en el eterno presente, la de dirigirnos desde el lugar accidental y periférico hacia ese centro que está por todo. Por supuesto, hay artistas actuales que sólo coinciden accidentalmente en el aspecto exterior del arte de moda pero que disfrutan de la inteligencia necesaria para concentrar su impulso creativo en aquello que es atemporal⁶⁰.

El término “contemporáneo” revela en sí mismo un narcisismo compartido extremo ya que no sólo hace girar todo en torno al hombre sino en torno a la experiencia y

⁵⁶ *Bhagavadgītā*, Advaita Ashrama, Calcuta, 1997

⁵⁷ Platón, *República*, 500.

⁵⁸ *Ciudad de Dios*, xi, 6.

⁵⁹ *Confesiones*, XI, 17.

⁶⁰ Rara vez estos artistas alcanzan un reconocimiento.

a las características de tal generación de hombres que vive en tales condiciones. Sugiere un nacionalismo colonialista en el tiempo, pues excluye todo aquello que coexistiendo con nosotros no coincide con los presupuestos occidentales del momento, así, según parece, un calígrafo chino no es contemporáneo nuestro. Por otro lado, evidencia que se considera un valor sustancial su vinculación con un momento temporal concreto y, por ello, necesariamente accidental y pasajero; un momento que a los ojos del hombre moderno es obviamente más interesante que cualquier tiempo pasado⁶¹. No toma en consideración al ser humano como tal sino al ser humano que, en tal momento, coincide con el pensamiento dominante, con sus lugares comunes y sus deseos. Todo aquello que no coincide con sus supuestos queda excluido del derecho de ser considerado o, incluso, de existir hoy, nunca la “convencionalidad” ha sido tan intensa. Nada más lejos del punto de vista tradicional de la práctica del arte el cual está centrado en rescatar al hombre de su accidentalidad, de los límites existenciales y restablecerlo en su origen arquetípico⁶².

* * *

Así, para el hombre antiguo el arte no tiene por objeto fijar el momento accidental sino al contrario, fijar éste en aquello de lo que es expresión: la eternidad, el Tiempo fuera del tiempo –el “*in illo Tempore*” de las escrituras, el “érase una vez” de los cuentos⁶³– fuera de esa sucesión de accidentes. El hombre tradicional concibe la sucesión del tiempo como uno de los límites existenciales, considera que la Eternidad, al manifestarse, se limita en la perpetuidad, es decir a su reflejo cuantitativo. El tiempo, entonces, no es considerado como una sucesión acumulativa de momentos, no es divisible, es el ahora continuo que adopta diferentes modos y que el hombre identifica como pasado, presente y futuro; es precisamente de esta ilusión – real en su plano, pero no absoluta – de la que el hombre necesita salir para ser él mismo. Su arte pues, no pretende ser “contemporáneo”, un arte condicionado por el deseo de novedad y por el capricho del mercado, sino atemporal – podríamos forzar los términos y referirnos a un arte “atemporal” – ya que desea ser

⁶¹ Nada más lejos de la visión del hombre antiguo: “lo mejor de la humanidad es mi generación, luego la generación después de ellos, luego éstos después de ellos” dice un *hadith* y encontramos expresiones estrictamente similares en todos los mundos tradicionales que entienden unánimemente, que, el ser humano, conforme se aleja del momento en el que brota la revelación se hace inferior en su capacidad espiritual y en su fortaleza psicológica.

⁶² Sankaracarya, en sus comentarios al *Bhagavadgītā*, afirma: “...incluso en los tres tiempos (pasado, presente y futuro) somos eternos en nuestra naturaleza como Sí mismo (en la aseidad). *Bhagavadgītā*, Advaita Ashrama, Calcuta, 1997.

⁶³ Es muy sugerente comienzo de los cuentos de hadas en el mundo británico “*Once upon a time*”. La popular frase “en tiempo de los apóstoles” es una conmovedora referencia al momento en el que el Eterno presente se cruza con el tiempo cuantitativo, la revelación.

plenamente, sin límites. Este arte independiente de “los tiempos” será siempre contemporáneo, mientras que aquél sólo lo será mientras las modas se lo permitan.

El término “contemporáneo” no tiene sentido fuera de un contexto limitado en referencia a una circunstancia accidental; es un referente a “los tiempos” y no al Tiempo. Una relación que hoy es pero mañana no, algo pasajero que deja de ser y cuyo interés es por tanto muy relativo. Nada tiene que ver este presente, este instante con el momento eterno al que las tradiciones unánimemente se refieren y, en el cual, pasado y futuro se integran⁶⁴. En la Eternidad coinciden en un beatífico “ahora”, *nunc*, sólo así puede entenderse el significado de la antigua expresión de los sufíes *ibn al’waqt*, “hijo del momento”, en referencia al sabio que se ha liberado de sí mismo y del mundo, para quien, como dice un *hadíth* “lo bueno está en lo que ocurre”⁶⁵, pues “lo que es ha sido y lo que fue será” dice el Zohar. Estamos muy lejos de ese Kandinsky que afirma: “*Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos*”⁶⁶.

Entre las numerosas polarizaciones extremas que hoy se dan hay, dentro de los mundos religiosos, una muy característica es la interpretación de la dependencia de la revelación con respecto al transcurso del tiempo, de un modo más o menos sutil describe las contradicciones del mundo moderno. Unos consideran que el contenido y la interpretación de la revelación han de someterse a la revisión de los tiempos; esta perspectiva es la de los modernistas, los postconciliares dentro del catolicismo y sus afines en otros sectores religiosos. Otro grupo afirma que sólo aquello que tomó forma en el momento histórico del inicio de la revelación corresponde a la pureza formal de la religión en cuestión, a este grupo pertenecen dos concepciones aparentemente opuestas: los académicos que afirmarían que tal concepto dentro del cristianismo, por ejemplo, no es cristiano, ya que fue formulado con anterioridad dentro del marco del gnosticismo, y los movimientos fundamentalismos que se han ido asentando en el marco de los diversos mundos tradicionales.

El primer grupo, el de aquellos que consideran que la adaptación de la doctrina y de los métodos tradicionales al progreso es necesaria para su ser eficaz, cae frecuentemente en

⁶⁴ “Dios es demasiado sublime para que pueda haber una relación temporal entre Él y Su creación”. ‘Abd el-Karim Jili, *Al-Insan al-Kamil*.

⁶⁵ No se refiere, por supuesto, al momento accidental que puede pasar o no, sino a que todo momento por el hecho de ser, participa misteriosamente de lo necesario y, por tanto es susceptible de ser vivido como un reflejo de lo Eterno.

⁶⁶ *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Paidós, 1996, p. 21.

la subordinación de una expresión de la Verdad –forzosamente relativa ya que manifestada necesariamente bajo una forma, pero absoluta en el sentido de que es perfectamente coherente al marco de su cristalización⁶⁷– al estado accidental del mundo al que estaba destinada a centrar. En su afán de actualización se deslizan, con mayor o menor conciencia, hacia innovación⁶⁸ reduciendo la expresión estable de lo Eterno a la inestabilidad de lo efímero, olvidan la certidumbre fascinados por la supuesta fertilidad dinámica de las opiniones del momento. Se reduce la elevación y la profundidad hasta la horizontalidad con el fin de poder acceder al “pueblo” reduciendo el concepto de lo Real a lo transitorio y renegando a su función de procurar un contenido espiritual a la vida de los creyentes⁶⁹. El resultado de esta perspectiva, que de algún modo corresponde a la dificultad de comprender el sentido de la trascendencia, es la pérdida del sentido de lo sagrado, la trivialización de las formas que ya nada significan. Las estructuras de los templos por ellos promovidos quieren parecer aeropuertos o construcciones industriales, la ornamentación plástica se rinde ante la supuesta originalidad novedosa de los artistas más rabiosamente profanos.

El segundo grupo considera, al igual que el anterior, el tiempo de un modo lineal, pero se trata de un historicismo que considera que la revelación se manifiesta de un modo sólido y definitivo en tal punto temporal, que no puede absorber ninguna formulación o ningún ornamento que beneficie la comprensión del mensaje interior, de aquello que lo manifestado manifiesta. Esta perspectiva, cuando proviene del temor –pensamos aquí en el hombre simple, cuya percepción está coartada a causa de sus propios límites intelectuales en un escenario que se opone a la intuición espiritual– parte de la conciencia de los riesgos de añadir algo ajeno a la revelación⁷⁰, teme enturbiar el mensaje con la opinión individual pero, careciendo del sentido de la inmanencia, olvida la economía cósmica. Se trata de la confusión entre innovación y renovación.

Dicen considerar exclusivamente la fuente primigenia perdiendo de vista que la fuente abre un curso y que puede ser enriquecido, en la amplitud de su forma, por la aportación de oportunos afluentes. El origen y la causa de esa fuente se sitúa, por definición, más allá de cualquier limitación cósmica. Sin duda aquel momento que sucedió

⁶⁷ Frithjof Schuon acuñó la útil, que se ha hecho prácticamente indispensable, expresión “relativamente absoluto” para expresar esta relación ambigua de la revelación con respecto a su origen divino y a su función terrena.

⁶⁸ Como en la mayor parte de las culturas tradicionales, la innovación, *Bid'ab* en árabe, es considerada como una de las más graves faltas dentro del marco islámico.

⁶⁹ “Así como el metafísico trata de retornar a la “palabra primera”, aquella de la intelección primordial, el filósofo moderno quiere tener la “última palabra”. Frithjof Schuon, *La Transfiguración del Hombre*, L'Age d'Homme, Lausana, 1995.

⁷⁰ “En este día, He perfeccionado la religión, He completado Mi favor para con vosotros y escogido el Islam (la sumisión) como vuestra religión” *Corán*, Al-Maidah, 5:3.

atraviesa la espesa sustancia de la existencia, de *máyá*, en un punto concreto que simboliza de un modo eminente la manifestación plena de la luz, cegadora e indudable, pero el mensaje tiene como función derramarse por aquellos grupos humanos providencialmente destinados a recordar lo Real a través de tal expresión. Distintas psicologías requieren distintas modulaciones de la misma Verdad ya que responden a distintas de la Inteligencia divina. Por algo hay numerosas razas y religiones. Además, la irradiación de aquella luz que hemos mencionado, se debilita paulatinamente precisando no de la innovación sino de la renovación, un refrescar aquello que el hombre, en realidad, nunca ha dejado de saber. Renovar, no como intromisión de elementos ajenos sino de hacer nuevo lo que se deslizaba hacia la esclerosis, no por sí mismo sino por el olvido. Pensamos aquí en un San Francisco, en los sabios musulmanes del siglo XI, en un Shankara en el mundo hindú, o en cualquiera de los sabios visionarios que mantuvieron vivas las diversas formas chamánicas, etc.

Si

[Wahabismo](#)

[Academicismo](#)

.....

En realidad un icono bizantino o cualquier otro objeto de arte sagrado no corresponde necesariamente y exclusivamente a tal época. Los elementos culturales temporales que pueden definir matices de estilo encuentran su legitimidad en la medida en la que ser tenidos en cuenta pueden favorecer la receptividad del mensaje. Si una virgen románica tiene interés es porque expresa eficazmente una realidad cósmica eterna, no por su carácter sociológico o histórico. Y el verdadero artista sabrá imprimir la frescura de lo original, lo que vincula al origen. Hay en el monasterio de Leyre una Virgen sedente realizada en 1974 que sigue los cánones del románico con un talento admirable. Poco me importa que sea tan reciente o si al artista, cuyo nombre desconozco, se le califica de falta de creatividad. Tiene mi más profundo respeto. En América conocí a Mohamed Zakariya, un americano nacido cristiano y convertido al Islam, excepcionalmente dotado para la caligrafía islámica, para la que ha recibido la instrucción tradicional necesaria. Puedo asegurar que su trabajo es fresco y actual, precisamente por no estar determinado por el momento accidental.

El arte contemporáneo

Hablando en términos generales, el arte occidental de los últimos tres o cuatro siglos resulta muy poco interesante desde el punto de vista intelectual, más bien produce cierta lástima contemplar tanto esfuerzo humano, tanta sensibilidad y tanta energía condicionadas por unas modas que aportan a los artistas poco más que la satisfacción de ser reconocidos como hombres de su tiempo. Hablamos en términos generales, en términos de movimientos y tendencias más o menos basadas en la inercia. La inercia nos arrastra en dos direcciones: hacia un endurecimiento del corazón y hacia la confusión y desorden intelectual. Durante los últimos siglos varias formas de arte representativo de estas dos tendencias han alternado su predominio; primero el péndulo se inclina hacia un rigor racionalista carente de libertad creativa dando lugar a expresiones formales rígidas, coagulantes, después, el péndulo se vuelve hacia algo así como un intuicionismo sentimental carente de inteligencia, disolvente por tanto.

Así, desde el renacimiento y hasta el último cuarto del siglo XX, una larga serie de movimientos se fueron sucediendo naciendo cada uno de ellos bajo la justificación de compensar los excesos del movimiento previamente dominante; lamentablemente, la presión social para ser hijos de los tiempos, tuvo un tremendo poder para desvirtuar la nobleza que en ocasiones acompañaba el origen de un movimiento. Así, el *Sturm und Drang* alemán, que reaccionó poderosamente contra la rígida banalidad de la expresión plástica de la ilustración, se oscureció muy pronto en la fantasía pasional, frecuentemente mórbida, o en el pintoresquismo aburguesado. El impresionismo que en las mejores pinturas de un Monet —sus almiarés de paja por ejemplo— tuvo una frescura que quería fijar ese momento gozoso en el que la Belleza se refleja mediante un huidizo reflejo de luz, se convirtió pronto en vacíos ejercicios académicos. El movimiento de los “nabís” que siguió los pasos de las intuiciones Gauguin se diluyó muy pronto, en la obra de sus seguidores, en decoración mural. Se trata de una oscilación pendular por la que cuando una moda fría aburre se valora la pasión, cuando una moda basada en la espontaneidad se descubre como hueca, se torna a la minucia; y esto, olvidando que el problema reside en que el artista y el espectador, quiéranlo o no, tienen necesidad de algo que se sitúa más allá de “las maneras”, de la novedad o de la impresión sensorial.

Tras las guerras mundiales el mercado norteamericano quiere controlar y poseer el negocio del arte y acuña un nuevo término que hoy sigue siendo el dominante: “arte contemporáneo”, que es básicamente lo mismo, aunque con formatos mayores y con una

mayor carga de justificación teórica –se utilizan las filosofías o las teorías psicológicas del momento: Jung en el caso de Pollock y Rothko⁷¹, por ejemplo, y, desde hace un par de décadas, las ideas de esa especie de caricatura de la filosofía apofática para pequeños burgueses que llaman “deconstruccionismo” – agudizando el hincapié en el individualismo de carácter demiúrgico, y que, pese a que dicen “investigar” sin cesar mediante las “nuevas tecnologías” y su “pluridisciplinar” creatividad el resultado es, generalmente, soporífero. Esto refleja muy bien el estado del mundo occidental moderno, un mundo necesitado de inventar y consumir sin parar creyendo que así se implantará la felicidad; al menos eso nos hacen creer que creen.

El arte y la interpretación del espacio

La inteligencia y el aroma de lo sagrado comenzaron a palidecer en el arte cristiano de occidente tan pronto como fueron sustituidos los cánones intelectuales por convenciones estéticas durante el renacimiento, pues el hombre es lo que es⁷². Desde mediados del siglo XIV, se produce en Europa un movimiento que sin duda estaba ya larvado, pues ya en el siglo XII, Ruperto de Deutz⁷³: “...Pero para nosotros que estamos en la tierra, estas cosas terrestres vienen primero a nuestro conocimiento, y por eso es por lo que nos parecen reales mientras que las cosas celestes nos parecen meras imágenes; pero de hecho, es lo celeste lo que es real, mientras que lo terrestre es tan sólo una imagen. Lo terreno siempre acaba desapareciendo y lo eterno permanece siempre.” El debate entre *realistas* y *nominalistas* había comenzado, y eran éstos quienes comenzaban a dominar el terreno; como resultado las formas sensibles dejaron de verse como manifestaciones de algo que se sitúa en un plano superior de existencia. A partir de ese momento, una pintura representará una montaña en lugar de actualizar en el lienzo lo mismo que la montaña actualiza en la naturaleza. Una montaña será vista como una masa cuantitativa, que puede ser medida y

⁷¹ Hay un mito que proviene de una muy bien llevada promoción del mercado americano del arte. Quien haya tenido la oportunidad de ver muchas pinturas de Mark Rothko, a quien con admirable simplicidad se considera la cima de la espiritualidad en el arte del siglo XX, sabrá que, aunque muy irregular, era verdaderamente un pintor dotado en cuya obra se percibe una insatisfacción con el mundo que le llevó a una búsqueda de “algo más”. Era muy capaz, tenía sentido del color y de la composición, pero lamentablemente fue víctima de los psicologismos característicos de su tiempo que le condujeron a buscar en el lugar erróneo, a crear una obra demasiado concentrada en su propio ego, como una intensa condensación emocional, y posteriormente al suicidio. Buena intención y sufrimiento no convierten una pintura en espiritual y mucho menos en sagrada. Hoy, cualquiera que utilice la “Medida Áurea” cree hacer “geometría sagrada”, y si introduce elementos míticos se considerará esoterista. Ahora bien, nada impide a un hombre inteligente dedicar su vida, incluyendo su trabajo, al estudio de esa realidad que es trascendente e inmanente, algo para lo que la contemplación de y en la naturaleza le será de gran ayuda. En ese caso, y si es consecuente, su arte o al menos su actitud creativa será espiritual.

⁷² No es lo sagrado lo que necesita de los cánones sino el hombre quien necesita la orientación.

⁷³ *Dones del Espíritu Santo*, L.1, cap. 7-9.

que, quizás, un cierto azar le ha dado una forma bonita que conmueve. La mentalidad simbolista⁷⁴ que reposa sobre la concepción de que todo aquello que existe en el mundo material no es sino una manifestación de las cualidades divinas, de los nombres divinos en el Islam, de los arquetipos se desvanece y el simbolismo es sustituido por la alegoría, la asociación de ideas.

Occidente se aleja así de la visión de los otros mundos tradicionales, la expresión vedántica “La Creación es sólo la proyección en la forma de aquello que ya existe⁷⁵” ya no tiene cabida en su seno. El ser humano deja de ver la creación como un todo y contempla la naturaleza como una acumulación de entidades atómicas separadas irremediabilmente entre sí. Lógicamente comienza a querer ser algo por sí mismo, en su individualidad, y la divinidad deja de ser el centro que todo empapa para ser suplantada por el “Hombre”, no un hombre visto como vicario, como pontifex entre el Cielo y la Tierra, sino como una criatura cuyas cualidades individuales reivindica como supremas⁷⁶. Los sacerdotes se hunden en el deseo de ser príncipes y los príncipes son reemplazados por una burguesía mercantil que suple su carencia de nobleza por la ostentación, más o menos sofisticada, de su riqueza. Los ideales de aproximación del mundo sensible hacia una *Hurqalya*, una *Arcadia*, en la que la conciencia de las realidades puramente intelectuales es más accesible, son sustituidos por los deseos de comodidad en este mundo. Como consecuencia, el arte sagrado fue paulatinamente sustituido, a partir de entonces, por un arte en el que el tema religioso, con frecuencia carente de espiritualidad, que no era sino una excusa para el lucimiento de la genialidad individual, real o supuesta, del artista quien ya no tiene interés en los arquetipos ni en las esencias sino en sus propios sentimientos y en expresarse a sí mismo. Naturalmente, la vida cotidiana poco a poco pasó a ser vista como más interesante –no sin cierta razón– que aquellos trabajos disfrazados de sentimiento religioso. Con el comienzo del siglo XX se agudiza la tendencia a buscar nuevos modos de expresión, y una tendencia prometéica– o más bien una inercia– incita al deseo de partir de cero, a “crear de la nada”, a competir con lo divino en lugar de colaborar en su obra.

⁷⁴ “Sería completamente erróneo creer que la mentalidad simbolista consiste en elegir imágenes en el mundo externo para superponerles significados más o menos distantes; eso sería un pasatiempo poco compatible con la sabiduría. Por el contrario, la “visión” simbolista del cosmos es a priori una perspectiva espontánea fundada en la naturaleza esencial -o la transparencia metafísica- de los fenómenos en lugar de separarlos de sus prototipos.” *La Mentalidad Simbolista*, “El Sol Emplumado”, Frithjof Schuon. Ediciones Olañeta, Palma de Mallorca.

⁷⁵ *Srimad Bhagavatam*, III.2. Trea.

⁷⁶ “Pero el hombre no ha de ser más reverenciado que la Verdad”, *La República*, X, 595. Platón.

Ahora bien, hay una relación inversa entre el arte humano y su modelo el arte divino: el movimiento de emanación que como consecuencia de la infinitud intrínseca del Principio no puede dejar de irradiar, de manifestar lo que en sí es totalidad de posibilidades. Al alcanzar esta irradiación el plano humano, que podríamos definir como el último eslabón de los reflejos capaces de manifestar la totalidad –de hay su capacidad de ser *pontifex* entre el cielo y la tierra– esta tendencia hacia la separación, hacia la materialización en una sustancia cada vez más espesa y opaca, se invierte y la función del hombre es entonces reconducir lo que le rodea, empezando por sí mismo como *Imago Dei*, hacia el origen⁷⁷. No es precisamente ésta la actitud más frecuente en del hombre de hoy, una actitud que considera las manifestaciones sensoriales como independientes de cualquier principio más elevado. El hombre que ha perdido la conciencia del Infinito sigue teniendo necesidad de lo Eterno, aun sin saberlo, y trata de conseguirlo en la multiplicidad cuantitativa mediante la acumulativa de experiencias ficticias y frecuentemente insignificantes⁷⁸.

.....

Permíteme otro símil, cada una de las razas humanas responde a distintas modulaciones de la belleza del ser humano, modulaciones que podríamos considerar como cánones, y no tengo la impresión de que la potencia creadora se sienta muy limitada por las muy precisas características de cada raza. Podríamos recordar aquí la imagen del círculo y de los innumerables radios que desde su periferia conducen al centro. Cosa muy distinta es las legítimas preferencias personales y no tan legítimas imposiciones de las modas.

.....

Voy a seguir, se hace a veces dentro del sufismo una distinción muy interesante que creo tiene sentido traer aquí, se trata de dos modos de espiritualidad, sequedad y humedad, sobriedad y embriaguez que, ocasionalmente, pueden coincidir o alternarse en una misma persona. Así se distingue entre el *Sâlik* que podemos traducir como “viajero” y el *Majdhâb* que podemos traducir como “atraído”, el primero sigue la vía sometiendo libremente su voluntad a todas las obligaciones acordes con su estado, el segundo no es dueño de sí mismo y puede abstenerse de los ritos, sumido en la contemplación, precisamente porque

⁷⁷ Seyyed Hossein Nasr, *Knowledge and the Sacred*, Crossroad Publishing Company, New York, 1981.

⁷⁸ Insignificante es aquello que nada significa y que por tanto no participa de la realidad inteligible de no ser en un modo puramente negativo.

no es él quien decide sobre sí mismo. En el primero se marca la conciencia de la convivencia en el hombre del carácter de esclavo y del carácter de *khalifa*, de pontífice, y es precisamente este segundo aspecto, digamos de unión, el que requiere ser mantenido en equilibrio con la conciencia de la separación, de la dependencia, pues sólo esta última da paso a la claridad para responder a la cuestión: ¿quién es en el hombre el Vicario? Es interesante subrayar que el *Sálik* puede, llegado el caso, ejercer como guía espiritual para otros, cosa que no puede hacer el *Majdhûb*. Esta distinción de vías es muy explícita en muchas tradiciones, desde las de los aborígenes de Norteamérica hasta el taoísmo. Creo que el paralelismo es fácil de establecer con nuestro tema. Insisto, la necesidad de someterse a cánones formales está en proporción directa con la responsabilidad de la intención del objetivo. Un rito sagrado no puede inventarlo el hombre pero su “conversación” con lo Intangible puede ser absolutamente libre, como es libre al meditar y contemplar.

Siguiendo con el tema, y de nuevo dentro del marco islámico, recuerdo que hace unos diez años tuve la fortuna de asistir a una conferencia que Martin Lings impartió en Indiana University sobre la caligrafía islámica. Recuerdo que mediante diapositivas expuso como en las obras maestras de aquel arte concurrían en perfecto equilibrio tres elementos: temor (*makhafah*), amor (*mahabbah*) y conocimiento (*ma'rifah*) u orden, belleza y verdad. Después demostró que, con el paso del tiempo, el primer elemento era el primero en desaparecer dando lugar posteriormente a que el elemento belleza, sin la compañía del rigor, quedara convertido en arbitrariedad caprichosa que estrangulaba al elemento verdad, el contenido intelectual, hasta hacerlo ilegible.

Creo que a veces utilizamos un poco alegremente los términos esoterismo y exoterismo. Es precisamente Frithjof Schuon alguien que ha sido muy claro en indicar que, a veces, dentro del esoterismo pueden existir unas tendencias exoterizantes⁷⁹. Pero, en cualquier caso, me pregunto si no podríamos ver el tema desde una óptica literalmente opuesta. Al contrario que la visión exotérica, la cual mantiene la dualidad afirmando un cierto individualismo volitivo —muy respetable en su plano— que ve el principio, el macrocosmos y el microcosmos como entidades independientes, la visión esotérica —en principio— se caracteriza por la valoración de la objetividad, la consideración de las cosas, de las criaturas y de los gestos tal y como son en su realidad puramente inteligible de la que

⁷⁹Two Esoterisms en Survey of Metaphysics and Esoterism

dependen y como son cuando entran dentro de las limitaciones de las formas manifiestas. Discernimiento entre lo Real y lo ilusorio y concentración en lo Real o en lo más real.

Pero ese discernimiento ha de empezar por uno mismo y por la situación en la que nos encontramos. Es evidente que a causa de la inadvertencia, o por la embriaguez que puede producir el encuentro con lo que participa de lo que es, o porque los límites humanos —accidentales o sustanciales en tal individuo— pueden causar la confusión entre el camino y el destino, pero esta confusión no es inevitable siendo el hombre —como tal— capaz de objetividad por definición. Lo que sí es inevitable, es que estamos aquí y ahora, que la Verdad que podemos concebir como incolora a causa de su plenitud, se presenta ante nosotros en tal escenario que necesariamente asume tonalidad. Decir, no, no me interesa lo relativo es insensato. Si lo Absoluto se manifiesta en lo relativo, es sólo a partir de lo relativo que podemos conocer lo Absoluto. Y recordemos con los vedantinos que por un lado *Solo Atma es Real* y que por otro *Maya es Atma*, o los dos aspectos de la *Shabadab* islámica, cuando expresan con nitidez que nada es real mas que lo Real, pero que todo lo que existe, para ser, ha de participar en un grado u otro de lo único real; el esoterismo se caracteriza por el equilibrio entre la transcendencia y la inmanencia, por la relación objetiva con las formas y no por su negación. Es cierto que el esoterismo se fundamenta en la naturaleza de las cosas, no en afirmaciones institucionales, pero el esoterista, dado el caso, reconocerá su coincidencia. El entrenamiento de un monje zen, al contrario de lo que se nos dice una y otra vez, era muy preciso, incluso sorprendentemente formalista; los *koan* eran unos y no otros. Y en una gota de rocío se encuentra en Paraíso.

Estamos de acuerdo en que hay un esoterismo exoterizante, no sólo providencial sino necesario en muchos casos, las cosas son lo que son. En Islam se distingue a veces entre *Sharía-Tarîqa-Haqqîqa*, indicando la segunda, cuando se considera como triada, algo así como una vía de tipo devocional, una intensificación de la piedad o una profundización de tipo académico en la vida espiritual más que una vía de actualización cardíaca de lo Real. De todos modos, creo que estamos de acuerdo en que los cánones, como las oraciones canónicas, no son ni exotéricos ni esotéricos; es la actitud y la comprensión con que son asumidas lo que podríamos considerar de un modo u otro y, aun eso sabiendo que la gradación es muy amplia. Además, paralelamente a lo que hablamos me parece que hemos de recordar que el lugar que se nos dará en el día del encuentro no depende sólo, ni mucho menos de lo “esotéricos” que hayamos sido. El esoterismo no es llegar ser sino dejar de ser, dejar de ser aquello que en nosotros y en lo que nos rodea se opone a lo Real; se trata de la conversión de lo manifestado en un locus de la presencia del Principio. No se trata de una vía volitiva y dualista, ese es el campo del exoterismo, se trata de objetividad y de aceptar las cosas como son. Por supuesto un canon que sólo respondiera a una normativa eclesiástico-institucional no sería un canon tal y como yo lo entiendo.

