

CAPÍTULO I. ARTE ORIENTAL. SÍMBOLO Y TRADICIÓN

JOSÉ ANTONIO ANTÓN PACHECO. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

I. EL ARTE

Siempre que se habla del Oriente o de lo oriental, existe el problema metodológico de delimitar y precisar qué se entiende exactamente por tales términos. Sin embargo todos tenemos, aunque sea de forma vaga, una cierta idea acerca de lo que sea el Oriente y lo oriental. Pues con esta idea bastará en principio, y a lo largo de este escrito espero que se pueda ir precisando y afinando más sobre este punto. Por otro lado, esta misma ambigüedad pesa sobre el concepto, nada unívoco, de arte; pues ¿a qué noción de arte nos referimos exactamente? ¿o es que es lo mismo el arte del Renacimiento, de la Edad Media o del siglo XVIII? Y sin embargo también del término *arte* tenemos todos un cierto preconcepto, preconcepto que asimismo nos puede servir para iniciar nuestro breve ensayo.

La idea conductora va a ser la adecuación entre el arte oriental y el occidental, o mejor, la adecuación entre arte oriental y un determinado arte occidental. Partimos de la consideración de que hay una cierta identificación entre el arte oriental y ese concreto arte occidental basada en una específica concepción del arte y de la realidad toda, concepción que denominamos tradicional y que es la que precisamente establece la homologación entre ambas artes. Así, pues, contrariamente a lo que se suele decir y creer, aquí se mantendrá la idea de la identidad sustancial

entre las representaciones artísticas orientales y aquellas occidentales que caen bajo el dominio del pensamiento tradicional.

Para buscar algunos elementos de identificación entre ambos sentidos de arte vamos a remitirnos a los orígenes de la misma palabra *arte*. El vocablo *arte* proviene de la raíz indoeuropea *rt*. En sánscrito tenemos *Rita*, que es el orden cósmico; cuando esta noción se personaliza, *Rita* es la divinidad absoluta, por encima de todos los dioses del panteón védico. *Rita* sería entonces el orden, el destino, lo que otorga a cada cosa su ser (como la *Moirá* griega), lo que hace que el mundo sea un cosmos y por lo tanto algo bello, pues está bien trabado, reluce y brilla. *Rita* es también justicia, pero no en un sentido jurídico y moral. Precisamente el derecho y la moral se derivan de ese sentido de rita como justicia metafísica: porque hay orden y determinación ontológica se le puede dar a cada uno lo suyo. Emparentada etimológicamente con *Rita* tenemos en español la palabra *rito*. El *rito* es lo que pone orden, aquel acto que constituye un espacio de inteligibilidad y sacralidad porque repite un acontecimiento sagrado. Mediante el *rito* se ordena y se conforma un *cosmos*. El rito es, etimológica y tradicionalmente, *arte*. Volvamos ahora al sánscrito; existe aquí otro término relacionado con todo lo que estamos diciendo. Nos referimos a *ratu*, que significa estación, espacio de tiempo. En efecto, las estaciones ponen orden en la secuencia cronológica, establecen la periodicidad temporal, articulan y almarbataran la dispersión del *fieri* (esta es la esencia de la metafísica védica). Otro término proveniente de la raíz *rt* (y por tanto emparentado con *arte*) es *ritavam*, el hombre justo y fiel porque repite en el ámbito individual lo que acontece en el ámbito universal. De la misma manera, *ritu* es tiempo ordenado, regulado (por el contrario *amrita* es desorden, injusticia, mal). Y *ritaya* significa actuar de recta manera y *ritava* lo regular.

Si nos trasladamos ahora al avéstico nos encontramos con un grupo de palabras pertenecientes a la misma familia que las derivadas de a raíz *rt*. Así, tenemos en antiguo persa la noción de *Arta* o *Asa*, que desempeña el mismo papel metafísico que *Rita* ya que en realidad es la misma palabra. *Arta* (o su variante *Asa*) es también justicia cósmica, ley universal en sentido ontológico. De hecho *Asa*, o Justicia, después de la reforma de Zaratustra se convierte en uno de los seis Amesha Espenta o arcángeles que rodean a Aura Mazda y que al mismo tiempo son los vigilantes o arquetipos personalizados de la realidad. *Asa*, en cuanto que Espíritu Benefactor, representa la justicia, el elemento que rige es el fuego y su principal atributo la luz, esto es, el esplendor que brilla en todo lo

real¹. Y lo mismo que en sánscrito de *Rita* sale *ritavam*, en avéstico de *Arta* sale *artavam* o *asavant* con un significado similar. Y de igual modo salen en avéstico *asaya* y *asava*.

Si rebuscamos ahora el campo semántico de *arte* en el mundo helénico, encontramos en griego arcaico el verbo *ararisco*, que significa ajustar, entallar, unir. Así por ejemplo, trabar las piezas de un barco para que pueda flotar sería *ararisquein*. Es muy rico el conjunto de conceptos que en griego se agrupan bajo esta raíz: *artios* (número proporcionado, justo, adecuado), *arti* (justamente)... En latín *ars* puede referirse a cualquier habilidad, oficio o profesión, y *artus* indica las articulaciones del cuerpo, y por extensión el cuerpo entero ya que éste es tal precisamente gracias a la articulación de todos sus componentes (y asimismo la palabra *articulación*, al igual que *arte*, nos señala este carácter de trabazón y conjunción de partes que posee toda la familia de términos salidos de la raíz *rt*)².

Por todo lo que estamos diciendo, puede colegirse que el concepto de arte que manejamos aquí es muy distinto del habitual o estético. El sentido de arte al que estamos haciendo referencia es al que responde, sustancialmente, el arte oriental y el arte tradicional todo. Su distintivo fundamental reposa en un concepto metafísico y supraindividual, originario y universal. El significado oriental y tradicional de arte es el de aquello que se presenta bien trabado, ordenado y articulado; en pocas palabras: para esta concepción el arte es donación de sentidos, el hombre participa de esa donación de sentidos y en la medida en que imita y repite, en cada ámbito particular, la constitución de un cosmos, en esa misma medida es artista. Allí donde hay paso del caos al cosmos, allí hay arte y artista. Y donde reluce la presencia configurada y configuradora hay belleza.

Para las sociedades tradicionales no existe diferencia entre artista y artesano, como tampoco entre arte, artesanía o técnica: en todos los

¹ El aspecto luminoso de Asa y de todo lo que determina, hace que podamos asociarla a la también noción irania de juarnah, la gloria esplendorosa de Ahura Mazda hecha presente (como la dóxa). Cf., Henry Corbin, *Corps spirituel et Terre céleste*, Buchet-Chastel, París, 1979. Así mismo, términos como cosmos y mundus tienen significados relacionados con lo brillante, visible, distinguible (y por eso con la belleza ontológica).

² Cfr., Emil Benveniste, *Vocabulario de instituciones indoeuropeas* (traducción y notas adicionales de Jaime Siles), Taurus, Madrid, 1983; Hanna Chodowicz de Chelmicki, *El concepto de rta en el Rig Veda*, en *Ilu*, Revista de Ciencias de las Religiones 4 (1999) 25-56 y *Epimeleia* 16 (1999) 247-276 y 17 (1999) 37-39; J.A. Antón Pacheco, *Ensayo sobre el tiempo axial*, Kronos, Sevilla, 2000. Una actualizada bibliografía sobre el Irán antiguo puede verse en Alberto Cantera, *Recorrido por la bibliografía sobre la religión zoroastriana desde 1975*, en *Ilu*, revista de Ciencias de las Religiones 7 (2002) 195-24.

casos se trata siempre del acto ordenador y determinante que el hombre lleva a cabo (todo ello es lo entendido bajo el término *τέχνη*). De igual manera el *poiein* aristotélico es poesía, pero al igual también que el arte en sentido tradicional esa poesía es mucho más que el restringido concepto moderno de poesía literaria. La poesía del *poiein* es el acto específico del hombre y en tanto que tal, toda actividad que introduzca orden y sentido en la realidad es poesía. Por eso se ha podido decir de la medicina, de la agricultura o de la minería que eran artes, y entonces la *poética* integraba el conjunto de las actividades del hombre. Eso era así por cuanto que ninguna acción era considerada como aislada o autónoma, sino por el contrario comprendida en la red total de correspondencias simbólicas. Si en la esfera de lo trascendental no se daba la serie de dualidades, escisiones y atomizaciones que surgen en la modernidad, de la misma manera en la esfera inteligibilizada por lo trascendental mediante su imitación (el arte como principio metafísico, *Rita* o *Arta*) e insertada así en aquélla, tampoco esas dualidades, escisiones y atomizaciones se darán ni aparecerán. Sintomáticamente, el ámbito unitario de las artes se fracciona en Occidente con el comienzo y desarrollo de la modernidad, época en la que la palabra *arte* se dirige con prioridad, y progresivamente, a las tres artes figurativas, y en la que las actividades anteriormente consideradas artísticas que no responden a las características de individualidad, singularidad, irrepetibilidad, etc., son excluidas del ámbito de lo artístico. Y de manera semejante la *poética* queda reducida a la preceptiva literaria.

En resumidas cuentas todo esto viene a significar la supeditación de las artes tradicionales (tanto orientales como occidentales) respecto a los principios metafísicos, de quienes eran representaciones simbólicas, y la integración de esas artes en la unidad formada por aquellos principios. Así, pues, la identificación que al comienzo hacíamos entre el arte oriental y el occidental, la hacíamos en virtud de esa concepción metafísica y universal del arte común a ambos ámbitos. Pero cuando en Occidente se rompe esta visión holística (cosa que como es natural no sucede puntualmente, sino que es un proceso), podemos entonces afirmar la distinción entre arte oriental y occidental. Es, pues, la pertenencia a una concepción tradicional del mundo la que homologa el arte oriental al occidental.

Como ya hemos visto, desde esa perspectiva tradicional el arte es donación de sentidos, determinación ontológica, otorgación de partes: el arte es el Ser mismo en cuanto que ordenación y trabazón universales. Sólo así puede considerarse a la filosofía del arte como un ontología regional. Esta es la idea que recoge la secuencia de términos *Rita-Arta-Artus-Rito*, secuencia a la que pertenece la misma palabra *arte*. Por tanto,

este arte tiene una significación trascendental y supraindividual. Desde la perspectiva tradicional es arte todo aquello que se presenta bien trabado metafísicamente hablando; y sólo en la medida en que el hombre repite el acto de donar sentido y de determinar, se puede decir que hace arte o es artista.

La unidad trascendental a la que se refiere el arte tradicional viene recogida por la secular elaboración platónica de la identidad ontológica entre Bien, Verdad y Belleza.

Que lo bueno, lo bello y lo verdadero estén, desde una perspectiva trascendental, en pie de igualdad metafísica quiere decir que la constitución de la realidad llevada a cabo por tales ideas se articulará de modo que lo bueno aparezca como bello y ambos en su determinación de verdadero; o a la inversa, que lo verdadero sea la iluminación en lo que luce lo bello y ambos la trabazón de la bondad epifánica del Ser. Esto es: en la determinación ontológica que lleva a cabo el arte trascendental, la belleza habla de lo que es tal como es en su proceso mismo de aparecer, y por tanto se encuentra ligada unitaria y metafísicamente a la bondad y verdad de tal ser y tal aparecer. Esta visión ontológica de la belleza hace que exista (bajo el dominio de esa visión) diferencias sustanciales entre los distintos ámbitos de actuación humana. Es decir, el arte no es una actividad autónoma ni la belleza una especial y unilateral cualidad de las cosas, sino que arte y belleza se encuadran en pautas que están en función de la totalidad en la que el Ser se manifiesta. Y dentro de esta totalidad, Bien, Verdad y Belleza se coimplican de tal manera que forman una unidad de principios y fines. Unidad unificadora es precisamente lo que resumen la función ontológica del arte.

El arte se presente como heteronomía esencial. Por tanto no existe autonomía o emancipación en lo que se refiere al arte o al artista: el arte está comprometido fundamentalmente con lo bueno y lo verdadero, de la misma manera que al artista, en su labor específica, no le son ajenas las ideas de bondad y verdad; es más, en la medida en que el mismo Bien posee prioridad ontológica sobre los otros dos trascendentales, podemos decir que la emancipación del arte como actividad autónoma era doblemente difícil dentro de ese marco metafísico. En última instancia, arte y belleza se subsumen en la categoría superior de Bien, y la misma actividad del artista tiene como misión no tanto crear cosas bellas como cosas buenas (aunque en realidad ambos conceptos son inseparables).

Esta Unidad trascendental que forman estas tres categorías metafísicas, y que determinan la esencia misma del arte y de la labor artística, adquiere diversas formulaciones que no hacen sino especificar y matizar

los aspectos por lo que la Unidad se manifiesta. Así, *verum, pulchrum* y *bonum* es otras veces *lumem, pulchrum* y *bonum*; o bien *unum, verum, bonum*¹... En última instancia lo que aquí nos interesa es ver cómo cada uno de los trascendentales se reduce a la unidad suprema del Ser (incluso concebible como más allá del Ser, a modo de *epéqueina tes usías* o *Brahma nirguna* o *tanzil*); y cómo por lo tanto, su acción inteligibilizadora a través del arte indica asimismo una acción unitaria, donde no existe prioridad sustancial entre las diversas maneras que adopta ese arte (o artesanía, o técnica, pues aquí no hay distinción esencial entre ellos). Esto que decimos es válido para el arte que rige en las culturas tradicionales, ya sea oriental ya occidental.

Según todo lo dicho, el Arte es un trascendental: no es el hombre quien hace Arte, sino más bien el Arte se hace presente al hombre. El Arte precede al hombre. Es ese sentido el que preside y define al arte oriental, y es este mismo sentido el que posibilita religar y asemejar arte oriental con arte occidental.

2. EL SÍMBOLO

La estructura ontológica que constituye y sostiene la realidad epifánica del arte es el símbolo. También es el símbolo la instancia definidora del arte tradicional (común a Oriente y Occidente) y la que homogeneiza las diferentes artes tradicionales. Por tanto parece conveniente que precisemos, aunque sea sólo en sus rasgos más importantes, esa realidad sustantiva y sustentadora que es el símbolo.

La importancia metafísica que el pensamiento tradicional otorga al símbolo radica en que éste aúna y sintetiza la representación y el concepto: es por un lado inteligibilidad, categoría, concepto; pero al mismo tiempo configura, esquematiza y representa el núcleo nocional, sirviendo así de mediación entre lo uno y lo otro. Por eso el símbolo contendrá siempre algo de realidad inteligible y algo de realidad sensible, sin ser en puridad ninguna de las dos cosas sino síntesis de las dos. En esta cualidad simbólica se basa el carácter revelador (ontológicamente hablando) del arte tradicional y hace que éste posea una impronta esencialmente sacral. En definitiva, el símbolo, y por lo tanto el arte tradicional en cuanto que símbolo, se nos presenta como el más idóneo vehículo del sentido espiritual conformado en aspectos y modos representables (el arte forma parte del modalismo del Ser). Así, pues, la representación (esto es, el símbo-

¹ Cf., Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval* (3 vol.), Madrid, Gredos, 1959; Santiago Sebastián López, *Mensaje del arte medieval*, Ed. Escudero, Córdoba, 1978.

lo) tiene prioridad ontológica sobre el puro concepto, porque contiene más densidad ontológica que lo conceptual abstracto: el símbolo hace articulable lo inefable, convierte en imagen lo que no es figurativamente tangible, apalabra lo que no tiene nombre (comprendemos desde esta perspectiva la importancia del lenguaje y de la poesía como mediaciones simbólicas). En este sentido, podemos aplicar aquí la distinción entre *tanzih* y *tasbih* propia de la filosofía mística musulmana. Mientras que el *tanzih* representa la suma trascendentalidad e inefabilidad de la Unidad y por ello le corresponde un discurso apofático, el *tasbih* significa la inmanencia y manifestación de esa misma Unidad; por tanto es la dimensión de los símbolos, imágenes, nombres y determinaciones. Es decir, la dimensión a la que pertenece el arte tradicional como tal. El arte tradicional entonces se revela como una teología simbólica en relación dialéctica con una teología negativa¹.

Según todo lo anterior, una de las notas esenciales del símbolo estriba en que es mediación entre dos ámbitos o estadios de lo real. Por ello el símbolo es mediación, algo que está entre dos, algo que reúne y unifica, que hace patente pues. Y en efecto, gran cantidad de filaciones filosóficas han propuesto como arquetipos simbólicos a las instancias que cumplen la función ontológica de mediación. Así: Alma del mundo, *Malacut*, *Alam al-mizal*, *Mundus imaginalis*, *Dator formarum*, los Ángeles, las Almas del sistema aviceniano y de todos los sistema neoplatonizantes... en fin, instancias todas que en la medida en que son representaciones de los ámbitos superiores, ejercen la función de esquematismo o imaginación trascendental. Y es que el símbolo siempre es imaginación creadora, lo cual no quiere decir arbitrariedad o producción veleidosa. Por el contrario, la imaginación creadora imagina contemplando sus modelos inteligibles, de tal manera que las acciones simbólicas (con sus lógicas repercusiones en el arte) están regidas por esos mismos modelos inteligibles y superiores. La capacidad de la imaginación creadora de generar símbolos se basa en su condición completamente heterónoma.

¹ Como se sabe, los conceptos de *tanzih* y *tasbih* aparecen de forma especial en Aben Arabi. De este autor puede verse, Miguel Asín Palacios, *El Islam cristianizado*, Madrid, 2ª edición, 1981; *Las iluminaciones de la Meca*, edición y traducción de Víctor Pallejà de Bustinza, Siruela, Madrid, 1996; *El secreto de los nombres de Dios*, introducción, edición, traducción y notas de Pablo Beneito, Ed. Regional Murciana, Murcia, 1997; *La contemplación de los Misterios*, introducción, edición, traducción y notas de Suad Hakim y Pablo Beneito, Ed. Regional Murciana, Murcia, 1994; *Le livre des théophanies d'Ibn Arabi*, commentaire et traduction annotée de S. Ruspoli, Ed. Du Cerf, Paris, 2000; Henry Corbin, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi* (trad. De M. Tabuyo y A. López), Destino, Barcelona, 1994; T. Izutsu, *Sufismo y taoísmo* (2 vv.), Siruela, Madrid. Los conceptos del teología mística y teología simbólica pueden verse también en Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas* (ed. De Teodoro H. Martín-Lunas), BAC, Madrid, 1995.

El símbolo manifiesta y oculta. Manifiesta en la medida en que su esencia misma consiste en traer a la presencia una realidad espiritual superior, en representarla, en ser su epifanía; oculta en la medida en que el icono representado no es la realidad misma que se quiere simbolizar: siempre existirá una diferencia ontológica entre lo representado y su referente trascendental. La sustancia icónica del símbolo rehuye, pues, la idolatría, cosa que no sucede con el arte autónomo o inmanente, que al no tener ningún referente que lo rijan aboca a un puro formalismo estéril y autocomplaciente.

El símbolo por tanto pone de manifiesto, pero no de una manera absolutamente unívoca: hay en él limitaciones propias de su composición inherente. Por eso el símbolo oculta, ya que representa a su contenido pero no es su contenido, aunque contiene algo de ese contenido. En consecuencia tampoco el símbolo es absoluta equivocidad, pues sí nos dice algo de su referente. El símbolo es analogía. Y esto mismo propicia la interpretación. Es necesaria la interpretación porque el símbolo no es completa transparencia (en ese caso no sería necesaria la interpretación, ya que lo comprenderíamos todo inmediatamente). Pero claro está, el símbolo tampoco es pura opacidad, pues en ese caso no respondería a lo que es su misma razón de ser, la misma realidad sería total oscuridad ininteligible y amorfa: otra lectura del símbolo consiste en entenderlo como inserción de la forma en la materia. Por otro lado el símbolo manifiesta porque analógicamente representa e imagina una sustancia espiritual; pero debe ocultar porque esa sustancia espiritual sería en sí misma inasequible para la comprensión y la experiencia. El símbolo siempre es la plasmación genuina de la diferencia ontológica: el símbolo es el ente que está siendo por el Ser, pero no el Ser mismo.

Pero por otro lado acontece una adecuación mutua entre el contenido simbolizado y el continente recipiendario, de tal manera que el Sentido se adapta a la naturaleza icónica, pues de otra manera ésta no podría recibir el Sentido. La estructura del símbolo expresa, pues, una catábasis metafísica. Se podría aplicar aquí el célebre adagio escolástico: *quidquid recipitur, secundum modum recipientis recipitur*. La quenosos del Sentido es necesaria para que éste pueda ser simbolizado. A ello se refieren estas palabras del apócrifo Hechos de Pedro: *Talem eum vidi qualem capere potui* (XX). Y de la misma manera, estas palabras del *Fusus* de Aben Arabi pueden trasladarse a nuestro tema: (...) *Pues el servidor aparece a Dios conforme a la capacidad de la forma bajo la cual Dios se revela (...) Ni el corazón ni el ojo han contemplado nunca otra cosa que la forma determinada de su creencia.*

El contenido simbolizado se adapta a la capacidad recipiendaria del símbolo. En caso contrario tendríamos lo que en un lenguaje representativo se denomina la *shevirat ha quelim* o “rotura de los vasos” (categoría propia de la cábala de Safed), el “drama en el Cielo” (Henry Corbin con respecto al ismaelismo) o la “culpa antecedente” (Ugo Bianchi con respecto al gnosticismo): formas de expresar la inadecuación del continente con su contenido; lo que es además una muestra de las proyecciones metafísicas y teológicas del simbolismo, pues los acontecimientos que narran aquellas nociones se refieren a un ámbito trascendental y suprasensible.

En definitiva, el símbolo a través de su interpelación esencial exige y posibilita la interpretación. Si trasladamos estas consideraciones al arte, ámbito específicamente simbólico, enseguida comprenderemos las consecuencias tan decisivas que se derivan para la propia comprensión del arte tradicional. Naturalmente, todo esto es posible por la estructura metafísica del símbolo y del arte como símbolo. Sólo esa sustantividad ontológica permite que se establezcan todas las experiencias cognoscitivas y vivencias espirituales que lleva a efecto el arte al que nos estamos refiriendo. Su heteronomía misma es condición de posibilidad de su capacidad de significar.

Una de las cuestiones más importantes que suscita el tema del símbolo es la de la resolución del aparente conflicto entre universalidad y particularidad. Esta dualidad se pone de manifiesto de una manera especial desde la hermenéutica. Una forma artística, una imagen, un modelo arquetípico tienden por su lógica interna a convertirse en universales, es decir, instancias válidas para todos, independientemente del tiempo y del lugar donde se apliquen. Este es el aspecto universal del símbolo, que lo lleva a convertirse en una categoría del espíritu. Pero lo universal en sí mismo es una mera abstracción, sin relación alguna con el conocimiento y con las experiencias concretas; lo simbólico como universal abstracto no cumple así su función económica de servir de catábasis del Ser. Por ello lo universal ha de hacerse particular, ha de concretarse para que sea vivido, conocido y experimentado. Sólo así el símbolo desempeña su papel de transmitir y hacer accesible el contenido espiritual que representa. El símbolo, pues, posee una dimensión de universalidad que es su parte de realidad válida para todos, repetible y reactualizable. Y lleva consigo también una dimensión de particularidad que es la que permite que todo símbolo pueda, y deba, ser continuamente actualizado por cada uno que lo viva, piense y experimente; es decir, por cada uno que lo haga suyo. Sólo un símbolo puede ser actualizado por cada uno si es válido para

cada uno, esto es, si es universal; sólo un símbolo es universal si tiene la capacidad de ser llevado continuamente a la presencia por cada uno. La dimensión simbólica es entonces un catenoteísmo: el Sentido haciéndose uno en cada uno. O dicho de otra manera: el simbolismo forma parte del modalismo del Ser.

Todo esto nos vuelve a llevar a la hermenéutica. La resolución del conflicto entre universalidad y particularidad implica la necesidad de la interpretación. Precisamente en eso consiste esencialmente la hermenéutica: en particularizar lo universal y en insertar lo particular en lo universal. Cada vez que se interpreta un contenido simbólico se aplica una noción universal a un caso particular, es decir, se impide que lo universal sea algo meramente abstracto; por otro lado, la interpretación en su captación de lo universal logra que lo particular mismo alcance el estatuto de universalidad. El estatuto ontológico del símbolo funda, pues, la hermenéutica que se nos muestra así como un correlato esencial de la propia constitución simbólica. Esta coimplicación de lo universal y lo particular a través de la comprensión nos revela a su vez el círculo hermenéutico, es decir, la apertura prístina y posibilitante entre todo y parte, universal y particular, objetividad y subjetividad, Ser y ente.

La interpretación nos conduce a otra noción que resulta esencial para la inteligencia del símbolo y del arte como símbolo: nos referimos a la tradición. Hermenéutica y tradición son términos correlativos, cada uno de ellos es corolario del otro. Pues no se interpreta desde el vacío, en abstracto, sino a partir de otras experiencias interpretativas que sirven de transmisión viva y proporcionan los parámetros para la comprensión de un universo simbólico (escritura, palabra, arte, mundo...). A su vez la tradición se gesta a base de interpretaciones, experiencias y vividuras concretas que van formando una acumulación cualitativa y crean el vehículo y el lugar para la manifestación misma del Sentido. Así podemos comprobar cómo es intrínseco a la aparición de un complejo simbólico una tradición inseparable de ese mismo complejo simbólico y de su interpretación. Ese es el significado de ideas definitorias como la hebrea *shelshélet* y la árabe *shilshilat* o cadenas de transmisión; de *parádisis*, *cábala*, *smirti* o *sunna*: todos estos conceptos que significan tradición o perfilan y matizan la idea de tradición se nos muestran como el medio o ámbito donde surgen y se desarrollan las funciones del símbolo y de su hermenéutica, perteneciendo ellos mismos al símbolo y a la hermenéutica. Por eso sólo hay verdadera hermenéutica donde existe el suelo sólido y viviente de la tradición, pues es aquí donde germinan los criterios y presupuestos para la exégesis, que por ello mismo no es nunca simple

repetición sino reactualización y recreación continuas. Cuando no se da la tradición solamente nos encontramos con la disgregación del sentido y el mero juego arbitrario de los componentes formales. Al igual que el símbolo, la hermenéutica ha de ser heterónoma si quiere encontrar el marco referencial que haga posible su misma realidad.

Todas estas ideas de tradición forman una de las categorías que más religan al arte occidental con el oriental: ambas nociones de arte se adecuan cuando ambas se inscriben en una tradición que las articula y configura. Pero la categoría de tradición no obedece a criterios historicistas sino metafísicos: tradición es el soporte donde se hace presente el Sentido; tradición es aquel soporte alumbrado y posibilitado por el Sentido. Es decir, la categoría de tradición patentiza también el círculo hermenéutico. Pues el Sentido funda una tradición otorgándole sus referencias y determinaciones esenciales, y el Sentido sólo se conoce desde dentro del ámbito de una tradición.

Otras de las causas fundamentales que hacen del símbolo la instancia privilegiada para definir la concepción del arte tradicional que aúna Occidente y Oriente radica en la propia composición interna del símbolo como reconciliación de contrarios. En efecto, ya decíamos antes que el símbolo tiene como esencia el ser síntesis de representación y concepto: es decir, el símbolo ofrece un aspecto inteligible y noético, pero representado y determinado a través de imágenes (de hecho, la dimensión representativa ha de dominar de alguna manera sobre la conceptual, aunque esta última nunca pueda faltar). En este sentido el símbolo es *coincidentia oppositorum*, pues supera aquella dualidad. Pero son muchas otras las oposiciones reconciliadas por la sustancia simbólica, pues pertenece a la propia estructura del símbolo el ser una realidad que puede expresar lo paradójico, y en cierta manera ella misma es paradójica.

La ventaja del símbolo frente a un discurso sólo conceptual consiste precisamente en que el símbolo es capaz de hacer presente realidades paradójicas, contradictorias, las cuales no serían asimilables por un pensamiento exclusivamente lógico. En este sentido el símbolo se nos asemeja al mito, que también reúne en sí formas narrativas y representativas. Ya Platón decía que el mito llega allí donde no puede llegar el logos y René Guénon insistía en la superioridad del pensamiento simbólico para dar cuenta de la realidad metafísica (por lo que resulta inane la convencional distinción entre mito y logos). Pues bien, como afirmábamos antes la capacidad que tiene el símbolo de conciliar contradicciones es muy feraz. A la dualidad representación y concepto se añaden otras a las que ya hemos hecho referencia, como inteligible y sensible, universal y particular, espi-

ritual y material, etc. Todos estos modos se albergan, reconciliados, en el símbolo ya que la esencia de éste consiste precisamente en presentarlos a todos en esa reconciliación. El símbolo es por antonomasia mediación, articulación de lo uno y lo otro, paso de lo uno a lo otro, presentación de lo uno en lo otro. Las referencias a esta condición mediadora y paradójica de lo simbólico son constantes en todas las tradiciones y siempre haciendo alusión a ese carácter ambivalente y reconciliador. Así lo refleja por ejemplo el paracélsico *ocultar lo aparente, manifestar lo oculto*; o esa otra frase de Mohsen Fayz tantas veces citada por Henry Corbin: *el mundus imaginalis es el lugar donde se corporalizan los espíritus y donde se espiritualizan los cuerpos*. Y es que el símbolo no sólo “da que pensar”, también proporciona experiencia, vividura, conocimiento metafísico, experimentación; es decir, es una realidad integradora, tanto por las oposiciones que asume como por la riqueza y amplitud de la comprensión que ofrece (no sólo intelectual sino sensible, emocional, afectiva, etc.); y es asimismo una realidad interpeladora, pues nos llama y nos capta para la interpretación, nos abre horizontes para la experiencia y la comprensión. Pues la consustancialidad y correspondencia del hombre con el símbolo debemos pensar que responde al mismo carácter paradójico del hombre, y es el fundamento de la precomprensión que toda hermenéutica lleva a cabo. Por eso pudo decir Clemente de Alejandría: (...) *El simbolismo tiene la ventaja de estimular la búsqueda y alejar a los profanos* (Stromata, 2, 11).

Hemos presentado el símbolo como un ámbito común para el arte oriental y para el occidental; de hecho como el elemento que los cohesiona. La substancialidad del símbolo supone, pues, el elemento unificador que hace posible hablar de una homologación de ambas formas de arte. Estrechamente ligada a esta labor integradora del símbolo se encuentra la categoría de tradición como transmisión de experiencias e interpretaciones y como lugar desde el que se interpreta. Por tanto, otras categorías relacionadas con el arte tradicional se derivan de aquí: el círculo hermenéutico, la misma hermenéutica, la mediación... Todas estas instancias construyen el simbolismo del arte que hemos estado definiendo como arte tradicional y que hemos presentado común a Oriente y Occidente. Es, pues, la substancia metafísica del símbolo la que en último caso mantiene tal adecuación y permite hablar de arte occidental y oriental como una unidad de sentido.

Como síntesis de todo lo expuesto hasta ahora, diríamos que el arte tradicional (sea oriental, sea occidental) es ante todo un arte sagrado, un arte que descubre y se abre a la Presencia. El arte sagrado puede ser o no arte religioso. Es decir, puede estar adscrito a unas delimitaciones

confesionales particulares, pero no necesariamente: como decíamos antes, arte sagrado es todo aquel que tiene la capacidad de llevar a cabo un descubrimiento de lo numinoso¹.

3. LA ESTÉTICA

Toda esta concepción que estamos exponiendo supone de hecho una recusación del arte en cuanto que estética, es decir, del arte en el que se da un predominio de la sensibilidad externa (eso significa *aisxisis*) y por lo tanto el contenido se va reduciendo a mero dato sensible (*aiszetón*). Esto significa en última instancia la disolución misma del sentido. La estética es la oposición al arte tradicional en la medida en que lleva consigo el predominio del sujeto individual y de su experiencia de lo múltiple como constituyentes del arte. La pérdida del referente ontológico en favor de la impresión estética desfonda el contenido mismo del arte y de su experiencia sacral. La disgregación de lo múltiple propia de la estética termina con la labor unificadora del arte tradicional. De esta manera la estética abre el ámbito de la pura abstracción, donde la falta de determinación ontológica termina disolviendo el arte mismo, el sujeto mismo del arte y la experiencia misma del arte². El arte no cumple su función unificadora sino que se disemina en la multiplicidad de lo estético.

4. LOS AUTORES

Más arriba hemos traído a colación la idea de tradición en algunos de sus distintos aspectos y variantes. De esta manera hemos hablado de *cábala* (enraizada en la tradición oral hebrea), de *smirti* (en el hinduismo la oralidad o recuerdo que mantiene actualizada a la *sruti* o revelación), de *parádisis* y *sunna* (tradición en cuento que transmisión en el cristianismo e islamismo respectivamente, etc.). Todos estos términos forman visiones especiales de la idea de tradición, pues nada más alejado de ésta que la uniformidad; en este sentido podemos añadir más nociones que la determinan. Por ejemplo, la figura de Melquisedec, las categorías de *verus profeta* o de *estirpe setiana*, que indican la continuidad en la transmisión del sentido personalizado a través de las diferencias culturales o religiosas. Un caso especialmente interesante es la denominación renacentista

¹ Para las cuestiones de hermenéutica y simbolismo me remito a mi libro *Symbolica nomina. Introducción a la hermenéutica espiritual del Libro*, Ed. Symbolos, Barcelona, 1988.

² Este tema lo he tratado también en mi libro *Los testigos del instante. Ensayos de hermenéutica comparada*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

de *prisca teologia*, donde se hace una alusión expresa (tal vez por primera vez de una manera tematizada) a la consecución y permanencia de una sabiduría perenne y ecuménica. Se instalan de un modo explícito en una misma filiación espiritual a figuras como Moisés, Hermes, Zaratustra... No es cierto, pues, como algunos afirman, que la idea de una sabiduría perenne original y universal es una invención de René Guénon y sus seguidores, y que nunca nadie habría pensado en la realidad de tal tradición. De hecho toda cultura ha mantenido de una u otra forma la existencia de esa filiación.

Vamos ahora a referirnos a algunos nombres de nuestro tiempo que son hitos en la consideración del símbolo y de la tradición (pues son términos correlativos) y también en la aplicación de éstos al estudio del arte y de su interpretación (asimismo unidos por relaciones cruzadas con el arte y la tradición). Ya hemos hablado de René Guénon, figura clave en la tematización de la noción de sabiduría perenne o filosofía tradicional.¹ Dentro de la misma línea que Guénon, pero con mayor incidencia en la interpretación del arte nos encontramos con Ananda K. Coomaraswamy², posiblemente el filósofo más penetrante en el tratamiento del arte (oriental y occidental) en su conexión con la metafísica. En esta misma línea están también Titus Burckhardt³, Frithjof Schuon⁴, Vasile Lovinescu⁵ o Jean Hani⁶ (citamos sobre todo los que tienen más

¹ De entre las obra de Guénon, todas de profundas bases metafísicas, sólo nos referiremos a la que tiene más implicaciones con temas relacionados con el arte tradicional: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, (trad. de Juan Valmard) EUDEBA, Buenos Aires, 1976.

² Los libros de Coomaraswamy tienen una amplia presencia en las traducciones al español. Destacaremos, siempre en referencia directa al arte tradicional, *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Madrid, Taurus,, 1980; *Teoría medieval de la belleza*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1987; *Sobre la doctrina tradicional de arte*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1983; *la transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997.

³ Titus Burckhardt, responsable de la UNESCO para la restauración de Fez, también posee profundas aportaciones para la comprensión del arte tradicional: *Principes et méthodes de l'art sacré*, Dervy, París, 1976; *Símbolos*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1997.

⁴ Schuon no se ha dedicado directamente de cuestiones relacionadas con el arte tradicional. Para una amplia información y bibliografía el número monográfico a él dedicado en *Axis Mundi* 6, 1995-1996, bajo la dirección de Agustín López .

⁵ Vasile Lovinescu pertenece a esa espléndida nómina de pesadores tradicionales rumanos (Ionescu, Eliade, Válsan, Dumitriu, Avramescu). Su obra aborda fundamentalmente el estudio de los símbolos rumanos. Así, por ejemplo, *La Dacie hyperboréenne*, Ed. Pardes, Puisseaux, 1987; *Le mythe sous le ciel des étoiles fixes*, Connaissance des religions, 51-52 (1997)129-45. No deja de ser interesante que en occidente la inmensa mayoría de los pensadores tradicionales de nuestro tiempo pertenecen a países románicos (España, Francia, Rumanía, Italia, Iberoamérica). Cf., Claudio Mutti, *Eliade, Válsan, Geticus agli altri. La fortuna de Guénon tra i romeni*, Edizioni all'insegna del Veltro, Milán, 1999.

⁶ Jean Hani introduce el hecho notable de que sus estudios de simbolismo tradicional se basan fundamentalmente sobre arte clásico grecolatino y cristiano. Cf. *El simbolismo del templo*

proximidad con la metafísica del arte). En todos estos autores la belleza es contemplada como una forma luminosa de darse el Ser y el arte como una manera de acceder al Ser.

Otra corriente contemporánea muy influyente en lo que se refiere al estudio de la hermenéutica tradicional del símbolo (en sus diferentes aspectos) es la que forma el llamado Círculo Éranos¹, cuyo principal representante es Henry Corbin, y junto a él están como adalides Mircea Eliade, Gershom Scholem, Louis Massignon o Karl Kerényi entre otros. Cada uno de estos autores es una autoridad en su campo de estudio, pero sabiendo universalizar los conocimientos particulares para verlos desde la perspectiva de los principios metafísicos: Corbin no sólo habla de filosofía islamo-persa, Scholem no sólo habla de mística judía, Eliade no sólo habla de historia de las religiones... todos ellos hablan de filosofía, hermenéutica o mística en cuanto que categorías universales. El Círculo Éranos es decisivo para la constitución de la hermenéutica restauradora y para las dilucidaciones sobre el símbolo como soporte metafísico. En este sentido todos esos autores citados son esenciales para la comprensión del arte tradicional

Existen además muchos otros autores conectados de una u otra manera con los anteriores, que bien pudieran entrar en las corrientes representadas por aquéllos. Así: Jean Brun, Mari-Madeleine Davy², Eugenio D'Ors³, Raimond Abellio. Algunos, aunque no pertenezcan propiamente, son rescatables para esta línea de pensamiento, como Miguel Asín Palacios, J.E. Cirlot⁴, Henry-Charles Puech o R.C. Zaehner. El mismo Jung⁵,

cristiano, Palma de Mallorca, Olañeta, 1997; *Mitos, ritos, y símbolos: los caminos hacia lo invisible*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1999.

¹ Todos estos autores que reunimos bajo la clasificación de Círculo Éranos, aunque utilizan la noción de símbolo desde una perspectiva metafísica (con sus implicaciones en el arte y la hermenéutica) no han teorizado de una forma específica sobre esa cuestión. Por eso no vamos a pormenorizar la bibliografía de ninguno de ellos. Por otro lado sus libros están ya suficientemente representados en español. Para el Círculo Éranos me remito a mi obra anteriormente citada; y también *La Simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos* (Jaime D. Parra coordinador), Montesinos, Barcelona, 2001. No obstante, Louis Massignon tiene un extraordinario trabajo al respecto, *Méthodes de réalitacion artistique des peuples d'Islam*, en *Opera Minora* t.3, PUF, Béirut, 1969.

² Mari-Madeleine Davy sí tiene una producción propiamente relacionada con el arte tradicional, como *Initiation a la symbolique romane*, Flammarion, París, 1978.

³ A pesar de su anteojeras y prejuicios "clasicistas", Eugenio D'Ors es un autor muy aprovechable para nuestra perspectiva (por ejemplo, influyó mucho en Corbin), sobre todo por su concepto de filosofía figurativa. Cf., *El secreto de la filosofía*, Ed. Iberia, Barcelona, 1947.

⁴ De Cirlot naturalmente hay que citar su *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997.

⁵ Con respecto a Jung creo que hay un malentendido por parte de los filósofos tradicionales: el que Jung estudie los símbolos como contenidos de la conciencia, no quiere esto decir

tan denostado por los seguidores del pensamiento tradicional, puede ser también rescatado para la perspectiva del arte (oriental y occidental) que estamos presentando.

En fin, existen muchos otros nombres que se podrían incluir en esta lista. Pero no se trata ahora de aparentar erudición, sino sólo de mostrar la continuidad y presencia mismas de la tradición, interpretación y simbolismo a los que nos hemos estado refiriendo.

que se reduzcan a contenidos de la conciencia.