



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
Posgrado en Artes Visuales

Fundamentos para una estética Védica *y una propuesta plástica personal*

Tesis
que para obtener el grado
de Maestro en Artes Visuales
con orientación en Pintura
presenta el alumno

Bernardo Soriano Gatica

Director
Dr. Julio Chávez Guerrero

Junio 2010

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

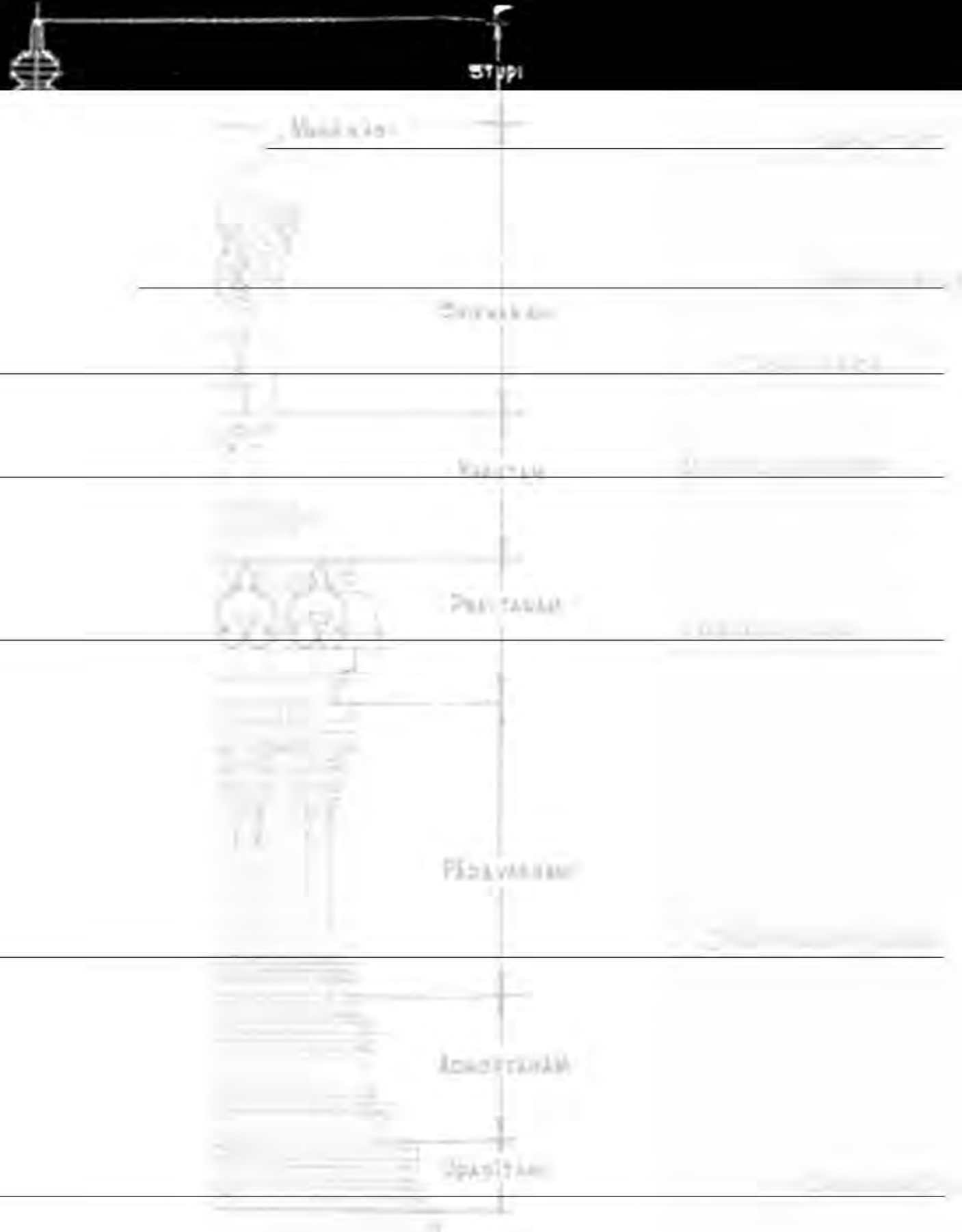


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

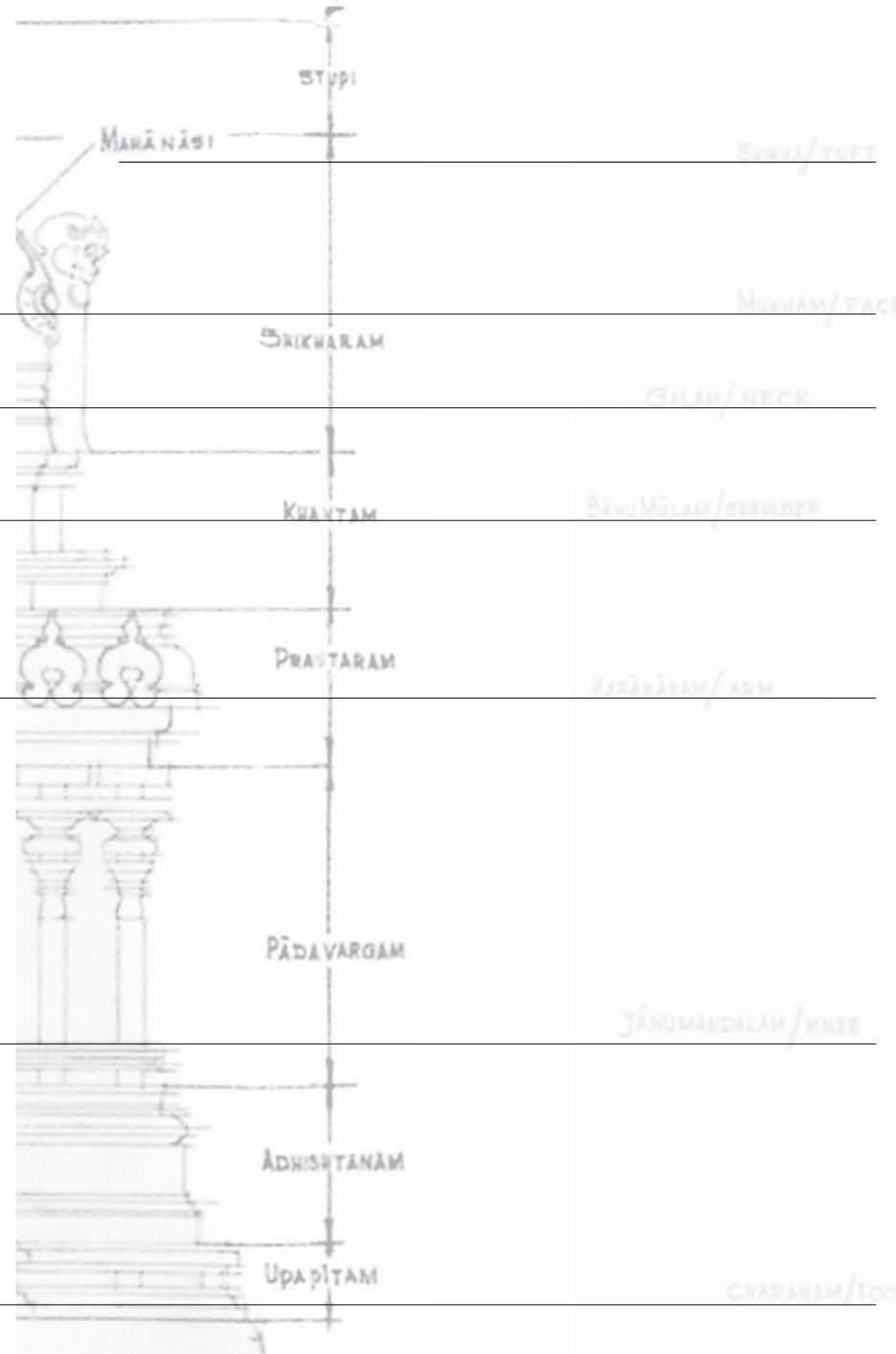
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



ÍNDICE:

Introducción	7
CAPÍTULO	
1 Marco teórico	
<i>Rumbo a una estética cosmogónica</i>	14
1.1. KAINZ Y KANT	15
1.2. PLOTINO	24
1.3. SISTEMA SRUTI	32
1.4. ¿QUÉ ES UN FILÓSOFO Y QUÉ ES FILOSOFÍA SEGÚN LOS VEDAS?	34
1.5. EL VAASTU COMO FUNDAMENTO DE LA ESTÉTICA VÉDICA	36
1.6. EL VAISNAVISMO VÉDICO	38
1.7. LA LITERATURA VÉDICA (EL SASTRA)	40
1.8. EL VAISNAVISMO COMO FUNDAMENTO PARA ELABORAR UNA ESTÉTICA VÉDICA	57
1.9. COSMOGONÍA ESENCIAL	62
CAPÍTULO	
2 Civilización Védica.	
<i>Una estética integral</i>	72
2.1. LOS INDÓLOGOS MEXICANOS	73
2.2. WIKIPEDIA Y LA ENCICLOPEDIA BRITÁNICA; LA HISTORIA OFICIAL	75
2.3. EL PROBLEMA DE LA DATACIÓN DE LOS VEDAS	80
2.4. CUESTIONAMIENTO SOBRE LA CRONOLOGÍA DE MAX MULLER	81
2.5. LA COSMOGONÍA ES EL BJE DE SU FILOSOFÍA	90
2.6. DOS HISTORIAS, UNA EXTERIOR Y OTRA INTERIOR	93
2.7. CONCEPTOS GENERALES DE LA ESTÉTICA VÉDICA	95
2.8. LA ICONOMETRÍA	104
2.9. TIPOS DE DEIDADES	108
2.10. CONSIDERACIONES SOBRE EL VAASTU	113
2.11. LA ESTÉTICA VÉDICA, DEVOCIÓN Y GEOMETRÍA	117
2.12. LAS 64 ACTIVIDADES ARTÍSTICAS DE LA CULTURA VÉDICA	124
2.13. SEIS REGLAS DE LA ESTÉTICA VÉDICA	124



CAPÍTULO

3 Una propuesta plástica personal.

Ejercicio Hermenéutico

132

3.1. EL CÓDIGO INDIVIDUAL ES SIGNO DE LA BÚSQEDA

AL CANSANCIO COLECTIVO

135

3.2. EL IMPULSO CREATIVO SURGE DEL DESEO

136

3.3. APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A MI OBRA

138

BREVE COMENTARIO FINAL

152

ANEXO I

154

ANEXO II

182

GLOSARIO

188

GUÍA DE PRONUNCIACIÓN DEL SANSKRITO

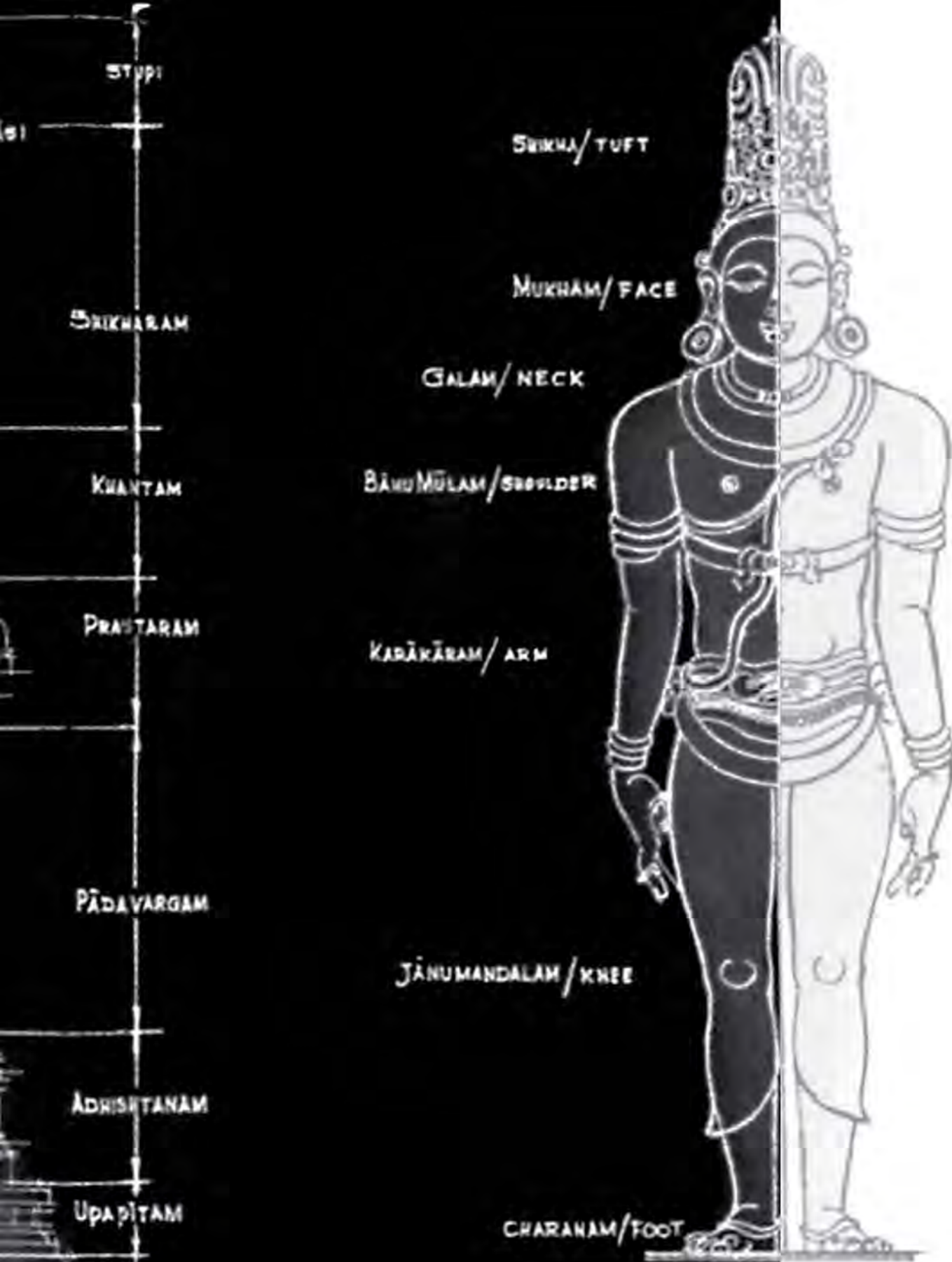
206

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

210

OTRAS FUENTES

214



INTRODUCCIÓN

Para el occidente contemporáneo la relevancia del **Pensamiento Védico**, proveniente de la antigua nación Aria, *Bharata-varsa* (hoy India), es poco reconocido y peor aún, incluso subvalorado. A pesar de ésta situación, el pasado histórico y el presente de las avanzadas naciones *civilizadas* le deben más de lo que están dispuestas a aceptar. Aunque no han sido pocas las contribuciones que esta antigua nación ha legado al mundo y, como decíamos incluso al mundo occidental, en este texto sólo se abordarán algunos temas fundamentales que interesan a la tentativa de establecer algunos soportes para un andamiaje, quizá incipiente y preliminar, orientado a la definición de lo que pudiera constituir una *estética védica*. Asimismo, es conveniente advertir de entrada que los alcances de este esfuerzo, por su extensión y sus resultados, no minimizan la importancia de tal estética y que, para su conceptualización, no se ha contado con el apoyo de muchas investigaciones orientadas a un propósito similar.

Considero que la contribución de esta tesis, radica, fundamentalmente, en la aportación de los elementos que nos permiten entender cómo el uso de los distintos valores plásticos: forma, proporción, maestría en la ejecución, etc., en el marco de la estética védica, al estar imbricados dentro de la lógica del **Pensamiento Védico**, son la plataforma por la cual los individuos, aclaro: que se desenvuelven en esa lógica, pueden acceder a un cierto nivel de percepción mística. El **Pensamiento Védico** no es mágico sino místico y tiene una lógica concreta. No depende de una percepción subjetiva, como el pensamiento mágico, si no de la comprensión y la inmersión en dicha lógica... entonces, la estética védica considera otros valores que son desconocidos dentro del contexto del arte occidental y que constituyen su verdadera diferencia e importancia. Estos elementos se desarrollarán adelante con detalle, por lo pronto sólo deseo asentar que la estética védica apunta a situar al individuo en la plataforma de la comprensión mística y de la así llamada trascendencia espiritual.

Los *Vedas*, textos sánscritos del enorme sistema de escrituras sagradas del hinduismo son, a su vez, muy extensos y han sido pobremente estudiados en el occidente en comparación con, por ejemplo, los textos clásicos de la cultura griega, y por tanto cualquier esfuerzo orientado a su estudio casi inaugura una discusión en un sentido nuevo y puede contribuir a la apertura de nuevas posibilidades al pensamiento universal. Respecto al tema de una estética védica se ha dicho muy poco. Existen diccionarios iconográficos *hinduistas*, libros sobre *vaastu*, es decir las reglas que rigen la producción artística además de las normas místicas y estructurales de la arquitectura. También se han realizado disertaciones sobre el origen védico, desde el punto de vista filosófico, lingüístico, arqueológico, filológico, etc. Pero hablar específicamente sobre un tema en particular como el de una estética védica, puede resultar un tema novedoso.

Si bien es menester tomar en cuenta aspectos tanto historiográficos como filosóficos y de otras disciplinas que bien podrían coincidir más con otras áreas del pensamiento, que con el de las artes visuales, para intentar configurar una estética védica, en este trabajo de investigación se abordarán los rasgos más fundamentales del cuerpo cosmogónico védico, que irremediablemente se entrecruzan con distintas disciplinas.

No obstante lo dicho anteriormente, es importante señalar que esta investigación se inscribe en el terreno de la carrera de artes visuales. Es decir que implica tanto rigor metodológico y de síntesis, como una intencionalidad creativa en el terreno de la creación artística. Por tanto en esta investigación se desarrolla el tema de la estética védica propiamente en los dos primeros capítulos. En el primero se contextualiza el problema y en el segundo se desarrolla. Y, en el tercero que se abordan aspectos derivados de la reflexión creativa natural sobre el tema en cuestión.

Hoy los indólogos contemporáneos están volteando a ver los *Silpa shastras*, el compendio védico que trata sobre los temas de las proporciones, iconometría y demás consideraciones que describen el canon védico. Es el *Visnu dharmotara* purana el libro védico que

trata en mayor extensión este tema. Sin embargo no existe aún una traducción al español de este valioso libro.

Para hablar sobre estética védica, hay que plantear algunas preguntas, incluso desde el nivel más elemental. **¿El quehacer artístico de la antigua India se ha dado con suficiente cohesión para pensar en una estética védica unificada o más bien responde a una evolución descoordinada y primitiva? Si hubiese unidad, ¿cuáles serían los elementos filosóficos y plásticos que la constituirían?, ¿podríamos hablar de ella con los mismos términos en que hablamos sobre la estética con Platón, Aristóteles o Plotino, u otras posteriores de la historia de occidente?, ¿cuándo surge y a partir de qué?**

Y además, preliminarmente, tendríamos que preguntarnos sobre otros tantos asuntos que hoy están en la mesa de discusión en los ámbitos académicos de todo el mundo. **¿Qué exactamente son los Vedas?, ¿cómo surgen, quién los escribió, qué datación cronológica se les puede dar?, ¿Los Vedas son filosóficos o religiosos? Pero, sobre todo, se debe preguntar, ¿Dónde radica la importancia de la literatura védica?**

Y posteriormente, para determinar la estética védica tendríamos que pasar a los asuntos esenciales sobre: **qué dicen los vedas sobre el arte, cuál es su filosofía, su intención, qué dicen exactamente sobre la belleza, la proporción, los artistas...** Además habrían de abordarse los asuntos más generales sobre sus concepciones cosmogónicas, su origen y sus fundamentos esenciales. **De donde sólo entonces se podrá desprender cualquier teoría estética posible.**

Podría pensarse, desde el escenario de las artes contemporáneas, que hemos ido demasiado lejos como para virar el rumbo de nuestras reflexiones al pasado remoto, a una nación que se ve demasiado exótica como lo es la antigua *Nación Aria*. Pero tras considerar la *Historia del Arte* como un producto original de Occidente, de Europa: Grecia, Roma, la Edad Media y el Renacimiento, como antecedentes, entre otros, de donde hoy estamos, arrastrados por lo que desde Heródoto llamamos Historia, se podrían plantear algunas preguntas en el sentido opuesto: **¿acaso aquello es todo lo que hay? Como ya se**

apuntó, en la presente investigación se abordan estos asuntos, en los primeros dos capítulos. Se abordan como aquél que se ha extraviado en el desierto (por ejemplo, para ser algo nacionalista, el de San Luis Potosí), algunas de las cimas más fundamentales de aquel horizonte que dejamos atrás; maravillados por esas hermosas construcciones naturales, que con su mutismo lamentan las claves del misterio original, esas biznagas milenarias, que dialogan en la lejanía, con los hermosos *vimanas*, cúspides labradas de los templos védicos. El extraviado se pregunta, ¿qué fue lo que sucedió antes, incluso de que la cultura occidental se comenzara a gestar?

René Guenon (2003) dice que “Europa no se ha atrevido a cruzar el mediterráneo” y nosotros, mexicanos occidentales, mexicanos atrapados en una jaula melancólica dentro de un laberinto solitario, *tan lejos de Asia y tan cerca de Europa*, ¿tendremos el atrevimiento de no sólo cruzar el charco, sino los Himalayas, el extinto río *Sindhu* e incluso los montes *Kailasa*, mítica morada del dios Siva, o las montañas Meru y el Sumeru, ejes de la concepción cosmogónica védica?

El acto de creación para los antiguos escultores védicos, los *silpis*, era una mezcla síntesis de religión, misticismo, precisión iconométrica y maestría en la ejecución. Indagar en la estética védica es dar un vistazo a la humanidad civilizada más remota, cuando naturaleza, divinidad y civilización integraban una cosmogonía amalgamada.

Para mí el arte védico representa un área de interés singular puesto que parto de la certeza de que el porvenir de un marco filosófico tan sólido como lo es el mismo sistema védico, constituye un campo fértil de indagación para los interesados en el tema y para los estudiosos y curiosos de lo humano en general. Por mi parte llevo más de 10 años interesado profundamente en el mundo védico. He participado en diversos cursos, seminarios y conferencias sobre distintos aspectos ligados al conocimiento védico. Hasta antes de recibir la beca de posgrado para realizar esta investigación participaba del Comité de Educación del Centro Cultural ISKCON (Institución dedicada a la investigación y enseñanza de distintos aspectos derivados del pensamiento védico). Incluso he viajado a India con ánimo de

investigador y visité los dos lugares más importantes para el devoto *vaisnava*: Vrindavan y Mayapur. Además que desde el 2004 hasta recibir la beca con que he sostenido esta investigación, fungí como jefe del departamento de *Arcana* (liturgia) de la misma institución en la Ciudad de México.

El departamento de arcana es el área que se encarga de la liturgia y que sostiene por supuesto una relación estrecha con la estética védica, puesto que el principal objeto de culto es la deidad, cumbre de la creación artística védica, como adelante veremos.

Desde 2002, he organizado e impartido cursos sobre distintas variables en torno al conocimiento védico. Y actualmente me sigo formando en este sentido y continúo investigando distintas problemáticas sobre el asunto. Sin embargo puedo decir que en lo conducente al *Sidhanta*, (la conclusión del sistema védico), y lo digo con la máxima humildad posible, me resulta un tema familiar. Si menciono lo anterior evidentemente solo tiene como único propósito patentizar mi interés, cercanía y compromiso con el tema y, además adelantar un poco la línea de pensamiento que orienta la investigación y no el de realizar un panegírico de mi mismo.

Por cierto que el espectro de las distintas escuelas que reconocen y estudian el conocimiento védico es bastante extenso. Y en este trabajo, aunque brevemente, pero con la necesaria claridad, abordo ese objeto de estudio, de tal manera que se define puntualmente el enfoque utilizado para realizar esta investigación.

Fundamentalmente pueden identificarse dos grandes grupos, dos escuelas, que estudian seriamente la literatura védica. Una es la de los devotos (ya sea de *Vishnu*, *Siva*, *Laksmi*, etc.) y otra la de los *Mayavadis*, quienes sostienen que el Brahman es el origen y meta última de la existencia, siendo esta la energía espiritual que todo lo penetra, distinto a la energía material. Esta última agrupa a la corriente teísta visnuíta, a la que en esta investigación se da una atención relevante y que sostiene que el concepto de la Verdad Absoluta puede comprenderse en tres aspectos: *Brahman*, *Paramatma* y *Bhagavan*. Adelante, sin embargo, abordaremos con más detalle las diferencias y se explicarán con más

detalle estos conceptos. De cualquier manera subrayo que la escuela que se estudia centralmente en esta tesis es la visnúta o *vaisnava*, porque como más adelante explicaré es de la que se desprende con mayor claridad y naturalidad el aspecto de la estética védica, porque al ser una escuela productora de deidades, explícita y crea una noción sobre el canon védico artístico que se manifiesta en la pintura, en la arquitectura y sobre todo en la escultura de forma directa y sin contradicciones.

Con respecto a la estructura y contenido de este trabajo apuntamos lo siguiente:

Esta es una tesis teórico práctica. La parte teórica, el primero y segundo capítulos, se ha destinado a la reflexión sobre la estética védica y su contexto cultural, religioso etc. La parte práctica es un acercamiento hermenéutico a mi obra y cómo está permeada integralmente de una visión contemporizada de ciertos aspectos de la estética védica.

Los textos védicos se expanden. Dentro de la tradición de las escrituras védicas los distintos autores comentan los escritos de los predecesores. Los comentarios a los textos se vuelven literatura védica y los comentarios a esos comentarios también. De alguna manera yo he querido emular este sistema en el primer capítulo de la tesis, por lo tanto he respetado con gran amplitud algunos textos para dejar que los lectores *impregnen, palpén* la manera en que estos autores se desenvuelven.

Dentro de los capítulos teóricos en primer lugar se evalúa la **condición en su contexto de la opinión de los distintos personajes occidentales que se han acercado a la cultura de la India**. Se plantea como un problema de interpretación el que casi ninguno pudo ser observador imparcial de su tiempo y circunstancia, ya que todos fueron influenciados categóricamente por su mentalidad y función, respectivamente, de político, militar colonialista, misionero cristiano o *libertador del credo falso*.

Incluyo además una comparación entre la estética védica y la estética de Plotino. Me ha parecido muy curioso constatar que esta concepción neoplatónica del 200 después de Cristo puede coincidir de

alguna u otra forma con algunos conceptos milenarios de la filosofía védica. Lo cual constata cuan cercanos estuvieron alguna vez oriente y occidente.

En seguida se da paso a **describir el conjunto de ideas que forman el cuerpo cosmogónico del pensamiento védico**. Es importante entender que la estética védica es una rama del cuerpo filosófico védico, que a su vez responde a la concepción cosmogónica de esta antigua civilización. Y adelante, se señalarán **algunos fundamentos para un estudio posterior más profundo de una estética védica**. Esta es mi límite, prefiero desde ahora reconocerlo, cuando los temas son tan grandes, creo que es mejor dejarlos para su profundización en un estudio posterior.

El tercer capítulo lo he dedicado, como mencioné anteriormente, a mi obra personal. Aquí he intentado, bajo la dirección de mi director de tesis, el Doctor Julio Chávez Guerrero, realizar un ejercicio hermenéutico en torno a mi obra personal. Bajo su guía he intentado exponer y definir los distintos elementos que componen mi producción para en seguida reflexionar sobre el proceso de creación y finalmente dar alguna interpretación sobre mi trabajo pictórico personal.

CAPÍTULO

1

Marco teórico Rumbo a una estética cosmogónica

Conviene utilizar con cuidado el concepto de estética cuando se traslada al marco del pensamiento védico. La definición simple y más común sobre estética podría ser algo así como aquella disciplina dedicada al *estudio de la belleza*. Sin entrar ahora en detalles sobre este dinámico concepto, que más adelante trataré, quiero mencionar por lo pronto que para el arte védico la belleza forma parte de un sistema y una noción del mundo muy clara que tiene que ver con su sistema filosófico de pensamiento y no es una denominación fortuita.

La belleza en el arte védico, como todo dentro del cuerpo cosmogónico y filosófico védico, tiene un *dharma*, es decir, un propósito en su sentido último. Curiosamente, sin embargo, la belleza y en este sentido la apreciación estética, a la manera de, por ejemplo Kainz (1952), coincide *tangencialmente* con la apreciación que pudiese tener la estética védica:

1.1. KAINZ Y KANT

Kainz (1952), explicando a Kant, considera, que el interés espiritual no afecta el *ainterés prerrogativo* kantiano, sin embargo no se queda en el orden de la contemplación. Y ya que se trae a colación el famoso tema de la contemplación recordemos de paso que el arte védico y el budista son opuestos como las caras de una misma moneda. *Samadhi* es el estado que el yogui contemplativo alcanza. Se define como un estado de meditación constante. La diferencia del samadhi budista y el visnuíta es que el budista medita en el *Nirvana*, conocido como *Brahman* en el marco védico, y el visnuíta, a quienes con mayor propiedad en adelante nos referiremos como *vaisnavas*, en *Vishnu*, como el origen de todo. Mientras que el samadhi budista aspira a cero, el vaisnava a vincular los deseos propios con los de Visnu.

Dice Kainz (1952): *El concepto de fin ocupa aquí un lugar primordial, lo que hace que el comportamiento práctico se revele como lo diametralmente contrario a la actitud estética...*

Y más adelante continúa:

...Considerando desde el punto de vista estético, el objeto no es nunca medio para un fin, sino siempre un fin en sí (es lo que llamamos la autotelia de lo estético).

Si bien la estética védica comparte a su manera este desinterés o ainterés kantiano, no es exactamente a la manera del goce en sí o para sí. El goce de la estética védica es exactamente como la amistad. Como dos amigos unidos por el amor fraternal, en el que no priva un interés y donde sin embargo siempre hay mucha utilidad y provecho para ambos. Y además, la utilidad estética del arte védico, al ser espiritual, conlleva, dentro del marco del pensamiento antiguo de la India, la utilidad más grande, que es la posibilidad de trascender, de salir del *samsara*, del ciclo de reencarnación y muerte.

En el Bhagavad Gita, tal como es, capítulo 5, verso 18 (A.C. Bhaktivadhanta Swami Prabhupada, en adelante sólo Srila Prabhupada, 1995), se dice:

vidyā-vinaya-sampanne
brāhmaṇe gavi hastini
śuni caiva śva-pāke ca
paṇḍitāḥ sama-darśinaḥ

vidyā—con educación; vinaya—y mansedumbre; sampanne—plenamente equipado; brāhmaṇe—en el brāhmaṇa; gavi—en la vaca; hastini—en el elefante; śuni—en el perro; ca—y; eva—ciertamente; śva-pāke—en el comeperros (el paria); ca—respectivamente; paṇḍitāḥ—aquellos que son sabios; sama-darśinaḥ—que ven con la misma visión.

TRADUCCIÓN

Los sabios humildes, en virtud del conocimiento verdadero, ven con la misma visión a un manso y erudito brāhmaṇa, a una vaca, a un elefante, a un perro y a un comeperros [un paria].

Podría entonces decirse que la utilidad, es decir, el *dharma* de la estética védica es: atraer los sentidos del contemplador o del devoto hacia la *liberación (moksa)*. Y considerando únicamente la escuela *vaisnava*, de quienes finalmente hablaremos en esta tesis, diremos que existen cinco tipos de liberación, aunque en síntesis se debe decir que liberación *vaisnava* significa estar libre de la conciencia material.

Y por dirección del Señor, debido a que Él es el benefactor último, la entidad viviente es dotada de inmediato del cuerpo espiritual necesario y adecuado para su asociación con el Señor en la forma de *sārūpya* (con idéntico aspecto corporal), *sālokya* (con idéntica facilidad de vivir en el mismo planeta que el Señor), *sārṣṭi* (para poseer igual opulencia que el Señor), y *sāmīpya* (para asociarse con el Señor como un igual). (El subrayado es mío.) Srila.Prabhupada. (1995).

Siendo la quinta: ...ekatva, la unidad con el Señor Supremo deseada por los impersonalistas, los especuladores mentales y los meditadores. Volverse uno con el Señor Supremo no entra dentro de los sueños del devoto puro. Srila Prabhupada (1995).

Para Kant la contemplación estética debería estar libre de deseo. Dice Kainz (1952) acerca de Kant, que la *contemplación estética pura* de un bello cuerpo de mujer no debería considerar la apropiación de ese cuerpo. El arte védico propone de hecho un sistema para liberarse de ese deseo. La estética védica apunta en el sentido de desviar los sentidos hacia fines superiores. Mediante la absorción de los sentidos, el de la vista principalmente y el del tacto por extensión, ya que apela



principalmente a la creación de esculturas. La bella forma de la deidad tiene por objetivo conseguir un estado de desapego de las formas materiales, (la bella forma kantiana de la mujer desnuda).

Para completar el concepto puede decirse que el factor de la percepción, constituye un elemento fundamental que define todo lo que el ámbito de lo simbólico representa para las culturas y sus individuos. Es decir, claro está, que a partir de una educación compleja, opuesta en sus presupuestos más esenciales a la idea materialista occidental, la filosofía védica originaria de la India constituye, incluso hoy en día, el otro lado de lo que el arte es, espíritu y misticismo, una conexión con el absoluto.

De manera general y haciendo *tabula rasa*, sin contar las innumerables excepciones aisladas, quizá no suficientemente escuchadas, podría decirse que occidente considera que una serie de elementos químicos se combinaron alguna vez en el pasado remoto para producir la vida. Es decir, que la vida en esencia es materia. Y del otro lado tenemos pues, nuestro objeto de estudio, India y la cultura védica, que sostienen que la materia, siempre inerte, nunca por ella misma puede generar vida o cambio y mucho menos conciencia. Es decir que India dice que el espíritu es quien genera la materia, o en otras palabras, que de lo sutil se produce lo burdo. Y que la vida no proviene de la combinación de los elementos materiales sino que los elementos materiales se combinan por la presencia del espíritu. Es decir, que la vida es espíritu (antimateria), y que de hecho el espíritu constituye en verdad el famoso ser (con minúscula) y Ser (con mayúscula, Dios).

La India védica manifiesta entonces su vocación por el espíritu. El misterio de la existencia se resuelve únicamente por la contemplación de los temas del espíritu. Y esa contemplación será siempre insuficiente sin lo que se considera la verdadera acción, la acción del espíritu, la *devoción* por El Ser Supremo, de quien se dice es el verdadero *Purusa*, disfrutador original, e *Isvara*, El Controlador Supremo, en contraste con el alma infinitesimal, nosotros, cada uno por separado eternamente como expansiones del *Purusa*.

Por tanto el elemento que estrecha el vínculo es el *Bhakti* y ningún otro. Es decir, como anteriormente bocetamos, que la única manera de resolver esta disyuntiva original, es a través del elemento *bhakti*. Para el *vaisnava* (el devoto de Visnu), no hay pues, ninguna posibilidad de entender por el esfuerzo personal, por la propia inteligencia, aquellos temas sobre la existencia, el porvenir, la felicidad, la eternidad, etc, si no es a través de los ojos del sentimiento devocional.



DEIDADES ARBÓREAS (YAKSHI)
Mathura, Uttar Pradesh, India.
Siglo II, principios del período
Kushan.
Victoria & Albert Museum,
Londres.
(Guy, 2007)

Así pues el deseo o, mejor dicho, la ausencia de este, dentro del concepto *védico-vaisnava*, nunca se considera posible. Según el *Sidhanta vaisnava*, es decir, según la *conclusión vaisnava* respecto al conocimiento védico, el deseo es una condición inherente del alma, que es el Ser verdadero según los *pandits* (sabios) *vaisnavas*, y que por tanto nunca desaparece. El *Bhagavad-gita*, considerado como el texto que resume todo el conocimiento védico por los devotos vaisnavas de *Krishna*, dice que el deseo puede considerarse, al igual que todas las cosas de este mundo, de dos tipos: espiritual y material, o en otras palabras: dual y no dual, temporal y eterno, puro y contaminado...

La verdadera ausencia de deseos la constituye el deseo de satisfacer a Kṛṣṇa, y no un esfuerzo artificial por abolir los deseos. La entidad viviente no puede estar exenta de deseos ni de sentidos, pero sí tiene que cambiar la calidad de los deseos. Una persona que no tiene deseos materiales, sabe sin duda que todo le pertenece a Kṛṣṇa (īśāvāsyam idaṁ sarvaṁ), y, en consecuencia, no declara falsamente ser propietaria de nada. Ese conocimiento trascendental se basa en la autorrealización, es decir, en saber perfectamente bien que cada entidad viviente, en su identidad espiritual, es una parte integral y eterna de Kṛṣṇa, y que, por ende, la posición eterna de la entidad viviente nunca se halla en un nivel superior o igual al de Kṛṣṇa. Este concepto de conciencia de Kṛṣṇa es el principio básico de la verdadera paz. Srila Prabhupada (1995).

El deseo original del alma, según el *Sidhanta*, es disfrutar de felicidad. El alma está constituida de tres elementos, a saber: *sat* (eternidad), *cit* (conocimiento), y *ananda* (bienaventuranza). Por tanto, al ser uno de sus elementos *ananda*, el alma naturalmente siempre estará en busca de ese estado. Y aquí el *Sidhanta* dice que es por ignorancia y no por

maldad que el hombre no consigue su bienestar. Es decir que el alma, al ignorar su eternidad, busca en lo ilusorio, en las sombras, asir un poco de felicidad.

Para el filósofo vaisnava, la felicidad, el placer, la bondad, se circunscriben, dentro del marco de la relación devocional con la divinidad. Aquí es donde cobra importancia el concepto de deidad y de estética. El individuo inserto en el complejo sistema de símbolos derivados del conocimiento védico, tiene en la deidad (*murti*), una representación de la divinidad y no solo eso, sino también una *expansión* de ella.

... el bhakti-yogī acepta la Deidad de Kṛṣṇa como venerable, debido a que en la mente hay cierto concepto corporal fijo que de ese modo puede ser aplicado. Claro que, la adoración de la Suprema Personalidad de Dios en la forma que Él tiene en el templo no es idolatría... Pero la forma del Señor, aunque se represente por medio de elementos materiales tales como la piedra, la madera o un óleo, no es de hecho material. Ésa es la naturaleza absoluta del Señor Supremo.

En relación con esto se puede dar un ejemplo de la vida diaria. En la calle hay unos buzones de correo, y si ponemos en ellos nuestras cartas, es seguro que éstas llegarán a su destino sin dificultades. Pero un buzón antiguo, o uno de imitación que encontremos en alguna parte y que no esté autorizado por la oficina de correos, no servirá. Bhagavad Gita Cap 12 verso 5

Por tanto el arte del escultor de deidades es muy estricto. Obedece a una normatividad antigua y bien delimitada, y de aquí que en ocasiones la belleza de una deidad hindú resulta incluso hasta



chocante para el occidental. Muchas veces el canon prevalece sobre la representación naturalista. Y muchas veces en los libros de los investigadores de occidente se encuentran expresiones tales como: *¡los hombros son demasiado anchos y los brazos demasiado largos!, ¡el cuello es muy corto y la cabeza es muy grande!*, etc. Y sin embargo el devoto sólo contempla su deidad venerable con amor reverencial. Nada le dice la belleza desprovista de espiritualidad de las esculturas griegas o las bellas formas del renacimiento. Las perfectas formas del David de Miguel Ángel o la Venus de Milo, que para él son piedras sin vida, representantes, por cierto, de la oscuridad en que ha caído occidente, que desde la antigüedad griega perdió la noción del arte de la deidad.

El escultor de deidades, el *silpin*, además de su estricto apego a las normas del canon, enfrenta una dificultad aún mayor, el de dar vida a su creación. Este procedimiento se conoce como *pranapratishta*. Aunque más adelante se abordará con detalle este importante asunto ahora es pertinente mencionar que el acto de *establecer* una deidad (Sthapana), el infundirle el espíritu particular de una divinidad a una deidad, es el reto de mayor dificultad para el artista.

De igual manera, Dios tiene una representación autorizada en la forma de la Deidad, que se denomina arcā-vigraha. Ese arcā-vigraha es una encarnación del Señor Supremo. Dios aceptará a través de esa forma el servicio que se le preste a Él. El Señor es omnipotente, todopoderoso; por lo tanto, mediante Su encarnación arcā-vigraha puede aceptar los servicios del devoto, tan sólo para la conveniencia del hombre que se encuentra en la vida condicionada. Srila Prabhupada (1995), cap. 12 verso 5.

Para el vaisnava o bhakti-yogui, la forma de la deidad es un elemento que le ayuda en su meditación y control de la mente y



VISHNU SENTADO
Kongu Nadu, Tamil Nadu, India.
Hacia los años 850-900, transición
entre los periodos Pallava y
Chola.
British Museum, Londres.
(Guy, 2007)

los sentidos. Sin la deidad, no tendría la facilidad para dirigir sus sentidos hacia el fin que aspira. Para el devoto, que concibe a su Dios en forma personal, con actividades, gustos, sentimientos etc., además de todo poderoso y la fuente original de todo cuanto existe, no le es difícil concebir que ese mismo Dios (*Vishnu-Krishna*), que finalmente también es omnipotente, pueda penetrar por su voluntad y por amor a sus devotos, en un pedazo de mármol bellamente tallado, bajo las reglas *shástricas* (de las escrituras y textos sagrados) y bajo todos los cuidados de los procedimientos, astrológicos, religiosos, y demás normas iconométricas e iconográficas.

1.2. PLOTINO

Si bien no existe un tratado védico que exponga un concepto estético a la manera de los textos de Plotino, cuya autoría se reconoce con cierta facilidad, incluso considerando que sean y que son compilaciones de su discípulo Porfirio, la *estética védica* tendría que ser extraída de dos fuentes en las que no se reconocería autor tan fácilmente identificable: los tratados sobre *vaastu*, y toda la filosofía védica contenida en su literatura, compendiada en los tratados conocidos como *silpa shastras*, en su mayoría provenientes del *Vishnudharmotara purana*, una de las numerosas escrituras sanscritas.

Entonces estos textos védicos fundamentales que tratan el asunto sobre *estética*, son los *puranas*, especialmente el *Silpa sastra*, que es parte del *Vishnu-darmottara*. Estos textos, al provenir de la tradición *sruti*, (que más tarde trataremos con un poco más de detenimiento) se sitúan en una plataforma de difícil acceso. El sistema *sruti* se recibe como un sistema descendente de adquisición de conocimiento.

Los Vedas contienen sentencias, sutras inapelables; no se toman sus declaraciones como propuestas o teorías, simplemente son la verdad irrefutable. Del otro lado, por supuesto, tenemos al occidente, constituido por un sistema deductivo de acercamiento a la realidad, que parte de la propia capacidad especulativa del individuo. De occidente, sin embargo, me gustaría considerar de cerca a Plotino, porque de

alguna u otra forma, coincide tanto con el pensamiento védico, que vale la pena detenernos a realizar una comparativa. Además de resultar interesante porque él es sin duda el primer filósofo occidental que trata el pensamiento estético de manera independiente, y aprovecharemos para exponer algunos conceptos básicos de filosofía védica. Así, cabe señalar que en algún momento ciertas ideas entre Oriente y Occidente fueron muy parecidas.

Plotino, quien impartió sus enseñanzas principalmente en Roma, propuso como filosofía básica, que todo en el universo está constituido por tres elementos esenciales: el *Uno*, el *nous* y el *alma*. El *Uno* es indescriptible para Plotino pero en ocasiones le llama Dios, único, infinito. El Uno no es el Ser y es indefinible y por tanto no da definición clara de él.

El elemento *nous* no tiene traducción aunque algunos lo identifican con *espíritu* en el sentido intelectual. Para explicarlo dice que el “Uno” es como el Sol y el “*nous*” como su Luz. El *nous* es la forma a través de la cual nosotros podemos ver al uno; sin embargo no es observable con nuestros sentidos sino a través de una especie de negación de los sentidos. Es decir, dice Plotino, que hay que aplicar la mente en dirección opuesta a ellos, concepto retomado de Platón expuesto en la *República*.

El tercer y último elemento es el *alma* la cual tiene una naturaleza dual. Por un lado está vinculada con el *nous* y tira de este. Por el otro se relaciona con el mundo de los sentidos, de la cual es creador. Alsina, (1989) Es decir que Plotino considera a la Naturaleza como una manifestación inferior a la del alma.

Este concepto parece cercano al védico y no deja de sorprender la coincidencia. El *Śrīmad- Bhāgavatam* (1.2.11), traducido y comentado por Srila Prabhupada (1993) dice:

vadanti tat tattva-vidas
tattvaṁ yaj jñānam advayam
brahmeti paramātmēti
bhagavān iti śabdyate



El conocedor de la Verdad Absoluta llega a comprender ésta en tres fases de estudio, y todas ellas son idénticas. Dichas fases de la Verdad Absoluta se expresan como Brahman, Paramātmā y Bhagavān.

Dice Srila Prabhupada (1993), en el "Bhagavad Gita, tal como es":

Estos tres aspectos divinos se pueden explicar mediante el ejemplo del Sol, que también tiene tres diferentes aspectos, es decir, la luz solar, la superficie del Sol y el planeta Sol propiamente dicho. Aquel que estudia únicamente la luz del Sol, es un principiante; aquel que entiende la superficie del Sol, está un poco más adelantado; y aquel que puede entrar en el planeta Sol, es el más elevado de todos.

El *Brahman* es la energía impersonal omnipresente, *Paramatma* es la energía personal omnipresente y omnisciente y, *Bhagavan*, es el origen, la persona suprema. Podría decirse entonces que el *Uno* de Plotino podría ser el equivalente del *Brahman* impersonal, que es una sustancia antimaterial, imperceptible con los sentidos, y que *Paramatma* podría ser como el *Nous*, el espíritu, que habita en todos los seres tal como se supondría que lo haría el espíritu, considerado por el *sidhanta* (la conclusión védica) como el testigo infalible e imparcial, efectivamente.

En el simil del pensamiento védico el planeta sol sería *Bhagavan*, la superficie, *Paramatma*, y los rayos o la luz, el *Brahman*. Mientras que para Plotino lo más elevado sería el *Nous*, para el pensamiento védico lo sería *Bhagavan* (del cual Plotino no daría ninguna equivalencia en su definición) y después *Paramatma*, para dejar por último el *Brahman*. Por tanto Plotino estaría considerado por el *vaisnavismo* védico como un *mayavadi*, un impersonalista o panteísta.

Los mayavadis, seguidores de Sankara, consideran que el *Brahman*, mejor conocido con el famoso nombre de Nirvana, es la sustancia no-dual omnipresente, que representa el destino final del yogui místico. Dice Sankara que el cuerpo es algo así como un recipiente que contiene al alma, y que esta es una especie de aire, que al morir, se reintegra con el resto del aire, tal como el aire que es contenido por un jarrón.

Por otro lado el pensamiento védico *vaisnava*, tiene su definición sobre el alma. El *atma*, la *jiva*, que es el alma imperecedera, constiyuye el verdadero ser y en este mundo está cubierta por el cuerpo material y sus sentidos. Dice el Bhagavad-gita 2-13.

dehino 'smīn yathā dehe
kaumāraṁ yauvanaṁ jarā
tathā dehāntara-prāptir
dhīras tatra na muhyati

Así como en este cuerpo el alma encarnada pasa continuamente de la niñez a la juventud y luego a la vejez, de la misma manera el alma pasa a otro cuerpo en el momento de la muerte. A la persona sensata no la confunde ese cambio. Srila Prabhupada (1995).

Dice el pensamiento védico que el alma es inmutable y permanece siempre como una persona individual *eternamente*. Es decir que al no perder nunca su individualidad no se funde con el Todo (o el *Brahman*), y que por lo tanto no se vuelve Dios, ni se restablece como Dios.

Coinciden Plotino y los Vedas en que el origen de la materia es el espíritu, no exactamente el alma, sino la sustancia espiritual. Es decir que de lo sutil se genera lo burdo y no al revés. La materia, siempre muerta, no es origen del espíritu, si no el espíritu, sustancia viva, es la que genera a la materia.

Al comparar dos bloques de mármol, uno tallado por las manos expertas del artesano y otro en estado bruto, Plotino postula incluso

la superioridad de la belleza del objeto tallado y con ello demuestra que no es sino hasta que la Idea o la Forma penetra el material por medio del arte que este se vuelve realmente bello. Esta Forma, agrega, se encuentra antes no en el mundo material, sino en la creatividad del artista. Dice que la belleza se encuentra en un estado supremo en el arte y pasa al objeto no tanto por la condición natural del artista de tener ojos y manos sino en cuanto se pueda vencer la resistencia del objeto y que sólo entonces en realidad se puede transmitir parte de esa belleza suprema.

Para Plotino la materia era el obstáculo que habría de vencerse para liberar la belleza, idea que permearía el pensamiento medieval que le sucedería, en el que algunos autores incluso considerarían que la materia es una representación del mal. De tal suerte que el principio creador (*logos*) es sobrepuesto ante el objeto creado. Se le da un valor a lo que se da en llamar el poder originario, el poder creativo, antes que al objeto creado. Sin embargo las creaciones de la naturaleza, al participar de manera más cercana de este principio, son superiores al arte, pues dice Plotino que tienen alma y están más cerca de lo que él buscaba.

Hablando sobre los escultores de deidades, dice Plotino (y es aquí donde plenamente coinciden los artistas de la antigua tradición védica y la teoría de Plotino) que por ejemplo Fidias: "Ino creó su Zeus a partir de un modelo de la naturaleza; diseñó la forma de la figura a partir de él mismo"- y agrega " ¡ Fidias dio al dios la forma que él mismo hubiera adoptado, de haber decidido hacerse visible." Esto es considerado por Plotino como una revelación de la esencia del dios, acción que denomina *teofanía*.

Una *teofanía* tiene su correspondencia exacta con el concepto védico de *sthapana*, (que significa establecer, instalar. *Sthapana* es tanto un procedimiento de adoración, como de elaboración de la escultura (la deidad). Incluso el artista, el escultor de deidades es llamado *sthapati* porque al esculpir en la piedra, permite que la deidad descienda sobre ese pedazo de piedra tallado.

Según el sistema *pancaratra*, establecido por Narada-muni (personaje del panteón védico), el *Sthapana* es un paso en el procedimiento de instalación del espíritu de una deidad en algún material esculpido en la forma de la deidad particular. El material puede ser: piedra, madera, tierra, metal, piedras preciosas, agua, pintura, estiércol de vaca, e incluso existe la categoría de deidad mental (*manasi puja*).

El escultor de deidades, el *sthapati*, permite que una divinidad en particular se manifieste en un pedazo de piedra, madera, metal, etc. Y la belleza del tallado en primer lugar, a quien debe satisfacer es justamente a la divinidad que se quiere representar. El Vishnu-Dharmottara dice:

La divinidad se acerca de buen grado si las imágenes son bellas.

Evidentemente los artistas védicos, para realizar sus deidades, toman de referencia el *vaastu* y sus concepciones, además de las descripciones "iconográficas" que provienen de los mismos textos. Más adelante abundaremos sobre este tema.

Plotino dice que la belleza sólo puede ser percibida en cuanto que quien la percibe tenga la misma categoría que esta, es decir la capacidad de admirarla en cuanto que el observador mismo, de alguna u otra forma, se vuelve *espiritual*. Para el pensamiento védico, hacedor de deidades, la belleza de estas radica en la capacidad del espectador para comprender la personalidad del dios que "representa", en tanto se vuelve su adorador.

El adorador debe adquirir las mismas cualidades específicas que la deidad tiene. Según la tradición védica, en el arte de las *murtis* védicas (deidades) vemos la esencia de un dios dentro de la pieza escultórica en la forma de la deidad y además lo vemos a él mismo en ella. Es decir que la belleza y la percepción de cualquier otra cualidad en ellas, depende en ambos casos, en el caso de las deidades védicas y las griegas descritas por Plotino, de artista y espectador. Ambas partes





VENUGOPALA, KRISHNA
FLAUTISTA
Probablemente de Bengala
u Orisea, India
Siglos XVII-XVIII
Rijksmuseum, Amsterdam.
(Guy, 2007)

deben estar presentes ante el fenómeno de interacción artística; que no es sólo eso, sino acto de descubrimiento de potencias místicas.

Sin embargo Plotino desconfía, por cierto igual que los filósofos ascetas de la antigua India, de la belleza material; peligrosa al grado que podría traer la perdición del hombre o la mujer contemplativos de esta. Por tanto al parecer, Plotino coincide en otro aspecto con el antiguo pensamiento védico, porque considera dos bellezas, la de las deidades y la natural, o en otras palabras, la espiritual y la material respectivamente.

Podría decirse entonces que si bien en un sentido la belleza material es superior puesto que tiene alma, como dice Plotino, por que proviene directamente del *Uno*, la espiritual, que es creada por la capacidad humana, se vuelve espiritual en cuanto su uso, tal como se podría decir desde el concepto de *yukta-vairagya* védico, (renuncia verdadera); es decir, el uso de la materia con un fin espiritual.

Dice Plotino sobre la belleza, que es natural al alma y por tanto al hombre, tanto que si se le presentara la fealdad, inmediatamente la rechazaría. Esto es, que en última instancia la percepción de la belleza por parte del espectador, del contemplador y del devoto, depende del desarrollo de las cualidades específicas que cada uno pueda desarrollar individualmente. ¿cómo?, la cultura védica da respuesta, curiosamente similar a lo que Plotino diría, controlando la mente y los sentidos, es decir: mediante la *virtud*.

1.3. SISTEMA SRUTI

Cuando nos enfrentamos al concepto de *estética védica*, en primer lugar experimentamos un cierto desconcierto ante la idea de extraer este y otros conceptos del cuerpo filosófico védico, proveniente de la tradición *śruti*:

Otro nombre que reciben los Vedas es śruti. La palabra śruti se refiere al conocimiento que se adquiere escuchando. Éste no es un conocimiento experimental. Se considera al śruti como la madre. Nuestra madre nos da mucho conocimiento. Por ejemplo, si alguien quiere saber quién es su padre, ¿quién podrá contestarle? Su madre. Si la madre dice: "Aquí está tu padre", uno debe aceptar eso. (S.P. 2004)

Y agrega ahí mismo:

En forma similar, si alguien quiere conocer algo que esté más allá de su experiencia, más allá de su conocimiento experimental, más allá de las actividades de los sentidos, entonces debe aceptar los Vedas. No es posible experimentar; ya ha sido experimentado. Es algo ya establecido. Por ejemplo, se debe aceptar como correcta la versión de la madre. (Refiriéndose a la identidad del padre). No hay ninguna otra alternativa.

Es decir, que las teorías védicas no son consideradas como tales desde dentro. Son más bien axiomas, reglas que debe seguir el artista en función de su criterio y su capacidad. Estas reglas no tienden hacia alguna transformación, sino más bien a la preservación, y perpetuación de estas. Por ello, miles de años después, y no como *pastiche* o *kitch*, artistas védicos contemporáneos pueden aplicar las normas del *vaastu*



con todo rigor en sus producciones actuales. Sin embargo no vemos necesariamente una pieza a la Brancousi, a la Serra o la Beuys, sino a la *védica*. Vemos un arte atemporal, o mejor dicho, que apunta hacia la eternidad.

Entonces pongámonos en perspectiva. Acomodémonos en los zapatos del pensador védico y estudiemos sus puntos de vista para intentar visualizar el mundo como él lo haría.

El asunto de la adquisición del conocimiento es fundamental. Según el sistema de pensamiento védico hay tres clases de evidencias: *pratyakṣa*, *anumāna* y *śabda*.

Pratyakṣa se refiere al proceso para adquirir conocimiento directo a través de los sentidos, que ciertamente son considerados imperfectos por todos los pensadores védicos.

Anumāna se refiere al conocimiento inductivo o al así llamado científico el cual es considerado fluctuante dentro del marco védico en cuanto que no es siempre igual a través del tiempo, además de limitado e incapaz de descubrir la fuente original, que solamente puede ser *automanifiesta*, por *motu proprio*. ¿Y cuál es la fuente original?, *śabda*, que es el sistema considerado perfecto, que adquiere conocimiento directamente de los Vedas.

Este es en síntesis el sistema védico. Evidentemente distinto a la tradición occidental. Es importante dejar en claro que nos enfrentamos a un sistema muy distinto que iremos descubriendo gradualmente, hasta llegar a nuestra meta: lograr sentar las bases de una *estética védica*. Para ello habrá que ir clarificando un par de asuntos básicos, ¿qué es la filosofía para el pensamiento védico? y ¿qué es un filósofo?

La teoría de Darwin (Srila Prabhupada 1995) dice que quizá esto sea así, quizás sea así, (en torno a la teoría de la evolución de las especies) pero eso no es una ciencia. Eso es tan sólo una sugerencia que además tampoco es perfecta. Lo perfecto es recibir el conocimiento que proviene de las fuentes

autoritativas. Nosotros aceptamos la guía de los programas de radio que emiten las autoridades de la estación. No la rechazamos ni tenemos que verificarla, pues proviene de fuentes autoritativas.

Y finalmente *śabda*, que es el sistema considerado perfecto, que adquiere conocimiento directamente de los Vedas.

El conocimiento védico es llamado śabda-pramāṇa. Otro nombre que tiene es śruti, lo cual significa que este conocimiento debe recibirse únicamente por recepción auditiva. Los Vedas instruyen que debemos escuchar a la autoridad para poder comprender el conocimiento trascendental. El conocimiento trascendental se origina fuera de este universo. Dentro de este universo existe el conocimiento material, y más allá de este universo está el conocimiento trascendental. Si ni siquiera podemos llegar al límite de este universo, entonces, ¿cómo podremos ir al mundo espiritual? Por ese motivo es imposible adquirir conocimiento completo. Srila Prabhupada (1995).

1. 4. ¿QUÉ ES UN FILÓSOFO Y QUÉ ES FILOSOFÍA SEGÚN LOS VEDAS?

Según los textos védicos un filósofo puede ser designado de al menos tres distintas maneras, como un *sadhu*, un *pandit* y un *Muni*. *Muni* sería la palabra que en sentido crítico, más se acercaría al concepto de filósofo occidental. El *Muni* es experto en el conocimiento védico pero elabora sus propias conclusiones, sin aceptar los vedas "tal como son". En el significado al texto 56, del capítulo dos, Srila Prabhupada (1995), dice:

... La palabra muni significa <<aquel que se puede agitar la mente de diversas maneras en aras de la especulación mental, sin llegar a una conclusión concreta>>. Se dice que cada muni tiene un punto de vista diferente, y, a menos que un muni difiera de los demás munis, no puede ser llamado muni en el sentido estricto de la palabra.

Por otra parte, un *pandit*, es aquel que es un erudito en las escrituras védicas. Puede ser un *vaisnava* o un *mayavadi*. Un *pandit* no necesariamente llega a la misma conclusión respecto al mismo marco de conocimientos. Este hace un estudio de las escrituras desde la perspectiva de la escuela a que pertenece. Un *pandit* estudia los vedas y llega a una conclusión en el plano del conocimiento intelectual.

Un *sadhu*, es el erudito que además que conoce las escrituras, actúa conforme a ellas. Es el hombre santo, autocontrolado, que ha realizado a profundidad las enseñanzas de los vedas. Es el sabio perfecto que habla conforme a los Vedas, el maestro, el guía. No crea un nuevo conocimiento, sino que explica la idea *tal cual es* de manera que sus contemporáneos puedan entenderla.

Y la filosofía es aquella actividad que surge de la profunda comprensión de los Vedas, y que apunta a organizar el pensamiento religioso. El precepto védico dice:

La religión sin filosofía es sentimentalismo o, a veces, fanatismo, mientras que la filosofía sin religión es especulación mental. Srila Prabhupada (1993)

Por lo anterior se puede inferir que todo conocimiento proviene de la misma fuente, los Vedas. Entonces el proceso de adquisición de conocimiento es siempre así, ya sea que hablemos de *Muni*, *pandit* o *sadhu*, ya sea que hablemos de filosofía o por supuesto de religión. En el sistema védico, las shastras, los vedas, las escrituras sagradas, son la fuente original.

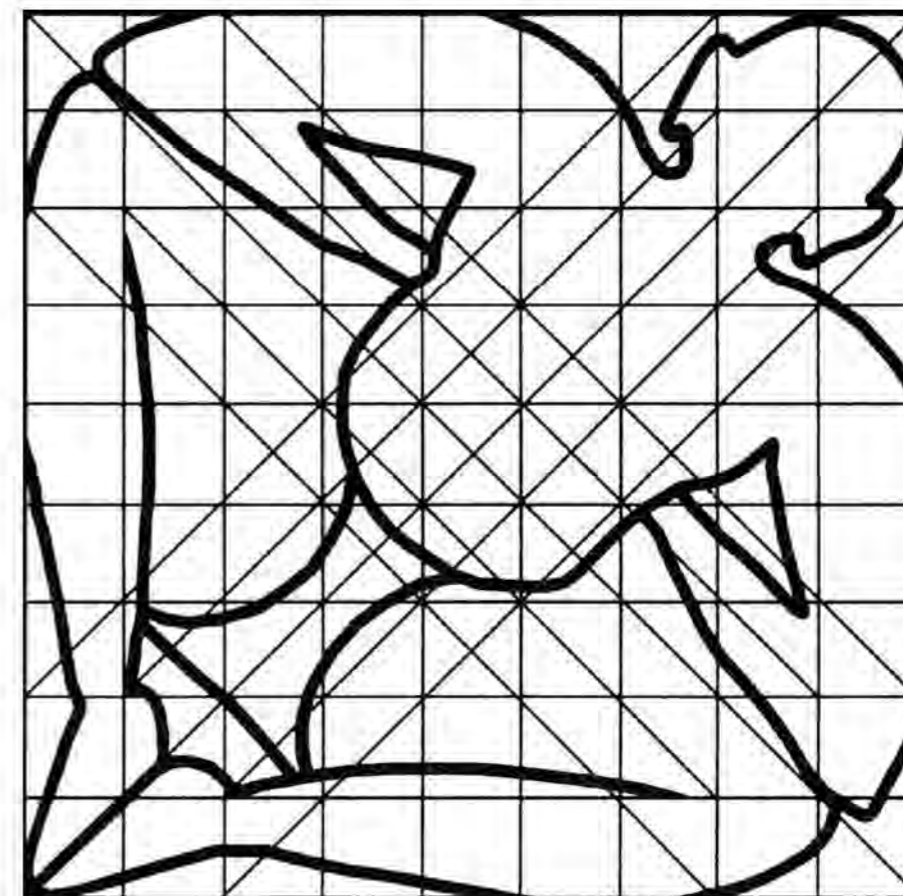
1.5. EL VAASTU COMO FUNDAMENTO DE LA ESTÉTICA VÉDICA.

Cuando estudiamos a Plotino tenemos la impresión de que en algún momento hubo una cierta evolución o clarificación de conceptos respecto a Platón o Aristóteles. Mas el modelo de evolución o clarificación de filósofo a filósofo no es condición *sine qua non* del desarrollo del pensamiento védico. Muy por el contrario, como acabamos de mencionar, en ciertas tradiciones védicas, los filósofos, son valorados por su capacidad de transmisión del conocimiento escritural.

La tradición del pensamiento védico depende de los Vedas. Y dentro del conocimiento *enciclopédico* védico por supuesto existe un espacio para la estética, aunque claro está, no hay parangón exacto con el pensamiento occidental, aunque existen ejemplos relativamente similares del quehacer que llamamos arte. Nuestra irrupción al concepto de esta *estética original* (según el pensamiento védico), será a partir del *vaastu* y sus reglas.

El *vaastu* es el compendio de reglas y conceptos, principalmente espaciales que se utilizan para la elaboración de sitios arquitectónicos, esculturas y otras expresiones plásticas como la pintura, (incluidos los *yantras* védicos, que son el antecedente o raíz de los *mandalas* budistas). Este compendio se conoce como *vaastu sastra* y se realiza por supuesto a partir de los Vedas, especialmente de los puranas, y principalmente, dice la investigadora Dr. H. S. Usha Rani, (1997) de entre los 18 puranas, de: Matsya, Agni y Vishnu-dharmothara.

El *vaastu* distingue tres partes, a saber: el espacio, los elementos, y el ser humano vinculado con el universo. En la última parte de este texto abordaremos también este asunto con más detenimiento, considerando asimismo sus fines como la consecución de la armonía entre el *jiva* o *atma* y el *tatva*, (entre el ser y la verdad). Conceptos que toman gran concreción en la cultura védica y que se explican con toda claridad en los textos culminantes del conocimiento védico: *Bhagavad-gita* y



YANTRA DE VAASTUPUSA
(Talavane, 2001)

el *Srimad-Bhagavatam*. Ambos textos son considerados como las *joyas cimeras* del pensamiento Védico *Vaisnava* y ambos son auténticamente originales. Y con ello me refiero a su carácter fundacional y antiguo, tanto como el Rig Veda, texto que es considerado como el más antiguo según incluso los indólogos británicos.

1.6. EL VAISNAVISMO VÉDICO

Para terminar de comprender el escenario inicial de esta posible estética originaria, la estética védica, será necesario, como dicen los comentaristas de la tradición védica, *destapar la botella de miel para probarla*. Se requiere sumergirse en la cosmogonía védica para así atisbar sus aspiraciones a fin de ubicarse correctamente, puesto que el pensamiento védico, siendo tan extenso, no siempre está o ha estado disponible fácilmente.

Distintas escuelas han expuesto sus versiones interpretativas a lo largo de cinco mil años. A los fundadores de estas escuelas se les llama *Acaryas*. Algunos de ellos han destacado, además de por sus actividades *misioneras*, también por sus comentarios a los Vedas.

A manera de sucinta semblanza podría decirse respecto a la historia de los textos védicos que, en lo que respecta a los sistemas filosófico-religiosos que se han derivado de ellos, las dos escuelas más importantes e identificables han sido dos: la escuela visnuita y la escuela *mayavadi*. De la escuela visnuita los *acaryas* más importantes son *Ramanuja* y *Madhva*, y de la *mayavadi* sin duda, *Sankara*.

Los textos que tradicionalmente son conocidos y discutidos (o interpretados), son el *Vedhanta Sutra* y el *Srimad Bhagavatam*. *Bhaktivedhanta Swami Prabhupada*, explica que el *Vedhanta Sutra* es el comentario natural del conocimiento védico, realizado por su autor: *Vyasadeva*. De este último *Sankara* concluye que todo es *brahman* (panteísmo). Que todo es Dios y que todos al morir en un estado de pureza, sin deseos, nos fundimos nuevamente con el Todo y se restablece con ello la posición original como parte del Todo.

Ramanuja y *Madhva* coinciden en que ambos son teístas visnuitas. Aunque *Madhva* prefiere el *Srimad bhagavatam* y a *Krishna* como el origen de todo y *Ramanuja* a *Vishnu*. Ambos dan una interpretación teísta a partir del *Vedanta Sutra*.

En este texto se aborda la escuela de *Ramanuja* y *Madhva*. No obstante que el vastu es patrimonio de ambas escuelas, es en la filosofía vaisnava donde florece con mayor intensidad, puesto que se traslada al terreno de la escultura y la elaboración de deidades, por ello con base en esa corriente filosófica, en esta investigación, sustentaremos la síntesis de esta teoría estética.

Por otra parte al final de sus días *Sankara* dedicó sus escritos y varios poemas a *Krishna-Govinda*, aceptándolo como el *Súmmum Bonum*. Aunque este tema pueda resultar controversial para los estudiosos del tema, por lo pronto quisiera sólo señalar que India siempre ha sido un país profundamente teísta.

Tomemos en cuenta nuevamente y sólo para clarificar y dejar bien sentado nuestro método, que la manera en que estamos abordando el asunto de la *estética védica* es desde el interior del sistema filosófico-religioso contenido en el *aparato* védico. No es nuestro propósito el realizar un estudio antropológico, no es el objetivo y además no es nuestra área; la intención es contextualizar el cuerpo cosmogónico que conforma el sentido de la estética védica. No es una apropiación, ni traducción a nuestros esquemas, es un intento de *compartir zapatos*, de ponernos en su perspectiva. No es un compendio histórico de sucesos extraídos de la historia oficial británica, que por lo demás, muchos investigadores han puesto en duda. Es pues un estudio de los cimientos filosóficos que sustentan la estética y una descripción de esta. No sería posible entenderla a cabalidad sin presentar, como ya se dijo, el cuerpo cosmogónico y el filosófico, aunque sea a grandes rasgos. Para cada tema quizá podríamos extendernos más, sin embargo al menos una visión general nos situará en perspectiva. Un proyecto de tesis doctoral puede abordar el problema con mayor profundidad.

1.7. LA LITERATURA VÉDICA, (EL SASTRA)

La literatura Védica compendia una gran vastedad de conocimientos contenidos en distintos libros que se dividen según categorías y especialidades. Los principales y, por decirlo de alguna manera, los originales, son el *Yajur Veda*, el *Rig Veda*, el *Atharva Veda* y el *Sama Veda*. Según la tradición védica el autor de estos cuatro libros principales es *Srila Vyasadeva*. Los filólogos, historiadores e indólogos contemporáneos dan distintas versiones sobre la autoría de esos libros fundamentales. Sin embargo es nuestro objetivo en esta investigación entender la perspectiva y presupuestos de la estética védica desde el interior. Otros estudios dan cuenta de propuestas de datación y autoría de esos textos sagrados. Por lo pronto es importante entonces comunicar el sistema tal como se entiende desde el interior. Si queremos entender bien, o al menos tener alguna noción de la percepción que un sujeto al interior del sistema tiene sobre la obra artística, cómo le afecta esa estética, qué concibe cuando está frente a una deidad, con qué lógica realiza una ceremonia de instalación de dicha deidad, debemos entonces tratar de entender cómo el autor mencionado concibe su interpretación cosmogónica.

No es este pues el momento en el que se discutirán la validez de las premisas expuestas, quién contiene más verdad o quién se atiene más al entendimiento occidental, a la razón y a la lógica que nos es más cercana culturalmente. Sin embargo más adelante se dará una semblanza sobre el origen y la antigüedad de la literatura védica según su perspectiva en coincidencia con investigadores que concuerdan con la versión o filosofía védica.

El indólogo más influyente para todas las demás investigaciones “oficiales” que se han realizado en occidente, de quien se desprenden los primeros prejuicios sobre el pasado remoto de India, el alemán Max Müller, no pudo al final de su vida sostener sus propias apreciaciones en cuanto a la datación de los *Vedas*. Ni él mismo pudo establecer con certeza y seguridad una fecha sobre la verdadera antigüedad

de los *Vedas*. Qué decir entonces sobre la autoría de esos textos y de otros temas relevantes. Entonces, sin establecer por lo pronto ningún juicio sobre temporalidad, verdad, certeza, verosimilitud, etc., paso a describir brevemente la versión que las escuelas védicas, tienen sobre la datación y autoría de los *Vedas* y la literatura suplementaria.

Desde el punto de vista vaishnava, que es finalmente compartido en gran medida por otras escuelas védicas, y según el *Srimad Bhagavatam*, *Srila Vyasadeva* es el autor de los *Vedas*. *Srila Vyasadeva* es discípulo de *Narada Muni*, un sabio que alcanzó la iluminación espiritual por servir a las personas santas y por comer los remanentes de sus alimentos. Dice el *Srimad Bhagavatam*, que cuando *Narada Muni* era niño en una vida anterior a la que fue reconocido como un alma *auto-realizada* y fiel devoto de *Vishnu*, vivía solo con su madre, quien se dedicaba a servir a los peregrinos en un pequeño *asrama* o recinto dedicado al cultivo de la espiritualidad. Dice el *Srimad Bhagavatam*, que también es conocido como el purana immaculado, que durante la época de *caturmasya*, la época de los monzones en India, los peregrinos se asientan temporalmente en un solo lugar, beneficiando con sus conocimientos y enseñanzas a los residentes de un sitio particular.

El pequeño niño, durante esa época del año, con gran atención se dedicó a servir y escuchar a los sabios santos y ellos le dieron la bendición de que en su siguiente vida él llegaría a ser un gran devoto de *Vishnu*. Poco tiempo después de que los sabios partieran del *asram*, al final de las lluvias, la madre del niño, murió como consecuencia de la mordedura de una serpiente. Sin embargo él no se lamentó y salió a recorrer el mundo, sin sufrir ninguna perturbación ante la felicidad o la aflicción, el frío o el calor, y sin dejarse atraer por cuestiones mundanas como bellas ciudades con hermosos jardines y palacios, hermosos parajes o atemorizarse ante difíciles y oscuros senderos llenos de maleza y espinas. Finalmente llegó a un bosque solitario y bajo un árbol baniano se dispuso a meditar en la Superalma que mora en todas las entidades vivientes.

Después de un tiempo apareció ante él la hermosa visión de *Vishnu*, y por un instante pudo contemplar su atractiva forma. Al ver esa

forma el niño comenzó a llorar de felicidad. Pero sólo por un instante tuvo esa visión, y después desapareció. Entonces el Señor *Vishnu* con voz grave y dulce le dijo que siempre tuviera presente esa visión para nunca apegarse a las cosas de este mundo.

evam kṛṣṇa-mater brahman
nāsaktasyāmalātmanaḥ
kālah prādurabhūt kāle
taḍit saudāmanī yathā

evam—así pues; kṛṣṇa-mateḥ—aquel que está plenamente absorto en pensar en Kṛṣṇa; brahman—¡oh, Vyāsadeva!; na—no; āsaktasya—de aquel que está apegado; amala-ātmanaḥ—aquel que está completamente libre de toda suciedad material; kālah—muerte; prādurabhūt—hacerse visible; kāle—en el transcurso del tiempo; taḍit—relámpago; saudāmanī—iluminado; yathā—tal como es.

TRADUCCIÓN

Y así, ¡oh, Brāhmaṇa Vyāsadeva!, a su debido tiempo, yo, que estaba plenamente absorto en pensar en Kṛṣṇa y por consiguiente no tenía apego alguno, estando completamente liberado de todas las manchas materiales, me encontré con la muerte, tal como el relámpago y la iluminación ocurren de manera simultánea. Srila Prabhupada (1993).

SIGNIFICADO

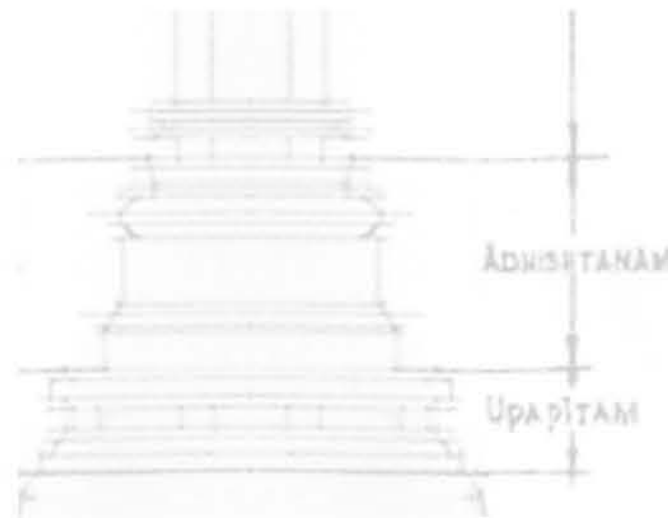
Estar plenamente absorto en pensar en Kṛṣṇa implica la eliminación de los anhelos o suciedades materiales. Así como un hombre muy rico no anhela cosas pequeñas e insignificantes, así mismo un devoto del Señor Kṛṣṇa —el cual tiene garantizado su traslado al Reino de Dios, donde la vida es eterna, plenamente consciente y bienaventurada—, de modo natural no anhela las insignificantes cosas materiales, que son como muñecas o sombras de la realidad, sin valor permanente. Ése es el signo característico de las personas enriquecidas espiritualmente. Y a su debido tiempo, cuando un devoto puro está completamente preparado, ocurre de súbito el cambio de cuerpo,

comúnmente llamado muerte. Y para el devoto puro dicho cambio tiene lugar tal como el relámpago, y la iluminación aparece simultáneamente. Es decir, el devoto cambia su cuerpo material y desarrolla un cuerpo espiritual simultáneamente, por la voluntad del Supremo. Incluso antes de que llegue la muerte, el devoto puro no tiene ningún afecto material, ya que su cuerpo está espiritualizado tal como un hierro al rojo vivo en contacto con el fuego. Srila Prabhupada. (1993).

La literatura védica, contiene descripciones de esta índole que corroboran la importancia de la forma y la belleza trascendentales. Según el sistema védico si uno se sumerge en esas trascendentales formas, al final logra la liberación. Por ello la forma de la deidad debe ajustarse a las descripciones *shástricas*, que son versiones autorizadas por las personas auto-realizadas de todas las épocas y que son transmitidas de generación en generación en cadenas de sucesión discipular desde hace miles de años.

Las *shastras* son las escrituras que coinciden con las conclusiones védicas. Es decir, que no solo los *Vedas*: el *Yajur*, el *Rig*, el *Sama* y el *Atharva*, son *sastra*, sino también la literatura escrita por las distintas escuelas autorizadas. Hoy los comentarios eruditos que se escriben respecto a los libros védicos aumentan el compendio védico. Alrededor el 1500 d.C. en India se dio un gran renacimiento espiritual que no ha sido aún comprendido a profundidad por el occidente contemporáneo. De esta época se desprende una gran cantidad de textos muy importantes que renovaron la tradición védica, especialmente de la línea *Brahma-Madhva Gaudīya Sampradaya*. Los autores más importantes son sin duda los famosos seis *Goswamis* de *Vrindavan* quienes renovaron el culto *bhakti* en toda la India.

En el *Caitanya-caritamṛta*, Capítulo 4, *Antya Lila*, de *Krishna* das *Śrīla Rūpa Goswāmī* y *Sanātana Goswāmī* reunieron muchas Escrituras reveladas. Realizaron investigaciones exhaustivas de carácter filológico, arqueológico y además redactaron nuevos textos conforme a la versión védica que hasta nuestros días se estudian en la tradición *vaisnava*.



Śrīla Sanātana Gosvāmī redactó el Bṛhad-bhāgavatāmṛta, un libro que permite entender quién es devoto, cuál es el proceso de servicio devocional, y quién es Kṛṣṇa, la Verdad Absoluta. Srila Prabhupada (1987).

En el Sri Caitanya Caritamrita dice:

Śrīla Sanātana Gosvāmī escribió un comentario del Décimo Canto titulado Da ama-ṭippanī, con el que se pueden entender los pasatiempos trascendentales y el amor extático por el Señor Kṛṣṇa. Srila Prabhupada (1987).

También redactó el Hari-bhakti-vilāsa, que informa acerca de las normas de conducta del devoto y de todo lo referente a los deberes del vai ṇava. Srila Prabhupada (1987).

En la explicación de estos versos, Srila prabhupada (1987), señala:

El Bhakti-ratnākara cita los siguientes libros de Śrīla Sanātana Gosvāmī: (1) el Bṛhad-bhāgavatāmṛta, (2) el Hari-bhakti-vilāsa y su comentario Dig-dar inī, (3) el Līlā-stava, y (4) el comentario Vai ṇava-to aṇī del Décimo Canto del Śrīmad-Bhāgavatam. Sanātana Gosvāmī escribió muchísimos libros, todos ellos dedicados a explicar la forma de servir a las Deidades principales de Vṛndāvana, Govinda y Madana-gopāla. Con el tiempo, se fueron instalando más Deidades, y la importancia de Vṛndāvana aumentó.

En los siguientes versos se dice, Srila Prabhupada (1987):

También Śrīla Rūpa Gosvāmī escribió muchos libros. Entre ellos, el más famoso es el Bhakti-rasāmta-sindhu. Ese libro permite entender la esencia del servicio devocional a Kṛṣṇa y las melodías trascendentales que se pueden obtener de ese servicio.

Śrīla Rūpa Gosvāmī redactó también el libro titulado Ujjoala-nīlamanī, con el que se pueden entender en toda su extensión los asuntos amorosos de Śrī Śrī Rādhā y Kṛṣṇa.

Śrīla Rūpa Gosvāmī redactó también dos importantes obras teatrales tituladas Vidagdhamādhava y Lalita-mādhava, con las que se pueden entender todas las melodías derivadas de los pasatiempos del Señor Kṛṣṇa.

Śrīla Rūpa Gosvāmī redactó 100.000 versos, comenzando con su obra Dāna-keli-kaumudī. En todas esas Escrituras, explicó detalladamente las melodías trascendentales de las actividades de Vṛndāvana.

En particular, Śrīla Jīva Gosvāmī redactó el libro titulado Bhāgavata-sandarbhā, o Ṣaṭ-sandarbhā, que es la esencia de todas las Escrituras. Ese libro permite obtener una comprensión conclusiva del servicio devocional y de la Suprema Personalidad de Dios. Srila Prabhupada (1995).



Redactó también, dice *Srila Prabhupada*, el el *Gopāla-campū*, un libro que es la esencia de todas las Escrituras védicas. En ese libro muestra las relaciones de amor entre *Rādhā* y *Kṛṣṇa* en *Vṛndāvana*, además de sus diversos pasatiempos, siendo estos una muestra de la relación, rasa, en la modalidad de amor conyugal.

En el Śaṭ-sandarbhā, Śrīla Jīva Gosvāmī estableció las verdades acerca del amor trascendental por Kṛṣṇa. De ese modo, la extensión de sus libros llega a los 400.000 versos.

Es decir, que hace quinientos años se revitalizó con gran fuerza la tradición vaisnava y los libros védicos aceptados por la *Brahma Madhva Gaudiya Sampradaya*. Los libros védicos dan testimonio de los sentimientos devocionales en torno a la visión devocional de la divinidad. Para comprender la estética es importante comprender estos sentimientos.

Continuando con la narración del *Srimad Bhagavatam*...

Inspirado, tras escuchar la narración de *Narada Muni*, *Vyasadeva* se retiró él mismo a meditar al bosque y fue entonces que después de tocar agua se dispuso a meditar de la misma forma que lo hiciera su maestro. Fijando la mente a través del sistema de *Bhakti-yoga* (el *yoga* de la devoción), sin ningún apego por nada del ámbito material, él también pudo percibir a la Absoluta Suprema Personalidad de Dios, junto con su energía material, totalmente bajo Su control.

Debido a esta energía externa, la entidad viviente, aunque es trascendental a las tres modalidades de la naturaleza material, cree ser un producto material, y por ello pasa por las reacciones de los sufrimientos materiales. Srila Prabhupada (1993).

Los sufrimientos materiales de la entidad viviente, los cuales son superfluos, pueden ser mitigados directamente mediante el proceso vinculator del servicio devocional. Pero las masas no saben esto, y, por lo tanto, el erudito Vyāsadeva recopiló esta Escritura védica, que está relacionada con la Verdad Suprema. Srila Prabhupada (1993).

Para los sabios vaisnavas El *Śrīmad-Bhāgavatam* es el comentario natural de los *Brahma-sūtras* o (*Vedānta-sūtra*) recopilado por el mismo autor, *Srila Vyasadeva*. Según la tradición *vaisnava* el El *Mahābhārata* fue recopilado antes que el *Śrīmad-Bhāgavatam*, y los *Purāṇas* fueron recopilados antes del *Mahābhārata*.

Entre los puranas más conocidos se incluyen el *Mahabharata* y el *Ramayana*. Aunque con más precisión se cuentan ocho, como el *Garuda purana*, *Varaha purana* o *Visnu purana*, entre otros. Este género, según la Dra. Wendy Philips, académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y colaboradora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la misma institución, considera cinco aspectos que lo definen como literatura puránica:

ELEMENTOS DE LA LITERATURA PURÁNICA.

Tomado del ciclo de conferencias dioses y diosas de la India. Philips (2008)

<i>Sarga</i>	La creación del universo
<i>Pratisarga</i>	La destrucción del universo.
<i>Vamsha</i>	La genealogía iosas.
<i>Manoantara</i>	La creación de la raza humana.
<i>Vanshanucaritam</i>	La historia de las dinastías.

El *Srimad Bhagavatam* es, según eruditos hindús, el purana immaculado. Contiene la última conclusión del conocimiento védico.

Es el último libro escrito por Srila Vyasadeva. De este valioso libro se han recuperado la mayoría de las conclusiones filosóficas utilizadas para fundamentar esta investigación. Es uno de los puranas y es importante establecer su importancia.

Los puranas cuentan historias de sucesos que según la misma tradición ocurrieron en el pasado remoto y en ocasiones no necesariamente en el mismo espacio-tiempo que el de nuestro universo. Hay pues, que considerar que incluso la descripción que los Vedas realizan del universo (*Bhumandala*), da cabida a este tipo de planteamientos. Todo en este sistema cosmogónico está interconectado entre sí. No sólo la elaboración de las deidades, sino incluso, por supuesto, la construcción de Templos, casas, ciudades, el sistema social y político, además del económico y todos los ámbitos de una civilización poderosa cuya gran influencia puede experimentarse hasta nuestros días. Más adelante se tratarán estos asuntos con el fin de entender a plenitud el concepto de estética védica. Para comprender su verdadero alcance e intención debemos hacer manifiesto todo su sistema cosmogónico que se desprende, por supuesto, del *sastra*.

Por supuesto que la imagen del universo védico es relevante en la estética. *Bhumandala*, el sistema planetario védico, está descrito en el quinto canto del *Srimad Bhagavatam*. *Bhumandala* es el universo védico que describe planos sutiles, imposibles de percibir con los sentidos y apenas comprensibles por la razón, que describen una realidad superior y coherente según su mismo sistema cosmogónico. Adelante trataremos el asunto. Antes continuemos con la descripción del sistema védico y la descripción de la literatura desde su interior.

Los indólogos, desde Max Müller, han establecido fechas más o menos concretas del origen de los *Vedas* e interpretaciones en cuanto a las razones políticas y de control de masas, de su escritura. La Dra. Wendy Philips, sostiene que fueron razones sobre todo políticas las que determinaron una posible evolución de la literatura. Es decir que desde el punto de vista de occidente los *brahmanas* compusieron la literatura acomodándola para mantener el control del antiguo pueblo indio, desde las antiguas ciudades de *Harapa* y *Mohenjodharo*.

El primer *Veda*, según la versión de los indólogos ingleses y alemanes, fue el *Rig Veda*. Sin embargo según la versión *vaisnava* fue el *Yayur Veda*. *Srila Prabhupada* y la versión *vaisinava* dicen que *Veda*, o la semilla del *Veda*, es una. Fue, dicen los *vainavas*, por el sentimiento de compasión que *Srila Dvaipayana Vyasa* que él mismo se dio a la tarea de compilar el conocimiento que era transmitido oralmente y que de alguna u otra forma existía desde el principio de los tiempos.

Existe un orden cronológico que siguen los cuatro milenios, es decir, Satya, Dvāpara, Tretā y Kali. Pero a veces ocurre una superposición. Durante el régimen de Vaivasvata Manu ocurrió una superposición en la vigésima octava rotación de los cuatro milenios, y el tercer milenio apareció antes que el segundo. En ese preciso milenio desciende también el Señor Śrī Kṛṣṇa, y por esa razón se presentó cierta alteración en particular. La madre del gran sabio fue Satyawatī, la hija de Vasu (pescador), y el padre fue el gran Parā ara Muni. Ésa es la historia del nacimiento de Vyāsadeva. Cada milenio se divide en tres períodos, y cada período se denomina sandhyā. Vyāsadeva apareció en el tercer sandhyā de esa era en particular. Srila Prabhupada (1993).

Por supuesto la personalidad del sabio *Vyāsadeva* está sumida en el misterio *sastrico*. No atiende a la lógica occidental, pero sí a la lógica védica. Los filósofos *vainavas* consideran a *Vyāsadeva* como uno de los grandes sabios autoridades del conocimiento védico. *Vyāsadeva*, por su conocimiento y amor a la humanidad, podía prever el futuro; él podía adivinar las calamidades que miles de años más tarde ocurrirían, y en función de ello tomó medidas para que la gente en el futuro pudiese avanzar espiritualmente, aun sin que ellas estuvieran muy deseosas de hacerlo.

El gran sabio, que estaba plenamente dotado de conocimiento, pudo ver con su visión trascendental el deterioro que sufriría todo lo material como resultado de la influencia de la era. Él también pudo ver que, en general, la gente infiel tendría una vida de duración reducida, y sería impaciente debido a la falta de bondad. Por lo tanto, se puso a reflexionar, pensando en el bienestar de los hombres de todos los niveles y órdenes de vida. Srila Prabhupada (1993).

Él vio que los sacrificios que se mencionan en los Vedas eran medios por los cuales se podían purificar las ocupaciones de la gente. Y, para simplificar el proceso, dividió en cuatro partes el único Veda que existía, con objeto de difundirlas entre los hombres. Srila Prabhupada (1993).

La tradición vaisnava explica que el nacimiento del sabio ocurrió cuando el segundo milenio se superpuso sobre el tercero. Se considera que Vyāsadeva fue engendrado por Parā ara en el vientre de *Satyavatī*, la hija de *Vasu*. El tiempo védico se divide en cuatro *yugas*: *Satya*, *Treta*, *Dvapara* y *Kali*. Actualmente vivimos en la cuarta era: *Kali yuga*, la cual dura 432 mil años. El doble que la anterior, que dura el doble que la anterior y así hasta *Satya yuga*. Actualmente han transcurrido cinco mil años de *Kali yuga*, que es la era en que vivimos y *Vyāsadeva* aparece entre *Dvapara* y *Tetra yuga*.

En el Satya-yuga, todo el mundo se hallaba bajo la influencia de la modalidad de la bondad. Gradualmente, la modalidad de la bondad fue declinando durante los yugas Tretā y Dvāpara, y la generalidad de la gente se corrompió. En la era actual, la modalidad de la bondad es prácticamente

nula, y, debido a ello y por el bien de la generalidad de la gente, el bondadoso y poderoso sabio Śrīla Vyāsadeva dividió los Vedas de diversas maneras, para que pudieran ser seguidos en la práctica por las personas poco inteligentes, influenciadas por las modalidades de la pasión y la ignorancia. Srila Prabhupada (1995).

Son tres las modalidades de naturaleza material. Las modalidades son energías que rigen todo lo que sucede en el universo. Su influencia es tal que incluso los individuos son controlados por esas energías. La bondad afecta la inteligencia, el conocimiento, las austeridades con fines elevados pero por medios regulados. La pasión rige sobre los impulsos creativos, desarrollo económico y deseos de controlar la materia. Y la ignorancia sobre la tendencia hacia la intoxicación, el sueño, la lujuria y la explotación en general de lo que es ajeno en todos sentidos. Adelante se abunda más sobre este y otros aspectos de la cosmogonía védica.

En Kali-yuga, el último milenio de un ciclo de cuatro milenios, el poder de todos los objetos materiales se deteriora por influencia del tiempo. En esta era, la duración del cuerpo material de la gente en general es muy reducida, así como también lo es la memoria. La acción de la materia tampoco tiene mucho incentivo. La tierra no produce granos alimenticios en las mismas proporciones en que lo hacía en otras épocas. La vaca no da tanta leche como solía dar en tiempos de antaño. La producción de vegetales y frutas es menor que antes, y, en consecuencia, todos los seres vivientes, tanto los hombres como los animales, no tienen comida suntuosa y nutritiva. Naturalmente, por la carencia de tantos artículos de primera necesidad

JANUMANDALAM / KNEE



CHARANAM / FOOT

para la vida, la duración de la misma es reducida, la memoria es poca, la inteligencia es escasa, los tratos mutuos están llenos de hipocresía, y todo lo demás es por el estilo. Srila Prabhupada (1995).

El gran sabio Vyāsadeva pudo ver todo esto por medio de su visión trascendental. Así como un astrólogo puede ver el futuro destino de un hombre, o un astrónomo puede predecir los eclipses de Sol y Luna, así mismo aquellas almas liberadas que pueden ver a través de las Escrituras, pueden predecir el futuro de toda la humanidad. Ellos pueden verlo en virtud de su aguda visión, producto del logro espiritual. Srila Prabhupada (1993).

El primer ser en recibir los Vedas es Brahma. Brahma es el semidiós encargado de crear el universo. Rige sobre la energía creativa (rajas). Debido a sus austeridades (tapa), recibe el conocimiento védico a través del gayatri mantra, dado por Mahavisnu (Garbhodhakasayi-Visnu), que reside en el océano causal, y de quien emerge Brahma en una flor de loto. Brahma es el padre de Narada, el maestro de Vyasa. Narada le transmite el Veda a su discípulo Vyasa y finalmente él pone por escrito los Vedas.

A Vyāsadeva también se le atribuye el *Mahabharata* y con ello, como un capítulo de este: el *Bhagavad-gita*. Que es el resumen de todo el conocimiento religioso y filosófico de los visnuitas vaisnavas. El *Mahabharata* es una narración de los sucesos acontecidos hace cinco mil años en *Bharata varsa*, antiguo nombre de la región geográfica que hoy conocemos como India.

Según el *Mahabharata* de Vyasa, hace cinco mil años hubo una gran conflagración por regir el gobierno del mundo. Los principales protagonistas fueron dos familias, los *Kurus* y los *Pandavas*. La familia

Pandava consistía de tres hermanos: *Yudhistir*, *Arjuna*, *Bhima*, y los gemelos: *Nakula* y *Sahadeva*, quienes tenían como virtud principal una inamovible devoción por Visnu-Krsna. Entonces los sabios vaisnavas han explicado que el *Mahabharata* es la puesta en acción de los preceptos védicos, especialmente los referentes a los valores éticos y morales, es decir, aquellos que rigen los órdenes social y religioso. Esta es una obra que se dirige a las personas comunes, quienes difícilmente pueden entender filosofía árida.

A continuación incluyo una tabla propuesta por la Dra. Wendy Philips que muestra las divisiones de la literatura védica:

LITERATURA VÉDICA

Tomado del ciclo de conferencias dioses y diosas de la India. Philips (2008)

INICIAL	DERIVACIÓN	CONTENIDOS
<i>Rig Veda</i>	<i>Samhitas</i>	<i>Mantras</i>
<i>Sama Veda</i>	<i>Brahmanes</i>	<i>La liturgia</i>
<i>Yajur Veda</i>	<i>Aranyakas</i>	<i>Cuestionamientos</i>
<i>Atharva Veda</i>	<i>Upanisads</i>	<i>Textos complementarios</i>

La literatura védica (los cuatro *Vedas* originales) deriva en otros textos que entran en la categoría védica, puesto que coinciden con las conclusiones védicas. Del *Rig Veda* se derivan los *samhitas*, que contienen los himnos para glorificar a los semidioses. Estos himnos generalmente son cantados por los brahmanes delante de fuegos de sacrificio y tienen como objetivo el congratularse con las distintas divinidades para lograr el cumplimiento de distintos deseos. Estos himnos deben ser cantados apropiadamente, según reglas estrictas de pronunciación, según el *svara* y el *sama*, que son la forma de acentuación y de entonación. Son himnos místicos que ponen en contacto al recitador y a la deidad venerada. Si el recitador llegara a equivocarse en cualquier norma de pronunciación, el resultado esperado no se daría.

Del *Sama Veda* derivan los *Brahmanas* que contienen la liturgia.

La diferencia que hay entre los Vedas y los Purāṇas es como la que hay entre los brāhmaṇas y los parivrajakas. Los brāhmaṇas tiene la función de ejecutar algunos sacrificios fruitivos que se mencionan en los Vedas, pero los parivrajakācāryas, o predicadores eruditos, tiene la función de transmitirle el conocimiento trascendental a todo el mundo, sin excepción. En consecuencia, los parivrajakācāryas no siempre son expertos en pronunciar los mantras védicos, que los brāhmaṇas que tienen la función de ejecutar los ritos védicos practican de forma sistemática mediante las reglas de la métrica y el acento. Sin embargo, no se debe considerar que los brāhmaṇas son más importantes que los predicadores errantes. Ambos grupos son simultáneamente uno y diferentes, pues sus respectivas funciones persiguen un mismo objetivo, aunque de diferentes maneras.

Tampoco existe ninguna diferencia entre los mantras védicos y lo que se explica en los Purāṇas y en el Itihāsa. Srila Prabhupada, (1993).

La versión de la *Brahma Madhva Gaudiya Sampradaya*, la línea de sucesión discipular que desciende desde el semidios *Brahma*, sostiene que inicialmente sólo existía el *Yajur Veda*, que los cuatro tipos de sacrificios recomendados por las escrituras, pero con el fin de facilitar estos, se dividió en cuatro *Vedas*. Los sacrificios que se recomiendan en ellos se destinan para la purificación de las cuatro órdenes de vida: *brahmacaria*, *grihastha*, *vanaprasta* y *sanyasa*. Por otra parte los puranas son considerados como el quinto *Veda*.

Los *Brahma Madhva Gaudiya Sampradaya* consideran que los *Vedas* son la fuente original de todo el conocimiento, tanto material como espiritual y que actualmente ha sido distribuido por todo el mundo y en todas las culturas. La importancia de *Vyāsadeva* es que él es el editor de todos ellos; debido a su trascendental preocupación por toda la humanidad es que se dio a esta tarea. A continuación se extraen los versos del *Srimad Bhagavatam* que exponen con toda claridad cómo se han dividido los *Vedas* y quiénes son los representantes principales que se encargaron de expandir cada uno:

Después de que los Vedas fueron divididos en cuatro partes, Paila Ṛṣi se convirtió en el profesor del Ṛg Veda, Jaimini se convirtió en el profesor del Sāma Veda, y únicamente Vai ampāyana llegó a ser glorificado por el Yajur Veda.

Al Sumantu Muni Aṅgirā se le confió el Atharva Veda, al cual se consagró muy seriamente. Y a mi padre, Romahar aṇa, se le confiaron los Purāṇas y los registros históricos.

A su vez, todos estos sabios eruditos les dieron a sus muchos discípulos, discípulos de sus discípulos, y discípulos de los discípulos de sus discípulos, los Vedas que les habían sido confiados, y así llegaron a existir las respectivas ramas de los seguidores de los Vedas. Srila Prabhupada (1993).

Sin embargo el gran sabio *Vyāsadeva*, aún después de haber realizado su trabajo de compilación, no se sentía satisfecho, y decidió pedir ayuda de su maestro espiritual, el *brahmacari* y viajero cósmico *Sri Narada Muni*. Aunque incluso el sabio *Vyāsadeva* estaba equipado con todo el conocimiento Védico, es decir, todo el conocimiento del mundo, sentía que no había tocado la esencia de todo conocimiento,

por tanto, bajo la instrucción de *Sri Narada*, redactó el famoso *Vedanta Sutra*, que es un comentario filosófico del conocimiento contenido en los *Vedas*.

Vyasadeva quería beneficiar a la mayoría de la gente en el futuro. Él visualizó que en el presente la mayoría de la gente tendría muy poco interés en el tema espiritual y más si su forma se presentaba desde el punto de vista de la filosofía pura, o por decirlo de otra manera, filosofía árida. Por tanto se dio a la tarea de describir la filosofía a través de una historia.

Esta historia está contenida en el gran *Mahabharata*, que a su vez contiene el *Bhagavad gita*, que es considerado el resumen de todo el conocimiento védico, es de hecho la culminación y el fin del desarrollo humano, según su autor y así lo plasma en el mismo *Bhagavad gita*. Debe decirse además, que después de que compiló estos textos, se dio a la tarea de incluso profundizar más y más en el tema espiritual y esta vez compuso el purana immaculado: el *Srimad Bhagavatam*, donde expone detalles muy precisos del concepto *Brahman* acerca de *Visnu-Krsna*, y de la devoción.

Tanto el *Mahabharata* como el *Srimad Bhagavatam* están compuestos por historias que cuentan las trascendentales actividades de *Sri Krishna* y sus devotos. Son de relativa fácil lectura en comparación con el *Vedanta Sutra*, mas no por ello de inferior categoría. La escuela *Mayavada* ha dado en considerar que por el hecho de que están dirigidos a la gente sencilla y de menor interés en la filosofía abstracta, son inferiores; catalogándolos incluso como textos sentimentales. Sin embargo su forma sencilla y deleitable contiene la raíz de todas las *rasas*, con las que los individuos se pueden llegar a relacionar con el aspecto de *Bhagavan* del concepto de verdad absoluta, descrito por la filosofía vedanta o védica. El concepto de *rasa* se refiere a los distintos tipos de relacionamiento que pueden existir entre dos personas, y especialmente en las relaciones amorosas. Algunas de estas *rasas* son: amistad, amor filial, amor conyugal, etc.

Los puranas contienen la descripción y el sostén filosófico de las distintas *rasas*. Es en los puranas, los libros védicos que contienen las historias filosóficas de la antigua India, es donde se cumple la razón de la individualidad y la capacidad de disfrute en relación al aspecto *Bhagavan* de la verdad absoluta. Los puranas, evitados o malinterpretados por la escuela *mayavada*, son justamente el soporte del aspecto *cit* (conocimiento) y se descubre el verdadero *ananda* (bienaventuranza) de la existencia, que es diverso y no único. Es decir que el alma, la *jiva*, que es individual eternamente, sostiene una relación eterna con *Bhagavan* o *Vishnu-Krishna*. De esta relación justamente se derivan, como ya dijimos, y según la tradición védica, la diversidad de *rasas*. Se puede decir, por tanto, que esta es la razón por la cual se dice que el arte védico y la estética védica, se derivan de la literatura puránica. Los principales textos que tratan o compilan las normas védicas de la estética y el arte se derivan de la literatura puránica, tales como el *Garuda purana* y el *Vishnu Dharmottara purana*. Por ellos la escuela védica *mayavada* e incluso el budismo, que surge posteriormente de la literatura puránica, abrevan de las concepciones puránicas para desarrollar su arte. Hay pues, cierta sutil contradicción en ello, pues los *rasas* sólo pueden entenderse a cabalidad cuando se habla de *jiva* e individualidad en relación con *Bhagavan*.

1.8. EL VAISNAVISMO COMO FUNDAMENTO PARA ELABORAR UNA ESTÉTICA VÉDICA.

Para abordar el asunto de la estética védica, se ha escogido el sistema filosófico *vaisnava*, puesto que es a mi juicio, la escuela que detenta el mayor mérito en cuanto a la defensa de los textos védicos. Respecto a la escuela *mayavada* que proviene de Sankara, su posición panteísta, la estética y las expresiones artísticas que se derivan, tienen necesariamente que derivarse de las nociones teístas del *vaisnavismo*, puesto que lógicamente, la filosofía de Todo es Uno, y la proposición de que todo es falso, no genera una expresión artística tan rica como la que genera el la diversidad de los devas *vaisnava*.





MURTI DE RADHA Y KRISHNA
(Vestido de Flores Radhashtam)
2006
Templo de ISKCON México
Archivos de Editorial
Bhaktivedhanta Book Trust.

Incluso algunas de las expresiones del arte budista, como por ejemplo las deidades de la diosa Tara o Guanyin, que nace de una lágrima del Bodhisattva Avalokitesvara no fueron introducidas en las prácticas tibetanas, sino hasta el s. VII, es decir, novecientos años después del gran despertar del personaje histórico Sidharta Gautama. Incluso algunos han dicho que estas deidades son tomadas por la influencia del Hinduismo. Posiblemente son deidades que provienen de las representaciones de Sarasvati o Laksmi.

Posiblemente la representación de deidades es filosóficamente incompatible con la noción más dura del budismo. Si la realidad es ilusoria y el fin último y el origen de todo es el Nirvana, ¿por qué habría de seguirse o concebirse un dios o diosa? La inclusión de la divinidad Tara tiene que ver con la necesidad de visualizar los conceptos abstractos en formas concretas e incluso personalidades concretas, en este caso con el concepto de misericordia.

Para el budismo no hay inicialmente dioses regentes, sino que todo es Nirvana, o Brahman según el sistema védico. Al inicio el gran Budha

era representado bajo un concepto totalmente abstracto, a través de un chakra de mil lotos, las deidades de Buda recostado fueron apareciendo posteriormente.

El budismo es justamente la negación de los Vedas, sin embargo está paradójicamente incluido en ellos. Además de que comparte algunos conceptos básicos, con el vaishnavismo y el mayavadismo, se le considera, dentro del vaishnavismo, como un producto de uno de los pasatiempos (lilas) de Sri Vishnu. Buda se cuenta entre uno de los Avatares de Vishnu, y vino al mundo con tres propósitos básicos:

La literatura puránica resume los propósitos de la encarnación de Vishnu, Buda, de la siguiente manera: 1. Detener la matanza de animales prescrita en los Vedas, (no violencia) 2. Negar los Vedas, 3. Traer un proceso cuasi religioso al mundo para que los hombres y mujeres ateos pudiesen seguir un sendero espiritual. Buda entonces, según el vaishnavismo, es una encarnación y pertenece al Das Avatar de Sri Vishnu.

Bajo el patrocinio de un rey hindú, Mahārāja A oka, la religión budista se difundió por toda la India y países circunvecinos. Sin embargo, después de la aparición del gran y firme maestro Śaṅkarācārya, el budismo fue expulsado hasta más allá de las fronteras de la India. Srila Prabhupada, (2003).

El pensamiento védico ha generado dos sistemas religiosos de los que se desprenden todos los demás: el vaishnavismo y el mayavadismo. Si embargo en India no sólo existen esos dos sistemas. Tenemos el budismo, el siquismo, el devismo, el sivaismo, jainismo, etc., Mas algunos son producto de otros o negaciones o en algunos casos parte de los dos principales o referencias críticas de algunos.

La Dra. Wendy Philips dice que el jainismo es una religión fundada en el siglo VI a. C. por Mahāvīra. Se trata de una religión nastika (no teísta) y no reconoce la autoridad de los textos Vedas ni de los brahmanes. Por otra parte el siquismo, fundado por Guru Nanak,

1469-1539, es una religión que intenta abolir el distanciamiento entre hindus y musulmanes, y les exhorta a seguir correctamente sus propias religiones. Especialmente *Guru Nanak* predicó en contra de los distintos sistemas ritualistas a los que veía vacíos y sin sentido. Uno de los elementos importantes en los sistemas ritualistas hindus es sin duda la forma de la deidad. En esta investigación he dado un lugar predominante a la reflexión sobre el concepto de deidad, por tanto no se dirá mucho más de estas religiones aquí.

En cuanto a la religión Sik, Srila Prabhupada dice:

Hay muchos grandes ācāryas, por lo menos en la India: Rāmānujācārya, Madhvācārya, Viṅṣvāmī, e incluso Śaṅkārācārya y Guru Nanak. (Fundador del Siquismo) Todos ellos han aceptado que Kṛṣṇa es la Suprema Personalidad de Dios. Srila Prabhupada, Las Enseñanzas de Kapila (1999).

El *devismo*, que se origina del conocimiento védico, es el sistema religioso que privilegia a la Diosa Madre como la creadora y el origen del Todo, incluso sobre *Siva*, *Vishnu* y *Brahma* (la *Trimurti*). Sin embargo cómo o porqué el *vaisnavismo* da un giro más a esta idea de la creación, se explicará mas adelante. Para el *vaisnavismo*, que es el sistema filosófico más robusto y del cual han surgido los pensadores más sólidos, *Devi*, la Diosa Madre, es en cualquiera de sus expansiones, igual que *Vishnu*. *Devi* es *Visnu Tatva* (concepto que más adelante quedará explicado con más detalle), es decir, que se encuentra exactamente en la misma categoría que *Vishnu*. *Maha Laksmi* es por cierto, la eterna consorte de *Vishnu*.

DIOSA MADRE

Shaikhai Dheri, Charsadda,
Pakistan
Siglos a.C. - 1 d.C., periodo
Sunga
Victoria & Albert Museum,
Londres
(Guy, 2007)



En las Escrituras se dice: *vai navānām yathā ambhuḥ*: El Señor Śiva es el mejor de todos los devotos. Por consiguiente, los devotos del Señor Kṛṣṇa también son devotos del Señor Śiva. Srila Prabhupada (2003).

El *sivaísmo* tiene como misión principal, según el *vaiṣṇavismo*, restablecer la autoridad védica. *Sankaracarya*, siendo el fundador de la filosofía *mayavada*, derrotó al budismo mediante argumentos filosóficos de los *Vedas*. *Sankaracarya* es considerado por el *vaiṣṇavismo* como una encarnación de Siva. Y Siva es considerado por el *vaiṣṇavismo* como el mejor devoto de Vishnu.

1.9. COSMOGONÍA ESENCIAL

Antes de seguir adelante considero importante dar una breve semblanza de ciertos aspectos de la cosmogonía. Comprender la lógica de la apreciación estética védica implica una compenetración con el todo cultural de la civilización védica. En seguida se darán algunos elementos que son importantes de considerar.

Los estamentos sociales y etapas de la vida representan el sendero que los individuos siguen como un medio para seguir a un fin. El sistema social védico se conoce como *varna-asrama-dharma*. Consiste en cuatro ordenes espirituales y cuatro sociales; los primeros están integrados, respectivamente, por los *brahmanas*, *ksatriyas*, *vaisyas* y *sudras* y; los segundos por los *sannyasis*, *vanaprastas*, *grihasthas* y *brahmacaris*.

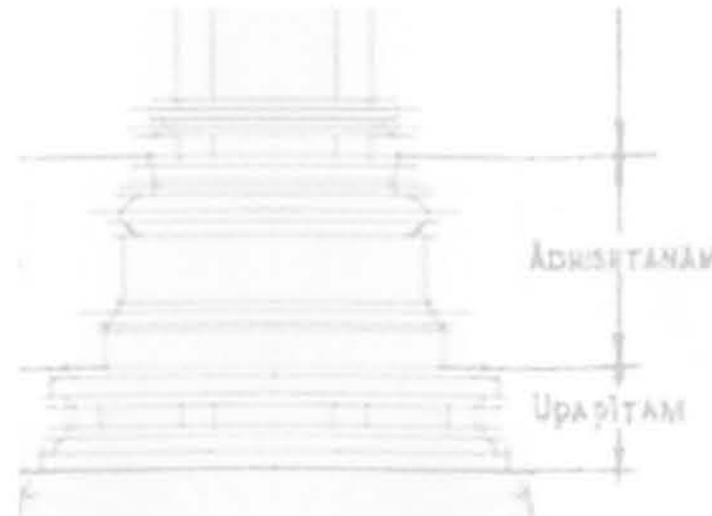
Las órdenes espirituales se estructuran funcionalmente de acuerdo a diferentes partes de la anatomía humana. Los *brahmanas* representan la cabeza de la sociedad y son los sacerdotes, literatos y científicos. Los *ksatriyas* representan los brazos del cuerpo social y son los militares y administradores en general. Los *vaisyas* representan el estómago y son los comerciantes. Los *sudras* representan las piernas y son los trabajadores.

En cuanto a los órdenes sociales, se les concibe de la siguiente manera:

Los *sannyasis* son aquellos que están en posición de vida de renuncia, es decir, apartados de la vida familiar y sin un lugar de residencia fija. A los *vanaprasthas* se les permite casarse y conservar un cierto grado de relacionamiento con esposa e hijos pero con un compromiso de visitar los lugares de peregrinaje y dedicarse a la vida espiritual. Los *grihasthas* son los hombres y mujeres casados que cultivan la espiritualidad. Por último los *brahmacaries* son los estudiantes célibes que se dedican al estudio de las *shastras* y que viven en la casa del maestro espiritual hasta los veinticinco años en el caso de los jóvenes con tendencia *brahmínica*, veinte años los *ksatriyas* y *vaisyas*; los *sudras* asisten menos tiempo.

Las divisiones sociales no están determinadas por el nacimiento sino por la tendencia hacia el trabajo. Justamente el fracaso del sistema criticado incluso por el libertador Mahatma Gandhi, se produjo cuando los hindús comenzaron a desvirtuar el verdadero sentido del *varna-asrama-dharma*. El objetivo del sistema es promover el desarrollo espiritual y no el bienestar de las familias ricas, ya sean *ksatriyas*, *vaisyas* o incluso *brahmínicas*. Los *brahmanas* y *vaisyas* no necesariamente son familias ricas, sino que unas iluminan espiritualmente a la sociedad y las otras protegen a los demás ordenes, administran el gobierno, cobran impuestos, etc. Cada miembro de la sociedad, ya sea que haya nacido en una familia *brahmana*, *ksatriya*, *vaisya* o *sudra*, debe ser probado según su inclinación hacia el trabajo y de esa forma debe ser dirigido y educado en el sistema *varna-asrama-dharma*.

Las órdenes espirituales se deben seguir de manera natural. Los *sannyasis* no trabajan de la misma manera que los *grihasthas*, de hecho su deber es iluminar a las demás órdenes. Los *brahmacaris* se dedican completamente al estudio. Los *vaisyas* gradualmente abandonan todas sus ocupaciones mundanas para dedicarse por completo a la espiritualidad. Los jefes de familia, de hecho, son los únicos que trabajan para el mantenimiento, en el orden material, de todas las demás órdenes, tanto sociales como espirituales.



Sin embargo, todas estas designaciones son materiales, la meta de la vida se puede alcanzar en cualquier etapa de la vida y en cualquier orden de vida. La meta es recuperar la relación individual eterna con Bhagavan. Entonces la meta es moksa, alcanzar la liberación del ciclo de reencarnación, es decir: superar el ciclo de samsara.

Los cuatro *purusartas*, o etapas de la vida son: *dharma*, *artha*, *kama*, y *moksa*. Cuando se es un estudiante se debe estudiar las escrituras y volverse una persona verdaderamente religiosa. La verdadera piedad y la religiosidad traen crecimiento económico, ya que hay control de los sentidos y de la mente. Después, mientras se es joven un individuo debe trabajar muy duro para acumular riquezas de manera lícita y sin dañar a los demás, esto es *artha*, después puede disfrutar de su riqueza, *kama* y cuando ha disfrutado suficientemente de su riqueza debe reflexionar sobre la existencia y el propósito de la vida; es entonces cuando el individuo, en su madurez, se dedica por completo a la espiritualidad.

Un concepto fundamental que debe tenerse en cuenta es aquel que concierne a la concepción sobre el ser que tiene la cultura védica. Según el Bhagavad-gita, el cuerpo es la cubierta del alma, que es el verdadero yo. El cuerpo es el vehículo del ser. El ser, la *jiva* o *atma*, es eterno. No hay nacimiento ni muerte, sólo transmigración. El ser ha pasado de cuerpo en cuerpo desde tiempos inmemoriales y ha pasado por ocho millones cuatrocientas mil especies de vida, desde formas unicelulares hasta organismos complejos como ballenas, toros, tigres, plantas, insectos, humanos, por dar alguna idea. Es decir que todos los seres vivos tienen alma, lo que los distingue los unos de los otros es sólo el tipo de constitución física que ocupan transitoriamente.

Alcanzar la forma humana de vida es sumamente difícil y por tanto se considera que se la debe ocupar principalmente para inquirir acerca de la Verdad Absoluta, ya que pudiera ocurrir que en la siguiente vida que se tenga podría ser en el cuerpo de una especie inferior. Entonces la *jiva* debe ocupar el cuerpo humano para indagar acerca del *Bhagavan*, que no es una *jiva*, sino el origen de esta. Teniendo así la plataforma de *jiva* y la plataforma de *Vishnu Tattva*. Ambas categorías

son eternas y son individuales también eternamente. La diferencia es que las primeras son conscientes apenas de lo que sucede en su cuerpo y en sus sentidos, sin embargo *Vishnu Tattva* es consciente de todo, hasta del más mínimo rincón de la existencia y en cualquier tiempo, pasado, presente y futuro.



VARAHA EN SU ASCENSO DEL OCEANO CÓSMICO
Fathabad, Haryana, Punjab, India
Siglo XII
(Gry, 2007)

La categoría de *Vishnu Tattva* es el origen de las demás formas, es de hecho la forma original, *Adi Rupa*. Esta forma original, *Bhagavan*, posee ilimitadas cualidades pero cinco se destacan y las posee de manera absoluta, a saber: misericordia, poder, belleza, opulencia y renunciación. *Visnu Tattva* es una persona, la Persona Suprema. Esta Persona Suprema se ha expandido ilimitadamente para su propia satisfacción, en ilimitadas formas, tanto en la categoría jiva *Tattva*, como *Visnu Tattva*.

Las formas *Vishnu Tattva* más conocidas las constituye el Das Avatar, las diez encarnaciones *Vishnu* más conocidas. Las formas más conocidas son: *Matsya*, la forma de pez; *Kurma*, la forma de tortuga; *Varaha*, la forma de jabalí; *Narasimha* (o *Nrisimha*), la forma de mitad hombre y mitad León; *Vamana*, la forma de brahmán enano; *Parasurama*, la forma de castrilla; *Rama*, la forma de rey; *Budha*, el iluminado; *Krishna* la forma del Supremamente atractivo pastorcillo de vacas; *Kalki*, la última encarnación que aún está por venir al final de la era de Kali. *Kali* es la última de las cuatro eras (*yugas*) que constituyen el tiempo cosmogónico Védico. *Kali yuga* dura cuatrocientos treinta y dos mil años, la anterior, *Treta yuga*, el doble. La anterior a *Treta*, *Dvāpara yuga*, el triple que Kali, y la anterior a *Treta*, cuatro veces más que Kali.

La duración del universo material es limitada. Esa duración se manifiesta en ciclos de kalpas. Un kalpa es un día de Brahmā, y un día de Brahmā consta de mil ciclos de cuatro yugas, o eras: Satya, Tretā, Dvāpara y Kali. El ciclo de Satya se caracteriza por la virtud, la sabiduría y la religión, sin que en él prácticamente exista la ignorancia y el vicio, y el yuga dura 1.728.000 años. En el Tretā-yuga se introduce el vicio, y este yuga dura 1.296.000 años. En el Dvāpara-yuga hay una declinación aún mayor de la virtud y la religión, con el vicio en aumento, y este yuga dura 864.000 años. Y, finalmente, en el Kali-yuga (el yuga en el que hemos estado

viviendo durante los últimos 5.000 años), hay una abundancia de contienda, ignorancia, irreligión y vicio, con la virtud verdadera prácticamente inexistente, y este yuga dura 432.000 años... Según los cálculos terrenales, esos 'cien años' ascienden a un total de 311.040.000.000.000 de años terrestres. Srita Prabhupada (1995).

Brahma es el creador de este universo en particular, sin embargo hay otros ilimitados universos y en cada uno hay un *Brahma* creador. *Brahma* es el semi-dios encargado de la creación del universo, pero además hay otros 33 millones de semidioses encargados de controlar otros aspectos del universo, incluso hay algunos que se encargan de aspectos tan particulares como la digestión, el parpadeo, y asuntos más complejos como Indra, que se ocupa del cielo, las nubes y las lluvias; u otro encargado del viento, *Vayu*, o el semidios regente de



BRAHMA
Probablemente de la Región
Malwa, India
Siglo XI, periodo Paramara
British Museum, Londres
(Guy, 2007)

la Luna, *Candra*; o del océano, *Varuna*, etc. Todos estos 33 millones de semidioses son *jiva Tattva*, es decir, que son jivas o atmas iguales a las que actualmente ocupan cuerpos humanos, la diferencia es que tienen mayor responsabilidad que los seres humanos ordinarios debido a su mayor piedad y desarrollo espiritual.

Tanto semidioses como seres humanos ordinarios por una u otra razón han descendido del mundo espiritual, al mundo material. El mundo material constituye la cuarta parte del total de la creación. Las otras tres cuartas partes las constituye el mundo espiritual, que es, por cierto, ilimitado. Dentro del mundo espiritual se encuentran los planetas *Vaikunta*, en los que rige una manifestación de *Vishnu* particular que sostiene una relación individual con cada *jiva* que ahí se encuentra. Es decir que la entidad viviente cayó del mundo espiritual en algún tiempo al mundo material.

Ahora la entidad viviente cambió su posición, de alma liberada, residente del mundo espiritual, a alma condicionada. La entidad viviente que habita el mundo material está condicionada y sujeta a las modalidades de la naturaleza material. *Tamas*, *Rajas* y *Sattva* (ignorancia, pasión y bondad). Estas modalidades, que emanan de *Bhagavan*, están delegadas a la famosa Trimurti: *Siva*, *Brahma* y *Vishnu*, respectivamente.

LAS MODALIDADES DE LA NATURALEZA MATERIAL Y SUS REGENTES

Siva	Tamas	Oscuridad, pasividad, inercia.
Brahma	Rajas	Pasión, deseo, actividad, creación.
Visnu	Sattva	Armonía, tensión, equilibrio

Tomado del ciclo de conferencias dioses y diosas de la India. Philips (2008)

Entonces la entidad viviente cae al mundo material debido a su deseo de convertirse en *purusa*, es decir: disfrutador, sin embargo no es realmente esa su posición, sino que ella es *Tathasta sakti*, energía marginal, que quiere decir que tanto puede estar relacionada con la energía material como con la energía espiritual, según su propio deseo.

Si ella, la entidad viviente desea estar relacionada con la energía material y tratar de disfrutar de ella, entonces se le permite venir al mundo material y de esta forma se ve enredada. El enredo material se conoce como *maya*, lo que no es.

La *jiva* entonces al creer que es el *purusa* trata de disfrutar de *prakriti*, que es la energía inferior de *Bhagavan*, es decir: la materia. La entidad viviente sufre en este mundo puesto que desconoce su verdadera posición como alma espiritual. La entidad viviente trata de *enseñorearse* de algo que simplemente contiene las propiedades contrarias a su condición de eternidad. Entonces entra al mundo de las categorías y la dualidad. Siempre hay cambio, nada permanece y por tanto es falso. El mundo material es verdadero en cuanto que emana del *Purusa*, *Bhagavan*, pero falso en cuanto a su temporalidad en comparación con la eternidad que se manifiesta en el mundo espiritual, que se considera como el mundo original, en cuanto que para la filosofía védica la materia es originada por el espíritu. *Bhagavan* es espiritual ciento por ciento. No hay diferencia entre Él y cualquier otro de sus aspectos. Su nombre, su fama, su forma, todos estos elementos son eternos y son exactamente iguales. Cuando uno nombra la palabra mango, dice *Srila Prabhupada*, no podemos saborear el mango y no aparece este frente a nosotros, pero cuando decimos *Vishnu* o *Krsna*, *Vishnu* o *Kirshna* mismos aparecen en sus nombres. Las deidades que representan a *Vishnu* y *Krishna*, *Bhagavan*, la fuente de todo cuanto existe, el adorador entiende que no hay diferencia entre esa deidad y *Vishnu* o *Krishna* mismo. Aunque en realidad *Vishnu* se expande para crear millones de universos:

De Mahā-Vi ṅu Se genera Garbhodaka āyī Vi ṅu, y de Garbhodaka āyī Vi ṅu Se expande K ṛodaka āyī Vi ṅu. Por lo tanto, Mahā-Vi ṅu es la causa original de Garbhodaka āyī Vi ṅu, y de Garbhodaka āyī Vi ṅu viene la flor de loto de la que se manifiesta el Señor Brahmā. Vemos entonces que la causa original de todo es Vi ṅu, y que, por consiguiente,

la manifestación cósmica no es diferente de Viñu. Esto se confirma en la *Bhagavad-gītā* (10.8), donde Kṛṣṇa dice: *ahaṁ sarvaśya prabhavo mattaḥ sarvaṁ pravartate*: «Yo soy la fuente de todos los mundos espirituales y materiales. Todo emana de Mí». *Garbhodaka āyī Viñu* es una expansión de *Kāraṇodaka āyī Viñu*, que es una expansión de *Saṅkar aṇa*. De este modo, en última instancia Kṛṣṇa es la causa de todas las causas (*sarva-kāraṇa-kāraṇam*). La conclusión es que tanto el mundo material como el mundo espiritual deben considerarse el cuerpo del Señor Supremo. Podemos comprender que la causa del cuerpo material es el cuerpo espiritual, del que, por lo tanto, es una expansión. Srila Prabhupada (1995).

Kāraṇodakasayi Viñnu crea la energía material total, se encuentra recostado en océano (en el océano Causal u océano *Karana*) que flota como una nube en el mundo espiritual, de Él emana *Garbhodakasayi Viñnu*, quien entra en todos los universos para crear variedad en ellos; Él emana ilimitadamente de cada poro de *Kāraṇodakasayi Viñnu* y crea cada universo a través de su apoderado *Brahma*. A su vez, de este último, emana *Kṣirodhakasayi Viñnu* o *paramatma*, quien entra en cada átomo y en el corazón de todas las entidades vivientes y quien funge como el testigo imparcial de todas las actividades de la entidad viviente. *Kṣirodhakasayi Viñnu*, se difunde en todos los universos como la Superalma.

Los elementos antes descritos en este capítulo son algunos de los que mínimamente se deben tomar en cuenta para entender la estética védica. La cosmogonía védica es muy compleja y llena de detalles importantes que en este estudio no pueden profundizarse. Por lo pronto lo anterior sin duda dará una idea más clara para entender la percepción estética védica y cómo es que está inmersa en un sistema muy complejo al cual sirve como medio para lograr sus fines trascendentes.

La *jiva* pues está ilusionada pensando que este es su hogar, sin embargo debe despertar y preguntarse cómo puede ser verdaderamente, es decir, eternamente feliz. La búsqueda de esta felicidad eterna es el objetivo del sistema *varna asrama dharma*. El arte védico, y particularmente la elaboración de deidades, la arquitectura y la pintura, tienen como objetivo inspirar a los individuos hacia la trascendencia.



VISHNU DORMIDO ENCIMA
DE ANANTA
Mahishasuramardini,
Mamallapuram, Tamil Nadu,
India
Siglo XVII
(Guy, 2007)

CAPÍTULO

2

La civilización Védica Una estética integral

Como mencionamos antes se requiere definir ciertos aspectos importantes antes de comenzar a reflexionar y dilucidar de lleno acerca de cómo sería una *estética védica*. En el camino hay que ir atando aspectos substanciales para entender en su justa medida el asunto. Una de las cuestiones iniciales es la que tiene que ver con la datación, tanto de la cultura, es decir la fundación de la nación aria, como el de la “creación” de los *Vedas* mismos.

Se debe entender que la datación, tanto del aspecto literario, como cultural en todas sus acepciones, tiene dos facetas. Una la que se produce desde dentro y la otra la que viene de afuera. Explico: por un lado están los mismos *Vedas* que dan referencias tanto sobre su propio origen como del de las civilizaciones que los contienen, y por el otro los datos que proponen los indólogos contemporáneos, regularmente occidentales, quienes dan sus interpretaciones y cálculos con base en estudios filológicos, arqueológicos históricos, etc. sobre los mismos tópicos. A continuación se tratarán algunas de estas capitales cuestiones.

2.1. LOS INDÓLOGOS MEXICANOS

Las reflexiones y argumentos siguientes han sido inspirados, entre otros, por un estudioso un tanto más exaltado que el autor de la presente investigación. Estudioso que ha trabajado sus propuestas desde la ciudad de Saltillo, Coahuila, de la región nortea del País: el Lic. Horacio Francisco Arganis Juárez, a quien respetuosamente dedico lo mejor de lo que aquí presento.

No obstante, no fue el Lic. Horacio Francisco el primer académico mexicano en dibujar ideas innovadores acerca del pensamiento y los alcances de la cultura védica en occidente. Ya anteriormente había en la tradición académica mexicana un osado médico: Gumercindo Mendoza, fundador de la primera Sociedad Mexicana de Historia Natural en 1876, director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía en 1883, quien en 1878 publicó un *Estudio comparativo entre el sánscrito y el náhuatl*.



En el estudio comparativo el doctor Gumercindo Mendoza encuentra coincidencias lingüísticas sumamente interesantes, que hoy en día son descalificadas como meras casualidades fortuitas. Sin embargo lo que en su momento el doctor apuntó, podría retomar cierta vigencia. La cultura védica es muy antigua y que de alguna u otra forma permeó el pensamiento de todas las culturas del mundo antiguo es una posibilidad que más de un investigador, hoy en día, podría tomar muy en cuenta.

El investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de nuestra *Alma Mater* Juan Miguel de Mora señala refiriéndose a los estudios de Gumercindo:

Hemos llevado a cabo algunas comprobaciones de glotocronología, como comparar en sánscrito y náhuatl los cien conceptos seleccionados para esas comparaciones por lingüistas anglosajones y los resultados han sido negativos. En las palabras más usadas por el ser humano de cualquier parte del planeta no hay relación entre el sánscrito y el náhuatl. No es que ese sistema esté sujeto a serias objeciones, pero no deja de ser significativo que no haya coincidencia en cien palabras básicas.

Mora (2003).

Sin abundar en el tema, sólo quisiera señalar que uno de los posibles cuestionamientos al sistema de glotocronología, sería que las cien palabras más usadas serían las más susceptibles de transformación. Además que las cien más usadas no necesariamente serían las más significativas. Si el estudio se realizara según coincidencias de las concepciones cosmogónicas quizá el veredicto sería distinto.

Es verdad, como ya señalaba Alfonso Reyes, que no han sido pocos los intentos por establecer un lenguaje original. Ya desde tiempos de los antiguos egipcios dice Reyes (1981), se habían realizado experimentos imbuidos de esa aura de practicidad y candidez que sólo los sabios

de la antigüedad sabían efectuar sin parecer triviales. Dice Reyes que Heródoto se indignaba ante su propio relato en el que cuenta cómo un labriego egipcio es encomendado por el faraón Psamético, para cuidar, o mejor dicho, descuidar, a dos niños para no darles ninguna educación. Hasta que un día, los dos niños que no sabían hablar, extendiendo los brazos al labriego, pronunciaron la palabra *beccos*. Después de las evaluaciones de los sabios egipcios, al parecer se determinó que *beccos* era la palabra con que los frigios nombraban al pan, y que por tanto, ellos debían ser los poseedores del lenguaje más antiguo. Reyes (1981). Reyes dice que así como Leibniz se había empeñado en *hacer del hebreo –por una superstición escrituraria- la lengua modelo y la madre original de las lenguas*, en España García Ayuso, dice Reyes, se inclinó por presentar al sánscrito como el destacado candidato para portar tal honor. Agrega el autor que en ocasiones ha sido el vasco e incluso el holandés el que se ha propuesto como la lengua original. Reyes (1981). Como se ve nuestro asunto de una estética originaria no es sencilla.

2.2. WIKIPEDIA Y LA ENCICLOPEDIA BRITÁNICA; LA HISTORIA OFICIAL

Horacio Francisco Arganís Juárez, en su pequeño libro *Vaisnavismo*, nos presenta una valiosa compilación de diversas opiniones de los primeros personajes del ámbito académico y misionero occidental que se acercaron al pensamiento védico por primera vez en el s. XIX. De este estudio, a continuación realizaré una comparación entre dos versiones fundamentales, la de occidente *versus* la historia *vaisnava*.

Entre los primeros personajes europeos que se acercaron a la India, a partir de la colonización británica, y por tanto al pensamiento védico, se encuentra William Carey (1761-1834), quien era un misionero, arribado a la India sin autorización del imperio británico y a quien se le había confiscado propaganda en lenguaje bengalí, descrita por Lord Minto como: *Escurriosos inventos sin argumentos de ninguna clase, llenos de llamas del infierno, aún más calientes que el fuego, denunciando a toda esta raza (hindú) de hombres, solamente por creer en la religión que les fue enseñada por sus padres*. Arganís (1999).

En Wikipedia (2008), se dice:

William Carey fue un evangelista y misionero. Nació en Inglaterra y marchó a la India como misionero donde sirvió durante 40 años. Evangelizó, fundó escuelas y sobre todo, invirtió sus años en la traducción de las escrituras a diferentes lenguas del país. Se le considera como uno de los grandes del evangelismo y misiones modernas. Desarrolló un plan de misiones y animó a muchos a ir al campo de misiones. Arganís (1999).

Antes de salir de Inglaterra fue pastor bautista. Dedicado a la lectura y a los idiomas. A los 21 años de edad ya dominaba latín, griego, hebreo e italiano, e iniciaba con el danés y el francés. Un día, en un momento de quietud en su trabajo (vendiendo zapatos), escuchó el llamado de Dios. Escuchó: 'si el deber de todo hombre es escuchar el evangelio entonces, es el deber de aquellos a los que se les ha encomendado con el evangelio aspirar a llevarlo a todas las naciones' y él susurró: 'Heme aquí, envíame a mí'. Arganís (1999).

Wikipedia agrega con cierta complicidad, evidenciada por el siguiente encabezado:

La idolatría en la India:

En sus cartas hablaba de los muchos dioses y ritos que vio. En las calles hacían altares grandes, con sus ídolos y llevaban sus ofrendas de comida y flores. Con música que él catalogaba como 'horrible'. Estos ritos se prestaban para enriquecer más a los ricos (que eran los que 'ponían el altar') y los pobres eran los que llevaban las ofrendas.

Afirma que abiertamente ...les hablaba de lo malo de los ídolos, y de la insensatez de adorarlos, de la verdadera naturaleza de Dios, y del camino de salvación por Cristo. En una ocasión tuvo la oportunidad de ver a un hombre de la casta alta muy interesado y persuadido. La multitud le gritaba a este hombre que callara a Carey (porque por posición social debía hacerlo), pero no pudo. Se quedó callado y perplejo. Wipedia (2008).

Del misionero apuntan sus biógrafos, estableciéndolo como un signo de pureza, que murió en la miseria. Pero sin querer ser desagradablemente mordaz y sin abusar del cuasi anonimato de esta disposición muy de los tiempos de ahora que nos permiten ser *masa* y perder totalmente la buena consideración personal por los individuos, pero apelando a las recomendaciones expertas sobre la suficiente agresividad que debe tener un ensayo Correa (2004), me gustaría compartir un famoso precepto védico del niño y el fuego que, por su extensión, interpreto de la siguiente forma: *a un niño, aunque es inocente (o ignorante), no por ello el fuego no lo quema si lo toca*. Las buenas intenciones e incluso acciones de William no necesariamente lo privan del abraso del error, y no me refiero por ahora al del dogma, sino al del respeto ante lo ajeno, casi como la máxima de nuestro prócer oaxaqueño, pero aquí referido al orden de las ideas.

De Alexander Duff (1806- 1878), quien fundó el Scots Collage en Calcuta, cuyo objetivo principal, dice Horacio Arganís en su libro Vaisnavismo, era: "barrer la cultura védica", la Enciclopedia Británica dice:

Duff naufragó dos veces antes de alcanzar la India (mayo 1830), donde abrió una escuela para hindús y musulmanes, combinando aspectos de la ciencia occidental y las creencias de las religiones locales. Wikipedia 2006.



Lo que no nos dice la Enciclopedia Británica es que, según Horacio Arganis, la crítica que realizaba la *Scots Collage* en Calcuta hacia el pensamiento védico, no era del todo bien recibida localmente provocando un enardecimiento de los ánimos, generando también el descontento indio lo que culminó con una fallida rebelión del ejército nativo de aquella nación (sepoys) en 1856, año en que Duff decidió regresar a Inglaterra. La rebelión, por supuesto, se desarrolló en contra del gobierno imperialista británico y no pararía sino hasta 1858. Wikipedia (2006).

La rebelión, que comenzó en Meerut, se extendió después a Delhi, a Agra, a Cawnpore, y a Lucknow, dice la Enciclopedia Británica. Registra que sólo en el nivel militar los indios estaban organizados pero sugiere que el descontento tocaba a todas las otras partes del sistema social, manifestándose disgusto por la introducción de métodos occidentales de educación que provocaban una afrenta directa, provocada a su vez por los misionarios que desafiaban las creencias religiosas de los hindús.

Aunque se señala que las razones principales de la rebelión fueron el descontento de las castas superiores, que al ver trastocado todo su sistema social motivaron la rebelión, dice que especialmente la clase Brahmánica (pero que en adelante me referiré a ella como Brahmánica, apelando a la más autorizada pronunciación de A.C. Bhaktivedhanta Swami Prabhupada) al ver perdidos sus privilegios impulsó la revuelta, utilizando al ejército indio (sepoys).

La historia India menciona como otra de las principales causas que detonan el conflicto, el dato curioso, curioso para el que pudiese verlo con exotismo, la introducción del rifle *Enfield*, a las tropas *sepoy*, entonces dominadas por el imperio, como una de las principales detonantes de la rebelión. Los rifles fueron entregados a las tropas en abril de 1857, en la región de Meerut. Los cartuchos de los rifles al parecer debían ser engrasados con manteca de cerdo y de vaca, lo cual por supuesto ofendía las fuertes creencias tanto de hindús como de musulmanes. Las tropas rechazaron los cartuchos y como castigo los soldados eran enviados a prisión por largos periodos. Este castigo incentivó a sus



camaradas, que se levantaron el 10 de mayo, tomando Delhi, donde no había tropas europeas. La paz fue declarada oficialmente el 8 de julio de 1858 tras sangrientos enfrentamientos que causaron bajas en ambas partes con trágicas consecuencias en la población civil británica, lo que originó una venganza rápida y severa.

Menciono este dato curioso porque nos da alguna noción de la realidad de la permanencia y la firmeza de un bien asimilado tópico filosófico en el pueblo Indio de mediados del s. XIX, que se remonta a un período muy lejano en la historia india, quizá miles de años atrás y evidencia la estricta noción de no-violencia, *ahimsa*, en este caso en contra de los animales y en especial de la vaca.

Dice la enciclopedia que los caminos, los ferrocarriles, los telégrafos, y expansión educativa y de las obras públicas, continuaron con poca interrupción; de hecho la creación de las vías ferroviarias fueron estimuladas por la premura de su importancia ante la necesidad de una rápida movilización de tropas para afrontar una crisis.

Finalmente el efecto del motín en la gente de la India había hecho huella en la sociedad tradicional. Se había protestado en contra de las influencias extranjeras generadas por la ocupación imperialista, y se había fallado; los príncipes y otros líderes naturales habían contemplado a distancia el motín y se habían evidenciado para la mayoría como incompetentes. A partir de este tiempo toda la esperanza radicaría en un renacimiento del pasado y la exclusión del occidente, paradójicamente disminuyó. La estructura tradicional de la sociedad india cedió y fue reemplazada eventualmente por una occidentalización creciente del sistema de clases, de la cual emergió una clase media fuerte con un sentido acrecentado de nacionalismo indio. Wikipedia (2006).

2.3. EL PROBLEMA DE LA DATACIÓN DE LOS VEDAS

El asunto de la datación de los textos sagrados es una cuestión difícil. El tema ha provocado gran controversia y es de gran importancia. De ello se derivan dos polémicas capitales. Uno: **¿Los Vedas son producto de una cultura originaria de India? y no de una migración de Asia menor?**, migración que se asentaría en las antiguas ciudades de *Harappa* y *Mohenjodaro*, y que vendría a depurar el pensamiento del pueblo originario y autóctono de aquella región y; Dos: **¿Son en verdad los Vedas tan antiguos que existe la posibilidad de considerar el sistema *sruti* como un sistema auténticamente organizado y contemporáneo entre sí y no producto de adecuaciones históricas de tinte político, adecuaciones que hicieran los brahmanas (la clase sacerdotal) para controlar a los demás órdenes del sistema *varna-asram*, el sistema de organización social.**

No daremos, por supuesto, en este texto una conclusión definitiva a un asunto que sobrepasa por mucho nuestras intenciones. Se han dedicado volúmenes enteros a tratar estas cuestiones. Hoy es una discusión que está llegando a la academia en el mundo contemporáneo. Aquí se darán sólo algunas perspectivas sobre los eventos y posiciones que han rodeado a las distintas versiones que se han elaborado para explicar esos tópicos. Una investigación que intentara pronunciarse concluyentemente sobre tales asuntos nos desviaría completamente del tema central de nuestra investigación y ciertamente que la extensión implicaría una dedicación total al asunto y quedaría fuera del área que se ha propuesto dilucidar el presente texto.

Sólo daremos una visión somera a esa problemática para otorgar mayor dedicación a nuestro tema de interés principal, que es la estética que se deriva del pensamiento védico. Sin embargo es importante reafirmar que los conceptos que se derivan del pensamiento védico provienen de un cuerpo filosófico sólido, producto de un pensamiento cohesionado y fuerte. Que ha sido duramente criticado y desacreditado, pero que es tan fundamental como el pensamiento griego para entender la realidad de nuestro mundo en los tiempos que corren.

2.4. CUESTIONAMIENTO SOBRE LA CRONOLOGÍA DE MAX MÜLLER

En la cronología de la historia de la India, nos dice *Devamrita Swami* (D.S. 2002) en su libro: "Buscando la India védica", que los únicos datos aceptados como fehacientes por el occidente como verdaderamente relevantes y que pueden ayudar a establecer la antigüedad de la literatura de esa gran nación son, la aparición de Buda 566 a 486 a.C., la invasión de Alejandro Magno en 326 a.C., y el imperio de Ashok en el primer siglo de la era cristiana.

Los indólogos contemporáneos, según *Devamrita Swami* (2002), datan los Vedas entre los cuatro mil años a. C. y los 900 de la era cristiana, según el veda de que se trate. Tomando en cuenta que en el interior de India los eruditos prefieren escoger las fechas más antiguas, mientras que los occidentales las fechas más recientes.

Sin duda el primer erudito occidental *peso completo*, como dice *Devamrita Swami* (2002), en intentar datar los textos védicos fue Friedrich Maximilian Müller, quien hasta la fecha es quizá el indólogo más influyente. Muller, quien fue contratado por el imperio Británico, escribió una obra monumental de 51 volúmenes denominada "Libros sagrados del este".

Según *Devamrita Swami* (2002), Müller era más un devoto protestante fundamentalista que un académico quien sostenía que "la antigua religión de la India está condenada, y si el cristianismo no hace algo, ¿de quién será la culpa?".

En una carta, incluida en el libro de *Devamrita Swami* (2002), así le describe Muller a su esposa, su misión a cumplir en la India:

Espero poder terminar el trabajo, estoy convencido, de que, aunque no podré vivir para verlo aún así mi edición de la traducción de los Vedas tendrá gran efecto en la fé de India, esta es la raíz de su religión, y para demostrarle qué clase de raíz es, estoy seguro, de que es la única manera de arancar todo lo que ha brotado de ella durante los últimos tres mil años.

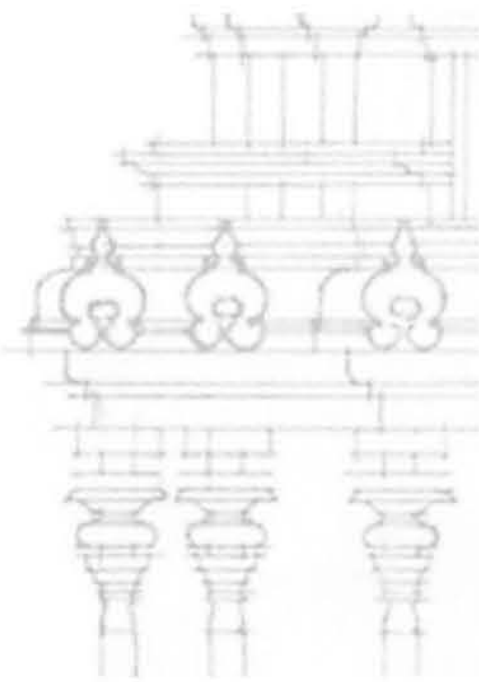
(La traducción es mía)

Adelante agrega Devamrita Swami (2002), que el estudioso alemán, decidió datar el *Rig veda* en 1200 a.C. y después arbitrariamente asignó distintas fechas para las diferentes ramas de los Vedas. Hoy en día sus fechas se aceptan axiomáticamente en libros de texto de todo el mundo. Aunque al final de sus días, confiesa Müller: *en realidad la literatura védica podría datarse en 1000, 1500 o 2000 o 3000 a. C. [y que] no hay poder en la tierra que pueda determinarlo.*

Sin embargo Devamrita Swami (2002), cita a Moriz Winternitz, quien en el primer cuarto del s. XX ocupó la silla de Indología en la Universidad de Praga durante muchos años:

Es notable, de cualquier manera, cuán fuerte es el poder de la sugestión incluso en la ciencia. La hipotética y púramente arbitraria designación de Max Müller sobre la determinación de las épocas Védicas, en el curso de los años, reciben más y más la dignidad y el carácter de un hecho probado científicamente, sin que ningún nuevo argumento o verdadera prueba se haya añadido.

Lo que parece ser más probable en los actuales momentos es que no se tiene una noción clara de cuánto tiempo atrás se escribieron realmente los Vedas.



La simple verdad es que -dice D.K. Chakrabarti, de la universidad de Cambridge- después de doscientos años de modernas investigaciones textuales no tenemos más que generales -y muy controvertidos- límites cronológicos para la mayoría de nuestros textos más tempranos. Devamrita Swami (2002).

Por supuesto hay que mencionar, como uno de los primeros estudios que contra argumentan los trabajos de los indólogos británicos, la obra del famoso erudito Bhaktivinoda Thakur (1838-1914), magistrado *vaisnava* del tiempo de la colonia británica en India. Bhaktivinoda Thakur presenta su libro *Sri Krsna Samhita*, en el que propone argumentos históricos y geográficos para defender tanto la lógica de la filosofía védica como su antigüedad.

También existe una gran polémica en los círculos arqueológicos y antropológicos especializados en la cultura antigua de la India sobre el origen del pueblo Ario. Es por ello que no es ocioso detenerse en el estudio atento de la cronología de la cultura aria un poco más pero ahora considerando una clave fundamental, el importante hallazgo que representan los sellos de *Harappa* y *Mohenjodharo*. Lo Muzio (2009).

Harappa y *Mohenjodharo* son dos ciudades que hoy son consideradas por la mayoría de los indólogos contemporáneos como sede de los inicios de la cultura de la India, mas no exactamente como los de la cultura Aria. Por tanto es una asunto que quiero abordar más adelante. *Harappa* fue descubierta por accidente a mediados del siglo XIX, durante la construcción de una vía ferroviaria. Pero no fue sino hasta 1921 que se realizaron excavaciones sistemáticas de esos sitios arqueológicos. Las ciudades estaban tan bien planeadas que se dice que no existió una ciudad en su tipo sino hasta dos mil años después de la antigua Roma. El gran baño ritual de *Mohenjodharo* está tan bien realizado que los investigadores han dicho que se requería de gran conocimiento matemático para poder construirlo. ¿De dónde sino de una cultura muy avanzada se podría generar dicha capacidad?

En 1998, en una zona cercana a esas ciudades, se realizó un descubrimiento de un templo de cinco mil años de antigüedad. No se ha podido continuar con la investigación puesto que el templo está en una zona en conflicto. Pero muchos más descubrimientos se han realizado después de *Harappa* y *Mohenjodharo*, lo cual evidencia que la zona civilizada era muy extensa, desde las montañas al norte de Afganistán hasta el Océano Árabe pasando por Mumbai y hasta Nueva Delhi en India Central. *Devamrita Swami (2002)*.

En *Harappa* se descubrieron los primeros sellos. Contenían figuras, principalmente de animales, grabadas en esteatita de algunos pocos centímetros. Las figuras de animales estaban acompañadas con símbolos que aún hoy en día no han podido descifrarse. Los animales que se representaron son, entre otros, toros y otros animales de la región. Aunque sorprendentemente, en una zona en la que sólo crecían algunos pocos pastos y uno que otro árbol. Así mismo, se representaron rinocerontes, elefantes, tigres e hipopótamos. Lo que evidencia que *Harappa* mantenía contacto, posiblemente de carácter comercial con otras civilizaciones mucho más allá del valle del Indo.

En 1922 se realizó otro importante descubrimiento arqueológico, la ciudad de *Mohenjodharo*. Esta ciudad se encontró en mejores condiciones, con una circunferencia de al menos tres millas. Algunos investigadores dicen que pudo albergar hasta 35 mil habitantes. Sus construcciones, tal como las de *Harappa*, fueron hechas de ladrillo y algunas llegaron a tener hasta dos plantas. Muchos edificios tenían baños rituales y, el trazo urbano y el funcionamiento del drenaje público de ambas ciudades habíase realizado tan bien, que incluso algunos autores mencionan que notoriamente mejor que el de muchas ciudades indias contemporáneas.

Por supuesto en *Mohenjodharo* se encontraron miles de sellos del mismo tipo que en *Harappa*, por lo que se sabe que ambas ciudades pertenecían a la misma civilización y mantenían estrecha relación comercial y cultural. Cabe destacar que los sellos han sido encontrados en ciudades babilónicas antiguas como Sumeria, lo que nos habla de que existía una relación comercial, también con otros pueblos.



Los indólogos contemporáneos nos dicen que estas ciudades, que albergaron una sociedad capaz de realizar proyectos arquitectónicos bien planeados, con una actividad comercial organizada y extendida ampliamente y con tantas coincidencias con la cultura védica, no son el antecedente de esta, sino que grupos indoeuropeos migrantes, es decir nómadas, dieron forma a una religión primitiva dedicada al culto de *Siva* y del falo. *Lo Muzio (2009)*.

Compendiando, los indólogos comúnmente nos dicen que al llegar los arios de Asia Menor a las antiguas ciudades de *Harappa* y *Mohenjodharo*, ya se había producido una especie de eclosión. Nos dicen que el auge de estas ciudades había ocurrido 3000 a. C. y que los arios, devotos del dios del rayo, *Indra*, habían conquistado muy fácilmente a una civilización que aunque más culta, se encontraba en franco declive. Nos dicen que los arios esclavizaron pues a los antiguos residentes de *Harappa* y *Mohenjodharo*.

Sin embargo distintas pruebas se han presentado en torno a que cultura védica y pueblo Ario son lo mismo y son tan antiguos como la existencia de esas ciudades. Es decir que si se estudia el pensamiento védico desde la teoría de la migración indoeuropea quedan demasiados huecos en la concepción del *sruti* y fácilmente se puede pasar a estratificar el pensamiento védico y a una interpretación sociológica sobre el surgimiento de las distintas visiones como justificadas a partir de estrategias políticas y de control del grupo brahmánico sobre las demás castas, sobre la población en general.

La importancia de los sellos radica en que son posibles pruebas de la antigüedad y sobre todo de la continuidad de la cultura védica desde aquellos remotos tiempos e incluso antes. Los sellos, relieves sobre esteatita, al parecer se utilizaban para marcar arcilla y aparentemente tenían una función comercial, aunque algunos posiblemente tenían una función más bien ritual, quizá como los yantras que actualmente se conocen de la cultura védica más contemporánea.



SHIVALINGA

Templo de Parashurameshvara,
Gudimallam, Andhra Pradesh,
India
Siglo I a.C
(Guy, 2007)

Los animales grabados sobre la esteatita, aunque tallados sobre el mineral de una forma muy sintética, acusan que los grabadores de alguna u otra forma habían visto los animales en su propia experiencia. No sucede como los grabados europeos medievales donde las imágenes de animales como elefantes, cocodrilos, rinocerontes, etc. evidentemente fueron realizadas basándose en descripciones escritas o narraciones directas de viajeros que recrearon los artistas. Estas representaciones, dicho sea de paso, retratan más bien una especie de zoología fantástica más que ejemplares de la realidad. En contraste con la exactitud de las representaciones de animales plasmadas en los sellos de *Harappa* y *Mahenjodharo*.

Esta imagen de *Siva* sentado proveniente de un famoso sello muestra que la composición más básica del arte de los *silpa shastras* ya eran utilizados en este período. El *Yantra* básico compositivo que los *silpa shastras* prescriben es utilizado en este y otros sellos. Posiblemente estos sellos tenían un uso comercial, sin embargo, debido que a esta civilización concebía el desarrollo social y económico en relación, como todos los demás aspectos de la existencia, como un todo cosmogónico, utilizar el orden sagrado para componer los sellos no parece difícil.

Uno de los sellos más importantes que se han encontrado es aquel en el que la mayoría de los indólogos contemporáneos han coincidido en apreciar la figura del dios *Siva*. En este se puede observar una figura antropomórfica sentada sobre un asana, en la posición más básica del yoga, la flor de loto. *Siva* es según el *Bhagavat purana* el semidios encargado de la destrucción del universo y rige la modalidad de la ignorancia. No puede entenderse sin *Brahma* y *Visnu*, quienes rigen, respectivamente, la modalidad de la pasión y la bondad.

La posición en que aparece *Siva* es una de las más comunes en la disciplina del yoga, misma que se practica para llegar a trascender el estado material de la existencia. Es decir que la idea de liberación, *mukti*, muy posiblemente ya se manejaba desde aquellos tiempos, y como sabemos es una de las *purusartas* que manejan los vedas, es decir:

Kama, Artha, Dharma y Moksa. No habría sentido en mostrar al poderoso dios Siva meditando en la posición de flor de loto, sin plantear esa concepción védica.

Los indólogos contemporáneos arrancan sus análisis desde la perspectiva de los indólogos británicos, quienes han partido de un gran prejuicio colonial. Max Müller, importante indólogo alemán, compartiendo la visión de sus colegas británicos, señalaba: "La India no puede ser conservada ni gobernada con algún provecho para nosotros sin la buena disposición de los indígenas; y para todas las medidas que deban tomarse. No hay que pensar en convertir a los indios por la fuerza. La religión de los indios es una religión decrepita, y que no tiene ya muchos años de vida; pero nuestra paciencia por verla desaparecer no puede disculpar el empleo de medios violentos desleales para apresurar su caída." *Arganis (1999).*

Los indólogos británicos planteaban la hipótesis de que alrededor de 2000 años antes del nacimiento de Cristo, grupos migratorios Indoeuropeos se trasladaron de otros lugares de Asia a la India. Su primer destino es el Río Indo y posteriormente el Ganges. Al llegar se encuentran con los restos de una civilización que había tenido su apogeo hacia el 3000 a. C., la civilización de *Harappa* y *Mohenjodharo*. Esta versión postula que los vedas se registraron en forma escrita alrededor de 1500 a.C., y que los *puranas* son literatura postvédica escrita después, entre los siglos IX y X d.C. *Philips (2008).*

La tradición védica *vaisnava* señala que el fundador histórico del hinduismo es *Krishna*. Que los Vedas, los *puranas* y los *upanishads* se ponen por escrito 5000 mil años a.C. Dice también esa tradición que los arios son pueblos originarios del territorio indio, antes *Bharata varsa*. Y que la cultura védica es el antecedente histórico tanto de egipcios, griegos como de sumerios.

Entonces es importante entender que los sellos son evidencia de que la cultura aria se remonta por lo menos a los tiempos de *Harappa* y *Mohenjodharo* y que por tanto la cultura védica también y, asimismo que no es producto de la migración europea.



RUDRA
Sello de esteatita
3000 a.C. a 1500 a.C.

Otro sello importante es el de la *svastica*, que como se sabe es un yantra que, atendiendo al *vastu sastra*, es un símbolo auspicioso que organiza el espacio de manera perfecta. *Talavane (2001).* De acuerdo a las distintas energías de los diferentes puntos cardinales. Además es el símbolo del varna-asram dharma, el sistema de desarrollo social y espiritual de la cultura védica.

El investigador Talavane Krishna (2001), quien es fundador de: The Indus Valley Foundation (IVF), en el estado de Karnataka, India, declara en su famoso libro: *The Vaastu Work Book*, que:

Las excavaciones de Harappa y Mohenjodaro- que desenterran una de las civilizaciones más antiguas de la humanidad a las orillas del río Indu en el Noroeste de India- muestran que el vaastu fue extensamente utilizado. Este nivel de sofisticación en la arquitectura, con la utilización de sistemas de drenaje, no fue visto en el mundo hasta el siglo diecinueve.

El Dr. Talavane agrega más adelante que el *Ramayana* y el *Mahabharata*, los grandes libros épicos de la antigua India, incluyen muchas referencias respecto al *vaastu*. La ciudad de *Dwaraka*, que se describe como la residencia del Señor *Krishna*, estaba construida. *Talavane* (2001), según los lineamientos del *vaastu*, y se construyó con el propósito de hundirse en el océano después de su partida de *Krishna*. Hoy, según el doctor, los restos de la ciudad están siendo descubiertos sumergidos en el mar Árabe.

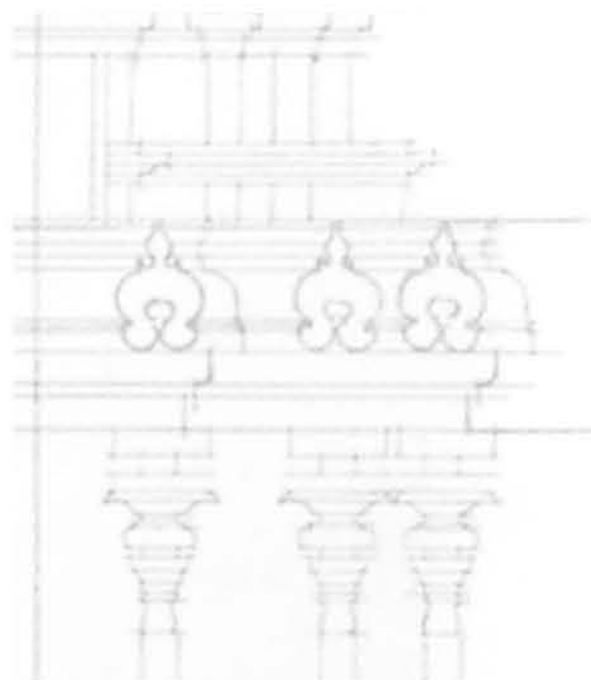
Otro sello importante que nos da evidencia del origen de la cultura Aria es el sello del unicornio, que podría evidenciar que en realidad estos seres míticos fueron creación de la imaginación india y no de la europea.

2.5. LA COSMOGONÍA ES EL EJE DE SU FILOSOFÍA

Como inicialmente mencionamos, la *filosofía* védica surge del estudio de los *Vedas*. Los *Vedas* son *Sabda Brahma*, se reciben por vía auditiva y tienen un carácter axiomático es decir, son incontrovertibles y evidentes. Necesariamente, para ir avanzando en la definición de la estética védica, habrá que ir explicando este tópico desde el interior, sin por el momento hacer uso del sentido crítico en torno a dar juicios de verdad sobre las concepciones védicas.

La filosofía, dice Leopoldo Zea (1969), es continua e interrogante, un continuo intento por no quedarnos en la nada, un intento por resolver el misterio de la existencia. Las interrogantes, aunque surjan en determinado lugar, bajo circunstancias específicas, en tiempos particulares, deberán responderse en el nivel en que todos puedan participar de su solución.

Para occidente, dice Zea (1969), filosofía es sinónimo de creación y dominio, en este respecto nos dice: *Platón propuso su República Ideal, que Aristóteles preparó el terreno para el Imperio alejandrino, que Agustín*



justificó un orden más elevado y más poderoso que el de los césares romanos, que Descartes, al decir que todos los hombres son iguales, preparó lo que vendría siendo la Declaración de Derechos del Hombre surgida en la Revolución Francesa, que Kant sentó el pensamiento democrático reflexionado sobre las bases de que nadie querrá para otros lo que no desea para sí mismo.

Si bien el sistema occidental se basa en sus precedentes filosóficos como por ejemplo San Agustín en Platón o Tomás de Aquino en Aristóteles, debemos considerar que esto es un sistema de acercamiento a la realidad como otros, tan válido como otros que no son originarios del mundo occidental, pero que dan respuestas claras y precisas aunque de otra índole, a los problemas de la existencia.

Zea (1969) sostiene que “el filósofo es aquel que quiere saber del ser en la nada, del orden del caos”... “En último término la problemática que la realidad concreta plantea a toda filosofía tendrá que culminar en soluciones o respuestas que también pueden ser válidas para otras realidades”. Además el autor, en su *Filosofía Americana*, sostiene que la cuestión es entender el mundo no desde lo que la sociedad occidental (Europa y E.U.) ha planteado como cierto de la realidad, sino a partir de lo que cada sociedad es, desde su auténtica realidad. No se trata, dice Zea, de preocuparse por estar en cero para asimilar lo ajeno siempre, sino de partir de nuestra realidad cultural y social. Frantz Fanon, citado por Zea, dice en una larga cita que reproduzco a continuación:

La descolonización es simplemente la sustitución de una “especie” de hombres por otra.

Si queremos transformar a Africa en una nueva Europa, a America en una nueva Europa, confiemos entonces a los europeos los destinos de nuestros países. Sabrán hacerlo mejor que los mejor dotados de nosotros. Pero si queremos que la humanidad avance con audacia, si queremos elevarla a un nivel distinto del que le ha impuesto Europa, entonces

hay que inventar, hay que descubrir. Si queremos responder a la esperanza de nuestros pueblos, no hay que fijarse sólo en Europa. Además, si queremos responder a la esperanza de los europeos, no hay que reflejar una imagen, aun ideal, de su sociedad y de su pensamiento, por los que sienten de cuando en cuando una inmensa náusea. Por Europa, por nosotros mismos y por la humanidad, compañeros, hay que cambiar de piel, desarrollar un pensamiento nuevo, tratar de crear un hombre nuevo. Zea (1969).

Zea aboga por una filosofía descolonizadora, que aunque no ignora a Europa, pues ello sería aceptar aun su sujeción y dominio, más bien habla de ella, pero como expresión de otro mundo y otro pensamiento, como de una expresión distintas de lo humano.

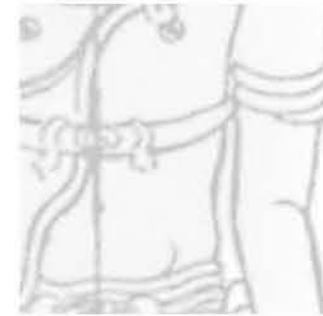
Dice que Sartre se sorprende de la filosofía de Fanon, Zea (1969). Fanon indica que la filosofía occidental se precipita hacia el abismo, más no toma partido, sólo describe como un médico que describe los síntomas de una enfermedad, pero quien verdaderamente debe sacar provecho de ello son los pueblos que se mantienen lejos y que no tienen que seguir a este mundo en su autodestrucción.

*¿Cómo se enfrenta el colonizado al colonizador?
Pura y simplemente como un hombre, exigiendo para sí lo mismo que el colonizador ha exigido y exige para él considerándose como un hombre. No más, pero tampoco menos. Zea (1969).*

Los filósofos védicos, entonces, tal como los americanos, africanos, asiáticos, tienen su proceder particular que sólo a ellos pertenece. Este proceder corresponde a un mundo y es una manifestación particular de humanidad. Dice, sin embargo, Fernando Tola (2008), Europa también ha tenido su carga de irracionalidad y apego a la tradición, en

ocasiones fantástica en el ejercicio del pensamiento y la búsqueda de la verdad. Y es en este sentido que afirma:

Si en la historia del pensamiento indio y en la historia de las Filosofías Griega y Europea se encuentran temas, enfoques y soluciones similares, y también una similar coexistencia de irracionalidad, sumisión a la autoridad y subordinación del pensar filosófico a otros fines junto con las actitudes opuestas, entonces estamos autorizados a afirmar que en India sí existió "tal cosa como una Filosofía de la India". Tola (2008).



En los actuales momentos, y sobre todo en la historia de la filosofía védica, la subordinación y respeto que guarda el filósofo recae sobre la base del pensamiento cosmogónico descrito en los cuatro *Vedas* principales: *Rig, Sama, Yajur* y *Atharva Vedas*. Esta cosmogonía, descrita brevemente más adelante, proyecta, en la historia del pensamiento védico una guía, que ilumina el sentido de un mundo no occidental, no colonizado, que vale mucho y que lejos de acercarse al abismo, podría responder a cuestionamientos vigentes de la humanidad. De este pensamiento filosófico se deriva, por supuesto, un pensamiento estético complejo que es el tema de esta tesis.

2.6. DOS HISTORIAS, UNA EXTERIOR Y OTRA INTERIOR

Existen dos tendencias que explican el fenómeno, la que sigue el modelo propuesto por los primeros indólogos británicos y la que lo explica desde el interior del pensamiento védico.

Antes de continuar diré algo acerca de los términos con los que nos referimos en adelante a nuestro tema y los que hemos manejado hasta ahora. En este texto hemos hablado de cultura védica y en ningún momento se ha mencionado el hinduismo como concepto de referencia, entonces, ¿qué es el hinduismo?

Aunque el concepto hindú o hinduismo no aparecen en la literatura védica, ellos comprenden una serie de nociones y movimientos de carácter religioso que se derivan de los libros sagrados de la India, aunque no exclusivamente de esa geografía. Para algunos pensadores contemporáneos de los temas India y filosofía védica, es importante el señalamiento ya que tradición hindú y tradición védica no necesariamente coinciden en todos sus respectivos componentes.

La versión de los indólogos británicos, la versión exterior, dice que 2000 años a.C. grupos migratorios indoeuropeos llegaron, procedentes de otros lugares de Asia, a India. Su primer destino fueron las márgenes del río Indo y posteriormente las del *Ganges*. Al llegar se encontraron con los restos de una civilización que había tenido su apogeo hacia los 3000 a. C., tal civilización fue la que se desarrolló en *Harappa* y *Mohenjodharo*. Esta versión nos dice que el *Rig veda* fue el primer libro que se escribió 1500 a.C. Esta versión no identifica o señala un fundador histórico.

La versión védico vaishnava, la versión interior, dice que el fundador histórico es *Sri Krishna*. Los *Vedas* se registran por escrito hace 5000 mil años. Los arios, el pueblo depositario de esta filosofía, es un pueblo originario del territorio indio, que antes se denominó *Bharata-varsa*. La cultura védica es el antecedente histórico tanto de egipcios, griegos y mesopotámicos. *Harappa* y *Mohenjodharo* son vestigios directos de esa cultura y, su apogeo se dio en el periodo de tiempo transcurrido entre 3000 a.C. y 1900 a.C. Actualmente esas ciudades se encuentran en territorio que hoy pertenece a Pakistán. Hallazgos arqueológicos han permitido comprobar que en esas poblaciones se practicaba el culto al dios Siva, hecho que evidencia esta correspondencia.

Ambas ciudades fueron perfectamente planeadas. En ellas se delimitaron claramente las áreas para ubicar edificios públicos o construcciones privadas. Estaban equipadas con sistemas de drenaje cubiertos y contaban además con instalaciones públicas dedicadas especialmente para realizar abluciones rituales. Contaban también con fortificaciones para contener la afluencia del río Indo. *Lo Muzio* (2009).

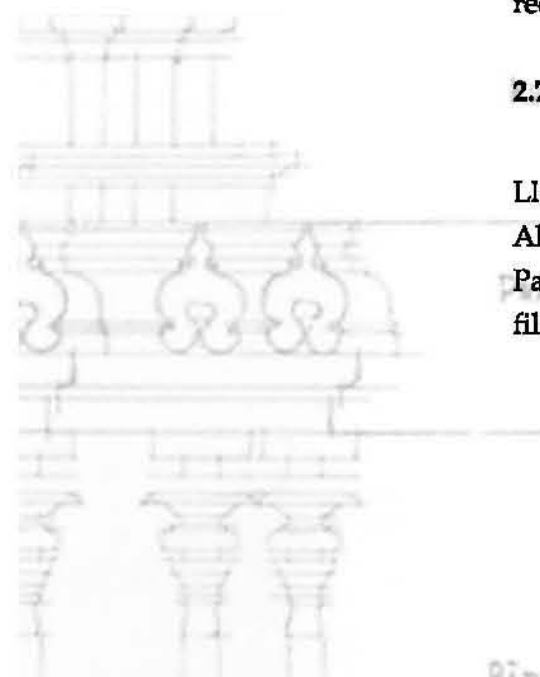
Harappa y *Mohenjodharo* (El monte de los muertos) Fueron exploradas inicialmente en 1872-1873, por Sir Cunningham, Devamvrita Swami, (2002). En ellas se encontraron evidencias de tablillas de arcilla características del valle del Indo. Al parecer no se encontraron armas pero sí indicios de que usaban moneda. No existían grandes palacios que destacaran de las demás construcciones. Las casas eran de dos plantas. No hay aparentemente restos de escritura. Se han encontrado tablillas con imágenes que aunque no rebelan profusamente el pensamiento de dicha civilización son antecedente claro de las reconocidas manifestaciones de la cultura védica.

2.7. CONCEPTOS GENERALES DE LA ESTÉTICA VÉDICA

Llegado este momento es importante señalar, como apunta la Dra. Alka Pande, algunas consideraciones generales más sobre la estética. Para el occidente, según dicha autora, la estética es una rama de la filosofía que apunta a establecer

...los principios generales de arte y de belleza. Puede ser dividida en la filosofía del arte y la filosofía de la belleza. Aunque algunos filósofos hayan considerado que uno de éstos es una subdivisión del otro, sin embargo las filosofías del arte y de la belleza son esencialmente diferentes. La filosofía de la belleza reconoce fenómenos estéticos fuera del arte, como en naturaleza o en fenómenos culturales no-artísticos tales como moralidad, ciencia, o matemáticas; se refiere a arte solamente en cuanto a que el arte es hermoso... Pande (2009).

Dice la Dra. Pande que la cuestión de la estética en la cultura védica centra sus intereses más en el ámbito de lo psicológico que en el ámbito de la filosofía o la búsqueda intelectual separada. Más bien lo estético y la creación artística se asoció siempre con lo ético y lo psicológico. Por un lado la intención del creador era en primer lugar,



según la autora, cultivarse a sí mismo y en seguida ayudar al receptor en ese mismo sentido; y por otro lado la estética apelaba al sentido psicológico en cuanto a la teoría de *rasa* y *bhava*, es decir, al sentido de las distintas emociones que suscita el intercambio social. Y agrega la doctora Pande (2009) que: *La comprensión del concepto de bueno (sivam, mangalam); fue juntado con el de la alegría de la dicha y la belleza (anandam, sundaram) por lo tanto, la ética y la estética parecen haber sido mirados como una sola entidad.*

Por supuesto la iconografía es uno de los elementos más importantes de la estética védica. La iconografía responde a un complejo entrecruzamiento de historias contenidas principalmente en las historias puránicas, historias que se ocupan de mostrar el complejo mundo de semidioses, hombres y su interacción, y que se ven corroboradas directamente en los himnos védicos. La iconografía es una resultante pues, de distintos presupuestos de carácter incluso filosófico. Se tiene un sistema iconográfico tanto para la elaboración de deidades *jiva Tattva* como *Vishnu Tattva*, es decir, deidades de formas de *Vishnu*, entre ellas quizá las más populares son las del *Das avatar* y principalmente: *Krishna*, *Rama*, *Varaha* y *Narasimha*; y deidades *jiva Tattva*, como son: *Indra*, *Hanuman*, *Ganesh*, *Skanda*, etc.

Respecto a *Siva* y *Laksmi*, que son deidades muy populares y difundidas, guardan lugares especiales y controvertidos respecto a su categoría. Sin abundar demasiado en este tema, sólo quisiera mencionar que según la *Brahma Madhva Gaudiya Sampradaya*, *Siva* se encuentra a la mitad entre *jiva Tattva* y *Visnu Tattva*. *Siva* es un semidios que aparece (el mismo *Siva*) en todos los universos, mientras que por ejemplo, el puesto de *Brahma* es ocupado por distintas jivas por cada universo. En el caso de *Laksmi*, la diosa madre, *Sri*, como algunos la nombra, no está en realidad en la categoría de semi-dios, sino que es *Vishnu Tattva*, es decir, una expansión plenaria de *Vishnu*.

La armonía de las deidades védicas radica en el hecho de que se pueden apreciar como un conjunto vivo. Apreciar el arte de las deidades védicas implica tanto el bulto, es decir el mármol, la piedra, la escultura en sí, como su ornamentación (*Vastra* y *abharana*). Las deidades

GANESHA ERGUIDO

Probablemente de Orissa, India
Siglo XII, período ganga
British Museum, Londres
(Guy, 2007)



védicas guardan una proporción precisa que surge de la concepción del cosmos. Sin duda la iconometría védica es precisa y ella se rige por normas estrictas que más adelante se detallarán. Muchas de las esculturas védicas se pensaron para ser vestidas y adornadas con joyas y guirnaldas de flores.

La escultura de los Dioses será denominada en la jerga iconográfica como <<aditiva>>; los elementos específicos tales como posturas, atributos, gestos, coronas, vestidos y joyas se unen en una imagen completa armónica que agrada al creyente y revela lo divino. Schleberger (2004).

Los adoradores de las deidades, los pujaris, realizan diariamente acciones rituales y devocionales dedicadas ellas, tales como baños, ofrendas de alimentos y también son decoradas y adornadas. Dichas deidades se asientan en altares y templos magníficos que cotidianamente son visitados por devotos fieles y que en ocasiones reciben a miles de visitantes por día. Los peregrinos contemplan la forma de la deidad ofrendándole dinero, joyas o guirnaldas de flores acompañadas con plegarias, todo ello con gran atención devocional.

En una serie de ceremonias en las que, por ejemplo, <<se dará alimento>> (Pranaprathista) a las representaciones escultóricas de deidades o se les <<cargará>> de partes del cuerpo o atributos particulares que caracterizan los ámbitos de poder de los dioses, la imagen cültica cobrará vida bien mediante agregación mental, bien mediante contacto (Nyasa). Las fuerzas imaginadas deben pasar a la escultura y seguir siendo eficaces mediante el culto de adoración... El trato con las estatuas es tan realista que la adoración cültica le puede parecer al europeo como el juego con muñecos. Schleberger (2004).

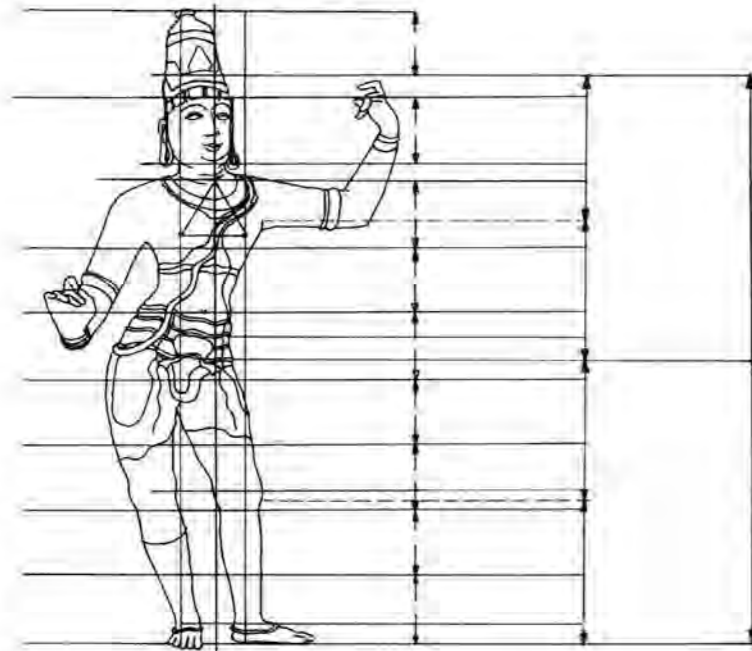


MAESTRO ESCULTOR (STHAPATI)
TRABAJANDO UNA IMAGEN DE
GRANITO DE VISHNU

Tamil Nadu, 1995
(Guy, 2007)

Para el occidental es difícil comprender el ceremonial y el sentido de una adoración como la que se brinda a las deidades védicas. En el sistema varna-asram-dharma, son los *brahmanas*, la cabeza de la sociedad, quien realiza el culto; al menos el culto público. Los demás miembros del sistema pueden tener deidades personales. La adoración pública directa y más estricta se reserva para los *brahmanas*. No cabe duda de que el arte védico es sacerdotal, como bien señala Schleberger (2004). Son los *brahmanas* quienes estudian las características shástricas que deben tener las esculturas védicas. Los *silpi*, los estudiosos de los compendios védicos, son *brahmanas* que tienen la capacidad y la sensibilidad para elaborar representaciones materiales de una deidad.

Los *silpa shastras* son el compendio de normas que debe seguir el realizador de las deidades. Las normas iconográficas consideran representación de la deidad, materiales, proporción, vestimenta, colores, etc. En este arte, la forma, el color y la proporción de la obra de arte no dependen de lo que se imagine el artista, sino de lo que la obra de arte significa para el creyente. Schleberger (2004).



LA TRANSEFERENCIA
DE LAS PROPORCIONES HUMANAS
A LA IMAGEN DE LOS DIOSES.
Schleberger, 2004

Para Schleberger (2004), la adoración no debe considerarse como real, dice que: “La adoración de las esculturas, así se cree, sería transmitida a la divinidad real.” Lo cual no es completamente correcto en todos los sentidos. Las deidades en la categoría *Visnu Tattva*, son la misma divinidad que representan. Es decir, como anteriormente se mencionó en esta investigación, la divinidad en la categoría de *Visnu Tattva* se considera omnipotente, por tanto la deidad de *Narasimha*, *Rama*, *Varaha*, es una expansión de la divinidad y sin embargo nada pierde de su realidad. La deidad no está en otra parte y la divinidad en otra, ambas son lo mismo aunque la divinidad, al mismo tiempo, se encuentra en otra parte. La invocación del *Sri Isopanishad*, *Srila Prabhupada* (2004), dice:

*om pūrṇam adah pūrṇam idam
pūrṇāt pūrṇam udacyate
pūrṇasya pūrṇam ādāya
pūrṇam evāva i yate*

La Personalidad de Dios es perfecta y completa, y debido a que Él es completamente perfecto, todo lo que emana de Él, tal como este mundo de fenómenos, está perfectamente equipado como un todo completo. Todo lo que se produce del todo completo también está completo en sí mismo. Debido a que Él es el todo completo, aunque tantas unidades completas emanan de Él, Él permanece completo en lo remanente.

Y el mantra cinco del mismo *Upanishad* señala:

*tad ejati tan najati
tad dūre tad vantike
tad antar asya sarvasya
tad u sarvasyāsya bāhyataḥ*

El Señor Supremo camina y no camina. Está muy lejos pero también muy cerca. Él está dentro de todo y, sin embargo, está fuera de todo.” Srila Prabhupada (2004).

Para el devoto la forma de la deidad es el medio a través del cual puede establecer una relación con la divinidad. Las deidades en la categoría *Vishnu Tatva* son pues la forma suprema del arte védico, puesto que sirven de medios fidedignos para que el devoto se ponga en contacto con el aspecto Bhagavan del concepto védico de la Verdad Absoluta. La tarea del *Silpin* no termina en la buena representación o la belleza conseguida, sino que le exige pureza en la ejecución de su arte. Para el escultor de deidades el reto está en establecer efectivamente el espíritu de la deidad (*sthapana*). Para Schleberger, esta tradición se remonta a cuatro mil años atrás.

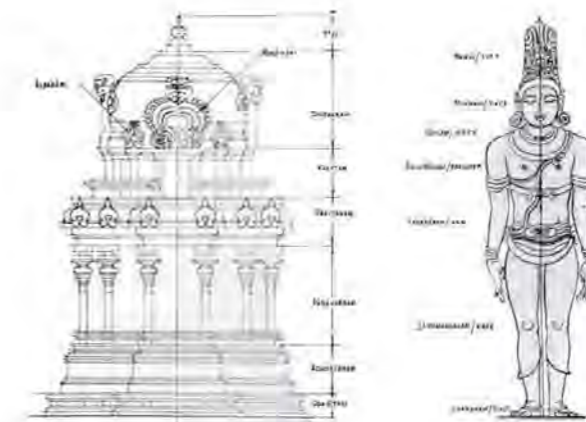


NAGARAJA SENTADO
Bihar o Bengal, India
Siglos X - XI
British Museum,
Londres
(Guy, 2007)

Schleberger (2004) menciona también con gran claridad dos distintos tipos de deidades: *Ahora bien, una escultura creada por los seres humanos, (Vyakta) puede contener o bien la forma, la imagen fenoménica exterior, o bien el simbolismo de objeto natural (Avyakta).*

El *Arca-Vigraha*, la forma de la deidad, puede ser una forma creada por manos humanas o se puede manifestar de manera autónoma. De esta última categoría podemos encontrar las deidades automanifiestas, salagrama silas, que se encuentran en el río *Gandhaki*, en Nepal. Simplemente son manifestaciones *Vishnu Tatva* que no requieren procedimientos de *Sthapana* o consideraciones iconométricas y por supuesto mucho menos iconográficas.

La iconometría de la estética védica es un tema que por sí sólo amerita un estudio independiente y profundo. En un futuro se podría plantear la comparación entre las proporciones del universo védico y la iconometría védica. Si se estudiara con detenimiento podría quizá encontrarse una coincidencia entre la iconometría de las deidades y las proporciones de las dimensiones del sistema planetario *Bhumandala*, que aparecen descritos en el quinto canto del *Srimad Bhagavatam*. No será sin embargo en este estudio donde se realice la comparación, sino posiblemente en el futuro.



ALZADO DEL VIMANA DE UN TEMPLO DE ESTILO DRAVIDICO EN EL QUE SE RELACIONAN SUS ELEMENTOS CON LAS PARTES DEL CUERPO DE UNA DEIDAD.

Dibujo lineal cortesía del Ananthacharya Indological Research Institute de Bombay (Guy, 2007)

En los actuales momentos los estudios sobre el universo védico, específicamente sobre el sistema planetario *Bhumandala*, han sido profundizados por un investigador independiente, el Dr. Carlos Rocha, puesto que forma parte del desarrollo del proyecto del Planetario Védico en *Sri Mayapur Dhama*, en India, de La Sociedad Internacional para la Conciencia de *Krishna*. Amablemente el Dr. Rocha me ha permitido tener acceso a ciertas investigaciones inéditas, de las que me he valido para complementar mi propio estudio.

Los estudios aún sin publicar del Dr. Rocha pertenecen al patronato del proyecto del Templo del Planetario Védico que se construirá en *Sri Dhama Mayapur*, India, sin embargo, en una de sus visitas a México, el Doctor tuvo la amabilidad de mostrar a un grupo reducido de interesados en el tema algunos de sus diseños animados que ilustran las órbitas planetarias según la descripción del Srimad Bhagavatam. Debe mencionarse que el sistema planetario védico no es geocéntrico sino heliocéntrico, y que sin embargo su precisión calendárica y de predicción de los movimientos de los astros, eclipses y los movimientos de los planetas, es muy exacta y merece la atención de los estudiosos en el tema.

2.8. LA ICONOMETRÍA

Dice Schleberger (2004) que: *El canon (iconometría) en más de 300 obras distintas, entre las que figura sobre todo el Silpasastra, fueron establecidos con una absoluta exactitud las medidas corporales ideales para las esculturas de los dioses hasta los más mínimos detalles como las glándulas salivales, el brillo de los ojos o la altura y anchura del contorno de las uñas de los dedos de las manos y de los pies.*

Los *Shilpashastras* son los compendios védicos sobre distintos aspectos de lo que el artista debía tratar de conseguir en sus creaciones. Incluso, dice el mismo Schleberger (2004), que para el silpin (el artista védico), la consideración del canon era tan importante que la desviación de este, ya sea voluntaria o involuntariamente acarrearía grandes desastres para el escultor e incluso su familia.

Las normas eran seguidas puntualmente para evitar el riesgo de sufrir una reacción negativa por no apearse a ellas; los silpin temían perder sus bienes materiales, su casa, su familia, etc., si no lograban plasmar el mandamiento sátrico. El arte *tántrico*, que se entremezcla con presupuestos de esoterismo, recoge este temor reverencial y el apego por el seguimiento de los procedimientos *shástricos*.

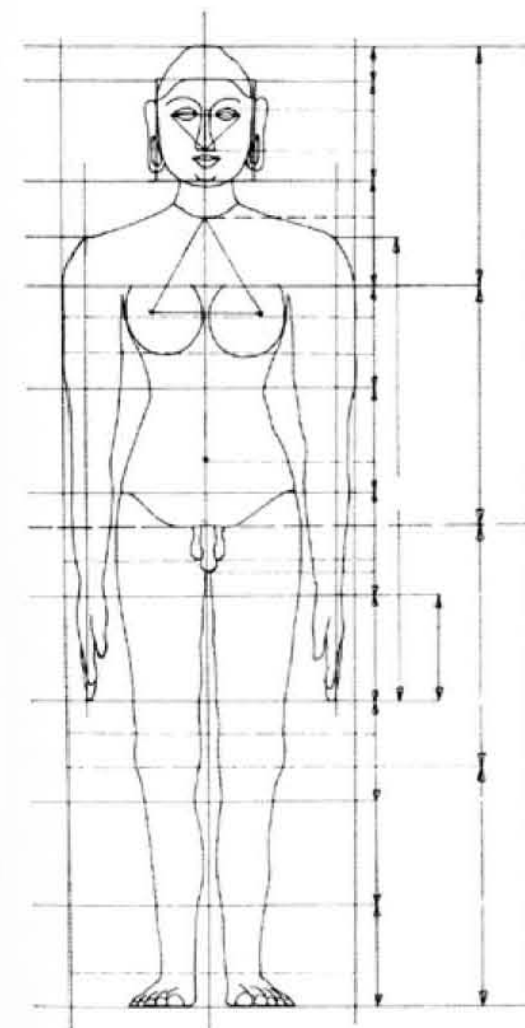
El autor nos dice que las proporciones de las esculturas de dioses iban acompañadas de especulaciones numéricas astrológicas que se proyectaban a los planos de la arquitectura de los templos. El arte antiguo tenía conciencia pues de un universo cosmogónico en el que el cuerpo humano ideal, y la distribución planetaria en el espacio tenían una relación directa. El silpin veía el universo manifestado en el cuerpo humano y veía un orden por el cual podía construir sus ciudades y sus templos.

El Néctar de la Devoción, que es un sumario del *Bhakti Rasamrita Sindhu* de *Sri Rupa Goswami*, describe los rasgos corporales auspiciosos que se manifiestan en el cuerpo de una personalidad avanzada. El cuello corto y con tres líneas como los de una caracola, las piernas gruesas como columnas y los brazos como trompas de elefantes y gruesos como serpientes, nariz prominente, cintura delgada acompañada de caderas anchas como las de una mujer, amplio pecho y órgano genital corto, además de orejas largas, ojos grandes como pétalos de loto y ligeramente rojizos, frente amplia, palmas de las manos y plantas de los pies rosadas, son algunas de las características que manifiestan las personalidades dotadas de signos auspiciosos y manifestadas en el cuerpo.

Para el gusto occidental las deidades védicas parecen desproporcionadas e irreales, pero si atendemos a las características

que enlista el *Bhakti Rasamrita Sindhu*, entonces sorprende que la iconometría védica, basada en el cuadrado, coincida con las descripciones *shástricas*. Si se compone según el canon védico basado en el cuadrado, entonces el cuello corto, los brazos y hombros anchos, las orejas largas y todas las demás características coinciden con el yantra compositivo básico del cuadrado dividido, básicamente, en nueve cuadrados iguales.

Las medidas naturales del cuerpo humano servían de base de la especulación numérica del canon. Se decidía por un modelo sencillo en módulos, en el que primero se ha determinado una medida base. Esta medida base era de la largura del cuerpo, consistía en 3 veces 3 o 9 veces la largura de la cara. Se adaptará como anchura de hombros 3 módulos, es decir, 9 módulos de forma que el contorno de un ser humano con los brazos estirados constituía el diagrama geométrico místico de un cuadrado. Para las medidas más pequeñas, un módulo se dividía de nuevo mediante el número místico 3 de forma que un módulo daba por resultado 3 partes (Bhagas). El módulo, es decir, la largura de la cara, es idéntica a la largura de la mano (Tala). La mano, también un módulo, se subdividía en 12 anchos de dedo (Angulas), 1 Angula se dejaba subdividir en 8 <<granos de cebada>> y 1 Yara era idéntico a 8 <<piojos>> (Yukas) con los que se medían los más pequeños detalles corporales. Schleberger (2004).



LA PROPORCIÓN DEL CUERPO HUMANO DE ACUERDO A LAS PROPORCIONES NUMÉRICAS INDIAS.

Schleberger, 2004

La precisión numérica de la cultura védica abarcaba no sólo el aspecto iconométrico, sino incluso el mundo atómico. El *Srimad Bhagavatam* indica incluso el tiempo que tarda en atravesar un rayo de sol por un átomo. También se dan cifras para la duración de este universo y sus dimensiones y, aún más, se da incluso la medida del alma, que, se dice, es la diezmilésima parte de la punta de un cabello.

Largura y anchura de las glándulas lacrimales se elevan cada una a un Yava (grano de cebada). Cinco Yavas mediría la siguiente parte blanca del ojo, lo mismo el iris en el medio y la parte blanca de los ojos que va a continuación. Schleberger (2004).

2.9. TIPOS DE DEIDADES

Schleberger (2004) divide en tres los tipos de escultura: *Rupa, forma, escultura, cuerpo o símbolo*. Es la denominación para las esculturas de dioses creados por los hombres. En esta categoría se encuentran además de las esculturas talladas en piedra o madera, o vaciadas en bronce y otros metales, los yantras geométricos y los siva lingas, que aunque tienen forma abstracta son manifestaciones creadas por los hombres.

El segundo tipo de deidades son aquellas que no fueron creadas por el hombre: *Arupa (no-cuerpo, anacónico)*, es decir fenómenos naturales como piedras, formaciones rocosas, etc. Entre estas podrían contarse el río Ganges, Yamuna, Gandhaki, etc.; la planta sagrada Tulasi, el árbol baniano, la colina de Govardhana en Vrindavan. Sin embargo, como la filosofía vaishnava es personalista, todas estas deidades que se manifiestan en la naturaleza, tienen también una manifestación personal. La deidad de Tulasi en su forma de Rupa se adora como Vrinda devi y el Ganges tiene su deidad Rupa que va montada sobre un cocodrilo. Los sadhus realizan oblaiones al Ganges sumergidos en él y le ofrecen su misma agua, considerada pura puesto que para ellos emana de los pies de Mahavishnu.

Schleberger (2004) señala que el tercer tipo lo constituyen las deidades *Rupabheda (<<diversidad de cuerpos>>)*... no señala mucho al respecto, pero otro grupo importante que debe registrarse y que posiblemente podría caer en esta categoría, son las deidades *auto-manifestas*, a saber: *Govardhan silas, Salagram silas y Dwarka silas*, como las más importantes. Estas deidades son de piedra, y se consideran automanifestadas, a imagen y semejanza de las antes mencionadas formas del Das Avatar. Estas se encuentran en tres lugares sagrados

respectivamente, y no es necesario someterlas al proceso de *Sthapana*, descrito principalmente por el sistema *pancaratrika*. Cabe mencionar que el sistema *pancaratrika* es una combinación entre el sistema védico propiamente dicho y el sistema tántrico. Son, pues, la deidades *silas*, tales que aún sin ser adoradas representan una deidad particular. La divinidad está en ellas desde el principio y jamás las abandona. No hay diferencia entre la divinidad *Vishnu*, y estas deidades de piedra por tanto no es necesario esculpir las o instalarlas.



SALAGRAM SILA DE VARAHA DEVA
www.salagramsilas.net
(disponible en la red, 2010)

En el caso de las salagram silas, que se encuentran en el río Gandhaki, en Nepal, las piedras que se encuentran son *Vishnu* mismo. Para un devoto no hay diferencia entre su adorable Señor y cada una de esas piedrecillas. Los *Brahmanas* expertos saben reconocer, según las *shastras*, qué modalidad del *Dasa Avatar* de *Vishnu* representan: *Nrsimha, Varaha, Kurma*, etc. De la misma forma, las silas *Dwarka* representan distintas modalidades y los expertos saben reconocer esto según las marcas en sus superficies. En el caso de las silas provenientes de la colina *Govardhana*, todas son *Krishna* mismo.

Nadie puede tomar una *sila* sin permiso, ya sea de los residentes del lugar o de los *brahmanas* cualificados; cualquier acción caprichosa acarrearía reacciones muy negativas hacia la persona. Los procedimientos de adoración son similares, pero los nombres secretos con que se llaman, los *mula-mantras*, son distintos.

Respecto a las deidades *Rupa* el autor describe otros tres grupos: *Chala*, con movimiento; *Achala*, sin movimiento; *Chalachala* con y sin movimiento.

En los templos, las esculturas sólidamente ancladas que se llamarán Dhruvabera, Yogabera o Mularigraha, estarán la mayor parte de las veces talladas en piedra o en el muro y enlucidas con yeso. Cuando es objeto de adoración se le denomina Dhruvadeva (<<dios inmóvil>>) Schleberger (2004).

Dhruvadeva. (o Chala) Punto medio espiritual de adoración. Siempre se la encontrará en el santuario (Garbhagrha) del templo. Son de metal y son movibles, reciben el baño, y acarreo de las esculturas en procesiones. Schleberger (2004).

Estas esculturas coloquialmente se conocen como *cotas*, que en sanscrito quiere decir pequeñas. Regularmente en los templos de la tradición védico vaishnava, las deidades grandes tienen siempre sus similares o equivalentes en pequeño. Se les baña directamente todos los días con agua perfumada, aceites y además se les ofrece, de la misma forma que a las grandes, vestidos, joyas, etc., pero sobre todo guirnaldas de flores. Entonces siempre habrá por ejemplo deidades de Radha Krishna de mármol de tamaño grande o mediano y algunas de bronce pequeñas. Se considera que no hay diferencia entre unas y otras. Al adorar a las pequeñas, las grandes reciben también esa adoración.

Chalachala son de tamaño medio pero demasiado pesadas para moverlas. Estas esculturas destinadas a la adoración a los que se tributan ofrendas, frecuentemente se colocan en hornacinas de los templos que, por otro lado, convertirán a un templo más pequeño en uno más grande... Schleberger (2004).



Hay que distinguir los tallos de bulto redondo, es decir que producen esculturas completas (Citra), de aquellas que se denominarán <<estatuas escritas>> (Citra bhasa), estas últimas son imágenes devocionales, frescos o pinturas sobre tela. Schleberger (2004).

El Srimad Bhagavatam, Canto 11, Capítulo 27, texto 12 dice:

Se dice que la forma de la Deidad del Señor aparece en ocho formas- piedra, madera, metal, tierra, pintura, arena, la mente o joyas. Srila Prabhupada (1993).

Cabe destacar la forma de pintura de una deidad. Es decir que las pinturas bidimensionales en ocasiones eran concebidas estéticamente, es decir también iconométricamente con el canon de deidad. Deidades muy antiguas y populares como Balaji, en el Templo de Tirupati, situado en el estado de Andhara Pradesh son alto relieves tallados en piedra que sin embargo se adornan diariamente con profusión con guirnaldas y joyas. De esta noción es que podemos deducir que la evolución del arte védico no fue en función de la habilidad representativa, sino en relación al apego al canon religioso.

Por último es importante notar que una deidad no se considera completa si no es producto de la aplicación del procedimiento de sthapana, del establecimiento del espíritu de la divinidad en la escultura. El Srimad Bhagavatam, Canto 11, Capítulo 27, texto 14 dice:

A la deidad que se establece temporalmente se le puede llamar o pedir que se retire opcionalmente, pero estos dos rituales se deben ejecutar cuando la Deidad se encuentra colocada sobre el suelo. El baño se debe hacer con agua, a menos que la Deidad sea de arcilla, pintada o de madera, en cuyo caso se prescribe una buena limpieza. Srila Prabhupa (1993).



IMAGEN MONUMENTAL EXCAVADA
EN LA ROCA DE BAHUBALI
DURANTE LA FESTIVIDAD DE
MAHAMASTAKABHISEKA
SHRAVANI BELGOLA, KARNATAKA

Siglo X
(Guy, 2007)

El procedimiento de instalación de una deidad se realiza a través de un baño ritual llamado *Abhiseka*. Este baño se realiza en días auspiciosos seleccionados astrológicamente y se elabora con sustancias como mantequilla clarificada, leche, agua pura, yogurt, miel, pasta de sándalo, pasta de ajonjolí, estiércol de vaca, orina de vaca, esencias aromáticas y jugos de frutas, además de otros importantes elementos como canto de mantras, abanicos de distintas especies, incienso, flores, joyas, ropas, lámparas de fuego, hierba kusa y hierba durva, caracolas, campanas y música melodiosa; hasta un número de 64 distintos elementos en las adoraciones más elaborada lo que constituye de por sí un despliegue de belleza considerable.

2.10. CONSIDERACIÓN SOBRE EL VAASTU.

Si bien, como se ha dicho hasta aquí, en la cultura védica no existe un tratado sobre la belleza, sí en cambio existen compendios de normas muy amplios y precisas sobre cómo deberían ser las distintas artes. La Dra. Alka Pande menciona en su artículo *Why does man make silpa (art)?*, los distintos tratados que se desarrollaron desde el s. V hasta finales del s. XVII, en relación a las distintas artes.

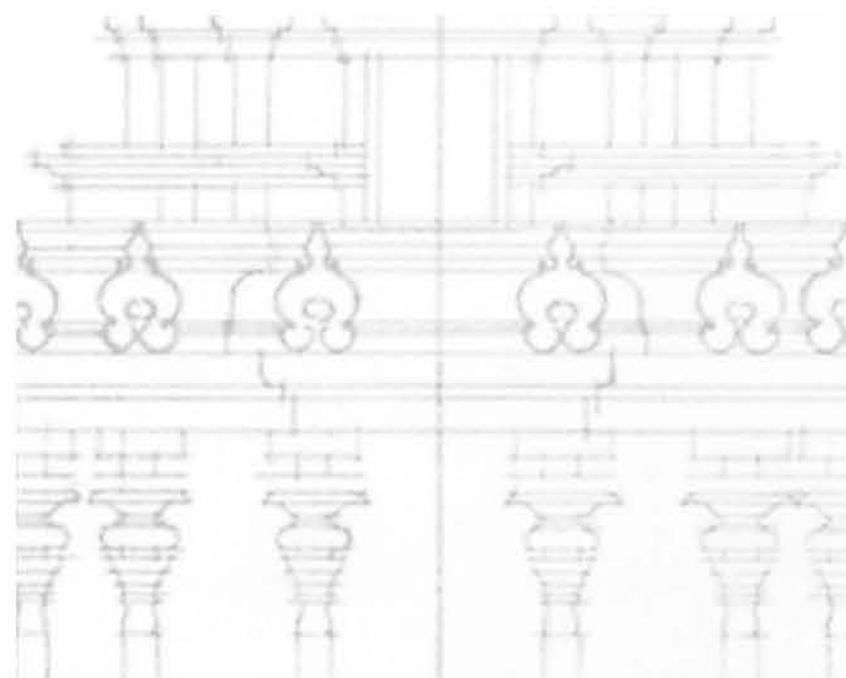
Estos tratados sánscritos eran, para ser exactos, conocidos como alamkara-shastras (en poética, retórica y prosodia), los sangita-shastras (en música), natya-shastras (en música, danza y drama), silpi-shastras (escultura y pintura), vastu-shastras (en arquitectura), y así sucesivamente. En realidad, ninguno de éstos puede ser considerado como tratados sobre la estética; sin embargo no debe desestimarse su importancia como compendios sobre las artes y las actividades respectivas y las consideraciones ligadas a ellas. Pande, (2009).

Distintas escuelas han expuesto sus versiones interpretativas a estos tratados a lo largo de cinco mil años. A los fundadores de estas escuelas se les llama *Acaryas*. Algunos de ellos han destacado, además de por sus actividades *misioneras*, también por sus comentarios a los Vedas. A manera de sucinta semblanza podría decirse respecto a la historia de los textos védicos que, en lo que respecta a los sistemas filosófico-religiosos que se han derivado de ellos, las dos escuelas más importantes e identificables han sido la escuela visnuíta y la escuela *mayavadi*. De la escuela visnuíta los *acaryas* más importantes son *Ramanuja* y *Madhva*, y de la *mayavadi* sin duda, *Sankara*.

Los textos que tradicionalmente son comentados y discutidos (o interpretados), son el *Vedhanta Sutra* y el *Srimad Bhagavatam*. *Bhaktivedhanta Swami Prabhupada*, explica que el *Vedhanta Sutra* es el comentario natural del conocimiento védico, realizado por su autor: *Vyasadeva*. De este último *Sankara* concluye que todo es *brahman* (panteísmo). Dice además que todo es Dios y que todos al morir en un estado de pureza, sin deseos, nos fundimos nuevamente con el Todo y se restablece con ello la posición original como parte del Todo. *Ramanuja* y *Madhva* coinciden como teístas visnuítas. Aunque *Madhva* prefiere el *Srimad Bhagavatam* y a *Krishna* como el origen de todo y *Ramanuja* el *Vishnu purana* y a *Vishnu* como la fuente original y el Supremo controlador. Ambos dan una interpretación teísta sobre la creación del universo a partir del *Vedhanta Sutra*.

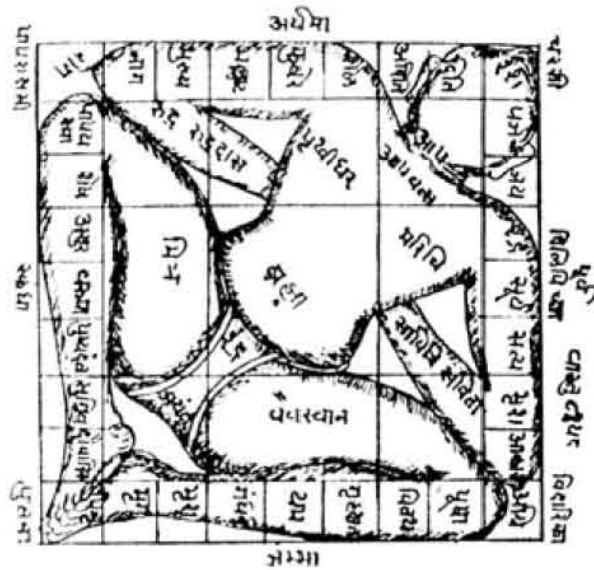
Con más propiedad, el pensamiento estético védico, se manifiesta en la escuela de *Ramanuja* y *Madhva*. No obstante que el *vaastu* es patrimonio de ambas escuelas, es en la filosofía vaisnava donde florece con mayor intensidad, puesto que se traslada al terreno de la escultura y la elaboración de deidades, que es el área que más relación tiene con el programa de posgrado en el que se inscribe la presente investigación y por lo tanto la que he escogido para proponer un acercamiento a la síntesis de esta teoría estética.

Sin embargo, el doctor Talavane Krishna (2001), director del Indus Valley Ayurvedic Center, de Mysore, India, dice que el *vaastu* fue utilizado en las ciudades de *Harappa* y *Mohenjodharo*, más de tres mil



años antes de Cristo. Sostiene también que el *Mahabharata* contiene referencias de cómo *Krishna* construyó sus palacios de acuerdo con las leyes del *vaastu*. Por otra parte define el *vaastu* como la teoría de la antigua India para edificar construcciones en armonía con la naturaleza.

Existe por supuesto una historia respecto al origen de la personalidad de *Vaastupurusa*. El *Vaastupurusa* se refiere al semidios regente de controlar y armonizar las energías positivas y negativas dentro de las construcciones. Dice el Dr. Talavane que en el *Brihat Samhita* se refiere que en una ocasión *Siva* estaba ocupado en una batalla con un demonio y como se desarrollaba con gran fiereza el semidios comenzó a sudar profusamente. *Vaastupurusa* nació en ese momento del dulce sabor de las gotas de sudor de *Siva*. Como la personalidad del *Vaastupurusa* nació en una situación de querrela, naturalmente sentía mucha hambre y comenzó a devorar todo cuanto existía. Los demás semidioses, al ver que se estaba devorando el cosmos fueron a pedir refugio a *Brahma*, quien dio una patada a la personalidad de *Vaastupurusa* y así finalmente cayó a la tierra boca abajo. Inmediatamente ordenó a los semidioses, cuarenta y cinco en total, que se sentaran sobre él para que no pudiera levantarse. A continuación la personalidad de *Vaastupurusa* pidió disculpas a *Brahma* argumentando que sólo se había manifestado de acuerdo con la naturaleza con la que había nacido. *Brahma* lo perdonó y le permitió vivir dentro de los edificios, donde sería apropiadamente alimentado según las reglas de *Brahma* y quien no las siguiera sería castigado permitiendo que el *Vaastupurusa* pudiera comer todo lo que en los hogares hubiera, acabando con la riqueza y salud de sus habitantes, sino se le alimentaba apropiadamente según lo dispuesto por *Brahma*.



YANTRA DE VAASTU PURUSHA
Purusha, el hombre cósmico
primordial
(Guy, 2007)

El yantra de cuarenta y cinco divisiones del *Vaastupurusa* es básicamente igual que el yantra básico compositivo de las deidades védicas. Evidentemente los cuarenta y cinco semidioses, las cuarenta y cinco divisiones, surgen de dividir en tres cada división del *yantra* compositivo. Este *yantra*, además, debe ser por supuesto analizado según consideraciones de orden cosmogónico, respecto a los planetas que rigen las direcciones y su influencia sobre estas. Si por ejemplo, la entrada a un recinto estuviera situada en el lugar incorrecto, por donde fluyen energías negativas, entonces esto acarrearía reacciones también negativas, y así sucedería con el resto de los elementos de una construcción: el área de baños (elemento agua), cocina (elemento fuego), el centro de la casa (elemento eter, espacio), etc.

La Dra. H.S. Usha (1997) dice en su libro, *Vaastu Material, as found in the Puranas*, que según el *Visnudharmottara purana*, las cualidades que debe tener un pintor para tener éxito, son las que siguen:

Debe tener una postura física correcta, (*durasanam*), debe tener a su disposición una colección suficiente de colores, (*duraneeta*), no debe estar preocupado por el dinero, (*pipasa*), o preocupado por la fama en términos de dinero; y tampoco debe estar desconcentrado, (*chanya chittala*). Usha (1997).

Los elementos que se registran como indispensables son, unos de carácter un tanto práctico y, otros de orden ético y psicológico. No porque el *sthapati* no requiera maestría en su oficio, sino porque las cualidades a cultivar en la cultura védica son siempre provenientes de la psique del individuo antes que de la habilidad externa, sobre todo si consideramos que la dificultad verdadera para la realización de una deidad no radica tanto en la ejecución realista de, por ejemplo una escultura, sino en el estado de conciencia con que se realiza. Por tanto las consideraciones internas vienen a tomar mayor relevancia que las externas, como pudiera ser la habilidad y la maestría en la ejecución de una pieza.

2.11. La estética védica, devoción y geometría

¿De dónde surge la estética védica?, ¿Quién la establece, o mejor dicho, en qué parte de los *Vedas* se trata el asunto? Y sobre todo ¿Cómo se podría comenzar a hablar de esa estética védica, cuando no existe una noción separada de belleza, al interior del pensamiento védico?

Podría decirse que la estética védica surge a partir de la necesidad de facilitar la comprensión de las grandes narraciones épicas como el *Ramayana* o el *Mahabharata*. Sabemos que dichas narraciones contienen los mitos básicos que explican las antiguas cosmologías. Y que la creación de deidades surge como respuesta ante la preocupación *brahmínica* de transmitir los conceptos cosmológicos, creados a través de la historia y la prehistoria indias, al común de las personas.

La Dra. Pande (2009), enumera tres características que distinguen la estética védica de la estética occidental:

1. El arte era, con nuestros antepasados, una actividad dirigida hacia la mejora del creador, espectador, lector u oyente. Cae, por tanto, dentro del ámbito de la estética.

2. En el pensamiento especulativo indio, la idea de bondad, pertenece al reino de la epistemología y de la lógica, aun la idea de lo

bello, en la mente india fue asociada a la psicología; la teoría de Rasa... es prueba de esto. Por ello la estética, no fue mirada como búsqueda intelectual autónoma.

3. La comprensión del concepto de lo bueno (*sivam*, *mangalam*); fue concebido unido con el de la alegría, de la dicha y la belleza (*anandam*, *sundaram*) por lo tanto, la ética y la estética parecen haber sido mirados como una sola entidad.

Sin embargo, llegado a este punto, en que hemos tratado de utilizar los criterios de nuestros anfitriones, es menester penetrar un poco más en el aspecto psicológico de la estética védica e incluso arriesgar el sendero en pos del aspecto religioso. Definitivamente son indivisibles estos aspectos, arte y religiosidad. Entonces no se puede dejar de lado el elemento *bhakti* (devoción), del *sthapati*. Este es definitivamente el elemento que cohesiona y da forma definitiva a la historia, el pensamiento y la cultura védica, y por tanto a la estética védica. Dice incluso la Dra. Pande que desde el punto de vista de la filosofía de Sankara a través del arte puede conseguirse *moksa* la liberación. Por supuesto que el *vaisnavismo* considera que en última instancia la perfección de cualquier disciplina puede otorgar la liberación. La actividad debe llevarse a cabo con desapego. El concepto de desapego varía en cuanto al concepto de Sankara y el *vaisnava* por supuesto. Ya se ha explicado anteriormente, desapego para el *vaisnava* es actuar para servir a *Vishnu* y para Sankara y sus seguidores es realizar la actividad sin deseo alguno.

Si bien la estética védica es un legado *sástrico*, no siempre ha sido considerado de esta manera; sin abundar mucho más de lo que se ha dicho ya en este texto al respecto. Sin embargo un consenso general es que la mayoría de los eruditos, sobre todo los de occidente, van a decirnos que los restos arqueológicos más antiguos que pueden encontrarse son las deidades descubiertas como *Rudra* (el aullador) mismas que aparecen por primera vez en las ciudades de *Harappa* y *Mohenjodharo*.



BRAHMANA RECITANDO
MANTRAS Y REALIZANDO
YANTRAS Y MUDRAS
(Gry, 2007)

La mayoría de los textos que abordan el tema de la cultura de la antigua India coinciden que *Rudra (Siva)*, era ya adorado incluso en lo que se ha dado en llamar la cultura *prevédica*. Es sabido que se ha concluido que las importantes ciudades de *Harappa* y *Mohenjodharo*, pertenecen a este periodo. *Harappa* fue descubierta por accidente a mediados del siglo XIX, durante la construcción de una vía ferroviaria. Pero no fue sino hasta 1921 que se realizó una excavación sistemática del sitio.

En 1922 se realizó el hallazgo arqueológico de la ciudad de *Mohenjodharo*. Esta ciudad se encontró en mejores condiciones. Como ya se apuntó antes, se ha determinado que tenía una dimensión de al menos tres millas. Y que algunos investigadores dicen que pudo albergar hasta 35 mil habitantes.

Ahí se encontró uno de los sellos más importantes. Es aquel en el que la mayoría de los indólogos contemporáneos han coincidido en apreciar la figura del dios *Siva*. En este se puede observar una figura antropomórfica sentada en una de las posiciones, *asana*, más básica de la disciplina del yoga, la de la flor de loto. *Siva* es según el *Bhagavat purana* el semidios encargado de la destrucción del universo y rige la modalidad de la ignorancia. No puede entenderse sin *Brahma* y *Vishnu*, quienes rigen la modalidad de la pasión y la bondad respectivamente.

Otras deidades principales y antiguas son las del culto a la Diosa Madre (*Sri*), y *Vishnu*, el creador del Universo. De ellas se reconoce una antigüedad que data de entre el s. III, hacia el s. IV antes de Cristo. Y de dichas divinidades, ya sea que se consideren abstracciones de conceptos como fuerzas de la naturaleza, o manifestaciones personales de los regentes individuales del universo, como lo vería el concepto védico *vaisnava*, de la escuela de *Madhva* y *Ramanuja*, podría decirse que al ser personas, tienen actividades, gustos e inclinaciones, así como atributos personales.

Estos atributos personales producen *rasas*, que son las distintas emociones que causan la actividad e interacción entre los seres, algunos autores traducen *rasa* como *melosidad*. Las *rasas* de las divinidades representadas en forma de deidades son cualidades estéticas y grados emocionales, o como diría Guy, (2007) “la esencia de una experiencia...” son emociones y sentimientos elevados “que pueden saborearse con placer”. Y volviendo al concepto de *rasa* Guy dice equivale a *bhakti*, por que expresa la máxima experiencia estética, como *bhakti* la máxima pasión devota.

Por otra parte es importante develar los fundamentos filosóficos de los aspectos esotéricos de la deidad védica. La filosofía *védico-vaisnava* explica que si todo emana del *purusa* o del *brahman*, en último análisis la verdad última se manifiesta en sus partes, es decir, el Todo y sus partes son cualitativamente iguales. Al ser la manifestación material parte del Todo, el Todo puede manifestarse en la parte. Por tanto, una piedra, un árbol, agua, un conjunto de gemas preciosas, etc., pueden ser el receptáculo del Todo. Recordemos, además, que el Todo, al ser el origen, la fuente original, no puede, nos dicen los filósofos vaisnavas, ser menor que la parte. En otras palabras, si del Todo emanan unidades individuales e incluso personales, el Todo también es individual y lo que es más importante, personal, por lo tanto, consciente.

Esta visión personalista de la *verdad última* puede tener, por tanto, una manifestación escultórica en la cual se registran actividades, de las que se desprenden emociones. De hecho, nos dice Guy, (2007),



DANZA RASA

En la Danza Rasa Krishna baila con las gopis (jóvenes pastorcillas de vacas) durante la noche, lejos de la compañía de su familia, esposos e hijos.
Pintura de B. J. Sharman
Archivos de la Editorial
Bhaktivedhanta Book Trust

los templos hindús utilizaban recursos dramáticos característicos de la escenografía, gesto, pasión y color que creaban estilos propios. Las *rasas* principales que tratan los *sthapatis* védicos son: la erótica, *sringara*, la cómica, *hasya*, patética *karuna*, colérica *raudra*, la heroica, *vira*, terrorífica, *bhayanaka*, repugnante *bibhatsa*, maravillosa, *adbhuta*.

Evidentemente, los *sthapatis* se ciñen también a una iconografía muy precisa, que viene referida en los *Silpa shastras*. Esta iconografía parte de cuatro principales convenciones: meditativo (*yoga*), placentero (*bhoga*), disfrutando placeres mundanos, heroico (*vira*) favorito de reyes y, aterrador (*abhicharika*). Además estas representaciones básicas deben respetar posturas, gestos, ornamentos y expresiones corporales y faciales específicas.

Se muestran las deidades en posiciones específicas bien clasificadas. Estas posiciones se definen con el nombre de *asanas*. Pueden estar

reclinadas como *Vishnu* sobre *Ananta Sesa* (la serpiente de ilimitadas cabezas), cuando está dormido creando el universo, mientras *Laksmi* masajea sus pies. O en el piso, como *Siva*, quien es pisoteado por *Kali*, como símbolo de la victoria del principio creativo sobre el de destrucción. Según Guy, (2007) existen más de ochenta posturas distintas.

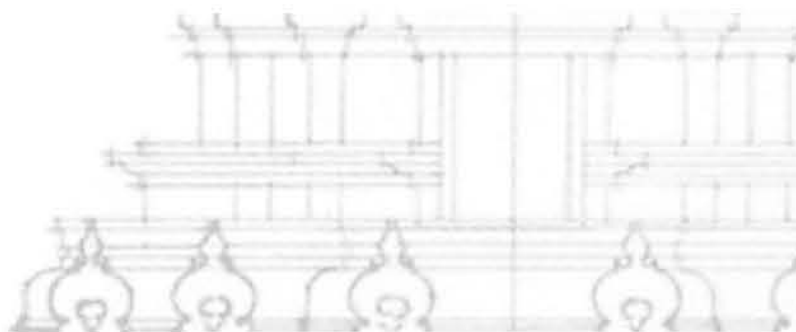
También son representadas junto con sus medios de transporte propios, que en muchas ocasiones son animales, como: toro, (*Nandi* en el caso de *Siva*), león, (*Laksmi*), cocodrilo (*Varuna*), mitad águila, mitad hombre (*Garuda*, en el caso de *Visnu*), cisne (*Brahma*), cabra (*Agni*), venado (*Vayu*), búfalo (*Yamaraja*), elefante (*Indra*), etc.

La diversidad de dioses védicos está compuesto por un gran número de semidioses. Algunas escrituras dan la sorprendente cifra de 33 millones. Cada semidiós además tiene un arma, que lo distingue de entre las demás.

Otros aspecto de la iconografía son el *mudra* y *hasta*. Son posiciones de las manos y el resto del cuerpo que simbolizan atributos y acciones que determinan la vinculación entre la deidad y el devoto. Los *mudras* más frecuentes son *abhayamudra*, el mudra de protección con la palma levantada, de cara al devoto con el cual el adorador sabe que no debe tener ningún temor, y *varadamudra*, con el brazo extendido hacia abajo, también mostrando la mano hacia el frente, en señal de bendición, como otorgando alguna dádiva.

El compendio de esta información en torno al tema de la estética védica se conoce como *Shilpa sastra*. En este compendio se tratan temas de arquitectura, escultura, pintura. De hecho según Guy, (2007) son manuales que utilizan los *Shilpin* o *sthapati*, los artistas védicos, para realizar sus obras. El arte védico apunta a crear un arte divino que se contiene en el *citra-lakshana* y *citra-sutra*, un apartado del *visnudharmottara- purana*.

Otros requerimientos descritos para la creación de este arte divino son: el sistema de medida *tala*, las proporciones, *mana*, la relación entre las partes, iconometría, y el lenguaje visual de los atributos, las poses y los gestos, (iconografía). Además entran en juego otras consideraciones



descritas en los *silpa shastras*, tales como las de orden astrológico y de selección de materiales y de trato de esos materiales.

Por ejemplo, un tipo de piedra debe escogerse según qué deidad se realizará *shilapariksha*. En general las piedras “blancas, rojas mezcladas con blanco (*padma*), verdes (*Kusuma*), *Oshana*, *Pandu*, *mugda*, *kapota* y *bringa*” según la doctora H.S. Usha Rani, (1997). Otras consideraciones se mencionan, tales como que una piedra no debe tener una apariencia feroz, que se haya quemado, o que la gente del campo la hubiera utilizado con algún propósito.

Las deidades se consideran mejor logradas en cuanto más se acercan a las especificaciones de las *shastras*; cobran mayor autoridad. El concepto de belleza y calidad, dice Guy, se adapta a la tradición sastrica. Y una vez esculpida la deidad esta debe adornarse (*alamkara*), con joyas manufacturadas ex profeso para la deidad.

El verdadero reto para el *sthapati* radica en que debe infundirle vida a la deidad, *prana-prathista*. *Prana* esencialmente se refiere al aire vital que penetra el cuerpo de un ser vivo y al aire que lo alimenta todo. *Prana* sería pues si se explicara a través de una equivalencia, el soplo de vida que se infunde a un cuerpo. El *sthapati*, debe tener los atributos suficientes que le permitan agradar a la divinidad particular para que ella penetre el pedazo de madera, piedra, metal, etc, en el que se le invita a entrar. Una vez dentro ese espíritu no debe considerarse para la adoración.

Queda mucho por decir respecto a la estética védica. Un estudio posterior y de más amplitud se antoja deseable. Hoy, en el mundo contemporáneo, los *sthapatis* védicos realizan deidades basados en las milenarias normas de las *shastras*. Es un arte vivo que apunta a restablecer cierta conexión con fuerzas antiguas. La estética védica es un sistema complejo que sólo puede entenderse sin exotismos, estudiándolo como el producto de una civilización profundamente espiritual.

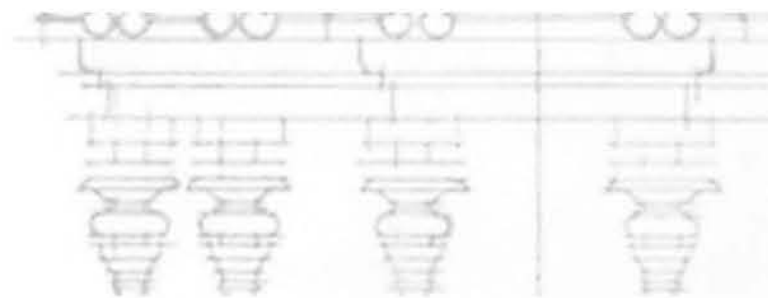
2.12. LAS 64 ACTIVIDADES ARTÍSTICAS DE LA CULTURA VÉDICA.

Me gustaría agregar a sugerencia del Dr. Carlos Rocha (2006), las sesenta y cuatro actividades artísticas que son mencionadas en la escritura *Brahma-samhita*, y que él enumera en su estudio. Estas sesenta y cuatro artes glorifican las actividades de *Govinda*, *Krsna* y se realizan en *Goloka Vrindavan*, que es considerado el planeta más elevado en la cosmogonía védico vaisnava. Se considera que en dicho planeta miles de diosas de la fortuna sirven a *Bhagavan* en su forma de *Krishna*, quien es un niño o en ocasiones un adolescente supremamente bello.

Las sesenta y cuatro “actividades artísticas” trascendentales son mencionadas en la *Brahma-samhita* (*Bhaktisidhanta Sarasvati* 1932). Estas no son artes ordinarias, son atributos del *hladini-sakti*, la potencia placentera interna divina, personificada en *Srimati Radharani*, la consorte de Sri Krishna. En su comentario del *sloka* 37 del *Brahma-samhita*, *Sri Bhaktisiddhanta Sarasvati* expresa lo siguiente: “Todas esas artes, manifestando sus propias formas eternas, son siempre visibles en la región de *Goloka* como los ingredientes del *rasa*: y, en la esfera mundana, han sido incansablemente exhibidos en los pasatiempos de *Vraja* por la potencia (*cit*), *Yogamaya*. Al final se enumeran estas 64 artes trascendentales, (ver anexo II).

2.13. SEIS REGLAS DE LA ESTÉTICA VÉDICA.

Según el Dr. Carlos Rocha (2006), para entender a cabalidad la estética védica se deben conocer los conceptos filosóficos que la sustentan. A continuación describo en esencia seis reglas que el Doctor, ampliamente refiere en su trabajo inédito *La literatura Védica: Tradición y Trascendencia*, obra del Doctor que pronto será publicada. Conviene mencionar que la etapa final de la escritura de este libro fue completada en India en el último trimestre del año 2006, mediante una beca concedida por el Indian Council of Cultural Relations (ICCR) de New Delhi. El Doctor es miembro del *Bhaktivedanta* Institute.



En las Escrituras Sagradas, dice el doctor Rocha (2006) encontramos que existen seis reglas (*sadanga*) de la estética védica para que la obra sea perfecta; a continuación compendio lo más relevante de la investigación del doctor que compete al presente trabajo:

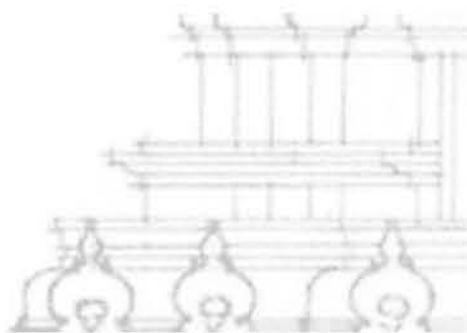
1) *Rupabheda*: la ciencia de las formas. Esta palabra sánscrita se compone de dos partes *rupa*=forma, y *bheda*=diferencia. Esta regla hace alusión a la diferencia entre las formas dotadas de vida y belleza, y las que no lo poseen. Las características de las obras de arte son su belleza y vitalidad, su poder evocativo y transformador, los cuales crean un efecto estético y espiritual de quien las contempla o admira. En la tradición *Védica* toda forma se considera poseedora de una cualidad esencial: el brillo, el aspecto luminoso (*jyotiḥ*) y el gusto de allí derivado (*ruchi*), que es la radiación o luminosidad de la belleza, la cual emana del ser y de sus creaciones humanas. Solo cuando estos dos aspectos y la luminosidad están en perfecta armonía, y existe una identidad del brillo entre el creador y su obra, es que las cosas aparecen en su encantadora y gustosa belleza, y de ahí la palabra *ruci* (se pronuncia *ruchi*), que significa “gusto”, “satisfacción”, “encanto”, de la obra apreciada.

2) *Pramani*: el sentido de la relación y proporción. Aunque esta palabra está relacionada con *pramana* (evidencia), el significado usado en el contexto estético es “medida”, en el sentido de medida o proporción de las dimensiones. En su sentido clásico, las obras de arte están regidas por cánones o leyes de construcción. Una creación plástica está regida por cierta medida, obedece a proporciones armónicas, es decir debe haber un sentido de las relaciones, al menos en el plano ideal. El artista debe ser capaz de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, y considerar en su creación factores como la inspiración, la razón, la intención consciente y la finalidad de la obra de arte.

En el cuarto capítulo de la obra *Pancadasi* hay una definición de *pramani*: “Desde que estamos frente a un objeto, o desde que un objeto se coloca ante nosotros, nuestro espíritu se precipita hacia él, lo vemos por nuestros propios ojos y lo sentimos por nuestro espíritu.” Ese sentimiento o gustación estética (*ruchi*) está asociado a la obra plástica. La doctrina de los *pramanas*, llamada *Citralakshana*, estudia cómo la estética responde o se adapta a las normas tradicionales. Por eso el significado de *pramani* es “medida” (en una noción similar a la palabra griega *metron*, y su derivada latina, el metro, la unidad de medida de longitud).

3) *Bhava*: La influencia del sentimiento sobre las obras. La palabra *bhava* indica emoción, sentimientos o estados del alma. No se trata de emociones mundanas o vulgares, sino los sentimientos naturales producidos por la visión de la belleza y las impresiones sublimes, que según la tradición védica forman el sentido estético en el hombre. *Bhava* es una noción sumamente importante y profunda en la espiritualidad e la India, especialmente en el sendero devocional del *bhakti*, del cual hablaremos en breve. Esta noción de *bhava* sugiere también un “impacto estético”, un temblor o estremecimiento ante lo trascendental, religioso y espiritual. *Bhava* implica también un sobrecogimiento en el individuo que contempla, en el espectador o experimentar de una emoción interior. Tal vez el éxtasis místico que se conoce en Occidente en ciertas expresiones literarias como las de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Avila, se aproximen al sentido de esta definición, más no en las mismas proporciones de la emoción religiosa que caracteriza la espiritualidad hindú.

4) *Lavnaya-yojanam*—El sentido de la gracia. La cual ajusta la manifestación de las expresiones artísticas según un determinado objetivo estético. *Lavnaya-yojanam* evita el móvil exagerado o la intención desmedida, pagano o iconoclasta, que afectarían la dignidad de la sensibilidad y la belleza de las formas. La gracia es



aquella característica de un objeto que lo distingue de sobremanera motivando una admiración extraordinaria. Por ejemplo, en las gemas o piedras preciosas, se distinguen aquellas como un rubí con un hermoso matiz rojo brillante, el verde cristalino de una esmeralda, la espléndida talla de un diamante con chispas irradiando de sus facetas, el oriente de una perla rara, o el brillo azul oscuro de un singular zafiro, o el atractivo rostro de loto de una beldad femenina. Esa gracia, pureza, elegancia, garbo y perfección se caracterizan estéticamente por *Lavnaya-yojanam*.

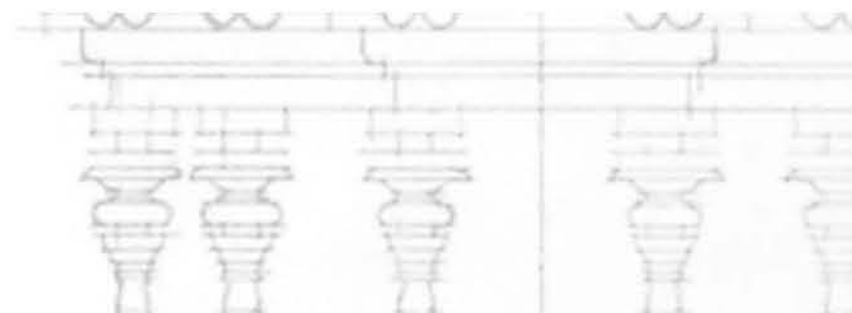
Cuando una obra de arte carece de gracia, se debe a las imperfecciones o los errores en su ejecución (*aparadhy*), y se convierte en una “herejía”, un defecto no sólo físico sino metafísico, y en un desconocimiento de las leyes éticas. Este tipo de imperfecciones y falta de verdadera gracia, aparecen cuando el artista ignora las leyes, cayendo y apartándose del orden moral, para incurrir incluso en “pecado”, que se debe a la ignorancia. Por lo tanto, sus obras carecen de gracia y de esplendor (*shri*), y pertenecen a la esfera del sentimiento inferior y del conocimiento empírico del ser ciego, cegado por la oscuridad de la ignorancia (*avidya*), deambulando sin rumbo y sin brillo.

Considerando el universo como una obra de arte, varios textos sánscritos definen la belleza como la esencia de la cosa en sí (*Siddhatamuktavali*). El tratado *Svatmanirupana* define la noción de belleza como “la esencia última, que mirando la imagen del mundo pintado por la esencia en la gran tela de la esencia, se regocija con ello.” La apreciación estética precisa ciertas cualidades: sensibilidad, ecuanimidad, veracidad (*satyam*), paciencia, inteligencia y conocimiento práctico del tema.

5) *Sadhishyam*—Las comparaciones. La palabra sánscrita *sadrisyam* se refiere a la comparación, la semejanza, la analogía de formas e

ideas, lo que se hace de acuerdo a un modelo (*anukarana*). Más que en su semejanza o parecido exterior, la obra de arte debe fundamentarse en la naturaleza y el alma de las cosas. El espíritu se extiende así en las formas de los objetos que crea, convirtiéndose en la cosa en sí, en el objeto mismo, de igual manera que el metal fundido en un molde adopta su forma. Debido a la naturaleza espiritual del lenguaje sánscrito, una idea no se “expresa”, se “manifiesta” (*prakash*), y la verdad última no se puede expresar o representar directamente (*saksat*), mediante analogías apropiadas, siendo los símbolos su reflejo, los cuales son utilizados por el artista como apoyo (*asraya*) o soporte (*visaya*) de la contemplación o inspiración pura. Los resultados de esa comparación son así obras dirigidas al espíritu y no al plano físico y están desprovistos de elementos mundanos y personales que perturban el corazón y confunden al intelecto. De allí el uso de los diagramas y círculos sagrados (*yantras* y *mandalas*) como figuras geométricas puras, muy prominentes en la pintura budista y en la liturgia ritualista de los *brahmanes*. Para la espiritualidad védica la obra de arte es un “medio o vehículo de reintegración” (*samskarana*), y en el sendero de la ley brahmánica (*dharma-sastra*) es considerada como un “sacramento”, cuya ejecución es un rito preciso y divino.

6) *Varnika-bhanga*—La ciencia de los colores, las mezclas, y el manejo de los pinceles. Esta última regla de la estética es el arte de dibujar y colorear con pinceles, la ciencia de los colores, las mezclas, y el uso de los pinceles. A. Tagore dijo: “El espíritu sólo quiere las cosas bajo su color verdadero. Allí donde la vista no ve más que colores, nuestro espíritu intuye su armonía y su perfume”. Unos colores exaltan el espíritu y otros lo desalientan. No es el ojo físico, sino el alma la que combina los colores perceptibles. Por eso se habla de “colores mentales”, los cuales deben ser agregados a los colores físicos en la paleta del pintor. *Varnika-bhanga* también considera la importancia de la elección de los utensilios necesarios en el trabajo de la pintura, así como el uso diestro y apropiado de esos instrumentos. El pintor indio Abanindanath Tagore, sobrino del gran poeta Rabindranath Tagore, escribió una serie de máximas sobre



esta última regla de la estética, las cuales son sabias indicaciones para el artista del color y el pincel, instruyéndolo para que adquiriera la destreza del oficio, estas son:

1. Descubrir las variaciones de nuestros diferentes estados de espíritu afecta a los colores, tal es el secreto de la ciencia de los colores.
2. Los colores varían bajo el influjo de las estaciones, las vibraciones luminosas, y las disposiciones de nuestro espíritu.
3. Fija tu atención en la tinta, y la tinta brillará como una lámpara, mostrando todos los colores del prisma.
4. Al mezclar los colores de nuestra alma con el negro de nuestra tinta, podemos tener toda la gama de los matices.
5. La ciencia de los colores nos indicará no sólo en tono de una flor al sol, sino que nos indicará los colores que sugieren el perfume de esa flor y los que evocan el calor del sol.
6. Cuando dibujemos a tinta un paisaje, nuestro espíritu debe sentir que todas esas líneas trazadas a tinta no son verdaderamente negras, sino al contrario, llenas de colores: cálidos y llameantes como el fuego, frescos y fluidos como el cielo, claros y brillantes como un bello zafiro.
7. Mientras no domines tu pincel, tu hoja de papel quedará blanca o sólo sembrada de insignificantes manchas de color. La ciencia de la forma [*rupabheda*], la de las relaciones [*pramani*], y la del sentimiento [*bhava*], pueden obtenerse por la vista o por el espíritu, pero la ciencia de los colores [*varnika-bhanga*] no se adquiere sino por la práctica del pincel y de los colores.
8. La mano que sostiene el pincel debe manejarlo con precisión, de manera que no pueda avanzar ni retroceder sin nuestra voluntad.”
9. Manejar el pincel con soltura y seguridad, he ahí la grande y única elección.

10. Haz correr y resbalar tu pincel sobre el papel, transforma tus colores en alegría o hazlos bañarse en lágrimas, tales son las leyes de la ciencia de los colores. Y para eso es necesario la práctica, pues los golpes de pincel son tan numerosos como los bemoles o los sostenidos en la notación musical. Trata de dibujar el contorno del rostro de una muchacha; tendrás que apoyar tu pincel más o menos, según las diferentes partes de ese contorno. Para la frente, dura como el marfil, tu pincelada será precisa, firme y enérgica; para la mejilla, dulce y lisa, correrá y resbalará; para el mentón se lanzará adelante, sin demasiada fuerza o demasiada blandura. La línea es continua de la frente al mentón, pero no debe ser del mismo espesor en toda su longitud: ella podrá ser simple y de repente blanda, o las dos cosas simultáneamente.

En lo que concierne al arte de la India y su propia estética, cuna de muchos principios artísticos en otros países orientales, el lector se puede haber formado una idea bastante precisa de su importancia y trascendencia por la descripción ya expuesta del *sadanga*. Es conveniente distinguir, que según la tradición estética de la India, en las artes plásticas se manifiesta la recreación simbólica del universo—el espacio de la representación—, que se expresa mediante el concepto de *pramana*—la proporción justa, el equilibrio, la precisión de la analogía, el acoplamiento con la noción ideal o el modelo—, manifestada en la arquitectura sagrada y las construcciones (*sulba-sutra*), en la escultura y la pintura. El otro ingrediente estético se manifiesta principalmente en la música, la danza (*natya*), y la poesía (*kavya*), donde se establecen el pacto emocional entre el sentimiento del ser individual y las leyes o cánones universales.



MODHERA, TEMPLO DE SURIYA
ESTANCIA CENTRAL OCTAGONAL
The History of Architecture in India
Tadgell (1997)

CAPÍTULO

3

Una propuesta plástica personal

Ejercicio hermenéutico

MAHĀNĀSI

STUPI

ŚIKHĀRAM

STUPI

ŚIKHĀ/TUFT

MUKHAM/FACE

ŚIKHĀRAM

GAṬĀM/NECK

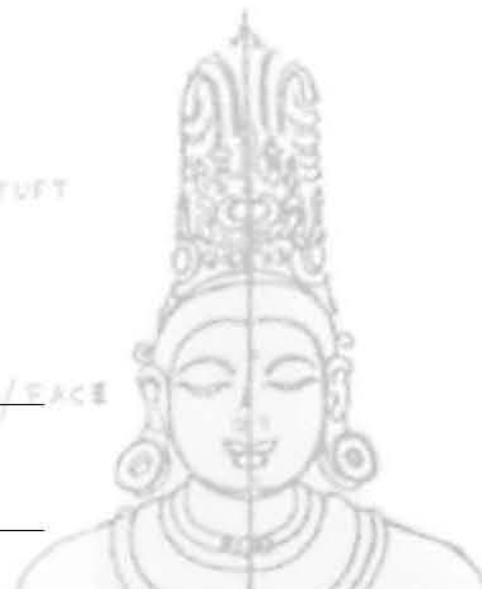
KRĪTĀM

PRATĪTĀM

PĀDAVARGĀM

ADUŚĪTĀM

UPAŚĪTĀM



La *estética védica*, en mi quehacer creativo como artista, representa un referente tanto de orden geométrico como filosófico, es decir, que me interesan sus presupuestos conceptuales: tanto formales como de intención. Podría decirse que el objetivo de la *estética védica* es ubicar al creador y al espectador en el terreno de la inspiración espiritual; se trata de mejorar, provocar un cambio en el interior del individuo, que es donde se producen las más profundas transformaciones. Es un acto de sublimación, de transubstanciación, pero no sólo de la materia sino lo más importante: de la percepción de los individuos; de la conciencia con la que los sujetos perciben el mundo, tanto creador como espectador. Finalmente el espectador en alguna medida se vuelve un hermenauta, un intérprete de los textos sagrados y, *hermeneusis* implica, de alguna u otra forma, actividad creativa.

Durante el desarrollo de las actividades teóricas y prácticas de los estudios de la maestría en artes visuales produje una serie de obras buscando expresar los planteamientos de la *estética védica*, parten de ella y la reinterpretan; podría decir incluso que la recontextualizan. Las obras se realizaron utilizando medios como la fotografía, la pintura, la instalación, la escultura y, el video. Los límites de estos medios de creación se desdibujan al grado en que se vuelve difícil definir a qué campo concreto pertenecen las obras producidas. Cabe mencionar que no es mi intención en este ejercicio hermenéutico dilucidar este aspecto de indeterminación de la *disciplina* en que se inscriben las piezas; más bien la intención es reflexionar y exponer los motivos más profundos y sutiles que motivaron la creación de esos productos. Si bien no se abordan en este ejercicio todas las piezas de manera particular, porque además no es mi intención describirlas o analizarlas de esta manera, intento exponer las líneas esenciales que motivan mis investigaciones plásticas y estéticas.

Mi trabajo de tesis se inscribe en la modalidad de teoría y práctica. Es decir que en algún momento la investigación teórica deriva en expresión plástica. Nuestra disciplina, las artes plásticas, exigen pues

la manifestación concreta de obras que aterricen en la esfera de la estética; si bien esta última considerada con un margen amplio, no sólo, por supuesto, como una búsqueda de lo bello.

Desde hace aproximadamente doce años estoy interesado en el estudio a fondo de la civilización védica y sus presupuestos culturales: filosóficos, artísticos, religiosos, etc. Como hemos expuesto en los capítulos anteriores el pensamiento védico originó una civilización que imbricaba todos sus componentes de manera, digamos, orgánica, en torno a algunos postulados concretos y bien definidos; todos sus componentes: sociales, políticos, económicos, religiosos, éticos, científicos, místicos, etc. y por supuesto, el componente artístico, eran parte de un engranaje complejo, que hacía funcionar la maquinaria de la cultura de manera armónica. El arte védico funcionaba como instrumento de inspiración y conocimiento del Absoluto, de Bhagavan Vishnu. Era pues la manifestación a través de la cual los individuos trataban de alcanzar niveles que trascendieran más allá del limitado mundo material. Se trataba de que tanto el artista, el silpi, y el espectador, el devoto, *elevaran su conciencia*, ambigua expresión en el marco del determinismo occidental, que sin embargo se define, considero que muy bien, en el marco del pensamiento devocional.

Las piezas que realicé para esta investigación están pensadas para un contexto no devocional y parten desde el punto de vista de la estética occidental, de lo que se ha dado en llamar el arte contemporáneo. En los términos de Mukarowski (1977) podría decir que en realidad parto desde el ámbito de lo *mágico-religioso* e intento capturar el signo a través de su *estetización* para hacerlo asequible incluso a mí mismo. El arte védico puro, en cambio, va del ámbito de lo *mágico-religioso* hacia él mismo. Los signos de mis piezas son instrumentos, como los signos artísticos védicos, sin embargo los míos surgen dentro de una sociedad desarticulada y hacia ella van; comparten, sin embargo, aunque de manera más o menos pervertida, los mismos fines, la elevación de la conciencia.



3.1. EL CÓDIGO INDIVIDUAL ES SIGNO DE LA BÚSQUEDA DEL CANSANCIO COLECTIVO

¿Cómo realizar obras que *recontextualicen* la estética védica sin caer en el pastiche o en expresiones *kitsch*, que bien podrían confundir la intención? No busco tampoco provocar una parodia ni una revisión histórica u homenaje. El esfuerzo me condujo a expresarme recorriendo caminos que van desde la pintura hasta la instalación.

Algunos artistas están buscando un código personal que presente alguna alternativa ante el aburrimiento y el cansancio de nuestras sociedades contemporáneas. Posiblemente debido a esta desvinculación de los elementos de la cultura es que los artistas están buscando nuevos y distinto lenguajes para entender nuestra realidad. Ante ese panorama se puede decir que el arte puede ser un instrumento de interpretación del mundo y de sus sutilezas.

Ningún artista importante de los tiempos modernos dejó de lado tal búsqueda. Me parece que los códigos con que se visualizan las obras modernas y contemporáneas cada vez más hacen referencia a lo que entendemos como realidad. El problema entonces no estriba en las nobles intenciones sino en la limitante que supone justamente el cansancio colectivo debido al fracaso, quizá, de nuestros presupuestos más básicos como civilización predominantemente materialista.

Hablando de mi proyecto y actividad pictórica, debo mencionar que por lo pronto estoy sentado, muy cómoda y confortablemente, en el sofá de la referencialidad y la *arreferencialidad*. Como entre dos hermanas solteras un tanto despistadas y dispuestas. Pero yo, aprendiz y nervioso, no he elaborado suficientemente mi táctica de seducción, es decir, mi lenguaje, mi código.

De ese código incipiente yo quisiera pensar que *mi signo* pictórico es fuertemente plástico, aunque de pronto pareciera querer liberarse de la indefinición y aparecer en el mundo de la iconicidad del *ratio facilis*, tal como nos indica Umberto Eco, (1989). Aunque creo que, *mi signo*, como un *sino*, nada nos diría, si directamente le cuestionáramos, tal como al cavilar el contemplador se sorprende ante la fe y su mutismo.

Finalmente, se debe decir, que aunque aparentemente el signo icónico es más asequible, aunque deja un rastro tras de sí, muchas veces no le podemos seguir hasta el fin, al menos no con palabras, como nos indica Eco: *una pintura no puede explicarse con palabras*, pero yo en este sentido añadiría que en ocasiones hay textos que nos llevan a lugares donde ni los mismos textos pueden explicarse con palabras. Y es ahí donde surge el arte y lo que vale la pena, donde el signo, a la mitad de camino entre la expresión y el contenido, o como dice el autor refiriéndose a Benveniste: el signo como nexo entre el significado y el significante Beuchot, (2005).

Entonces, cuando el significante es inefable y el significado otro tanto, se produce un salto en el tiempo-espacio y nos damos cuenta por un momento del misterio de la existencia, producida, posiblemente por el *gran deseo*. Y aquí se cumple la función del arte, que no lo cumple ni siquiera la religión, pues es realización pura, puede ser que un tanto oscurecida, pero auténtica y al alcance de los iletrados, de los incultos, de los desterrados, el arte habla todos los idiomas y todos lo entienden en algún lugar de su ser.

3.2. EL IMPULSO CREATIVO SURGE DEL DESEO

Invocación

El esfuerzo que se realiza, las opciones que se presentan, pero sobre todo la intención de vida, es decir, quién creemos que somos, determina el resultado, la obra que se manifiesta. Por mi parte creo que soy un



hombre joven por poco tiempo más, sujeto al presente que, construido misteriosamente por el impulso del deseo inicial ,estoy condicionado y limitado de forma similar a como se encuentra un prisionero a su celda.

El trabajo, el proceso creativo y finalmente la manifestación de este en la experiencia personal, son el motivo de reflexión en el presente ensayo.

Creo, sin embargo, que esto no es todo. Como una sospecha olvidada, me aqueja el antiguo vacío en el pecho, que punza una ansiedad constante, cosquilleante en las plantas de los pies, como las marcas auspiciosas de los tiempos, de estos cuando menos. Habrá que plantear la enajenación, la apropiación de lo otro como posibilidad propia. El camino claro recorrido antes por los afortunados maestros del espíritu. Del otro lado, y con el otro pie, la originalidad, endulzada por el narcisismo de occidente, campeón de último momento.

Entonces el individuo está ahí, limpio, claro, fácil, pero obscurecido por el deseo, nublado, llovido, enlodado... protegido por el Señor de los Yaksas, cubierto por la duda. La promesa es fuerte, es de hecho la más gloriosa, pero ¿cómo creerla? Quizá por su destello apabullante. Pero soy parte como el fuego y la mantequilla, derretido, ilusionado por el mar del disfrute. Habitante de un palacio más o menos corrompido. Jaula dorada, ambulante y obcecadamente pulcra. Estertor concreto de maravillas siempre nuevas, en fin... encantado.

2. Desapego

La renuncia de lo ajeno obliga a mentir, a pretender. La envidia fue el motor del cielo y de la tierra, la belleza su maquillaje. El mar se detiene por temor y avanza por compasión.

Falso crisol rompe en llanto. Vaivén de un anhelo claro en medio de un bosque de disfrute. Esposo descalzo, violento, furioso. Tierra, hojas,

raíces y maderas de venta en el mercado, pequeño hurto repetido que devasta un mundo. Y después la fascinación. La moda como consecuencia normal. El estilo preocupado por la historia del arte y el mercado. La alternativa: un perfil bajo, engaño de la impotencia. Pero el destino es infalible, entonces actuar sin actuar, acción en la inacción.

3. El deseo

La acción y la forma, deben estar ahí porque en realidad no hay Nada, nunca hay cero, siempre se es, siempre se existe, siempre está el deseo y puede tocarse, adopta todas las formas ¿cuál elegir? ¿Será que se trata de elegir? ¿Será que se trata de frenar un poco? La pintura es quizá un alto en el camino, es samskara, una impresión en el corazón.

3.3. APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A MI OBRA

¿Pero qué puede hacer el arte, cómo incide y en dónde? Todos sabemos que considerar la utilidad del arte es de por sí casi un anatema. Puede ser que haya mucho de razón en esta consideración. Sin embargo para tratar de terminar esta pequeña argumentación, diré que la utilidad del arte, si bien no está en lo concreto, como la de un árbol con frutos o sin frutos, como la utilidad de un buen médico y un mal médico, la de un buen gobernante con buena capacidad y buenas cualidades y la de uno incapaz y corrupto; el arte, creo yo, sí sirve, y su utilidad e incidencia impacta directamente en el individuo, no en la economía, no en la política, no en la cultura. Parece poco, sin embargo, es el individuo la última célula fundamental de las sociedades.

Servir implica utilidad, como ejemplificamos anteriormente en el caso de un árbol con o sin frutos, e implica también, por otro lado, capacidad para ayudar como en el caso de los así llamados servidores públicos. El arte, entonces, ¿cómo sirve? Evidentemente alguien dirá que a través del intercambio comercial contiene el aspecto utilitario, o en el aspecto cultural como imagen frente a una exigencia política.



Pero como estos aspectos no lo distinguen de otras actividades u objetos, no se le puede dar demasiada atención. Sin embargo, insisto, la utilidad del arte sirve...

Parece que el arte debiera tener utilidad en al menos dos sentidos, el utilitario, que como ya vimos no lo distingue de otras tantas actividades y el otro, que es el que nos permite vislumbrar las cosas complicadas de una manera simple; este es el que nos interesa, siendo un tanto difícil de definir y un motivo de estas de reflexiones. Sin embargo no es mi deseo en este texto plantear una definición determinista o unívoca, en cambio trataré de elaborar una visión sobre mi *quehacer artístico*. No es este texto, por supuesto, sólo una confesión poética, intentaré elaborar un ejercicio hermenéutico.

Generar interés en el espectador es, para algunos al menos, o quizá la mayoría de los artistas, un asunto que implica un trabajo indescifrable. Por cierto que para algunos o la mayoría de las personas que no son consideradas artistas, entender muchas de las obras de los últimos tiempos, implica igualmente un trabajo indescifrable que, aunque ello es harina de otro costal, no está de más considerarlo, pues nos trae a colación un síntoma interesante: la desconfianza de la sociedad en las instituciones de cualquier índole. Y quizá más, la desconfianza de la sociedad en su propia sociedad.

Muchos tememos ser víctimas del engaño. Pareciera que vivimos una época de engañadores y engañados. Y justamente la reflexión sobre los valores en la obra artística, toma relevancia porque parecieran estar ocultos, o ausentes, o en el lugar equivocado. Sin embargo todos quisiéramos confiar en que al menos arden bajo las cenizas.

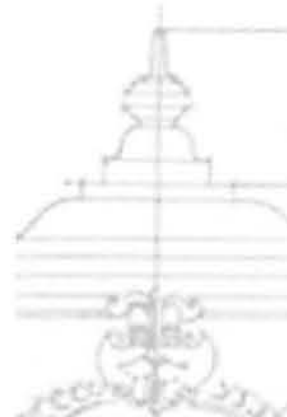
Quisiera ahora tratar de acercarme a alguna conclusión, señalando que la actividad artística a través de la integración en su forma, en sus distintos valores, descubre un *modo distinto de concientizar al mundo*.

Por supuesto que enseguida habría que pensar de forma distinta sobre el fenómeno. Sobre ello diré que no debemos olvidar que todo es en realidad un gran misterio. Y aunque nunca he sido un buen poeta, desafortunadamente siempre albergué la esperanza de serlo. De ese misterio, quien algo nos debe, es persona loable. *La pieza*, como con alguna petulancia nombramos *los del gremio* a la obra de arte, que nos debe un poco de ese misterio, tiene sin duda, importancia, utilidad, es de ello que nos sirve. Sin embargo, habrá que decir algo más antes de entregarnos a esta sospechosa conclusión.

Veracidad ¡quién lo diría! *veracidad* es entonces un valor que hoy pareciera tan importante, incluso en la obra artística. En la época en que los gobiernos mienten, las cirugías plásticas mienten, los anunciantes de productos maravilla mienten, nuestros padres mienten, nosotros mentimos... ¿Porqué el artista no mentiría? ¿Acaso el artista es un santo?, o lo que es más ¿acaso los santos no mienten?

Cuando se da el caso, en que emprendemos un proyecto colectivo, siempre alguien postula alguna indignación frente a algo que los demás, todos los demás, no han notado o no han tenido la valentía de expresar. En ese punto el artista parece cumplir su misión, parece que al advertir algo que nadie ha notado, el artista por un instante se transforma en un ser cuasi divino, más allá de la masa. No sé ustedes, y quizá en este momento yo mismo, poseído por ese mismo *espíritu de la originalidad*, es que advierto una trampa sutil en la que caemos frecuentemente.

La originalidad es una trampa sutil. Es una especie de espejismo frente a la veracidad, que no es la Verdad, sino que implica otras cualidades, de Verdad, es cierto, pero también la cualidad de la sinceridad. Pero, ¿cómo es aquello de la sinceridad?, pregunta el lego, a lo que el maestro (*guru*) responde: *simplemente sé sincero*. Y aquí me detengo, porque como ustedes podrán notar, el asunto pasa al mundo de la experiencia y la realización personal.



Pintar para mí es considerar el plano, la bidimensionalidad de una superficie plana. Sobre ello quisiera comenzar mi ejercicio hermenéutico. Beuchot define hermenéutica como: *el arte y ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado. Son por ello textos hiperfrásicos*. El ejercicio interpretativo requiere de sutileza y se aplica sobre todo donde hay polisemia. Es decir, si requiere sutileza es porque existe un contenido profundo e inclusive, dice el mismo Beuchot (2005) *oculto*. Entonces, ¿todas las obras plásticas o visuales, se podría preguntar, contienen esta profundidad, o habrán algunas que no la contengan?

A través de este texto se intentará, según el método de Beuchot (2005), hacer converger tres elementos: *el texto* (que en este caso es una obra plástica, una pintura), *el autor* y *el lector*, es decir, el contemplador (que en este caso, autor y contemplador son la misma persona, es decir, el autor de la presente investigación). Así pues, me temo que la primera dificultad o trampa, para poder, como apunta Beuchot (2005), descontextualizar para *recontextualizar* y llegar a una contextualización, lo que parece una labor difícil. En este sentido, lo que puedo decir para salvar este famoso obstáculo, es que: el objeto, aún a pesar de que nadie lo hubiese visto, además del autor, le resulta a él mismo sorprendente. O en otras palabras, cuando la forma se manifiesta en el mundo, como un producto de las manos humanas, a pesar que no lleve una carga semántica, como es el caso de los objetos industriales, al menos lleva un sentido implícito, que en el caso de estos últimos, es el de su utilidad práctica.

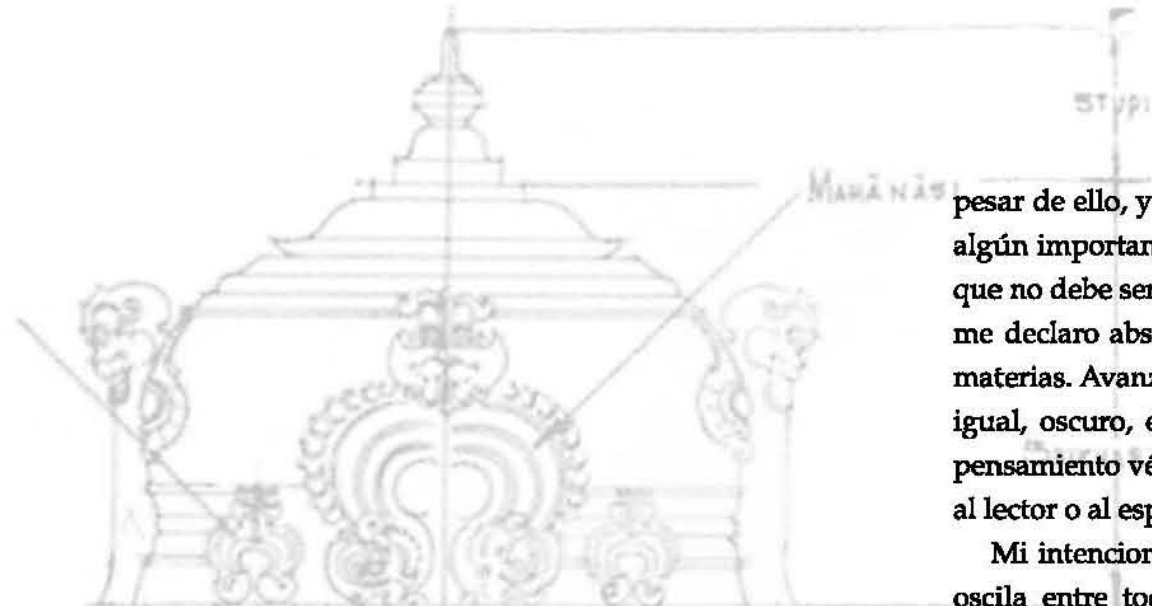
Los objetos así llamados artísticos, una vez que se han manifestado, cobran tal independencia del autor, que simplemente se vuelven entidades independientes, unidades semánticas en espera de ser descifradas, tal como un tesoro escondido o la pila de cuadros que Anselm Kiefer, (Schjeldahl 2009). acumuló durante 20 años y que quizá muy pocos han visto como pinturas y ahora es una instalación. ¿Qué pasará si dentro de cien años se muestran esas obras?, ¿hasta

entonces serán? Hoy en día incluso las piezas comienzan a apreciarse desde su proceso. Si es así, yo diría que una pintura en ocasiones tiene varios finales. Es decir que una pintura no sólo comienza a ser en su final, aún antes de que nadie la vea (salvo el autor), sino que incluso antes que esté terminada la pintura ya es, y tiene sentido.

Cuando se realiza una obra y debido a que la tela se humedece tanto, los colores y las tonalidades que aparecen inicialmente no son lo que al final permanece. La pintura, antes de secar, brilla por la humedad propia de algunos de los materiales utilizados, como pinturas o agua. Es decir, que aunque la pieza puede estar terminada es una sorpresa verla al día siguiente ya seca. Para mí siempre ha sido así, una verdadera sorpresa. Justo como si mirara un paisaje natural, del que nada tengo que ver en su realización. Así que el primer espectador de mis obras, como ajeno a ellas, soy yo mismo. Los elementos de que están hechas, las leyes físicas que actúan sobre ellos y sobre la pieza, el azar, la incapacidad técnica, o la incapacidad de autocontrol, el momento anímico y psíquico que va más allá del ser, del alma espiritual que constituye esencialmente al pintor, todo ello determina el resultado final.

Cuando escribo este texto debo decir que hay un par de obras que hace más de una semana he dejado secándose en mi taller. Aunque ya están terminadas y ya existen, y supongo con toda seguridad se han secado ya, nadie las ha visto; ni siquiera, en cierto sentido, yo mismo, lo cual resulta una ironía curiosa.

Hay pues una cierta intencionalidad primaria que determina el impulso y la dirección del contenido de mi pintura, en este caso algunas de mis pinturas. Cuando comienzo alguna obra en particular, me gusta pensar que hay una cierta dirección que quiero conseguir con claridad. Supongo que me gustaría considerarme en este momento como un autor *ideal*, en el sentido de la clasificación que Eco (1989), propone. Sin embargo pronto paso a la categoría de *límpico* o *empírico*, repleto de equívocos en las intenciones y en las soluciones. Creo, a



pesar de ello, y quizá por decir algo a mi favor, que de ello se deriva algún importante valor. Sin duda que ignoro lo que no sé y supongo que no debe ser poco. En ocasiones no sabría siquiera preguntar pues me declaro absolutamente neófito en muchos sentidos y en muchas materias. Avanzo en la oscuridad pero con un propósito, que aunque igual, oscuro, existe como tal. Mi referencia es ahora el marco del pensamiento védico es decir que mi intención va en función de atraer al lector o al espectador de la obra hacia ese pensamiento.

Mi intencionalidad, según las categorías propuestas por Beuchot, oscila entre todas ellas. Aunque más aterriza en el ámbito de lo consciente tácito, es decir que en muchas ocasiones mis obras son un tanto herméticas y sin explicación; son relativamente difíciles de apreciar. Habrá en ellas un tanto de inconsciente explícito, pero evidentemente de ello no corresponde juzgar al autor y me interesa más que nada, la cuarta categoría, la inconsciente tácita; sólo considerarla me entusiasma como a aquel que mira un bosque jamás habitado por ser humano alguno. Y creo que mucha de la importancia del arte radica en esta categoría, oculta para siempre, como dice Beuchot (2005). Es decir, que si puede ser considerada, aunque es incognoscible, está ahí y de alguna u otra forma puede ser al menos intuida. ¿Y no es principalmente esa intuición, la que nos permite crear, inventar, imaginar y finalmente conocer? Sin esa facultad humana, ninguna obra sería interesante.

Se espera que una obra mínimamente suscite algún tipo de interés. De no ser así nadie se inclinaría por aportar alguna interpretación. Debe tener alguna relevancia para que alguien, que no sea sólo el autor, como en este caso, se dé a la tarea de tratar de entender lo que ocurrió en el proceso de creación y lo que ocurre en el presente estático de la pieza, en este caso una pintura hecha con tierra y barro principalmente, sobre una tela de algodón. Que una obra resulte interesante debe entenderse más como mensaje que instrumento. Y es por ello que podemos entender que el autor mismo se interese por la creación de obra. El autor no es un moralista que dicta sentencias,

es un ser humano que quiere asir un rasgo del misterio, auxiliándose para ello con su obra.

El arte védico tántrico justo se encuentra en este ámbito en el que la pieza es instrumento, máquina, yantra. En el arte de los yantras la manifestación de la forma sensible produce una activación. El arte contemporáneo más y más en esta era oscura, a tientas se acerca a este concepto. Hecha mano de los elementos *matéricos* extra artísticos, de la geometría misma o directamente de la intervención de la realidad y sus diversas situaciones. En mi caso, de esa misma nebulosa forma que mis contemporáneos, he comenzado a considerar que un plano bidimensional guarda una relación con el espacio y el tiempo, y además con las circunstancias de la vida y la interacción social, tal como la que tiene la secreta estructura del universo, sus leyes, la vida, la historia de los individuos y sus civilizaciones.

El cuadrado es la forma geométrica más básica y fundamental de la composición en la estética védica. Para la pieza presentada, que es objeto de análisis, se ha escogido un rectángulo conformado por dos cuadrados unidos de 1.50m por 1.50m, es decir una tela de 3.0m por 1.50 m. La pieza pertenece a la serie Matsya. Surgió del impulso inicial (la fuente que inspira el trabajo) de la lucha entre los demonios (*asuras*) y los semidioses (*devas*). Esta historia aparece en el *Srimad Bhagavatam* y trata sobre la lucha que se suscitó entre ambos bandos para apoderarse del *soma rasa*, la bebida de la inmortalidad.

En la pieza que se ha escogido para este ejercicio hermenéutico que llamaremos *Kurma*, aparecen cinco formas distribuidas sobre el plano que representan cinco elementos relevantes de la historia. En el centro y abajo Kurma, el avatar de Vishnu en forma de tortuga, quien se prestó para que sobre él se colocara la montaña de oro llamada Meru, misma que funciona como eje para batir el océano de leche, del cual, después de muchos esfuerzos, emergería el *soma rasa*. Justo encima de Kurma, la serpiente Vasuki, la que actuó como cuerda para que de ambos extremos demonios y semidioses batieran el océano de leche



tomando el monte Meru como eje. Arriba de Vasuki se encuentra Garuda, el ave transportadora de Vishnu y quien llevó la montaña Meru sobre el caparazón de Kurma. Del lado izquierdo de la pieza aparece otra forma que representa a los semidioses (*devas*), y del lado derecho a los demonios (*asuras*).

Este es el tema, pero si este no se conoce, ¿qué importancia tiene la pieza? Mi intención no es inicialmente el de ilustrar la historia y darla a conocer. No es tampoco promover la reflexión filosófica que de ella podría desprenderse. Aunque ambas posibilidades me son interesantes y están presentes en el proceso y en el presente estático de la obra, no son lo que en realidad impulsan el *gesto*. *Gesto* como actitud vital, es decir, para mí el hecho de decidir ser pintor y tomar tiempo del que me corresponde en esta vida para solitario, en una habitación-estudio, frente a una tela, verter tierra y barro, después modelarlo con manotazos, arañazos, en febril tarea. Todo esto mientras otros realizan algunos otros trabajos de mayor utilidad para la humanidad. Mi intención es la de desprender, aunque sea con desesperación, un trozo del misterio de la existencia. No media en ello inteligencia o razón, sólo desesperación.

Efectivamente, cuando hay que hablar sobre una obra esto debiera acarrear algún beneficio, aunque fuera este en el sentido antropológico, psicológico o ya siquiera metafísico. La hermenéutica analógica va más allá del intento de entender objetivamente lo que el autor quiso decir. El problema es que aquí nosotros mismos somos los autores de las obras que presentamos. Sin embargo el problema será salvado en cuanto consideremos el fenómeno como algo que aparece, si bien por conducto nuestro, también como algo que en algún momento se vuelve ajeno, como el dar a luz un hijo.

Estoy tratando pues de hacer el ejercicio de comprensión que la hermenéutica permite y no tanto de explicación, como dice Beuchot (2005), que más le corresponde a las ciencias naturales y/o sociales. Aunque, cabe mencionar que comprensión y explicación son

complementarias, se contienen un poco una de la otra, según nos dice Beuchot, es decir que la interpretación hermenéutica está más cercana a lo equívoco que a lo unívoco, su método se acerca más al de la comprensión de un contenido.

Entonces, dice este teórico, se requiere de inteligencia razonadora y explicativa para no caer en un infinito sentimentalismo totalmente equívoco. De esta manera la hermenéutica analógica preserva una parte de la univocidad positivista, una parte que aunque sea pequeña y no predominante, es importante. Concatena incluso una serie de interpretaciones sobre un mismo asunto. Entonces de esta manera la interpretación se vuelve parte de una realidad común. La hermenéutica analógica, nos dice Beuchot (2005), debe oscilar entre los sentidos unívoco y equívoco.

La interpretación hermenéutica analógica, citando Beuchot (2005) a Eco, es un intermedio entre esclarecer el significado intencional del autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia, una esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación. Por otra parte se admite, en cambio, que los textos pueden interpretarse infinitamente. Son estos los puntos extremos. La analogía en cambio se sitúa entre la equivocidad y la univocidad del signo.

Siendo equívoco *lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente diverso (por ejemplo decir “el prado y el hombre ríen)* Beuchot (2005), en mi obra radica justo en su génesis, que es la misma e intangible desesperación, es decir en su carácter procesual-equívoco. Y en lo unívoco, *que es lo que se predica de un conjunto de cosas en un sentido completamente idéntico, no cabe la diversidad: “Juan, Pedro y Pablo... son hombres”,* y con ello está hablando de mi obra, en su geometría, que proviene de las normas estéticas del campo védico.

Y aún así pronto, para muchos, podría pasar al campo de lo equívoco, porque esa geometría en primer lugar, parte de una cosmogonía

específica muy compleja en cuanto a considerar su existencia de forma real. Más o menos este es el interés de mi tesis, donde elaboro más al respecto. Beuchot (2005), considera en su definición lo que es análogo en hermenéutica de la siguiente manera:

Lo análogo es lo que se predica de un conjunto en un sentido, en parte idéntico y en parte distinto, predominando la diversidad. Es idéntico según algo, según algún respecto, y diverso de modo simple. Es diverso de por sí y principalmente, y sólo idéntico o semejante de modo secundario. Beuchot 2005.

DEMONIOS Y SEMIDIOSOS

Medidas: 1.50 x 3 mts
Técnica: emulsión acrílica
con barro, polvo de cobre,
tierra y pigmento.

(Detalle del proceso)



La pieza que propongo a consideración trata sobre una historia y su geometría, aunque de manera intuitiva, consiste de dos cuadrados, de aproximadamente lo que abarcan los brazos abiertos realizando una genuflexión, forman un rectángulo sobre el que aparecen araños, manotazos, cuchilladas frenéticas que escavan una intención: hacer aparecer la inmensidad, no sólo la del cielo y de sus ejércitos de nubes, ni del infinito, planetas luminosos, sino de la fe incipiente y fársica.

Sobre la tela, porque está debajo generalmente la pinto tendida sobre el piso, y frente porque se confronta, es guerra, estrategia mal pensada, motín brutal y suicida el acto de pintar, casi una violación del espacio, el plano se vuelve espacio y aquí es cuando en ocasiones se presiente el límite de la demencia. No hay ningún derecho y por tanto no debiera haber ninguna norma, lo único que puede detener aquel trance es el temor y prefiero olvidarlo, pasarlo por alto, a fuerza de olvido por los demás.

En ese momento pistola, cuchillo y arrepentimiento son lo mismo. Hojas caídas, inútiles, sobre el pavimento, barridas durante la madrugada; soy testigo inconsciente... la bóveda celeste, techo de luciérnagas y chicharras, sobre ríos de gente cansada que regresa a sus hogares, iluminados por foquitos que sin embargo y su pequeñez que prende y apaga, deslumbra y devela y vuelve a velar, sueños, angustias compartidas, olvidadas entre las grandes o al menos largas historias anónimas. Y por encima, en la mente, el gigantesco delfín cósmico, *Shishumara*, sosteniendo el universo con cuerdas de viento.

Abrir una puerta al consuelo, gato, animal doméstico y huidizo que requiere de una poca de nuestra atención, la técnica del que sabe esperar frente a sí mismo, gordo feliz, hinchado de sabiduría, sus manos regentean, rigen rijosas querellas de estirpe siniestra, antigua prole de bardos rebeldes.



Si la analogía tira hacia lo equívoco, el camino esforzado a lo unívoco es necesario para no perder el piso y mis limitaciones. Quisiera, a partir de esta etapa, sin más preámbulos dirigir la atención hacia el asunto más fundamental en cuanto al tipo de postura que pienso puede adoptarse frente a las obras que realizo. Propongo a la consideración del lector dos posturas, una que proviene de mi quehacer y otra que básicamente compete al espectador.

Mukarowsky (1977) nos dice que las posturas mientras permanecen en el orden de lo vital se apoderan del individuo y sus capacidades, y que una vez adoptadas, lo orientan en un sentido determinado. Dice que las posturas pueden mezclarse pero que es común que se estorben.

De entrada advierto que aunque mi postura, en el ámbito de la vida, es eminentemente mágico-religiosa, lo es mucho menos en el terreno de la creación artística, no, sobre todo, frente al quehacer pictórico o artístico en general. Después de alguna reflexión, me doy cuenta que justo para mí la transubstanciación del signo se efectúa de lo mágico-religioso, a lo estético tal como una válvula de escape, como un descanso a la tensión, como respirar, como inhalar y exhalar. Es decir, que el signo mágico-religioso es tan inconmensurable que francamente llega el punto que me aplasta totalmente. Por tanto trato de *estetizar* ese pesado signo.

Me propongo entonces asir esa realidad mágico-religiosa con el auxilio del recurso de la creación artística en el sentido más romántico y visceral. Me concibo, por cierto, más cercano a un arte táctil que visual, más lineal que pictórico, en el sentido de las reflexiones de Wölfflin, cuando hace referencia precisamente a lo lineal y a lo pictórico. Por otro lado señala Mukarowsky (1997) que a través del signo estético la atención se dirige a la realidad, misma que se convierte en signo. El signo estético le descubre al hombre la relación entre él mismo y la realidad, y para mí la realidad es mágico-religiosa.

De acuerdo con el modo en que percibe y experimenta un hecho real dado, respecto al cual acaba de adoptar una postura estética, puede ser percibida y experimentada cualquier realidad, el universo entero... la característica de un signo es aludir a algo que está fuera de él. Mukarowsky (1997).

Sospecho, por otra parte, que el espectador no necesariamente tendría que acceder a las piezas con esta estrategia. En este sentido, posiblemente algún remanente quedará del signo mágico-religioso en la tela donde se realiza esta operación de *estetización* del signo religioso. La operación es una suerte de desesperado y loco intento de aprehender lo inmenso, lo fantástico para algunos, de una cosmogonía más allá de la razón común. El espectador podría quizá acceder en sentido contrario, desde el signo estético hacia lo mágico-religioso, aunque si no se realizara tal conversión para todos, aún así quedaría el signo estético.

Podría decirse que el punto máximo de catástrofe en mi pintura se encuentra en el hecho de que las figuras que se van formando con el modelado libre con el que aparecen ellas, no llega nunca a determinarse, pero sin embargo al aparecer simétricamente, la mente intenta naturalmente otorgarles alguna forma definida y familiar justo en aquel momento en el que simplemente algo me dice que debo detenerme. Entonces el punto de catástrofe proviene del tiempo y la acción sobre un plano. Es decir que si bien la forma se manifiesta distinta en repetidas ocasiones, creo que llegaría un momento en que cualquiera de las formas que van apareciendo *podría* ser la obra terminada; cada etapa es en mi pintura una obra terminada.

La primera simetría referencial del ser humano es su misma anatomía, que como sabemos no es perfecta y que nos remite de inmediato a la dualidad. Un rostro tiene diferencias mínimas que



nos muestran la manera en que la naturaleza se desenvuelve en la creación de manera trágica. Siempre he pensado que los colores de la naturaleza, las nubes el proceso de descomposición de los elementos biológicos, el océano, etc. contienen en su génesis, este *designio trágico*. Llevamos todos en nuestros cuerpos huellas de esta tragedia. Lo que nuestros cuerpos miden, lo que perciben nuestros ojos y nuestro cerebro, el alcance de nuestros brazos, nuestra fuerza a escala humana, nuestras manos con sus dedos y sus uñas, todos estos rasgos comparten esta gloriosa tragedia creativa.

Las nervaduras de una hoja, las olas del océano, incluso la maleza enredada, sin duda contienen una geometría divina que se manifiesta trágica, dramáticamente. Las manos, los brazos y las uñas, extensiones, puentes, vasos comunicantes del alma hacia el mundo. La naturaleza crece, las fibras de un árbol se desarrollan rápidamente, las capas geológicas con más lentitud, una gota sobre un papel encuentra un camino hacia algún lugar y es seguida por otras tantas si soplamos sobre ellas. De la misma forma un río después de millones de años erosiona la piedra más dura creando los cañones más profundos. Existe una misteriosa fuerza que lo mismo creó barrancos, océanos y estrellas, como uñas, manos y brazos, lo que de ellos aparece contiene un rasgo de esta fatalidad.

Nuestros brazos están pegados a los hombros, como si de compases se tratara. Círculos, líneas curvas, triángulos, etc., van apareciendo sobre la superficie, como los nervios de un árbol. Formas absurdas que intentan aprehender la inmensidad de la falta, de la carencia, de la finitud y la debilidad. Entonces este es el punto de catástrofe, la sublimación de una gran falta; la acción de los brazos, las manos y las uñas sobre la superficie y el momento en que este movimiento se detiene. Es decir que el punto de catástrofe está en el tiempo, en el momento en que este se detiene para siempre. Por cierto que catástrofe implica cambio de trayectoria y por tanto tiempo. Catástrofe indica siempre tiempo.

BREVE COMENTARIO FINAL

La historia de India tiene dos versiones, la oficial, impulsada y cimentada por los antiguos colonizadores británicos y, la *shástrica*, apoyada por los pensadores védicos. En esta tesis se han examinado brevemente ambas posiciones y se ha intentado dar muestras de cómo la posición que hemos llamado oficial sufre de algunos defectos motivados por intereses políticos y económicos. La posición *shástrica* tiene un buen número de seguidores; más, sin duda, fuera del ámbito de la academia, aunque no exclusivamente. Sin embargo, para entender la estética védica a profundidad, desde el interior, se debe pensar en la perspectiva filosófica del *sthapati* védico.

La versión *shástrica* incluye una visión particular de la historia y por supuesto una noción del mundo y su sentido. La visión *shástrica* establece sus principios más fundamentales en la noción de trascendencia. La apariencia del mundo es temporal, pero existe una realidad superior que de hecho es el origen de esta.

Cualquier actividad, disciplina o arte que contribuya a despertar la conciencia de esta condición en el individuo, se encuentra en el plano de la modalidad de la bondad y por tanto coadyuva al progreso espiritual. Si una actividad produce o conduce a *moksa*, la liberación, entonces, está bien encaminada. Para el *sthapati* perfeccionar su arte es seguir los mandamientos *shástricos*. Y seguir los mandamientos *shástricos* conduce a la liberación.

Las normas *shástricas*, en el caso de los *Silpa satras*, como hemos visto, incluyen normas iconométricas e iconográficas, sin embargo no es el único ámbito que abarcan. También están las recomendaciones de carácter moral, ética y espiritual. Para producir el efecto deseado el *sthapati* debe cultivarse así mismo en niveles que no sólo tratan sobre técnica y oficio, sino que importa desde luego, el nivel de la conciencia y la inteligencia espiritual. La eficacia final de una pieza

radica más en su potencia espiritual que en su virtuosismo técnico. No quiere decir esto que el oficio no se considere, sin embargo la consideración de los aspectos internos se vuelve, esencial y prominente.

Mi propuesta personal recoge algunos de los aspectos de la estética védica. Intento retomar e interpretar algunos elementos de la estética védica desde el arte contemporáneo. Mi reconstrucción de la estética védica es bastante libre y no pretendo ser un *sthapati* contemporáneo. Mi interés radica en la realidad del mundo; entenderla a través de la estructura cosmogónica védica, es decir: sumergirme en el cosmos para de ahí, entender primero el mundo y después, el arte.



YANTRA DE UGRA NRISIMHA
Archivos BBT.

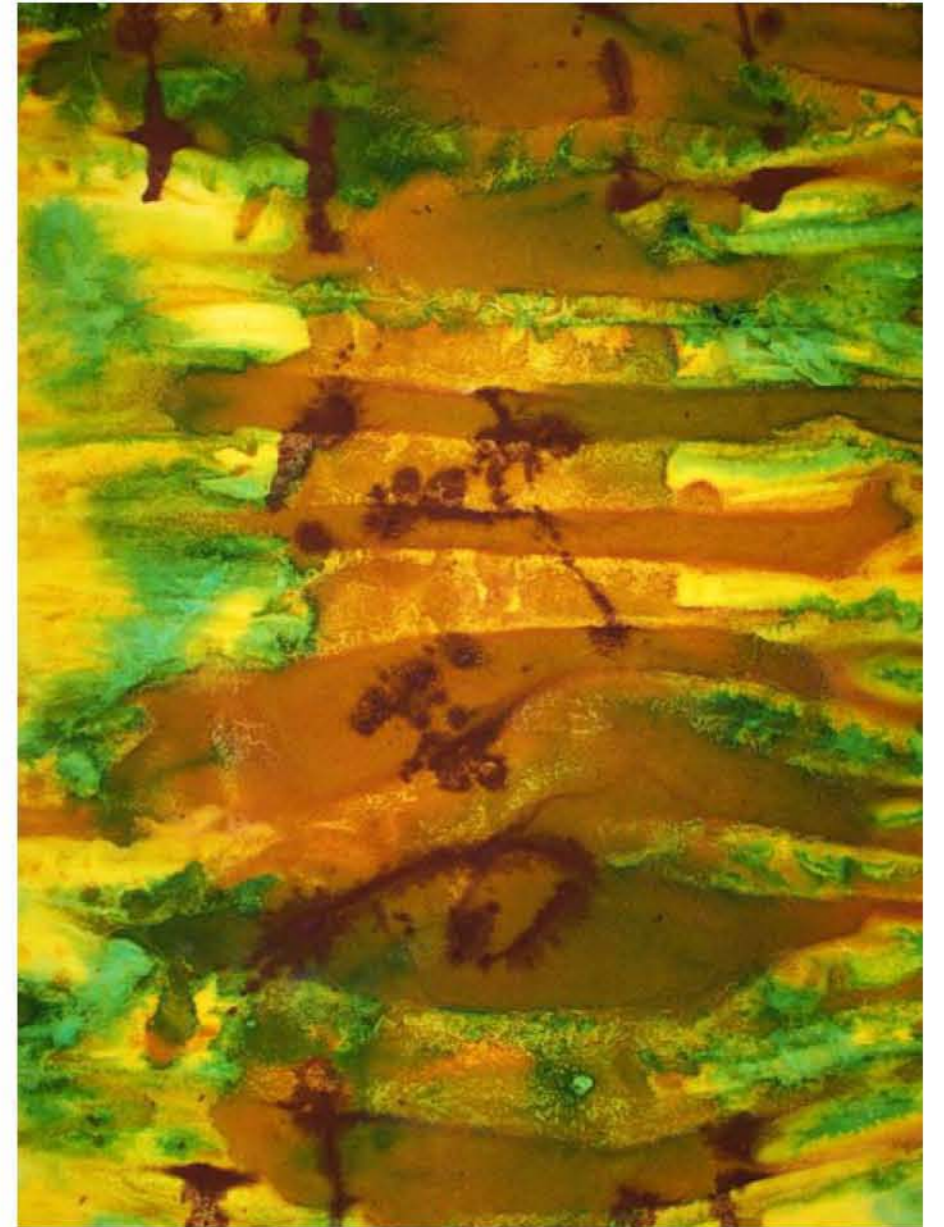
DEIDAD DE UGRA NRISIMHA
(ISKCON)
2001
Sri Dham Mayapur, India.
Archivos BBT.

Nota: No hay diferencia entre
la Deidad y el yantra.

ANEXO I



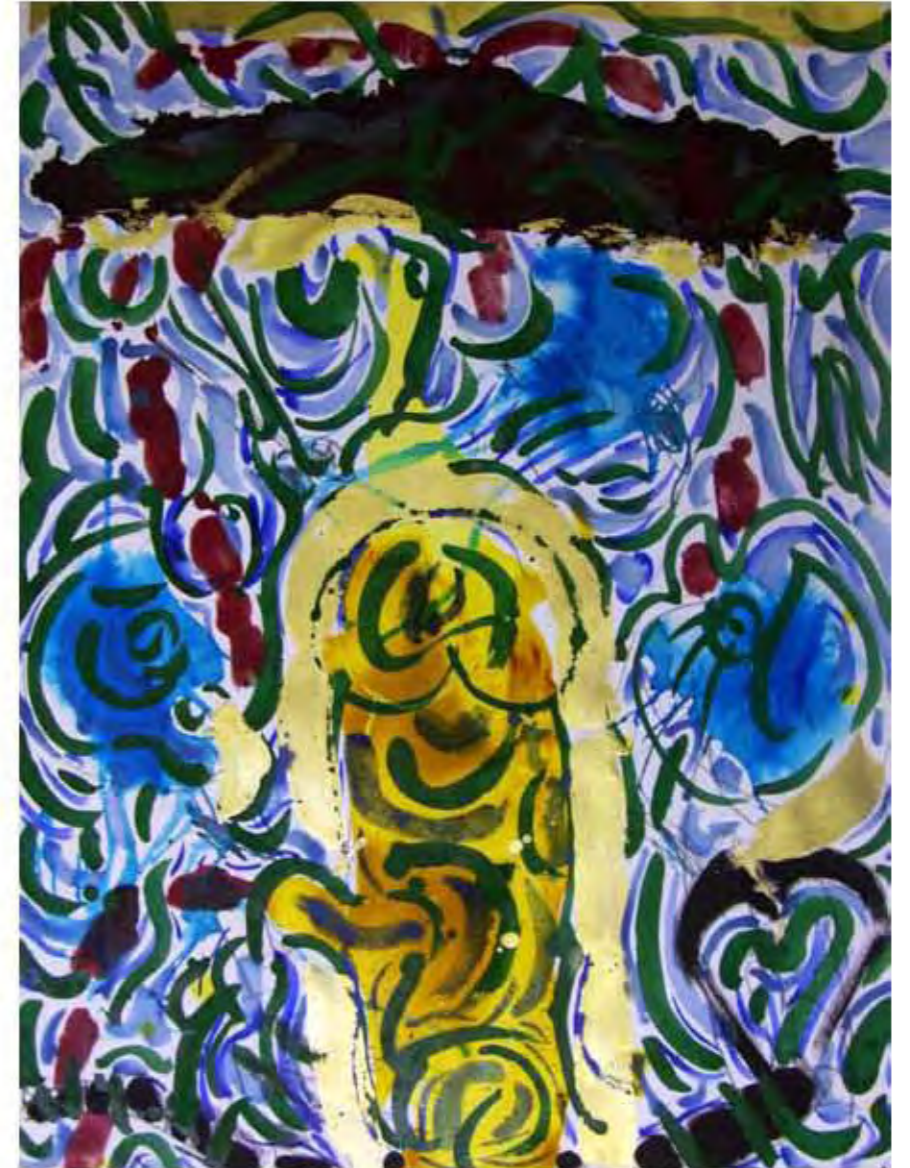
REFERENCIA CENTI-NADIR
(2008)
Obra sobre papel
70 x 50 cm
Cúrcuma y tierra (con emulsión
acrílica)



ÁRBOL BANIANO
(2008)
Obra sobre papel
70 x 50 cm
Cúrcuma y tierra (con emulsión
acrílica) y tinta



OCEANO GARBajosANA
(2008)
Obra sobre papel
70 x 50 cm
Cárcora y tierra (con extrusión
acrílica)



LINGAM
(2009)
Obra sobre papel
70 x 50 cm
Cárcora, tierra (con extrusión
acrílica), tinta y acrílico



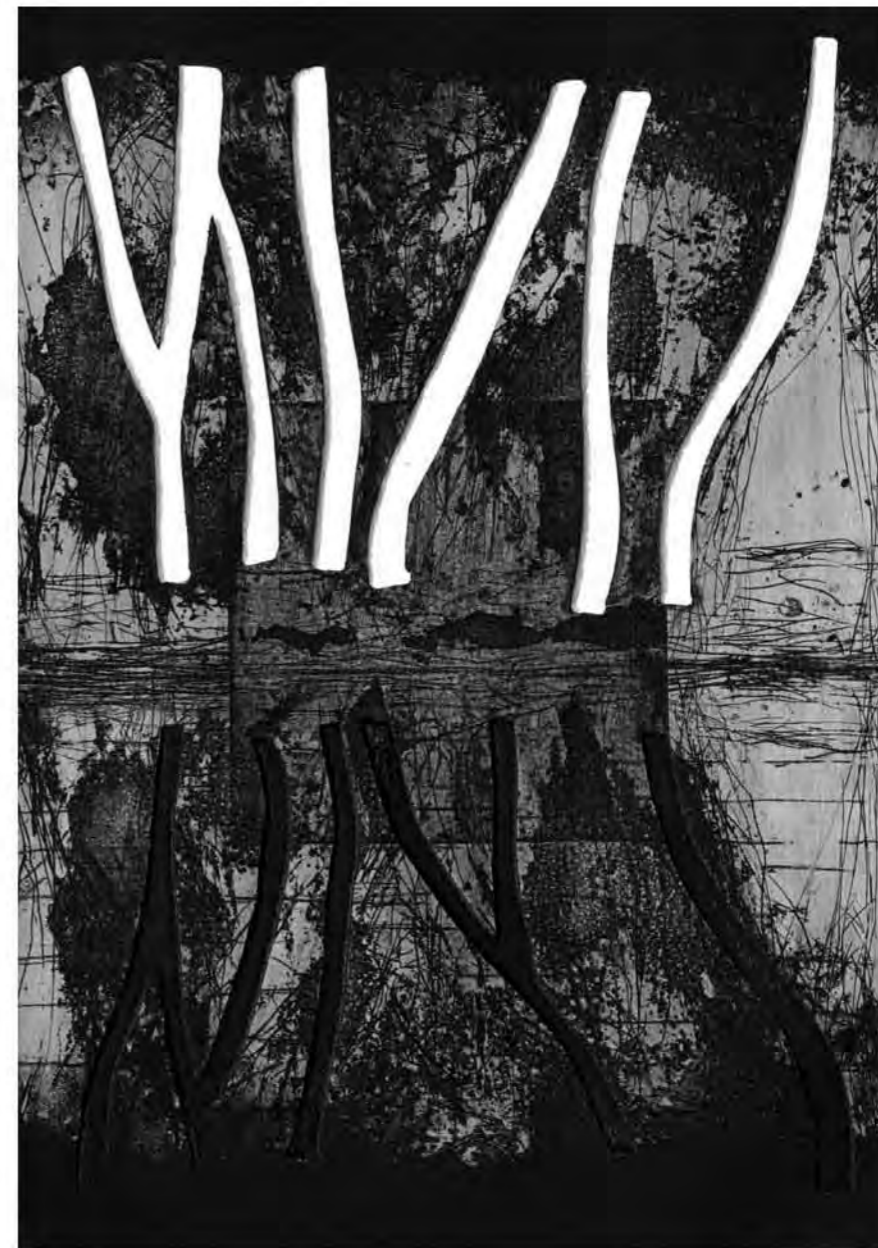
TATEASTA
(2008)
Obra sobre papel
50 x 70 cm
Tinta y acrílico



RADHA-KURNA
(2008)
Obra sobre papel
50 x 70 cm
Cárcamo, tierra, cuncum, cenizas
y barro (con amilación acrílica)



CONFRONTACIÓN
(2008)
Aguafuerte
15 x 15 cm



REFLEJO PERVERTIDO
(2008)
Aguafuerte
35 x 30 cm



CENTI-NADIE Y ENREDO
(2008)
Aguafuerte
35 x 15 cm



CHAKRA
(2008)
Aguafuerte
15 x 15



DADAD MODERNA
(2008)
Obra sobre papel
90 x 70 cm
Cárcama, tierra (con emulsión
acrílica) y pigmento



VIMANA
(2009)
Obra sobre papel
90 x 70 cm
Cárcama, tierra (con emulsión
acrílica) y pigmento



MARÍA
(2008)
Obra sobre tela
140 x 140 cm
Barro, tierra y pigmento
(acuarelación acrílica)



CHASKA
(2008)
Obra sobre tela
100 x 100 cm
Cércano, tierra (con emulsión
acrílica)



DIBANMA
(2009)
Obra sobre papel
70 x 50 cm
Cárcuma y pigmento
(con emulsión acrílica)



... ESFERA
(2006)
Intervención en el Bosque de
Chapultepec en la exposición
colectiva SOS Tierra
90 x 90 x 120 cm
Tierra, piedras, hojas, ramas
y agua



BEJMANDHALA
(2009)

Escultura temporal

Exposición colectiva: El Día de la Mujer en la Academia de San Carlos

Esta pieza es una alegoría del universo védico. Su estructura es la síntesis de un yantra crítico en el que las deidades védicas son manifestadas. Es una reflexión plástica sobre lo femenino, la creación y el deseo.
160 x 160 x 160 cm.

Comoda, tierra, hojas de plástico, lámpara, tubo de plástico cristal y miel



BEJMANDHALA
(detalle de la miel y lámpara)



BEJMANDHALA
(una semana después)



**STRAPANA DE VAJILLA Y ESCRITURAS
(2010)**

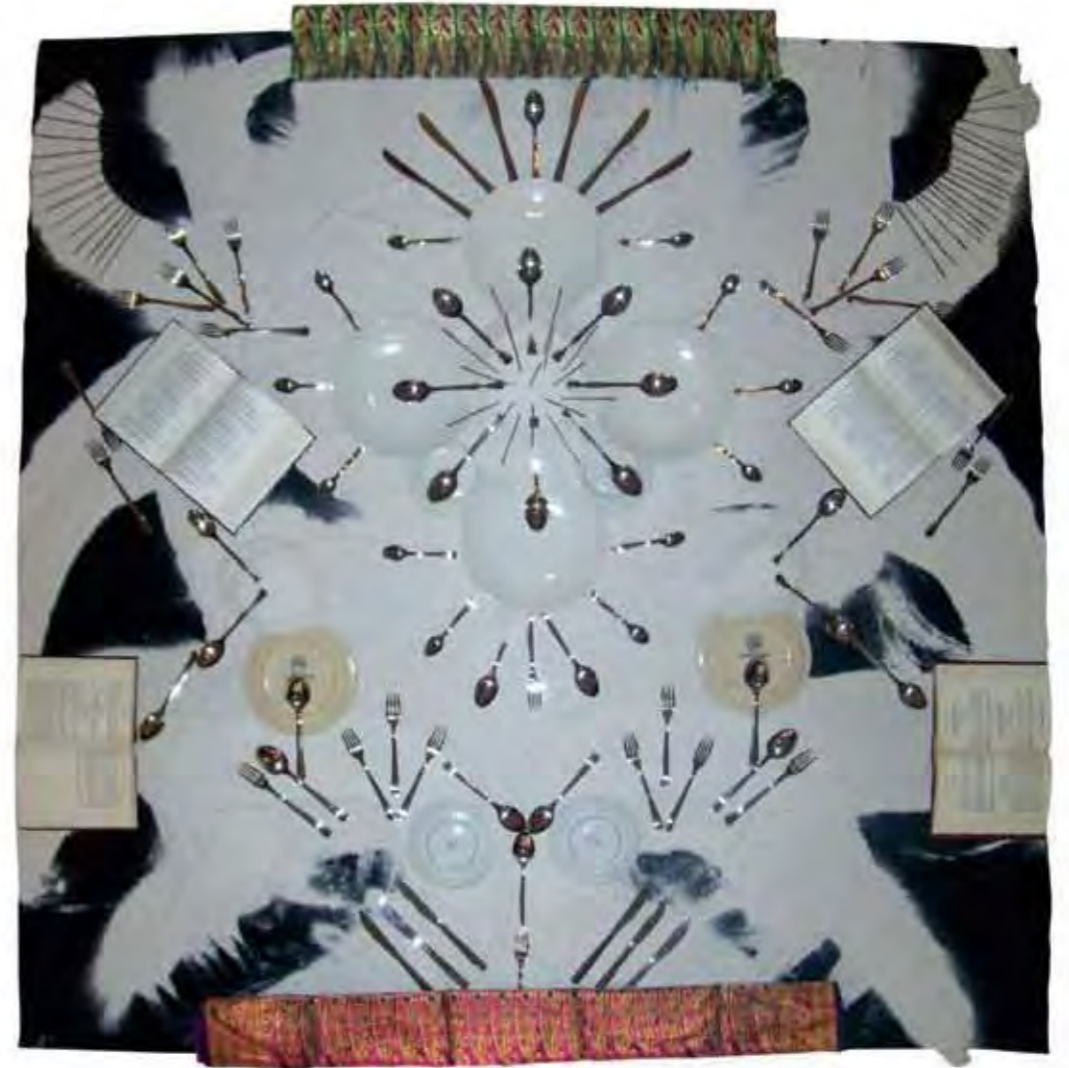
Pintura temporal

Ejercicio dentro del Taller de Pintura del Dr. Julio Chavez Gasrreo

Es una reflexión personal sobre el proceso de creación de una pintura. Esta pieza se inscribe en un terreno entre la instalación, la acción performática, y por supuesto la pintura. No hay una obra final propiamente dicha, sino que cada momento de esta pieza constituye la obra en sí, la obra terminada. Los elementos de la pieza colisionan dentro del espacio (el Nervio negro) y comparten por un momento sus sentidos semánticos.

170 x 170 cm

Arana de mármol, vajilla y cubiertos de plata, incluso sillas y velos de seda, sobre un lienzo negro



**FIN DE LOS MOMENTOS DE STRAPANA
(2010)**



UNO DE LOS MOMENTOS DE STEAPANA
(2010)



UNO DE LOS MOMENTOS DE STEAPANA
(2010)



...DONDE SE PONE EL SOL...
(2010)

Intervención en sitio específico (casa de Sylvia...).

Esta pieza se realizó dentro del marco del Taller de Pintura del Dr. Julio Chávez Guaserrero. Esta pieza fue una reflexión personal acerca de la escultura y el valor de los objetos. Esta intervención es una interpretación libre de algunos elementos del Vasari... en la que todos los objetos de una habitación de la casa de Sylvia se colocaron obedeciendo a los conceptos básicos del Vasari... cada objeto se consideró como una forma o cosa desprovista de significación en la que todos fueron utilizados como elementos sin categoría... siguiendo una composición simétrica y dirigida hacia los puntos cardinales... las fotos que se presentan son un registro de la pieza que intenta salvar el espíritu de la pieza...

Los elementos utilizados fueron: libros, sillones, lámparas, plumas, clips, instrumentos musicales, globos terráqueos, mandos de computadora encendidos, relojes, lizas, tijeras, marcos de fotografía, juguetes, máscaras, carpetas antiguas, sábanas, cables, cuadros... todos los (absolutamente todos) los objetos que podían moverse dentro de la habitación.

Círculo, tierra (con emulsión acrílica) y pigmento



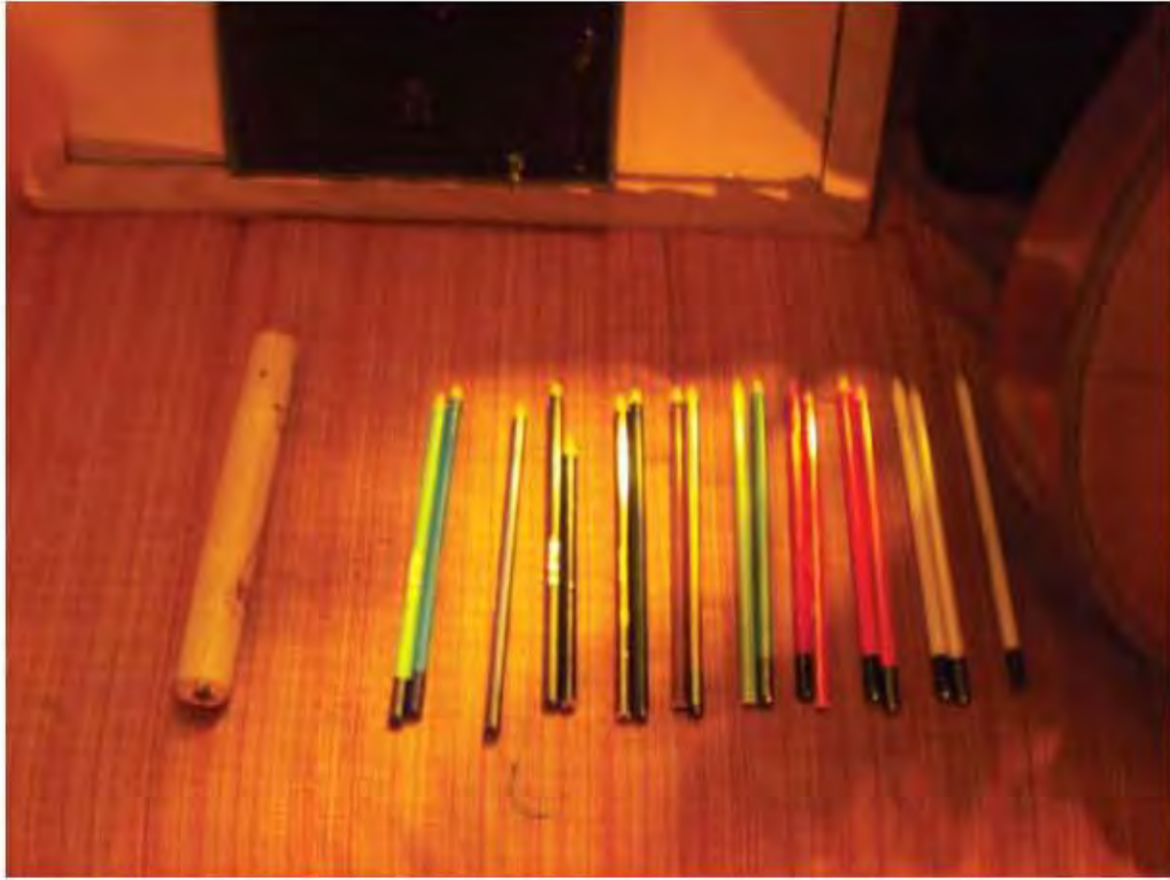
...DONDE SE PONE EL SOL...
(2010)



...DONDE SE PONE EL SOL...
(2010)



...DONDE SE PONE EL SOL...
(2010)



...DONDE SE PONE EL SOL...
(2010)



...DONDE SE PONE EL SOL...
(2010)

ANEXO II

“Las 64 actividades en las bellas artes y habilidades son las siguientes: (1) gita—el arte de cantar, componer canciones, y articular diferentes melodías, notas, acentos y metros. (2) vadya—el arte de tocar los cuatro tipos de instrumentos musicales (viento, cuerda, percusión, címbalos metálicos). (3) nrtya—el arte de danzar y mover los miembros en varias expresiones simbólicas. Incluye bailar con diferentes ritmos, canciones y melodías. (4) natya—el arte de escribir piezas dramáticas y realizar obras de teatro. (5) alekhya—el arte de dibujar, caligrafía y pintura de cuadros. (6) visesakachedya—el arte de pintar la cara y el cuerpo con varios puntos y diseños con ungüentos coloreados y cosméticos. (7) tandula-kusuma-cali-vikara—el arte de preparar auspiciosas ofrendas para la adoración con arroz y flores. Incluye hacer dibujos coloreados en el piso con pasta líquida de harina de arroz. (8) puspastarana—el arte de hacer cómodos lugares de descanso expandiendo flores en el piso. (9) dasana-vasananga-raga—el arte de colorear los dientes, pintar telas y los miembros del cuerpo con cosméticos como el azafrán. (10) mani-bhumika-karma—el arte de hacer ensamblar, suelos, patios y sendas con coloridos mosaicos de joyas preciosas. (11) sayyara-racana—el arte de preparar diferentes tipos de lechos, rellenos o rematados con alfombras, cojines, almohadas, cubiertas y decoraciones como borlas. (12) udaka-vadya—el arte de hacer música en el agua. Las palmas ahuecadas salpican

hacia abajo para producir el sonido golpeado de timbales, o la mano se extiende para salpicar de un lado a otro para estimular los címbalos. A veces, se menciona este arte cuando se tocan diferentes potes llenos con varias niveles de agua para producir tonos melodiosos; (13) udaka-ghata—el arte de salpicar con agua en cisternas y embalses. (14) citra-yoga—el arte de arreglar, decorar y colgar cuadros. (15) malya-grathana-vikalpa—el arte de enhebrar y atar collares, y tejer guirnaldas y coronas de flores para varios usos. (16) sekharapida-yojana—el arte de poner una corona en la cabeza, incluyendo turbantes, y altos nudos de flores. (17) nepathya-yoga—el arte de arte de ponerse los trajes en el cuarto de la preparación para actuaciones teatrales. (18) karnapatra-bhanga—el arte de decorar el lóbulo de la oreja con flores u ornamentos de hojas, y pintar figuras decorativas. (19) sugandha-yukti—el arte de preparar y aplicar varias clases de sustancias aromáticas y cosméticos perfumados. (20) bhusana-yojana—el arte de embellecer el cuerpo y los miembros con tipos especializados de ornamentos y joyería. (21) indra-jala—el arte de presentar música en escena, ilusiones y malabarismos. (22) kauchumara-yoga—el arte de aparecer con varios disfraces. (23) hasta-laghava—el arte de la presdigitación. (24) citra-sakapupa-bhaksya-vikara-kriya—el arte de preparar variedades de ensaladas, panes, pasteles y comidas deliciosas [repostería].

(25) *panaka-rasa-ragasava-yojana*—el arte de preparar bebidas nectarinas y teñir los tragos con color rojo. (26) *suci-vaya-karma*—el arte de la costura y el tejido, el bordado y entallado de sastrería. (27) *sutra-krida*—el arte de manipular muñecos con cuerdas [títeres]. (28) *vina-damuraka-vadya*—el arte de tocar el laúd [la vina] y el pequeño tambor en forma de x. (29) *prahelika*—el arte de crear y resolver los enigmas. (30) *druvacaka-yoga*— el arte de recitar verso por el verso como un ensayo para la memoria o la habilidad. (31) *pustaka-vacana*—el arte de leer y recitar libros clara y rápidamente. (32) *natikakhyayika-darsana*— el arte de representar obras cortas y anécdotas. (33) *kavya-samasya-purana*—el arte de resolver versos enigmáticos, o de completar versos después de escuchar sólo tres líneas. Incluye resolver crucigramas y varios enigmas. Esto se juega usualmente con el riesgo de perder una apuesta o pagar una penalidad. (34) *pattika-vetra-bana-vikalpa*—el arte de manufacturar armamentos tales como escudos, bastones y flechas. (35) *tarku-karma*—el arte de hilar en el huso, de hacer hebras con una rueda giratoria. (36) *taksana*—el arte de cortar madera y carpintería. (37) *vastu-vidya*—el arte de la arquitectura y la ingeniería. (38) *raupya-ratna-pariksa*—el arte de probar [autenticar] plata y joyas. (39) *dhatu-vada*—el arte de la metalurgia y la alquimia. (40) *mani-raga jñana*—el arte de teñir joyas, es decir, de saber usar tintes para

alterar el color de las gemas preciosas. (41) *akara jñana*—el arte de la mineralogía. (42) *orksayur-veda-yoga*—el arte de la jardinería y el cruce de plantas, y árboles, con el propósito de obtener hierbas y medicinas Ayur Védicas. (43) *mesa-kukkuta-lavaka-yuddha-vidhi*—el arte de entrenar a carneros, gallos y urogallos en el juego de las peleas [El urogallo es un ave gallinácea, de plumaje pardo negruzco jaspeado de gris, que vive en los bosques, y en la época del celo da gritos semejantes al mugido del uro, un animal salvaje, bóvido (rumiante con cuernos), muy parecido al bisonte, que habita usualmente en los bosques del Cáucaso]. (44) *suka-sarika-prapalana*—el arte de enseñar a hablar a loros machos y hembras y sostener conversaciones con las personas. (45) *utsadana*—el arte del cuidado de la piel. Incluye la limpieza de la piel con lociones perfumadas y el uso de ungüentos para la curación. (46) *kesa-marjana-kausala*— el arte de arreglar expertamente el cabello [peluquería], incluyendo varias clases de tintes y rizados. (47) *aksara-mustika-kathana*—el arte de hablar silenciosamente mediante el lenguaje de signos gestuales. (48) *mlecchita-kutarka-vikalpa*—el arte de fabricar lenguajes hablando como la irreconocible manera no-gramatical de los bárbaros. (49) *desa-bhasa-jñana* —el arte de conocer los dialectos provinciales. (50) *puspa-sakatika-nirmiti-jñana*— el arte de conocer las predicciones por una voz celestial o

saber como hacer carritos de juguete con flores. (51) yantra-matrka—la ciencia de dibujar diagramas místicos para la adoración o para proyectar poderes. (52) dharana-matrika—el arte de preparar amuletos poderosos que se llevan para la protección u otros propósitos. (53) samacya—el arte de la conversación. Algunas veces llamado sampatyam—el arte de partir sustancias duras tales como el diamante en pequeñas piezas. (54) manasi kavya-kriya—el arte de componer versos mentalmente. (55) kriya-vikalpa—el arte de planear la ejecución de ritos y funciones ceremoniales, un trabajo literario o un remedio médico. Es también el arte de la buena administración, el de realizar muchas cosas a la vez. Incluye el diagnosticar o predicción de los presagios al estudiar los vaticinios o los agüeros (56) chalitaka-yoga—el arte de hacer trucos y practicar bromas. (57) abhidana-kosachando-jñana—el arte de usar diccionarios, el uso de palabras, metros poéticos, y la lexicografía [vocabularios]. (58) vastra-gopana—el arte de ocultar o disimular la verdadera naturaleza de la ropa, haciendo que aparezca como si estuviera hecha de una textura diferente o superior [modistería o habilidad costurera]. Por ejemplo, uno puede hacer que el algodón vasto o áspero parezca como seda. (59) dyuta-visesa—el arte de conocer formas específicas de juegos. (60) akarsa-krida—el arte de jugar con magnetos [imanes] o fenómenos magnéticos. Incluye el hipnotismo

y el poder de atraer a los demás. (61) balakridanaka—el arte de jugar juegos infantiles. (62) vainayiki vidya—el arte de reforzar la disciplina empleando encantos místicos. Incluye entender los movimientos psíquicos de los demás con el propósito de influenciar su mente e inducirlos a actuar de acuerdo a nuestros deseos [es una especie de poder mental, mana-siddhi]. (63) vaijayiki vidya—el arte de obtener la victoria. (64) vaitaliki vidya—el conocimiento de recitar expertamente las glorias de grandes personalidades [la adulación o alabanza]. Incluye el saber cómo ofrecer apropiadamente respetos y cumplidos [atenciones o halagos] a los demás. Rocha (2006).



- Abharana** – nombre que se le da al elemento joyas, en el procedimiento *pacaratrika* de adoración a la deidad de *Visnu-Krsna*.
- Abhiseka** – “Baño ritual”, consagración mediante agua salpicada. La purificación ceremonial de una imagen sagrada con agua, leche, miel, yogurt, etc. Este tipo de ceremonia también puede realizarse en ceremonias para otorgar (y confrimar) la dignidad real, en una boda, etc.
- Achala** – deidad para la adoración sin movimiento.
- Acintya** – inconcebible, más allá de los procesos de la mente y de la inteligencia material.
- Acintya-bhedhaabheda-tattva** – la doctrina según la cual el Señor Visnu es uno con Sus energías materiales y espirituales, y es, inconcebible y simultáneamente, diferente de ellas. Fue propugnada por *Caitanya Mahaprabhu*.
- Agni** – el semidios del fuego.
- Ahimsa** – no violencia.
- Akarma** – acción por la cual no se sufre reacción, debido a que se ejecuta a favor de la divinidad.
- Ananda** – bienaventuranza espiritual.
- Ananta** – nombre de *Maha-Vishnu* como sostenedor de todos los planetas, *Visshnu* como serpiente de mil cabezas.
- Andhra Pradesh** – es un estado del sur de la India. Lo cruzan dos ríos principales: el *Godhavari* y el *Krishna*.

- Aparadha** – ofensa a la deidad de *Vishnu* o sus devotos que impide el progreso espiritual.
- Aparadhy** – ofensor ante la deidad o los devotos de *Vishnu* o ante el procedimiento de elaboración de una deidad.
- Apsara** – “escencia de las aguas y las nubes”; ser femenino celestial, semi-divino, que quizá originariamente fuese un espíritu de las aguas y ahora habita el paraíso de Indra como los bailarines y los músicos. Se les vincula con los *gabdharvas* o músicos celestiales.
- Arcana** – el proceso de adoración a la deidad en el cual se ocupan todos los sentidos.
- Arca vigraha** – la deidad de *Vishnu-Krishna* en su forma de encarnación material, pero solo en apariencia según la estética védica, que le facilita la adoración a sus devotos.
- Arati** – (*puja*) Ceremonia realizada para venerar a una deidad en la que el sacerdote rodea la imagen en el sentido de las agujas del reloj, portando una bandeja con una lámpara de cinco mechas empapadas en ghee (mantequilla clarificada) o un número impar, alcanfor, y otros elementos como incienso, abanicos, espejos, agua, etc. También en las bodas se realizan aratis.
- Ario** – que pertenece a la civilización aria o aquel que aspira a una vida espiritual según los parámetros del *vaisnavismo*.
- Arjuna** – el segundo de los cinco hermanos Pandava, fue él a quien *Krsna* condujo el carruaje durante la batalla de *Kuruksetra* y a quien se le habló el *Bhagavad – gita*.

Artha – (lit: riqueza) se refiere en el texto a la etapa de desarrollo económico dentro de los purusartas, las etapas naturales del desarrollo humano.

Asrama – se refiere a las cuatro órdenes espirituales de la vida: *brahmacarya* – *asrama*, o vida de estudiante célibe; *grihastha* – *asrama*, o vida de casado; *vanaprastha* – *asrama*, o vida de retirado; y *sannyasa* - *asrama*, u orden de vida de renuncia.

Atma – el yo (en algunas ocasiones se refiera a la mente, al cuerpo o al alma).

Avatara – (lit: “aquel que desciende”) una encarnación de *Vishnu*, que desciende del cielo espiritual.

Balaji – deidad de *Vishnu* que se adora con gran opulencia en el templo de Sri Vekakatesvara en la colina de Tirupati, en Venkatachala, India.

Baniano – (árbol baniano) árbol auspicioso cuyas raíces brotan de sus ramas hasta el suelo, después de un tiempo no se sabe cual es la raíz original o cual es rama.

Bhagavan – (*bhaga* – opulencia; *van* – que posee) el poseedor de todas las opulencias, las cuales generalmente son seis: riqueza, poder, fama, belleza,

Bhakta – un devoto de *Vishnu*, es decir, aquel que practica la devoción (*bhakti*) por *Vishnu* o *Krishna*.

Bhakti – amor por *Vishnu* o *Krishna*; servicio que se le presta a sus sentidos con nuestros propios sentidos.

Bhakti rasamrita sindhu – ratado de Rupa Goswami sobre el arte de la devoción

Bhaktisidhanta Saraswati Goswami Maharaja – el maestro de A.C. espiritual de *Srila Prabhupada*.

Bhaktivinoda Thakur – padre de *Bhaktisidhanta Saraswati* y el pionero de la estrategia para difundir el conocimiento vaishnava por todo el mundo a finales del siglo XIX.

Bhaktiyoga – el sistema de yoga que vincula los sentidos, la mente y la inteligencia en el servicio con devoción a *Vishnu-Krishna* y que es diferente a la actividad de la complacencia de los sentidos y a la especulación filosófica.

Bhava – La etapa preliminar en la que el practicante está despertando su amor puro por *Vishnu-Krishna*. En pintura hace referencia a las emociones espirituales que se representan.

Bhima – uno de los cinco hermanos de los pandavas, se distingue por su gran voracidad y fuerza física.

Bhumandala – el sistema planetario en que vivimos.

Bodhisattva – “aquel cuya esencia es el conocimiento” sabio budista considerado elegido por Buda, pero que ha pospuesto su naturaleza búdica para ayudar a los demás a alcanzar la liberación (moksa). En el arte se distinguen por llevar prendas y joyas.

Brahma – según el *Srimad-Bhagavatam*, el primer ser creado cuyo servicio devocional a *Vishnu-Krishna* es el de crear el universo.

Brahmacari – estudiante célibe que está bajo el cuidado de un maestro espiritual fidedigno.

Brahmacarya – voto o promesa de abstinencia sexual estricta.

Brahmajyoti – (*Brahma* –espiritual; *jyoti* –luz) la refulgencia impersonal que emana de *Vishnu-Krishna*.

Brahmaloka – la morada de *Brahma*.

Brahmnan – (1) el alma espiritual infinitesimal; (2) el aspecto impersonal y omnipresente de *Vishnu-Krishna*; (3) la Divinidad Suprema (4); la sustancia material total.

Budhi yoga– (*budhi* –inteligencia; *yoga* –elevación mística) la práctica del servicio amoroso a *Vishnu-Krishna*, el yoga de la inteligencia espiritual suprema.

Caitanya caritamrita – la Escritura autorizada que escribió *Krsnadasa Kaviraja* y en la que se describen las enseñanzas y pasatiempos del *Caitanya Mahaprabhu*.

Candalas – personas que comen perros; la clase más baja de seres humanos según la definición de *Vishnu-Krishna* en el *Bhagavad-gita* de los vedas.

Candra – el semidios de la luna.

Caturmasya – voto de austeridad que se sigue durante cuatro meses.

Chala –deidad para la adoración con movimiento (que se puede cambiar de lugar).

Chalachala–deidad para la adoración con y sin movimiento (que se puede cambiar de lugar y también permanecer en el mismo).

Chanya chittala – característica del *sthapati* de refiere que no debe estar desconcentrado al ejecutar su obra.

Cit-sakti – (*cit* –conocimiento; *sakti* – potencia) potencia interna, o iluminación espiritual.

Das Avatara –las diez encarnaciones más importantes de *Vishnu*.

Deva – se refiere a un semidios.

Devismo – referente a la adoración de la diosa madre (*Sri*).

Dharma – la capacidad de rendir servicio, cualidad innata de todos los seres y de todas las cosas.

Duraneeta – cualidad y característica de un *sthapati* o artista védico que refiere la necesidad de tener debe tener suficientes colores disponibles para ejecutar la obra sin perturbaciones.

Durasanam – cualidad y característica de un *sthapati* o artista védico que refiere la necesidad de tener una postura física correcta al ejecutar una obra.

Doapara yuga – la tercera edad en el ciclo de recurrente de cuatro eras. Antecede a la actual, *Kali Yuga*, y dura el doble: 864, 000 años, se caracteriza por un cincuenta por ciento en la disminución en piedad y religiosidad, en comparación con *Satya yuga*.

Gandhaki – río sagrado actualmente en territorio nepalí.

Gandharvas – los cantores celestiales, se les describe como muy bellos y alados.

Ganesh – semidios con cabeza de elefante, hijo de Siva y Parvati, con su colmillo escribe los Vedas dictados por Vyasadeva.

Ganga – personalidad femenina y divina que personifica al río Ganges.

Ganges – el río sagrado que fluye desde los pies de Visnu a través del universo entero. Los devotos de *Vishnu* se bañan en él para purificarse.

Garbhodakasayi Vishnu – expansión de *Vishnu* que entra en cada universo para la creación.

Garuda – el ave transportadora de *Vishnu-Krishna*.

Gayatri – Vibración trascendental que los *brahmanas* cantan para la iluminación espiritual.

Goloka – uno de los nombres del planeta de *Krishna*.

Goswami – (*go*- sentidos; *swami* – amo) amo de los sentidos.

Govardhana – colina en *Vrindana*, para los devotos de *Krsna*, no hay diferencia ente dicha colina y *Krsna* mismo.

Govinda – nombre de *Krishna*. “Aquel que les da placer a las vacas, a la tierra y a los sentidos”.

Grihastha – etapa de la vida como cabeza de familia. Aquel que lleva una vida de casado consciente de *Vishnu-Krishna* y que dirige una familia con preceptos espirituales.

Guna – cualidad material; existen tres: ignorancia, pasión y bondad.

Guru – literalmente significa pesado en conocimiento; maestro espiritual.

Guru Nanak – fundador del Sikismo.

Harapa – ciudad antigua ubicada en el actual territorio de Pakistán, su apogeo ocurrió en el 3000 A.C.

Hanuman – famoso devoto de *Sri Ramacandra*, avatar de Visnu, quien lo ayudo derrotar al demonio *Ravana* en *Sri Lanka*.

Hatha yoga – sistema de ejercicios físicos para controlar los sentidos.

Indra – el rey de los planetas celestiales.

Indraloka – planeta de *Indra*.

Isvara – controlador, nombre de *Vishnu*.

Jiva – (*jivatma*) el alma o la entidad viviente atómica.

Jñana – conocimiento. El *jñana* material no va más allá del cuerpo material. El *jñana* trascendental discrimina entre materia y el espíritu. El *jñana* perfecto según la conclusión *vaisnava* es el conocimiento del cuerpo, del alma y de *Vishnu-Krishna*.

Kala – el tiempo eterno.

Kailas – el monte morada de *Siva*.

Kali yuga – la edad de riña, la última en el ciclo de cuatro edades. Es la edad en la cual estamos viviendo ahora. Dura 432,000 años, de los cuales ya han transcurrido cinco mil.

Kalki – encarnación de *Vishnu-Krishna* que vendrá al final de la era de *Kali* sobre un corcel blanco blandiendo una espada.

Karanodhakasayi Vishnu – Maha –Visnu – la expansión de *Vishnu* del Señor *Krishna*, de quien emanan todos los universos.

Krishna – nombre original del ser Supremo, según la conclusión vaishnava, y que designa la forma original de la Divinidad, el orador del *Bhagavad-gita*.

Krsnadasa Kaviraja Goswami – el autor del *Sri Caitanya Caritamrita*.

Ksatriya – ocupación de administrador o de protector de los ciudadanos, de acuerdo con el sistema de las cuatro órdenes sociales y espirituales.

Ksirodhkasayi Vishnu – expansión de *Vishnu* que está dentro de cada uno de los átomos del universo, y entra en el corazón de cada entidad viviente. También se le llama “Superalma”.

Kurus – todos los descendientes del rey *Kuru*, más específicamente se refiere a los cien hijos de *Dritharastra*. Los *Pandavas* también eran descendientes del rey *Kuru*, pero *Dritharastra* deseaba excluirlos de la tradición familiar.

Laksmi – la diosa de la fortuna, consorte del señor Supremo.

Lila – pasatiempo trascendental del *Vishnu*.

Mahabharata – la epopeya védica del mundo entero, escrita por *Srila Vyasadeva*, la encarnación literaria de *Vishnu-Krishna*. El *Bhagavad-gita* está incluido en el *Mahabharata*.

Mahatma – gran alma; aquel que realmente entiende que *Krishna* lo es todo y por lo tanto se entrega a Él.

Mahavidya – diez saktis tántricas: Kali, Tara, Sodasi, Bhuvaneshvari, Bhairavi, Chimnamastha, Dhamavati, Bagala, Matangi, Kamala (Laksmi).

Mantra – (*man* – mente; *tra* – liberación) vibración sonora pura que libra a la mente de sus inclinaciones materiales o que tiene algún poder sobre el mundo fenoménico.

Manu – el semidios administrativo que es el padre de la humanidad.

Maya – (*ma* – no; *ya* – ilusión) ilusión; energía de *Krishna* que engaña a la entidad viviente, haciéndola olvidar de la realidad espiritual.

Mayavadi – impersonalista o nihilista adherido a la creencia de que, en fin de cuentas Dios es una forma impersonal y sin forma.

Meru – es una montaña celestial que está situada en algún lugar entre el Sol y la Tierra.

Moksa – liberación del cautiverio material.

Mukti – liberación de la existencia material.

Muni – un sabio que explica su propia filosofía.

Murti – deidad hecha de elementos aparentemente materiales como: metal, tierra, piedra, joyas... etc.

Nakula – uno de los hermanos más jóvenes de *Arjuna*.

Narada Muni – un devoto de *Vishnu* que viaja por el universo libremente predicando las glorias de *Vishnu*.

Narayana – la expansión de *Vishnu* de cuatro brazos.

Nitya badha – eternamente condicionado.

Nrsimha – una encarnación de *Vishnu* mitad león mitad hombre.

Pandit – erudito en el concimiento védico.

Paramatma – la Susperalma, el aspecto localizado de *Vishnu*, que se encunetra en el corazón de todas las entidades vivientes.

Param dhama – los planetas eternos del universo espiritual.

Parampara – la sucesión discipular a través de la cual se transmite el conocimiento védico.

Pipasa – cualidad y característica de un sthapati o artista védico que refiere la necesidad de ejecutar la obra sin perturbaciones y en paz sin estar preocupado por el dinero o la fama.

Prakriti – (lit. aquello que es predominado) la naturaleza. Existen dos *prakritis*: *apara prakriti*, la naturaleza material, y *para prakriti*, la naturaleza espiritual (las entidades vivientes, siendo ambas predominadas por *Visnu*).

Pramani – (lit: medida) parte de la iconometría védica.

Prana – el aire vital.

Pranayama – el control de la respiración (una de las ocho partes del sistema de astanga yoga).

Prema – amor verdadero por Dios.

Puranas – dieciocho escrituras *védicas*: seis para las personas situadas en la modalidad de la bondad, seis para las situadas en la modalidad de la pasión, y seis para las situadas en la modalidad de la ignorancia.

Purna – completo.

Purusa – el supremo disfrutador.

Purushartas – las metas de la vida.

Rajo guna – la modalidad de la pasión según naturaleza material.

Rasa – relación entre el señor y las entidades vivientes. Hay cinco categorías principales: la relación neutral (*santa rasa*), la relación como sirviente (*dasya rasa*), como amigo (*sakhya rasa*), como padre (*vatsalya rasa*), y amante conyugal (*madhurya rasa*). También se da la acepción de sabor en cuanto a la degustación de los alimentos y a la emoción que se quiere representar en escultura o pintura, en tre las cuales se podría incluir: terror, timidez, excitación, ira... etc.

Ruchi – sabor, gusto por algo.

Sac-cid-ananda-vigraha – (*sat* – existencia eterna, *cit* – conocimiento, *ananda* – bienaventuranza, *vigraha* – forma) forma eterna de *Vishnu-Krishna*, la cual esta llena de bienaventuranza y conocimiento, o la forma trascendental eterna de la entidad viviente.

Sadhiskyam – uno de los elementos de la estética védica que hace referencia a la capacidad de copiar una forma o representarla de manera eficiente y/o parecida.

Sadhu – santo o devoto de *Vishnu*.

Salokya – una de las cuatro formas de liberación en la que el alma recibe la oportunidad de recidir en mismo planeta que *Vishnu*.

Samipya – una de las cuatro tipos de liberación en la que alma recibe la oportunidad de asociarse con *Vishnu* como un igual.

Sanatana – eterno.

Sanathana-dhama – la morada eterna, los planetas *Vaikuntha* del cielo espiritual.

Sanatana-dhama – la religión eterna del ser viviente: ofrecerle servicio a Ser Supremo, según los *vaisnavas*: *Vishnu-Krshna*.

Sanathan Goswami – uno de los seis grandes maestros espirituales de Vrindavan que fueron autorizados por el avatar de *Visnu-Krishna*: *Caitanya Mahaprabhu*.

Sarsti – uno de los cuatro tipos de liberación en la que alma recibe la misma opulencia que *Vishnu*.

Sarupya – una de las cuatro clases de liberación en la que la entidad viviente toma un cuerpo espiritual igual al de *Vishnu*.

Sankaracarya – encarnación del Señor *Siva* que apareció en el siglo VIII para progresar una filosofía impersonalista con el propósito de remover de la India el budismo y restablecer la autoridad de los *Vedas*.

Samnyasa – la orden de vida re renuncia, la cual está libre de relaciones familiares, y en la cual todas las actividades se dedican a *Vishnu-Krishna*.

Sastra – Escritura revelada.

Sattva – la modalidad de la bondad de la naturaleza material.

Satya-yuga– la primera de las cuatro eras. Se caracteriza por la virtud, la sabiduría y la religión, y dura 1.728.000 años.

Shishumara– delfín imaginario del cual se sostienen todos los sistemas planetarios del universo Védico conocido como *Bhumandala*.

Sidhanta – conclusión del conocimiento vaisnava.

Sila – (lit: piedra) se refiera a piedras sagradas: salagram sila, de color negro principalmente provenientes del río *Gandhaki* en *Nepal*; *Govardhana sila*, de color rojo, provenientes del la colina de *Gobardhana* y *Dwarka sila*, blancas, provenientes del océano de Bengala.

Silpa shastras – manual de artesanía; textos con orientaciones técnicas y estéticas para aquellos con capacidad de practicar las artes manuales.

Silpin – Artesano, profesional dedicado al arte que ha estudiado los *silpa shastras*.

Sindhu – extinto río sagrado que hoy se encuentra en el territorio *Pakistaní*.

Siva – la encarnación cualitativa del Señor, que se encarga de la modalidad de la ignorancia y de destruir el universo material.

Skanda – joven guerrero hijo de *Siva* y *Parvati*, venerado como semidios de la guerra. También recibe el nombre de *Karttikeya* y en el sur de la India es *Murugan*. Su vehículo es un pavo real y su atributo el gallo.

Smaranam – el pensar constantemente en *Vishnu-Krishna*.

Smriti – literatura védica suplementaria, como los puranas, el *Mahabharata* y el *Ramayana*.

Soma rasa – bebida celestial de la luna que alarga la vida de los semidioses.

Sravanam – el proceso de oír a una fuente autorizada (éste es el principal de los nueve métodos del *bhakti yoga*).

Srimad Bhagavatham – El (*Bhagavat Purana*) – el “purana immaculado” de *Vyasadeva*, que trata exclusivamente del servicio devocional puro que se le presta a *Vishnu-Krishna*.

Sruti – la literatura védica original: los cuatro *Vedas* y los *upanisads*.

Sudra – la clase obrera, de acuerdo con el sistema de vida de cuatro clases sociales y cuatro órdenes espirituales.

Sumeru – En el sistema planetario *Bhū-maṇḍala*, que es como una flor de loto, y sus siete islas se comparan al verticilo del loto. En el centro del verticilo está *Jambūdvīpa*, y en *Jambūdvīpa* se encuentra el monte *Sumeru*, que está hecho de oro macizo. Su altura es de 84.000 *yojanas*, 16.000 de las cuales están por debajo de la tierra. Su anchura se calcula en 32.000 *yojanas* en la cima y 16.000 *yojanas* en la base (una *yojana* equivale, aproximadamente, a trece kilómetros). Ése rey de los montes, *Sumeru*, es el soporte del planeta Tierra.

Swami – aquel que puede controlar la mente y los sentidos.

Svarupa – (*sva* – propio; *rupa* – forma) la relación eterna de servicio al *Vishnu* de la entidad viviente, la forma real del alma.

Tara (Guanyin) – la diosa de la misericordia, la diosa de los mil brazos.

Treta-yuga – la segunda de las cuatro edades. Se caracteriza por una disminución del veinticinco por ciento en el nivel de piedad y religiosidad que existe en el *Satya-yuga*. Dura 1.296.000 años.

Tulasi – planta sagrada preferida por *Visnu-Krsna*.

Upanisads – las porciones filosóficas de los *Vedas*, cuyo objetivo es acercar al estudiante a la comprensión personal de la Verdad Absoluta, según la filosofía *vaisnava*.

Varna-asrama-dharma – sistema de organización social y espiritual ideal de la civilización Védica constituida por cuatro órdenes sociales y cuatro órdenes espirituales.

Vaastu – ciencia védica de la distribución de los elementos plásticos principalmente en arquitectura, según el yantra del *vaastupurusa* y que obedece al orden cosmogónico védico.

Vaikuntha – (lit: “sin ansiedad”) los planetas eternos del cielo espiritual.

Vaisnava – un devoto de *Vishnu-Krishna*.

Vaisyas – clase de hombres dedicados a la protección de las vacas y a la agricultura, de acuerdo con el sistema de cuatro clases sociales y cuatro ordenes espirituales.

Vanaprastha – vida retirada, en la que uno deja la casa y viaja de un sitio a otro, preparándose para la orden de vida de renuncia, *sannyasa*.

Varaha – la encarnación de *Vishnu* como un jabalí gigantesco.

Varuna – semidios regente del océano.

Vastra – nombre del elemento ropa de la adoración pacaratrika a la deidad de *Visnu-Krsna*.

Vayu – semidios regente del viento.

Vedanta Sutra, El – el resumen del conocimiento védico, recopilado por *Vyasadeva* en la forma de códigos cortos.

Vedas – las cuatro Escrituras védicas (*Rig, Yayur, Sama y Atharva Veda*) y sus suplementos (los *Upanisads*, los *Puranas*, El *Mahabharata* y El *Vedhanta sutra*).

Vidya – conocimiento.

Visnu – la primera expansión de *Krishna*, para la creación y sostenimiento de los universos materiales.

Visnudharmotarapurana – purana que contiene la mayoría de las citas referentes a la estética védica, de donde se extraen los *silpa shastras*.

Visnu Tattva – innumerables expansiones planarias de *Krishna*.

Vrindavan – según la literatura vaisnava es el lugar donde se ejecutaron los trascendentales pasatiempos aldeanos de *Krishna*, exhibidos cuando El estaba en la Tierra.

Vyasadeva – el más grande filósofo de los tiempos antiguos. Fue una encarnación de *Vishnu* apoderada para actividades literarias, y compiló los *Vedas*, los *upanisads*, los *puranas*, el *Mahabharata*, el *Vedhanta Sutra*, etc.

Yajña – sacrificio; trabajo hecho para la satisfacción de *Vishnu-Krishna*.

Yamaraja – el semidios que castiga a las entidades vivientes pecadoras después de que éstas mueren.

Yamunaacarya – un maestro espiritual muy prominente de la *Sri sampradaya*, una de las más importantes líneas discipulares.

Yantra – dibujos geométricos que hacen las veces de una murti o deidad, también los hay de combinaciones numéricas que funcionan como amuletos.

Yoga – proceso mediante el cual el individuo conecta su conciencia con la Divinidad.

Yudhistira – el mayor de los cinco hermanos *Pandava*; habiendo así obtenido la victoria en la Batalla de *Kuruksetra*, fue proclamado emperador del mundo, y así exhibió las características de un gobernante ideal.

Yugaavatar – las encarnaciones del Señor que aparecen en cada uno de los cuatro diferentes periodos, con el fin de prescribir la forma apropiada de iluminación espiritual para cada era en particular.

La siguiente guía de pronunciación de la transliteración sanskrita ha sido tomada de los libros de la editorial *Bhaktivedhanta Book Trust*. Dentro de la tesis se escogió dos sistemas de transliteración. Estos dos sistemas son: el más ortodoxo y preciso, al que hace referencia esta guía, sobre todo cuando aparecen los acentos diacríticos; el segundo: en el que simplemente se sustituyen los acentos diacríticos por la forma en que se pronuncia en español (aunque la *c* debe leerse siempre como *ch* en Chile y la *s* como *sh*, como cuando se le pide a alguien que guarde silencio).

Ambos sistemas son aceptados como correctos en las publicaciones que contienen palabras sanskritas, e incluso se manejan u ocupan o mencionan ambos simultáneamente como en (Guy, 2007). Particularmente yo decidí utilizar ambos sistemas para por un lado tener una mayor precisión en algunos conceptos filosóficos védicos y por el otro permitir una mayor fluidez en la lectura del texto. Por lo tanto algunos conceptos filosóficos han sido escritos con la precisión máxima de los acentos diacríticos y, en cuanto a los conceptos que tratan de la estética, han sido transliterados de la forma más libre y que resultara más familiar al lector que no es cercano a la lectura de textos con este tipo de contenido.

LAS VOCALES SE PRONUNCIAN DE LA SIGUIENTE MANERA:

- a - como la segunda a en casa.
- ā - como la a en par, y tiene el doble de duración que la a corta.
- i - como la i en afirmar (acortado).
- ī - como la i en misa (prolongado).
- u - como la u en curro (acortado).
- ū - como la u en uno (prolongado).
- ṛ - como ri en río.
- r - como ri pero doblemente prolongado.
- l - como lri en Ulrico.
- e - como la e en seis, seguido de una i casi imperceptible.
- ai - como ai en baile
- o - como la o en sola, seguida de una u casi imperceptible.
- au - como au en causa.
- ṁ - (*anusvara*) – sonido con resonancia nasal como la n en la palabra francesa bon.
- ḥ - (*visarga*) – es una h sonora final; aḥ se pronuncia como aha, pero con la h aspirada; iḥ se pronuncia ihi, pero con h aspirada.

LAS CONSONANTES GUTURALES SE PRONUNCIAN DESDE LA GARGANTA:

- k - como la k en kilo
- kh - como la k en kilo pero aspirada, es decir, colocando la lengua para pronunciar k, mientras se pronuncia un sonido fuertemente gutural.
- g - como la g de goma.
- gh - como la g en goma, pero fuertemente aspirada.
- ñ - como la n en tengo.

LAS CONSONANTES PALATALES SE PRONUNCIAN DESDE EL PALADAR:

- c – como la **ch** en chino.
- ch** – la **ch** en chino pero fuertemente aspirada.
- j – como la **ll** en llover, pronunciada con más fuerza.
- jh** – como la **ll** en llover, pronunciada con más fuerza y fuertemente aspirada.
- ñ** – como la **ñ** en cañón.

LAS CONSONANTES CEREBRALES SE PRONUNCIAN TOCANDO EL CIELO DE LA BOCA CON LA PUNTA DE LA LEGUA ENROLLADA HACIA ATRÁS:

- ʃ – como la **t** en tos.
- ʃh** – como la **t** en tos pero fuertemente aspirada.
- ɖ – como la **d** en conde.
- ɖh** – como la **d** en conde, pero fuertemente aspirada.
- ɳ – como **na** (disponiéndose a pronunciar **r** y diciendo **na**).

LAS CONSONANTES DENTALES SE PRONUNCIAN OPRIMIENDO LA LENGUA CONTRA LOS DIENTES:

- t – como la **t** en trío, con la lengua contra los dientes.
- th** – como la **t** en trío, pero fuertemente aspirada, con la lengua contra los dientes.
- d – como la **d** en dime, con la lengua contra los dientes.
- dh** – como **d** en dime, pero fuertemente aspirada, con la lengua contra los dientes.
- n – como la **n** en nota, pero con la lengua entre los dientes.

LAS CONSONANTES LABIALES SE PRONUNCIAN CON LOS LABIOS:

- p – como la **p** en pan.
- ph** – como la **p** en pan, pero fuertemente aspirada.
- b – como en ambos.
- bh** – como la **b** en ambos pero fuertemente aspirada.
- m – como la **m** en madre.

LAS SEMIVOCALES SE PRONUNCIAN DE LA SIGUIENTE MANERA:

- y – como la **y** en yo, pero más suave, como la **i** en ionósfera.
- r – como la **r** en pero más suave.
- l – como la **l** en lira.
- ll – como **l** en sol.
- v – como la **v** en vino.

LAS CONSONANTES SIBILANTES SE PRONUNCIAN COMO UNA ESPECIE DE SILBIDO:

- ś – (palatal) como **sh** en sha – el sonido que se hace al hacer callar a alguien (**sh** suave)
- ʂ – (cerebral) – igual que la anterior pero pronunciando con la lengua contra el cielo de la boca.
- s – como la **s** en sol.

CONSONANTE ASPIRADA:

- h – como en jerez pero más suave, o sea es una palabra **h** aspirada.

Nota: aspirada significa que se pronuncia emitiendo con cierta fuerza el aire de la garganta.

A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada. (1995). *Bhagavad-gita. Tal como es*. Bhaktivedanta Book Trust. España.

A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada. (1987). *El Sri Caitanya Caritamrta Adi Lila*. Bhaktivedanta Book Trust. Los Angeles, California, E.U.

A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada. (2003). *El Sri Caitanya-caritamrta, Antya Lila*, de Krsna das Śrīla Rūpa Gosvāmī. España.

A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada. (2004). *Las Enseñanzas de Kapiladeva, El hijo de Devahuti*. (1999) Bhaktivedanta Book Trust. España.

A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada. (2003). *Néctar de la Devoción. La Ciencia Completa del Bhakti- Yoga*. Bhaktivedhanta Book Trust. México D.F.

A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada. (1993). *Srimad Bhagavatam. 10 cantos, 12 vol.* Bhaktivedanta Book Trust. España.

A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada. (2004). *Sri Isopanisad. Secretos de otros tiempos*. Bhaktivedanta Book Trust. México, D.F.

Alsina Clota, José. (1989). *El neoplatonismo*, Barcelona, Ed. Anthropos.

Arganís Juárez, H. (1999). *Vaisnavismo. Estudio Histórico y Confrontación de la Doctrina Esencial del Hinduismo*. Libros Bhaktivedanta S.A. de C.V. México.

Bahktisiddhanta Sarasvati Goswami. (1932). *Sri Brama-samhita (Quinto Canto) con comentario de Sri Jiva Goswami de la Sri Gaudiya Math, Madras*. The Madras Law Journal Press, Mylapore, Madras, India.

Beuchot, Mauricio 2005. *Tratado de hermenéutica analógica* Editorial Itaca, UNAM, México.

Calabrese, O. (1987). *El Lenguaje del Arte*. Paidós. España.

Correa Pérez, Alicia y Orozco Torres A. (2004) *Literatura Universal. Introducción al análisis de textos*. 2ª Ed. Pearson Educación, México.

Derebail Murlidhar Rao. (1995). *Hidden treasure of: Vastu Shilpa Shastra and Indian Traditions*. Bangalore, India.

Devamrita Swami. (2002). *Searching for Vedic India*. Bhaktivedhanta Book Trust. Germany.

Dondis, A. Dondis. (1990). *La Sintaxis de la Imagen*. Gustavo Gili. Barcelona.

Eco U. (1989). *Introducción a la semiótica*. Edit. Lumen. España.

Eliade, M. (1998). *De lo sagrado y lo profano*. Paidós. Barcelona.

Freud, S. (1997). *Obras completas. Vol. 13 (1913-14) El Moisés de Miguel Ángel*. Edit. Amorrortu. Argentina.

Gamboni, D. (et. al.). (1998). *La abolición del arte. Coloquio Internacional de Historia del Arte*. UNAM. México.

Gombrich, E H. (1990). *Historia del Arte*. Alianza. Madrid.

Gopala Bhatta Goswami. (1997). *Sat-kriya-sara-dipika*. Bhaktivedanta Academy. Mayapura, India.

Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Editorial Anagrama. Barcelona.

Guenon, R. (1945). *Introduction to the Study of the Hindu Doctrines*.

Guenon, R. (2003). *Oriente y Occidente*. José J. de Olañeta, Editor. Madrid.

Guy, J. (et. al.) (2007). *El arte de la devoción. La escultura en los templos indios*. Fundación la Caixa. Barcelona.

Kainz, F. (1952). *Estética*. trad. de Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica. México, D. F.

K.T. Shubhakaran. (1992). *Mystical Formulae. Part II Yantras*. Sagar Publications. Nueva Delhi.

Klüser, B. (et. al.). (2006). *Ensayos y entrevistas*. Joseph Beuys. Edit. Síntesis. España.

Knapp, S. (1992). *The Universal Path to Enlightenment*. The World Relief Network. Detroit, Michigan, U.S.A.

Knapp, S. (2000). *Proof of Vedic Culture's Global Existence*. The World Relief Network. Detroit, U.S.A.

Lo Muzio, Ciro y Ferrandi, Marco. (2009). *India, Los Diccionarios de las Civilizaciones*. Electa. Salamanca, España.

Marchán Fiz, S. (1992) *La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Alianza-Forma n. 64. Madrid.

Mora, Juan Miguel de, Marja Ludwika Jarocka (2003). *El concepto de la divinidad en el hinduismo: y otros trabajos indológicos*. UNAM, IIFL, México.

Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica. México.

Mukarowski, J. (1977). *Textos de Estética y Semiótica*. Gustavo Gili. España.

Panofsky, I. (1989). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid, España.

Paz, O. (1973). *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Edit. Biblioteca Era. México.

Pipe, J. (2005). *El descubrimiento de la realidad*. Anagrama. España.

Rani, M.A., Ph.D. (1997). *Vastu Material. As found in the Puranas*. The Second International Seminar on Mayonic Science and Technology held. Kerala, India.

Rao, Gopinatha. (1995). *Elements of Hindu Iconography*. Delhi.

Reyes, Alfonso. (1981). *Textos. Una Antología General, El paraíso Vasco*. SEP/UNAM, México.

Ruhrberg (et. al.). Schneckeburger, Fricke, Honnef. (2005). *El arte del siglo XX*. Taschen. España.

Sánchez Vázquez A. (1991). *Textos de Estética y Teoría del Arte*. El Colegio de México. México.

Sánchez Vázquez, A. (1996). *Cuestiones Estéticas y Artísticas contemporáneas*. Fondo de Cultura Económica. México.

Sandler, I. (1996). *Art of postmodern Era: from the late 1960's to the early 1990's*. Icon Editions. New York.

Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós Estética 36. España.

Schleberger, E. (2004). *Los dioses de la India. Forma, expresión y símbolo. Diccionario temático de iconografía hinduista*. Abada editores, S.L., Madrid, España.

Talavane Krishna, M.D. (2001). *The Vaastu Work Book*. Destiny. Canada.

Thompson, R L. (1999). *Sacred Universe*. Bhaktivedanta Book trust. E.U.A.

Thompson, R. (1997). *Vedic Cosmography and Astronomy*. Bhaktivedanta Book Trust. E.U.A.

Tola, Fernando y Dragonetti, Carmen. (2008). *Filosofía de la India. Del Veda al Vedanta, El Sistema Samkhya. El mito de la oposición entre "pensamiento" indio y "filosofía" occidental*. Kairós. Barcelona, España.

Tomkins, C. (1999). *Duchamp*. Editorial Anagrama. Barcelona.

Usha, Rani, M.A. (1997). *Vastu Material. As found in the Puranas*. The Second International Seminar on Mayonic Science and Technology held. Kerala, India.

Watts, A. (1995). *¿Qué es la realidad?*. Anagrama. Barcelona.

Zea, L. (1996) *La Filosofía Americana como la filosofía Sin Más*, Siglo Veintiuno editores. México, D.F.

Zubín, X. (2005). *El hombre: lo real y lo irreal*. Anagrama. España.

OTRAS FUENTES

Rocha, Carlos. *La literatura Védica: Tradición y Trascendencia*, (obra inédita) etapa final de redacción 2006, mediante una beca concedida por el Indian Council of Cultural Relations (ICCR) de New Delhi.

Philips, Wendy. 2008. Ciclo de conferencias. *Dioses y Diosas de la India, una visión iconográfica*, en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

American College of Vedic Astrology.

<http://www.vedicastrology.org/>. Disponible en red. Mayo 2009.

Art Magazine.

Anselm Kiefer en la Fundación Proa/Quien es? Disponible en red. Peter Schjeldahl 2009. <http://www.proa.org/exhibicion/kiefer/quien.html>

Dra. Alka Pande. Estética de la India. <http://www.alkapande.com>
Fecha de revisión abril 2009.

Jyotisa. http://www.en.wikipedia.org/wiki/Jyotish#External_links. Disponible en red. Fecha de revisión junio 2009.

Página de Documenta 2007.

<http://www.universes-in-universes.de/car/documenta/español.htm>. Disponible en red. Fecha de revisión julio 2009.

Página de Monumenta 2007.

http://monumenta.com/2007/index.php?option=com_content&id=view=94&Itemid=9

Disponible en red. Fecha de revisión julio 2009.

El concepto de diseño de esta tesis ha sido realizado conforme a la iconometría védica; según los *shilpa shastras* las deidades se componen a partir de las medidas ideales de un ser humano, este sistema se recoge en un *yantra* y de este se creó una retícula para el diseño de este texto.

Agradecimientos:

A mis padres por su invaluable apoyo, a NavaNari, a Flor...

... al Dr. Julio Chavez por su guía y a los que se tomaron el tiempo para darme sus importantes observaciones: Dra. Ma. Eugenia Quintanilla, Mtro. Luis Serrano, Dr. Antonio Salazar y al Dr. Javier Anzures... agradezco también el importante apoyo del Dr. Manzano, quien durante la maestría siempre me animó e impulsó...

... a Srila Prabhupada, a mi maestro espiritual (Su Santidad Guru Prasad Swami) y a todos los vaishnavas que inspiraron esta investigación.

*Ciudad de México
Junio, 2010.
OM TAT SAT*

