



Óscar Figueroa

La mirada anterior

Poder visionario e imaginación en India antigua



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Dr. Domingo Alberto Vital Díaz
Coordinador de Humanidades

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM)

COMITÉ EDITORIAL

Dra. Margarita Velázquez Gutiérrez
Directora y Presidenta del Comité Editorial

Lic. Mercedes Gallardo Gutiérrez
Secretaria Técnica del CRIM
SECRETARIA

Dra. Adriana Ortiz Ortega
Profesora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM

Dra. Verónica Vázquez García
*Profesora-investigadora del Programa de Postgrado en Desarrollo Rural,
Colegio de Postgraduados*

Dra. Elsa María Cross y Anzaldúa
Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Dr. Carlos Javier Echarri Cánovas
*Profesor-investigador del Centro de Estudios Demográficos,
Urbanos y Ambientales, El Colegio de México*

Dra. Maribel Ríos Everardo
Secretaria Académica del CRIM

INVITADA PERMANENTE

Mtra. Yuriria Sánchez Castañeda
Jefa del Departamento de Publicaciones del CRIM

INVITADA PERMANENTE

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
COMITÉ EDITORIAL

Dr. Mario H. Ruz Sosa
Director

Mtro. Fernando Rodríguez Guerra
Secretario Académico

Mtro. Sergio Reyes Coria
Secretario Técnico

Mtra. María Guadalupe Martínez Gil
Jefa del Departamento de Publicaciones

Dr. Gabriel M. Enríquez Hernández
Coordinador del Centro de Estudios Literarios

Dr. José Manuel Mateo
Centro de Estudios Literarios

Dr. Sergio Ibáñez Cerda
Coordinador del Centro de Lingüística Hispánica

Dra. Alejandra Viguera Ávila
Centro de Lingüística Hispánica

Dra. Laura Sotelo Santos
Coordinadora del Centro de Estudios Mayas

Dra. Marie Annereau Fulbert
Centro de Estudios Mayas

Dr. Bernardo Berruecos Frank
Coordinador del Centro de Estudios Clásicos

Dr. Eduardo Fernández Fernández
Centro de Estudios Clásicos

Mtra. Carmen Elena Armijo Canto
Coordinadora del Centro de Poética

Dr. José Ricardo Chaves Pacheco
Centro de Poética

Dr. Francisco Arellanes Arellanes
Coordinador del Seminario de Lenguas Indígenas

Dra. Lilián G. Guerrero Valenzuela
Seminario de Lenguas Indígenas

Dra. Belem Clark de Lara
Coordinadora del Seminario de Edición Crítica de Textos

Dra. Ana Laura Zavala Díaz
Seminario de Edición Crítica de Textos

Dr. Juan Gabriel Nadal Palazón
Coordinador del Seminario de Hermenéutica

Dr. Manuel Lavaniegos Espejo
Seminario de Hermenéutica

La mirada anterior
Poder visionario e imaginación
en India antigua

Estudios Indológicos, 2

CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

ÓSCAR FIGUEROA

La mirada anterior
Poder visionario e imaginación
en India antigua



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
MÉXICO, 2017

Imagen de portada:
Hatha Dya (Bhairava)
Nepal, aprox. siglo XVI
Aleación de cobre bañada en oro
Rubin Museum of Art, Nueva York
C2005.16.14 (HAR 65436)

Este libro fue sometido a un proceso de dictaminación por pares académicos externos al CRIM, de acuerdo con las normas establecidas en los Lineamientos Generales de la Política Editorial del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Diseño de forros: Sergio Reyes Coria
Primera edición: 2017
Fecha de término de edición: 13 de mayo de 2017

D. R. © 2017, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, del. Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México

CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS
Av. Universidad s. n. Circuito 2, colonia Chamilpa
C. P. 62210, Cuernavaca, Morelos
www.crim.unam.mx

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
Circuito Mario de la Cueva s. n.
Ciudad Universitaria, del. Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México
www.filologicas.unam.mx

ISBN: 978-607-02-9068-8

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

*Para Elena,
la niña de mis ojos*

vi me manas carati dūraādhīh

Mi mente vaga tan lejos como sus visiones

Ṛgveda 6.9.6c

*avyāhatajyotir ārṣaṃ te prātibhaṃ cakṣuḥ.
ādyah kavir asi*

El ojo de tu imaginación [brillará con]
ilimitado resplandor visionario:
tú eres el primer poeta

Bhavabhūti, *Uttararāmacaritam* 2.30

*tasmād bhūtam abhūtaṃ vā yad yad eva abhibhāvyate
bhāvanāpariniṣpattau tat sphuṭākālpadhīphalam*

Real o irreal, todo lo que [el yogui]
concibe en la cima de su imaginación
fructifica en una visión diáfana, directa
Dharmakīrti, *Pramāṇavārttikam* 3.285

Índice

Presentación de Wendy J. Phillips Rodríguez	15
Prólogo	21
Introducción	23
1. Origen es destino: las coordenadas védicas de la imaginación	31
2. El escrutinio de los filósofos o la imaginación bajo sospecha . . .	69
3. La vindicación poética de la imaginación: Ānandavardhana y Rājaśekhara	105
4. La imaginación como argumento soteriológico: Utpaladeva y Abhinavagupta	131
5. Imaginación, contemplación, ritual: <i>bhāvanā</i>	153
Epílogo	179
Nota sobre la pronunciación del sánscrito	185
Bibliografía	187
Índice de obras y autores sánscritos	205

Presentación de Wendy J. Phillips Rodríguez

*Los estudios indológicos en la UNAM:
crónica de un nacimiento anunciado*

Los estudios indológicos han estado presentes en nuestra universidad a través del Instituto de Investigaciones Filológicas, desde su propia fundación en 1973, en la figura de Juan Miguel de Mora, quien para entonces tenía ya varios años como profesor de literatura sánscrita en la Facultad de Filosofía y Letras.

De Mora —con la incansable y experta colaboración de Ludwicka Jarocka— se ha dedicado no sólo a la investigación, traducción, enseñanza y difusión de la lengua y la literatura sánscritas, sino que ha participado activamente también en las asociaciones internacionales sobre el tema. En 1981, en la v Conferencia Mundial de Sánscrito, celebrada en Benarés (India), fue elegido vicepresidente de la Asociación Internacional de Estudios Sánscritos (IASS), organismo reconocido por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), y reelegido sucesivamente en las conferencias que tuvieron lugar en Leiden (1987), Viena (1990) y Melbourne (1994). En 2002 fue nombrado profesor emérito de la Universidad Jain Vishva Baratiya (Ladnun, India) y tres años más tarde recibió el premio “Anekan Samman” y fue invitado especial al jubileo de la Sahitya Akademy (Academia Nacional de Letras de India). Esto explica que las universidades extranjeras hayan estado bien enteradas de los estudios indológicos hechos en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

En cuanto a trabajos colectivos, el primer punto que se debe mencionar es la publicación de los dos volúmenes de *Sanskrita Sanskritiki, Cultura Sánscrita*, el primero de los cuales apareció en 1980 y reúne artículos de sanscritistas latinoamericanos. Tal como lo decía el prólogo

de aquel volumen: “Lo que da origen a este libro significa una piedra miliar en la vía de la cultura latinoamericana o, como se diría en India antigua, un avance de muchas [sic] *yojanas*”.¹

El segundo volumen, que apareció en 1984, contiene las Memorias del Primer Simposio Internacional de Lengua Sánscrita, que tuvo lugar en 1982 en nuestra Universidad, y al cual asistieron los sanscritistas más destacados de aquel momento, incluyendo al presidente de la IASS, Ramachandra Dandekar. Esta reunión fue sin duda un evento de madurez que logró posicionar a México en el panorama de los estudios sánscritos a nivel internacional. Desafortunadamente, por falta de apoyo institucional no fue posible dar la continuidad necesaria a este gran esfuerzo.

Mi incorporación al Instituto en 2008 ha sido un evento muy auspicioso en mi vida (lo que en India llaman *vṛddhi*), y por ello estoy profundamente agradecida, pues no sólo me ha permitido ayudar a construir —a partir de la experiencia de mi maestro, Juan Miguel de Mora— un perfil más claro de lo que podrían ser los estudios indológicos en una universidad como la UNAM, sino porque me ha dado, también, la oportunidad de entablar diálogos productivos con especialistas de otras áreas y provenientes de distintas instituciones. Un ejemplo de ello es la serie de televisión educativa realizada en colaboración con la Coordinación de Universidad Abierta y Educación a Distancia (CUAED), “India: pensamiento y tradición” (2010), que nos permitió presentar un panorama general de los estudios indológicos en México y posicionar a la UNAM dentro de ese horizonte. Sirvió, además, para estrechar las relaciones con aquellos colegas e instituciones que son nuestros interlocutores: la Facultad de Filosofía y Letras, el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Embajada de India en México.

El hecho de que el Centro de Estudios Clásicos (CEC) del Instituto de Investigaciones Filológicas, haya abierto sus puertas desde 2009 al estudio del sánscrito, al lado del griego y el latín, ha sido otro gran avance. De esa manera —al reunir tres lenguas clásicas indoeuropeas— este Centro se convierte en el más importante sobre estudios de la antigüedad en nuestro país, al mismo tiempo que la investigación sobre India antigua encuentra su lugar más pertinente. Considerando, además, que

¹ El *yojana* es una medida de distancia utilizada en India antigua, que equivale a 13 km aproximadamente.

una de las partes fundamentales de la labor académica es la participación en publicaciones periódicas especializadas, la revista *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos* recibe ya, desde hace un par de años, textos sobre lengua y literatura sánscritas. Agradezco a mis compañeros del CEC por su apertura, por su visión y por la oportunidad de permitirnos participar en el diálogo.

A ello se suma el que en 2012 el número 33-2 de *Acta Poética* dedicara su atención a las relaciones literarias entre India y Occidente, con participación multidisciplinaria de estudiosos del legado cultural de India, algunos de ellos sanscritistas, como Juan Arnau, Adrián Muñoz y Luis Gómez, entre otros.

Es asimismo importante dejar constancia de que varios otros académicos del Instituto de Investigaciones Filológicas, como José Ricardo Chaves, Fabienne Bradú y Bertha Aceves, han contribuido a diversificar y profundizar los estudios sobre India desde distintos aspectos: los estudios de recepción de la literatura india en Latinoamérica, la influencia de la cultura sánscrita en algunos de nuestros escritores como Octavio Paz o el budismo en sus distintas vertientes, por mencionar algunos.

Ningún esfuerzo académico está completo si no se manifiesta en producción concreta: específicamente en libros. Es indispensable, además, que tales productos aparezcan en su correcto contexto para que tengan la visibilidad y el público adecuado. Por varios años las publicaciones relacionadas con India aparecieron como volúmenes especiales, fuera de las series del Instituto, lo que en cierta medida contribuía a crear esta idea de los estudios indológicos como algo de excepción (a pesar de que, como hemos visto, han estado presentes desde el inicio). A partir del 2012, con la serie Estudios Indológicos, Filológicas ha dado casa y cabida a los trabajos y reimpresiones que sobre India y temas relativos se vayan produciendo. Con el fin de lograr un diseño editorial atractivo que diera identidad a la serie, se eligió utilizar viñetas y elementos decorativos basados en el *mehendi*.² Tanto el interior como el exterior de los libros muestran estas marcas festivas que sirven también para conectar el presente y el pasado, pues el propósito de Estudios Indológicos es abarcar el más amplio espectro temporal de las

² Patrones geométricos tradicionales utilizados en India para decorar la piel con alheña en ocasiones festivas.

manifestaciones culturales indias. Lo mismo ocurre con el ámbito geográfico: cuando hablamos de este país no nos referimos únicamente a la entidad política tal como se reconoce hoy en día, sino a la gran India histórica, cuyo territorio de influencia abarca el sur de Asia en su totalidad, así como manifestaciones más lejanas de su cultura que puedan presentarse en otros lugares.³

El primer número de esta serie fue el titulado *Visiones del Ramāyana. La India y el sudeste asiático*, de Juan Miguel de Mora y Ludwicka Jarocka. Considero un acierto que el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias haya propuesto al Instituto de Investigaciones Filológicas coeditar *La mirada anterior. Poder visionario e imaginación en India Antigua*, de Óscar Figueroa, como segundo número de la serie, la cual, de esta manera, se amplía para incorporar a especialistas de otras entidades universitarias, lo que sin duda redundará en un enriquecimiento de la disciplina en nuestra casa de estudios. Más aún, el libro que Figueroa presenta es de interés no sólo para estudiosos de India, sino que abre una serie de puertas (quizá William Blake diría *The doors of perception*) hacia el universo mental de una cultura particularmente consciente del poder de las imágenes. Visiones e imaginaciones, en su sentido más trascendente, son los temas alrededor de los cuales gira esta obra que analiza tres figuras fundamentales para la cultura sánscrita: el sacerdote inspirado (*r̥ṣi*), el poeta (*kavi*) y el yogui. Al lado de ellos aparecen también sus contrapartes: los filósofos, grandes escépticos de la imaginación y de sus peligrosos poderes. El libro, en fin, es un recorrido por la historia de la imaginación en India antigua; donde adeptos, disidentes e innovadores son presentados en su adecuado entorno cultural y haciendo referencia a las fuentes directas.

Es así que en los últimos años los esfuerzos han sido muchos, variados y provenientes de distintas entidades. Todos ellos han contribuido a que actualmente los estudios indológicos tengan más visibilidad, lo que les augura un futuro productivo. Hay que mencionar, también, que la importancia de India como país emergente y con un papel importante en el escenario global ha suscitado interés tanto en las autoridades

³ Cabe recordar que históricamente la dispersión india ha abarcado muchos territorios y actualmente es una de las diásporas más numerosas y con rasgos identitarios más arraigados.

universitarias⁴ como entre los estudiantes, quienes acuden con gran entusiasmo y deseos de aprender a las diferentes actividades organizadas (conferencias, talleres, cursos, cátedras extraordinarias, etc.).

Por lo anterior, el subtítulo de esta breve presentación es “Crónica de un nacimiento anunciado”, pues todos los ingredientes han estado siempre presentes, desde la fundación de nuestro Instituto, cocinándose lentamente hasta adquirir la consistencia y el sabor adecuados. Uno de mis versos favoritos del *Mahābhārata* es *kālah pacati bhūtāni*: “el tiempo cocina a las creaturas” (1.1.188). Creo que eso es lo que ha ocurrido, y espero siga ocurriendo, con los estudios indológicos en nuestro Instituto y en nuestra Universidad.

Wendy J. Phillips Rodríguez

15 de junio de 2016, Ciudad de México

⁴ En 2013 la UNAM creó el Seminario Universitario de Estudios Asiáticos (SUEA), el cual congrega los esfuerzos e intereses de académicos de diversas disciplinas que habían trabajado sobre la región asiática, pero sin tener, como ahora, un organismo vinculador. Entre las principales actividades del seminario destaca la coordinación del Diplomado en Estudios Asiáticos, en conjunto con el Instituto de Investigaciones Filológicas, primer curso de este tipo en México, que busca ofrecer a los profesionales de distintas áreas un acercamiento al bloque asiático, y uno de cuyos módulos está dedicado a India, tanto clásica como moderna.

Prólogo

La idea de escribir este libro es relativamente antigua. En 2006, siendo estudiante en la Universidad de Chicago, tuve la oportunidad de seguir los cursos del islamólogo Michael Sells y bajo su guía revisar las doctrinas de Ibn al-‘Arabī sobre la imaginación, en especial pasajes de su *Fuṣūṣ al-ḥikam* a la luz del célebre estudio de Henry Corbin, *L’imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn’Arabi* (1958). Me fue imposible no trazar un paralelo con la India sánscrita hasta el punto de redactar algunos índices tentativos. Mis intereses en ese entonces por Abhinavagupta (siglo x), el gran exegeta de la tradición tántrica, concentraban casi todas las rutas de exploración. El proyecto y su enfoque casi exclusivo en Abhinavagupta me acompañaron a una estancia de investigación afiliado a la Banaras Hindu University (2008-2009), donde pude recopilar diversos materiales y asomarme por primera vez a algunos de los pasajes recogidos en este volumen. Diferentes circunstancias y la necesidad de completar primero otros proyectos me hicieron postergar la redacción del libro, demora que llegué a creer definitiva. No fue así. Mi ingreso al Programa de Estudios de lo Imaginario de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) vino a desempolvar el proyecto. Así, amplíé el plan original de tal modo que Abhinavagupta fuera un episodio más, si bien su centralidad sigue siendo palpable. Luego, una estancia decembrina en la Universidad de Chicago (2013) me permitió recolectar varios materiales, en especial bibliografía secundaria, que enriquecieron notablemente la versión final del libro.

Cabe señalar que algunos pasajes, a veces secciones completas, recogen la investigación vertida en tres artículos publicados con antelación, a saber: “Lo profano en lo sagrado: identidad religiosa y literaria en el *Rāmāyaṇa*” (*Humania del Sur* 17, 2014), “Imaginación y libertad

en la tradición tántrica” (en L. Rodríguez, comp., *Perspectivas sobre la India*, Buenos Aires, 2016), y “Rājaśekhara y la imaginación receptora” (*Revista Guillermo de Ockham* 14-1, 2016).

Agradezco la lectura atenta y los comentarios que me brindaron colegas y amigos. En particular estoy en deuda con Wendy Phillips por su opinión siempre favorable sobre el libro y su decidido apoyo para que éste viera la luz dentro de la colección Estudios Indológicos del Instituto de Investigaciones Filológicas; gracias asimismo a Juan Arnau, cuyas sugerencias redundaron en un discurso menos tortuoso; a Adrián Muñoz, quien con ejemplar liberalidad me recomendó materiales diversos, y a Elsa Cross, cuya entrañable sabiduría acompañó el proyecto desde sus inicios. Como en otras ocasiones, Absalom García Chow me ofreció generosamente su ayuda con el griego y el latín.

Finalmente, el libro no hubiera visto la luz sin la buena voluntad de Margarita Velázquez Gutiérrez, directora del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, y Mario Humberto Ruz, director del Instituto de Investigaciones Filológicas. Gracias a los dos.

Desde luego, la responsabilidad por cualquier imprecisión o error es enteramente mía; esto vale para las traducciones del sánscrito, todas de mi autoría.

Óscar Figueroa

Febrero de 2017, en la fiesta de Śivarātri

Introducción

De principio a fin nuestra vida gira alrededor de imágenes. A través de imágenes nos procuramos un mundo y en él una identidad. De imágenes están hechos el deseo y la memoria. Atesoramos imágenes del pasado para dar sentido al presente; con imágenes proyectamos el futuro, exorcizamos la ausencia. Pero el prodigio opera también en sentido inverso. Con imágenes evocamos la ausencia y construimos el sinsentido. No hay escapatoria.

Imagen se deriva del latín *imāgo*, asociado con *imāginātio*, término que, al menos a partir de Cicerón en el siglo I a. C., comenzó a sumar a su rico repertorio de acepciones la que corresponde al vocablo griego *phantāzein/phantasia*. En un sentido muy amplio, la imaginación es la capacidad para formar imágenes y hacernos conscientes de ellas. En el detalle, sin embargo, dicha capacidad comprende un rico abanico de experiencias. Puede remitir a un simple acto reflejo, con un referente externo, y por lo tanto confundirse con la percepción, o, en el otro extremo, a un mecanismo espontáneo que crea algo ahí donde antes no había nada. Es un espejo y un umbral. Puede ser reproducción sensible al servicio del pensamiento lógico o libre invención. Aunque hoy solemos asociarla con una facultad humana y, en ese sentido, con un evento perceptual y mental, esto no siempre o no necesariamente fue así. Para algunas culturas antiguas, entre ellas la de India, la imaginación fue también y de manera preeminente un evento cósmico y divino, y en ese sentido un evento que precede a la percepción y al concepto, una *mirada anterior*.

Más allá de si se le considera una capacidad humana o un poder sobrehumano, la imaginación casi siempre desempeña una función mediadora. Está en su naturaleza servir de puente o interfaz. Es punto de encuentro de horizontes diversos; establece conexiones; crea lazos; la

analogía es su método. Lleva adentro lo que está afuera; proyecta o externaliza el mundo interior. Su inherente dinamismo y sentido de novedad pueden incluso poner en entredicho nociones contrastantes como exterior-interior o sensibilidad-intelecto. Por todo ello, su rostro es a menudo elusivo, dúctil y difícil de apresar. Aunque se la presente en cualquier proceso cognitivo y en toda operación sensible —“El alma jamás entiende sin el concurso de una imagen”, decía Aristóteles¹—, no siempre resulta sencillo delinear sus contornos.

En alguna medida esto explica que en Occidente la reflexión sobre el poder de la imaginación a menudo se haya desarrollado bajo el tutelaje de otras potestades, en especial la de la razón o logos, a veces incluso en medio de un ambiente más bien hostil y de rechazo. Aristóteles mismo, pese a reconocer la presencia continua de imágenes (*phantasma*) en la economía de la *psyché*, de manera categórica descartó que la *phantasia* tuviera, por sí misma, un valor epistemológico u ontológico.² Por el contrario, su correlato está, como lo sugiere el propio término, en las apariencias (*phainesthai*). Todavía hoy, por ejemplo, se asume en varios ámbitos que la senda que conduce a la verdad comienza en la percepción y acaba en el concepto. Como es de esperar, en esta aséptica y rígida trayectoria la imaginación no sólo no tiene cabida; representa de hecho una perversión, la posibilidad del extravío. Su valor, si uno tiene, ha de hallarse en otra parte.

Una y otra vez, sin embargo, la imaginación se las ha arreglado para emerger a la superficie y exigir un trato más digno. Degradada o domesticada, gracias a su naturaleza fluida y lábil ha sabido encontrar resquicios y grietas donde aflorar, por ejemplo las grietas del sueño, el inconsciente, la inspiración y el arte. Momentos de la historia estereotipados por su sobriedad o poca creatividad a menudo esconden una rica tradición de pensamiento imaginativo. ¿Cómo ignorar, por ejemplo, la rica tradición especulativa en torno al icono y la noción de *imāgo Dei* a lo largo de la Edad Media cristiana, el mismo periodo y el mismo horizonte intelectual que vieron en la imaginación un poder falaz e

¹ *Acerca del alma (De anima)* 431a, 16-17.

² *Ibídem* 428a, 11-19: “Las sensaciones son siempre verdaderas mientras que las imágenes son en su mayoría falsas [...] Pero la imaginación no puede ser tampoco ninguna de las disposiciones habituales o potencias a las que siempre acompaña la verdad, como son la ciencia o el intelecto: y es que la imaginación puede ser también falsa”.

incluso una fuerza demoníaca? Como parte de esta historia de desencuentro y vindicación, la palabra misma adquirió diversas identidades semánticas, a veces distanciándose de nociones seminales, entre ellas la *phantasia* griega.

Los ejemplos de esta tensión sobran y a menudo se remontan a la Antigüedad clásica. La ambivalencia cobró particular denuedo a lo largo de la Edad Media y la Modernidad, para ceder luego ante una visión más bien favorable e incluso emancipadora en el seno del idealismo alemán, comenzando con Kant, y más tarde en el Romanticismo. “De la imaginación creadora se deducen necesariamente todas las facultades y las fuerzas interiores, y todas las facultades y fuerzas externas”, celebró Novalis en los albores del siglo XIX, otorgando a lo imaginario un estatus de realidad.³ Además del Romanticismo, vienen a la mente el pensamiento renacentista y en especial el platonismo florentino (Ficino, Bruno, etc.), con su énfasis en la dimensión activa de la imaginación como complemento de la memoria y aun como vehículo del alma. Hacia el pasado, el Renacimiento nos transporta, desde luego, al neoplatonismo, sobre todo a la filosofía de Plotino, para quien imaginar era, en cierto sentido, existir. Más cercana a nosotros en el tiempo, la fenomenología —de Husserl a Heidegger, y de Heidegger a Merleau-Ponty y Gadamer— dio, a su modo, nueva vida filosófica a este legado al postular que no hay conciencia sin contenidos, por ejemplo imágenes, y que no hay contenidos sin intencionalidad. Y en el terreno artístico, sin duda no hay caso más paradigmático que el del movimiento surrealista y su demanda de una “imaginación al poder”.

En las últimas décadas, este añejo, aunque a veces marginal tributo a los poderes de la imaginación, y en general a la imagen, ha cobrado la forma de una corriente académica: los estudios sobre lo imaginario. Nacida y consolidada en Francia durante la segunda mitad del siglo XX, la disciplina ha buscado sistematizar el vasto repertorio semántico alrededor de los procesos imaginativos. Debemos sobre todo al antropólogo Gilbert Durand los esfuerzos más vigorosos para articular una teoría que tome en cuenta los aportes de la etnología, el psicoanálisis, la teoría del símbolo, la mitología y la crítica literaria. Al mismo tiempo, sin embargo, Durand pensaba que todas estas iniciativas proyectaban una inercia coercitiva que sometía la imaginación al modelo teórico en

³ Novalis, *Das allgemeine Brouillon*, núm. 724.

turno.⁴ A sus ojos, por consiguiente, era necesario superar los esfuerzos de notables precursores en la materia como Cassirer, Jung o Bachelard, y postular una imaginación, cuya privilegiada posición ístmica entre los contenidos de la experiencia sensible y la abstracción conceptual, nos permita poner a soñar la sensibilidad, ampliando sus contenidos, y, dotar al concepto de un contenido sensible, simbólico y afectivo.⁵

A la vez paradójico y comprensible resulta, en este contexto, el desinterés que tan encomiables esfuerzos han exhibido por ampliar su reflexión más allá del horizonte cultural e intelectual del Occidente cristiano. En los márgenes de esta tendencia hallamos con alivio el trabajo del islamólogo Henry Corbin, no casualmente un miembro asiduo del Círculo de Eranos, el espacio donde se plantaron algunas de las semillas de lo que se convertiría en los estudios de lo imaginario. Así, con base en un estudio textual de las tradiciones sufíes persas y árabes, en especial la obra del maestro andalusí Ibn al-‘Arabī (siglos XII y XIII), Corbin enriqueció el debate sobre la imaginación con una apuesta teórica más radical, al menos en potencia, que la mera adición de ejemplos: presentar la cultura iraní y árabe como un interlocutor válido, capaz de ofrecer, por sí sola, una doctrina completa sobre la imaginación (*al-khayāl*), esa “esfera intermedia entre la realidad verificable empíricamente y la irrealdad llana y simple”,⁶ sin sacrificar las diferencias ni forzar aspectos específicos en nombre de un perennialismo trasnochado. Al respecto, destaca su zozobra ante la degradación de la imaginación a vulgar fantasía, su resistencia a usar la categoría “imaginario”, y, más importante aún, la acuñación del concepto “mundo imaginal” (*mundus imaginalis*), entendido como un ámbito incondicionado y autónomo, fundado en el principio de que la “creación es en esencia una teofanía”, el reflejo de un poder de orden superior, que abraza al mismo tiempo lo espiritual y lo estético, y en cuanto tal, accesible sólo mediante la intuición (*ma‘rifa*).⁷

Si nos volvemos a la tradición hebrea, en especial a sus vertientes místicas, además del trabajo pionero de Gershom Scholem —otro co-

⁴ *La imaginación simbólica*, pp. 47 y ss.

⁵ *Ibidem*, pp. 95-96.

⁶ *L’imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn’Arabi*, p. 181.

⁷ *Ibidem*, pp. 182, 219-220. Dentro de los propios estudios islámicos cabe mencionar, más recientemente, el trabajo de W. Chittick, en especial dos libros: *The Sufi Path of Knowledge* e *Imaginal Worlds*.

laborador del Círculo de Eranos— sobre el simbolismo de la tradición cabalística, Elliot Wolfson ha escrito una lúcida monografía, en parte inspirada en la obra de Gilbert Durand, que rescata la experiencia visionaria y la imaginación dentro del judaísmo, cuestionando con ello la tendencia a ver en éste una tradición puramente profética.⁸

Empero, más allá de éstas y algunas otras excepciones, la presencia de las antiguas culturas asiáticas en las discusiones sobre la imaginación suele reducirse a un rico catálogo de ejemplos y testimonios al servicio de los más diversos “imaginarios” (literarios, religiosos, políticos, etc.), o bien usarse para sustentar toda clase de premisas teóricas ajenas a los mismos. En suma, rara vez la alusión a dichas culturas alcanza un reconocimiento genuino como portadoras, en sí mismas, de una teoría sobre la imaginación.

La situación de la antigua cultura de India no es muy distinta. Realidades idiosincrásicamente indias como el mantra y el *maṇḍala*, por citar un par de ejemplos consabidos, han sido tratadas como expresiones de un simbolismo religioso que hunde sus raíces en lo “imaginario”. El propio Durand las usa en su famosa clasificación isotópica de las imágenes, y aquí y allá menciona sin demasiado rigor deidades y símbolos de origen indio para ilustrar diversos patrones imaginativos.⁹ Antes de él, Carl Jung vio también en el *maṇḍala* un arquetipo del universo simbólico inconsciente,¹⁰ y consideró India, en especial sus tradiciones contemplativas y yóguicas, como un invaluable referente comparativo para el estudio e interpretación del inconsciente colectivo. Interesados también en la construcción de un sistema simbólico universal, Heinrich Zimmer y Joseph Campbell, amigo y discípulo respectivamente de Jung, contribuyeron a esta recreación idealizada de los mitos y símbolos de la antigua India.

En suma, más allá del círculo relativamente pequeño de la indología, suele desconocerse que en India los fenómenos de la inspiración, la imaginación y la intuición fueron tema de estudio y análisis desde las más diversas perspectivas y con múltiples resultados, algunos con paralelos universales, otros más bien únicos y por lo mismo potencialmente aleccionadores. No sólo la teoría literaria, la filosofía y

⁸ *Through a Speculum that Shines*.

⁹ Ver, por ejemplo, *La imaginación simbólica*, pp. 113, 122 y 138, donde se menciona a Śiva, Kālī y la *svāstika*, respectivamente.

¹⁰ Ver, por ejemplo, la compilación *Maṇḍala Symbolism*.

la religión participaron en esa exploración; a estos empeños teóricos hay que sumar una rica tradición de praxis imaginativa, por ejemplo a través de la actividad ritual o la composición poética. En India, la imaginación fue pues conceptualizada y puesta en práctica bajo un amplísimo repertorio de modalidades.

Ello no quiere decir, sin embargo, que dentro de la indología el tema carezca de vigencia o esté agotado. Todo lo contrario, en particular en lo que concierne a las distintas fases de su desarrollo y a la interrelación de sus expresiones. De hecho, sólo recientemente apareció un estudio dedicado al tema.¹¹ Su autor da cuenta de esta demora con azor dada la gran cantidad de materiales primarios, aunque por ello mismo reconoce la magnitud de la empresa. Hay que ser selectivo. En su caso, el dilema se traduce en un horizonte lingüístico, geográfico y temporal específico, distinto al de este libro: la India dravídica entre los siglos xv y xvii. En cambio, la India sánscrita figura apenas como el preámbulo lógico detrás de esta articulación, relativamente tardía y vernácula, de la imaginación. El esfuerzo, sin duda admirable y en varios casos ejemplar, constituye por lo tanto una invitación más que la última palabra.

El presente libro tiene, pues, su punto de partida en esta doble laguna: por un lado, la que se resiente en el tratamiento occidental de la imaginación, y, por el otro, la que es intrínseca a la indología. Su horizonte cultural y lingüístico es la India sánscrita, desde el éxtasis visionario y la imaginación ritual que dan identidad al periodo védico hasta las técnicas contemplativas de la tradición tántrica, pasando por el escolasticismo de filósofos y teóricos literarios, así como por la actividad de dramaturgos y poetas, a lo largo del periodo clásico y hasta antes de la expansión definitiva del islam. Una historia de más de dos milenios.

Al respecto, conviene adelantar que no existe en sánscrito un paralelo lingüístico o etimológico exacto o exclusivo para lo que nosotros llamamos imaginación, si bien varios términos sugieren un campo semántico similar. En general, los especialistas le han otorgado ese privilegio al vocablo *pratibhā*. Empero, existen otros candidatos con una historia nada despreciable, cada uno con un matiz propio, por ejemplo *sankalpa* o *bhāvanā*, ambos estudiados en el libro, además de *pratibhā*. Así pues, en el curso de la investigación me referiré a estos y otros términos a la

¹¹ D. Shulman, *More Than Real*.

luz de las fuentes primarias. Como puede anticiparse, la polisemia será un rasgo incontestable (e ineludible) de las palabras que empleo como asidero lingüístico para delimitar el significado de la imaginación en la India sánscrita. En realidad son nociones proteicas: capaces de adquirir nuevas identidades y ampliar su sentido, asimilando las inquietudes y necesidades de épocas y horizontes intelectuales distintos. Por lo tanto, encarnan uno de los principios que guían el libro: continuidad en medio de la discontinuidad.

Entonces, más allá de cualquier equivalencia lingüística rigurosa, las posibles resonancias de esta historia de la imaginación deben entenderse sobre todo en clave hermenéutica. Como en otras partes, la imaginación en India es una realidad compleja, lábil e itinerante, lo que obliga a apreciarla desde diferentes ángulos. Eso ha querido reflejar el libro internándose por los caminos de la literatura, la filosofía y la religión, y en particular a través de la praxis visionario-ritual, poética y contemplativa, encarnada respectivamente en los tres grandes protagonistas del libro: el sacerdote inspirado, el poeta y el yogui.

Al mismo tiempo muchas cosas quedaron fuera y, por lo tanto, el libro en modo alguno aspira a agotar el tema ni está pensado como una monografía que exponga todo el material relevante. Se trata apenas, como sugerí, de un primer acercamiento al tema de la imaginación en India antigua, notando su posible relevancia más allá del horizonte propiamente indio. Como sea, la selección de obras y autores recoge momentos clave en el desarrollo de la tradición sánscrita y en ese sentido puede verse como una introducción a la misma desde la perspectiva de la imaginación. En este mismo tenor, he buscado un equilibrio entre el estilo académico y uno sensible y próximo a las expectativas del lector no especializado. Al respecto, me pareció esencial traducir el mayor número posible de textos sánscritos, no sólo en el cuerpo del libro sino asimismo en las notas a pie de página. Espero que esta exigencia permita a los especialistas juzgar por ellos mismos la pertinencia de mi lectura y a los no especialistas encontrar aquí reunidos algunos de los pasajes que sin duda incluiría una hipotética antología sobre la imaginación en India antigua.

1

Origen es destino: las coordenadas védicas de la imaginación

El sacerdote inspirado

La historia de la imaginación en la India sánscrita comienza con el inspirado sacerdote védico y su prototipo, el *ṛṣi*, el sabio primigenio, figura envuelta en un aura de leyenda y mito. A la vez receptáculo y transmisor de la revelación, el *ṛṣi* fue concebido por el sistema cultural brahmánico como la personificación misma de todo lo que es sagrado y original. Nadie más cercano a los dioses como él; a través suyo reverberaron por vez primera las alabanzas ofrendadas a esos dioses; él fue el primer sacrificador.¹ A su modo, fórmulas habituales como “los antiguos *ṛṣis*”, “los *ṛṣis* primordiales” (*pūrvaṛṣayah*), o los “siete *ṛṣis*” (*saptaṛṣayah*), sintetizan esta preeminencia.

Sin embargo, como intentaré mostrar en este y los siguientes capítulos, la importancia del *ṛṣi* para nuestro estudio trasciende el horizonte cultural y las claves históricas que suelen asociarse con tan cardinal personaje. Respecto a la imaginación, la suya es más bien una importancia dilatada, cocida a fuego lento, forjada a través de resonancias paralelas y nuevas identidades. Ni el *ṛṣi* ni quienes exaltaron sus virtudes o especularon sobre sus poderes desarrollaron propiamente una teoría de la imaginación. Empero, lo que esta figura canónica representa para la cultura sánscrita contiene, en la forma de un indeleble legado proteico, muchos de los presentimientos, predilecciones e intereses que guían nuestras pesquisas por la elusiva geografía de la imaginación.

¹ Ver *Rgveda* 1.1.2, 4.50.1, 9.96.11, 10.130.6-7, 10.154.5, entre otros pasajes en ésta y otras colecciones del corpus védico.

No es casualidad, entonces, que las voces sánscritas que más o menos cubren lo que nosotros llamamos “imaginación”, notablemente *pratibhā* y *bhāvanā*, posean un espectro semántico que incluye asimismo acepciones como “inspiración”, “intuición”, “poder visionario” y otras afines, es decir, el campo semántico asociado con las extraordinarias facultades del *ṛṣi*, todas ellas concentradas en la forma védica *dhīh*.

Esto significaría que el sentido que la imaginación tuvo en India antigua, aunque encarnado en nuevas figuras y abierto a matices inéditos, de alguna manera mantuvo siempre un lazo con los prodigios visionarios del *ṛṣi*, por lo demás actualizando los valores brahmánicos. Al respecto, no es mi pretensión repetir aquí un análisis minucioso del fenómeno de la inspiración en el periodo védico; mucho menos ofrecer un estudio pormenorizado de la figura del *ṛṣi*.² Menos ambicioso, el propósito del capítulo es esbozar los elementos inherentes a la cosmovisión védica, al mismo tiempo sacrificial y teofánica, que prefiguran el desarrollo del tema de la imaginación en la India sánscrita, en especial a través de aquellos que reclamaron como suya dicha herencia con el fin de legitimar sus respectivas proezas imaginativas. Como veremos, el *ṛṣi* constituye una especie de prototipo para poetas y yoguis, las dos grandes figuras que a lo largo del periodo post-védico fueron asociadas casi de manera unívoca con la mirada intuitiva y el poder creador. Desde luego, esto querría decir que de algún modo el *ṛṣi* tiene algo de poeta y otro tanto de yogui. Ello significaría además que en él convergen valores religiosos y literarios, y, más importante todavía para nuestros fines aquí, que la imaginación en la India sánscrita abreva de ambos horizontes, que la dignidad de la facultad imaginativa se sitúa en los difusos márgenes que unen (y potencialmente separan) a religión y poesía. Veamos en qué sentido.

Poder visionario en la India védica

Innumerables pasajes en el *Ṛgveda* (aprox. siglos XII-X a. C.) exaltan la figura del *ṛṣi* en virtud, por un lado, de su poder visionario y clarivi-

² A ello están consagrados, entre otros, los trabajos pioneros de J. Gonda (*The Vision of the Vedic Poets*) y L. Renou (“Les pouvoirs de la parole dans le *Ṛgveda*” y “Les hymnes aux Viśvedevāḥ”, en *Études védiques et pāninéennes*, vols. 1, 4 y 5). Más reciente pero menos riguroso, el libro de W. Mahony, *The Artful Universe*, representa un esfuerzo en la misma dirección.

dencia, y, por el otro, debido a sus dotes como recitador de himnos laudatorios y alabanzas a los dioses. Desde luego, ambas funciones están comprendidas entre las prerrogativas que el sacerdote gozó dentro de un sistema cultural estructurado alrededor de la práctica ritual: inspiración visionaria y creación poética son, en el caso del *ṛṣi*, expresiones del oficio sacerdotal.

La propia polisemia de la palabra *ṛṣi* da cuenta de esta compleja amalgama de sentidos. En ella convergen las ideas de furor extático, entusiasmo y posesión divina; además, etimológicamente, estaría emparentada con nociones como “manar”, “fluir”, “derramar”, sobre todo en un contexto ritual, es decir, en relación con la libación del licor sagrado, el *soma*, durante el rito consagrado al mismo,³ evento asociado a su vez con la irrupción de la palabra poética, con el “derramamiento” de alabanzas e himnos, lo que establece un vínculo entre el fenómeno de la inspiración y la embriaguez. Finalmente, en medio de todas estas acepciones, sin excluirlas, hallamos además una conexión íntima con el sentido de la vista. Eso es, de hecho, lo que establece la etimología tradicional. “[Se le llama] *ṛṣi* debido a su [extraordinaria] visión”, explica Yāska, quizá contemporáneo del gramático Pāṇini (aprox. siglos v-iv a. C.), en su *Nirukta*,⁴ lectura que siglos después recogería la indología al favorecer la traducción de “vidente” por encima de opciones hasta cierto punto plausibles como “profeta” o “poeta sagrado”.

Esta plétora de sentidos y, de manera especial, la primacía de la vista como forma de conocimiento, dan asimismo su sincrética identidad semántica al don que suele atribuirse al *ṛṣi*. Ese don, como dije, está concentrado en la palabra *dhīh*. Así lo reconoce el propio Yāska al describir al *ṛṣi* según su formidable poder perceptual: “Los *ṛṣis* podían ver la verdad (*dharmā*) con sus propios ojos (*sākṣāt*)”.⁵ Tomada literalmente, esta afirmación sugiere una idea incluso más radical: pone de manifiesto la importancia de la vista en la construcción misma de la realidad. Volveré a ello.

Por ahora, digamos que fue alrededor de la preeminencia del elemento visual que la cultura védica aglutinó los fenómenos de la inspiración, el conocimiento y, como veremos, la imaginación. Como puede

³ Ver T. Elizarenkova, *Language and Style of the Vedic Ṛṣis*, pp. 16-17.

⁴ *Nirukta* 2.11.

⁵ *Ibidem*, 1.20.

adivinarsse, todo esto sugiere que *dhīh* designa una visión que no necesariamente pasa por los ojos físicos o que tiene como objeto una realidad material; se trata más bien de un tipo especial de mirada, una mirada extraordinaria, como extraordinario y fuera de lo común fue el *ṛṣi*, su apoderado. De hecho, el mismo Yāska establece una jerarquía entre el *ṛṣi* y el resto de los mortales, quienes, privados de ese don, dependen de aquél para acceder a la verdad: “Y los [*ṛṣis*] transmitieron oralmente los himnos a las siguientes [generaciones], las cuales eran incapaces de ver la verdad con sus propios ojos”.⁶ En efecto, la palabra designa sobre todo una mirada interior, el ojo de la mente o, como gustaba decir Louis Renou, el acto de “ver con el pensamiento” (*voir par la pensée*).⁷

Pero la importancia de la vista es también la de la imagen, pues ahí donde la visión domina, necesariamente domina también lo visto. Las fuerzas secretas y las realidades sobrenaturales que subyacen a esta creación cobran vida o salen de su ocultamiento en la forma de imágenes que el *ṛṣi* percibe con su poderosa mirada interior.

En suma, también desde la perspectiva de *dhīh*, si algo define al *ṛṣi* es su visión imaginativa, de la que dependerían sus prodigios literarios y cognitivos. Ahora bien, con ello la cultura védica no hizo sino trasladar al plano de los mortales (*martya*) una serie de creencias en torno a la naturaleza de los dioses (*amṛta*). Al respecto, cabe recordar que la religiosidad védica descansa sobre un sustrato indo-iranio que tiene como rasgo saliente el culto a deidades solares y del que depende, en una medida importante, su marcada orientación teofánica.⁸ La palabra misma para dios, *deva* en sánscrito, se deriva de la raíz indoeuropea para “brillar”, “destellar”. No debe sorprender entonces que el retrato típico de los dioses comprenda atavíos luminosos, armas deslumbrantes y carros fulgurantes arrastrados por caballos de melenas flamígeras a través de cielos resplandentes. Y la preeminencia de la luz nos lleva, de nuevo, a la del binomio visión-imagen. Así, íntimamente vinculada

⁶ Ídem.

⁷ L. Renou, “Les pouvoirs de la parole dans le Ṛgveda”, en *Études védiques et pāninéennes*, vol. 1, p. 3. Ver, asimismo, J. Gonda, *The Vision of the Vedic Poets*, pp. 34, 68 y ss.

⁸ Ver, entre otros, J.-F., “Les Sauras de l’Inde”, pp. 349-359, y H. Humbach, “Mithra in India and the Hinduized Magi”, pp. 229-239.

con el simbolismo de la luz solar, la condición divina se caracteriza por tener como principal atributo la capacidad de penetrar e iluminar con la mirada todas las cosas, tal como el Sol penetra con sus rayos el universo entero y en ese acto lo hace aparecer ante los ojos. Muy elocuente es, en este sentido, la descripción de los dioses como aquellos que poseen miles de ojos o cuyos cuerpos están llenos de ojos.⁹ Más aún, impregnado de luz, es decir, colmado de *devas*, literalmente “destellos luminosos”, el cosmos mismo fue concebido como una realidad luminosa.

Es, pues, a los dioses, en especial aquéllos con mayor presencia en el rito, a saber, Agni, Soma e Indra, a quienes originalmente pertenece la facultad visionario-iluminativa (*dhīh*), de la que de hecho depende su omnisciencia.¹⁰ Incluso en una época tardía, cuando el panteón hinduista fue finalmente representado iconográficamente y los templos comenzaron a ser una parte esencial de la vida religiosa, la percepción visual siguió manteniendo su privilegiado estatus como atributo de los dioses, tal como se desprende de la liturgia popular, cuyo principal y más básico ingrediente es precisamente el encuentro entre el ojo humano y la sempiterna y poderosa mirada del dios; es éste intercambio de miradas, de rayos luminosos, lo que une a devoto y deidad. Más allá de esto, es bien conocida la creencia, expresada de muchas maneras por la mitología, de que los dioses jamás cierran los ojos: una mirada que no parpadea, cuenta la tradición, delata la presencia de una deidad sobre la tierra. De hecho, si la mirada divina no se posara de manera ininterrumpida sobre la creación, las consecuencias serían simplemente catastróficas, como se desprende del memorable episodio en el que la diosa Pārvatī, jugando, cubre los ojos de Śiva y al instante el universo entero se sume en la oscuridad.¹¹

Esto significa que el universo no existe por sí solo; para existir las cosas deben ser iluminadas, deben pasar por el ojo de dios, que, iden-

⁹ Ver, por ejemplo, *Rgveda* 2.27.3 y 10.81.2, entre otros versos. Además, como parte de la representación corporal del cosmos, el Sol es siempre asociado simbólicamente con el “ojo de los dioses” (*devānām cakṣuḥ*). Ver T. Elizarenkova, *Language and Style of the Vedic R̥sis*, pp. 34-35.

¹⁰ J. Gonda, *The Vision of the Vedic Poets*, p. 81. Al respecto, ver, también de Gonda, *Eye and Gaze in the Veda*, en especial, pp. 8-9, 65-69.

¹¹ Referido por D. Eck, en *Darśan*, p. 1.

tificado con el Sol, es la fuente primera de luz y calor. Gracias a este mecanismo, la divinidad da forma a las cosas, las imagina, en el sentido básico de constituir las como imagen, como una representación visual-luminosa de su poder creador.

En esta misma línea, algunos han señalado la importancia de la percepción ocular para la conformación de toda una metafísica de los rayos solares (*raśmi*, *kirāṇa*, *marīci*, etc.), de la que dependería el desarrollo de disciplinas tan importantes como la epistemología, la estética y el yoga, por citar aquellas que guardan un estrecho vínculo con las teorías indias sobre la imaginación. Así, la luz solar y el ojo representan los núcleos divino y humano, respectivamente, de una compleja red cósmica de canales luminosos que permite la integración de todos los planos de la realidad y que anticipa el modelo proyectivo (*prāpyakāri*) de la percepción, según el cual ésta viaja hacia fuera en la forma de un rayo que, al igual que los rayos solares, es emitido e incide sobre su objeto, tocándolo, aprehendiéndolo.¹²

Si recogemos todas estas ideas, queda claro que la centralidad del ingrediente luminoso-visual descansa, en el caso del sacerdote inspirado, en la importancia de ese mismo ingrediente entre los dioses. Con base en su propio poder visionario, el *ṛṣi* reproduce la incesante actividad imaginativa de los dioses. Esta especie de comunión visionaria confirma la privilegiada posición del *ṛṣi* como intermediario entre el plano celestial y el de los mortales, y al mismo tiempo pone de manifiesto su dependencia al principio solar, el único que puede otorgarle la visión sobrenatural o *dhīh*.

El corpus védico contiene incontables testimonios de este intercambio. Una vez más, el *Rgveda* es sin duda uno de los más profusos y aleccionadores sobre el tema en virtud de su estilo polisémico, saturado de asociaciones simbólicas que a menudo rayan en lo enigmático y ponen en entredicho los límites entre lo real y lo fantástico, desafiando cualquier escrutinio compartimentado.¹³

¹² D. White, *Sinister Yogis*, pp. 127 y ss. Ver, asimismo, las fuentes védicas que White refiere, en especial, *Rgveda* 1.22.20, 10.90.13, 10.16.3, y *Bṛhadāraṇyakopaniṣad* 3.2.13. También, J. Gonda, *Eye and Gaze in the Veda*, pp. 19-20, sobre la equivalencia ritual entre la vista y el tacto.

¹³ Descontando algunos excursos a través del *Atharvaveda* y el *Śatapathabrāhmaṇa*, en lo que sigue éste será, por lo tanto, el texto al que me referiré con mayor frecuencia.

Cito, a manera ejemplo, la visión del trono celestial de Mitra y Varuṇa en el libro primero:

Desde que ustedes, ¡oh Mitra y Varuṇa!, separaron con gran ardor
—El ardor que conviene a su poder— el caos (*anṛta*) del cosmos (*ṛta*);
Sí, desde entonces, en sus tronos percibimos algo dorado con nuestro
poder visionario,
Internamente, con nuestros propios ojos, con los ojos mismos de Soma.¹⁴

De manera tácita, estos versos confirman el profundo lazo que, forjado en la posesión de la facultad visionaria (*dhīh*), une a sacerdotes y dioses. En este caso, de hecho ambas miradas se confunden: el sacerdote inspirado contempla los tronos celestiales de Mitra y Varuṇa con su ojo interior y, al mismo tiempo, con los ojos de Soma. Estimuladas por la *dhīh* del dios, las visiones del *ṛṣi* parecen retornar a su fuente solar y fundirse en ella.

A partir de pasajes similares en el propio *Ṛgveda*, es posible asomarse al mecanismo detrás de esta transmisión de visiones extáticas que permite el entrecruzamiento de la inspiración divina y humana. En primer lugar, el favor divino asociado con *dhīh* es doble, pues se trata de un poder que no sólo es otorgado o revelado, sino asimismo intensificado, nutrido.¹⁵ Por ejemplo: “[Indra] reveló al recitador estas visiones y acrecentó su aspecto luminoso”.¹⁶ Y en este otro himno dedicado a Agni, el Fuego, aquí representado como un toro incandescente, leemos:

Cual si fuera el amante de la aurora,
[Agni] desplegó su infinito lustre,
Increíblemente luminoso, brillante, fúlgido.
Inmaculado, el Toro dorado resplandece con fulgor:
Despertó y elevó nuestras anhelantes visiones.¹⁷

Desde luego, el favor divino, y más todavía su intensificación, son impensables sin la disposición adecuada del sacerdote. El Sol concede y nutre la inspiración del *ṛṣi* porque este último posee las virtudes de so-

¹⁴ *Ṛgveda* 1.139.2.

¹⁵ J. Gonda, *The Vision of the Vedic Poets*, p. 99.

¹⁶ *Ṛgveda* 3.34.5.

¹⁷ *Ibidem*, 7.10.1.

licitarla y atesorarla. Al respecto, quizá el mejor ejemplo sea el más famoso de todos los mantras védicos, el *gāyatrī*, dirigido no casualmente a una deidad solar: “Que podamos obtener la excelsa luz de Savitr, el dios que inspira nuestras visiones”.¹⁸

Por último, es claro que estos elementos alrededor del poder visionario del *ṛṣi* configuran lo que el hombre védico entendió por sabiduría. De hecho, en tanto revelación, los Vedas mismos conforman un cuerpo sapiencial fundado en los fenómenos de la inspiración y la aprehensión visionaria. El conocimiento es aquí, por consiguiente, un evento visual. “El ojo es la verdad”, celebra el *Śatapathabrāhmaṇa* respaldado por el antiguo linaje de sacerdotes inspirados.¹⁹ Lo que el *ṛṣi* conoce por medio de su mirada prodigiosa es la esencia misma de las cosas y en última instancia la propia estructura (*ṛta*) de la creación. Desde luego esto significa que la verdad es secreta. Para verla, es necesario depurar la mirada hasta percibir esa red de destellos luminosos e imágenes que atraviesan y dan consistencia al mundo manifiesto. Dos aspectos completan esta sabiduría fundada en la primacía de la imagen: la visión no es sólo luz, es además sonido y calor, posee cierta resonancia y una temperatura.

De la visión al sonido

La transmisión sostenida de poder visionario y su acogida en el corazón anhelante del sacerdote pronto dejan sentir sus efectos. Lo que el *ṛṣi* acumula gracias a este intercambio acaba también desbordándose, y aquí volvemos al sustrato etimológico de la palabra, a la idea de “derramamiento”. Los esplendentes dioses ejercen una influencia sobre la capacidad perceptual del *ṛṣi*, inflamando su órgano interior (*manas*), sus pensamientos, hasta que éstos, de manera espontánea, se transforman en verso: “Sobre ti, oh Agni, derramamos nuestros cantos...”.²⁰

Una vez transformadas en alabanzas, las visiones del sacerdote regresan a su fuente solar, sirven como ofrendas reverberantes que, en señal de gratitud, ascienden hasta las deidades que en un primer mo-

¹⁸ *Ibidem*, 3.62.10.

¹⁹ *Śatapathabrāhmaṇa* 1.3.1.27. Citado por J. Gonda, *Eye and Gaze in the Veda*, p. 9.

²⁰ *Rgveda* 6.16.37c.

mento le confirieron inspiración a ese mismo sacerdote. El ciclo ritual se completa con este segundo intercambio visionario... Visionario y algo más, pues de manera un tanto enigmática ha tenido lugar una importante transformación; el contenido eminentemente visual de *dhīh* ha adquirido ahora una consistencia sonora; la visión es ahora también palabra, el vidente un recitador o poeta. En parte, esto explica que a veces los especialistas opten por traducir *dhīh*, en especial si aparece en plural, como una realidad verbal, esto es, como “himnos” o “alabanzas”.

En estas circunstancias, el súbito acaecimiento de la verdad en su aspecto visual representa apenas una primera fase dentro de un mecanismo más complejo. A ese primer momento sigue necesariamente un proceso de reconfiguración, también inspirado, que permite traducir la visión en lenguaje.

¿Cómo es esto posible? ¿Qué sucede en ese instante de inspiración por el que la luz recibida emerge como sonido, la visión como palabra? Tan misteriosa transmutación se asoma ya, y entonces de algún modo está posibilitada, en el hecho de que, de acuerdo con diversos testimonios, son precisamente himnos y alabanzas los que, entre otras cosas, descubre el *ṛṣi* con su prodigiosa mirada. Entonces, volviendo a Yāska, inmediatamente después de definir al *ṛṣi* como “vidente”, no duda en identificar el objeto de esa visión con los himnos védicos: “[Se le llama] *ṛṣi* debido a su [extraordinaria] visión. Como afirma Aupamanyava, ‘El [*ṛṣi*] vio los himnos sagrados’”.²¹ Antes de Yāska, los Vedas *Yajur* y *Atharva* contienen numerosos testimonios similares. Por ejemplo, en el primero leemos: “[Los *ṛṣis*] Viśvāmitra y Jamadagni tuvieron una pelea con Vasiṣṭha. Entonces, Jamadagni vio este [himno] *vihavya*, y mediante esta [visión] se apropió del poder y el vigor de Vasiṣṭha”.²²

La íntima relación que guardan el mecanismo de la aprehensión visionaria y la concepción védica de la palabra (*vāc*), se infiere asimismo de la propia estructura de varios himnos, en particular a través de una aposición de formas asociadas con la percepción interior (*dhī-*, *man-*) y la expresión verbal. Al respecto son ilustrativos los siguientes versos:

²¹ *Nirukta* 2.11.

²² *Yajurveda* 3.1.7. También numerosos pasajes de los Brāhmaṇas coinciden que son himnos y métricas el principal objeto de las visiones del *ṛṣi*. Al respecto, ver J. E. Mitchiner, *Traditions of the Seven Ṛṣis*, pp. 171-176.

Cuando los sacerdotes inspirados (*dhīra*) crearon internamente la palabra, depurándola como [se depura] la harina a través del cedazo, Entonces los amigos conocieron la fraternidad: Su palabra quedó imbuida de buena fortuna.²³

Aquí, el poder visionario (*dhīh*) es requisito indispensable para que el sacerdote, internamente (*manasā*), dé forma a la palabra, es decir, vea los himnos que ofrendará a los dioses. Este mecanismo garantiza que la palabra esté imbuida de un poder especial, que sea pura, creando por lo demás una especie de hermandad entre sacerdotes inspirados. El fenómeno de la inspiración alcanza pues, para el hombre védico, su expresión más alta y sublime en la recepción y comunicación de poesía revelada. La naturaleza luminosa de las imágenes que el Sol pone en el ojo del *ṛṣi* se desdobra así en la naturaleza poética de la imaginación.

Desde luego, el tránsito casi espontáneo de la luz al sonido en el corazón del sacerdote, vuelve a poner de manifiesto la distancia que separa al *ṛṣi* de los simples mortales, la misma a la que antes hicimos alusión con base en el testimonio de Yāska. Mientras que el *ṛṣi* puede situarse en ese espacio previo, donde la visión es audición (*śruti*) y la audición visión, y participar así de la verdad sagrada, el hombre ordinario depende de la transformación plena de la visión en enunciación, es decir, de una representación discursiva, secuencial y, por lo tanto, temporal de lo que el *ṛṣi* capta en un instante de inspiración poético-visionaria atemporal.

Esto significa que, enraizados en el horizonte litúrgico védico, los poderes del *ṛṣi* descansan en un vínculo no sólo con las divinidades a las que se atribuye una mirada sobrenatural, sino además con la fuente de esta prodigiosa y casi mágica articulación lingüística de sus visiones, es decir, con Vāc, la diosa védica del habla o la diosa-palabra, como se le conoce.²⁴

Al respecto, cabe recordar que en la atmósfera especulativa del décimo libro del *Ṛgveda*, Vāc goza de una estima que en varios sentidos com-

²³ *Ṛgveda* 10.71.2.

²⁴ No sin cierta ambigüedad, pues tomando en cuenta que estamos ante una cultura eminentemente oral, quizá sea más correcto hablar de la diosa de la voz. Y si a esto añadimos que esta forma arcaica de voz sánscrita es, por definición, una voz versificada, entonces tal vez incluso más correcto sea identificar a Vāc como la diosa del verso o el canto.

pite con la estatura de dioses demiurgos como Prajāpati y Viśvakarmā. Uno de los dos famosos himnos a la diosa-palabra en dicho libro la sitúa en la cima de la creación, desde donde colma todas las cosas:

Sobre la cima de este universo yo engendro al Padre; mi origen está en las aguas, en el fondo del mar.

Desde ahí colmo todas las criaturas y con mi cuerpo toco el firmamento mismo.

Soplo como el viento recogiendo [sobre mí] todas las formas de existencia; Más allá del cielo, más de allá de esta tierra, tal es la grandeza que he alcanzado.²⁵

Por si esto fuera poco, en una medida importante Vāc es el prototipo de los términos que en una época posterior, en especial en las Upaniṣads, designarán al absoluto, por ejemplo *brahman* o *akṣara*, originalmente fórmulas rituales, es decir, realidades lingüísticas.

Así las cosas, es evidente que sin la gracia de Vāc el sacerdote difícilmente puede cumplir a cabalidad la delicada tarea que la tradición védica le asignó: servir como instrumento para la subsistencia y estabilidad del cosmos a través de la ejecución puntual de rituales.

Esto es justo lo que evoca el otro de los dos importantes himnos a Vāc en el décimo libro del *Ṛgveda*, apenas citado, cuando celebra la manera como la hermandad de sacerdotes emprendió la búsqueda de la palabra sagrada usando como medio el sacrificio hasta hallarla oculta en el corazón de los *ṛṣis*. Tras el formidable hallazgo, los *ṛṣis* comunican al sacerdote ese misterioso poder, permitiendo así su diseminación:

Por medio del sacrificio siguieron el rastro de la palabra hasta descubrirla alojada en los *ṛṣis*.

[De ahí] la recogieron y la distribuyeron por todas partes; a ella cantan, en coro, los siete recitadores.²⁶

Este gesto de generosidad no está, sin embargo, desprovisto de cierta asimetría. Aun cuando el lenguaje es un don común, también es cierto que no todos pueden conocer de la misma manera a Vāc. Su porción más pura en realidad es secreta y acceder a ese misterio es una hazaña

²⁵ *Ṛgveda* 10.125.7-8.

²⁶ *Ibidem*, 10.71.3.

reservada al sacerdote inspirado.²⁷ Insertado en la lógica del ritual, semejante privilegio, como apenas sugerí, tendrá en última instancia un valor cosmogónico: el surgimiento y la continuidad del universo dependen de esta compleja red de intercambios poético-visionarios. En su momento, la misma función demiúrgica será atribuida también a los poderes imaginativo-visionarios del yogui.

Empero, antes de internarnos por la geografía del yoga y la contemplación, debemos asomarnos al otro lado del umbral al que, de manera más obvia y persistente, nos ha llevado nuestro recorrido hasta aquí. Me refiero, por supuesto, al umbral de la inspiración poética. Revisemos pues primero el empalme entre *ṛṣi* y poeta; luego será el turno del yogui.

Poder visionario e inspiración poética

El íntimo lazo que a través de la figura del *ṛṣi* existe entre intuición y palabra, entre imagen y verso, zanja el camino para asociar poder visionario y creación poética. La centralidad de la palabra en el horizonte védico, la misma que llevó a Vāc a alcanzar una posición tan privilegiada, nos permite, entonces, apreciar las facultades visionarias del sacerdote inspirado desde una perspectiva propiamente literaria. Aunque inmersa en un contexto puramente ritual, la cultura védica no desconoció el valor estético de las alabanzas a los dioses, prefigurando entonces algunos de los temas que siglos después ocuparían el centro de la reflexión sobre la imaginación poética. Como ejemplo puede mencionarse la enorme atención que los recitadores prestaban a la textura sonoro-musical de sus composiciones a través de la aplicación de sofisticados principios fonéticos y prosódicos. También notables en este respecto son los diversos pasajes que describen las cualidades de tal o cual patrón métrico con una clara conciencia de su impronta sobre la sacralidad de un himno.²⁸ Por otra parte es probable que algunos

²⁷ *Ibidem*, 10.71.4: “Aunque ve, ése no vio la palabra; aunque escucha, aquél no la escucha. / A ese otro, [en cambio,] es ella quien se revela, tal como una cariñosa esposa, hermosamente ataviada, [revela] su cuerpo a su marido”. Ver, *asimismo*, 1.164.45: “La palabra se divide en cuatro partes; los sacerdotes inspirados las conocen todas. / Alojadas en un lugar secreto, tres [de esas partes] permanecen inactivas; los hombres enuncian [únicamente] la cuarta [parte] de la palabra”.

²⁸ Ver, por ejemplo, 1.164.23-24.

poemas hayan sido creados a partir de materiales más antiguos con el fin de añadirles un valor estético.²⁹

No debe extrañarnos, por lo tanto, que el hombre védico haya reconocido entre las muchas finalidades que persigue la composición y la recitación de un himno, la de complacer o cautivar a su destinatario. Por ejemplo:

Para él, en efecto, un himno compongo como [construye] un carro el carpintero a quien se lo pide.

Y una alabanza, encomiable y omnimoda, para aquel a quien mis alabanzas complacen: para el inteligente Indra.

Sí, para él, esta plegaria gloriosa semejante a un corcel, para Indra, con la lengua unjo.³⁰

La belleza es pues una virtud que los dioses no sólo reconocen sino que además aprecian y en cierto sentido desean. Sacionar las necesidades estéticas de los dioses descansa entonces en la textura poética de las composiciones que a manera de tributo crea el sacerdote. Un canto cuya forma y contenido son bellos puede tener un efecto vigorizante sobre su destinatario celestial, quien, complacido, reciprocará el gesto con mayores dosis de inspiración. Inmerso en este intercambio, el sacerdote afirma su función como poeta.

La tradición misma acabaría reconociendo esta identidad paralela, inserta en el corazón de la función ritual-visionaria del *ṛṣi*. De ello, el testimonio más simple es léxico: el uso de la palabra que en la India post-védica designa en general al poeta, a saber, la palabra *kavi*, se remonta al universo visionario de los sacerdotes y recitadores védicos. Más aún, dentro de ese universo, el contenido semántico de la palabra se entrecruza con el de *ṛṣi*, al grado incluso de la sinonimia.

Al respecto, la opinión de los especialistas parece ser unánime en cuanto al sentido más arcaico, indoeuropeo, de *kavi*, asociado precisamente con el acto de ver.³¹ Empero, como apenas señalé, el poder visionario es de manera simultánea un poder verbal. La historia semántica de *kavi* también da cuenta de esta ambivalencia. En suma, *kavi* es un

²⁹ T. Elizarenkova, *Language and Style of the Vedic Ṛṣis*, pp. 23-24.

³⁰ *Rgveda* 1.61.4-5ab.

³¹ B. Lo Turco, "The Construction of Nature", pp. 36-37. Ver, también, J. Gonda, *The Vision of the Vedic Poets*, p. 43.

título prestigioso que de manera inequívoca remite a la noción de *dhīh*, la forma más elevada de conocimiento para el hombre védico. Al recibir el título, de manera indirecta, el sacerdote está siendo homologado con los dioses —a quienes, dicho sea de paso, con frecuencia se les llama así—, pues, como éstos, él también, gracias a su poder visionario e inspiración poética, puede conocer causas y conexiones ocultas, y participar directamente del misterio.

Si ahora trasladamos el paralelo más allá del horizonte védico, es claro entonces que al llamar *kavi* a sus creadores y poetas, la tradición sánscrita intentó extender el aura de prestigio que envolvía al antiguo vidente, apropiarse de sus prerrogativas y, en última instancia, crear una especie de continuidad atemporal en medio del ineludible paso del tiempo y el cambio sociocultural. Dicho de otro modo, la persistencia del término pone de manifiesto las expectativas e ideales que en torno al proceso creador y los fenómenos de la inspiración y la imaginación albergó una época que, vista desde otro ángulo, fue radicalmente distinta a la cultura sacerdotal védica.

Al respecto cabe recordar que si algo caracteriza al ejercicio de la poesía, el *kāvya*, fuera del escenario ritual es precisamente su espíritu secular. En ese sentido, como han insistido algunos, su nacimiento de algún modo marca el final del monopolio sacerdotal sobre el uso de la lengua sánscrita.³² Dicho a la inversa, con el final del control que sobre la lengua de los Vedas ejerció la cultura brahmánica al decidir quién podía usarla y con qué fines, lo que nació fue la literatura. Este alumbramiento creó las condiciones para experimentar con nuevos registros y dar voz a preocupaciones distintas, más acordes con los nuevos tiempos. Heredero del antiguo oficio del recitador, el nuevo *kavi* buscaba la inspiración de la diosa-palabra a la manera del antiguo *ṛṣi*, pero lo hacía con fines completamente distintos y de hecho impensables en otros tiempos, por ejemplo cantar amores profanos o celebrar las hazañas guerreras de la clase gobernante.

Una de las dos grandes trayectorias que el tema de la imaginación describirá en la India sánscrita descansa en esta profunda transformación cultural. De entrada, dicha transformación trasladó el epicentro de la actividad imaginativa del mundo pastoril y aldeano del sacerdote a la

³² S. Pollock, *The Language of the Gods in the World of Men*, en especial, caps. 1-5.

atmósfera palaciega de las grandes ciudades, adonde arribaban poetas de todas las latitudes con el fin de mostrar su talento y ganarse el aprecio de príncipes y hombres acaudalados.

Bajo esta luz, la presencia del *kavi* en el horizonte propiamente literario de la India post-védica no deja de ser intrigante. Imposible no advertir cierta tensión entre la continuidad de sus prerrogativas visionarias y la discontinuidad de los temas y motivos que animan su oficio. El nuevo *kavi* es un heredero y un precursor. Adopta el legado visionario védico con el fin de legitimar un arte que, paradójicamente, pone en entredicho los valores y las aspiraciones de la tradición ortodoxa védica. Hay pues continuidad en medio de la discontinuidad.

La lógica detrás de una dinámica así, de doble filo y en apariencia contradictoria, es idiosincrásicamente india y al parecer hunde sus raíces en la creencia de que todo nuevo comienzo constituye un momento particularmente crítico, expuesto a toda clase de peligros y que por lo mismo es necesario proteger.³³ Así pues, la necesidad de conjurar cualquier infortunio y aliviar la inquietud que supone enfrentarse a lo desconocido e inédito, explicaría en parte el impulso a recurrir al canon en busca de legitimidad y reiterar los valores tradicionales en el acto mismo de abrazar nuevos ideales.

Una vez más, el elemento de continuidad más notorio —y el que aquí nos interesa subrayar dado su estrecho vínculo con la imaginación— es el poder poético-visionario. Como mencioné al principio del capítulo, es a la luz de esta continuidad que *pratibhā*, el don por antonomasia del poeta secular, reemplazó a *dhīh*, no negando sino asimilando su campo semántico. Por ejemplo, en el multicitado *Nirukta*, hallamos un vínculo contextual entre *dhīh* y *pratibhā*. En el pasaje en cuestión, Yāska explica que las plegarias que Trita —en el *R̥gveda* una deidad menor, para exegetas posteriores un *ṛṣi*— profirió implorando a los dioses que lo rescataran de un pozo en el que había caído, “se manifestaron” por sí solas, “resplandecieron” (*pratibabhau*), es decir, Trita las vio con el ojo de la inspiración.³⁴ El testimonio es iluminador, pues sugiere un proceso de homologación entre *dhih* y *pratibhā* anterior a los agentes detrás

³³ Ver C. Malamoud, “Rites védiques du commencement” (seminario dictado en la École Pratique des Hautes Études, 1987-1988), citado por L. Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien*, pp. 69-70. Para una elucidación del mismo mecanismo pero a propósito de los orígenes de la tradición teatral sánscrita, ver mi artículo “Persuasión y mito en los orígenes del drama sánscrito”.

³⁴ *Nirukta* 4.6.

del poder visionario. Aun cuando el *Rgveda* no usa *pratibhā* ni aquí ni en ningún otro verso, Yāska no tiene empacho en dar a la palabra una connotación védica, creando así, sin saberlo, las condiciones para que siglos más tarde el *kavi* moderno reclamara como suyas las competencias y la dignidad del antiguo *kavi*.

Ahora bien, más allá de este testimonio, el lazo entre *dhīh* y *pratibhā* es tangible en la etimología misma de la segunda palabra, que, como la primera, apela a la centralidad del componente visual. Formada a partir de la raíz *bhā-*, “brillar”, “resplandecer” —la misma que subyace a la cultura visual occidental en palabras como *fantasía*, *aparecer*, etc.—, más el prefijo *prati-*, el cual añade la connotación de movimiento, *pratibhā* designa la súbita irrupción de un haz de luz que surca el firmamento de la mente revelando algo, poniendo algo al alcance de la mirada. Así, sin perder su íntima conexión con los fenómenos de la luz y la vista, en su sentido más básico la palabra evoca, como *dhīh*, el acto por el que algo se manifiesta de manera espontánea y autónoma.³⁵

Numerosos testimonios dan cuenta de la pervivencia de los antiguos ideales visionarios, solares, a través de la *pratibhā* del poeta. A colación pueden traerse las palabras de Bhaṭṭatauta, teórico literario del siglo x, quien definió el oficio poético a partir de la preeminencia del elemento visionario (*darśana*), preeminencia materializada por la identidad entre poeta y *ṛṣi*:

Se dice que un poeta (*kavi*) no puede ser tal a menos que sea *ṛṣi*, y el *ṛṣi* es tal en virtud de su [extraordinaria] visión (*darśana*), es decir, por su capacidad para iluminar la verdadera naturaleza de las cosas en su infinita variedad. Y es justo porque ve la verdad, que los textos canónicos llaman *kavi* al *ṛṣi*.³⁶

Al afirmar que si algo caracteriza al *ṛṣi* es su extraordinario poder visionario, Bhaṭṭatauta no hace sino reproducir a la letra la definición canónica de Yāska, antes citada. Más de un milenio separa a un autor del otro. Empero, la perdurabilidad *per se* de la definición no sorprende tanto como la necesidad de irradiar su legendaria autoridad sobre una figura distinta: el poeta. Al respecto no hay duda de que Bhaṭṭatauta

³⁵ Ver J. Gonda, *The Vision of the Vedic Poets*, p. 318, y B. Lo Turco, “The Construction of Nature”, p. 38.

³⁶ Citado por Hemacandra en *Kāvyānuśāsana* 8.1.

tiene en mente a los poetas de su época. Sin embargo, consciente de la ascendencia védica de la palabra *kavi*, no duda en identificar al poeta secular con los antiguos sacerdotes inspirados, los *r̥ṣis*, a quienes define según su extraordinaria capacidad para percibir el trasfondo de las cosas, de otro modo oculto, diluido, por las apariencias. El corolario de esta correspondencia es simple: sin poder visionario no se puede ser poeta; la visión es la fuente de donde mana el arte poético (*kāvya*). Conclusión tan categórica confirma que detrás de la perdurabilidad del vínculo entre el *r̥ṣi* y el poder visionario se esconde esta otra: la de perpetuar ese mismo poder como una prerrogativa del poeta, de modo que éste pueda cumplir, de manera legítima, con su misión dentro de un horizonte sociocultural distinto. En suma, proteger el arte poético con el milenario manto de la autoridad védica fue una exigencia a la que cada nueva generación hubo de responder, y la estrategia preferida para lograrlo consistió en una apropiación del antiguo poder visionario, la fuente primera de la imaginación en la India sánscrita.

De nuevo, apreciado en perspectiva, este mecanismo de reiteración imprime un aire de continuidad a sucesos marcados por el paso del tiempo y el cambio sociocultural. Esto no significa, empero, que los poetas mismos hayan querido negar el carácter fundacional de su oficio. Su estrategia consistió más bien en insertar lo nuevo dentro de lo arcaico, lo profano dentro de lo sagrado. La conjunción de este par de impulsos aparece reflejada en la manera como, en medio de su aparente antigüedad y continuidad, la tradición poética buscó instituir el inicio del *kāvya* propiamente, lo que de suyo indica una discontinuidad, pues, recordemos, el Veda siempre fue concebido como palabra atemporal, sin principio ni fin. Ese gozne al interior de lo que se presume atemporal e ininterrumpido, se asoma en las palabras del propio Bhaṭṭatauta, quien tras informarnos que, de acuerdo con los tratados canónicos (*śāstra*), el poder visionario es el elemento *sine qua non* del arte poético, añade:

Ahora bien, de manera convencional se llama *kavi* a quien posee [no sólo] visión sino asimismo capacidad expresiva (*varṇana*). Así pues, aun cuando el *primer poeta* siempre tuvo una visión lúcida, [pues era] un asceta, la gente no lo llamó poeta sino hasta que [en él] surgió además el poder expresivo.³⁷

³⁷ Ídem. Mi énfasis.

Clave en el pasaje es la expresión “primer poeta” (*ādikavi*), epíteto de Vālmīki, el mítico autor del *Rāmāyaṇa*. Con ello Bhaṭṭatauta se suma a una añeja tradición que considera el *Rāmāyaṇa* como el “primer poema” (*ādikāvya*), o en un sentido más amplio, el poema que inaugura el arte literario (*kāvya*). Ya en el siglo II d. C., el budista Aśvaghōṣa celebraba: “Vālmīki fue el primero que creó un verso”,³⁸ y la misma idea aparece en todas las genealogías literarias. Dar a la historia del príncipe Rāma la investidura del primer poema es algo que fue tematizado incluso dentro de la propia trama de la obra gracias al ilimitado recurso de la interpolación. Así, en los primeros siglos de la era común, el núcleo original de la historia fue ampliado a través de lo que hoy conocemos como el *Bālakāṇḍa* o *Libro sobre la infancia*, en cuyas páginas fue incluido un breve relato que recoge la experiencia de Vālmīki como primer poeta. La relevancia de dicho pasaje para el lugar que la imaginación ocupará en el periodo clásico a partir de su pasado visionario védico, nos compele a referir aquí los pormenores.

*Secularidad e imaginación:
el Rāmāyaṇa como poema fundacional*

Cuenta la historia que el sabio Vālmīki daba un paseo por las arboledas que circundan el río Tamasā, cerca de la actual Allahabad, cuando escuchó el agradable canto de una pareja de grullas en pleno rito de apareamiento. Entregadas al juego amoroso, las aves no se percatan de la súbita llegada de un cazador, quien sin tentarse el corazón, dispara una flecha hiriendo de muerte al inerme macho. Al ver caer a su amado con el cuerpo ensangrentado, la hembra lanza un grito de dolor. Vālmīki es testigo de la escena y en el acto lo inunda una profunda oleada de tristeza (*kāruṇya*). Sumido en ese estado, sin poder apartar la vista de la sollozante hembra, consciente de la injusticia (*adharmā*) que acaba de cometerse, se le escapan las siguientes palabras:

¡Que ni siquiera al final de los tiempos encuentres reposo, oh cazador, por haber matado al macho de esta pareja de grullas cuando estaba cegado por el deseo!³⁹

³⁸ *Buddhacaritam* 1.43a.

³⁹ *Rāmāyaṇa* 1.2.14.

Sorprendido no tanto por la maldición que acaba de proferir sino por el modo como la enunció, Vālmīki cae en la cuenta de que algo sin precedentes acaba de ocurrir: “¿Pero qué es lo que he dicho en mi profundo pesar por esta ave?”⁴⁰ La tristeza (*śoka*) que le causó “ver” morir injustamente a la grulla se ha transformado en poesía conforme a un patrón métrico preciso, el *śloka*, así bautizado en virtud del sentimiento que lo produjo.⁴¹

El rito de iniciación que consagra a Vālmīki como el primer poeta no termina aquí. Tras volver a su ermita, todavía acongojado por la muerte de la grulla, el sabio se absorbe en un profundo estado contemplativo. Ante él aparece entonces el dios creador Brahmā. Maravillado, el piadoso sabio hace todo lo posible por atenderlo como merece; sin embargo, no logra concentrarse: su mente vuelve una y otra vez a la terrible escena y al dolor transformado en poesía, hasta que de sus labios escapan de nuevo los mismos versos. Brahmā lo escucha, sonríe y con gentileza le confiesa:

Lo que has compuesto es un *śloka*. No le des más vueltas al asunto. ¡Oh brahmán, fue por mi sola voluntad que de ti emanaron tan inspiradas palabras!⁴²

Y enseguida le ordena:

Es tu deber ahora, ¡oh eminente *ṛṣi!*, narrar la saga completa de Rāma [...] Ninguna palabra tuya en ese poema (*kāvya*) será falsa. Empleando versos *śloka* redacta la historia de Rāma, al mismo tiempo sagrada y amena.⁴³

La verdadera fuente del patrón métrico con el que Vālmīki dará vida a la historia elegida para inaugurar el arte poético, es divina. No casualmente llamado en este contexto “eminente *ṛṣi*” (*ṛṣisattama*), Vālmīki es un mero instrumento dentro de un plan más vasto, decidido de antemano: la creación de todo un género literario que, como los Vedas,

⁴⁰ Ibídem, 1.2.15cd.

⁴¹ Ibídem, 1.2.17: “Formado por cuatro pies con similar número de sílabas [y susceptible al] acompañamiento de instrumentos de cuerda y percusiones, llamemos *śloka*, y no de otro modo, [a los versos que] de mí brotaron abrumado por la tristeza (*śoka*)”.

⁴² Ibídem, 1.2.29cd-30ab.

⁴³ Ibídem, 1.2.31cd, 35.

sea edificante y produzca mérito (*pūṇya*), pero que además entretenga y cautive (*manorama*). Así pues, la creación espontánea, inspirada, del verso *śloka* es apenas un preámbulo cuyo fin último es legitimar la invención del *kāvya*. En el corazón de esta identidad yace, desde luego, la visión del dolor (*śoka*). Desde esta perspectiva, lo que convierte al *Rāmāyaṇa* en la primera obra literaria sánscrita es la intensa respuesta emocional del poeta, el nuevo *ṛṣi*, frente a experiencias humanas tan básicas como el amor y la muerte.⁴⁴

Tras comunicar su mensaje, Brahmā desaparece. Todavía sin dar crédito de lo sucedido, Vālmīki comienza a recitar el verso con fervor y entre más lo hace, más crece en él un sentimiento de admiración y placer en medio de la experiencia original de tristeza. Finalmente, “con su alma purificada” (*bhāvitātmanah*) por la recitación incesante de los versos que los dioses pusieron en sus labios, Vālmīki anuncia a sus discípulos: “Usando versos similares, ahora debo componer un poema completo [al que llamaré] *Rāmāyaṇa*”.⁴⁵

Con esta decisión, Vālmīki no sólo abraza su condición como primer poeta. Al aceptar cantar bajo un formato poético (*śloka*) las aventuras de Rāma, de algún modo acepta dejar de ser un *ṛṣi* tradicional, un *kavi* sagrado, para abrazar su nueva identidad como vidente de lo profano. Esta nueva encomienda, paradójicamente, impregna lo profano de un aura sagrada, pues tiene su origen en la inspiración, está canonizada por la autoridad divina conforme al modelo védico.

Si ahora volvemos a Bhaṭṭatauta, nos resultará evidente que la alusión a este evento fundacional en realidad busca dar continuidad a esa línea atemporal que entrelaza poesía y liturgia a través del poder visionario del *ṛṣi*. El primer consenso cobra vida dentro, y no al margen, del segundo, y, por lo tanto, más que simple réplica del himno védico, el *Rāmāyaṇa* y con éste la literatura en general, son representados como un fenómeno nuevo al interior de una tradición antigua y prestigiosa. La posible tensión entre estos dos impulsos se resiente en las propias palabras de Bhaṭṭatauta, quien intenta crear una jerarquía entre el poder visionario *per se* y la articulación verbal de esa experiencia. Mientras que en sentido estricto Vālmīki siempre fue un *ṛṣi* y por lo tanto no desconocía el fenómeno de la inspiración, desde una perspectiva

⁴⁴ Ver S. Pollock, “Sanskrit Literary Culture from the Inside Out”, p. 83.

⁴⁵ *Rāmāyaṇa* 1.2.40.

más próxima al sentir cotidiano (*loka*), Vālmīki se hizo poeta hasta que transformó sus visiones en expresión. Al respecto podría acusarse a Bhaṭṭatauta de cierta inconsistencia, pues, como vimos, el modelo védico presupone también ambos momentos, visión y sonido, imagen y palabra, al grado de que es difícil precisar dónde acaba uno y dónde comienza el otro. Me parece, por lo tanto, que es necesario leer entre líneas y asumir que la diferencia no radica tanto en si un *kavi* sólo tiene visiones y otro decide ponerlas por escrito, sino en el contenido de las mismas, del que depende la identidad del producto final y el horizonte —litúrgico o literario— en el que ese producto se inscribe.

La diferencia entre el Vālmīki antes de aceptar la encomienda de contar la historia del *Rāmāyaṇa* y aquel que da voz a esa historia, sería entonces la diferencia entre un Vālmīki cuya inspiración está al servicio del orden religioso y la de uno que adopta como misión celebrar el orden profano (*laukika*).

Bhaṭṭatauta guarda silencio al respecto. Hubo, sin embargo, quienes no lo hicieron y, de manera consciente o no, evocaron el asunto literariamente. Por ejemplo, un par de siglos antes de Bhaṭṭatauta, el escritor Bhavabhūti nos ofrece en su *Uttararāmacaritam*, una de las recreaciones dramáticas más logradas del *Rāmāyaṇa*, un ejemplo inmejorable de este intercambio de premisas védicas y no védicas alrededor del poder visionario y la imaginación poética. Así, en el preludio al segundo acto, somos testigos del diálogo entre la anacoreta Ātreyī y Vāsantī, la deidad femenina de la floresta (*vanadevatā*). La segunda inquiere a la primera sobre las causas que la empujaron a abandonar su patria, en el norte de India, y emprender un largo y extenuante viaje hacia el sur. Ātreyī explica que decidió marcharse al sur con el fin de estudiar a los pies de célebres *ṛṣis* como Agastya. La respuesta despierta las dudas de Vāsantī, pues Ātreyī es oriunda de la región donde reside Vālmīki, y por lo tanto las razones de su travesía parecen injustificadas. ¿Por qué no estudiar mejor con Vālmīki, cuya sabiduría y autoridad todo mundo reconoce? A esto, la anacoreta responde que estudiar con Vālmīki se ha vuelto prácticamente imposible en virtud de la reciente encomienda que le asignó Vāc, la diosa-palabra. En este punto, Bhavabhūti pone en boca de las dialogantes el famoso episodio de las grullas, así como la espontánea respuesta poética de Vālmīki, pero lo hace de tal modo que la ascendencia védica de la escena quede fuera de cualquier duda. De hecho, en cierto sentido Bhavabhūti “completa”

la versión del *Rāmāyaṇa* al hacer explícito el antiguo mecanismo de la inspiración sacrificial, por el que imagen y palabra se confunden en un único evento divino asociado con la gracia de Vāc:

Con sonidos precisos, organizados de acuerdo con un patrón métrico de ocho sílabas [por pie, Vālmīki] dio vida a la diosa Vāc / a la Palabra divina (*devīm vacām*), quien de manera espontánea se le había aparecido en una visión: “¡Que ni siquiera al final de los tiempos halles reposo, oh cazador...!”⁴⁶

Lo inusitado en medio de lo tradicional, es decir, la peculiar sucesión de órdenes socioculturales distintos, donde los vestigios del pasado quedan registrados como en un palimpsesto al fondo de nuevas tendencias, queda encapsulado en la respuesta de Vāsantī: “¡Asombroso! Una encarnación nueva, no védica, del verso”⁴⁷

Con esta sentencia y contrario a lo que una lectura superficial del pasaje del *Rāmāyaṇa* podría sugerir, Bhavabhūti deja en claro que la novedad que la literatura encarna no tiene tanto que ver con la creación de tal o cual patrón métrico⁴⁸ sino con los fines que ahora persigue el lenguaje poético, es decir, con el despertar de una aventura literaria secular, no védica (*anāmnāya*). La novedad no radica tanto en la forma como en el contenido.⁴⁹

El lugar que ocupa el poder visionario —y por lo tanto la imaginación— en la construcción de esa nueva identidad se asoma en las palabras con las que Ātreyaī prosigue su relación de tan insólitos hechos:

En ese mismo instante, el dios nacido del loto, el dios creador [Brahmā], se acercó al venerable ṛṣi [Vālmīki], a quien se había revelado la luz de la palabra divina, y le dijo: “¡Oh ṛṣi, has despertado al insondable misterio de

⁴⁶ *Uttararāmacaritam* 2.27-28.

⁴⁷ *Ibidem*, 2.29.

⁴⁸ De hecho, el metro de pies octosilábicos, técnicamente conocido como *anuṣṭubh*, se usaba desde tiempos védicos. Antes que un nuevo metro, el *śloka* es más bien una variante post-védica del *anuṣṭubh*, es decir, una cadencia prosódica específica dentro de las posibilidades del patrón octosilábico. Ver A. Sharma, “Of Śūdras, Sūtas, and Ślokas”.

⁴⁹ Desde luego, es posible extender esto al cambio de estatus que la lengua sánscrita experimentó en los primeros siglos de la era común. Así las cosas, la respuesta que Bhavabhūti pone en labios de Vāsantī bien puede tomarse como la celebración de una nueva identidad —versificada mas no litúrgica, inspirada más no sacerdotal— para el sánscrito.

Vāc! Narra, por lo tanto, la historia de Rāma. El ojo de tu imaginación [brillar con] ilimitado resplandor visionario (*ārṣa*): tú eres el primer poeta”. Y tras decir esto, desapareció. Entonces, el venerable ṛṣi Vālmīki compuso la historia del *Rāmāyaṇa*, la primera expresión de la palabra divina entre los seres humanos.

Vāsantī: ¡Ah, el *samsāra* se ha engalanado!

Ātreyī: Por eso decía que se ha vuelto prácticamente imposible estudiar [con Vālmīki].

Vāsantī: Te entiendo.⁵⁰

Tras su “despertar” (*prabuddhi*) a la verdad poética por mediación de la diosa-palabra, Vālmīki tiene una segunda revelación. El dios Brahmā le pide cantar la gesta de Rāma, tarea para la que está plenamente calificado al poseer el don de *pratibhā*, la imaginación. Al respecto y aun cuando *pratibhā* está aquí al servicio de una encomienda que poco tiene que ver con el uso ritual de la palabra revelada, no por ello deja de ser *ārṣa*, un don “visionario” o, literalmente, “propio de ṛṣis”, como lo establece el lazo etimológico entre ambas palabras. Dicho de otro modo, gracias a su imaginación visionaria, el poeta sigue siendo ṛṣi. Esta reiteración arcaizante coincide, sin embargo, con el nacimiento de una nueva identidad. Como informa Brahmā a Vālmīki para luego desaparecer: “Tú eres el primer poeta” (*ādyah kavir asi*). Vālmīki es ṛṣi y es poeta, un ṛṣi del orden secular.

Si ahora volvemos al predicamento de Ātreyī en busca de un maestro “tradicional”, resulta evidente que la anacoreta simboliza el antiguo orden sacerdotal, y más exactamente el monopolio que ese orden ejerció sobre la lengua sánscrita, restringiendo su uso. Los lamentos de Ātreyī ante la dificultad para continuar sus estudios religiosos en un nuevo orden cultural donde los ṛṣis han puesto su inspiración al servicio del *samsāra* —sinónimo de sufrimiento y finitud, la esencia de la experiencia que catapultó a Vālmīki como primer poeta—, contrastan con el júbilo de Vāsantī, quien sin tapujos celebra que con este viraje la vida misma pueda ser dignificada estéticamente. Imaginar es embellecer el *samsāra*. Gracias a la poesía, la imaginación transita desde el ámbito puramente religioso al de la cultura.

El propio relato sobre la invención de la poesía da cuenta de este tránsito. Una vez que el dios Brahmā revela el origen divino de los ver-

⁵⁰ *Uttararāmacaritam* 2.30-34.

sos que esa triste mañana brotaron del corazón de Vālmīki, el legendario *ṛṣi* se consagra a repetirlos sin cesar hasta que éstos se transforman —gracias a esta apropiación litúrgico-ascética— en la trama completa del *Rāmāyaṇa*, una historia que, como la de las grullas, está marcada por la fugacidad del amor y, al final, por la irremediable separación. En efecto, la tragedia de las grullas — que el canto más dulce pueda sin más transformarse en un grito de dolor y desesperanza— simboliza el destino también trágico de la pareja épica, Rāma y Sītā, condenados a la separación no sólo por la lasciva crueldad del demonio Rāvaṇa, sino en última instancia por las dudas del propio Rāma en torno a la fidelidad de su esposa. Como algunos han notado, al morir la confianza de Rāma por Sītā, ésta es condenada a vivir un duelo permanente, el duelo de la separación.⁵¹

De este modo, los sentimientos humanos conforman el nuevo universo íntimo y secreto al que sólo tiene acceso el poeta mediante su percepción inspirada y poder imaginativo. El tránsito de la cultura sacerdotal védica a la cultura literaria del periodo clásico que enmarca el cambio del himno laudatorio a la poesía ornamental, definitivamente supuso un cambio de estatus para la imaginación, pero uno, de nuevo, que sólo es comprensible en medio de la continuidad de los motivos visionarios.

Visto desde este ángulo, el retrato escénico de Bhavabhūti parece sugerir que fue desde que Vālmīki puso su poder visionario al servicio de la poesía que dejó de enseñar los Vedas. El oficio sacerdotal está en crisis; no así la inspiración. La necesidad de legitimar frente al canon semejante transgresión se explica por sí sola. De ahí la obsesión por homologar a los agentes en cuestión.⁵² Tal insistencia tiene un segundo efecto, tan paradójico como el contexto en el que se produce: al celebrar el mundo ordinario a través de un medio no ordinario, de algún

⁵¹ B. Stoler Miller, “The Original Poem”, p. 166.

⁵² La misma insistencia reaparece en el séptimo y último acto de la obra, donde Bhavabhūti mismo se identifica con Vālmīki a través de una representación teatral del teatro mismo. Así, en lo que en realidad constituye una nueva reflexión literaria sobre la literatura, Bhavabhūti hace decir lo siguiente a Vālmīki durante el estreno de la puesta en escena del *Rāmāyaṇa*, de la que él mismo es el director: “Compuse esta breve pieza teatral tras percibirla nítidamente con el ojo de la inspiración que [sólo] los *ṛṣis* poseen [...] Su trama es densa por lo que los invito a prestar suma atención” (7.10). Sentado entre el público, un Rāma expectante murmura: “Quiere decir que los *ṛṣis* perciben directamente la verdad” (7.11).

modo ese mundo acaba irradiando un aura sacra y tradicional; al estetizar la vida de algún modo la vida deja de ser un asunto ordinario para dar voz, en cambio, a una verdad trascendente.

He aquí la pretensión última del *kāvya*, la pretensión que subyace a esta reiteración del mito fundacional que recorre la historia de la literatura sánscrita desde el *Rāmāyaṇa* hasta Bhavabhūti: llevar a un espacio atemporal lo cotidiano y envolver con un manto de trascendencia las historias profanas. El poeta aspira a crear un mundo ideal, puro en su mundanidad, libre de las ilusiones del presente histórico, y la imaginación también va a encarnar esta posibilidad a partir de sus raíces visionarias. El arte desplaza así a la religión, y la imaginación pasa a ser un derecho casi exclusivo de poetas y artistas.

El grado más extremo de esta homologación sería el cosmogónico u ontológico: si de las visiones del antiguo sacerdote inspirado dependía el devenir del universo, ¿depende el universo de las visiones de poetas y dramaturgos? La propia tradición literaria no sólo no ignoró tan radical paralelo sino que de algún modo lo cultivó y ostentó. Por ejemplo, Bhavabhūti mismo afirma: “En la vida diaria, las palabras de un hombre honesto corresponden a los hechos; en cambio, en el caso de los grandes *ṛṣi*s, los hechos se ciñen a sus palabras”.⁵³ La idea vale desde luego para el poeta, identificado por Bhavabhūti, como apenas vimos, con el *ṛṣi*.

Un siglo después, tan radical apuesta alcanzó una expresión todavía más exaltada y explícita en la obra del teórico literario Ānandavardhana, no casualmente el artífice de la revolución estética que, como veremos en el capítulo tercero, liberó finalmente el poder de la imaginación como objeto de estudio:

En el *samsāra* de la poesía, sólo el poeta es dios;
El universo gira según su designio.
Si el poeta habla de amor, el mundo se impregna de esa emoción;
Si el poeta [crea] sin pasión, todas las cosas pierden su sabor.
El verdadero poeta hace que cobren vida los objetos inanimados y que
parezcan inertes las criaturas animadas;
En su obra todo acontece conforme a su voluntad, libremente.⁵⁴

⁵³ *Uttararāmacaritam* 1.42.

⁵⁴ *Dhvanyāloka* 3.41, comentario.

Pero de crear mundos inéditos, dijimos páginas atrás, se trata también el parentesco entre el *ṛṣi* y la otra gran figura que India antigua asoció con el poder de la imaginación: el yogui.

Poder visionario, fervor ascético y contemplación

Como resultado del prestigio que el *ṛṣi* y en general el sacerdote fueron adquiriendo en el imaginario religioso védico a partir de su estrecho vínculo con Vāc, no pasó mucho tiempo antes de que el poder visionario fuera investido de una dimensión cosmogónica. Si la creación y el sostenimiento del cosmos dependen de Vāc, entonces de algún modo deben depender también del receptáculo de la palabra divina, el *ṛṣi*, y más exactamente de su poderosa mirada interior. En particular, el potencial cosmogónico del fenómeno de la inspiración fue asociado con la personalidad fervorosa del *ṛṣi*, faceta que de hecho adquirió preponderancia en diversos textos post-védicos, permitiendo en su momento la asociación entre *ṛṣi* y asceta, y entre *ṛṣi* y yogui.

Para comenzar puede traerse a colación de nuevo el pasaje en el *Nirukta*, donde Yāska define al *ṛṣi* no sólo por sus dotes perceptuales en general sino por su singular capacidad para ver intuitivamente los himnos sagrados, estableciendo así una conexión entre imagen y sonido. Inmediatamente después de esto, Yāska afirma: “Como es sabido, *ṛṣis* se volvieron a quienes el increado dios Brahmā se reveló mientras practicaban austeridades (*tapas*); esto es lo que hace que un *ṛṣi* sea tal”.⁵⁵

Preocupado por el valor semántico de las palabras, Yāska establece aquí un vínculo entre el sustantivo *ṛṣi* y el verbo *ṛṣ-*, y así interpreta este último en el sentido de revelarse, manifestarse. Por lo tanto, se llama *ṛṣi* a aquel que acoge con su mirada la espontánea manifestación de dios. Luego, de manera un tanto tangencial aunque no por ello ingenua, Yāska sitúa la aparición de Brahmā en un contexto específico. Si bien es claro que la gracia de ver a la deidad es para Yāska el factor que decide que un *ṛṣi* sea tal, al mismo tiempo sus palabras sugieren que tan

⁵⁵ *Nirukta* 2.11. Nótese la similitud entre las palabras de Yāska y la descripción, apenas aludida, del profundo estado contemplativo (*dhyāna*) en el que Vālmiki recibe la visita del dios Brahmā tras la experiencia de las grullas (*Rāmāyaṇa* 1.2.22-27).

prodigioso acontecimiento es indisoluble de una atmósfera de fervor ritual o ascético (*tapas*).

Ahora bien, el sentido primario de *tapas* es “calor”, cuya importancia para la religiosidad védica remite, como la luz, a los antiguos cultos solares indo-iranios, en cuyo seno el gran astro fue concebido como un fuego celestial y el origen de los fuegos terrenal y corporal.

La idea de que *tapas* es un rasgo esencial del *ṛṣi* también se remonta al *Ṛgveda*. En especial, el tardío libro décimo contiene interesantes testimonios. Puesto que el ascetismo es, en sentido estricto, una institución posterior, a veces incluso contraria a los ideales brahmánicos, en este caso conviene ceñir el significado de la palabra al universo sacrificial védico. Así, si bien *tapas* puede conllevar ejercicios que bien podríamos calificar como ascéticos —por ejemplo, castidad, ayuno, vigilia, abluciones, reclusión, votos de silencio, expiaciones, etc.—, todos ellos están comprendidos dentro de la idea básica de esfuerzo ritual, es decir, forman parte de los empeños que, en el contexto del sacrificio (*yajña*), supone sostener el orden cósmico, recibir y comunicar el conocimiento sagrado y, en última instancia, aspirar a alcanzar el mundo de los dioses. Éste es el sentido que predomina al menos hasta el periodo de los Brāhmaṇas.⁵⁶

Por ejemplo, el himno funerario *Ṛgveda* 10.154 pide la intercesión de Yāma, el señor de la muerte, para que el difunto viaje al mundo de los *ṛṣis*. En este contexto, el himno define al *ṛṣi* por su fervor (*tapasvat*) y, más todavía, por tener su origen en el fervor (*tapoja*).⁵⁷ En otro himno leemos que los “siete *ṛṣis* se aprestaron a [producir] calor”.⁵⁸

La asociación entre *ṛṣi* y *tapas* es extensible, desde luego, al propio vínculo que existe entre *tapas* y el Sol, la fuente calorífica por antonomasia. Entonces, mientras que uno de los más famosos himnos sobre la creación en el *Ṛgveda* usa la palabra *tapas* para hablar de la energía vivificante que en el principio de los tiempos permitió que el día venciera a la noche;⁵⁹ otro himno describe el modo como el célebre

⁵⁶ Ver W. Kaelber, *Tapta-Mārga*, p. 51.

⁵⁷ *Ṛgveda* 10.154.5cd.

⁵⁸ *Ibidem*, 10.109.4ab.

⁵⁹ *Ibidem*, 10.129.3: “En el principio, las tinieblas envolvían a las tinieblas. Agua en penumbras lo colmaba todo. / Oculta por el vacío, nació entonces la fuerza, el uno, con el poder de su propio calor”. Ver, asimismo, 10.190.1: “El orden cósmico y la verdad nacieron de ese ardor incandescente; / de ahí nació la noche, de ahí el ondulante mar”.

sacerdote Vasiṣṭha alcanzó la condición de ṛṣi a partir de una travesía visionaria al Sol por la gracia del dios Varuṇa. El filial intercambio poético-visionario que de acuerdo con el himno establecen Varuṇa y Vasiṣṭha en realidad enmarca un principio más básico: la naturaleza solar de la percepción. Complacido con las alabanzas que Vasiṣṭha le ha tributado, Varuṇa concede a éste el prodigio de viajar al astro, y es este encuentro, así como la promesa de un futuro luminoso, lo que hace ṛṣi a Vasiṣṭha, pues, como el Sol, él también puede ahora penetrar la creación entera con sus ardientes rayos perceptuales.⁶⁰

La conclusión es obvia: si el fervor es un atributo tanto del ṛṣi como del Sol, y si es el Sol quien da identidad al ṛṣi, entonces de algún modo el ṛṣi y sus dotes visionarios entrañan una función creadora, cosmogónica.

Así, en el célebre *Puruṣasūkta* leemos que los ṛṣis participaron en el evento que inaugura el cosmos, esto es, el sacrificio del hombre primordial (*puruṣa*);⁶¹ y en un himno al dios Viśvakarmā se afirma que “los ṛṣis primordiales dieron forma a todas estas criaturas”.⁶²

Como han notado algunos, esta idea se acentúa en varios himnos del *Atharvaveda*, donde los ṛṣis son calificados como *bhūtakṛt*, “hacedores de criaturas”, precisamente en virtud de su fervor ritual.⁶³ Elocuente sin duda es en este contexto la analogía que a partir del periodo épico se estableció entre el ṛṣi y Prajāpati, el dios fervoroso por antonomasia. De hecho, tanto en el *Mahābhārata* como en distintos Purāṇas no es inusual que los siete míticos ṛṣis reciban el título genérico de Prajāpatis.⁶⁴ De este modo, el ṛṣi asimila la función cosmogónica de Prajāpati, a quien innumerables pasajes, en especial a partir del periodo de los

⁶⁰ Ibídem, 7.88.1-4: “Un himno delicado y entrañable tributa, oh Vasiṣṭha, al generoso Varuṇa, / aquel que conduce el majestuoso Toro [=el Sol], objeto de [nuestros] sacrificios e incontables oblaciones. / Apenas esté en su presencia, me parecerá que el rostro de Varuṇa es el de Agni. / Que el señor en las alturas me conduzca al Sol a fin de contemplar su esplendor. / Una vez que Varuṇa y yo nos embarquemos y lleguemos a la mitad del océano, / una vez que atravesemos con las olas, nos meceremos en un columpio y resplandeceremos. / En efecto, Varuṇa puso a Vasiṣṭha en una barca y mediante sus poderes lo hizo ṛṣi. / El [dios] inspirado [lo transformé] en recitador un día soleado, el más propicio, mientras los cielos se abrían y la aurora despuntaba”.

⁶¹ Ibídem, 10.90.7cd.

⁶² Ibídem, 10.82.4.

⁶³ G. Benedetti, “La figure du ṛṣi dans la littérature védique”, pp. 48 y ss. Ver, asimismo, B. Lo Turco, “The Construction of Nature”, p. 34, y J. E. Mitchiner, *Traditions of the Seven Ṛṣis*, pp. 295-297.

⁶⁴ Ver J. E. Mitchiner, *Traditions of the Seven Ṛṣis*, p. 298.

Brāhmaṇas, presentan dando forma al cosmos mediante el intenso calor corporal y el sudor que generan sus empeños sacrificiales.⁶⁵ En otros casos, el *ṛṣi* incluso desplaza al famoso dios en tal función. Por ejemplo:

El no ser, sólo eso había en el principio. Al respecto suele preguntarse, ¿y qué era el no ser? Los *ṛṣis*, sin duda; ellos eran el no ser en el principio [...]

Se les llama *ṛṣis* porque antes de que todo esto [existiera], tras desearlo, se empeñaron con esfuerzo, con fervor.⁶⁶

Esta red de asociaciones culmina, de nuevo, en el estrecho vínculo que guardan la función cosmogónica del *ṛṣi* y su poder visionario, ascetismo e imaginación. Es sobre todo al calor del fuego ritual que cobran vida las visiones del sacerdote inspirado.

Al respecto conviene decir algo sobre el papel que desempeña la noción de calor en el modelo solar védico. Como mencioné, la importancia que el Sol tiene como fuente de vitalidad y continuidad del cosmos fue homologada con la preeminencia de la vista como medio para aprehender el mundo exterior. Conocer es ver, apropiarse del objeto percibido mediante la luz del ojo. Así, entre más desarrollada o sutil sea la percepción, mayores serán las posibilidades de acceder a realidades extraordinarias, secretas, y en última instancia contemplar la creación entera en su esencia misma, tal como el Sol penetra con sus rayos el universo entero.

Ahora bien, los rayos solares son tanto luz como calor y en ese sentido el calor es una fuerza cósmica. Como celebra un himno del *Atharvaveda*:

Te elevas, extiendes tus rayos, nutres todas las formas [...]

Inconmovible contemplas todas las criaturas mientras ardes [...]

Tus potentes rayos resplandecen sobre los hombres como fuegos ardientes [...]

⁶⁵ Todos esos pasajes conforman versiones distintas de un mismo evento paradigmático. En general, la trama de ese evento comienza con la existencia solitaria de Prajāpati y su deseo de trascender tal condición. Para dar realidad a este deseo, Prajāpati acumula calor interior, asume una actitud fervorosa, que acaba por desbordarse y dar vida a todas las criaturas. Ver *Atharvaveda* 4.35.2, *Taittirīyasamhitā* 7.1.5.1-2, *Aitareyabrāhmaṇa* 5.32, *Śatapathabrāhmaṇa* 2.2.4.1 y 2.5.1.1, entre muchos otros pasajes similares en éstas y otras fuentes.

⁶⁶ *Śatapathabrāhmaṇa* 6.1.1.1.

Luminoso, alado, poderoso, vivificante, te extiendes en todas las direcciones dándoles forma.⁶⁷

Muchos otros textos repiten con mayor o menor exuberancia poética la observación elemental de los efectos fecundadores del Sol sobre la naturaleza, y son éstos, por analogía, los efectos que el hombre védico buscó replicar por medio del fuego ritual y el fervor corporal. Un ejemplo obvio sería la transmutación de la energía calorífica en fluido, es decir, en lluvia, que, como el sudor corporal (en especial el que el sacerdote produce en contacto con el fuego ritual), es indisociable de la acumulación de calor en el cosmos.⁶⁸

Si ahora extendemos la analogía y, en ese contexto, recordamos que el ojo y en general la percepción fueron concebidos en India antigua como una prolongación de la naturaleza extática de la luz solar, no podemos sino convenir en que el calor, lejos de representar un simple fenómeno físico esencial para la vida, constituye asimismo un principio indisociable de nuestra capacidad para aprehender el mundo, de nuestra habilidad para incidir visualmente sobre ese mundo y conocerlo: “Esto lo vi por medio de mi calor (*tapas*)”, declara un sacerdote tras contemplar en una visión el sacrificio primordial.⁶⁹ En suma, la luz que el ojo irradia posee un temperamento; el calor es una energía visual y, por lo tanto, cognitiva.

Así las cosas, generar y acumular calor se convierte en un medio para acrecentar o depurar la percepción, para ver más o con mayor intensidad, y, finalmente, para convertir la mirada en un poder creador con la fuerza para fecundar y enriquecer la realidad. El calor es pues una especie de fuerza incubadora de visiones e imágenes que dan consistencia a la realidad. Como es de esperar, el referente lógico de este ejercicio demiúrgico fue, en un principio, el sacrificio mismo. Y fue también frente al fuego ritual, fuente primordial de calor, que ese ejercicio y el fervor que le es inherente poco a poco se fueron transforman-

⁶⁷ *Atharvaveda* 13.2.10ab, 12cd, 18 y 33cd.

⁶⁸ Ver, por ejemplo, *Rgveda* 8.103.8. En varios sentidos, de hecho, el fuego es sinónimo de agua para el hombre védico. De ahí la creencia, por ejemplo, de que si el agua desciende del cielo es porque tiene su morada allí. Algunos textos sugieren incluso la idea de que los mares poseen un homólogo celestial (por ejemplo, *Atharvaveda* 11.5.7, *Aitareyabrāhmaṇa* 1.2.3.1, etc.).

⁶⁹ *Rgveda* 8.59.6d.

do, por la fuerza misma de su poder creador, en un evento más bien contemplativo.

Los antecedentes de este énfasis se encuentran en la división cuaternaria del oficio sacerdotal, según la cual un sacerdote, el brahmán propiamente, debía supervisar en silencio la liturgia completa. Así, mientras los otros tres (el *hotr*, el *udgātr* y el *adhvaryu*) llevaban a cabo las tareas visibles, concretas, de recitar mantras, ofrecer oblaciones y demás, el sacerdote brahmán ejecutaba tales actos mentalmente y, de ser necesario, corregía, también mentalmente, cualquier error.⁷⁰ Se trata, por así decirlo, de una arcaica puesta en escena de la precedencia de la imaginación sobre la realidad exterior. En efecto, la cultura védica presintió que la celebración de un ritual interno era tan o más importante que el ritual físico externo. Como es de esperar, el tema fue recogido y ampliado especulativamente por los teólogos de los Brāhmaṇas. Por ejemplo, en el décimo libro del *Śatapathabrāhmaṇa* leemos:

Una vez creada, la mente quiso manifestarse [...] Ardió con fervor (*tapas*), se expandió y luego percibió internamente 36'000 fuegos rituales constituidos mentalmente. Estas imágenes fueron intuitas (*adhīyanta*) con la mente, construidas con la mente [...] [Es más], cualquier acción realizada durante el sacrificio, cualquier acción ritual, está hecha de mente y se produce en y con la mente. Todo lo que estas criaturas *imagination* (*manasā saṅkalpayanti*), todo ello cobra vida.⁷¹

Este poderoso pasaje reúne de golpe las coordenadas védicas de la imaginación. *Tapas*, el ardor ritual, es al mismo tiempo una fuerza luminosa, que, cultivada desde las entrañas del deseo, puede adquirir la forma de una imagen. No cualquier imagen, desde luego, sino una imagen inspirada (*dhīh*). La gratuidad e inmediatez que enmarcan esta transmu-

⁷⁰ “El brahmán es sin duda la mente del sacrificio”, celebra, por ejemplo, la *Bṛhadāraṇyakopaniṣad* (3.1.6). Ver L. Renou, “La valeur du silence dans le culte védique”, p. 14, y W. Mahony, *The Artful Universe*, pp. 120-121. En un sentido más general, en especial dentro de los Brāhmaṇas, el contraste entre fórmulas audibles (*nirukta*) y silentes (*anirukta, tūṣṇīm*), es decir, entre aquellas que son enunciadas con una voz clara e inteligible, y aquellas emitidas entre murmuraciones (*upāṃśu*) o mentalmente (*manasā*), prefigura el desarrollo de esta tradición contemplativo-sacrificial. Al respecto, ver L. Renou y L. Silburn, “Nirukta and Anirukta in Vedic”, pp. 68-70; L. Renou, “La valeur du silence dans le culte védique”, pp. 11-12, J. P. Brereton, “Unsounded Speech”, p. 7, y U. Vesci, *Heat and Sacrifice in the Vedas*, pp. 199-200.

⁷¹ *Śatapathabrāhmaṇa* 10.5.3.3.

tación del calor en visión, pronto, sin embargo, y en virtud de su propio empuje y consistencia, pone de manifiesto su verdadero alcance cosmogónico. Alimentada por un fervor sostenido, entrenado, la imaginación se vuelve piedra de toque en la erección de mundos completos; de entrada, por supuesto, el arquetípico universo ritual, pero más allá, incluso el sacrificio exterior y finalmente el mundo físico. La construcción de imágenes (*saṅkalpa*) antecede a la construcción (*kr̥ti*) de la realidad externa.

Al respecto puede citarse el sumario que Jean-François Chenet ofrece sobre la construcción “imaginativa” del altar de fuego (*agnicayana*), un auténtico universo a escala, descrita en diferentes pasajes de los Brāhmaṇas y los Śrautasūtras:

Cualesquiera que hayan sido los motivos del desinterés por ritos que, alrededor del siglo IV a. C., comenzaron a ser considerados demasiado complejos y onerosos, el hecho es que el ritual de construcción siguió efectuándose, si bien bajo una forma interiorizada. En lo sucesivo, el hombre buscó modelar su destino recuperando la generosidad creadora de su conciencia [...] y recurriendo al poder expresivo y transformador de la imaginación. El poder que el hombre tiene sobre sí mismo se manifiesta ahora como el poder de la conciencia para crear imágenes y asimilarse a ellas. Así, de los Brāhmaṇas a las doctrinas de los Tantras se desarrolló una tradición ininterrumpida que prescribe al sacrificante asociar su persona con la de dios por medio de un ritual de construcción que ya no es exterior ni sobre una forma material, sino interiorizado y sobre la forma inmaterial de su visualización.⁷²

Estas palabras sintetizan lo que podríamos identificar como una primera fase en la dilatación del poder visionario por el sendero de la introspección. Una vez interiorizado el fuego ritual, la disposición fervorosa del sacerdote, cuya estirpe se remonta a las extraordinarias facultades perceptuales del ṛṣi, desplaza al altar sacrificial externo como vehículo de comunión. Hay pues un claro esfuerzo encaminado a reconocer el poder de la imaginación (*saṅkalpa*) para erigir mundos tan reales y complejos como el que habitamos cotidianamente, por ejemplo el mundo

⁷² J.-F. Chenet, “Bhāvanā et créativité de la conscience”, pp. 88-89. El sexto libro del *Śatapatabrāhmaṇa* constituye uno de los *locus classicus* del rito de construcción o “apilamiento” del altar de fuego (*agnicayana*), ceremonia que forma parte del complejo sacrificio para obtener el *soma* (*somayajña*). Para una descripción concisa del mismo, ver C. Malamoud, *Cuire le monde*, pp. 58-62 y W. Kaelber, *Tapta-Mārga*, pp. 36-38; para una descripción detallada, ver F. Staal, *Agni*, vol. 1.

“interior” del altar de fuego con sus más de mil ladrillos de distintos tipos, ordenados en cinco estratos diferentes. De este modo, la producción interior de imágenes se convierte en el mesocosmos por el que el sacrificante reconstituye la interrelación de los planos divino y humano. Así pues, la ciencia ritual o *kalpa* —de la raíz *kḷp-*, “formar”, “construir”, “generar”—, es al mismo tiempo, por ejemplo en la sofisticada exégesis del *Śatapathabrāhmaṇa*, una ciencia sobre la creación imaginativa (*saṅkalpa*). Y viceversa: en un sentido amplio, la imaginación posee una dimensión constructivo-ritual, la del fervor visionario del *ṛṣi*. En cualquier caso, lo que esto sugiere es que la liturgia védica poco a poco fue dando cabida a una forma de visión disciplinada capaz de trascender las demandas pragmáticas del ritual, sin sacrificar la importancia de la imagen. En ese sentido, como será más claro en los siguientes capítulos, es posible identificar una línea de desarrollo que va de *saṅkalpa* a la noción de *bhāvanā*. En suma, el paso del *ṛṣi* fervoroso a uno más contemplativo no supuso necesariamente un desprecio automático o inmediato por la imaginación. Aunque tal vez menos extática y más interiorista, la inspiración siguió preservando un marcado componente estético-imaginativo.

Así fue por un tiempo hasta que el movimiento ascético encabezado por eremitas y renunciantes acabó imponiéndose en el paisaje religioso de India entre los siglos VI y IV a. C. En sus manos, el sacrificio fue interiorizado por completo —a veces en un entorno de franca hostilidad— en aras de una realización puramente gnóstica (*jñāna*). Soplan otros tiempos. Para empezar, la noción de *saṃsāra* proyectó una densa penumbra sobre lo que antes era un reino de luz y calor, sobre el orden cósmico en su infinita diversidad. Como era de esperar, esta inusitada animadversión contra el orden temporal supuso asimismo una hostilidad contra la acción ritual (*karma*), de la cual dependía el devenir mismo de la creación. Y la redefinición crítica del ritual en pos de alternativas soteriológicas más eficaces a menudo desembocó en una actitud ambivalente, a veces simplemente derogatoria, hacia la noción de *tapas*, íntimamente vinculada con el fuego ritual. Esto es tangible, como es de esperar, en la atmósfera especulativa de las Upaniṣads, a las que gradualmente fueron incorporados los ideales ascético-meditativos del renunciante, el nuevo héroe religioso.⁷³

⁷³ Abundan los ejemplos. W. Kaelber (*Tapta-Mārga*, pp. 85-90) cita algunos de los más representativos, entre ellos *Bṛhadāraṇyakopaniṣad* 3.8.10: “Por más que al-

Desde luego, además de los pasajes que expresan dudas o rechazo, muchos otros testimonios indican un proceso de adaptación, asimilación y aquiescencia. A fin de obtener legitimidad, el fervor tuvo pues que abandonar su hábitat original y mudarse a la soledad de la selva, donde fue admitido a condición de ayudar a la realización contemplativa del *ātman*, nuestro ser interior, el nuevo Prajāpati, por definición inactivo e impersonal.⁷⁴ Redefinido como atributo de anacoretas y eremitas, *tapas* dejó de ser lumbre abrasadora y danzarina para convertirse en una flama inmóvil y apacible.

Lo que este cambio significó para las ideas de calor y fuego vale también para la dimensión perceptual del fervor ritual. Si bien en la atmósfera introspectiva del ascetismo anti-ritualista la sabiduría sigue siendo concebida como un tipo de percepción, hay sin embargo un claro movimiento de inversión por el que el ver queda subordinado al saber. La visión sirve ahora como simple metáfora del proceso contemplativo; el poder visionario se ha transformado en una concentración focalizada y excluyente. En un movimiento típico de las Upaniṣads, para ser conocimiento la visión debe quedar libre de cualquier contenido imaginativo, tal como la diversidad debe reducirse a la unidad.

Varias estrofas en la tardía *Muṇḍakopaniṣad*, quizá la que más virulencia exhibe contra el ritualismo védico, sintetizan este proceso de subordinación y regulación del poder visionario, y anticipan una tendencia que será decisiva para la historia de la imaginación en la India sánscrita. De entrada, el texto presenta sus enseñanzas conforme a una división categórica entre sacerdotes y poetas inspirados, por un lado, y ascetas contemplativos, por el otro. Los primeros *ven* fórmulas védicas; los segundos al *ātman* imperecedero. Mientras los primeros declaran que “el fervor (*tapas*) es conocimiento”, los segundos afirman:

guien realice sacrificios, haga ofrendas y practique austeridades en este mundo, [incluso] durante miles de años, si no conoce al Imperecedero, oh Gargī, todo es en vano”. Representativo en este contexto es asimismo el ritual “interior” de fuego (*āntaram agnihotram*), prescrito en textos como la *Kauṣītakyupaniṣad* (2.5) o el tardío *Vaikhānasasmārtasūtra* (2.18). Al respecto, ver M. Biardeau, *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, pp. 66-68.

⁷⁴ Ver *Bṛhadāraṇyakopaniṣad* 1.4.1. Como señala W. Kaelber (pp. 90, 100), con esta sustitución Prajāpati dejó de ser importante por derecho propio para convertirse en mero símbolo del *ātman*.

Imposible aprehenderlo por medio de la vista, la palabra o algún otro sentido; tampoco a través del fervor (*tapas*) o el ritual. En cambio, es [sólo] gracias al conocimiento que una persona que se ha vuelto pura puede *ver* al [*ātman*] indiviso mientras medita (*dhyāyamānah*).⁷⁵

Una lectura rápida de esta declaración de principios propia de la atmósfera introspectiva de las Upaniṣads podría persuadirnos de que estamos ante una simple progresión lineal del asceta fervoroso al contemplativo. Una lectura más cuidadosa revela un fenómeno más complejo, en el que conviven continuidad y discontinuidad, y por lo tanto entraña cierta tensión y ambivalencia. En medio de su desdén por la vista y el fervor, la luz y el calor, como medios de conocimiento y emancipación, el texto concede que el conocimiento del *ātman* es un conocimiento ocular: el asceta *ve* al *ātman* y con ello, de manera deliberada o no, hace suyo un valor intrínseco a la tradición que por otra parte busca superar. Esta discordancia posee desde luego implicaciones esenciales para nuestros fines aquí, pues insinúa la existencia de un tipo excepcional de percepción en virtud no tanto de sus contenidos *sino justo por su ausencia*. Como el *ṛṣi*, el meditador ha sido agraciado con una mirada portentosa, sólo que en este caso el prodigio obedece a que el objeto de esa visión no puede ser representado ni imaginativa ni poéticamente. La visión termina en la vastedad inefable del conocimiento puro; se hunde en el silencio envolvente de la meditación (*dhyāna*). *Es una visión sin imágenes y en ese sentido, por lo tanto, sin imaginación.*

Empero, con esta conclusión el texto vuelve una vez más a la tensión y ambivalencia que acechan a la trayectoria contemplativa del poder visionario. Y es que *dhyāna*, la palabra que acabaría designando las más diversas técnicas contemplativas y en general la práctica de la meditación, es una forma derivada de la raíz *dhyā-*, la cual está emparentada con la raíz *dhī-*, de donde se deriva la forma nominal *dhīh*, la visión inspirada del *ṛṣi*. En suma, al fondo de la meditación se agita, dispuesto a salir por cualquier resquicio, el impulso imaginativo.

Como se sabe, la línea de desarrollo que va del poder visionario al fervor ascético y a la meditación culmina en la práctica del yoga, cuyos orígenes deben ser próximos, no casualmente, a la redacción de la *Muṇḍakopaniṣad*. Así, no es extraño que la apropiación yóguica del

⁷⁵ *Muṇḍakopaniṣad* 1.1.9, 3.1.8. Mi énfasis.

fenómeno de la inspiración haya heredado la misma tensión. Como veremos en los siguientes capítulos, esto significa que el yoga constituye, sea en el rechazo o la vindicación, todo un horizonte de la imaginación en la India sánscrita.

Por ejemplo, al igual que el poeta, el yogui ostentará el alcance cosmogónico de su poder contemplativo. En este mismo tenor, diversos pasajes fundacionales indican que la aspiración del yogui es, como la del *ṛṣi* Vasiṣṭha, asemejarse al Sol, ocupar el centro de la percepción, y así colmar de golpe la realidad entera.⁷⁶

No debe sorprendernos, por consiguiente, que a partir de cierto momento y tal como sucedió con el poeta, la tradición haya establecido una equivalencia lingüística entre *ṛṣi* y yogui. Mientras que el primero legitima las proezas del segundo en un horizonte cultural distinto, ésta da actualidad a aquél al abrazar como suyo el poder visionario. Varios pasajes, por ejemplo en el corpus de los Purāṇas, retratan al *ṛṣi* como un experto en el control de la respiración o como recipiente de enseñanzas yóguicas impartidas por los dioses.⁷⁷ A veces, el *ṛṣi* recibe incluso el título de “gran señor del yoga” (*mahāyogeśvara*),⁷⁸ el mismo que la tradición suele asignar a Śiva, el dios patrono de los yoguis.

Sin embargo, insisto, fue también en el contexto de las grandes tradiciones contemplativas que el alcance del poder visionario, y con éste el de la imaginación, fue puesto en duda. A veces el veredicto final fue sensiblemente severo. Éste es el caso, por ejemplo, del Vedānta, escuela que enarboló un purismo ascético que deja poco espacio para la imaginación creadora. En otras ocasiones, el escrutinio estuvo guiado por un ideal normativo. En todos estos casos y pese a que la India sánscrita siguió considerando las técnicas contemplativas como formas extraordinarias de percepción, la necesidad de depurar esa mirada a menudo significó, como vimos con la *Muṇḍakopaniṣad*, hacerla pasar por mera concentración introspectiva. En efecto, a la luz de las sospechas de los filósofos, la distancia no sólo con el pasado védico sino asimismo con la poesía, nos parecerá insalvable y el yogui un heredero desleal del sacerdote inspirado.

⁷⁶ D. White cita varios ejemplos. Ver *Sinister Yogis*, pp. 68-69.

⁷⁷ Ver J. E. Mitchiner, *Traditions of the Seven Ṛṣis*, pp. 197-199.

⁷⁸ Ver, por ejemplo, *Mahābhārata* 13.92.1-20.

A manera de conclusión

Dos son los senderos, en suma, que aglutinan las coordenadas básicas que la tradición védica legó, a través de los prodigios visionarios del sacerdote, al tema de la imaginación en India antigua. Herederos directos de las proezas del ṛṣi, el poeta y el yogui representan dos vertientes de una misma sabiduría. De ese origen común se desprenden los principales rasgos de la imaginación.

Primero, inserta en una cultura ritual donde las interrelaciones y las asociaciones simbólicas lo son todo, la imaginación será concebida como una fuerza vinculante, llamada a proyectar una visión integral del cosmos o incluso a restaurar su unidad. Como vimos, en el horizonte ritual védico, el orden y la armonía no son principios invulnerables ni el universo y su luz creaciones *ex nihilo*; el caos, la oscuridad, la entropía amenazan constantemente. Frente a una existencia así precaria, donde ser no basta, es necesario nutrir los fundamentos solares de la creación. El poder visionario tiene una función capital en medio de tan delicada tarea, pues a través suyo las fuerzas que animan el universo de algún modo cobran vida y son actualizadas. Desde esta perspectiva, la imaginación no es meramente una representación mecánica o pasiva de las condiciones básicas de la existencia, sino un poder que revivifica.

Segundo, la imaginación es una forma de representar y construir la realidad visualmente. Este lazo profundo con el fenómeno de la percepción la vincula con la sensibilidad y en general con el fenómeno de la luz. La imagen es diáfana por naturaleza; es una entidad luminosa y reflejante. A partir de este fundamento, la imaginación va a erigirse como un tipo especial de percepción. A través suyo, lo ordinario destella con una luz nueva y lo extraordinario pasa a formar parte del entramado de la existencia. Así, una vez más, a su valor instrumental —servir como medio que acoge la luz de la verdad revelada— es necesario sumar su fuerza creadora.

En particular, el sacerdote inspirado construye imágenes que son al mismo tiempo vislumbres verbales; brotan de lo más hondo de su ser en la forma de versos enigmáticos, loas y plegarias. La imaginación integra así dos horizontes semánticos. A través suyo la imagen es sonido y la palabra forma. Con esta convergencia, la cultura visionaria védica creó las condiciones para que el ṛṣi perviviera en el poeta, y a través suyo en

un horizonte cultural distinto y en varios sentidos opuesto. Fiel al lazo que une intuición y elocuencia, armonía y belleza, la imaginación se interna así en el mundo de lo profano y una vez instalada ahí despliega su antigua magia: su ojo esplendente no sólo embellece y hace más vasto el mundo ordinario, el *samsāra*; paradójicamente también lo santifica.

A la par de esta posibilidad, el antiguo lazo entre el *ṛṣi* y el fervor ascético, entre visión y calor, fue creando condiciones similares de desarrollo, pero en una dirección distinta: le aseguró un sitio a la imaginación en las tradiciones ascéticas primero y más tarde en las contemplativas y yóguicas. De este modo, no sólo la literatura sino asimismo el yoga y la meditación dan continuidad a la imaginación, incluso al verla como una facultad que es necesario normar.

Es momento de perseguir todas estas coordenadas según el testimonio de sus agentes reales; momento de apreciar cómo y en qué sentido vale en este caso aquello de que origen es destino. Al recorrer por separado los senderos de la contemplación y la literatura nos parecerá que la bifurcación del legado védico es simplemente irremediable. Sin embargo, el origen común detrás de yoguis y poetas nos saldrá al paso más de una vez, aminorando la tensión y la rivalidad, y sorprendiéndonos con inesperados vínculos e intercambios, algunos conscientes, otros no tanto. Luego, al arribar al Tantra, las similitudes comenzarán a parecernos más grandes que las diferencias; aumentará la sospecha de que la imaginación poética y la imaginación contemplativa no sólo no se excluyen sino que de algún modo se complementan. Una especie de círculo se cierra en el entorno menos esperado, pues ¿acaso no el Tantra se define por su distanciamiento respecto a la ortodoxia védica?

El escrutinio de los filósofos o la imaginación bajo sospecha

Preámbulo

Como adelanté al final del capítulo anterior, las diversas apreciaciones que sobre la imaginación se produjeron en la India sánscrita no siempre fueron benignas o complacientes y, en varios casos, de hecho buscaron devaluarla. Tal como sucedió en Occidente, la imaginación, o más exactamente la pretensión de otorgar a ésta un reconocimiento pleno, fue puesta en duda más de una vez. Como es de esperar, el escrutinio más puntilloso fue el que esgrimieron los filósofos.

Las razones de por qué es la filosofía la disciplina que exhibe menos tolerancia y mayor cautela frente a las dotes de la imaginación son bien conocidas. Al imaginar, el hombre tiene a su alcance la capacidad de enriquecer el mundo que lo rodea e incluso crear un universo paralelo y habitarlo. Empero, esta virtud puede transformarse en fatalidad apenas se invocan los sinsabores y el sufrimiento que el día a día —el horizonte de la finitud— puede representar para el ser humano. Efímera y vacilante, esplendor de claroscuros, la realidad concreta fue a menudo tratada en India como el culpable lógico, y así pensadores de las más diversas cepas la convirtieron en el blanco de sus lamentos y experimentos redentores. De manera natural, el consenso alcanzó a la imaginación, facultad demiúrgica por antonomasia, desenfadada hacedora de mundos.

A esta duda compartida habría que agregar, desde luego, el ingrediente puramente indio: el dilema no termina con mi propio fin, pues la muerte misma está sometida a un mecanismo mucho más complejo, terriblemente absurdo y cruel en virtud de su naturaleza cíclica. La

desazón y la angustia que provoca la existencia mundana vienen de muy lejos y se extienden sin fin, en una insensible repetición de lo mismo, como una rueda que gira sin cesar, la rueda que los indios llamaron *samsāra*. Vistas desde la perspectiva del *samsāra*, las dudas filosóficas alrededor de la imaginación parecen justificadas: ¿qué valor puede tener una facultad capaz de reproducir o intensificar —incluso si lo hace con la aparente ingenuidad de la poesía o el arte— el dilema que me subyuga, la causa de mi sufrimiento? En general, la actitud india de desconfianza hacia los embrujos de la imaginación es pues paralela a la búsqueda de libertad (*apavarga*, *mukti*, *nirvāṇa*, etc.), el antídoto definitivo contra el mal del *samsāra*.

Una vez más, aun cuando la lucha para vencer la inexorable reiteración de lo mismo fue emprendida desde los más diversos frentes y con una cantidad formidable de recursos —por medio de rituales y exorcismos; a través de la contorsión yóguica y el ascetismo; mediante la devoción y el amor a dios; con la quietud de la meditación y desde la silenciosa fortaleza de los mundos interiores—, detrás de todas estas alternativas encontramos ciertas premisas filosóficas básicas.

De manera un tanto paradójica, en su momento esas premisas nos permitirán comprender las razones que otros tuvieron para afirmar y defender la causa de la imaginación. Por ahora, sin embargo, dejemos asentado que tan provisional retrato de las circunstancias que rodean a nuestro objeto de estudio, ofrece de suyo una pista sobre qué vertientes filosóficas pudieron desconfiar más de los arrebatos visionarios de yoguis y poetas, o, quizá más importante aún, decidir con qué fines y hasta dónde eran legítimos.

En efecto, las suspicacias que la imaginación suscitó entre los filósofos sánscritos a menudo condujeron a un tratamiento normativo o a una aceptación condicionada. Un buen número de reveladores indicios de esta variante moderada del recelo automático hacia la imaginación nos sale al paso, por ejemplo, en la literatura del yoga clásico. Situada en la difusa intersección de praxis y discurso reflexivo, la tradición yóguica constituye además un inmejorable punto de partida por dos razones fundamentales. Por un lado, a través suyo nuestras pesquisas pueden seguir un cauce lingüístico seguro, pues su corpus emplea de manera consistente las nociones de *pratibhā* y *bhāvanā*, cuyo rico campo semántico, como mencioné, cubre más o menos lo que nosotros entendemos por imaginación; por el otro, como también mencioné, la

figura paradigmática del *ṛṣi*, encarnación misma de los poderes de la imaginación durante el periodo védico, tendrá precisamente en el yogui a uno de sus sucesores lógicos, junto con el poeta. Desde luego, por lo que venimos diciendo, algo debió ocurrir durante esta transmutación bifurcada de identidades, pues de otro modo la misma no habría despertado dudas ni la filosofía habría sentido la necesidad de intervenir devolviéndonos, como veremos, una versión normada, atemperada, de los fenómenos de la inspiración y la intuición.

Los escrúpulos de los filósofos del yoga al hablar de los increíbles poderes intuitivos que puede desarrollar el adepto no tardarían en tener un impacto en otros ámbitos. Para comprender mejor tales repercusiones será necesario extender nuestro análisis al concepto de “percepción yóguica” (*yogipratyakṣa*), categoría aceptada por prácticamente todas las escuelas filosóficas para discutir, y en su caso legitimar, las inusuales capacidades del yogui, y por la que la imaginación fue reducida a una forma especial de percepción con base en las preocupaciones epistemológicas (*pramāṇa*) del periodo medieval.

Hubo, desde luego, voces menos conciliadoras. En este capítulo me centraré sobre todo en las dos escuelas ortodoxas por antonomasia, el Mīmāṃsā y el Vedānta, cuyas doctrinas conformaron el núcleo del brahmanismo culto a lo largo del periodo clásico, en el primer caso desde una perspectiva ritualista, en el segundo a través de una defensa de los valores ascéticos tradicionales según el postulado de que el conocimiento (*jñāna*) es superior a la acción (*karma*). En particular revisaré, respectivamente, la posición de Kumārilabhaṭṭa y Śaṅkara, ambos pensadores de los siglos VII-VIII.

Al final, las diferencias que en otros respectos distinguen a todas estas tradiciones —el realismo del Mīmāṃsā *versus* el idealismo del Vedānta, el monismo de este último *versus* el dualismo del yoga clásico, etc.— servirán para dar mayor realce a la idea de una desconfianza generalizada, compartida entre los filósofos, frente a los poderes de la imaginación. Entremos, pues, en materia.

Patañjali o la intuición yóguica bajo sospecha

Más de un especialista ha notado el tono de cautela y aun animadversión que se resiente en obras clásicas como el *Mahābhārata* hacia la

facultad imaginativa, entendida sobre todo como la capacidad para entrar en contacto con realidades sutiles, distantes o imperceptibles. Algunos, de hecho, han llegado a la conclusión extrema de que “el significado estándar de *pratibhā* en la épica” es “fantasía, divagación mental”.¹ En el *Mahābhārata*, los pasajes en cuestión se inscriben en el fecundo desarrollo que la tradición yóguica experimentó en los primeros siglos de la era común. Texto y contexto no deben sorprendernos: juntos conforman las coordenadas de algunos de los testimonios más tempranos sobre la necesidad de establecer un marco teórico que norme la práctica yóguica en general.² Lo que tal vez sorprenda es que el recelo que rodea a esta *pratibhā* yóguica acontece en medio de una retórica que parece ir en la dirección contraria, es decir, que exalta los portentos de los que el yogui es capaz sin evidenciar una necesidad de legitimarlos apelando a una meta de carácter introspectivo. En este sentido, el tono prohibitivo de dichos pasajes puede verse más como una tendencia *in limine* que como una postura definitiva. Esta última será mucho más tangible en la articulación posterior, propiamente filosófica, del yoga.

Por ejemplo, entre las numerosas descripciones que sobre la práctica yóguica ofrece el *Mokṣadharmā* —ese dilatado episodio especulativo en el duodécimo libro de la gran epopeya, enmarcado narrativamente por el coloquio sapiencial que al final de la guerra sostienen el ṛṣi Vyāsa, el príncipe Pāṇḍava Yuddhiṣṭhira y el veterano asceta Bhīṣma, quien yace moribundo sobre el campo de batalla y no obstante prolonga su vida varias semanas gracias a sus poderes yóguicos—, la siguiente es iluminadora:

Ahora bien, tal como un pescador debe apresar primero los peces más peligrosos, del mismo modo el conocedor del yoga debe [someter primero] su mente y sólo entonces sus oídos, ojos, lengua y nariz. Entonces, tras haber sometido los [sentidos], el asceta debe depositarlos en su mente, y, habiendo erradicado de ésta cualquier imagen (*saṅkalpa*), debe a su vez fijarla en el *ātman*. Luego de agrupar los cinco [sentidos] con sagacidad, el asceta debe depositarlos en su mente, y cuando los seis —aquéllos [cinco más] la mente— residen en el *ātman* y sobre él reposan de manera constante, entonces *brahman* resplandece. [De este modo, el yogui] contempla al *ātman* con su

¹ E. W. Hopkins, “Yoga-Technique in the Great Epic”, p. 343.

² Ver D. White, *Sinister Yogis*, pp. 141-151, 168-173, y A. Malinar, “Yoga Powers in the Mahābhārata”, en especial, pp. 34-47.

ātman como si se tratara de un fuego ardiente que no despidе humo o de un sol luminoso o del fulgor de un relámpago en el cielo, y en él percibe todas las cosas en todas partes gracias al principio de inclusión. Este [espectáculo] es visible sólo a los más eminentes brahmanes, a aquellos que poseen sabiduría, perseverancia, una gran inteligencia y un espíritu compasivo. Si el [yogui] se conduce de este modo por cierto tiempo, mantiene sus votos y se retira a un lugar secreto, puede lograr identificarse con el Imperecedero. [Mas entonces sobrevendrán] el estupor; el vértigo; torbellinos de aromas, sonidos y formas; prodigios gustativos y táctiles; frío y calor extraordinarios; un cuerpo aéreo. Al experimentar *pratibhā* y [demás] calamidades (*upasarga*) a causa del yoga, el conocedor de la verdad debe ignorarlas y disolverlas en el *ātman*.³

El fraseo puede resultarnos un tanto extraño. Su estilo vacilante no es un error de traducción; de manera deliberada he tratado de ser lo más literal posible. En efecto, el pasaje no parece decidirse entre el elogio y la amonestación; el reconocimiento de haber conseguido algo gracias a la disciplina yóguica es al mismo tiempo un llamado a no sucumbir a la tentación, pues sucede que el “éxito” (*siddhi*) obtenido, visto desde otro ángulo, en realidad es un impedimento. ¿Cómo puede la misma práctica a la que el yogui confía su transformación convertirse en una fuente de “calamidades” (*upasarga*)? ¿En qué sentido *pratibhā* puede ser una fatalidad que el yoga engendra y a la que, paradójicamente, el yogui debe renunciar? La glosa del exegeta Nīlakaṇṭha (siglo xvii) no nos ayuda demasiado, pues, por un lado, muestra complacencia con *pratibhā* al definirla como “lucidez respecto al contenido de todas las escrituras”, y, por el otro, envilece el sentido de *upasarga* al poner como ejemplo la “compañía de mujeres celestiales”.⁴ Un siglo antes de Nīlakaṇṭha, la glosa del comentarista bengalí Arjunamiśra es más reveladora: “Por *pratibhā* [debe entenderse] excelencia en el arte poético”.⁵ Pese a la persistencia de las metáforas ocular y solar (el yogui “contempla”, “percibe”; el objeto de su visión es como un “Sol luminoso”), la realización yóguica es caracterizada como una realización sin imágenes (*saṅkalpa*), el mismo término que la tradición ritualista védica, por ejemplo en textos como el *Śatapathabrāhmaṇa*, usa para designar el poder de la imagi-

³ *Mahābhārata* 12.232.15-22.

⁴ Ver *Bhāratabhāvadīpa ad Mahābhārata* 12.232.22.

⁵ *Bhāratārthapradīpikā ad Mahābhārata* 12.232.22.

nación.⁶ Y en una visión sin contenidos, evidentemente no puede tener cabida el genio poético, la expresión más acabada de la facultad imaginativa. Yogui y poeta son, en este caso, figuras antitéticas. Una vez más, paradójicamente, la visión más sublime no es la que puede representarse imaginativa o poéticamente, sino la que se hunde en el vacío introspectivo del alma, *sin imaginación*.⁷

Pero más allá de estas lecturas tardías, el hecho es, en todo caso, que el *Mahābhārata* equipara ambas cosas, *pratibhā* y *upasarga*, en el acto de repudiarlas conjuntamente, por lo demás haciendo explícita la naturaleza hostil de los sucesos que repentinamente sobrevienen al yogui tras tomar el control sobre la actividad de sus sentidos y su mente, y, de nuevo, sobre la producción libre de imágenes (*sañkalpa*).

Entonces, aun cuando el pasaje delata una profunda fascinación por los poderes yóguicos —la irresistible atracción que en todas las culturas ejerce lo milagroso—, esta misma se transforma en horror apenas se repara en la potencial pérdida que supone tal despertar, a saber, no sólo perder la visión abstracta del *ātman* sino la posibilidad de que el yogui deje de ser comparado con un eminente y puro brahmán, la identidad que legitima sus vagabundeos introspectivos. Es teniendo en cuenta tales inconvenientes que de manera abrupta la penetrante mirada del yogui es juzgada como distracción, como un don indeseable y, finalmente, como una desgracia (*upasarga*).

No sólo este conjunto de inquietudes básicas sino la terminología que les da peso específico reaparecen en el corpus del yoga clásico, trasladando así abiertamente al campo de la especulación la ambivalencia que rodea a *pratibhā* en el *Mahābhārata*, ambivalencia ahora investida de un sentido técnico.

Patañjali (aprox. siglos IV-V d.C.⁸) empleó la palabra un par de veces y la rica tradición exegética alrededor del *Yogasūtra* —desde el canónico *Bhāṣya* hasta glosas tardías como la de Vācaspatimiśra (siglo X)— reparó siempre en su presencia. Así, en el capítulo dedicado a los “poderes”

⁶ Ver, antes, cap. 1, pp. 61-63.

⁷ Ver, antes, en el cap. 1, las referencias de la *Muṇḍakopaniṣad*, pp. 64-65.

⁸ Sigo las fechas que, entre otros especialistas, ha propuesto de manera convincente P. A. Maas poniendo fin a un viejo debate que tendía a considerar mucho más antiguo el *locus classicus* de la tradición yóguica. Ver *Samādhipāda*, p. xix. Desde luego, esto no descarta la posibilidad de que algunos de los aforismos que Patañjali compiló sean más antiguos.

o “logros” (*vibhūti*, *siddhi*) que de manera espontánea desencadena el ejercicio sostenido del yoga durante sus fases más avanzadas, Patañjali afirma que cuando el adepto logra integrar las tres grandes prácticas contemplativas —*dhāraṇā*, *dhyāna* y *samādhi*— en un único y poderoso acto de concentración llamado *saṁyama* (literalmente “control”, “sujeción”), de manera gradual, por etapas, la luz de la sabiduría intuitiva comienza a resplandecer.⁹ A este despertar sigue necesariamente un abanico de prodigios, la capacidad para entrar en contacto con realidades sutiles, ocultas y distantes.¹⁰ Los poderes que el yogui obtiene comprenden desde la clarividencia y la telepatía hasta la invisibilidad y la supresión del hambre y la sed, entre muchos otros.¹¹ El yogui puede además experimentar la transformación completa de su aparato perceptual. En tal caso, el *continuum* bien apuntalado (*saṁyama*) de la triple absorción contemplativa desencadena una sensibilidad acrecentada que se manifiesta en la actividad de los cinco sentidos. El yogui percibe sonidos, texturas, colores, sabores y aromas con una formidable intensidad, sin ningún impedimento, de manera intuitiva: “Gracias a este [*saṁyama*], oído, tacto, vista, gusto y olfato adquieren una naturaleza intuitiva (*prātibha*)”.¹²

Sin embargo, de manera abrupta y a pesar de que el *Bhāṣya* identifica esta dimensión intuitiva con una fuerza “liberadora” (*tāraka*),¹³ en el siguiente *sūtra* Patañjali desestima su valor. Respecto a la verdadera y última meta, el *samādhi*, la transformación constituye en realidad una calamidad: “En relación con el *samādhi* [los sentidos intuitivos] son calamidades (*upasarga*); poderes en relación con el impulso [hacia el exterior]”.¹⁴

La advertencia está en perfecta sintonía con la tendencia que evidencia el pasaje en el *Mahābhārata* apenas citado y, en ese sentido, da cuenta de una tensión entre un reconocimiento positivo del fenómeno de la intuición, por un lado, y la adherencia a una teleología introspec-

⁹ *Yogasūtra* 3.4-6.

¹⁰ *Ibidem*, 3.25.

¹¹ *Ibidem*, 3.16, 3.19, 3.21 y 3.30. Para un descripción detallada de todos los poderes que Patañjali refiere, así como intentos de agruparlos conforme a categorías más específicas, ver G. Larson, *Yoga: India's Philosophy of Meditation*, pp. 125-132, y C. K. Chapple, *Yoga and the Luminous*, pp. 183-202.

¹² *Ibidem*, 3.36.

¹³ Ver *Yogasūtrabhāṣya* 3.33.

¹⁴ *Yogasūtra* 3.37.

tiva excluyente, por el otro. En el propio *Yogasūtra*, la tensión trae a la mente los primeros aforismos en el tercer capítulo, donde se señala que si bien en relación con las primeras cinco fases del óctuple sendero del yoga (*aṣṭāṅgayoga*), las tres prácticas finales, a saber, *dhāraṇā*, *dhyāna* y *samādhi*, constituyen “fases internas” (*antaraṅga*), comparadas en cambio con el elusivo estado “sin semilla” (*nirbīja*) no son sino simples medios externos.¹⁵ Así, la imagen del yoga como un vehículo para conseguir “poder” (*vibhūti*) y “perfección” (*siddhi*) acaba cediendo ante la necesidad de depurar esos mismos logros de camino a su trascendencia, ideal más acorde con las tradiciones contemplativas ortodoxas. La adherencia a dicho ideal, extiende, además a la esfera interior las prescripciones morales y las observancias que guían las primeras fases del yoga. Las tentaciones no son sólo “terrenales” u “ordinarias”; éstas persiguen al yogui incluso en los estados más elevados.

En este contexto, es claro que el valor limitado atribuido a la intuición imaginativa sólo puede comprenderse en relación con lo que Patañjali entiende por *samādhi* en general y por *samādhi* “sin semilla” (*nirbīja*) en particular. Para ello es necesario volvernos a los primeros aforismos del texto, donde se distinguen dos tipos de *samādhi*, uno inferior y otro superior, dependiendo de si la absorción contemplativa posee o no un contenido cognitivo,¹⁶ es decir, como afirma de manera lacónica el *Bhāṣya*, dependiendo de si hay o no conciencia de un objeto.¹⁷ Dicho de otro modo, si bien ambos tipos de absorción contemplativa se caracterizan por ser conciencia, la variante sin contenidos es superior porque corresponde a la realización de la conciencia *per se*, atributo exclusivo del espíritu mismo o *puruṣa*. Como se ha dicho: “Si el yoga aspirara a desaparecer por completo la capacidad cognitiva, ello supondría la extinción no sólo de los diferentes procesos mentales sino asimismo del ser, el cual es *per definitionem* conciencia pura. Por más paradójico que parezca, la meta del yoga no consiste en eliminar la conciencia sino sus contenidos”.¹⁸ Es evidente pues que detrás de esta distinción y por lo tanto detrás del valor relativo que recibe la intuición

¹⁵ *Ibidem*, 3.7-8.

¹⁶ *Ibidem*, 1.17-18.

¹⁷ *Yogasūtrabhāṣya* 1.17-18: “Todos estos tipos de *samādhi* poseen un objeto [...] Se llama *samādhi* sin semilla a aquel que no es consciente de objeto alguno”.

¹⁸ P. Maas, “The So-called Yoga of Suppression”, p. 265.

se agitan los principios del Sāṅkhya, el modelo filosófico que subyace al yoga clásico. Las dudas comienzan y acaban con los filósofos.

Como se sabe, la escuela Sāṅkhya defiende la realidad de dos principios irreducibles entre sí. Por un lado existe un número infinito de “personas” o “esencias” (*puruṣa*), cuyo principal atributo es ser conciencia pura y llana, libre de cualquier contenido. Por el otro, la creación es posible gracias a la intervención de *prakṛti*, la materia, por definición activa pero inconsciente. El efecto de *prakṛti* se resiente no sólo en la constitución del mundo externo, sino asimismo en la actividad de los sentidos y la mente. Así, seducido por dicha actividad, el *puruṣa* acaba convenciéndose de que los contenidos de su experiencia ciertamente lo afectan y, peor aún, le dan identidad. Desde una perspectiva soteriológica, lo que busca la escuela Sāṅkhya es erradicar esta confusión, restablecer el estatus del *puruṣa*, entendido, de nuevo, como conciencia pura e inmutable, al margen de toda actividad.

Partiendo de estos principios, Patañjali admitirá que, a menos que se ponga fin a esta “confusión” (*saṃyoga*), el hombre está condenado a pasar de una existencia a otra, padeciendo toda clase de sufrimientos.¹⁹ Para superar esa condena es pues necesario abrazar hasta sus últimas consecuencias la radical diferencia ontológica que separa al espíritu de la materia, y el yoga es el camino idóneo para tan noble misión. Así, la célebre definición del yoga en realidad es, como explica el *Bhāṣya*, una definición de la absorción contemplativa en la conciencia pura, sin contenidos (*asamprañātasamādhi*), esto es, “sin semilla”:

Por su parte, el [*samādhi*] carece de contenido cognitivo cuando todos los procesos mentales cesan. Con el fin de explicar ese [estado, la meta última del yoga], el [siguiente] aforismo fue enunciado: “Yoga es la cesación de los procesos mentales”.²⁰

Desde la perspectiva del camino que el practicante debe recorrer para alcanzar esa meta, el yoga consistiría entonces en una exploración introspectiva del mapa psico-cósmico de la materia o *prakṛti*. Esto explicaría asimismo que en cierto momento el adepto pueda tener acceso a los poderes que le son inherentes a las causas de la creación y que además están contenidos en cada una de las facultades humanas. Dicho

¹⁹ Ver *Yogasūtra* 2.16-17, 2.24.

²⁰ *Yogasūtrabhāṣya* 1.1 y *Yogasūtra* 1.2.

de manera sucinta, para Patañjali, los poderes yóguicos guardan una estrecha relación con el concepto de *prakṛti*, la causa material de la creación, entendida precisamente como un *poder* autónomo. El portentoso despliegue de dichos poderes, entre ellos la sensibilidad intuitiva o imaginativa, da cuenta, por lo tanto, de la privilegiada posición que el yogui ha alcanzado respecto a la realidad material, al conquistarla y convertirse así en su “soberano” (*īśvara*).²¹

Empero, una vez más, ¿por qué no basta una meta tan excelsa y en varios sentidos digna, y que por lo demás supondría una afirmación de los poderes de la intuición y la imaginación? De nuevo, no basta porque detrás del yoga, tal como lo entiende Patañjali, están los escrupulosos filósofos del Sāṅkhya, y con éstos el horror irracional al cambio, sinónimo de entropía, muerte y transmigración, es decir, de todo aquello que contamina al immaculado *puruṣa*. Ahora más que nunca es pues necesario desenvainar la espada del autocontrol y la renuncia. Justo en medio de todos estos “logros” (*siddhi*), que de manera unánime indican que se ha alcanzado la cúspide del mundo material, el yogui debe recurrir, como apunta fríamente el *Bhāṣya*, a un acto supremo de desapego.²² Sólo entonces, gracias a un paradójico acto de “exclusión” o “separación” (*vīyoga*) en medio de la búsqueda de “unión” (*yoga*),²³ puede finalmente el *puruṣa* “reposar en su esencia misma”, ser conciencia y nada más, el testigo impávido de la danzarina mas ahora inofensiva *prakṛti*: “Entonces, el testigo reposa en su esencia misma”.²⁴ Esta condición, leemos en el *Bhāṣya*, coincide con la anhelada experiencia de solitud (*kaivalya*), la forma como el Sāṅkhya y el yoga clásico elocuentemente entienden la liberación, a costa incluso de la vida misma.²⁵

²¹ Ver *Yogasūtra* 3.48.

²² *Yogasūtrabhāṣya* 1.18: “El medio [para alcanzar] el [*samādhi* sin contenidos] es el desapego superior”.

²³ Con el tiempo, la paradoja se transformó en convención y, así, prácticamente todos los comentaristas tardíos del *Yogasūtra* interpretan el significado de *yoga* a partir de su contrario, *vīyoga*. Sobre este giro interpretativo, ver G. Feuerstein, *The Yogasūtra of Patañjali*, p. 76; E. F. Bryant, *The Yoga Sūtras of Patañjali*, pp. 5 y ss., y D. White, *Sinister Yogis*, pp. 38-41.

²⁴ *Yogasūtra* 1.3. Ver, además, 2.17 y 2.20.

²⁵ *Yogasūtrabhāṣya* 1.3: “En ese momento, el poder de la conciencia se establece en su esencia misma, como cuando [se está completamente] solo”. En efecto, ambas tradiciones sugieren que la liberación es un estado post mórtem, es decir, asequible

Con la soledad contemplativa y casi suicida que sigue al sacrificio extremo de la soberanía sobre el mundo material, de golpe el yogui le da la espalda al provisional efecto liberador (*tāraka*) que en su momento le proporcionó su exaltada intuición. Su temor a abrazar plenamente ese poder, o lo que es lo mismo, su lealtad a los principios de un modelo fundado en los ideales normativos de pureza, castidad y exclusión, acaba reduciendo la imaginación a un poder extraordinario pero fugaz, grandioso pero amenazante y, al final, innecesario. Más adelante, en el capítulo quinto, veremos cómo *bhāvanā*, la otra gran candidata para encapsular lingüísticamente lo que la India sánscrita entendió por imaginación, fue sometida dentro del yoga clásico a un proceso similar de domesticación.

Por ahora no debe ser difícil intuir, si se me permite el verbo, que de esta *pratibhā* dócil, reducida primero a intuición sensible y luego negada, sólo hay un paso al concepto de “percepción yóguica” (*yogipratyakṣa*). Ese paso es sobre todo contextual: basta llevar los poderes yóguicos, bajo sospecha entre los propios filósofos del yoga, al tribunal de la epistemología para que los mismos sean tratados como una especie dentro del género más amplio (y reputado) de la percepción. El gesto refleja la misma ambivalencia que aquí y allá se asoma en la literatura yóguica: legitimada como un tipo especial de percepción, la formidable intuición yóguica puede seguir alimentando la fascinación india por lo extraordinario y novedoso, por aquello que transgrede y provoca, sin poner en riesgo la estabilidad de un sistema erigido sobre postulados más bien conservadores, puristas y potencialmente dogmáticos. Al mismo tiempo, por paradójico que parezca, el concepto representa el refugio donde la imaginación logró sobrevivir —subestimada, degradada— en un entorno tan hostil como el de la filosofía. Es ahí, por lo tanto, donde desemboca la trayectoria que siguió el poder visionario del sacerdote a través del asceta y el yogui, una vez que las especulaciones cosmológicas y metafísicas de los periodos védico y épico se transformaron en argumentos propiamente filosóficos en la atmósfera institucionalizada, escolástica, de la teoría epistemológica sánscrita (*pramāṇa*).

sólo mediante la forma más radical de exclusión, la del cuerpo mismo. Al respecto, ver *Sāṅkhyakārikā* 68.

*La imaginación ante el tribunal de la epistemología:
el concepto de percepción yóguica*

Sometido al severo escrutinio de filósofos y meditadores en pos de una verdad transmundana, el antiguo poder visionario e imaginativo del *ṛṣi* védico fue vaciado gradualmente de su contenido estético y reducido a una sensibilidad extraordinaria, propiedad exclusiva del yogui. En este contexto, la intuición yóguica fue asociada con la categoría de percepción, volviendo más sencillo su análisis y, más importante, su justificación. Después de todo, una tradición epistemológica completa, el corolario natural de una época obsesionada con fijar criterios de verdad para cualquier tipo de experiencia, estaba ahí para respaldarla.

Es en este tono y con pretensiones similares que el *Mahābhārata*, por poner un ejemplo temprano, presenta el concepto de “percepción yóguica”. Así, leemos que mientras “los adeptos del Sāṅkhya basan sus convicciones en enseñanzas canónicas (*śāstra*), los yoguis fundamentan sus argumentos en la percepción (*pratyakṣa*)”.²⁶

Al igual que las referencias a *pratibhā* arriba, los versos pertenecen al duodécimo libro de la gran epopeya, ese impostergable, casi terapéutico, ejercicio reflexivo al final de la guerra entre Pāṇḍavas y Kauravas. A primera vista, el texto parece hacer eco de la privilegiada posición del *ṛṣi* en la antigua cultura sacrificial india. A la manera del *ṛṣi*, el yogui, su aparente heredero legítimo, posee el don de penetrar lo impenetrable en un súbito destello visionario. Como veremos, sin embargo, hay algo que no cuadra. El sentido de admiración que el pasaje evoca posee una sutil dosis de cautela; la afirmación no es incondicional. Para comprender mejor qué quiero decir con esto es necesario sacar el concepto de “percepción yóguica” del benévolo contexto narrativo de la épica y perseguir su rastro entre aquellos que lo crearon: los filósofos.

En el *Vaiśeṣikasūtra* (aprox. siglo I a.C.), el texto fundacional de la escuela atomista Vaiśeṣika, hallamos uno de los primeros intentos encaminados a comprender la percepción paranormal desde una perspectiva propiamente epistemológica. Kaṇāda, el supuesto autor del *Sūtra*, discute el tema de la percepción en general y en ese contexto afirma que realidades no materiales como el alma (*ātman*) deben recibir un tratamiento distinto. Entonces, si bien en un primer momento

²⁶ *Mahābhārata* 12.289.7ab.

reconoce que el *ātman* escapa al poder de la percepción,²⁷ aforismos más adelante el tema es retomado y lo que parecía imposible es ahora plausible a condición de admitir un tipo especial de percepción, una percepción extraordinaria. La mente puede en efecto percibir el alma gracias a un contacto especial, directo, entre ambos, esto es, sin intervención de los sentidos.²⁸

Ahora bien, como algunos han subrayado, en ninguna parte menciona el texto que esta secuencia de aforismos predique del yogui o de la práctica del yoga. Ese dato lo obtenemos de manera unánime de los comentaristas.²⁹ Ya Praśastapāda (aprox. siglo IV, la misma época de Patañjali), el más temprano de esos comentaristas, insiste en identificar la percepción extraordinaria con la práctica del yoga en un breve pasaje de su influyente *Padārthadharmasaṅgraha*:

En cuanto a los yoguis, [cuya percepción es por definición] superior a la nuestra, cuando éstos están bien afianzados (*yukta*) [en el estado de *samādhi*, invariablemente] desarrollan una visión infalible de la verdadera esencia de su *ātman* y del de los demás, así como del éter, el espacio, el tiempo, el viento, los átomos y la mente, [todo ello] gracias a que su órgano interno cuenta con el soporte de la doctrina del yoga.³⁰

Otro dato revelador en esta misma dirección es el hecho de que el *Vaiśeṣikasūtra* trata por separado los prodigios perceptuales del *ṛṣi*, el inspirado sabio védico, para quien se reserva un aforismo al final del libro noveno,³¹ mientras que en autores posteriores, dentro y fuera de la tradición Vaiśeṣika, ambos tipos de visión dejan de ser estudiados de manera independiente para quedar comprendidos en una única categoría, ahora presentada de manera explícita como “percepción yóguica” (*yogipratyakṣa*). Al respecto resulta elocuente el testimonio de un comentarista tardío como Śāṅkaramiśra (aprox. siglo XVI): “[La visión de los *ṛṣis*] no constituye un tipo independiente de conocimiento, pues está incluida en la [categoría] de percepción yóguica”.³²

²⁷ *Vaiśeṣikasūtra* 8.1.2.

²⁸ *Ibidem*, 9.1.11.

²⁹ H. Isaacson, “Yogic Perception in Early Vaiśeṣika”, pp. 143-144.

³⁰ *Padārthadharmasaṅgraha* 99.

³¹ Ver *Vaiśeṣikasūtra* 9.2.13.

³² *Upaskāra ad Vaiśeṣikasūtra* 9.28.

A partir de estos testimonios en el ámbito de la historia de las ideas es posible detectar una tendencia a concentrar cualquier tipo de experiencia fuera de lo común en la figura del yogui. De hecho, la tendencia apunta a una inversión edípica de la antigua jerarquía: los prodigios del *ṛṣi* se explican ahora a partir de los del yogui. Como puede adivinarse, la inversión responde en última instancia a la necesidad de legitimar toda experiencia paranormal como una forma de percepción, el criterio de verdad con mayor aceptación entre las diversas escuelas filosóficas, desde que el *Nyāyasūtra* consagrara como sus atributos esenciales la inmediatez y la certitud pre-conceptual.³³ Es claro, pues, que estos cuantos testimonios revelan un proceso de interpretación y simplificación que, de manera paradójica, contrasta con el gran refinamiento escolástico que la filosofía india experimentó a lo largo del periodo clásico.

Como es de esperar, la ecuación vale aún más en el caso de los pensadores de la escuela Nyāya. Por ejemplo, en su célebre comentario al *Nyāyasūtra*, tras preguntarse si es posible o no conocer el *ātman* y por qué medios, Vātsyāyana (siglo v) reproduce casi a la letra los versos apenas aludidos del *Vaiśeṣikasūtra*, no sin aclarar que éstos describen una capacidad al alcance únicamente de yoguis y subrayar su indiscutible carácter perceptual:

La percepción que durante el *samādhi* experimenta el [adepto] consagrado a la práctica del yoga [vale como criterio de verdad en el caso del *ātman*], pues [como establece el *Vaiśeṣikasūtra*.:] “Gracias a la conexión especial que en el *ātman* tiene lugar entre éste y la mente, es posible percibir el *ātman*”.³⁴

La asociación aquí entre una percepción extraordinaria y la práctica del yoga no es genérica; antes bien se presiente la influencia específica del yoga contemplativo que el filósofo Patañjali prescribe en su canónico formulario.³⁵ Entonces, si la visión del *ātman* es identi-

³³ *Nyāyasūtra* 1.1.4: “[Se llama] percepción al conocimiento que surge del contacto [directo] entre los sentidos y los objetos. [Dicho conocimiento se caracteriza por ser], preconceptual, inequívoco y definitivo”.

³⁴ *Nyāyabhāṣya* 1.1.3.

³⁵ La impronta de las principales premisas teóricas del yoga clásico sobre la opinión que los exegetas de las escuelas Nyāya y Vaiśeṣika se formaron en torno al concepto de percepción yóguica, ha sido notada por H. Isaacson (“Yogic Perception in

ficada con el estado de absorción contemplativa que Patañjali llama *samādhi*, no cometemos un error, con base en nuestro análisis arriba, al querer ver en esta concesión una cortapisa, una restricción similar a la que rodea a *pratibhā* en el *Yogasūtra*: para ser legítimos y ganarse el reconocimiento de los filósofos, los prodigios visionarios del yogui deben culminar en la aprehensión contemplativa del *ātman*, por definición la realidad más ajena a un contenido sensible. Desde esta óptica, no parece una casualidad que el *Vaiśeṣikasūtra* desconozca el término *yogipratyakṣa* y utilicé en cambio *ātmapratyakṣa*. Aun cuando autores posteriores interpretan este último a la luz del primero, pues presumiblemente posee un campo semántico más amplio, en realidad acaban justificando aquél con base en el segundo, su forma más elevada.

En suma, si para obtener dignidad filosófica la imaginación debe renunciar a su natural impulso creador y lúdico —¡y el yogui a ser poeta!— y pasar por mera percepción yóguica, el reconocimiento de esta última depende a su vez de su subordinación a la experiencia más noble a la que puede aspirar un ser humano, en este caso la percepción del *ātman*, el sí mismo desnudo, estable y puro detrás del velo de los sentidos, único al fondo de las celosías de la mente.

A esta tendencia se sumó desde una época temprana el budismo, conforme a sus propias premisas teóricas. Por ejemplo, cuando los *Sūtras* de la tradición Mahāyāna reflexionan narrativamente sobre las virtudes didácticas del Buda, todas ellas manifiestas en su *pratibhāna*, noción entendida sobre todo como elocuencia o discurso inspirado,³⁶ una y otra vez se asoma la preocupación sobre el mal uso que pueda darse a la misma. ¿En qué podría consistir el extravío? La respuesta es unánime: en poner ese poder al servicio de fines mundanos (*lokāyatiko*), por definición inferiores y estériles. Dicho de otro modo, para que un don como *pratibhāna* le haga justicia a su cualidad sobrenatural, debe someterse a aquello que la tradición considera como *verdaderamente* sobrenatural con base en una serie de principios doctrinales y soteriológicos deci-

Early Vaiśeṣika”, pp. 153-155) y antes de él por A. Wezler, “Remarks on the Definition of Yoga in the Vaiśeṣikasūtra”, pp. 664-666. Al parecer D. White no tuvo acceso a este par de artículos cuando vacila entre los filósofos del Vaiśeṣika y Patañjali al otorgar el crédito de estas ideas (*Sinister Yogis*, pp. 157-159).

³⁶ La definición del *Abhidharmakośabhāṣya* es como sigue: “[Se llama] conciencia intuitiva al conocimiento irreversible asociado con un discurso coherente y fluido”. Citado por J. Braarvig, “Dhāraṇī and Pratibhāna”, p. 25, n. 3.

didos de antemano y aceptados en su valor canónico por la comunidad de creyentes.

La misma incredulidad desde luego subyace al copioso y florido discurso budista sobre los poderes yóguicos (*rddhi*). Por ejemplo, diversos textos del canon pāli, en especial del corpus de los Discursos (*nikāya*), enumeran los distintos “conocimientos superiores” que los adeptos pueden desarrollar en el nivel más alto de absorción meditativa. El repertorio de prodigios comprende desde caminar sobre el agua y volar hasta leer la mente de los demás o conocer su suerte al morir. Tan extravagante inventario suele contrastarse, sin embargo, con el sobrio “conocimiento de la destrucción de las impurezas”, también conocido como el “sendero transmundano”, añadido sin duda con el fin de minimizar e incluso cercar el valor de cualquier otro logro, por definición mundano.³⁷

¿Cuál es pues, en el caso del budismo temprano, ese objeto de percepción que en vez de envilecer los poderes del yogui los dignifica, justificando su aplicación? Como algunos han explicado, “en esencia, el sendero transmundano consiste en percibir ‘tal como son’ (*yathābhūtam*) las cuatro nobles verdades, a saber, el sufrimiento, su causa, su cesación y el camino que conduce a ésta”.³⁸

Tan ortodoxa y recatada respuesta perduraría en la atmósfera propiamente filosófica del periodo clásico, es decir, una vez que el “problema” de los poderes yóguicos fue trasladado, de nuevo, al tribunal de la epistemología. En esa atmósfera, como apenas vimos, *pratibhā* quedó subsumida en el concepto de percepción yóguica. Las distintas escuelas budistas, en especial la tradición lógica, harían lo propio, no sólo con la noción de *pratibhā* sino asimismo con la de *bhāvanā*. Por ejemplo, Dignāga (siglo VI) propuso una división cuaternaria de la percepción y en ella incluyó la visión yóguica, definida como la “visión de un objeto tal como éste es en sí mismo, al margen de las enseñanzas de los maestros”.³⁹ Poco después, Dharmakīrti (siglo VII) volvió al tema en el

³⁷ B. C. Clough, “The Cultivation of Yogic Powers in the Pāli Path Manuals of Theravāda Buddhism”, pp. 77 y ss., y D. V. Fiordalis, “The Wondrous Display of Superhuman Power in the Vimalakīrtinirdeśa”, p. 107.

³⁸ D. V. Fiordalis, “The Wondrous Display of Superhuman Power in the Vimalakīrtinirdeśa”, p. 107. Desde luego, este consenso se inscribe de nuevo dentro de uno más amplio alrededor del poder de la vista, y más exactamente, alrededor de la dimensión visual u ocular del conocimiento. Al respecto, ver A. Wayman, “The Buddhist Theory of Vision”, en especial, pp. 155-159.

³⁹ *Pramāṇasamuccaya* 1.6cd.

tercer capítulo de su *Pramāṇavārttika*, así como en importantes pasajes de textos posteriores, como el *Pramāṇaviniścaya* y el *Nyāyabindu*, y bajo su influencia un par de siglos más tarde Jñānaśrīmitra redactó, enteramente sobre el asunto, su *Yoginirṇayaprakaraṇa*.⁴⁰ En todos ellos, lo que el yogui percibe o aprehende vívidamente como resultado de su intenso esfuerzo imaginativo son, de nuevo, las cuatro nobles verdades, es decir, el único objeto que, según el consenso budista, es real (*bhūtārtha*).⁴¹

El caso de Dharmakīrti es iluminador para nuestros fines aquí. El filósofo defiende que los principales atributos de la percepción yóguica son la “nitidez” (*sphuṭa*) y la “inmediatez preconceptual” (*akalpa*).⁴² De hecho, para Dharmakīrti y en general para la epistemología budista, la claridad o diafanidad acaba siendo el rasgo distintivo de que una percepción está libre de constructos mentales, es decir, que es directa. Esto significa, como han explicado algunos, que la percepción es tan vívida como la que se produce mediante el contacto sensible con la realidad.⁴³ Ahora bien, con ello Dharmakīrti reconoce cómo la experiencia que en el yogui desencadena la práctica contemplativa, de algún modo, al menos desde una perspectiva puramente fenomenológica, guarda un estrecho paralelo con otro tipo de visiones “imaginativas”. El propio Dharmakīrti menciona las experiencias de quienes están afectados por el amor, la tristeza o el miedo. Al igual que el yogui, todos ellos perciben objetos como si los tuvieran enfrente: “Quienes están afectados por el amor, la tristeza, el miedo, el delirio, o por pesadillas, etc., perciben [objetos] como si estuvieran frente a ellos, aun cuando son irreales”.⁴⁴ En parte esto se explica porque un mismo poder subyace tanto a la visión de las

⁴⁰ Sobre la perdurable influencia de Dharmakīrti en la reflexión budista en torno a la percepción yóguica, ver G. Dreyfus, *Recognizing Reality*, pp. 331 y ss.

⁴¹ Parafraseo aquí la célebre definición de Dharmakīrti en *Nyāyabindu* 1.11, en realidad un resumen de su exposición en *Pramāṇavārttika* 3.281-287. Sobre el tema, puede consultarse J. D. Dunne, “Realizing the Unreal”, en especial, pp. 499-500, así como dos artículos de J. Woo, “Dharmakīrti and his Commentators on *Yogipratyakṣa*” y “Buddhist Theory of Momentariness and *Yogipratyakṣa*”.

⁴² *Pramāṇavārttika* 3.281. “Hablé antes sobre el conocimiento de los yoguis. Éste se manifiesta con total diafanidad, [es decir,] sin mediación conceptual, según la forma de su *bhāvanā*”.

⁴³ J. D. Dunne, “Realizing the Unreal”, p. 499. Ver C. Mcdermott, “Yogic Direct Awareness as Means of Valid Cognition in Dharmakīrti and Rgyal-tshab”, pp. 150-152.

⁴⁴ *Pramāṇavārttika* 3.282.

cuatro nobles verdades como a la del ser amado, en ambos casos además con un efecto liberador. Ese poder es *bhāvanā*: “Aunque irreal, [la visión] de malos augurios o de la vastedad de la tierra, es tan diáfana e inmediata [como todo aquello] creado por el poder de *bhāvanā*”.⁴⁵ Hasta aquí el paralelo parece ser indicio de una actitud favorable respecto a la imaginación en general, como se desprende, por ejemplo, de los siguientes versos que hacen eco del antiguo poder visionario: “Real o irreal, todo lo que [el yogui] concibe en la cima de su imaginación (*bhāvanā*) fructifica en una visión (*dhīh*) diáfana, directa”.⁴⁶

Sin embargo, la trayectoria común, con todas sus reminiscencias védicas, deviene en irremediable bifurcación apenas prestamos atención a las preocupaciones epistemológicas y soteriológicas en las que se inscribe el tema de la percepción yóguica en Dharmakīrti. Esas preocupaciones se resienten a través de su insistencia en la dicotomía realidad-irrealidad. Sólo en el caso de las cuatro nobles verdades, el objeto que *bhāvanā* pone ante nuestros ojos puede considerarse verdadero o real (*bhūtārtha*). En cambio, el estatus epistemológico (y en última instancia ontológico) de cualquier otra visión, por más diáfana que ésta sea, sólo puede ser falso. El argumento para trazar diferencia tan tajante lo aporta, en primera instancia, la filosofía: como sucede con la percepción en general, la legitimidad de *bhāvanā* depende de su capacidad para servir como una vía de conocimiento válido. La imaginación está subordinada al conocimiento lógico, *bhāvanā* a *pramāṇa*:

De éstas, sólo puede ser una vía de conocimiento válido (*pramāṇa*) aquella percepción imaginativa [literalmente “surgida de *bhāvanā*”] que es deseable (*iṣṭa*), por ejemplo [la percepción] que tiene por objeto [las cuatro nobles verdades], según expuse antes [en el primer capítulo]. El resto son [en cambio] un impedimento [es decir, no conducen a la verdad, pues son falsas].⁴⁷

Pero más importante aún, la diferencia descansa en un ideal soteriológico, del que depende en última instancia la validez de cualquier forma de conocimiento. Una percepción es verdadera si es deseable y es deseable si es edificante en términos soteriológicos —¡términos

⁴⁵ Ibídem, 3.284.

⁴⁶ Ibídem, 3.285.

⁴⁷ Ibídem, 3.286.

fijados de antemano por la propia tradición budista!—. ⁴⁸ La dimensión teleológica de la epistemología budista se traduce así en una actitud de desconfianza hacia la producción dirigida, vigorosa, de imágenes, porque dicha actividad, debido precisamente a su poder y eficacia (la misma que Dharmakīrti no duda en reconocer), lejos de contribuir a la altísima tarea de liberarnos del *samsāra*, la causa del sufrimiento, parece agravar la enfermedad. Así pues, fuera de este doble marco normativo, epistemológico y soteriológico, la imaginación no es sino fantasía e incluso alucinación. Tal como ocurre con *pratibhā*, sólo privada de su contenido estético, *bhāvanā* puede ser útil al yogui. Hasta aquí el *excursus* por la imaginación budista. Más adelante volveré a *bhāvanā*.

En suma, recogiendo las opiniones del yoga, de los pensadores de las escuelas Nyāya y Vaiśeṣika, y del budismo, es evidente que el concepto de percepción yóguica abrevia de las ideas de inmediatez y conocimiento directo o preconceptual, esto es, los principios que en su momento dieron nobleza y autoridad a las visiones del sacerdote inspirado, el depositario de la verdad en el mundo védico. Desde esta perspectiva, la noción contiene un resabio de la antigua sabiduría védica en torno a la superioridad de medios no ordinarios como los únicos aptos para alcanzar una visión orgánica de los distintos planos de la creación.

Empero, en este mismo reconocimiento termina el paralelo, pues, como vimos, dicha certeza, encarnada en la figura del *ṛṣi* y en particular en sus poderes visionarios (*dhīh*), suponía en antaño un fuerte componente poético e imaginativo. Volverse digno depositario de la verdad sagrada no se reducía a un evento puramente contemplativo. Esa contemplación era también inspiración, éxtasis, celebración o, en una palabra, imagen.

Como he intentado mostrar con este tortuoso recorrido, que comienza con las dudas respecto a *pratibhā* en la tradición yóguica y acaba con la acuñación de una categoría epistemológica como *yogipratyakṣa*, en manos de los filósofos la imaginación fue privada de su contenido lúdico o creador en aras de una unión contemplativa con el Absoluto en turno —trátese del solitario *puruṣa* de las escuelas Sāṅkhya y Yoga,

⁴⁸ Para decirlo con R. Torella (“Observations on *Yogipratyakṣa*”, p. 480): “El yogui budista [...] puede poner en práctica sus poderes únicamente sobre objetos definidos y canonizados de antemano por la tradición (¡budista!). En otras palabras, desde un principio sabe qué es lo que debe hallar: ni más ni menos que las cuatro nobles verdades, mismas que a él no toca descubrir, sino a lo mucho redescubrir”.

del inmovible *ātman* de las tradiciones brahmánicas o de las cuatro nobles verdades del budismo—, unión que paradójicamente exige una desvinculación con el resto del cosmos.

Quizá la forma más básica de apreciar este proceso de simplificación es la ausencia de un tratamiento independiente. De hecho, no son pocos los pensadores que evidencian cierta inquietud ante la posibilidad de que tan mínimo reconocimiento pudiera malinterpretarse como autonomía dentro del marco ya de suyo restringido de la epistemología, esto es, de que la percepción yóguica pudiera llegar a concebirse como un criterio de verdad independiente. Al respecto puede citarse el caso del célebre lógico Jayantabhaṭṭa (siglo IX), quien buscó desalentar cualquier tentativa de emancipación exponiendo con escolástica minuciosidad la dependencia de la especie *yogipratyakṣa* al género *indriyapratyakṣa* (percepción sensorial). Las extraordinarias visiones de yoguis y *ṛṣis*, afirmará el filósofo, no son más que un tipo especial de percepción y por lo tanto pueden explicarse conforme a los principios, entre ellos la causalidad, que rigen a la más confiable de todas las vías de conocimiento. En todo caso, las diferencias son meramente de grado: “La percepción [de los yoguis] ha de entenderse como el grado más alto en una escala, tal como sucede con la máxima blancura, etc.”. Entonces, de acuerdo con la regla general, Jayanta intentará probar, por ejemplo, que la percepción yóguica necesariamente debe tener como su causa un objeto. Su ejemplo: cuando alguien intuye la llegada de una visita inesperada; la solución: la mente es un órgano sensorial interno y la capacidad de vaticinar un suceso se produce en relación con un objeto potencial (la persona que intuimos que arribará). Toda intuición, incluida una excelsa como la del yogui, funciona de manera similar y, por lo tanto, no contradice el mecanismo de la percepción en general; quizá sea una forma más “intensa de visión”, capaz de “abarcar realidades sutiles, ocultas, remotas, pasadas o futuras”, pero al final del día, tal como sucede con “la extraordinaria visión nocturna de los gatos”, se trata de “simple percepción y no de un criterio de verdad autónomo”.⁴⁹

Imposible concluir nuestro recorrido sin reconocer que éste parece confirmar una de las habituales quejas contra la filosofía india, a saber, su arraigada tendencia a crear tradiciones cerradas, erigidas alrededor de ciertos consensos, con un dinamismo más bien interno, ajeno a una

⁴⁹ *Nyāyamañjarī*, pp. 268, 271, 275.

búsqueda del “conocimiento por el conocimiento mismo” y, en última instancia, animado por preocupaciones de índole puramente soteriológica.

Así, reducida a un tipo especial de percepción y legitimada por el objeto percibido, el poder de la imaginación sólo puede tener un valor instrumental: responde a una meta más alta y de ésta depende su validez; la imaginación existe para confirmar y no para poner en entredicho o replantear nuestras creencias, metas y valores. Quien de antemano asume como ciertas tales creencias, por ejemplo la retribución moral de las acciones, tiene buenas razones para negarle a la imaginación un trato justo, para no concederle autonomía; tiene razones pues para tomar las medidas necesarias e implementar las estrategias a su alcance (por ejemplo, el confinamiento a ámbitos aparentemente menos serios como la literatura) a fin de someterla a los ideales de pureza y control, el caldo de cultivo de la reflexión filosófica en la India sánscrita.

Razones para rechazar (incluso) la percepción yóguica

Aun cuando suele etiquetarse como la más ortodoxa de las escuelas filosóficas indias y un baluarte de los valores brahmánicos, la antigua tradición exegetica conocida como Mīmāṃsā —o más exactamente Pūrvamīmāṃsā— con frecuencia defendió tesis que son todo menos convencionales; algunas veces incluso adoptó una actitud de escepticismo frente a verdades tenidas como axiomáticas entre otros pensadores. Por ejemplo, negó de manera categórica la existencia de Dios, puso en duda la naturaleza cíclica del cosmos y criticó las soteriologías que abrazaron el ideal de libertad transmudana. En el otro extremo, sus adeptos se encuentran entre los pocos que mostraron cierta apertura por las transacciones de la vida cotidiana y en general por el mundo secular.

Por paradójico que parezca, la originalidad de la posición de la escuela Mīmāṃsā en cada uno de estos rubros tiene su origen en una lealtad inflexible, hasta las últimas consecuencias, a ciertos principios ortodoxos básicos. De esos principios destaca, desde luego, la convicción en el carácter absoluto de la revelación védica —por definición in-creada, eterna, autosuficiente y libre de las limitaciones que presupone postular un autor, sea éste divino o, peor aún, humano— como la única

vía para conocer cualquier verdad de orden trascendente y en general para establecer el *dharma*,⁵⁰ principio entendido a la luz de la propia identidad brahmánica, esto es, como un deber ritual, codificado en las exhortaciones y amonestaciones védicas. Así las cosas, en esencia, el *dharma* “sólo puede aprenderse de los Vedas y justificarse a través suyo. No existe otro medio para conocerlo, ni ninguna otra fuente que pueda legitimarlo”.⁵¹ El conocimiento del *dharma* es pues *vedamūla*, está “enraizado en los Vedas”, y, por consiguiente, es *codanālakṣaṇa*, “está determinado por las exhortaciones” que prescribe la propia revelación védica.⁵²

Fue con base en este conjunto básico de premisas y más exactamente en una adherencia piadosa a las mismas, que la escuela Mīmāṃsā se convirtió en la única (junto con los materialistas) que negó la posibilidad de una percepción yóguica (*yogipratyakṣa*) o una experiencia directa (*sākṣātkāra*) de aquellas verdades que trascienden la esfera de los sentidos y el intelecto, erigiéndose así en la voz disonante respecto a un tema que, como vimos, gozó de aceptación general.

En el caso específico del gran *mīmāṃsaka* Kumārilabhaṭṭa (siglo VII), aunque con notables antecedentes en la obra del exégeta Śabara (aprox. siglo V) e incluso antes en el *Mīmāṃsāsūtra* de Jaimini (aprox. siglo II a.C.), la posibilidad de que el yogui pueda acceder de manera directa a la esfera del *dharma* fue tomada como una forma extrema de intentar validar el conocimiento de la realidad última a partir de una autoridad humana y, por lo tanto, sujeta a las vicisitudes de la existencia ordinaria. Con el fin de repudiar semejante despropósito, Kumāriḷa buscó dismantelar y desmitificar la encumbrada posición que la percepción yóguica había alcanzado en el resto de las escuelas filosóficas. Por ejemplo, en su *magnum opus*, el *Ślokavārttika*, insistió en que, siendo *mera* percepción, la visión de yoguis e iluminados depende de un sustrato objetivo y, específicamente, de la aprehensión de objetos que existen en el presente, aquí y ahora. Dicho de otro modo, al ser percepción y nada más, la mirada yóguica en modo alguno puede acceder a realidades pasadas o futuras, y por lo tanto su uso resulta inútil en lo que concierne al conocimiento del *dharma*. Desde esta perspectiva,

⁵⁰ Ver *Mīmāṃsāsūtra* 1.1.1.

⁵¹ W. Halbfass, *India y Europa*, p. 508.

⁵² *Mīmāṃsāsūtra* 1.1.2.

los ataques de Kumāriila no parecen estar dirigidos a la figura del yogui *per se*. Antes bien, se trata de un simple pero importante corolario de las dudas que desde siempre manifestó la escuela Mīmāṃsā respecto al fenómeno de la percepción como vía para conocer el *dharma*. No en vano, inmediatamente después de anunciar cuál es el objeto de estudio de esta tradición y cómo debe entenderse éste, el sabio Jaimini dedica un primer y sutil ataque a la percepción:

Percepción es el conocimiento que se produce cuando los sentidos de una persona entran en contacto con un objeto real. [Ahora bien], puesto que ésta consiste en la aprehensión [de un objeto] presente, no puede considerársele una vía válida de conocimiento [respecto al *dharma*].⁵³

En su interpretación, astutamente Kumāriila asume que Jaimini hizo la aclaración final —la percepción vale sólo para objetos presentes (*vidyamāna*)— con el fin de excluir la percepción yóguica como opción para comprender el *dharma*.⁵⁴ Por lo tanto, lejos de ser redundante, la acotación tiene su razón de ser en las diversas conjeturas y concesiones en torno a la capacidad visionaria de los yoguis. Así pues, para Kumāriila el propósito último del aforismo no es tanto definir la percepción en general sino negar la percepción yóguica como vehículo de conocimiento sagrado. La definición sirve apenas como evidencia para dicho propósito: cualquiera que sea la experiencia del yogui, lo que percibe no es un medio para conocer el *dharma* porque es sólo percepción, esto es, porque su experiencia no es distinta de la nuestra:

En suma, la percepción de los yoguis no está por encima de la percepción ordinaria. Y al ser también [mera] percepción no puede sino aprehender un objeto presente o surgir del contacto con objetos reales, tal como nuestra percepción.⁵⁵

Si la percepción de los yoguis es de verdad percepción, entonces, tal como sucede con nuestra percepción, la suya no es un medio para aprehender la verdad última. Detrás del yogui, como detrás de sabios y héroes religiosos a los que se atribuye incluso el don de la omniscien-

⁵³ Ibídem, 1.1.4.

⁵⁴ *Ślokavārttika* 4.21cd.

⁵⁵ Ibídem, 1.28cd-29.

cia, hay un ser humano, condición que sin más los descalifica como criterio de verdad.

En efecto, para el *mīmāṃsāka* en general y para Kumārila en particular, la condición humana presupone capacidades sensoriales similares en todos los casos. Las diferencias son apenas de grado y en ningún caso presuponen una independencia respecto al objeto que en cada caso corresponda.⁵⁶ Es absurdo por lo tanto querer apelar al principio de autoridad personal (por ejemplo, la omnisciencia del Buda o el estado de concentración del yogui) para legitimar una doctrina o un canon; antes bien, para ser verdadero, ese canon debe sostenerse por sí mismo, autonomía que demanda una irremediable distancia respecto a las verdades que el hombre construye y postula.

Desde luego, son varios los argumentos específicos que Kumārila urdió a fin de subrayar las contradicciones y la falta de certitud que aquejan a la tesis a favor de la percepción yóguica.⁵⁷ Empero, éstos no tienen por qué preocuparnos aquí. El paréntesis termina por lo tanto en el mero reconocimiento de que si, como vimos, el concepto de percepción yóguica representó el último reducto de la imaginación entre los filósofos del periodo clásico, entonces el desdén del *mīmāṃsāka* hacia dicho concepto conformaría el núcleo de uno de los discursos menos sensibles, más indiferentes, al tema de la imaginación en la India sánscrita.

Tal conclusión puede desconcertarnos, pues, como vimos en el capítulo anterior, las coordenadas que en una medida importante configuraron la respuesta del hombre indio frente al fenómeno de la imaginación aparecen delineadas en la propia cosmovisión sacrificial védica, en especial en la figura del sacerdote inspirado. De hecho, como señalé, la naturaleza escénica del sacrificio exigía como ingrediente esencial el despliegue de la imaginación. Si así fue, ¿por qué entonces el filósofo-

⁵⁶ *Ibidem*, 2.114: “Puesto que no hay [percepción] sin un objeto correspondiente, incluso cuando se produce una percepción extraordinaria se trata [en todo caso] de la visión de objetos distantes o sutiles; el oído no puede captar formas”.

⁵⁷ Entre ellos, por ejemplo, el problema de la pluralidad de visiones extraordinarias y las consecuentes discrepancias entre lo que postula un yogui y lo que defiende otro; o, más importante aún, el problema del carácter privado de la percepción yóguica: ¿cómo determinar la validez de un conocimiento del que están excluidos los demás y, por lo mismo, cómo podría corroborarse que el mismo fue transmitido de manera íntegra y fidedigna? Al respecto, puede consultarse E. Christie, “Indian Philosophers on Poetic Imagination”, pp. 186-189, así como el artículo de L. McCrea, “Just Like Us, Just Like Now”.

fo del ritual no recuperó un legado que bien pudo haberlo catapultado como el primero en haber reflexionado sobre la imaginación en India? Me parece que la respuesta a tan compleja pregunta tendría que tomar en cuenta, de nuevo, la radicalización que a partir de cierto momento —en el entorno de competencia del periodo clásico—, experimentó la lealtad del *mīmāṃsaka* a la Palabra revelada como estrategia para defender el *dharma* védico frente a escuelas rivales, con *dharms* propios. Como era de esperar, dicha radicalización se tradujo en una inflexible identificación entre la Palabra de los Vedas y cualquier expresión de creatividad, espontaneidad y originalidad. Esto explica, entre otras cosas, que las reservas de Kumāriila respecto a las habilidades sensoriales de los yoguis sean extensibles a cualquier forma de intuición y, en última instancia, a la imaginación misma:

Quando el yogui en efecto concibe un objeto que no existe en el presente, precisamente porque [se trata de un objeto que no existe aquí y ahora, dicha cognición] no puede ser percepción sino deseo, memoria, etc. Y no es [percepción] porque [en tales casos] es imposible establecer tanto la condición de medio válido de conocimiento como aquello que define a la percepción. Algo parecido sucede con la imaginación (*pratibhā*)...⁵⁸

Quando el yogui presume ver cosas futuras en realidad se trata, como cualquier mortal, de simple volición; cuando asegura ver cosas pasadas, es su memoria la que interviene. Desde esta perspectiva, añade Kumāriila, la visión de los yoguis en realidad opera de un modo no muy distinto a la imaginación ordinaria (*pratibhā*), con su inherente capacidad para desbordar el presente y construir realidades inéditas. Dicho de otro modo, en última instancia, cuando el yogui asume ver cosas que los demás no, lo que está haciendo es ¡simplemente imaginar!, proyectar su percepción hacia el futuro y el pasado con la ayuda del deseo y la memoria. De suyo, la comparación es muy significativa, pues confirma la premisa que ha acompañado a este recorrido: en el concepto de percepción yóguica se agita, tímidamente, lo que en otros tiempos fue concebido como el poder imaginativo del sacerdote inspirado. Empero, el reconocimiento de ese vínculo en ningún momento se erige como punto de partida para reconocer el valor de la imaginación

⁵⁸ *Ślokavārttika* 4.30-31ab.

en cuanto tal. Al contrario, las preocupaciones epistemológicas que dan forma al discurso de Kumārila y, sobre todo, su convencimiento de la necesidad de preservar la pureza y la autonomía de la Verdad revelada, transforman la consanguinidad en rechazo compartido:

Tal como [por sí sola, es decir,] sin el apoyo de la percepción o algún otro [medio válido de conocimiento], la imaginación de la gente común no es suficiente [para establecer una] certeza, del mismo modo [por sí sola la extraordinaria imaginación] de los yoguis [no constituye una evidencia suficiente en relación con el conocimiento de la verdad última].⁵⁹

Al igual que la visión yóguica, el fenómeno en general de la imaginación carece de todo fundamento apenas se le intenta pensar fuera del restringido ámbito de la percepción, es decir, al margen de un sustrato objetivo. La eficacia del deseo o la memoria para construir objetos imaginarios en última instancia depende de la intervención de un medio válido de conocimiento. Dicho de otro modo, por sí sola, la imaginación no es capaz de producir certeza alguna. En realidad, explicará Kumārila, las cosas que nuestra mente percibe con el ojo de la mente, incluso las más fantásticas, irreales o absurdas, por ejemplo una “liebre con cuernos”, tienen su causa en una combinación de elementos previamente percibidos y, por lo tanto, en realidad están constituidas por dichos elementos.⁶⁰

Empero, no nos confundamos. El interés del *mīmāṃsaka* por situar la imaginación y la visión yóguica en el ámbito de la percepción en realidad busca facilitar el repudio de ambas como formas de verdad o conocimiento en relación con la realidad última, pues, como vimos, la percepción es de suyo una vía incapaz de acceder a dicha realidad. Y si el *dharma* es por definición *imperceptible* (*atīndriya*) y, por su parte, la imaginación es sólo percepción, entonces el *dharma* es simplemente *inimaginable*, en el sentido negativo de la palabra. El posible valor de la imaginación, siempre y cuando haga válida su subordinación

⁵⁹ *Ibíd.*, 4.32.

⁶⁰ *Ibíd.*, 5.111cd-112ab: “La imagen de una liebre con cuernos tiene su causa en [la percepción pasada de] un cuerno en alguna otra criatura, [por ejemplo una vaca,] junto con [la percepción también pasada del] cuerpo de una liebre. Por su parte, [la percepción de] la ausencia [de cuernos] en la cabeza de la liebre es [la causa] de la negación [de dicha imagen]”.

respecto a la percepción, sería por lo tanto meramente secular. Pero en este caso lo que obtenemos, al menos en la obra de Kumārila, es un gran silencio.

El Vedānta o el argumento ilusionista contra la imaginación

De existir en India una filosofía que, por un lado, considerara secundarias las obligaciones rituales que prescribe el antiguo canon védico como única vía de trascendencia, y, por el otro, desconociera la irreducible dicotomía que en las tradiciones Sāṅkhya y Yoga condena el ejercicio introspectivo a la búsqueda de una conciencia sin contenidos, ¿cabría la posibilidad de que la imaginación contara con más y mejores argumentos a su favor y recibiera un trato más digno, y quizá incluso la estimación de los filósofos?

A primera vista la oferta quizá nos tienta. Y ya tentados no es difícil reparar con un posible candidato que le dé vida. La filosofía del Vedānta, en especial la vertiente monista (*advaita*) de Śaṅkara (siglo VIII), parece cumplir con ambos requisitos. En efecto, el ideario del *mīmāṃsaka*, con su énfasis en la realización de rituales públicos y domésticos y la observancia de normas sociales y morales, parece oponerse a la postura de Śaṅkara, quien de manera explícita enseñó que al alcanzar el sí mismo (*ātman*) una identidad con el absoluto (*brahman*) y comprender que el mundo empírico es sólo ilusión (*māyā*), las exhortaciones y amonestaciones védicas dejan de tener sentido. El conocimiento interior (*jñāna*) tiene, pues, primacía sobre cualquier prescripción ritual o moral. Desde esta perspectiva, la ortodoxia gnóstica de Śaṅkara presupone una insalvable distancia, fuente de algunos conflictos, respecto a la ortodoxia ritualista del Pūrvamīmāṃsā: el valor de los preceptos védicos es sólo provisional, pues concluye una vez que el adepto abraza meditativamente la no dualidad absoluta,⁶¹ ahí mismo distanciándose de

⁶¹ Ver *Upadeśasāhasrī* 2.1.30: “Sébase que ocuparse de los ritos y las prácticas [asociadas con ellos], por ejemplo, el cordón sagrado, [etc.], deja de tener sentido una vez que se alcanza la identidad con el *ātman*, pues dichos ritos, etc., se oponen a la realización de la identidad con el *ātman* supremo”. También *Brahmasūtrabhāṣya*, introducción, p. 3: “Cuando aún no ha surgido el conocimiento del *ātman*, las escrituras mantienen su vigencia teniendo como objeto una realidad caracterizada por la ignorancia. Así pues, preceptos tales como ‘[todo] brahmán debe hacer sacrificios’, etc., se

los postulados de la influyente escuela Sāṅkhya y dando continuidad interpretativa a los decretos proverbiales del *Brahmasūtra* (aprox. siglo I a.C.), el texto fundacional del Vedānta.

Para terminar este recorrido intentaré reconstruir el lugar que la imaginación ocupa dentro de la filosofía de Śaṅkara. El tema, como veremos, es iluminador porque hace evidente la complejidad del recelo filosófico contra el poder creador de la facultad imaginativa; dicho de otro modo, pone de manifiesto que la defensa de una tesis contraria en lo que concierne a tal o cual aspecto teórico no necesariamente es la panacea con respecto al tema de la imaginación. En efecto, analizado con más cuidado, el caso del Vedānta resulta también poco alentador. Por lo demás, la persistencia de las dudas e incluso la hostilidad en un sistema que presume ser monista, nos permite anticipar que el genuino reconocimiento filosófico de la imaginación reclama un planteamiento incluso más radical.

Por ahora, para comenzar, digamos que la comprometida posición de la facultad imaginativa dentro el Vedānta puede apreciarse a partir de los propios testimonios, mitad biográficos mitad hagiográficos, que se han conservado en torno a la figura de Śaṅkara y el movimiento encabezado por éste.⁶² Sabemos, por ejemplo, que a pesar de contar con un séquito considerable de pupilos y admiradores, siempre se opuso a llevar sus enseñanzas a los grandes centros urbanos y a las cortes, el corazón del refinamiento cultural y el hedonismo, residencia de artistas, *connaisseurs* y hombres adinerados. Śaṅkara fue un áspero asceta y renunciante (*sannyāsin*), y en parte esto explica la aversión que sentía por el hombre ciudadano (*nāgaraka*) y, en consecuencia, por la aparente frivolidad de la pasión por las artes y la vida bohemia. Al mismo tiempo, la atmósfera de austeridad ascética que despierta su obra pone de manifiesto los profundos contrastes de la época. Empero, Śaṅkara fue selectivo incluso dentro del entorno conservador y disciplinado que anima su pensamiento, el cual estaba reservado para los adeptos más

sostienen [sólo] bajo el supuesto de que al *ātman* le son imputables rasgos particulares como casta, etapa de la vida, edad, circunstancias externas, etc.” Mi análisis a continuación se basa principalmente en estos dos textos, ambos reconocidos plenamente como obras genuinas de Śaṅkara.

⁶² Debemos a cierto Mādhava o Vidyāraṇya el más conocido de esos relatos, el *Śaṅkaradigvijaya*, el cual, de acuerdo con D. N. Lorenzen (“La renunciación de Śaṅkarācārya”, p. 335), fue redactado hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII.

avanzados. Su propia obra contiene un sinnfín de admoniciones que indican un puritanismo elitista y excluyente.⁶³ En suma, los ideales y valores que guían su misión no parecen inspirar un ambiente exactamente propicio para la actividad imaginativa.

¿Tiene dicha actividad algún valor desde una perspectiva puramente teórica? Después de todo, ¿no fue Śaṅkara el máximo defensor del principio de no dualidad? ¿Y acaso dicho principio no presupone la inclusión afirmativa de cualquier fenómeno o experiencia, incluida la imaginación y sus productos?

El optimismo se diluye apenas recordamos que el tipo de monismo que Śaṅkara abraza tiene como corolario natural un ilusionismo, defendido por el severo asceta con no menos vehemencia. De manera abrupta, el reconocimiento de tan importante detalle ensombrece el panorama para la imaginación.

Como se sabe, Śaṅkara se tomó muy en serio aquello de que el Vedānta, como establece el canónico *Brahmasūtra*, es el sistema consagrado al estudio de *brahman*,⁶⁴ y así construyó una visión ortodoxa del cosmos y el destino del hombre alrededor de la superioridad incontestable de *brahman*, el *ens realissimum*, el sustrato homogéneo y sin par al fondo de todas las cosas, la esencia universal libre de cualquier atributo o cualidad, y por lo tanto describible sólo negativamente.

Si se parte de un principio así, ¿cómo explicar la multiplicidad, la diferencia, el cambio, la entropía y en general la desazón existencial que la fachada siempre inestable del universo parece suscitar? Ante este dilema y como lo hiciera antes el Sāṅkhya, Śaṅkara admite un segundo principio responsable de la eclosión y continuidad tanto del mundo fenoménico como de la vida mental, y al mismo le imputa, por

⁶³ Ver, por ejemplo, *Upadeśasāhasrī* 1.13.27: “El significado del Veda aquí postulado y por mí referido de manera concisa, ha de impartirse [únicamente] a ascetas pacíficos por alguien preparado intelectualmente [para ello]”. Más categórico aún resulta 2.1.2: “[El maestro] deberá intentar convencer por todos los medios al discípulo de que sólo el conocimiento conduce a la liberación, [únicamente si ese discípulo] muestra desinterés por el mundo finito; si ha renunciado al deseo de tener hijos, riquezas y una vida mundana; si ha alcanzado el nivel de asceta excelso; si posee ecuanimidad, templanza, compasión y demás [virtudes ascéticas]; si ha adquirido las cualidades del discípulo ideal; si es un brahmán puro; si se conduce de la manera correcta; si su casta, oficio, comportamiento, capacidad intelectual y familia fueron [primero] evaluadas”. Ver, asimismo, *Bhramasūtrabhāṣya* 1.1.1.

⁶⁴ *Brahmasūtra* 1.1.1.

consiguiente, todas aquellas funciones inadmisibles en el caso del estable y puro *brahman*. Sin embargo, a diferencia del Sāṅkhya donde la materia o *prakṛti* es real y causa eterna de la creación, a fin de preservar la integridad de la unidad absoluta, Śāṅkara se vio obligado a degradar ese segundo principio al estatus de mera ilusión. Así pues, el mundo fenoménico, definido según los atributos esenciales de nombre y forma, no sólo es irreal sino que, alimentado por el poder de la ignorancia, acaba tendiendo su manto de falsedad sobre el impoluto *brahman*.⁶⁵ “La ignorancia”, explica el filósofo, “es la superposición de las cualidades de una [cosa] sobre otra”.⁶⁶

Ante un diagnóstico así, ¿qué posibilidades tiene el ser humano de alcanzar la verdad, de escapar a la ilusión y conocer a *brahman*? Dicho de manera sucinta, ¿cómo explica Śāṅkara la salvación? Quizá no haya otro tema donde se resienta más la influencia de las Upaniṣads sobre el pensamiento del gran filósofo del Vedānta. Así, éste insistirá en que en su esencia misma el ser humano no es distinto a *brahman*. Por lo tanto, al igual que este último, el sí mismo o *ātman* es “eternamente libre, puro, supremamente inactivo, inmutable, inmortal, imperecedero y por lo tanto siempre incorpóreo”.⁶⁷ Empero, si bien, “en el *ātman* no hay ignorancia”, “ni esclavitud, pues es ajeno al cambio”,⁶⁸ no por ello el individuo deja de padecer el catastrófico efecto de la nesciencia: lo real pasa ahora por irreal, lo irreal por real:

A pesar de que eres el *ātman* supremo, ajeno al *saṃsāra*, sostienes lo contrario [y así afirmas]: “Yo soy quien transmigra”. Aun cuando no eres tú quien realiza [acciones] ni experimentas [sus efectos] ni eres finito [sostienes lo contrario y así afirmas]: “Yo soy el hacedor, yo soy quien experimenta [el fruto de las acciones], yo soy finito”. Esto es la ignorancia.⁶⁹

En particular, tan radical alteración provoca que la persona confunda su verdadera esencia con su cuerpo, sus emociones, sus pensamientos y, como podemos adivinar, su *imaginación*. Más importante para

⁶⁵ Ver *Upadeśasāhasrī* 1.17.20a y 1.6.3: “Todo surge de la ignorancia...”. “Todo este [universo] es [un mero] accidente que, tal como un hermoso ornamento, envuelve [al *ātman*] por medio de la ignorancia...”.

⁶⁶ *Ibidem*, 2.2.51.

⁶⁷ *Ibidem*, 1.13.3.

⁶⁸ *Ibidem*, 1.16.37d y 57ab.

⁶⁹ *Ibidem*, 2.2.50.

nuestros fines aquí es el hecho de que en varios pasajes Śaṅkara deja entrever que la responsabilidad de la imaginación en el fatal yerro que arrastra al individuo por el implacable sendero circular del *samsāra* no es menor. Nombres y formas no sólo aparecen “desplegados a causa de la ignorancia”; antes bien, puesto que dicho despliegue posee una naturaleza irreal, ilusoria, de algún modo la imaginación acaba convirtiéndose en la facultad que mejor encarna los efectos de la ignorancia: nombres y formas son fenómenos “imaginados por la ignorancia”,⁷⁰ diferencias y dicotomías son sus “figuraciones” o “fantasías”:

De este modo queda demostrado que, mientras la [triada de formas, nombres y acciones] es irreal, sólo la conciencia es real, no imaginada (*na kalpita*). Con excepción del *ātman*, que es tanto el conocimiento primordial como el [verdadero] objeto de conocimiento, todo es un producto de la imaginación.⁷¹

El cambio, las diferencias, la experiencia del mundo empírico, todo esto descansa sobre un acto de construcción mental: *kalpanā*, *vikalpa*, términos derivados de la raíz *kḷp-* que, al igual que *pratibhā* o *bhāvanā*, incluyen dentro de su rico campo semántico la idea de imaginación:

“Es así, entonces me pertenece”, “Es así, entonces te pertenece”, “Así soy yo, ni más ni menos”. [Proyectadas] sobre *brahman* —quien [en realidad] es siempre el mismo, no dual y propicio—, todas estas ficciones (*kalpanā*) no son sino estupidez popular.⁷²

Derivada de la misma raíz, la forma védica *saṅkalpa* nos salió antes a propósito de la construcción imaginativa del sacrificio durante el periodo de los Brāhmaṇas. En ese caso, como vimos, el término poseía un valor más bien positivo. Por el contrario, el ilusionismo de Śaṅkara confina automáticamente las nociones de imaginar, imaginación, imaginario, etc., a su bien conocida acepción negativa. Como puede adivinarse, el valor negativo que en este caso poseen las formas derivadas de la raíz *kḷp-* es paralelo al sentido, también derogatorio, que posee el

⁷⁰ *Brahmasūtrabhāṣya* 1.1.1.

⁷¹ *Upadeśasāhasrī* 1.17.13. En este mismo sentido, ver, además 1.11.12, 1.15.49, 1.16.21 y 1.17.11.

⁷² *Ibidem*, 1.10.11. Ver, asimismo, 11.16.64 y 11.16.68, entre muchos otros pasajes.

antiguo concepto de *māyā* en la obra de Śaṅkara. Mientras que en el horizonte védico, *māyā* (de la raíz *mā-*, “medir”, “delimitar”) designa el poder por el que los dioses dan forma a sus visiones, y por lo tanto en cierto sentido se trata de la expresión de esas mismas intuiciones, para el filósofo es la fuerza irracional que nos priva de conocer la verdad. Śaṅkara es rigurosamente consistente al respecto, incluso a nivel terminológico: siempre usa la imaginación (*kalpanā*) en conjunción con la ignorancia (*avidyā*).⁷³

Quizá esto explique que las alusiones en su obra a fenómenos artísticos y ornamentales reciban un tratamiento similar, es decir, como metáforas de engaño, falsedad e irrealdad. La ilusión se asemeja a una seductora bailarina; el universo es como un espectáculo teatral que cautiva pero ahí mismo esclaviza; la multiplicidad no es más que un banal afeite que oculta la unidad de *ātman* y *brahman*,⁷⁴ unidad perfecta que nadie imagina y en cuyo seno nada imaginario tiene cabida:

Nadie me pertenece ni yo pertenezco a nadie, pues soy no dual y, por lo tanto, nada hay [en mí que sea] imaginado. Y yo mismo no soy imaginado [por nadie más] pues soy anterior a cualquier construcción imaginaria (*kalpanā*); sólo la dualidad es imaginaria.⁷⁵

Desde luego, hay en todo esto cierto reconocimiento de la autonomía y la espontaneidad de la imaginación; sin embargo, se trata de una libertad de la que nadie se hace responsable y, más aún, de la que es necesario abjurar. Las infinitas formas que despliega la imaginación poseen autonomía no tanto en el sentido de que alguien sea libre para crearlas, sino más bien, *en tanto que no pertenecen a nadie*.⁷⁶ Y no pueden pertenecer a alguien porque, por un lado, al ser inactivo e indiferente a la diversidad, el absoluto no puede crear ni imaginar el mundo, y, por el otro, el sujeto individual y diferenciado es en todo caso un efecto de la actividad cósmica ilusoria. Sabemos que entre ambos tiende su elusivo reino la ignorancia imaginativa; empero, ni uno ni

⁷³ Ver Ò. Pujol, “Algunas reflexiones en torno a la terminología del *Bhagavadgītābhāṣya* de Śaṅkara”, pp. 141-143.

⁷⁴ Ver, por ejemplo, *Upadeśasāhasrī* 1.6.3; 1.17.28-30.

⁷⁵ *Ibidem*, 1.19.12. Ver, *asimismo*, 1.19.9.

⁷⁶ Ver I. Ratie, ““A Five Trunked, Four Tusked Elephant is Running in the Sky””, p. 364.

otro —el primero oculto, el segundo confundido— tienen que ver con tan misteriosa e inexplicable presencia. Al igual que *avidyā*, la imaginación es mera superposición, un mecanismo impersonal que sin más irrumpe y nos envuelve con su fantástico velo.

Así las cosas, el famoso punto débil del sistema de Śāṅkara, encapsulado en la pregunta ¿a quién pertenece entonces la ignorancia? (*kasyāvidyā*), bien puede plantearse desde la perspectiva de la imaginación. ¿Quién es entonces el que imagina? ¿Quién abraza como suya tan poderosa magia? Tal como sucede con la ignorancia, la frágil y evasiva respuesta de un sistema que confió el ideal de pureza al de inactividad, esto es, que abrazó la unidad *a costa de* la diferencia, será “nadie”.

La dureza de su ascetismo, su firme adherencia a los valores ortodoxos brahmánicos y, finalmente, el apremio soteriológico, impiden a Śāṅkara hacer cualquier concesión. La “confusión” sólo puede contrarrestarse con la “medicina del conocimiento y la templanza”.⁷⁷ Como puede anticiparse, el rasgo que distingue al conocimiento salvífico es su fuerza discriminativa.⁷⁸ De hecho, el conocimiento es para Śāṅkara sobre todo discernimiento y es en este sentido aséptico, excluyente, que a veces lo califica como “purificación suprema”.⁷⁹ La dimensión yóguica, introspectiva, de su obra apunta en esa misma dirección. Así las cosas, la búsqueda de una solución al ilusionismo al otro extremo de la falsa diferencia entre *ātman* y *brahman*, ahí donde la ignorancia finalmente cesa, sólo puede significar un rechazo de la imaginación.

En suma, que el mundo tenga una constitución imaginaria no es para el Vedānta —como tampoco para el budismo— algo que valga la pena explorar ni mucho menos una virtud que deba ensalzarse, sino justo el mal que es necesario erradicar, pues, de nuevo, una naturaleza imaginaria equivale a una naturaleza irreal y, en tanto tal, enajenante y opresora.

⁷⁷ *Upadeśasāhasrī* 1.19.1. Ver, además, 1.1.6ab: “Sólo el conocimiento puede destruir la ignorancia; no así la acción, que es compatible [con la ignorancia]”; 2.1.2: “Sólo el conocimiento conduce a la liberación”; 2.2.48: “La causa es la ignorancia; el conocimiento lo que la erradica”.

⁷⁸ Ver, por ejemplo, 1.16.61; también, 1.18.62-64 y 69.

⁷⁹ 1.16.71: “Las impurezas causadas por la ignorancia y acumuladas a través de incontables vidas abandonan a aquella persona que conoce esta purificación suprema; entonces, tal como sucede con el éter, las acciones no lo contaminan”.

A manera de conclusión

Como hemos visto, en general la filosofía sánscrita tiende a devaluar la imaginación. El consenso parece confirmar este otro: el desdén por la actividad de la imaginación es directamente proporcional al compromiso que, en tanto guardianes del orden y la verdad, los filósofos indios al parecer mantienen con el valor de pureza.

El concepto de percepción yóguica retrata de una manera muy tangible dicho compromiso. Como vimos, los prodigios visionarios de yoguis y ascetas fueron reconocidos por los filósofos en función del objeto percibido, o, más exactamente, en función de la calidad moral y doctrinal —esto es, la pureza— del objeto percibido. Toda visión al margen de dicho objeto fue rechazada. Transmutado en yogui, el *ṛṣi* védico dejó de ser instrumento de una inspiración libre y celebratoria; convertido en material de análisis, el poder visionario debió responder a las necesidades teóricas de quienes lo estudiaban.

Ahora bien, si hay algo en la India especulativa que encabeza la lista de las cosas impuras es el mundo manifiesto, el cosmos, entendido en su íntima relación con el universo mental. Si lo que nos condena a la insatisfacción y la finitud en este mundo y en el siguiente es el inagotable desfile de formas, imágenes y pensamientos, ya sea a ojos abiertos o cerrados, entonces definitivamente no es hacia ese mundo adonde debería dirigir la mirada quien aspira a la verdad y, con ésta, a la felicidad. Desde luego, comete una falta incluso más grave quien se atreve, con el ojo de su imaginación, a recrear este universo o, peor aún, a crear nuevos mundos.

El impulso normativo no se limita al ámbito teórico, pues, por poner el ejemplo al que aquí dedicamos mayor atención, acabó normando la praxis yóguica a través de un ideal de purificación corporal y mental como condición para el encuentro meditativo con el Absoluto, el mismo que, una vez más, ostentará como signo de su pureza una indiferencia por la diversidad y el cambio, restándole así gravedad a los desacuerdos de los filósofos en otros aspectos. Dualistas, monistas y antiesencialistas se nos revelan así como voces con tesituras distintas al interior de un mismo y armónico coro.

Al final, los matices confirman este catálogo mínimo de consensos. Como vimos, éstos van desde la indiferencia absoluta, por ejemplo en el Vedānta y la escuela Mīmāṃsā, hasta la aceptación condicionada,

como en el Yoga y en general en los sistemas que reconocieron la posibilidad de una percepción paranormal. Desde luego, a la aceptación condicionada seguiría la aceptación genuina. A pesar de la opinión de los filósofos, la India sánscrita no ignoró esa posibilidad, y no lo hizo porque como cualquier cultura, antigua o moderna, India ni comienza ni acaba con la filosofía. Como mencioné al revisar el caso de Śāṅkara, si algo marcó el desarrollo de la cultura sánscrita a lo largo del periodo clásico, cuyo esplendor suele asociarse no casualmente con la dinastía Gupta entre los siglos IV-VII, no fue precisamente la pervivencia de las tradiciones ascéticas ortodoxas sino el florecimiento y la consolidación de la gran tradición literaria sánscrita, el *kāvya*, lo que indirectamente vino a exacerbar la rivalidad entre yoguis y poetas.

En efecto, ante un panorama tan hostil como al que acabamos de asomarnos, la posibilidad de un acercamiento más empático hacia los poderes de la imaginación sólo podía surgir de la trayectoria por la que de manera paralela se perpetuó la figura del *ṛṣi*, la trayectoria de la poesía. Como veremos en los siguientes capítulos, los poetas se interesaron por recuperar el legado literario védico como una forma de legitimar su propio y en varios sentidos revolucionario arte. Con ese fin redefinieron los dones del recitador védico, se los adjudicaron a sí mismos y, como parte de ese proceso, dieron nueva vida al poder imaginativo, una vida mucho más plena de la que gozó entre filósofos y meditadores.

Así, por paradójico que parezca, en la misma época que, a través de Śāṅkara, el Vedānta redondeaba el argumento ilusionista contra la imaginación, comenzó a gestarse la respuesta teórica que daría voz a las convicciones de poetas y dramaturgos, en especial las convicciones nacidas del ejercicio diario y la aplicación creativa de los fenómenos de la inspiración y la imaginación. Esa respuesta emergería además con tal fuerza que acabaría llamando la atención de filósofos con inclinaciones no precisamente ortodoxas. Así, de la poesía y la teoría literaria emergerá un nuevo tipo de yogui, un yogui artista, el yogui tántrico, que en vez de normar intentará soltar las amarras de la imaginación. Finalmente, en el siglo X, la añeja rivalidad entre yoguis y poetas alcanzará una excepcional tregua en la obra de Abhinavagupta, el genio de la época.

3

La vindicación poética de la imaginación: Ānandavardhana y Rājāśekhara

La imaginación como tema de la teoría literaria sánscrita

Como vimos, uno de los cauces que siguió la tradición visionaria védica desemboca de manera casi obvia en el asceta o yogui. Desde ahí, como también vimos, la herencia védica pasó a los filósofos, quienes la recibieron con cautela y aun suspicacia, y buscaron legitimarla conforme a las preocupaciones epistemológicas de la época.

Empero éste no fue el único cauce del legado védico. Tanto por el énfasis que nuevas autoridades dieron a la actividad creadora como por las connotaciones inherentes a la noción de *pratibhā*, la palabra preferida para designar dicha actividad, es claro que las dudas de los filósofos en torno a la imaginación no fueron ni señeras ni definitivas. No sólo el yogui tiene la capacidad de *ver* en un instante de claridad lo que los demás no; los prodigios visionarios del sacerdote inspirado reaparecen asimismo en el poeta clásico (*kavi*), el nuevo instrumento de la diosa Palabra —ahora sobre todo en la figura de Sarasvatī,¹ la versión india de la Musa— para comunicar su verdad a los hombres. Esa verdad corresponde desde luego a un horizonte sociocultural distinto, el mismo que hizo posible el surgimiento de la poesía sánscrita *a costa* del monopolio que la tradición brahmánica detentó por casi un milenio sobre la producción intelectual.²

¹ La referencia a Sarasvatī como la fuente divina de los dones del poeta se repite con insistencia en la teoría literaria sánscrita. Ver, por ejemplo, Daṇḍin, *Kāvyaḍarśa* 1.104, o Ānandavardhana, *Dhvanyāloka* 1.6.

² Sobre el tema, ver S. Pollock, *The Language of the Gods in the World of Men*, en especial, la primera parte.

Por lo tanto, la importancia que el tema de la imaginación adquirió a partir de su vínculo con la creación propiamente literaria refleja y está atravesada por los profundos cambios que India experimentó en los primeros siglos de la era común, una vez que la lengua sánscrita comenzó a servir como vehículo para experimentar con nuevos registros y dar voz a inquietudes diferentes —cultas y ya no meramente religiosas—. Tanto rapsodas y narradores en un primer momento, como poetas y dramaturgos después, aspiran a recibir los dones antes reservados al recitador de himnos védicos sólo que con fines inéditos. Como mostré en el primer capítulo en relación con los términos *ṛṣi* y *kavi*, el proceso de legitimación que subyace a este giro es complejo. Por un lado recoge la necesidad de retener el aura de prestigio y sacralidad del himno védico a través de una retórica arcaizante que extiende la autoridad de la tradición y crea una sensación de continuidad. Por el otro, sin embargo, al tratarse de un fenómeno nuevo y en varios sentidos opuesto a los valores tradicionales, la gran poesía ornamental (*kāvya*) no sólo buscó apropiarse del modelo que busca suplantar; fue necesario asimismo establecer un linaje paralelo, remitirse a un nuevo comienzo, tan canónico como el himno védico y a la vez original en su contenido. Como también mencioné, los propios poetas asignaron tan noble y delicada función al *Rāmāyaṇa*, concebido como el *kāvya* primordial (*ādikāvya*). Al mismo tiempo, coincidieron en que las categorías *kāvya* y Veda designan fenómenos distintos: los Vedas jamás fueron vistos como literatura.³ Finalmente, si el *Rāmāyaṇa* marca el inicio de la literatura, el vínculo de este texto con la imaginación resulta, como veremos, inevitable.

En suma, con el esplendor que a lo largo del periodo clásico alcanzó el poeta, al mismo tiempo heredero y rival del *ṛṣi* védico, el antiguo régimen sacerdotal fue sustituido por un nuevo orden cultural. No cometemos entonces un error al trasladar nuestra búsqueda de indicios en torno a la imaginación en la India sánscrita a la atmósfera culta y pala-

³ Por lo mismo, los himnos védicos jamás fueron incluidos en antologías de poesía ni nunca se convirtieron en tema de análisis entre los críticos literarios. Al respecto, son iluminadoras las palabras de Abhinavagupta en *Locana ad Dhvanyāloka* 1.2: “El mero hecho de que [un texto] tenga sentido no es suficiente para que sea llamado *kāvya*. Es por esto que [dicha categoría] no se aplica ni al discurso ordinario ni a los Vedas”. Sobre el tema, ver S. Pollock, “Sanskrit Literary Culture from the Inside Out”, pp. 49, 54-55.

ciega del periodo clásico. Es aquí, en relación con la actividad de poetas y dramaturgos, que la imaginación va a ser tematizada, analizada y exaltada como nunca antes, si bien con una profunda conciencia, sea por razones apologeticas o por convicción, de su ascendencia védica.

La respuesta no fue, sin embargo, inmediata. Fue necesario que el *kāvya* llegara primero a su época dorada en la figura de clásicos como Aśvaghōṣa (siglo II) o Kālidāsa (siglos IV-V), antes de que otros comenzaran a reflexionar sobre su naturaleza y al hacerlo articularan un nuevo discurso alrededor del añejo tema de la inspiración. Esa demora marca el inicio de la teoría literaria sánscrita, el *alaṅkāraśāstra*.

Por encima de sus diferencias en otros temas o de la tendencia a evitar definiciones últimas, todos los tratados dentro de la disciplina, desde el más temprano que se ha preservado, el *Kāvyaḷaṅkāra* de Bhāmaha, coinciden en la íntima relación que guardan, por un lado, la actividad poética, y, por el otro, la imaginación. En el caso de esta última, la palabra clave es, de nuevo, *pratibhā*. Se desconoce si en el espacio de dos o tres siglos que separa a la obra de Kālidāsa de los primeros teóricos del *kāvya* hubo rudimentos en esa dirección. El *Nāṭyaśāstra*, fechado hacia el siglo IV y cuyos libros sexto y séptimo prefiguran toda una teoría poética, no aborda el tema. El hecho es que en el tratado de Bhāmaha, *pratibhā* aparece ya como un elemento constitutivo de la creación literaria: “Para aprender ciencia (*śāstra*) basta la instrucción de un maestro, incluso si [el aspirante] es un tonto; [en cambio] la poesía es el don espontáneo de aquel que posee *pratibhā*”.⁴

Estamos en el siglo VII. A partir de entonces, los teóricos del lenguaje literario dedicarán desde unas cuantas líneas hasta capítulos enteros al tema. En tan sólo cuatro siglos se sucede una lista formidable de autores que hará suyo el legado, lo explorará como nunca antes y lo consolidará como asunto exclusivo del ejercicio poético. Son varios los nombres que pueden mencionarse: además de Bhāmaha están Daṇḍin, Vāmana, Rudraṭa, Ānandavardhana, Kuntaka, Rājaśekhara, Mammaṭa y Hemacandra. En la obra de todos estos pensadores, en mayor o menor medida *pratibhā* es concebida como una virtud innata (*naisargika*) de la que depende la belleza y el mérito de cualquier creación, a veces incluso por encima de ingredientes básicos como la educación (*vyutpatti*) y la práctica (*abhyāsa*).

⁴ *Kāvyaḷaṅkāra* 1.5.

Aunque instrumental para la confección de un arte profano como el *kāvya*, la imaginación sigue siendo un poder canónico no sólo por los atributos de espontaneidad e inmediatez, sino además en virtud del estatus de la lengua sánscrita, prerrogativa de una élite culta. Más aún, como señala Bhāmaha en los versos apenas citados, *pratibhā* es el sello distintivo de la creación literaria no sólo respecto al pasado védico; lo es asimismo en relación con el discurso científico (*śāstra*), el otro gran registro de la época, también reputado y en constante búsqueda de legitimidad. Esta necesidad de trazar una distinción que le dé autonomía e identidad a la imaginación *frente* a otros saberes, esto es, como atributo exclusivo de la literatura, se pone asimismo de manifiesto en el siguiente verso atribuido a Bhaṭṭatauta (siglo x):

Son dos los senderos de la Diosa-Palabra: la ciencia (*śāstra*) y el arte del poeta (*kavikarma*). De éstos, el primero es producto del intelecto, mientras que el segundo surge de la imaginación (*pratibhā*).⁵

Es en relación con el oficio poético que la imaginación obtiene reconocimiento y un ámbito propio, dejando a los filósofos las dudas sobre su valor. Desde esta perspectiva, la imaginación se situaría no sólo en un espacio distinto al pensamiento conceptual sino opuesto a él. Al mismo tiempo y a pesar de sus profundas connotaciones visuales, no se reduce a una forma de sensibilidad, ni siquiera a una sensibilidad extraordinaria como quisieron legitimar los filósofos la visión yóguica. Por primera vez, la imaginación es tratada en lo que tiene de único e irreducible, sentido de autonomía que descansa en los propios ideales de exclusividad que la práctica literaria fue adquiriendo a lo largo del periodo clásico.

Por supuesto, dentro de este conjunto de premisas compartidas hubo divergencias y tensiones en cuanto al significado exacto, alcance y preeminencia de la imaginación. Muchas de esas discrepancias tuvieron que

⁵ Citado tanto por E. Christie, "Indian Philosophers on Poetic Imagination", p. 164, como por J. Gonda, *The Vision of the Vedic Poets*, p. 327. Por supuesto, división tan categórica ha de tenerse como algo general e incluso un ideal, pues como se sabe ambos géneros se confunden en un sinfín de casos. No es casualidad, por ejemplo, que en su breve tratado sobre prosodia, el *Suṃṛttatilaka* (3.2), Kṣemendra haya complementado la oposición tradicional entre *śāstra* y *kāvya* con las subcategorías *śāstrakāvya*, poesía que es también ciencia, y *kāvyaśāstra*, tratado científico que es además poesía.

ver con la articulación de un vocabulario estandarizado o un sistema taxonómico exhaustivo, y en mayor o menor medida reflejan el desarrollo de la propia disciplina a lo largo de varios siglos, tanto a la luz de nuevos ejercicios literarios como en relación con preocupaciones teóricas y modelos vigentes en otras disciplinas, notablemente la gramática y la filosofía del lenguaje. Destaca por ejemplo el debate en torno a la preeminencia de la imaginación sobre el entrenamiento formal (*vyutpatti*) y la práctica (*abhyāsa*). Desde luego, más allá de las sutilezas inherentes a tan escolástico dilema, en realidad se parte de un consenso: la claridad con la que el poeta de pronto percibe las imágenes y palabras que luego usará en sus composiciones se produce no al margen sino en conjunción con las enormes demandas técnicas que subyacen al oficio literario en una lengua culta como la sánscrita.⁶ La textura, densidad y polisemia del verso promedio hacen difícil pensar en arrebatos espontáneos de personalísima inspiración. Ésta, la visión popular y estereotipada del genio artístico y la imaginación, no es la que mejor describe el sentido de autonomía que la teoría literaria sánscrita le atribuyó a *pratibhā* como función esencial del trabajo creador y, más aún, como dimensión fundamental del ser humano. Ello sugiere cierta discontinuidad respecto al antiguo recitador védico, el sacerdote inspirado o *ṛṣi*, donde el arrebato y los estados extáticos parecen más factibles.

Esta reserva suscita una serie de interrogantes, todas con evidentes paralelos en las tradiciones poética y estética de Occidente. Por ejemplo, ¿permite la imaginación configurar ideas y representaciones totalmente nuevas, como insisten Abhinavagupta y Mammaṭa, o está fundamentada en materiales preexistentes que ella simplemente reorganiza, tal como sostuvieron Kuntaka y Rājaśekhara? En el caso particular del artista, ¿dónde comienza y dónde acaba el trabajo imaginativo: en aquello que ve el ojo de la mente o en la elaborada configuración de esa mirada? ¿Es la imaginación, como evoca la etimología de *pratibhā*, un evento puramente luminoso o posee asimismo una dimensión lingüística (*śabda*)? Y en este último caso, ¿es su función meramente retórica, como sugieren los budistas, en lo que se acerca más a las ideas de improvisación y elocuencia?

En el centro de las diferentes respuestas a estas y otras preguntas se encuentra el radical giro que experimentó la poética sánscrita hacia

⁶ S. Lienhard, "The Making of a Poet", pp. 320-321.

el siglo IX, una vez que comenzó a prestar mayor atención al proceso de recepción, relegando a un segundo plano el análisis puramente formalista de sus cualidades concretas. Esta reorientación teórica puso en entredicho la atención casi exclusiva otorgada a los “ornamentos” (*alañkāras*, de donde el nombre de la disciplina: *alañkāraśāstra*) o figuras del lenguaje, de los que se creía dependía la belleza de un poema. En efecto, pioneros como Bhāmaha, Daṇḍin y Vāmana no sintieron necesario ir más allá de la obra poética *per se*, y así se contentaron con un análisis formal de sus rasgos particulares, por ejemplo la cualidad fonética y semántica de las palabras, la construcción de cierta metáfora, etc., sin preguntarse si todos esos atributos respondían a un fenómeno o principio más general. De algún modo, todos ellos creían que la belleza de una obra en su conjunto dependía de la de sus cualidades individuales, y por lo tanto resultaba irrelevante y aun absurdo querer discutir la belleza poética en términos universales. En suma, para todos estos autores los ornamentos poseían un valor intrínseco.⁷

En cambio, quienes comenzaron a cuestionar el enfoque formalista, lo hicieron partiendo de un modelo estético que consideró secundario el valor específico de las cualidades de una pieza literaria, pues pensaban que dicho valor en realidad dependía de la realización de una meta más universal, a saber, la comunicación de un sentimiento. Este giro permitió, en última instancia, la fusión de dos teorías hasta entonces desarrolladas por separado: por un lado, la teoría sobre el poder evocativo (*dhvani*) que distingue a la buena literatura; por el otro, la teoría sobre los sentimientos estéticos (*rasa*). A fin de ilustrar esta innovación dentro de la teoría literaria sánscrita, así como el impacto decisivo que la misma tuvo sobre la imaginación, me detendré a continuación en los casos de Ānandavardhana (Cachemira, segunda mitad del siglo IX) y Rajāśekhara (Kanauj, primera mitad del siglo X).

La importancia de ambos pensadores para esta historia de la imaginación en la India sánscrita va más allá de las ideas concretas que cada uno formuló. En realidad, la manera como abordaron el tema y la atención sin precedentes que prestaron a ciertos aspectos del proceso creador, anticipan los ingredientes que subyacen a la exaltada defensa de la imaginación que Abhinavagupta emprendió en la segunda mitad

⁷ L. McCrea, *The Theleology of Poetics in Medieval Kashmir*, pp. 34-39; también, S. Pollock, “The Social Aesthetic and Sanskrit Literary Theory”, pp. 198-199.

del siglo x. En especial, la obra de Ānandavardhana constituye un primer paso de camino al inesperado retorno, tras esta vindicación poética de la facultad imaginativa, a la religión, y por lo tanto constituye el eslabón lógico con el siguiente capítulo, dedicado a su exegeta Abhinavagupta.

*Ānandavardhana: resonancia poética,
sentimiento e imaginación*

No sólo teórico literario sino además él mismo poeta, Ānandavardhana vivió y escribió en el entorno de mecenazgo que convirtió a la región de Cachemira en la capital intelectual de India entre los siglos viii y x. En particular, este periodo de estabilidad política y esplendor cultural trajo consigo la consolidación de los estudios sobre poesía y drama, los dos ámbitos del *kāvya*. Como apenas mencioné, ello fue posible gracias a una profunda redefinición teórica de la naturaleza del lenguaje poético que por vez primera tomó en cuenta la compleja relación entre el proceso creador y la recepción de la obra de arte. Suele identificarse esta revolución con la aparición del *Dhvanyāloka*, un conjunto de aforismos versificados acompañados de un autocomentario en prosa escritos por Ānandavardhana en la segunda mitad del siglo ix, así como con la glosa a esta obra, el *Locana*, escrita por Abhinavagupta un siglo después.

Es previsible, por lo tanto, que ideas anteriores sobre la imaginación hayan experimentado también cambios significativos, ya sea a través de un tratamiento directo o indirectamente, como consecuencia de las nuevas doctrinas sobre la esencia del lenguaje poético. Para comprender esos cambios resulta entonces indispensable decir algo sobre los conceptos centrales de la poética de Ānandavardhana frente a la de sus predecesores.

Como mencioné, los primeros esfuerzos por entender la creación literaria, a lo largo del siglo vii justificaron una estética puramente formalista. Así, los primeros *alaṅkārikas* se dedicaron a catalogar defectos y atributos generales. Virtudes como el encanto o la intensidad, así como los diferentes estilos poéticos, fueron asociadas de manera unívoca con la cualidad fonética, la densidad nominal, la disposición métrica y demás aspectos medibles.

El valor absoluto otorgado a este tipo de poesía (y al tipo de creador y audiencia que le son inherentes) fue el que Ānandavardhana vino a cuestionar de golpe. Despectivamente llamada *kāvyaṅukāra*, “remedo de poesía”, y *citrakāvya*, “poesía artificiosa”, en virtud del énfasis en toda clase de minucias técnicas, figuras y retruécanos que la asemejan a la pintura de miniatura (*citra*),⁸ este tipo de poesía presenta un grave defecto: al ser pura forma, carece de “alma” (*ātman*), y sin ésta la literatura, como el ser humano, es inerte y su presencia efímera. Tras este diagnóstico, la pregunta se impone: ¿cuál es el alma de la poesía, aquello que trasciende su mera materialidad y la hace palpitar? Y quizá más importante, ¿cómo identificarla si, siguiendo la metáfora, el alma es por definición etérea?

Para responder a la primera pregunta es necesario recordar que el desarrollo de la poética sánscrita dependió en buena medida del desarrollo de las teorías sobre las cualidades semánticas del lenguaje en general, elaboradas sobre todo en el seno de las tradiciones gramatical y exegética. De acuerdo con esas teorías, el lenguaje puede transmitir un sentido gracias a dos operaciones básicas: por un lado, la denotación (*abhidhā*), entendida como la capacidad para designar directamente un objeto en particular; por el otro, la referencia indirecta o secundaria (*lakṣaṇā, pratīyamānārtha*), concebida como una estrategia alternativa para comunicar un mensaje ante una deficiencia explícita del poder denotativo.⁹

Convencido de que el tratamiento formalista del *kāvya* no sólo no le hacía justicia a tan encumbrado arte sino que de hecho ocultaba su dimensión más profunda, Ānandavardhana se propuso demostrar la existencia de un tercer tipo de poder semántico, atributo exclusivo del lenguaje poético. Como antecedente o posibles influencias, nuestro autor contaba con la noción de *vakrokti*, acuñada de manera un tanto vaga por teóricos literarios como Bhāmaha a fin de indicar la tendencia del lenguaje poético a “apartarse” o “desviarse” de los poderes denotativo e indirecto, posibilidad entendida sin embargo en clave formalista, esto es, como uno más de los “adornos” (*alaṅkāra*) que embellecen la

⁸ Ver *Dhvanyāloka* 3.41-42 con comentario.

⁹ La metonimia y la metáfora son las que mejor ilustran este poder. El ejemplo típico es “Hay una aldea en el Ganges”, es decir, “a orillas del Ganges”, sentido que la frase transmite sólo de manera indirecta. Debemos la articulación de estas categorías sobre todo a Kumārilabhaṭṭa (siglo VII), el gran pensador de la escuela Mīmāṃsā estudiado en el capítulo anterior.

poesía y no como su cualidad esencial.¹⁰ Por su parte, desde la gramática, Bhartṛhari (¿siglo v?) había señalado las deficiencias de la teoría lingüística que basa sus interpretaciones únicamente en los sentidos léxicos de las palabras, ignorando el significado que una oración puede tener dependiendo de su uso contextual.¹¹ Más importantes quizá fueron las innegables cualidades estéticas de la literatura devocional (*bhakti*), por entonces en plena madurez: plegarias, himnos y versos que sin ser *kāvya* tenían el poder de suscitar una profunda respuesta emotiva.¹² Finalmente, la teoría teatral venía afirmando de tiempo atrás que la esencia última del género no radicaba en la aplicación correcta de las técnicas que dan vida a una puesta en escena, sino en una experiencia de índole más bien subjetiva: el *rasa* o sentimiento que esa puesta en escena puede desencadenar a partir de las afecciones básicas (*sthāyībhāva*) que configuran la existencia humana.¹³

Ānandavardhana recuperó elementos de todas estas fuentes y concluyó que el poder que subyace al sentido que la literatura transmite es la “sugestión” (*vyāñjakatva*), o dicho de manera más literal la “manifestación” (*vyāñjana*) de un sentido no explícito, y cuya forma más pura o plena él llama *dhvani*, “evocación” o “resonancia”, el “alma de la poesía”.¹⁴

Así las cosas, si volvemos al *citrakāvya* y su obsesión por el detalle y la forma como medio para producir placer, diríamos que en el extremo opuesto se encuentra para Ānandavardhana la poesía evocadora, aquella que en un instante dice más que lo que pueden comunicar los poderes denotativo y secundario: “Una palabra poseerá como rasgo distintivo el poder de la evocación si logra transmitir un encanto que ningún otro tipo de expresión puede [transmitir]”.¹⁵

Como es de esperar, no cualquiera puede captar esta súbita e incondicionada revelación de sentido; antes bien, la misma se manifiesta sólo a aquellos que, renuentes al sentido literal de las cosas, aspiran a alcanzar una visión más profunda de la realidad:

¹⁰ Ver *Kāvyaṅkārā* 1.30.

¹¹ Ver *Vākyapadīya* 2.314.

¹² Ver E. Gerow, *Indian Poetics*, pp. 251-252, y *A Glossary of Indian Figures of Speech*, p. 80.

¹³ Ver *Nāṭyaśāstra* 6-7.

¹⁴ *Dhvanyāloka* 1.1 y 2.33 con comentario.

¹⁵ *Ibidem*, 1.15.

Imposible aprehender [el *dhvani*] por medio del conocimiento gramatical o basado en diccionarios; sólo aquellos que conocen la verdadera naturaleza del sentido poético logran aprehenderlo [...].

El sentido [poético] se revela de golpe en la conciencia de aquellos [escuchas] que son sensibles, detestan el sentido literal y tienen su mirada puesta en el sentido último.¹⁶

Más adelante, Ānandavardhana asociará esta defensa del lenguaje poético en lo que tiene de evocador con el don de la imaginación (*pratibhā*). Antes es importante señalar que aun cuando posee una existencia propia y es irreducible a cualquier otra forma de discurso,¹⁷ la evocación no ocurre al margen de las dos principales dimensiones semánticas del lenguaje; más bien, tiene lugar en y a través de ellas. Esto significa que es compatible tanto con la denotación, posibilidad que la distingue de la enunciación indirecta, como con esta última.

La pregunta es obligada y el propio Ānandavardhana la plantea como posible objeción a su argumento: si por definición *dhvani* trasciende las funciones ordinarias del lenguaje, ¿cómo puedo saber que él mismo es también un evento lingüístico y no una experiencia metalingüística, independiente de las palabras en una composición literaria?¹⁸ Puesto que la evocación acontece en medio de los usos ordinarios del lenguaje, la única forma de resolver el dilema es aducir un tipo de comprensión cualitativamente distinto respecto de otras formas de significación. Dicho de otro modo, si puedo identificar una experiencia que ningún otro tipo de discurso puede suscitar es válido asumir que existe un tercer poder semántico, independiente de los demás y exclusivo del lenguaje poético. Ésta es la postura de Ānandavardhana. Con ella despejar las dudas apenas enunciadas equivale a responder a la pregunta por aquello que, en última instancia, evoca un poema. Así, sin pretender aquí un análisis de la compleja tipología que Ānandavardhana ofrece sobre *dhvani* en relación con los otros poderes del habla, es claro que todas esas opciones conforman una estructura jerárquica que culmina en la evocación de un sentimiento muy hondo o *rasa*, el sentido último de la literatura.

¹⁶ *Ibidem*, 1.7 y 1.12.

¹⁷ Ver *ibidem*, 1.12, 1.14, 1.15 y 1.18.

¹⁸ Ver *ibidem*, 1.1, comentario: “Por último están quienes, habiendo renunciado a articular una definición, afirman que la verdadera naturaleza de *dhvani* se halla fuera del ámbito del lenguaje”.

Estamos pues, como se ha dicho, ante un “cambio decisivo de énfasis y un giro en el interés por las capacidades de cada género hacia su reconciliación final en una única teoría de la expresión”.¹⁹ En efecto, fue recuperando la noción de *rasa*, originalmente —en el *Nāṭyaśāstra*— el rasgo distintivo de la experiencia teatral, y más exactamente emprendiendo una articulación literaria de dicha noción, que Ānandavardhana estuvo en condiciones de establecer criterios más amplios, menos formales, para definir la belleza literaria. Al mismo tiempo, desde luego, esta redefinición sentó las bases para el reconocimiento del enorme potencial expresivo y la universalidad de la dimensión afectiva del ser humano. La sospecha apunta entonces a que lo dicho por el poema, justo por ser una expresión poética, debe poseer como meta, del mismo modo que el teatro, la comunicación de una dimensión que sin ser verbal es comprensible en la forma de un sentimiento. Enunciar ese sentimiento de manera explícita o aun metafórica no es, pues, suficiente. Al mismo tiempo, al estar asociado con un contenido secundario (una emoción), no es posible comunicar el *rasa* directamente, esto es, al margen de un contenido primario. Piénsese en el ejemplo que el propio Ānandavardhana ofrece, los célebres versos de Kālidāsa en el tercer canto de su *Kumārasambhava*:

Su firmeza perturbada por un instante
—Como el mar ante el incipiente ascenso de la luna—,
Sobre los labios carmesí de Umā
Śiva posó su mirada.²⁰

De acuerdo con Ānandavardhana, el efecto poético de esta estrofa no se reduce a sus componentes formales; proviene en cambio de aquello que los versos evocan: el súbito despertar del amor en Śiva hacia Umā (la diosa Parvatī). De hecho, los ingredientes formales, tanto la denotación como la expresión secundaria o metafórica, están al servicio del sentimiento implícito de amor, al realzarlo. De forma inesperada, la belleza lunar de Umā vence el rigor ascético del dios Śiva, quien sin más experimenta un sutil pero intenso estremecimiento interior y, rendido, posa su mirada en los labios de la diosa. En el ámbito teatral, los

¹⁹ E. Gerow, *Indian Poetics*, p. 259.

²⁰ *Kumārasambhava* 3.67.

actores consiguen evocar tal sentimiento (*rasa*) con el apoyo de la gesticulación, el vestuario, etc.; el poeta, de acuerdo con Ānandavardhana, sólo puede conseguirlo haciendo un uso diestro del poder semántico de la evocación.

Aquí concluye este largo excursus a través de los principios que animan la poética de Ānandavardhana. No hemos olvidado nuestro objetivo inicial y hacia él nos dirigimos ahora. La demora fue necesaria porque el lugar que la imaginación tiene en la obra de Ānandavardhana descansa sobre su teoría de la evocación, y, por ende, su significado va a estar determinado por la radical reorientación de la comunicación poética, desde sus fundamentos formalistas hacia una teoría completa de la expresión. Imaginar será ahora primordialmente la capacidad para aprehender y dar vida al contenido subjetivo de una obra literaria, y no tanto el ingenio para transmitir belleza a través de un manejo diestro de convenciones y rasgos formales. Así, prácticamente todos los pasajes en el *Dhvanyāloka* que mencionan *pratibhā* como cualidad del buen poeta, indican una profunda redefinición, en clave universalista, de la imaginación a la luz de las nociones fundamentales de *dhvani* y *rasa*. Tómese como ejemplo la siguiente alusión:

Si un poeta posee *pratibhā* y fija su mente en un sentimiento (*rasa*), todas las figuras del lenguaje, incluso aquéllas que descritas parecen difíciles, se apresurarán a presentarse por sí mismas ante él.²¹

Aquí *pratibhā* es descrita a la manera tradicional, védica, como el don que precede y dirige de manera espontánea el proceso creador, en este caso, la construcción de complejas figuras del lenguaje. Hay sin embargo un requisito paralelo: el poeta no sólo debe haber sido bendecido con el don de la imaginación; debe además sostener una íntima relación contemplativa con los sentimientos humanos, el blanco más importante y la meta última de su oficio.

El aprecio que la tradición manifestó desde siempre por el don visionario es ahora interpretado en conexión con la evocación de un *rasa*, es

²¹ *Dhvanyāloka* 2.16, comentario. Ver, asimismo, 3.31: “Si el buen poeta, es decir, aquel que posee una abundante *pratibhā* literaria, está versado en la manera como los sentimientos pueden obstruirse mutuamente, así como en el modo de superar tales impedimentos, jamás tendrá dificultades para hacer poesía”.

decir, como el poder para iluminar de golpe un sentimiento y poner el lenguaje poético al servicio de esa experiencia.

La necesaria correlación de todos estos temas aparece en las primeras páginas de la obra. Como vimos, Ānandavardhana edifica su poética sobre los avances de la semántica sánscrita emanados de las tradiciones exegética y gramatical, y así adapta a sus intereses la idea de que el lenguaje opera según dos tipos de expresión: el sentido literal y el implícito. Así, en una secuencia de tres aforismos enmarcados en el simbolismo contrastante de cuerpo y alma, nuestro autor asocia el sentido literal con el cuerpo del lenguaje poético, esto es, con sus cualidades formales, mientras que, “por su parte, el sentido implícito definitivamente es un fenómeno distinto, [pues] se manifiesta por encima de tal o cual aspecto concreto”, lo que justifica el símil con “la gracia femenina”,²² irreducible a tal o cual atributo físico. En su glosa, Ānandavardhana explora las posibilidades del sentido implícito y concluye en la aprehensión de un *rasa* como el sentido más elevado que el mismo puede comunicar. “Ése sentido y no otro es”, por lo tanto, “el alma de la poesía”.²³ Luego, sin más, añade:

Al derramar esta neotárea esencia semántica [es decir, el sentido poético o *rasa*], la diosa de los grandes poetas despliega una *pratibhā* especial, incandescente y sobrenatural.²⁴

La dimensión lingüística del *rasa*, en tanto contenido de una experiencia poética o teatral, se entrecruza aquí con la acepción original de la palabra, el néctar o zumo de flores y plantas, esencia líquida extraída a fuerza de macerar y depurar. Entonces, es gracias a una destilación de las emociones humanas en el alambique de la buena literatura que ésta puede rezumar un *rasa*, el contenido último de la expresión artística, y nosotros degustarlo (*rasacarvana*). En efecto, siendo una sustancia cargada de significado (*arthavastu*), *rasa* es al mismo tiempo —o por ello mismo— una realidad susceptible al gusto. Dicho de otro modo, la forma más intensa de sentido que puede desencadenar la evocación no se infiere a partir de enunciado alguno. Se trata en cambio de un signi-

²² *Ibidem*, 1.4.

²³ *Ibidem*, 1.5.

²⁴ *Ibidem*, 1.6.

ficado para ser saboreado, transformando nuestra capacidad afectiva en una experiencia estética. La indeterminación del sentimiento estético en lo que tiene de innegable e inmediato justifica su origen divino (de nuevo, la imaginación no es el signo de una capacidad individual). Es de la diosa Sarasvatī que mana el néctar poético. Empero, esta transmisión viene acompañada del don paralelo de *pratibhā*, concebido entonces como un fenómeno también divino o sobrenatural. La diosa ilumina la transferencia de la sustancia poética confirmando la reciprocidad que guardan las nociones de *rasa* y *pratibhā*. El sustrato más profundo de la experiencia literaria pasa al artista directamente desde la diosa Palabra, y en ese mismo acto —se infiere de manera elíptica— a éste le es concedida una lucidez imaginativa sin paralelo. Cuando el poeta imagina, en realidad repite el evento primordial por el que la visión de un sentimiento en el ojo de su mente remite a la luz que irradia la evocación de un *rasa*, haciéndolo visible. En resumen, imaginar es ante todo percibir sentimientos, lo no expresado en lo expresado.

Para confirmar las profundas implicaciones que se desprenden de esta primera alusión a *pratibhā* es necesario aguardar hasta el cuarto y último capítulo del libro. Ahí, Ānandavardhana hace un largo excursu didáctico a fin de recordarle al poeta que la esencia de su oficio tiene que ver no tanto con un manejo diestro de palabras y significados, habilidad condenada a la repetición y por lo tanto limitada, sino más bien con una sensibilidad hacia la extraordinaria variedad que da a la creación su riqueza multicolor. Una misma persona posee un sinfín de rostros, complejidad multiplicada por el tiempo, el espacio, las circunstancias y muchos otros factores, como lo demuestra con maestría Kālidāsa a través de los múltiples retratos poéticos de la diosa Pārvaṭī en su poema *Kumārasambhava*. Imposible, pues, hacer literatura queriendo hallar belleza en la confección de complejas formas lingüísticas mientras se da la espalda al cosmos en su infinita variedad. Desde luego, la riqueza y la novedad inherentes a la vida misma son aún más asombrosas —y por lo tanto poseen un mayor potencial poético— cuando el poeta logra percibir los sentimientos y disposiciones que subyacen a los indicios externos, principio que vale por igual para criaturas animadas como para objetos inanimados.

Quizá la forma más simple, por contundente, de ilustrar este consejo y el papel que *pratibhā* desempeña en él sea volviendo a la experiencia del primer poeta, Vālmīki, a la que el propio Ānandavardhana se remonta

para legitimar la capacidad para evocar un sentimiento como el alma de la poesía: “Fue así como tiempo atrás se transformó en verso el dolor del primer poeta, entristecido ante la separación de las grullas”.²⁵

Como vimos en el primer capítulo, Vālmīki es testigo del grito desconsolado de una grulla que acaba de perder a su amado, muerto a manos de un insensible cazador.²⁶ El patético cuadro llena al poeta de tristeza (*śoka*) y desde ese estado recita espontáneamente un nuevo tipo de verso, el *śloka*,²⁷ confirmando, a través de este juego de palabras, su esencia o alma más allá de la forma: un sentimiento que sólo puede evocarse, jamás designarse. En su origen mismo, el sentido poético descansa en una visión profunda de la realidad que no coincide ni con los dictados del intelecto ni con los datos de los sentidos. Ese otro tipo de mirada es *pratibhā*, la imaginación, la facultad preparada para percibir la urdimbre de sentimientos, en este caso el dolor y la tristeza, que entretejen nuestra vida, y transformarlos en poesía dotada de alma. Al reunir las dimensiones objetiva y subjetiva de la realidad, la imaginación descubre un mundo más profundo dentro de este mundo: el mundo del sentimiento. Eso es lo que hizo Vālmīki antes que nadie, inaugurando así la poesía y sentando las bases para trasladar el don visionario al poeta. De nuevo, el horizonte de la imaginación se ha ampliado significativamente: de una habilidad con un referente objetivo y medible, a una apreciación sensible, emotiva y con tintes contemplativos de la realidad en su conjunto. De esa atención al mundo dependen las cualidades de la frescura y la originalidad que distinguen a la buena literatura y que, por extensión, son indicio de la actividad imaginativa. Y si las posibilidades de la imaginación son las posibilidades de la experiencia humana, es evidente que su alcance es ilimitado. Entonces, volviendo al capítulo cuarto, Ānandavardhana afirma: “La imaginación poética se extiende sin fin por el sendero de la evocación”.²⁸

El poder de la imaginación es infinito. Con ello, Ānandavardhana hace depender una vez más el poder multifacético de la imaginación en el fenómeno de la evocación. Entonces, es porque el sendero de la evocación es infinito que la imaginación, de seguirlo, puede alcanzar

²⁵ *Ibidem*, 1.5.

²⁶ *Rāmāyaṇa* 1.2.9-12.

²⁷ *Ibidem*, 1.2.13-18.

²⁸ *Dhvanyāloka* 4.1.

una condición similar.²⁹ Por cualquier otro cauce la imaginación vería minado su potencial. Finalmente, al recorrer con la imaginación la compleja diversidad de los sentimientos, el poeta extiende *ad infinitum* su arte.³⁰

A continuación, Ānandavardhana ofrece como ejemplo pasajes caracterizados por su aparente carácter reiterativo, notablemente pasajes de las dos grandes epopeyas, con sus interminables escenas de batalla, todas fundadas, según Ānandavardhana, en la exploración de un *rasa* en todos sus matices y hasta sus últimas consecuencias.³¹ Sin embargo, unas líneas adelante, esta lógica es invertida. El papel de la evocación es ahora auxiliar, mientras que la imaginación tiene la responsabilidad inmediata de la naturaleza infinita del mensaje poético: “El sentido poético es ilimitado siempre y cuando [el poeta posea] el don de la imaginación”.³²

Cultivar la resonancia a través de una atención a la dimensión afectiva de la vida invariablemente estimula la actividad imaginativa y, más aún, la hace crecer hasta alcanzar proporciones divinas, ese punto en el que, siguiendo el cauce de este argumento circular, ella misma se convierte en la condición del trabajo literario. Ahí donde no hay *rasa* la imaginación tiene poco que aportar y, más aún, está condenada a extinguirse; empero, al mismo tiempo, ahí donde no hay imaginación, ¿cómo podría la poesía evocar un sentimiento? Dicho desde la perspectiva del poeta, si éste carece de imaginación en realidad carece de todo.

Liberada del restringido ámbito de la representación objetiva, la imaginación descubre para sí un campo de acción mucho más vasto, polisémico y acorde a su potencial. Ese otro ámbito no coincide ni con una descripción literal del mundo ni con una representación abstracta de ese mismo mundo conforme a una serie de principios lógicos universales. Antes bien, la imaginación posee un hábitat propio: el universo poético regido por leyes afectivas que no pueden verse directamente ni pensarse, pero sí evocarse y entonces saborearse. La imaginación se mueve a sus anchas en ese universo tan evidente en su contenido subjetivo como inasible en su realidad objetiva. Ānandavardhana no abunda en ello, pero

²⁹ Ver *ibidem*, 4.2 con comentario.

³⁰ Ver *ibidem*, 4.3 con comentario.

³¹ Ver *ibidem*, 4.5 con comentario.

³² *Ibidem*, 4.6cd. El comentario confirma la inversión: “Sin [*pratibhā*] la poesía es nada”.

parece sugerir que esta paradoja la convierte en una forma peculiar, mas no azarosa, de conocimiento. La imaginación no está para embellecer la realidad por medio de un uso ingenioso del lenguaje, siendo éste el exiguo logro de la poesía-pintoresca, el *citrakāvya*, que se contenta con presentar una versión ornamentada de la realidad, con designar las mismas cosas sólo que bellamente, sometiendo la imaginación a la fuerza enunciativa o referencial (objetiva) del lenguaje. Evocar es, en cambio, trascender esta tendencia; marchar en la dirección contraria, descubriendo en el camino, gracias al poder de la imaginación, un universo paralelo, y por lo mismo abierto, ilimitado. Desde esa perspectiva, la imaginación es más bien la condición de posibilidad para una apreciación completamente distinta, más lúdica, del universo.

Son muchas y de gran envergadura, algunas ni siquiera sospechadas por Ānandavardhana mismo, las implicaciones de esta defensa de la imaginación. Tocaré a Abhinavagupta llevar este conjunto básico de premisas hasta sus últimas consecuencias, por el camino ya no de la evocación poética sino de la soteriología tántrica.

Por ahora, para concluir, digamos que ese conjunto de premisas alcanza su clímax al justificar plenamente, por un lado, el lazo entre el dios creador y el poeta agraciado con la luz de *pratibhā*, y, por el otro, la naturaleza cosmogónica de la creación poética. Entonces, Ānandavardhana cierra la discusión sobre la naturaleza infinita de la poesía y la imaginación del siguiente modo:

Resumo aquí el asunto a fin de instruir a los buenos poetas, no se diga a aquellos de talento limitado:

Cuando [la poesía] cultiva temas íntimamente conectados con los sentimientos y emociones, y no pierde de vista el decoro ni las diferencias de tiempo, espacio, etc., una vez puesta por escrito, resulta comparable al universo mismo que, a pesar de los innumerables empeños de miles de dioses creadores, es por definición inagotable.

Y es que, tal como es imposible afirmar que el poder del universo para crear nuevas formas esté hoy agotado debido al formidable despliegue de realidades a través de épocas pasadas, lo mismo vale para la poesía que, si bien ha sido el usufructo de un sinfín de poetas, hoy no está agotada [por ello] y, al contrario, sigue produciéndose con gran ingenio y novedad.³³

³³ *Ibidem*, 4.9-10, con comentario.

Y en un tono más exaltado tenemos los versos citados antes, en el primer capítulo:

En el *samsāra* de la poesía, sólo el poeta es dios;
El universo gira según su designio.
Si el poeta habla de amor, el mundo se impregna de esa emoción;
Si el poeta [crea] sin pasión, todas las cosas pierden su sabor.
El verdadero poeta hace que cobren vida los objetos inanimados y que
parezcan inertes las criaturas animadas;
En su obra todo acontece conforme a su voluntad, libremente.³⁴

Antes de seguir el desarrollo de estas ideas en la obra de Abhinavagupta hay un asunto pendiente: el espectador. Aunque Ānandavardhana, a diferencia de Abhinavagupta, no atribuye de manera explícita la experiencia del *rasa* al receptor de una obra literaria o al espectador de una pieza teatral, ni ofrece un tratamiento explícito de la relación poeta-poema-audiencia, es claro que su teoría, por sus propias implicaciones, da un peso enorme al *sahrdaya*, el lector simpatético en quien resuena el poema y cuyo corazón aporta el criterio estético último. Con el reconocimiento implícito de la importante función que desempeña el receptor, Ānandavardhana anticipa una nueva expansión de la facultad imaginativa. Apenas unas cuantas décadas después, esa expansión aparece consumada en la obra de otro gran teórico literario: Rājaśekhara.

*Rājaśekhara: de la imaginación creadora
a la imaginación contemplativa*

Autor de varias piezas teatrales, tanto en sánscrito como en prácrito, Rājaśekhara escribió además un singular tratado sobre teoría literaria al que dio el sobrio nombre de *Estudios literarios (Kāvya-mīmāṃsā)*. Aunque la obra mantiene un vínculo con esfuerzos previos dedicados a comprender y estudiar el fenómeno poético, en especial el *Dhvanyāloka* de Ānandavardhana, en varios sentidos su contenido y preocupaciones conforman un episodio muy particular, a veces incluso iconoclasta, respecto a la trayectoria seguida hasta entonces por la teoría literaria sánscrita.

³⁴ *Ibidem*, 3.41, comentario.

La singularidad de la aportación de Rājaśekhara se desprende de una preocupación poco explorada y casi inusitada hasta entonces: las circunstancias de los actores reales, de carne y hueso, en la trama que va de la creación a la recepción de una pieza literaria. Así, en vez de abordar directamente los temas tradicionales asociados con el *kāvya* (en un principio, los atributos formales de la obra literaria; más tarde, el contenido subjetivo de la expresión poética), Rājaśekhara se ocupa en cambio y de manera preeminente de las cualidades que el artista y su audiencia deben poseer para que el poema cobre vida y tenga un efecto real. Su *Kāvyamīmāṃsā* puede verse entonces como una especie de manual para la formación de poetas interesados en los fundamentos teóricos de su oficio.³⁵

La incursión de Rājaśekhara en tan novísimo terreno es tangible desde los primeros capítulos del libro, en especial el tercero, el cual contiene una interesante justificación mítico-narrativa del poeta en la figura del Hombre-Poesía (*kāvya-puruṣa*), vástago de la mismísima diosa Sarasvatī y encarnación literal de la pluralidad lingüística de India, en lo que constituye una peculiar reflexión sociolingüística enmarcada en una imagen de totalidad:

Palabra y significado forman tu cuerpo; la lengua sánscrita es tu boca; los prácritos tus brazos; el *apabhraṃśa* tus muslos; el *paiśācī* tus pies; en tu pecho convergen todas estas lenguas [...] Todo lo que dices se convierte en máxima; tu alma es *rasa*; tu vello es verso; preguntas, respuestas y acertijos dan forma a tus juegos de palabras; aliteraciones, metáforas y demás figuras del lenguaje realzan tu belleza.³⁶

El texto narra a continuación las andanzas infantiles y adolescentes del Hombre-Poesía, con episodios dedicados a la unción de autoridades como Vālmīki, Vyāsa y Bharata, así como a la diseminación de talento literario a lo largo y ancho del subcontinente. Transformado en un universo poético integrado, esta vasta geografía contiene todos los

³⁵ Ver S. K. De, *History of Sanskrit Poetics*, vol. 2, p. 291, y D. Shulman, “Illumination, Imagination, Creativity”, p. 484. O en palabras de Edwin Gerow (*Indian Poetics*, p. 261), esta obra “estudia las circunstancias que rodean a una actividad y no tanto el producto de una actividad [...] los prerequisites de la poesía y no tanto la poesía *per se*, ofreciéndonos con ello una valiosa mirada a [...] la psicología de la actividad poética”.

³⁶ *Kāvyamīmāṃsā*, p. 31.

motivos que un poeta necesita para ejercer su oficio: paisajes, costumbres, lenguas, tradiciones.³⁷ Tras bendecir India como la tierra de la poesía a través de su paso por ella, finalmente el Hombre-Poesía, ahora convertido en todo un varón casadero, contrae nupcias con la Novia-Literatura (*sāhityavādhu*), creada ex profeso por la diosa Pārvatī con el fin de templar, a través del amor, el carácter caprichoso y explosivo del talentoso hijo de Sarasvatī.³⁸ Una vez unida en matrimonio, a la pareja le es concedida la gracia de residir en el cristalino corazón de los poetas. A esta bendición sigue un segundo don: la posibilidad de residir en el cielo. En un inesperado y al mismo tiempo lógico giro, este par de moradas se entrecruzan y confunden, evento que explica la doble condición del poeta: “Entonces fue creado para ambos un reino poético celestial. Es por ello que los poetas, aunque viven en un cuerpo mortal, van ataviados con un cuerpo divino”.³⁹

La conclusión de la historia repite la necesidad de legitimar, desde la teoría literaria, la posición del poeta a partir de su vínculo con el antiguo *ṛṣi* védico. Ya nos hemos referido a ello. No es una casualidad entonces que inmediatamente después de este relato, Rājaśekhara se embarque en un análisis de la noción de *pratibhā*, entendida como rasgo definitivo (e indispensable) de todo poeta.

Destaca, para empezar, que dicha indagación abra con una tipología del ser humano a la luz de sus capacidades intelectuales (*buddhi*). Hay quienes son brillantes por naturaleza; otros, asediados siempre por la duda y la desconfianza, poseen una inteligencia inestable, defecto que sólo el estudio y el esfuerzo sostenido pueden remediar. Al final de la escala se encuentran, desde luego, los tontos.⁴⁰ Esta gradación le permite a Rājaśekhara establecer, en su momento, una secuencia similar para la imaginación, anticipando una relación entre esta última y el intelecto. Antes de eso, sin embargo, introduce el concepto fundamental pero enigmático de *śakti*, “poder” o “potencia”, aquí tal vez en el sentido de “talento”. Objetando las tesis de dos ficticios interlocutores, Rājaśekhara afirma que este “poder” es la verdadera causa

³⁷ *Ibidem*, p. 39.

³⁸ *Ibidem*, p. 34: “‘Puesto que en general no existe lazo más fuerte entre los seres vivos que el amor, a fin de sosegar al Hombre-Poesía, crearé a una mujer’. Con esta idea en mente, [Pārvatī] dio forma a la Novia-Literatura”.

³⁹ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 41-42.

detrás de la actividad poética, tanto en sus aspectos cultos como en su dimensión propiamente innovadora.⁴¹ En este último caso, ese poder se traduce en la capacidad del poeta para “iluminar internamente un sinfín de palabras, significados, figuras del lenguaje, expresiones y demás”.⁴² Con esta definición que en varios sentidos abreva de la etimología de *pratibhā*, Rājāśekhara sitúa la imaginación en el ámbito de la percepción:

Para quien carece de imaginación incluso los objetos [visibles] parecen imperceptibles; en cambio, para quien posee imaginación incluso lo imperceptible parece tornarse visible.⁴³

Lo que aquí parece decir Rājāśekhara es no sólo que la imaginación es una facultad similar a la percepción sensible, en especial la vista, si bien distinta a ella en tanto que no depende de la experiencia directa y bien puede poner ante nuestros ojos objetos imperceptibles, sino además que de algún modo hace más reales, más vívidos, los objetos que aparecen ante nuestros sentidos. Nuestro autor no abunda teóricamente en esta posibilidad. En cambio pasa directamente a ilustrar la capacidad de la imaginación para hacer visible lo invisible. Los ejemplos, todos tomados de Kālidāsa, nos presentan una gama de variantes de ese mismo prodigio. La secuencia parece sugerir una jerarquía. Comienza con regiones y paisajes distantes, algunos fantásticos, y las costumbres de sus hipotéticos habitantes, para adentrarse luego en la capacidad del poeta para permitirnos ver lo que pasa por la mente de los personajes en una historia. El narrador logra esto no tanto al revelar los sentimientos más hondos de sus personajes, sino, de manera más sutil, al evocarlos (como quería Ānandavardhana) mediante la descripción de un simple gesto o una mirada. En este punto, no casualmente, Rājāśekhara cita el mismo ejemplo de Ānandavardhana, esto es, los versos de Kālidāsa sobre el enamoramiento de Śiva y Umā, que, como vimos, en un sutil y casi ingenuo giro lleva la austeridad ascética del relato hacia su opuesto, el erotismo.⁴⁴

⁴¹ *Ibidem*, p. 43.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Ver, antes, p. 115.

Profundamente enamorada de Śiva, la diosa Pārvatī (aquí Umā) se presenta ante el imperturbable yogui con el fin de seducirlo. Absorto en un elevado estado contemplativo, Śiva ignora las señales con las que, con complicidad, Kāma y la Primavera presagian la llegada de la hermosa Pārvatī. Cuando ésta es anunciada, Śiva acepta recibir a la inesperada visitante, mientras Kāma aguarda a la distancia, listo para herir de amor al dios con una de sus flechas. La intensidad del inminente encuentro se concentra en unos cuantos versos en los que el poeta nos presenta tres escenas simultáneas: Pārvatī se presenta ante el dios, Kāma coloca su flecha sobre su arco y, en un instante imposible pero definitivo en tanto que anticipa la dimensión más honda de este encuentro, Śiva posa su mirada sobre los labios de la diosa. Los eventos que siguen a este primer encuentro son bien conocidos: aunque Śiva somete sus deseos y de inmediato aparta su mirada de los labios de Pārvatī para descubrir a lo lejos a Kāma, a quien fulmina con un rayo, su turbación y el gesto que la condensa serán imborrables e irán decidiendo el curso de la historia hasta desembocar en su unión conyugal con la hija del Himālaya. Gracias a su penetrante mirada interior, a su *pratibhā*, en un solo verso el poeta nos ha hecho partícipes del secreto. Ese momento crítico, silencioso en la forma pero definitivo en sus implicaciones, es el que interesa a Rājaśekhara al explicar el significado de la imaginación.

Podemos decir entonces que ésta no se reduce a hacer visible lo invisible físicamente; no sólo le da forma, textura, tiempo y espacio a una realidad material. Su alcance es mucho mayor, pues, en la línea de Ānandavardhana, hace visible algo sin tener que representarlo directamente o designarlo de manera explícita, y lo logra a través de su inherente luminosidad, por definición activa o creadora (*kāryitrī pratibhā*).

En este punto, el aspecto perceptual de la imaginación retorna a las primeras afirmaciones del capítulo: su vínculo con la inteligencia. Para ello Rājaśekhara establece una correspondencia entre los tres tipos de inteligencia antes mencionados y tres grados de imaginación activa, a los que a su vez corresponden tres clases de poetas. Lo importante, más allá de cualquier clasificación, es que *pratibhā* es una facultad por la que el poeta puede ver y ahí mismo conocer. En un instante, la imaginación logra captar una verdad de otro modo inaprehensible e incluso inefable. Así, sin reducirse a entendimiento ni a mera sensibilidad, y más bien combinando elementos de ambas potestades, la imaginación constituye toda una forma de conocimiento.

La importancia de este hecho trasciende el rigor de cualquier jerarquía y nos conduce a una estructura con vasos comunicantes y alternativas. Incluso aquel que no posee inteligencia puede revertir su situación con el entrenamiento adecuado o atrayendo las bendiciones de la diosa Sarasvatī por medio de ritos de ascendencia tántrica,⁴⁵ y alcanzar así, en la cima de esta flexible jerarquía, al poeta que de manera espontánea goza de tales dones. El criterio último, parece conceder Rājaśekhara, es lograr la excelencia sin importar el modo.⁴⁶ Y la excelencia se mide, en un giro de gran envergadura, por la acogida o recepción que pueda tener el impulso imaginativo original:

Hay poetas cuya obra nadie conoce; la de otros es conocida apenas entre sus amistades; sólo la de unos cuantos, tras instalarse en la boca de la gente sabia, se propaga por todas partes.⁴⁷

Como apenas vimos, el precedente más importante de este viraje se halla en la obra de Ānandavardhana. De una forma mucho más explícita, también para Rājaśekhara la obra de arte no termina con la acción de su autor; es necesaria la empatía imaginativa entre ese creador y un receptor (*bhāvaka*). En efecto, el trabajo creador no puede estar completo sin una imaginación de tipo receptiva o contemplativa (*bhāvayitrī pratibhā*). La poesía es tal sólo cuando es saboreada por un escucha atento. Sin embargo, lejos de ser un agente pasivo, el receptor de una obra literaria debe poseer tantas cualidades como el poeta, y su imaginación es tan valiosa como la de éste. En realidad, insiste Rājaśekhara, ambos tipos de imaginación son indispensables:

Uno tiene talento para dar voz [a la poesía], el otro para escucharla. La profunda inteligencia de uno y otro nos llena de asombro [...] ¿No es sorprendente que un *bhāvaka* acabe convirtiéndose en guía, amigo, consejero, discípulo y maestro para el poeta? ¿De qué sirve un poema que se queda en el corazón de su creador, sin diseminarse por el mundo entero gracias a sus lectores?⁴⁸

⁴⁵ *Kāvyaśikṣā*, p. 46.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 49, 51.

La idea, al parecer, es que la imaginación sólo puede florecer en un entorno favorable, posibilidad encarnada en ese otro capaz de corresponder a la visión interior del poeta. En otras palabras, *pratibhā* difícilmente tendrá eco o alcanzará plenitud en la ausencia de un receptor sensible. Rājasekhara habría entendido entonces la imaginación más como un valor cultural o un código compartido que como la virtud de un individuo. De hecho, la intensidad o realidad de sus productos dependen de ese código compartido, de la integración de ambos impulsos, en una comunión con tintes rituales. Esa dimensión más profunda se asoma en las implicaciones etimológicas de los términos que Rājasekhara emplea para designar tanto a la imaginación contemplativa (*bhāvayitrī*) como al agente de la misma, el receptor o *bhāvaka*. De hecho es consciente de las mismas:

[Se llama imaginación] contemplativa (*bhāvayitrī*) a aquella que compete al *bhāvaka* o receptor [de una obra literaria]. [Derivada del causativo de la raíz *bhū-*, “hacer ser”, se la llama así porque] permite que el esfuerzo y la intención del poeta cobren vida (*bhāvayati*). A través suyo sin duda el árbol del arte poético fructifica; en su ausencia [en cambio] se torna estéril. De hecho, los expertos han puesto en entredicho que exista una diferencia entre creador y receptor.⁴⁹

Al otro extremo del destello de luz que anima al poeta a componer una obra se encuentra un nuevo impulso imaginativo. Entendida ahora como *bhāvanā*, forma sustantivada del causativo “hacer ser”, la imaginación confirma su poder creador de un modo incluso más categórico; imaginar es crear en el sentido más profundo de la palabra: es dotar de existencia o, literalmente, causar que algo sea. No basta pues vislumbrar en un instante de inspiración (*pratibhā*) ese otro mundo; es posible transformar, acrecentar esta experiencia íntima, hasta volver real lo imaginado. Imaginar es contemplar, pero contemplar es aquí mucho más que aprehender pasivamente un objeto; antes bien, es construir y sostener su realidad.

Hay en esto la simiente de toda una línea de desarrollo sobre la imaginación más allá del ámbito literario. Sus orígenes, como vimos, se remontan al universo sacrificial védico y apuntan a toda una poética de la contemplación mística dentro de la tradición tántrica. Una vez más,

⁴⁹ *Ibidem*, p. 48.

son tres las figuras que dan identidad a la historia de la imaginación en la India sánscrita: el sacerdote inspirado, el poeta y el yogui.

Y es que Rājaśekhara parece justificar su interpretación de la imaginación receptiva con base en el modelo desarrollado por diversas tradiciones contemplativas, y según el cual, la realidad mental es superior a la realidad física porque la precede: el sujeto asume con total seriedad la práctica de imaginar y luego absorberse en tal o cual realidad ritual, por ejemplo el diseño de un *maṇḍala* o la instalación de un ídolo sobre un altar, como si se tratara de la creación y manipulación de un objeto real. Esta concentración sostenida da existencia al objeto, realiza el potencial ontológico de la capacidad figurativa de la mente.

Dadas las alusiones de Rājaśekhara a ciertas prácticas tántricas, por ejemplo obtener la gracia de la diosa Sarasvatī por medio de mantras,⁵⁰ quizá el énfasis en *bhāvanā* no sea mera casualidad. Se presiente una influencia velada, la misma que puede constatarse en el trabajo de artistas y poetas que asumieron los principios de este procedimiento como una forma de dar realce a sus creaciones, ahora vistas como representaciones secundarias respecto a su realidad imaginale.

Aplicado a nuestro caso, esa influencia significaría que el objeto imaginado no sólo precede al objeto real sino que es su condición de posibilidad. Al igual que el meditador o el yogui iniciado en estas técnicas de visualización, el poeta se desdobra en la figura del *bhāvaka* para explicar la realidad imaginativa que da vida a las palabras en un poema, realidad por definición superior a la realidad externa. Desde luego, como algunos han señalado, al abrazar esta influencia, “con el artista convertido en practicante religioso, la persistente religiosidad de las artes indias regresa sobre sí misma”.⁵¹

Es momento de atravesar el umbral al que conducen las aportaciones de Ānandavardhana y Rājaśekhara. Al otro lado de su decidida y en varios sentidos innovadora defensa de la imaginación nos aguarda, con Abhinavagupta, toda una interpretación mística de la evocación poética (cap. 4), así como la confluencia de estética y meditación en el contexto del ritual tántrico (cap. 5). Hacia ambas posibilidades vuela ya la imaginación.

⁵⁰ Ibídem, p. 46: “La imaginación activa compete al poeta. Se divide en tres clases: permanente, ocasional y aprendida [...] La fuente de esta última es la instrucción por medio de mantras, tantras y demás [ritos]”.

⁵¹ E. Gerow, “Indian Aesthetics”, p. 322.

La imaginación como argumento soteriológico: Utpaladeva y Abhinavagupta

¿Quién imagina más: el poeta o el yogui?

El cuarto libro del *Dhvanyāloka*, que, según vimos, es el que nos permite extraer más detalles sobre la postura de Ānandavardhana respecto a la imaginación poética (*pratibhā*), contiene una comparación indirecta entre el poeta y el yogui a propósito del carácter inagotable de la imaginación. La referencia, un tanto tangencial, pone de nuevo sobre la palestra todo lo que tienen en común, a veces bajo el signo de la rivalidad, estas dos figuras, guardianas de la inspiración y el poder creador. En nuestro caso, el paralelo viene muy bien a cuento porque permite adentrarnos en un episodio más de esta historia de la imaginación en la India sánscrita.

Como vimos, Ānandavardhana piensa que la imaginación es un poder infinito, pues, bien empleada, esto es, al servicio de la evocación poética, se convierte en un espejo donde aparece reflejada la riqueza ilimitada de la realidad misma. En este punto, el propio Ānandavardhana cede la voz a un posible objetor: la imaginación, y por consiguiente la poesía, no pueden ser infinitas puesto que están condicionadas por las circunstancias concretas del poeta, por definición finitas. La imaginación acontece en un espacio y un tiempo determinados. Para rematar su argumento, el utópico objetor minimiza las capacidades imaginativas del poeta en comparación con las del yogui, de quien se dice, posee el don de percibir lo que pasa por la mente de los demás en el presente, el pasado y el futuro:

Al respecto, quizá haya quienes objeten que las [distintas] realidades [de este mundo] sólo pueden ser expresadas en lo que tienen de general y no

en su naturaleza particular. Después de todo, al imputar a dichas [realidades] los principales rasgos de sus propias experiencias —sean de alegría o cualquier otra—, así como las causas de tales experiencias, los poetas entretrejen sus historias echando mano de simples generalidades con base en sus vivencias y las de otros. En realidad no son como los yoguis, pues [a diferencia de éstos] son incapaces de percibir [eventos] pasados, futuros y presentes que les son ajenos [...] En suma, el tipo de particularidades que los actuales [poetas] defienden [para justificar] el principio de originalidad [de la imaginación] no es sino una simple [expresión] de su arrogancia.¹

De manera explícita, el argumento recoge el concepto de “percepción yóguica” (*yogipratyakṣa*), como vimos, uno de los cauces que siguió la tradición del inspirado *ṛṣi* védico a lo largo del periodo clásico. A diferencia del yogui que tiene el poder de contemplar en el ojo de su sofisticado intelecto sucesos particulares pasados, presentes y futuros que le son completamente ajenos, es decir, que competen a personas con las que no guarda una relación, la imaginación poética se limita a proyectar la experiencia del escritor sobre tal o cual suceso, proceso que irremediamente ignora las particularidades de cada caso y se fundamenta, por lo tanto, en meras generalidades. Contrario a lo que pensaba Rājaśekhara, al imaginar, el poeta no ve lo que pasa por la mente de sus personajes; simplemente proyecta sobre ellos lo que se espera en cada caso, es decir, una expectativa general que es posible desmenuzar y luego satisfacer a partir de la propia experiencia. Cualquier pretensión por encima de esta posibilidad es simple arrogancia.

Ahora bien, el pasaje se limita a cuestionar la supuesta originalidad de la imaginación poética sin aclarar si la prodigiosa percepción del yogui ha de entenderse también como una forma de imaginación. Sin embargo, dado que la historia del concepto de percepción yóguica se entrecruza con esa posibilidad, no cometemos un error al suponer que existe una implicación de esa índole. De manera tácita, el pasaje estaría entonces reconociendo la existencia de dos tradiciones alrededor de la imaginación. Esta disparidad nos lleva casi de manera espontánea a establecer una comparación y, más aún, una jerarquía. El yogui imagina más que el poeta porque su *pratibhā* trasciende las barreras que protegen la esfera privada y, literalmente, ve los contenidos mentales en cada caso particular. Contra esta objeción que parece condenar el

¹ *Dhvanyāloka* 4.7, comentario.

trabajo poético a una recreación de viejas ideas, Ānandavardhana insistirá, como vimos en su momento, en la naturaleza infinita de *pratibhā* a partir de su íntima conexión con la evocación y la degustación de las emociones que agitan la existencia humana. No vuelve al tema del yogui, pero su respuesta nos permite conjeturar que, a sus ojos, el poeta ciertamente *es* como el yogui, la imaginación del primero es tan admirable y telescópica como la del segundo.

Con todo lo que tiene de tentativo y provisional, el supuesto nos pone, sin embargo, de camino al que quizá sea el alegato más exaltado a favor de la imaginación en la India sánscrita. En efecto, apenas un siglo después dicha posibilidad fue llevada hasta sus últimas consecuencias por Abhinavagupta, figura mucho más compleja y prolífica que lo que podría sugerir su posición como autor del *Locana*, extenso comentario al *Dhvanyāloka*.

La apropiación tántrica de la imaginación

Iniciado en diversos cultos tántricos y al mismo tiempo versado en la gran tradición escolástica, la aportación de Abhinavagupta a la vida intelectual india abarca desde la teoría ritual hasta la estética, desde la teología hasta la filosofía del lenguaje. Encima, su contribución va más allá de una simple participación en todos estos ámbitos por separado; se trata más bien de una inusual y ambiciosa tentativa de integración inspirada en una preocupación fundamental, herencia directa de la tradición de las Upaniṣads: cómo articular lingüísticamente la naturaleza última de la deidad sin detrimento de su carácter absoluto y de conformidad con los paradigmas de superioridad trascendente (*param, ekatā*) y superabundancia inmanente (*pūrṇatā, sarvatā*).

Así, con el respaldo de este abanico de tradiciones, Abhinavagupta intentará exhumar la intuición yóguica del limitado ámbito al que la habían confinado los filósofos y ampliará su significado con base sobre todo en los postulados de la teoría poética sánscrita. La fusión de estas dos figuras, yogui y poeta, puede desde luego plantearse en sentido inverso: al insertar la imaginación poética en el horizonte yóguico y más exactamente tántrico de su época, Abhinavagupta pudo expandir su significado y alcance, y, sobre todo, articular toda una soteriología alrededor suyo. Vayamos por partes.

En el propio *Locana*, Abhinavagupta adelanta las radicales consecuencias a las que conducen las insinuaciones, aún restringidas al ámbito de la literatura, de Ānandavardhana. Así, al comentar el pasaje donde *pratibhā* es mencionada por primera vez en el *Dhvanyāloka*, Abhinavagupta define la imaginación como un tipo de “inteligencia capaz de crear realidades completamente inéditas (*apūrva*)”.² Aunque nuestro autor no abunda aquí en el sentido y las implicaciones de esta idea y se contenta con caracterizar ese destello de luz por su capacidad para producir poesía de gran belleza y claridad,³ se trata de un aspecto al que prestará gran atención en otros textos. Como veremos, el énfasis en la creación de contenidos nuevos y originales (*nava*, *apūrva*) ha de entenderse como consecuencia directa de la libertad y autosuficiencia (*svātantrya*) que, de acuerdo con Abhinavagupta, distinguen a la actividad imaginativa.⁴ Como es de esperar, tales atributos tienen una enorme presencia e implicaciones muy hondas fuera del propio dominio artístico, entre las tradiciones esotéricas y las corrientes filosóficas que subyacen al pensamiento de Abhinavagupta. Y es que si la imaginación es libre e incondicionada, no parece entonces ser una facultad muy distinta de la que tales tradiciones y escuelas identifican como el rasgo distintivo de la conciencia divina, capaz de crear este y todos los mundos posibles a partir de su sola voluntad, sin depender de ninguna causa material.

Para dar cuerpo a esta ambiciosa vindicación de la imaginación, Abhinavagupta tuvo a su alcance los cimientos metafísicos necesarios. Los encontró en la tradición exegética que maestros como Somānanda y Utpaladeva habían desarrollado uno o dos siglos atrás con el fin de legitimar, conforme a las expectativas de la gran tradición filosófica india,

² *Locana ad Dhvanyāloka* 1.6. Ver, asimismo, *ad* 4.2: “La imaginación es un tipo especial de intuición respecto a los objetos por describir”. Ambas definiciones claramente hacen eco de la atribuida a Bhaṭṭatauta, su maestro de poética, según el testimonio de Kṣemendra (*Aucityavicāracarcā* 35) y Hemacandra (*Kāvyaṇuśāsana*, p. 3): “*Pratibhā* es la capacidad intelectual para reinventar continuamente la realidad”.

³ *Locana ad Dhvanyāloka* 1.6: “[La imaginación] posee la singular capacidad de crear poesía hermosa y diáfana mediante una atención profunda a los sentimientos”.

⁴ En el propio *Locana*, ver, por ejemplo, la plegaria de apertura: “Bendito sea el corazón de Sarasvatī que, gracias al poeta y al *connaisseur*, resplandece para dar forma a nuevas realidades a partir de la nada, inyectar vitalidad a este mundo —de otro modo inerte— inundándolo de néctar (*rasa*) y embellecer todo lo que toca con un despliegue continuo de palabras y elocuencia”.

las enseñanzas de una amplia variedad de escrituras tántricas. Suele darse a esa tradición el nombre genérico de Pratyabhijñā, “reconocimiento”. Junto con la escuela llamada Spanda, “vibración”, el Pratyabhijñā es sin duda lo más cercano a una filosofía propiamente tántrica.

Al respecto cabe recordar que, en su sentido técnico, la palabra *tantra* designa una amplia variedad de cultos y sistemas rituales tan diversos en su orientación como plurales en su distribución geográfica y cronológica, y por lo tanto, lejos de conformar una corriente homogénea —un “tantrismo”—, se trata en todo caso, apenas de una atmósfera, de cierto énfasis doctrinal y práctico gestado y desarrollado en el seno mismo de las diferentes religiones indias y confiado a una serie de textos revelados y manuales sobre ritual no védico. Ahora bien, a partir de sus orígenes más bien marginales y subterráneos, el desarrollo de esta compleja red de sistemas rituales de un muy rico simbolismo y con un fuerte componente esotérico, se produjo a la par del florecimiento de la cultura clásica de India, en cuyo seno, como vimos, cobró forma el refinado discurso de la poética. El siglo x verá la fusión de estas dos figuras, en apariencia opuestas: por un lado, el practicante del ritual tántrico; por el otro, el filósofo indio. En particular, la convergencia fue posible una vez que ciertos practicantes tántricos, todos oriundos de Cachemira, emprendieron la ardua tarea de llevar el universo mágico de su canon —con todo y sus deidades terribles, con sus jaculatorias y diagramas místicos (mantra, *maṇḍala*), etc.— a la arena política y filosófica. Para ello fue necesario, en primer lugar, recoger la esencia del discurso teísta, esotérico y litúrgico de un sinnúmero de textos revelados, y articularla alrededor de premisas doctrinales más homogéneas. Así fueron redactados compendios como el *Śivasūtra* o la *Spandakārikā*. A esta primera fase en la construcción de un discurso canónico y sincrético acorde con los nuevos tiempos siguió el trabajo propiamente exegético, al que fueron incorporados los avances de disciplinas como la lógica, la gramática y el análisis semántico. De este proceso surgió la filosofía Pratyabhijñā, cuya apertura al debate y pretensiones de universalidad son tangibles sobre todo en tres textos: la *Īśvarapratyabhijñākārikā* de Utpaladeva y los dos comentarios que Abhinavagupta dedicó a esta importante obra.⁵ Es en esos debates, en especial los sostenidos contra

⁵ Cabe señalar que la *Īśvarapratyabhijñākārikā* se compone en realidad de tres textos: una secuencia de estrofas seguidas de dos autocomentarios, uno breve (*Vṛtti*)

el budismo Vijñānavāda, donde podemos ver prefigurado el modelo teórico que va a permitir una vigorosa afirmación de la imaginación, dando nuevos e inusitados bríos a las aportaciones en la materia hechos por poetas y críticos literarios.

Unidad de la conciencia, libertad e imaginación

En términos generales, la metafísica de Utpaladeva y Abhinavagupta forma parte del antiguo debate indio en torno a la posición que guarda la realidad fenoménica frente al proceso por el que me hago consciente de ella. ¿Existe el mundo fuera o dentro de la conciencia (*saṃvit*)? Para los filósofos del reconocimiento, de haber una diferencia real entre la conciencia y los fenómenos, el conocimiento sería imposible. Dicho de otro modo, para que la conciencia pueda dar cuenta de las cosas que habitan este mundo y, más aún, para que éstas puedan guardar una relación entre sí, de algún modo ellas mismas tienen que ser conciencia.⁶

Entonces, de manera similar a la corriente budista Vijñānavāda, tanto Utpaladeva, primero, como Abhinavagupta, después, sostendrán que todo lo que percibimos, recordamos o pensamos, lejos de tener una existencia independiente o externa, constituye en realidad un aspecto al interior de una única conciencia absoluta.⁷ Nada hay fuera de la conciencia y, por lo tanto, es imposible salir de ésta. Ahora bien, mientras que los paladines del Vijñānavāda afirman que la conciencia está formada por una serie infinita de actos cognitivos momentáneos, irreducibles entre sí y desprovistos de un sustrato común o esencia, para los filósofos del reconocimiento la visión idealista en última instancia tiene su fundamento en la revelación tántrica y, por ende está llamada a admitir como premisa básica la realidad de dios. *Tāntrikas* primero, filósofos después,

y uno extenso (*Vivṛti* o *Ṭikā*). De este par de autocomentarios sólo se ha conservado íntegro el primero. Por su parte, uno de los comentarios de Abhinavagupta es a las estrofas únicamente y el otro al comentario extenso o *Vivṛti*. Los títulos de este par de trabajos son, respectivamente, *Īśvarapratyabhijñāvimarśinī* e *Īśvarapratyabhijñāvivṛtivismarśinī*.

⁶ La formulación más temprana de estos principios aparece en Somānanda, *Śivadr̥ṣṭi* 5.1-12.

⁷ Ver, por ejemplo, *Īśvarapratyabhijñākārikā* 1.6.8: “En suma, ya sea en la memoria, el pensamiento conceptual —el cual presupone exclusión— o la percepción directa, no hay ninguna duda de que [la realidad] se manifiesta dentro [de la conciencia]”.

la viabilidad de este idealismo extremo, no dual (*advaita*), descansa en los diversos teísmos que nutren la experiencia religiosa del adepto. Al mismo tiempo, desde luego, la legitimidad y el alcance del teísmo tántrico encontró en el idealismo su mejor aliado. Esta convergencia de tradiciones explica la necesidad de hallar un sentido de unidad y continuidad para la conciencia, más allá de la naturaleza múltiple y transitoria de sus manifestaciones, en la omnipotencia de un agente divino. Ciertamente, el universo entero y todos los objetos en él acontecen al interior de una única conciencia absoluta; pero esto sólo puede explicarse porque la conciencia, lejos de ser una secuencia interminable de eventos particulares y, por lo tanto, un principio impersonal e insustancial, tiene su fundamento en la voluntad libre y creadora de dios:

En suma, si no existiera la deidad suprema que, [a pesar de ser] una, contiene dentro de sí el cosmos en su infinita variedad, y que al ser conciencia posee los poderes de conocimiento, memoria y exclusión, la realidad humana perdería su sentido de cohesión, el cual depende de la síntesis de actos cognitivos, todos ellos irreducibles entre sí e incapaces de conocerse los unos a los otros.⁸

Yendo aún más lejos, Utpaladeva y Abhinavagupta insistirán en que la libertad y la soberanía lúdica de la conciencia divina son sobre todo tangibles en la actividad de los sentidos y la mente. Porque la conciencia tiene su condición de posibilidad en una voluntad siempre lanzada hacia la manifestación es que puedo hacerme consciente de objetos, sensaciones, pensamientos, etc. La conclusión es tan obvia como poderosa: al percibir o pensar pongo de manifiesto, en mi propio ser, la unidad de la conciencia. Desde esta perspectiva, la experiencia más alta posible para un ser humano, escapar del *samsāra*, consistiría en reconocer (*pratyabhijñā*) que uno mismo es —y de hecho ha sido siempre y será, pues no existe otra opción— el Señor (*Īśvara*), la divinidad detrás de esta única conciencia absoluta y libre.

Tres figuras en particular encarnan este conglomerado de principios, sirviendo entonces como modelo en la obra de Utpaladeva y, en especial, Abhinavagupta: el yogui, el poeta y el esteta. Con ellas, este sucinto resumen de la filosofía Pratyabhijñā vuelve manifiestamente al tema de la imaginación. En lo que resta de este capítulo me referiré a las prime-

⁸ Ibídem, 1.3.6-7.

ras dos. Entonces, en un verso clave de su *Īśvarapratyabhijñākārikā*, Utpaladeva declara:

Dios, cuya naturaleza es conciencia, manifiesta todos estos objetos externamente [aun cuando] residen en su interior, [y lo hace] sin una causa material, por su sola voluntad, tal como los yoguis.⁹

En su comentario, Abhinavagupta interpreta esta fugaz alusión al yogui a la luz, de nueva cuenta, de la controversia con el idealismo budista. Ahí recoge, por un lado, la creencia de que ciertos yoguis avanzados tienen la habilidad de crear objetos de la nada, por su sola voluntad. De acuerdo con esta variante del asombroso fenómeno de la percepción yóguica, aunque imaginarios (o, como veremos, justamente por ello), los objetos que proyecta la mente del yogui pueden manifestarse con absoluta nitidez.¹⁰ Por el otro, Abhinavagupta utiliza la mención para poner en tela de juicio la analogía budista entre la actividad de la conciencia y el sueño. Así, contra la idea de que este universo multiforme emerge a cada instante para disolverse al siguiente a causa de un mecanismo impersonal de impresiones residuales que, tal como sucede mientras soñamos, la conciencia simplemente reproduce sin tener control sobre él, Abhinavagupta piensa que los efectos de dicho mecanismo (percepciones, emociones, imágenes) no sobrevienen a la conciencia así nada más; antes bien, un autor, una voluntad (*icchā*), opera a través suyo y, por lo tanto, tiene pleno control sobre él. Por lo mismo, no es necesario despertar de ninguna ilusión (el corolario del modelo onírico). Basta abrazar plenamente, como el yogui, nuestro poder soberano como hacedores de ilusiones:

Así pues, es [perfectamente] válido [pensar] que por sí sola la conciencia —siempre y cuando se reconozca su libertad— manifiesta la totalidad de los objetos dentro de sí misma, siendo éstos entonces idénticos a ella, gracias a una peculiar voluntad cuyo rasgo distintivo es la ausencia de todo impedimento.¹¹

⁹ *Ibíd.*, 1.5.7.

¹⁰ *Īśvarapratyabhijñāvimarśinī ad 1.5.7* (vol. 1, pp. 183-184): “Por su parte, se comete un error al asumir que el [poder] del yogui para crear a voluntad profusas realidades a la vista [de todos], por ejemplo una ciudad o un ejército, depende de una causa material [...] Al respecto, el poder que por sí sola posee la conciencia del yogui es tal que puede manifestar una increíble variedad de realidades visibles”.

¹¹ *Īśvarapratyabhijñāvimarśinī ad 1.5.7* (vol. 1, pp. 184-185).

Desde luego, más allá del carácter idiosincrásico de la analogía y las dudas que ésta quizá suscite en un lector ajeno a la cultura sánscrita, lo importante es que se trata de un modelo que, por encima de su ejemplaridad, vale también para la percepción ordinaria y la realidad mental. Sin saberlo, todos somos como el yogui. Éste simplemente actualiza de una manera vívida la agencia (*kartr*) que a todos nos es inherente; el yogui pone de manifiesto la naturaleza esencialmente activa de eventos a los que solemos asistir pasivamente.

La duda nos asalta de inmediato: el hecho de que experiencias que solemos considerar más bien pasivas y nada extraordinarias posean la impronta de la libertad es algo que parece ir contra el sentido común. Cuando percibo o siento algo no parezco estar creando nada ni tener poder alguno sobre aquello que más bien parece afectarme desde afuera. Los filósofos del reconocimiento esgrimieron escabrosos argumentos a fin demostrar lo contrario. En general, su respuesta parece apuntar al hecho de que somos nosotros quienes, haciendo genuino uso de nuestra libertad, decidimos engañarnos creyendo que existe un mundo externo o al margen de nuestro poder para manifestarlo. Por lo tanto, somos afectados por ese mundo únicamente en la medida en que aceptamos la condición de agentes pasivos.¹² En el poderoso yogui habita siempre un espectador embelesado ante la magia —este universo plural y siempre cambiante— que él mismo crea. El modelo proviene ahora del teatro, considerado, no casualmente, como la forma más elevada de arte por la teoría literaria sánscrita.

Existe, sin embargo, una experiencia donde los argumentos de Utpaladeva y Abhinavagupta resultan mucho más persuasivos a la luz de las premisas de su sistema en general. Me refiero, desde luego, a la imaginación. De entrada, esto significaría que el increíble poder del yogui para materializar sus pensamientos guarda una estrecha relación con el poder de la imaginación. Después de todo, las proezas perceptuales del yogui no son exactamente un ejemplo de agencia pasiva; antes bien nos permiten apreciar con la nitidez de lo milagroso, a flor de piel, la libertad de la conciencia. A su vez, esto querría decir que la imaginación es una expresión privilegiada de la conciencia para manifestar, dentro de sí, el mundo externo. Si de antemano todos somos como el yogui por el solo hecho de *crear pasivamente* sensaciones o ideas, al ser criaturas

¹² Ver I. Ratie, “The Dreamer and the Yogin”, p. 464.

dotadas con imaginación, y por lo tanto con la capacidad para *crear activamente*, la comparación se torna mucho más sugerente.

Como algunos han mostrado, al reconstruir los argumentos de Utpaladeva y Abhinavagupta sobre el tema, no sólo resulta evidente por qué la imaginación ocupa un sitio tan importante en la filosofía y la soteriología del Pratyabhijñā; se vuelve claro asimismo que su preponderancia acaba siendo una necesidad lógica y no sólo una predilección.¹³ En el acto de imaginar, al conjurar toda clase de realidades y situaciones, cualquier persona, por más enajenada que esté, puede saborear por un instante la libertad absoluta y el poder creador que le son inherentes a la conciencia suprema. Dice Utpaladeva:

La [conciencia se manifiesta] en toda su espontaneidad cuando las representaciones mentales vagan libremente, pues [en tales casos], a partir de su sola voluntad, despliega [toda clase de] imágenes en el intelecto.¹⁴

El pasaje no nos ofrece un referente lingüístico del cual poder asirnos para decir que se trata de una defensa de la imaginación. Sin embargo, es obvio que Utpaladeva se refiere a una actividad radicalmente distinta, por un lado, a la mera percepción, y, por el otro, a la construcción puramente conceptual de contenidos. En este caso, la actividad de la conciencia “vaga libremente”, es decir, no está obligada a rendir cuentas frente a la evidencia objetiva ni ante las demandas del concepto: su único referente es ella misma.¹⁵ Paradójicamente, esto no vuelve a la conciencia un poder vacío o sin contenidos; al contrario, continúa desdoblándose en un sinfín de formas e imágenes. En el extremo de ese despliegue está la imaginación desbordada, el poder para crear cosas jamás vistas antes, como sugiere Abhinavagupta al ejemplificar las palabras de Utpaladeva con criaturas tan elocuentes como un “elefante blanco con un centenar de colmillos y un par de trompas”¹⁶ o “un elefante blanco con una cabeza de tres trompas atiborradas de decenas de colmillos”.¹⁷

¹³ Idem.

¹⁴ *Īśvarapratyabhijñākārikā* 1.6.10.

¹⁵ Tal como explica Abhinavagupta en su glosa. Ver *Īśvarapratyabhijñāvimarśinī ad* 1.6.10 (vol. 1, p. 270): “[Predicada de la conciencia, la expresión ‘vaga libremente’ indica que] ésta ‘vaga’, es decir, irrumpe y deambula ‘respecto a sí misma’, esto es, libremente, por su propio impulso, sin requerir el impulso de nadie más”.

¹⁶ *Īśvarapratyabhijñāvimarśinī ad* 1.6.10 (vol. 1, p. 270).

¹⁷ *Īśvarapratyabhijñāvivṛtivismarśinī ad* 1.6.10 (vol. 2, p. 332).

Lo que los sentidos o el intelecto pueden juzgar como un ejercicio ocioso e incluso falso, contiene un mensaje de verdad y redención. Ello es posible porque en sus vagabundeos el principal atributo de la conciencia —la voluntad— permanece intacto. No sólo eso. Al vagar libremente, la conciencia parece manifestarse con mayor naturalidad. Es más como ella es.

Desde luego, para sustentar esta posibilidad es necesario demostrar que los objetos imaginados no son una reorganización de elementos percibidos previamente sino creaciones originales y autónomas.¹⁸ No es aquí el espacio para entrar en los pormenores de los intrincados argumentos que Utpaladeva y Abhinavagupta urdieron a fin de responder a tan obvia objeción. Digamos apenas que ambos insistirán en que incluso al echar mano de ciertos ingredientes previos o experiencias pasadas, o al depender de ciertas generalidades y consensos —la misma objeción que Ānandavardhana trae a colación para finalmente ratificar el poder inexhaustible de *pratibhā*—, si se la juzga desde el punto de vista de su producto final, por definición “nuevo” (*nava*) e “inédito” (*apūrva*), la imaginación sólo puede tener como fundamento la libertad incondicionada de la conciencia:

Por su parte, los objetos que puede manifestar una representación mental libre, autónoma, [siempre] serán nuevos, pues no existe ningún indicio de que hayan sido experimentados con antelación.¹⁹

Todos estos principios doctrinales indican que, aun sin designarla por su nombre o identificarla exclusivamente con la imaginación, la actividad mental (*vikalpa*) de la que habla Utpaladeva es única, privilegiada, pues mientras prevalece tenemos la posibilidad de vislumbrar la cualidad que mejor define a la conciencia: la libertad. La puesta en escena de esta libertad de algún modo nos hace ser más como la conciencia; nos permite experimentar de una manera más vívida nuestra propia libertad y soberanía:

¹⁸ Por ejemplo, Abhinavagupta aclarará que no debe confundirse el despliegue lúdico de la conciencia con la memoria ni con la determinación de los datos que nos ofrecen los sentidos, incluso si esa determinación posee una dosis de fantasía. En cualquiera de estos casos hay una dependencia a realidades preexistentes y por consiguiente no puede hablarse de creaciones libres. Ver *Īśvarapratyabhijñāvimarśinī ad* 1.6.9 (vol. 1, p. 267).

¹⁹ *Īśvarapratyabhijñārikāvṛtti* 1.6.10.

Gracias a la capacidad de crear y conocer objetos inéditos durante [dichas] representaciones mentales, resulta evidente que la omnisciencia y la omnipotencia son [virtudes] que pertenecen a todos.²⁰

En su glosa, Abhinavagupta resume la idea de manera todavía más categórica, esto es, anticipando la identidad última de la naturaleza humana y divina en lo que cada una tiene de imaginativa:

Lo que resulta evidente de todo esto no es sino nuestra propia divinidad (*aiśvarya*), la cual puede reconocerse [...] en nuestra libertad para conocer y actuar.²¹

Si ahora volvemos al yogui, diríamos entonces que cuando cada uno de nosotros ejerce el poder de imaginar, en realidad está dando vida al ideal de creación espontánea, donde la actividad de la conciencia es al mismo tiempo la manifestación interna de objetos. Esto equivale a decir que el don del yogui radica en que, en su caso, actividades que normalmente no asociamos con la imaginación en realidad poseen la impronta de ésta, poniendo así de relieve lo que el resto de los hombres considera más bien un evento involuntario y ocasional, válido sólo en relación con la creación de formas fantásticas. Desde esta perspectiva, la imaginación desbordada es apenas el reflejo de algo que, en virtud de la continuidad y unidad de la conciencia, está ocurriendo siempre, incluso ahí donde pasivamente asumo una separación entre pensamiento y realidad externa, entre imagen y concepto, entre interioridad y exterioridad, entre realidad y fantasía. Por el contrario, imaginar es abrazar y actualizar este vínculo continuo entre ambos momentos, diluyendo de hecho su supuesta distancia. Justo en esto consiste el logro del yogui, como afirma Abhinavagupta citando un famoso pasaje del *Vijñānabhairavatantra*:

Esto es lo que [el *Vijñānabhairavatantra*] afirma: “[Tomar conciencia del objeto o el sujeto es lo que caracteriza a todas las criaturas; en cambio, lo que distingue a los yoguis es su] total atención al nexo [entre ambos]”. Incapaces de reconocer la verdadera naturaleza de la existencia, [los primeros creen que] el mundo es impuro; en cambio, para los segundos, ese mismo [mundo] es inmaculado.²²

²⁰ Ibídem, 1.6.11.

²¹ *Īśvarapratyabhijñāvimarśinī ad 1.6.11* (vol. 1, p. 273).

²² *Īśvarapratyabhijñāvimarśinī ad 1.7.14* (vol. 1, pp. 314-315). La alusión pertenece a *Vijñānabhairavatantra* 104 (en la edición castellana).

La conciencia es libertad —cualidad que en su momento justificó la alusión al yogui poniendo en entredicho el modelo onírico— porque en su nivel más básico es imaginación. En términos teológicos esto significa que por encima de cualquier otra cosa dios imagina el mundo; en términos soteriológicos significa que el yogui ve el mundo con los ojos de dios.

La identidad tántrica de pratibhā

Estamos al fin en condiciones de identificar plenamente, con nombre y apellido, ese poder privilegiado. Para ello sólo tenemos que aguardar un par de estrofas en la obra de Utpaladeva. Así, la séptima “jornada” (*āhnika*) del primer libro abre como sigue: “Y [aunque] está decorada por un desfile interminable de objetos, esta *pratibhā* es el sujeto de conocimiento, la conciencia indiferenciada e infinita, la deidad suprema”.²³

Si bien el uso aquí de *pratibhā* parece inaugurar una nueva discusión, la conjunción inicial claramente establece un vínculo con el capítulo anterior, el sexto, y de algún modo recoge por lo tanto su contenido. Así pues, el uso de *pratibhā* remite al poder en general de la conciencia para manifestar dentro de sí tal o cual objeto, poder que, como vimos, tiene entre sus posibilidades la manifestación espontánea, a placer, de realidades fantásticas. Se trata, evidentemente, de un sentido más amplio del que hasta ahora habíamos sugerido para *pratibhā* con base en testimonios distintos, sobre todo los ofrecidos por la poética sánscrita. De hecho, en su autocomentario, Utpaladeva glosa la palabra simplemente como “luz” (*ābhāsa*), el esplendor bajo el cual aparece esta realidad multiforme. Es Abhinavagupta quien, con la interdisciplinariedad que caracteriza a su discurso, subrayará las cualidades imaginativas y ya no sólo epistemológicas de la luz de la conciencia que es también la luz del gran dios (*maheśvara*). Esto significaría que antes que mera posibilidad de una conciencia de suyo libre y autónoma, la capacidad para imaginar por ejemplo un elefante blanco con millares de colmillos o, en el caso del poeta, para evocar un sentimiento, constituye el modelo a la base de la actividad de la conciencia en general, confirmando

²³ *Īśvarapratyabhijñākārikā* 1.7.1.

así las conclusiones a las que llegamos al explorar la figura del yogui en Utpaladeva.

Entonces, aun cuando extrañamente Abhinavagupta no dedica una atención especial a la noción de *pratibhā* en su densa exposición de la filosofía Pratyabhijñā apenas esbozada, su significado y simbolismo no están ausentes. ¿Cómo pasar por alto la experiencia lúdica de la literatura y el teatro cuando se afirma que la conciencia es libertad y que entre más alto vuela el pensamiento más cerca está de su fuente divina?

Al respecto, podemos recordar lo dicho al comienzo de este capítulo a propósito de la interpretación de Abhinavagupta, exégeta de Ānandavardhana, sobre la imaginación poética (*pratibhā*). De acuerdo con el primero, si el segundo considera infinito el poder de la imaginación es sobre todo en virtud de su capacidad para crear realidades inéditas y originales, exactamente los mismos atributos que Utpaladeva le asigna a la manifestación libre y espontánea de la conciencia, y que Abhinavagupta confirma en un tono incluso más radical explotando al máximo las implicaciones de la agencia absoluta, no dual, de la conciencia divina:

Como bien saben aquellos que han abrazado [nuestra doctrina], el universo no es sino la manifestación luminosa del poder creador del Señor. Y puesto que el acto mismo de manifestar es un evento [siempre] original (*apūrva*), espontáneo y libre de cualquier tipo de mediación [...] también el fenómeno [así] manifestado es siempre nuevo (*abhinava*). Así las cosas, como vimos, incluso [la percepción] de una olla es completamente novedosa. Por consiguiente, el cuento aquel de que la formación [de imágenes, ideas, etc.] depende de fenómenos previamente percibidos simplemente no tiene ninguna cabida. Puesto que [de antemano] todo está formado por la luz [de la conciencia], desde la perspectiva más alta cualquier creación es siempre nueva, autónoma.²⁴

Nos resultará más fácil entender ahora por qué Abhinavagupta predica este poder, *pratibhā*, tanto del poeta como de la deidad, homologando indirectamente, esto es, a través de sus respectivos poderes para crear, a ambas figuras y en última instancia poesía y mística. Si la referencia al yogui nos condujo a la experiencia de una imaginación desbordada, ahora desde ésta volvemos al poeta. Desde luego, el viaje de ida y

²⁴ *Īsvaraṇpratyabhijñāvivṛtivismarśinī ad* 1.6.10 (vol. 2, p. 333).

vuelta entre uno y otro tiene el efecto de volver cada vez más difusa la distancia que los separa. El margen de diferencia se torna cada vez más delgado a medida que nuestro análisis se adentra en el tema que más interesa a Abhinavagupta: la salvación, posibilidad entendida a la luz de la identidad entre el individuo y la conciencia absoluta que a cada instante, desde cero, manifiesta un nuevo universo. Poeta y yogui son modelos de esa plenitud soteriológica, lo que en última instancia significa que ambos encarnan el lazo íntimo con lo divino, comunión que los demás pasamos por alto y que por lo mismo estamos llamados a descubrir.

En este punto la posición de Abhinavagupta contrasta con la del lógico Jayantabhaṭṭa, su contemporáneo y coterráneo, quien solía quejarse de la incompetencia de los poetas para hacer filosofía.²⁵ Todo lo contrario: es en ellos y en general en el trabajo artístico que Abhinavagupta encontró, de nuevo, una de las vetas más ricas para articular una visión lúdica, dinámica y profundamente estética de la esencia de dios, el universo y el ser humano, enriqueciendo, insisto, la connotación meramente epistemológica que Utpaladeva asigna a *pratibhā*.

Una expresión explícita de este paralelo aparece, por ejemplo, en un conocido pasaje del erudito comentario que Abhinavagupta escribió al *Nāṭyaśāstra*, el tratado canónico sobre dramaturgia, y que trae a la mente las palabras de Ānandavardhana:

Dotado con el poder para crear realidades asombrosas e inéditas (*apūrva*), el poeta es como el dios Prajāpati, de cuyo deseo nace el universo. [Ese poder] tiene su fuente en la suprema Palabra divina, [también] conocida como *pratibhā*, la imaginación que incesantemente brota del corazón del poeta, su morada.²⁶

La divinidad de la imaginación y, por ende, del poeta queda aquí sellada mediante el paralelo que Abhinavagupta establece, respectivamente, con la diosa Palabra (Vāc) y el dios creador Prajāpati, sugiriendo por lo demás el maridaje entre ambos principios. Sin embargo, en la mayoría de los casos y por razones obvias, el paralelo es *śaiva*, con *pratibhā* concebida explícitamente como un atributo ya no sólo del poeta y el yogui, sino de Śiva mismo. Por ejemplo: “Honro a la diosa

²⁵ Por ejemplo, en *Nyāyamañjarī*, p. 130: “Resulta inútil emprender este tipo de indagaciones con poetas”.

²⁶ *Abhinavabhāratī*, vol. 1, p. 4.

suprema, el fulgor imaginativo (*pratibhā*) de la conciencia, siempre unida a Bhairava [es decir, a Śiva]”.²⁷

En un grado extremo y como anticipamos páginas arriba, el vínculo que el yogui y el poeta guardan con la deidad no sólo apunta a que este par de figuras son, de nuevo, quienes mejor encarnan el poder de la imaginación; ahora, de manera indirecta a través de su privilegiada posición comprendemos que Śiva mismo es concebido como un dios que imagina. Dicho de otro modo, si la deidad es por definición conciencia creadora, entonces nada ejemplifica mejor su naturaleza que la actividad de la imaginación. Desde luego, conforme a la metafísica monista del Pratyabhijñā, la conclusión vale para cada uno de nosotros. Las prerrogativas del poeta y el yogui son sólo de grado. Ellos son la expresión más consumada y, en ese sentido, más próxima a la fuente divina, de algo que en realidad nos define a todos.

Esto querría decir que incluso cuando Utpaladeva usa *pratibhā* en un sentido general como el poder de la conciencia para manifestar, dentro de sí, la diversidad, la palabra retiene un sentido propiamente estético y lúdico. El término designa, en efecto, la *luz* de la conciencia, pero lo hace además sin pasar por alto que esa conciencia es creación libre y espontánea de imágenes, las cuales, por lo tanto, poseen una carga estética.

La profunda imbricación de estos dos sentidos, el luminoso-cosmológico y el estético, queda sellada en un nivel lingüístico a través de un recurso tan caro a la lengua sánscrita, sobre todo entre los poetas, como la dilogía (*śleṣa*, literalmente “abrazo”). En su *Locana*, Abhinavagupta echa mano de dicha técnica en los versos que sirven de colofón al primer capítulo y que nosotros, como lo han hecho antes otros, sólo podemos reproducir con dos traducciones distintas:

Venero a la *refulgente* diosa Śivā, la cual reposa sobre su propio ser y por cuyo poder de manifestación surge, en un abrir y cerrar de ojos, el universo entero.

Venero a la sagrada *imaginación* [de los poetas], la cual reposa en el corazón [de éstos] y por cuyo impulso creador surge, en un abrir y cerrar de ojos, el universo entero.²⁸

²⁷ *Tantrāloka* 1.2ab.

²⁸ *Locana ad Dhvanyāloka* 1.19.

En la estrofa, el término que permite transitar libremente de una dimensión a la otra y, por lo tanto, condensa el paralelo entre el poeta y la divinidad, es justamente *pratibhā*, traducida en el primer caso como adjetivo, “refulgente”, y en el segundo como sustantivo, “imaginación”, el objeto del verbo venerar. Entonces, al igual que en la cita anterior, *pratibhā* califica a la energía suprema, pero lo hace casi como si se tratara de un epíteto, de un nombre para el aspecto femenino de la deidad, aquí asociado con la diosa Śivā y su poder (*śakti*) para desplegar de manera instantánea este universo. Esta primera lectura claramente echa mano de las connotaciones luminosas de la palabra: la diosa recibe el nombre *pratibhā* porque es esplendorosa o refulgente. Además, esta luz reside dentro de la propia diosa y desde ahí irradia de manera continua la realidad.

De manera simultánea, la estrofa describe al poeta y su habilidad para crear, a través de la imaginación (*pratibhā*), nuevos mundos. En este caso, la palabra *śivā* califica a *pratibhā*: la del poeta no es cualquier imaginación; al habitar en lo más hondo de su corazón constituye un don divino, sagrado o propicio.

Ambas lecturas se entrecruzan y fertilizan mutuamente, ampliando sus respectivos horizontes semánticos. Entonces, en el primer caso, al sentido luminoso hay que sumar las connotaciones imaginativas. Iluminar o manifestar es, como lo ejemplifica el poeta vívidamente, imaginar. Al mismo tiempo, si el poeta imagina y de ese modo crea mundos, es porque su imaginación (*pratibhā*) está precedida y tiene su fuente última en la refulgencia cósmica de la deidad.

Al expandir de este modo el significado de *pratibhā*, es claro que para Abhinavagupta la imaginación no se reduce a un tipo especial de representación mental. En todo caso, la capacidad de la mente para vagar libremente, creando formas inusitadas, nos remite a la absoluta indeterminación de la conciencia misma, su fundamento último. Dicho de manera sucinta, para ser representación mental (*vikalpa*) la imaginación debe ser primero impulso indeterminado (*nirvikalpa*); o también, para ser humana la imaginación debe ser primero y necesariamente divina.

Imaginación e inefabilidad

Abhinavagupta toca el mismo tema en uno de los dos comentarios que escribió al *Parātrīśikātantra*, breve escritura probablemente de principios del siglo IX. Ahí *pratibhā* es mencionada como parte de una compleja descripción de la naturaleza emanativa del absoluto, aquí designado en clave aporética como *anuttara*, literalmente “lo que no tiene superior”.²⁹ En particular, Abhinavagupta insiste en el lazo que une a ambos extremos, por un lado, el núcleo inefable de *anuttara*; por el otro, la incesante corriente de energía que mana desde dicho núcleo para dar vida a este universo. Desde luego, conforme al célebre *dictum* tántrico “todo es de la esencia de todo” (*sarvaṃ sarvātmakam*), ese lazo ha de entenderse como una interacción dinámica, siempre en movimiento, de lo uno a lo múltiple y viceversa. Tal dinamismo está además enmarcado en una visión mántrica de la realidad de dios, el hombre y la creación, lo que da al texto una textura esotérica muy particular. Entonces, en cierto momento Abhinavagupta afirma:

[Si bien] la conciencia es indeterminada (*nirvikalpa*) [y por lo tanto] es anterior a representaciones mentales (*vikalpa*) como “azul”, etc., todas irreducibles entre sí, [en realidad, al mismo tiempo] se agita en el intervalo que existe entre dos cogniciones determinadas, cuando una cesa y la otra surge, y, por lo tanto, en su esencia misma es indiscernible de la infinita diversidad fenoménica. Las escrituras celebran con diversos nombres [esta conciencia indeterminada], entre ellos “expansión” y “fulgor imaginativo” (*pratibhā*).³⁰

A continuación, el texto ofrece varios argumentos a favor de la ubicuidad de la conciencia, tangible sobre todo en el punto intermedio, el vacío que separa y a la vez une dos determinaciones. En este contexto, la alusión a *pratibhā* como uno de los distintos nombres que suele darse a esta conciencia que, siendo inmanente a la diversidad, trasciende cualquier determinación, adquiere una consistencia preñada de significado. Un exaltado Abhinavagupta da por concluido el asunto reconociendo que sus palabras no añaden nada a lo que en el pasado otros dijeron y establecieron fuera de toda duda. Y así, como para hacer eco de ese

²⁹ Ver Ó. Figueroa, *El arte de desdecir*, cap. 8.

³⁰ *Parātrīśikāvivaraṇa*, p. 221.

patrimonio doctrinal, declama los siguientes versos, al parecer de su propia pluma:

Nada existe sin el fulgor imaginativo (*prātibha*) que se agita en el intervalo antes y después de la aprehensión de cualquier objeto.

Quien se funde en ese [fulgor] —el resplandor de la energía suprema— nunca experimentará el desaliento que necesariamente sigue a su ausencia.³¹

Pratibhā es una presencia permanente; acompaña de principio a fin el proceso por el que nos hacemos conscientes de este mundo, nuestra propia creación. Parcialmente oculta por sensaciones, conceptos, etc., su luz destella colmándolo todo por un instante en el vacío intersticial que decide la naturaleza secuencial de nuestros pensamientos y percepciones. Empero, a diferencia de pensamientos y percepciones, *pratibhā* presupone una aprehensión integral y por lo mismo indeterminada o, más llanamente, inefable, de las cosas. Los ejemplos ofrecidos por Abhinavagupta son meras insinuaciones de esa mirada capaz de verlo todo de golpe, sin excluir nada: la vista panorámica al alcanzar la cima de una montaña, la contemplación integral de una pintura o del plumaje de un pavo real.³²

El énfasis en los intervalos como umbrales con el potencial de anular nuestra tendencia a pensar y ver el mundo de manera fragmentaria contiene un mensaje didáctico. Si te es imposible caer en la cuenta de que todo el tiempo estás imaginando este mundo, trata de hallar el prodigio ahí donde el mundo queda como suspendido antes de volver a cobrar cohesión perceptual y conceptual. El consejo, como bien han notado algunos, trae a la mente las prácticas contemplativas recomendadas por el *Vijñānabhairavatantra*,³³ escritura por la que Abhinavagupta sentía gran afecto. Claramente, esta reivindicación poético-soteriológica de la imaginación posee un trasfondo ritual-contemplativo. Sobre ello versará el siguiente capítulo.

Por ahora digamos, para terminar, que al proclamar que quien se hace uno con la imaginación aleja de sí toda aflicción, Abhinavagupta hace más explícito que nunca el valor terapéutico de la imaginación. Poeta y yogui se confunden una vez más a través de esta absorción meditativa

³¹ Ibídem, p. 222.

³² Ibídem, p. 221.

³³ B. Bäumer, *Abhinavagupta's Hermeneutics of the Absolute*, p. 134.

en la diosa-*pratibhā*, por la que la actividad de la conciencia es abrazada plenamente en su esencia misma, y ya no como un evento fugaz, hasta desencadenar la experiencia del reconocimiento (*pratyabhijñā*), la meta más alta de la cosmovisión tántrica. La imaginación es un sendero al reconocimiento porque le permite al sujeto extraviado en el *samsāra* saborear las mieles de la libertad más excelsa, ya sea por ese instante de clarividencia que distingue al poeta o con la consistencia visionaria del yogui. En su forma más desarrollada y plena, la imaginación no es una patología que falsea la realidad, condenándonos al error, como temían los filósofos; es más bien el antídoto que cura el único error, el de la exclusión y la dualidad. Sin “meras” apariencias, la imaginación no puede ser “mera” fantasía.

Siguiendo el ejemplo de poetas y yoguis, gracias a una expansión sostenida de la imaginación, el sujeto llega a comprender que los poderes que las escrituras atribuyen al gran dios Śiva le pertenecen también a él. Desde esta perspectiva, la liberación equivaldría a una expansión infinita de la imaginación o mejor dicho al reconocimiento de que nuestra imaginación es infinita. Este descubrimiento no anula la dimensión estética o dramática de la imaginación; al contrario la intensifica con el gesto de lo divino. Si el mundo es la manifestación espontánea y libre de un dios artista, entonces deleitarse en ese mundo deja de ser aquello que ata y enajena al individuo. Por el contrario, el idealismo tántrico presupone una afirmación despierta, a ojos abiertos, de la naturaleza estética del universo. La libertad no puede ser completa sin saborear el formidable despliegue de imágenes que dan vida al embrujo que India llama el *samsāra*. Pero para saborear el *samsāra* o, lo que es lo mismo, para que el *samsāra* destelle en toda su magnificencia, para que sea vehículo de la experiencia del *rasa*, como el teatro, es necesario apreciarlo con la mirada de dios. La exigencia tiene, desde luego, dos aristas: ver el mundo con la mirada de dios no sólo significa reconocer que yo soy el autor, el agente, detrás de la ilusión; significa además que en el acto de crear y poner en escena este universo, acepto ser su espectador y justo ahí, embelesado hasta el olvido, acepto, como dios mismo, hacerme pasar por otro sin dejar de ser yo mismo.

Que la imaginación sea el medio por antonomasia para descubrir, en la *mirada anterior* de dios, mi propia y más íntima mirada, lo que de verdad soy (*ātman*), es algo que, en este punto, necesariamente opera en ambos sentidos. El dinamismo de la conciencia es necesariamente el dinamismo

de la imaginación; ese dinamismo pone en entredicho la estabilidad de categorías como divino y humano, trascendente e inmanente. Entonces, si la imaginación es la vía para afirmar mi verdadera naturaleza, habría que agregar que justo por ser en última instancia una criatura imaginativa mi verdadera naturaleza no puede coincidir con algo definitivo o último. Poner en la imaginación las expectativas más altas del ser humano conduce a una identidad necesariamente aporética.

No es éste el espacio para internarnos por un camino tan resbaladizo y tal vez imposible.³⁴ Quede sin embargo constancia de que tal sospecha es quizá la implicación más radical de la reivindicación tántrica, al mismo tiempo poética y mística, de la imaginación.

En cambio, antes dimos algunos pasos sobre los que prometimos volver. En particular con Rājaśekhara expusimos razones de peso para pensar que la historia de la imaginación en la India sánscrita no termina con un exordio del impulso creador. El presentimiento de una dimensión contemplativa o apreciativa de la imaginación se ha hecho más fuerte con nuestra incursión por el mundo del Tantra y el pensamiento de Abhinavagupta. En efecto, *pratibhā* conduce, una vez más, a *bhāvanā*.

³⁴ Ver Ó. Figueroa, *El arte de desdecir*, en especial, cap. 7.

Imaginación, contemplación, ritual: *bhāvanā*

*La imaginación en los márgenes de la teoría ritual,
la semántica y la estética*

Si bien la cultura sánscrita no ignoró la fecunda correspondencia que puede haber entre ideales literarios y religiosos, en realidad, como apenas vimos, fue hasta una época relativamente tardía que la literatura llegó a ser reconocida como manantial de verdades últimas e incluso ella misma como una forma de experiencia religiosa. Sin duda, uno de los elementos más emblemáticos en ese proceso fue la redefinición del concepto de *rasa*, el cual se abrió paso desde su pasado escénico hasta convertirse en el núcleo de la reflexión literaria en general. Esta transformación semántica y el consecuente énfasis en el proceso de recepción de una obra artística vinieron a renovar el antiguo maridaje de las experiencias estética y religiosa. Así, comenzó a presentirse que algo mágico y poderoso acontecía cuando un espectador se entregaba, por medio de su capacidad de apreciación, a una vivencia estética. De manera natural, la sospecha alcanzó al entendimiento que se tenía de la imaginación: era claro que ésta algo tenía que ver con dicho acontecimiento.

Como vimos en los capítulos anteriores, este enfoque aparece ya bien delineado tanto en la obra de Rājaśekhara como en la de Abhinavagupta —no por casualidad contemporáneos—, el primero desde la poética y el segundo desde una franca extrapolación de esta disciplina hacia la mística. Además, como he venido señalando, el énfasis sin precedentes que ambos otorgan a la experiencia del esteta y al papel de la imaginación en ésta, evidencia una familiaridad con el desarrollo de preocupaciones similares dentro de la tradición contemplativa y yóguica, por un lado, y la poesía devocional (*bhakti*), por el otro.

En el caso particular de Abhinavagupta, el giro definitivo hacia el contenido subjetivo de la experiencia estética con base en las vivencias del yogui, es tangible en sus observaciones sobre el receptor sensible o *sahrdaya*, literalmente el receptor “con corazón”.¹ Por ejemplo, en un importante pasaje de su comentario al *Nāṭyaśāstra*, Abhinavagupta define al *sahrdaya* como aquella persona “capaz de identificarse con el corazón del poeta mismo”, estableciendo así una comunicación íntima con éste y su creación.² Y en las primeras páginas del *Locana* el *sahrdaya* es definido de un modo no muy distinto como alguien que tiene “la capacidad para identificarse con el contenido [de una obra literaria] y responde [a ella] con empatía desde su corazón”.³ En la misma obra, a propósito del don de la buena literatura para comunicar con perspicuidad el sentimiento que se busca evocar, Abhinavagupta explica que dicha cualidad consiste en la capacidad para

Alcanzar el ser mismo del receptor, de modo que una intensa respuesta simpatética lo inunde de golpe, tal como el fuego [rápidamente envuelve] la madera seca o como el agua [rápidamente impregna un pedazo de tela] limpia.⁴

Aun cuando el proceso de comunicación poética es descrito desde la perspectiva de su transmisor, es evidente que sus implicaciones alcanzan asimismo al receptor, pues ¿cómo podría el contenido de una obra colmar a su receptor, dotándolo de una respuesta sensible, si éste mismo no posee primero la habilidad para absorber dicho contenido? Visto desde la perspectiva de los dos actores involucrados, transmisor y receptor, el pasaje apunta entonces a la experiencia culminante conocida como *sādhāraṇīkaraṇa*, “comunidad” estética, la cual, como sugiere

¹ Sobre el significado del término, ver R. Gnoli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, pp. xliii-xliv, n. 1; J. L. Masson y M. V. Patwardhan, *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, p. 78, n. 4; L. Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien*, pp. 100 y 153-154, y también de L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre?*, pp. 111-118.

² *Abhinavabhāratī*, vol. 2, p. 339.

³ *Locana ad Dhvanyāloka* 1.1.

⁴ *Locana ad Dhvanyāloka* 2.10. Mi entendimiento del segundo de estos ejemplos se basa en la traducción de D. H. H. Ingalls (*The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, p. 259), basada a su vez en la lectura de Mammāta (*Kāvya prakāśa* 8.70).

la analogía del pedazo de tela que absorbe el agua, posee una fuerte connotación contemplativa.

Ānandavardhana desconoció el concepto; el primero en emplearlo fue el teórico literario Bhaṭṭanāyaka (aprox. finales del siglo IX) y de él lo tomó Abhinavagupta combinando las enseñanzas del *Nāṭyaśāstra* con la psicología yóguica y tántrica. Aunque adversarios en otros temas, Bhaṭṭanāyaka y Abhinavagupta coinciden en que, a fin de disfrutar plenamente una pieza literaria, el receptor debe liberarse primero de cualquier malestar o preocupación que lo aqueje, debe suspender momentáneamente la esfera individual. Cumplido este requisito básico, la puesta en escena, la música y el verso pueden tener el efecto deseado. Al mismo tiempo, sin embargo, debe haber cierta distancia estética respecto a las emociones representadas. Entonces, aun cuando el receptor participa activamente por medio de esta entrega libre de su atención a la historia descrita, su experiencia no es, por ejemplo, la del propio Rāma al perder a Sītā, pues en tal caso la tristeza le impediría mantener su posición como espectador. La experiencia debe, por lo tanto, trascender la dicotomía entre lo que yo siento y lo que siente el otro, más allá de cualquier asociación personal. Se trata, pues, de una identificación poética despersonalizada y como tal acontece en el delgado espacio intermedio que da vida a la ilusión, al mismo tiempo que el individuo pierde contacto con todo lo demás y se absorbe por completo en el sentimiento evocado. De acuerdo con Bhaṭṭanāyaka y Abhinavagupta, ese estado de comunión es *sādhāraṇīkaraṇa*, ahí donde surgen a la conciencia las impresiones de vidas pasadas para configurar nuestra respuesta estética.⁵

En esto, Abhinavagupta no sólo concuerda con Bhaṭṭanāyaka sino en general con la teoría literaria sánscrita: la buena literatura no es para cualquiera. Tal como lo establece la analogía en el pasaje arriba, el fuego arde mejor en un leño seco que en uno húmedo; es más sencillo que el agua impregne un pedazo limpio de tela que uno sucio o grasoso. Sequedad y pureza no son propiedades universales; antes bien designan una cualidad distintiva. Como lo notaría por esa misma época Rājaśekhara, acompañar al artista con el corazón (*sahr̥daya*) y responder a su obra con intensidad, en una comunión de carácter contemplativo, son virtudes imprescindibles no sólo del receptor sino del proceso

⁵ *Abhinavabhāratī*, vol. 1, pp. 278-279.

completo de comunicación poética. Y si el receptor es tan importante como el creador, ¿deberíamos esperar que, al igual que éste, la sensibilidad de aquél tenga como atributo la capacidad de imaginar? Dicho llanamente, ¿qué lugar ocupa la imaginación para Abhinavagupta ya no desde la perspectiva del creador sino del receptor?

La respuesta se insinúa en un pasaje de la extensa glosa interpretativa que Abhinavagupta desarrolla a propósito del famoso *rasasūtra* en el sexto libro del *Nāṭyaśāstra*. Como su nombre lo indica, el *sūtra* o aforismo contiene la definición canónica del *rasa*, el concepto fundamental de la experiencia teatral y, a partir de Ānandavardhana, de la experiencia literaria en general.⁶ Así, después de exponer críticamente la posición de sus predecesores en la materia, Abhinavagupta ofrece una lectura propia del concepto y con ese fin, a manera de ejemplo, invoca la doctrina que articularon las distintas vertientes de la tradición Mīmāṃsā sobre la eficacia del discurso ritual —encarnada en el impulso a actuar que desencadena el uso de fórmulas exhortativas—, y a continuación la vincula explícitamente con la experiencia poética. En ambos casos, la transferencia semántica que le permite a una persona captar, en medio del sentido literal, un sentido ulterior, por definición más profundo, sería imposible si esa persona no contara con ciertas competencias o aptitudes. Es en este contexto, al describir a la persona calificada para recibir el mensaje poético, que Abhinavagupta menciona la imaginación:

Tan pronto como una persona calificada (*adhikārin*) para ejecutar [un sacrificio] capta el sentido literal [de sentencias védicas] como “se dispusieron [a hacer un sacrificio] nocturno”, “arrojó [la oblación] al fuego”, etc., se produce en ella una segunda comprensión [de esas mismas sentencias] por medio de una transferencia [semántica] que cancela el tiempo [verbal, el número y demás datos] en las primeras [oraciones]. Configurada [en oraciones] como “yo me dispondré”, “yo arrojaré”, [esta segunda comprensión] recibe distintos nombres dependiendo de cada escuela, por ejemplo *pratibhā*, *bhāvanā*, *vidhi*, *niyoga*, etc. Exactamente algo similar sucede con la literatura: la persona calificada capta, a partir del sentido literal, un significado adicional [es decir, el sentimiento que el poema evoca]. En este caso,

⁶ *Nāṭyaśāstra* 6.32: “A continuación explicaré en primer lugar qué son los *rasas*, pues sin ellos [el teatro] carece de todo sentido. Ahora bien, el *rasa* se produce por la combinación de [los siguientes factores:] determinantes, consecuentes y transitorios”.

por persona calificada [ha de entenderse] alguien cuyo corazón (*hr̥daya*) rebosa con una imaginación cristalina (*vimalapratibhāna*).⁷

Las líneas finales establecen un claro vínculo entre *adhikārin* y *sahr̥daya*. No hay persona mejor calificada para captar los sentimientos evocados por la literatura que aquella que posee la sensibilidad del corazón. Tal como en el oficiante del sacrificio surge sin más la conciencia de arrojar él mismo oblacones al fuego cuando escucha con el corazón, es decir, con una actitud devota, la sentencia védica “lo lanzó al fuego”, del mismo modo, la súbita y asombrosa transformación semántica que subyace a la experiencia poética presupone una firme adherencia al trabajo literario. A esta definición del *adhikārin* literario se suma, sin embargo, un nuevo elemento: la imaginación. El desenlace de la ecuación es obvio y de inmediato trae a la mente la postura de Rājaśekhara: también el *sahr̥daya*, y ya no sólo el artista, se yergue como epicentro de poder imaginativo.

Si la comunicación de una pieza literaria de calidad exige como receptor a alguien dotado de imaginación, entonces apreciar una obra con el corazón significa, entre otras cosas, apreciarla imaginativamente, recrearla. Con esta lacónica alusión a *pratibhā*, Abhinavagupta parece admitir que sin una respuesta también creadora sería imposible la ejemplar experiencia de comunión contemplativa entre creador y receptor (*sādhāraṇīkaraṇa*). Dicho de otro modo, la redefinición de la experiencia poética a partir de la idea de degustación de un *rasa* supuso, al mismo tiempo, una redefinición de la imaginación, entendida ya no sólo como la facultad del artista para ver con el ojo de su mente la urdimbre misma de la existencia y representarla, sino además como una especie de contemplación sostenida de las emociones a las que da voz el primer impulso imaginativo hasta desencadenar su realidad, perdiendo en ese mismo acto noción de todo lo demás.

Ahora bien, aunque en el pasaje citado Abhinavagupta sigue asociando ese evento cardinal con la noción de *pratibhā*, es claro que estamos ante una manifestación singular de la facultad imaginativa. Antes vimos cómo, buscando subrayar la singularidad de dicho aspecto, Rājaśekhara concibió dos tipos de *pratibhā* y llamó *bhāvaka-pratibhā*

⁷ *Abhinavabhāratī*, vol. 1, p. 280. He incorporado las enmiendas propuestas por S. Pollock en “What Was Bhaṭṭa Nāyaka Saying?”, p. 158.

a la imaginación asociada con el proceso de recepción de una obra literaria. ¿Empleó Abhinavagupta otro término, además de *pratibhā*, para indicar la peculiaridad de la imaginación receptiva? El propio pasaje contiene la respuesta. Ahí, entre los nombres que, en el contexto del sacrificio, recibe el tipo de comprensión que trasciende el sentido literal —por ejemplo, al apropiarse en el presente de las acciones que otra persona realizó en el pasado— se encuentra *bhāvanā*.

Como señalé en el tercer capítulo, el desarrollo de la poética sánscrita dependió en buena medida de las diversas teorías que la escuela Mīmāṃsā formuló acerca de las posibilidades semánticas del discurso ritual y, siendo así, no debería sorprendernos que dicha influencia a menudo haya significado la adopción de términos clave, entre ellos *bhāvanā*. De acuerdo con los *mīmāṃsakas*, las sentencias védicas presuponen siempre un poder exhortativo que nos impele (*pravartanā*) a emprender o evitar una acción. Es precisamente esta fuerza o capacidad performativa del lenguaje (originalmente el lenguaje védico), y en última instancia la comunión entre significado (*artha*) y acción (*kriyā*), a la que llamaron *bhāvanā*.⁸

Al respecto es posible obtener mayores indicios si nos volvemos a Bhaṭṭanāyaka, de quien, como dijimos, Abhinavagupta tomó la noción de *sādhāraṇīkaraṇa*. Aunque en varios aspectos el principal crítico de Ānandavardhana, al igual que éste Bhaṭṭanāyaka pensaba que el lenguaje literario poseía una operación semántica específica. Y como aquél, la halló en el vocabulario de los ritualistas: en vez de *dhvani* propuso *bhāvanā*, entendida ya no como eficacia ritual sino como eficacia estética: la poesía cumple su fin (*bhāvaka*) gracias al proceso por el que el contenido de un obra, o para ser más precisos el sentimiento

⁸ Debemos la articulación definitiva del concepto a Kumārilabhaṭṭa, en especial en dos secciones de su *Tantravārttika* (*ad Mīmāṃsāsūtra* 1.2.1-8 y 2.1.1-4). Hay sin embargo antecedentes en Śabara (aprox. siglo v d. C.), por ejemplo, en *Mīmāṃsāsūtrabhāṣya* 2.1.1. Dos artículos clásicos resultan especialmente útiles para apreciar el desarrollo, significado y trascendencia de *bhāvanā* dentro de las distintas vertientes de la escuela Mīmāṃsā: F. Edgerton, “Some Linguistic Notes on the Mīmāṃsā System”, y E. Frauwallner, “Bhāvanā und Vidhi bei Maṇḍanamīśra”. Mucho más reciente, el artículo de A. Ollett, “What is Bhāvanā?”, ofrece interesantes paralelos con la filosofía occidental contemporánea. Para la apropiación poética que Bhaṭṭanāyaka hizo del concepto, ver S. Pollock, “What Was Bhaṭṭa Nāyaka Saying?” y L. McCrea, *The Theology of Poetics in Medieval Kashmir*, pp. 389-391.

representado poéticamente, es primero universalizado,⁹ y luego experimentado o saboreado, acto que consume la dimensión performativa de esta *bhāvanā* literaria, y cuyo efecto último es un estado de absorción imaginativa. Abhinavagupta recoge la postura de Bhaṭṭanāyaka como sigue:

Ahora bien, cuando se afirma que los *rasas* cobran existencia (*bhāvante*) a través de la poesía, no tengo inconveniente en aceptar la noción de *bhāvanā* si con ella [se quiere decir que] los *rasas* son experimentados en la forma de una degustación placentera motivada por los factores determinantes, etc.¹⁰

En suma, desde la perspectiva del receptor, *bhāvanā* sería entonces la capacidad contemplativa sobre la que descansa la universalización de la experiencia estética, acontecimiento marcado por una experiencia de placer que, en su forma más plena, se asemeja a la dicha que supone la unión con el absoluto o *brahman*.¹¹

Entonces, si bien lo más probable es que Abhinavagupta no conoció la obra de Rājaśekhara, es evidente que gracias a Bhaṭṭanāyaka la noción de *bhāvanā* se había ganado ya, a partir de sus orígenes litúrgicos, un sitio dentro de la poética y, más importante aún, contenía un enorme potencial fuera de esta disciplina. Entonces, si el concepto de *sādhāraṇīkaraṇa* presupone una imaginación entendida como *bhāvanā*, podemos tener la certeza de que Abhinavagupta no sólo usó la palabra —como se infiere del pasaje apenas citado, entre muchos otros—; en realidad la tuvo en mente en distintos contextos de su obra en general y en sus observaciones sobre la imaginación en particular. Con todo esto queremos decir que este recorrido no puede estar completo sin hacer una escala más prolongada en *bhāvanā*, vocablo con una rica historia semántica y pieza esencial en la defensa soteriológica de la actividad imaginativa dentro del universo tántrico.¹²

⁹ *Abhinavabhāratī*, vol. 1, p. 279: “En suma, tanto en la poesía [...] como en el teatro [...], los *rasas* cobran existencia (*bhāvamāna*) gracias a una función lingüística distinta a la denotación y conocida como *bhāvakatva*, la cual se caracteriza por una universalización de los factores determinantes, etc.”.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem, y *Locana ad 2.4*.

¹² En *More Than Real*, D. Shulman explora la noción de *bhāvanā* conforme a una trayectoria similar, recogiendo el testimonio de la filosofía del lenguaje y la poética para arribar finalmente a la praxis tántrica. Sin embargo, en este último caso,

Imaginación contemplativa (bhāvanā) en Abhinavagupta

Más allá de las reflexiones estrictamente literarias de Abhinavagupta, la íntima relación que guardan *pratibhā* y *bhāvanā* se presiente con fuerza en el pasaje que citamos al final del capítulo anterior a propósito del lazo entre *pratibhā* y la naturaleza indeterminada (*nirvikalpa*) de la conciencia, vínculo que justifica llamar a la segunda por el nombre de la primera. Inherente a cualquier proceso mental, pero tangible sobre todo en el fugaz intervalo que permite pasar de una percepción a otra, de una idea a otra, la luz de *pratibhā* marca el ritmo de la existencia misma; omnímoda y al mismo tiempo elusiva, *pratibhā* es el ritmo que da cohesión a todo lo que percibo, siento y pienso. Es por lo tanto hacia ella que el yogui debe dirigir sus empeños. Precisamente en este llamado, el mismo con el que Abhinavagupta cierra su exordio a *pratibhā* en el *Parātrīśikāvivaraṇa*, se asoma ese otro lado del proceso imaginativo. De nuevo, tal como ocurre en la obra de Rājaśekhara, la imaginación es un poder que irrumpe e ilumina las cosas, pero que por lo mismo no puede completarse sin un receptáculo apropiado que lo sostenga y cultive, dando pie a una segunda dimensión. ¿Contamos con elementos suficientes para asumir que Abhinavagupta tiene en mente la noción de *bhāvanā*, siendo tal la facultad que el yogui debe ejercitar cuando se le pide que se “funda en el resplandor de la energía suprema”, venciendo así la sensación existencial de abandono y desaliento?¹³

Por fortuna, los indicios no se reducen a meros sobrentendidos. La sospecha es certeza, por ejemplo, en un importante pasaje del *Tantrasāra*. Ahí Abhinavagupta emplea *bhāvanā* y no *pratibhā* para hablar justo del mismo tema. Si el yogui aspira a conocer una deidad que se caracteriza por su absoluta indeterminación (*nirvikalpa*), cuando a su alcance sólo tiene el poder de conceptualización (*vikalpatva*), la empresa que tiene

su análisis se centra en el culto a la diosa Tripurasundarī, también conocido como Śrīvidyā, desarrollado en el Sur de India a partir del siglo XII gracias a escrituras como el *Vāmakeśvarīmatatantra* y el *Yoginīhṛdaya*. Extrañamente, su análisis guarda silencio sobre la enorme influencia que Abhinavagupta y en general las corrientes tántricas de Cachemira ejercieron sobre el culto Śrīvidyā —no en vano definido por A. Padoux como “une tradition ‘cachemirienne’ shivaïte tantrique sud-indienne” (*Comprendre le tantrisme*, p. 51)—, y en consecuencia guarda silencio sobre el extendido y decisivo uso tántrico de *bhāvanā* antes del siglo XII.

¹³ Ver, antes, cap. 4, p. 149.

delante consiste más en un cambio de enfoque que en negar o excluir: la vastedad de lo indeterminado habita en medio y no al margen del mundo determinado. El proceso comprende varias etapas contenidas unas dentro de otras, de modo que hay cierto grado de identidad entre ellas. Al final, sin embargo, el ingrediente decisivo parece ser *bhāvanā*:

Entonces, cada vez que se intente penetrar en esa esencia íntima de la que vengo hablando, y con ese fin los constructos mentales (*vikalpa*) sean sometidos a un proceso de depuración, debe recurrirse al método [conocido como] *bhāvanā*, precedido por el discernimiento correcto, la enseñanza de escrituras canónicas y la instrucción de maestros experimentados. Después de todo, recuérdese que es a causa de un constructo mental (*vikalpa*) que los seres vivos se sienten oprimidos y es este supuesto el que los condena a transmigrar. Así las cosas, la clave del éxito radica en erigir un *vikalpa* que rivalice con el *vikalpa* que provoca la transmigración hasta el punto de anularlo [...] Ahora bien, si la función del maestro es aclarar [el sentido] de las escrituras, la de éstas es en cambio suscitar constructos mentales que favorezcan el proceso que dé pie a una serie [distinta] de constructos mentales, todos ellos congruentes entre sí y convincentes. El discernimiento correcto consiste justo en esta serie de constructos mentales, y él mismo se dice que es *bhāvanā*, [así llamada] porque a través suyo [el yogui] *hace ser/imagina* un objeto que, si bien real, parecía irreal, pues no se había manifestado plenamente, evidencia ahora restituida.¹⁴

Contar con la guía de un maestro calificado y estudiar bajo su tutela las palabras de las escrituras permiten que el adepto modifique el patrón de sus procesos mentales, sustituyendo los pensamientos que lo esclavizan por ideas más nobles y en ese sentido liberadoras, por ejemplo “yo soy Śiva”. En ese punto interviene el discernimiento correcto, el cual consiste en volver una y otra vez a este renovado flujo mental, depurándolo todavía más hasta elevarlo al fin al grado de certeza. *Bhāvanā* es el ejercicio que culmina la secuencia. El privilegio le viene dado, al parecer, porque de antemano está implícita en cada una de las fases descritas. Aunque notoria al final, de algún modo acompaña al proceso entero. Con ella, Abhinavagupta parece indicar en general una forma todavía más intensa de concentración, una atención exclusiva, resuelta, en torno a las representaciones mentales emanadas

¹⁴ *Tantrasāra* 4.

de las fases previas hasta lograr un efecto demiúrgico: su manifestación o presentación fuera de toda duda.

Al respecto llama la atención que Abhinavagupta de algún modo considere secundaria la distinción real-irreal. El tipo de evidencia aquí en juego parece apuntar a una verdad más elemental, pues antecede a la idea misma de realidad. Desde esta óptica, no es incorrecto afirmar que *bhāvanā* se desenvuelve en un espacio primordial, el cual trasciende la dicotomía real-irreal o más exactamente la distinción entre realidad percibida y realidad imaginada.

Desde luego, la duda prevalece y esta resistencia justifica mi negativa a traducir la palabra: ¿qué significa exactamente *bhāvanā* y en qué sentido, si acaso, puede o debe tomársele como imaginación? El dato más revelador se asoma al final del pasaje. Abhinavagupta explica la palabra haciendo explícito su contenido verbal mediante el análisis semántico tradicional conocido como *nirukti* o *nirvacana*¹⁵: se la llama *bhāvanā* porque a través suyo el yogui *hace ser/imagina* (*bhāvayati*) un objeto. Empero, incluso en este caso mi traducción vacila entre el sentido literal, la forma causativa de la raíz *bhū-*, y uno que dé cuenta de las connotaciones imaginativas inherentes al acto de “hacer que un objeto sea”. ¿Qué relación guardan entre sí este par de acepciones? Volveré a ello.

Por lo pronto, no puede pasarse por alto que la palabra posee una rica historia no sólo en el ámbito de la poética y la teoría ritual, sino en general dentro de las más diversas tradiciones contemplativas indias. No en vano, a propósito de este pasaje, en su traducción Raniero Gnoli nos recuerda que la definición de Abhinavagupta hace eco de las palabras de Dharmakīrti a las que me referí antes: “Real o irreal, todo lo que [el yogui] concibe en la cima de su imaginación (*bhāvanā*) fructifica en una visión (*dhīh*) diáfana, directa”.¹⁶

La alusión es muy significativa porque, como vimos, la filosofía en la que Abhinavagupta fundamenta su defensa de la imaginación, la filoso-

¹⁵ Ver Ó. Figueroa, *El arte de desdecir*, pp. 70-80. De acuerdo con el texto fundacional de la disciplina, el *Nirukta* de Yāska, el principio básico detrás de un análisis así es que cualquier forma nominal puede, de algún modo, reducirse a una acción o, dicho en términos gramaticales, a una raíz verbal.

¹⁶ Ver, antes, cap. 2, p. 86, y R. Gnoli (trad.), *Essenza dei Tantra*, p. 98, n. 2. Abhinavagupta cita explícitamente el pasaje a propósito del fenómeno de la percepción yóguica en *Īśvarapratyabhijñāvivṛtivimarśinī*, vol. 1, p. 270.

fía Pratyabhijñā, comparte importantes premisas con la escuela budista del Vijñānavāda. Quizá convenga entonces dar una respuesta preliminar a nuestra pregunta, esto es, intentar deducir el posible sentido de *bhāvanā*, recordando los postulados de la escuela Pratyabhijñā en torno a la imaginación.

Como explicamos, de acuerdo con Utpaladeva y Abhinavagupta la conciencia no es sólo la totalidad de todo cuanto existe, no es sólo la suma total de los fenómenos, sino además el agente activo detrás de todo fenómeno posible, pues existir es de hecho ejecutar, escenificar, el acto de existir. Utpaladeva abunda:

Aun si se asegura que la unidad de la conciencia es real, el acto [de ser] para dos [objetos] con una apariencia distinta es imposible si primero no se reconoce que el rasgo distintivo de dicha unidad es el deseo de actuar (*cikīrṣā*). [Comentario:] Incluso si [se asegura] que la conciencia es la única [realidad], resulta inadmisible [suponer] que la diversidad fenoménica carezca de una causa o que la conciencia misma sea inactiva. En cambio, la acción es posible si [se reconoce] que de suyo la conciencia se manifiesta externamente a partir del deseo premeditado de actuar precisamente así. Por su parte, incluso cuando se dice que un objeto insensible “es” o “existe”, es decir, cuando el acto de existir tuvo lugar, en modo alguno [dicho objeto] pudo ser el agente [de su existencia] puesto que carece de la libertad que acompaña al deseo de existir. Por lo tanto, es el sujeto únicamente quien *hace ser/imagina* los objetos, o dicho de otro modo es él quien existe bajo tal o cual aspecto, por ejemplo el Himālaya, etc. He aquí la verdad última sobre el asunto.¹⁷

El pasaje forma parte de la sección que Utpaladeva dedica a examinar las diferentes teorías indias de la causalidad, señalando sus respectivas deficiencias en relación con la postura *śaiva*. En este caso, su escrutinio pasa lista a los proponentes de un *brahman* inactivo (*śāntabrahmavādin*), es decir, el Vedānta. En su comentario, Abhinavagupta explica que por “acción” (*kriyā*) o el “acto de ser” debe entenderse el “principio de agencia (*karṭṛva*), el cual consiste en asumir formas diferenciadas”. Esta capacidad descansa, una vez más, en la libertad irrestricta (*svātantrya*) de la conciencia; más aún constituye la primera y más básica expresión de tal soberanía (*aiśvarya*): “El deseo de actuar es

¹⁷ *Īśvarapratyabhijñākārikā* 2.4.20, con comentario.

la forma que adquiere siempre la voluntad [...] La capacidad inherente para ejecutar las más arduas acciones, eso es precisamente lo que se conoce como libertad o soberanía”.¹⁸

Afirmar la unidad de la conciencia al extremo del monismo —como hace el Vedānta de Śaṅkara— no es suficiente si por otra parte se niega la actividad o se reduce ésta a un estatus ilusorio o fortuito. Si el universo tiene en la conciencia su última causa entonces es necesario aceptar que la conciencia tiene como atributo esencial el principio de agencia. Nada expresa mejor la libertad de la conciencia que el deseo de actuar (*cikīrṣā*), la capacidad para devenir múltiple siendo una.

Como algunos han notado a propósito de este mismo pasaje, las palabras de Utpaladeva y Abhinavagupta presuponen el principio fundamental de la tradición gramatical sánscrita: la preeminencia de la acción (*kriyā*) sobre cualquier estado o condición (*bhāva*).¹⁹ Así lo estableció Pāṇini más de un milenio atrás: “[Sólo] quien es libre puede ser agente”.²⁰ No debe pasarse por alto, sin embargo, que se trata asimismo de un principio ritual, el mismo que de hecho decide la distinción fundamental entre existencia ordinaria y existencia litúrgica. En efecto, a la antigua tradición ritualista (Mīmāṃsā) no le interesaba tanto dar cuenta de una existencia estable ni alcanzar, al fondo de la realidad cambiante, la sustancia inmutable y eterna (*ātman*); su atención estaba en cambio en el acontecer de lo nuevo, en aquello que incesantemente viene a ser, donde movimiento y actividad son nociones modeladas ni más ni menos que por la primacía del sacrificio. Subordinada a la compleja red de asociaciones rituales, la verdad no es *satya* (“esencia”, “sustancia”), sino *kriyā* (“actividad”), y esto, dicho del sacrificio, vale también para el universo en su conjunto.²¹

Me parece pues que los filósofos del Pratyabhijñā recogen este conjunto de premisas gramático-rituales y con base en ellas asumen no sólo que el verbo ser (*bhū-*) denota, como cualquier otro, una acción, sino que en última instancia, al encarnar el principio mismo de agencia, el “hacer” (*kr-*) tiene preeminencia sobre el “ser”. Si las cosas son es porque hubo una voluntad que así lo quiso. La existencia es, por lo tanto,

¹⁸ *Īśvarapratyabhijñāvimarśinī ad 2.4.20* (vol. 2, pp. 180-181).

¹⁹ I. Ratie, ““A Five Trunked, Four Tusked Elephant is Running in the Sky””, p. 372.

²⁰ *Aṣṭādhyāyī 1.4.54*.

²¹ F. Clooney, *Thinking Ritually*, en especial, pp. 195-202.

un don concedido, ejecutado. En sentido estricto, como concluye Utpaladeva, por sí mismas las cosas no “son” (*bhavanti*), antes bien el sujeto consciente las “hace ser” (*bhāvayati*).²² Aquí Utpaladeva condensa la preeminencia del “hacer” sobre el “ser” por medio de la forma causativa del verbo *bhū-*, la misma forma con la que, según vimos, Abhinavagupta explica el contenido semántico de *bhāvanā*. Entonces, si de suyo la raíz *bhū-* designa un proceso, el acto de “llegar a ser”, a través del uso del causativo esa cualidad se intensifica en función de la voluntad de un agente, de modo que “hacer ser” coincide aquí con el “deseo de hacerlo”; el causativo posee, en este caso, una fuerza desiderativa.

Ofrecer a estas alturas una doble traducción para el verbo *bhāvayati*, resaltado en cursivas (“...*imagina / hace ser* los objetos”), no es ya, por tanto, el síntoma de una indecisión sino la forma más elemental de hacerle justicia al campo semántico de la palabra a la luz de sus implicaciones dentro del pensamiento de Utpaladeva y Abhinavagupta. La forma sustantivada correspondiente, *bhāvanā*, podría entonces traducirse como el acto de hacer visible algo, manifestarlo, darle forma.²³

Alrededor de este simple pero revelador dato confluyen de golpe 1) el uso que la tradición Mīmāṃsā dio a la noción de *bhāvanā* integrando en un único evento acción y lenguaje; 2) la apropiación poética que hizo Bhaṭṭanāyaka de dicha noción; 3) la insistencia de Rājaśekhara en una imaginación receptiva o contemplativa a la que coincidentemente da el nombre de *bhāvayitrī pratibhā*; 4) el lugar privilegiado que guarda la imaginación entre los filósofos del reconocimiento y, finalmente, 5) las observaciones de Abhinavagupta sobre *bhāvanā* como el gozne contemplativo que revela el dinamismo de la conciencia al mismo tiempo determinada (*vikalpa*) e indeterminada (*nirvikalpa*).

Que “hacer ser” pueda significar “imaginar” se desprende entonces del propio valor ontológico o existencial que le es inherente a la actividad creadora. Empero, mientras que para Rājaśekhara ese valor se circunscribe al ámbito de la creación artística y funciona más bien como un complemento al impulso original de *pratibhā*, en el caso de Utpaladeva, y en particular de Abhinavagupta, las acepciones estéticas, contemplativas y ontológicas de *bhāvanā* conforman una unidad semántica compacta.

²² I. Ratie, ““A Five Trunked, Four Tusked Elephant is Running in the Sky””, p. 372.

²³ Ver D. Shulman, *More Than Real*, p. 19.

Como señalamos en el capítulo anterior, la libertad de la conciencia o, como apenas vimos, el don de otorgar la existencia por medio del deseo de actuar, puede describirse asimismo, de acuerdo con Abhinavagupta, como el poder para imaginar el universo y cada objeto en él. Desde la percepción de objetos que considero externos hasta los desatinos de la fantasía, el mecanismo es el mismo y se fundamenta en la libertad de la conciencia para *imaginar/hacer ser*. En suma, si las cosas devienen realidad, incluida una realidad física, es porque primero son *visiones o imágenes* dentro de la conciencia. Cualquier relación de objetividad (exterior o mental, sensible o conceptual, afectiva o intuitiva, etc.) presupone una relación *imaginativa: presupone la voluntad libre de la conciencia para devenir algo más, una imagen de sí misma, sin dejar de ser ella misma*. Desde esta perspectiva, es por un acto imaginativo que el individuo puede extraviarse en el *samsāra* y abrazar una identidad limitada. Empero, este mismo evento contiene la respuesta al aparente dilema: si la imaginación me hace padecer la libertad de la conciencia, ¿no bastaría simplemente dar un nuevo rumbo a la imaginación a fin de reconocer como mía esa libertad y disfrutar su magia? Justo esto es lo que parece recordarle Abhinavagupta al yogui en el pasaje que revisamos de su *Tantrasāra: bhāvanā* puede operar también en sentido inverso, puede crear una versión más pura (*śuddha*) de mi paso por la tierra, más en armonía con el propio dinamismo de la conciencia, ahí donde es posible asomarse al abismo que anima la existencia. Desde esta otra perspectiva, la imaginación se asemeja más a un proceso dirigido de auto-sugestión fundamentado en la práctica de la concentración. La idea de que lo sutil e invisible precede a lo burdo y visible desemboca de este modo en un principio práctico que abreva de la imaginación: desde adentro y con un enfoque sostenido es posible reconfigurar (*bhāvayati*) la realidad exterior, por definición imperfecta. Al ejercitarse de este modo, el yogui logra que el contenido de su imaginación acabe imponiéndose en su verdad; sin importar si es real o irreal, el objeto imaginado aparece frente a él, lo *hace ser*. La paradoja raya en lo inverosímil por su simpleza: el valor soteriológico de la imaginación, entendida como *bhāvanā*, descansa en el mismo mecanismo que explica la realidad externa y la vida mental, la esclavitud y el sufrimiento.

Imaginación contemplativa y praxis tántrica

El espíritu transgresor de la cosmovisión tántrica sobresa ahora con mayor claridad: en vez de negar categóricamente dicho mecanismo o restringir su alcance debido a su supuesto carácter impersonal, respectivamente las apuestas del Vedānta y el budismo, el yogui-esteta busca sacarle el máximo provecho, poniendo de cabeza sus implicaciones más elementales por medio de un enfoque sostenido. En el caso específico de Dharmakīrti, la diferencia que separa a su *bhāvanā* de la de Abhinavagupta emerge apenas situamos ambas en el horizonte intelectual que corresponde a cada una. Como vimos, cuando Dharmakīrti reconoce que el cultivo de *bhāvanā* puede traducirse en una visión diáfana de toda clase de objetos sin importar su calidad moral o su valor soteriológico, es decir, que *bhāvanā* posee una eficacia en cualquier ámbito de la experiencia, lo que tiene en mente, más allá de la dosis de asombro que transmiten sus palabras, es la necesidad de normar dicho poder y minimizar su alcance, de modo que éste responda a las expectativas filosóficas y soteriológicas de la tradición budista. Para Abhinavagupta, en cambio, el reconocimiento no tiene vuelta atrás ni tampoco un desenlace excluyente. Al contrario, por sí mismo dicho poder constituye el más acabado argumento soteriológico.

Así pues, si bien Dharmakīrti y en general el budismo contienen, dentro de la tradición contemplativa india, una importante línea de desarrollo, y aun cuando Bhaṭṭanāyaka representa, desde la estética, un antecedente fundamental, es evidente que la influencia decisiva detrás de esta exaltada afirmación de la imaginación entendida como *bhāvanā* proviene de la propia literatura tántrica. Desde luego, en un sentido más amplio, esto querría decir que el Tantra en general, sobre todo en el ámbito práctico, presenta una conexión especial con el tema de la imaginación.

Así es, tal como lo han documentado fuera de toda duda los especialistas, sobre todo en relación con la contemplación de *maṇḍalas* y otras formas de visualización ritual. Por ejemplo, iconográficamente los panteones tántricos, y en especial los ritos de adoración asociados con ellos, son casi impensables sin un correlato interior o imaginativo.²⁴ De

²⁴ Ver H. Brunner, “L’image divine dans le culte āgamique de Śiva”, en especial, pp. 27-29; G. Bühmann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, vol. 1, intro-

hecho, en una medida importante la representación material o externa de la deidad en un ídolo (*mūrti*, *vighraha*) descansa en una recreación sostenida de su forma imaginal, por definición más verdadera (*svarūpa*).

En suma, por encima de cualquier diferencia geográfica, cronológica o doctrinal, el tema de la visión imaginativa atraviesa de lado a lado el corpus tántrico. Relevante en nuestro caso es su presencia en los dos principales cultos que subyacen a la filosofía del reconocimiento: las tradiciones Krama y Trika. En efecto, los testimonios de un uso yóguico-ritual de la imaginación salpican, no casualmente, las escrituras de ambas tradiciones.

En el caso de la primera, éste se repite por ejemplo en los ritos de adoración (*pūjā*) que instruyen al yogui a concentrarse piadosamente en las distintas fases que dan identidad al poder creador de la diosa Kālī. Esas fases están representadas simbólicamente por ciclos de divinidades —de donde el nombre *krama*, “secuencia”—, que el adepto debe recrear en el ojo de su imaginación. Así, describiendo un patrón que bien podemos llamar *mandálico*, su atención debe desplazarse de la periferia hacia el centro en un movimiento que se abisma en el núcleo insondable de la creación, la propia diosa Kālī en su aspecto inefable (*anākhya*), para regresar de nuevo al mundo de la inmanencia, describiendo un movimiento contrario, del centro a la periferia. Esto es lo que encontramos en importantes escrituras como el *Kramasadbhāva* y la *Kālīkulapañcaśatikā*, y, más tarde, en el *Śrīkālīkāstotra*, breve plegaria atribuida a cierto Jñānāneta (siglo IX).

De manera similar, en el caso del culto Trika, diversas escrituras prescriben la ejecución de ritos e iniciaciones interiores (*āntara*, *mānasa*) basados en el poder de la imaginación. Por ejemplo, el ya mencionado *Parātrīśikātantra* ordena al adepto a instalar a la diosa Parā sobre un altar hecho de flores. Para empezar, el yogui debe establecer una asociación entre las distintas porciones del altar (incluido el ídolo en la parte superior), los fonemas que forman al mantra SAUḤ y los cuatro estados de conciencia de la tradición india:

El altar ha de imaginarse hecho de flores sobre las cuales se invocan [los primeros dos fonemas del mantra SAUḤ, asociados a su vez con] los cuatro

ducción; y G. Flood, “The Purification of the Body in Tantric Ritual Representation”, pp. 28-33.

estados de conciencia. Ahí, el héroe [es decir, el yogui] debe hacer ofrendas a la creación y luego de nuevo al altar.²⁵

A continuación, el yogui debe visualizar a la diosa en sus mejores atavíos y envuelta por el sonido del mantra, y adorarla devotamente con oblacones de flores fragantes y, de ser posible, con su propio ser.²⁶ De este modo, desde la perspectiva del individuo, el rito involucra no sólo una atención plena, en abstracto, sino una atención coloreada por la sensibilidad y la emoción. Por su parte, desde la perspectiva del objeto imaginado, el rito reúne en un solo evento tres dimensiones: la propiamente icónica (o teísta), la cósmica y la mántrica. Sabemos que el procedimiento es interior porque, después de prescribir varios ritos explícitamente externos en las estrofas anteriores, el texto introduce esta nueva sección con la palabra *kalpanā* —de la raíz *klp-*, la misma que emplea el antiguo corpus védico, según la forma *saṅkalpa*, para describir el proceso por el que el sacerdote brahmán reconfigura mentalmente, en silencio, el universo sacrificial—. ²⁷ De nuevo, en uno y otro caso lo que tenemos es un ejercicio dirigido de contemplación con un componente visual tan vívido y poderoso que es capaz de instaurar toda una realidad.

El vocabulario que enmarca esta continuidad es desde luego, muy amplio y en modo alguno se reduce a la forma *kalpanā*. Importante para nuestros fines aquí es, de nuevo, la extendida recurrencia del causativo del verbo *bhū-*, de donde se deriva *bhāvanā*. En efecto, de manera implícita o explícita, consciente o no de la trayectoria yóguico-poética del vocablo, diversas prácticas e iniciaciones tántricas presuponen una imaginación contemplativa entendida como *bhāvanā*. Al respecto quizá el mejor testimonio, o al menos el más explícito, dentro del culto a la terciaria (*trika*) de diosas, aunque con claros visos hacia un monismo antiritualista, es el ya mencionado *Vijñānabhairavatantra*.²⁸

Conforme al patrón narrativo acostumbrado, el texto abre con la pareja divina, en este caso Bhairava y Bhairavī, en actitud dialogante.

²⁵ *Parātrīśikātantra* 29. Mi entendimiento de este enigmático verso se debe a la versión de R. Torella, “Una traduzione francese della *Parātrīśikālaghuvṛtti* di Abhinavagupta”, p. 195. Ver, además, *El arte de desdecir*, pp. 208-210.

²⁶ *Parātrīśikātantra* 30-33.

²⁷ Ver cap. 1, pp. 61-63.

²⁸ Ver A. Sanderson, “The Visualization of the Deities of the Trika”, pp. 74-75.

Confundida, la diosa inquiere sobre la “verdadera naturaleza” de la divinidad. La duda es profunda no porque las respuestas falten, sino justamente porque éstas parecen sobrar.²⁹ Más allá de las connotaciones esotéricas, las alternativas que la diosa pone sobre la mesa con evidente desconfianza confirman la pluralidad de posibilidades interpretativas que dan identidad a la tradición tántrica a lo largo de la segunda mitad del primer milenio. De manera un tanto abrupta en los versos subsiguientes, el texto reformula el dilema apelando a un antagonismo, en apariencia irreducible, entre trascendencia e inmanencia. El mismo aparece sellado por la rivalidad que al interior del culto a las tres diosas venía suscitándose de tiempo atrás entre Aparā y Parāparā, por un lado, y la diosa Parā, por el otro:

¿Son las diosas Aparā y Parāparā inmanentes? ¿Y qué hay de Parā? Pues si ésta, sinónimo de trascendencia (*paratva*), lo fuera, se caería en llana contradicción. ¿Acaso no donde prolifera la diversidad de formas y colores es imposible que haya trascendencia? La trascendencia es lo contrario a la inmanencia, y por lo tanto donde hay ésta aquélla no puede existir.³⁰

El problema de la pluralidad es así reducido a uno no menos grave: la dualidad (*dvaita*). Frente a este nuevo dilema, el texto propone el catolicismo negativo de la no dualidad (*advaita*). Así, con el fin de despejar las dudas de su consorte, a continuación el dios revela 112 *bhāvanās*, todas ellas encaminadas a lograr la experiencia íntima de la deidad a la luz de este ambicioso proyecto de integración, según el cual el estado superior, la trascendencia (*paratva*), reside en la capacidad para dar cabida a lo inferior, la inmanencia (*apatva*).

No es difícil percatarse de que las recomendaciones de Bhairava coinciden en un mismo hecho: basta apenas un sutil giro de atención para que la increíble realidad de Śiva destelle en todo su esplendor colmando cada aspecto de la realidad, incluso los lugares más recónditos, inesperados y extravagantes. Las diferencias alrededor de este secreto de clara ascendencia tántrica son más bien de detalle. Algunas de las visualizaciones están dirigidas a objetos externos con base en el esfuerzo

²⁹ *Vijñānabhairavatantra* 2cd-4. Todas las referencias pertenecen a la edición castellana.

³⁰ *Ibidem*, 5-6.

personal. En ese grupo destacan por ejemplo las escenas de vastedad,³¹ así como experiencias intensas o únicas que ponen en entredicho la estabilidad del sujeto empírico, abriendo una grieta en la aparente homogeneidad de lo cotidiano: escuchar música, el orgasmo, tener fantasías eróticas, la alegría que produce reencontrarse con alguien, el placer de la mesa, descansar plácidamente, sentir miedo, etc.³² En todos estos casos, el procedimiento busca de manera deliberada exceder las más diversas experiencias de fragmentación, oponiendo a éstas imágenes de totalidad y ubicuidad, e impregnar con ellas las capas más profundas de la conciencia. De manera tácita o explícita, en mayor o menor grado, cada uno de estos ejercicios apela a la imaginación. Aquí algunos ejemplos:

[El yogui] debe meditar intensamente en el Fuego del Tiempo ardiendo desde el pie del tiempo hasta consumir su ciudadela corporal. Al final, como consecuencia, la paz resplandecerá.

Quien contempla y ve el cosmos entero como si fuera un espejismo, una colorida pintura o una vorágine, experimenta una intensa alegría.

Si uno se coloca de pie al borde de un pozo o cualquier otra cavidad profunda, y fija [ahí] la mirada, libre de representaciones, sin más la mente se disuelve por completo.³³

Por supuesto, los casos que aquí nos interesan son aquellos que explícitamente involucran *bhāvanā* o formas afines. No son pocos.³⁴ Al respecto destaca la búsqueda de lo divino a través de una exploración casi obsesiva del espacio intermedio o intervalo (*madhya*) que une y separa dos experiencias o procesos mentales. Nos hemos tropezado antes con el tema. Como vimos, Abhinavagupta lo trae a colación al subrayar la naturaleza vinculante de *pratibhā*, verdadero umbral entre el mundo plural y diferenciado, y el fondo indeterminado sobre el que ese mundo reposa.

³¹ Ver, en especial, las estrofas 59 y 82bis, donde respectivamente se pide al adepto “posar la mirada en un espacio [abierto], sin árboles, montañas, muros, etc.”, e inmóvil contemplar “un espacio impoluto sin posar la mirada en nada más”. La experiencia puede ser también de vastedad corporal (estrofas 43-46).

³² Respectivamente, ibídem, 41, 68-71, 81 y 85-86.

³³ Ibídem, 51, 100 y 112.

³⁴ Casi una cuarta parte de las estrofas que componen el texto emplea formas derivadas del causativo de la raíz *bhū-*.

A partir de premisas puramente prácticas, el uso ritual y contemplativo de *bhāvanā* en el *Vijñānabhairavatantra* prefigura entonces la interpretación teórica de Abhinavagupta. A través suyo, el yogui puede evocar y aun percibir el intervalo, y ahí mismo la comunión, que existe entre el dios y la diosa, entre dos sonidos, entre la percepción de un objeto y otro, entre los sentimientos de apego y aversión.³⁵ La insistencia en ese elusivo espacio intermedio conduce de manera casi natural a la experiencia también imaginativa del vacío (*śūnya*). Por ejemplo:

Si se recita la sílaba sagrada OM o cualquier otra, y al final de la vibración se imagina el vacío (*śūnyabhāvanā*), gracias a la potencia suprema del vacío uno alcanza el estado de vacuidad, oh Bhairavī.³⁶

Aquí, el texto pide al adepto perseguir el rastro del sonido al recitar un mantra hasta su última y más sutil vibración, e inmediatamente después, en vez de ignorar el fugaz vacío silente que sirve de intervalo entre ese sonido y una nueva experiencia sonora, concentrarse en él con la intensidad que sólo *bhāvanā* permite. Esa intensidad permite reconectar este vacío particular con la gran corriente de energía divina, por definición también vacía e indeterminada, hasta alcanzar, siguiendo su cauce, una condición similar, es decir, hasta convertirse uno mismo en vacío. Cultivar el vacío por medio de *bhāvanā* tiene pues un efecto ontológico definitivo: reconfigura la propia identidad en consonancia con la insondable y paradójica naturaleza del absoluto. El mismo principio aparece delineado con mayor claridad en los siguientes versos:

Si se imagina (*vibhāvayet*) intensamente que la materia corporal está por completo rodeada de espacio abierto, entonces, ¡oh diosa con mirada de gacela!, esa *bhāvanā* adquiere consistencia (*sthirā*).³⁷

Aquí, el yogui debe imaginar que el espacio vacío penetra por completo los componentes esenciales de su cuerpo (carne, hueso, etc.). De acuerdo con el texto, practicada con intensidad, la configuración imaginal de este cuerpo etéreo puede traducirse además en una realidad estable,

³⁵ Ibídem, 20, 40, 60 y 123.

³⁶ Ibídem, 39.

³⁷ Ibídem, 46.

consistente. Hacer explícito el contenido verbal del sustantivo *bhāvanā* apelando al antiguo análisis semántico o *nirukti*, posee en este caso un mensaje tautológico que confirma el carácter eminentemente práctico del texto: el poder de *bhāvanā* descansa en el cultivo intenso de *bhāvanā*.

La pregunta es obligada: ¿qué significa en este caso lograr estabilidad, adquirir consistencia (*sthirā*)? Al respecto vimos cómo para Abhinavagupta, haciendo eco de las palabras de Dharmakīrti, *bhāvanā* nos remite a una experiencia anterior a la distinción real-irreal. De hecho, para juzgar un objeto conforme a dicha dicotomía es necesario obviar la evidencia primera, a saber, la de su simple y llana manifestación al interior de la conciencia, por la libre voluntad de ésta. Si además recordamos que el privilegiado sitio de la imaginación en el Pratyabhijñā descansa en una apreciación de la conciencia como imaginación, contamos con los elementos suficientes para asumir que por “consistencia” el *Vijñānabhairavantra* entiende una *realidad imaginada*, la cual aquí como en Abhinavagupta es la *realidad primera*, en tanto da testimonio del poder creador, espontáneo, de la conciencia misma, un poder por definición imaginal.

A fuerza de concentrarse en el contenido dirigido de su imaginación, verdades espirituales que hasta entonces parecían inexistentes o irreales se imponen gradualmente a la conciencia hasta manifestarse con una evidencia anterior al debate —ahora más bien superficial y necio— sobre la realidad o no de un objeto, o la irrealidad o no de una fantasía: son reales en tanto imaginadas, existen en tanto que alguien las crea. Aquí la razón, una vez más, de que el causativo de la raíz *bhū-* acepte ambas acepciones: “imaginar” es “hacer ser” (*bhāvayati*), dar el ser, posibilidad fundamentada en la libertad del absoluto para manifestarse, para ser pluralidad y devenir mundo sin dejar de ser unidad.

En este último sentido, la idea de una imaginación estable o consistente nos lleva a la de espontaneidad. Si *bhāvanā* puede adquirir consistencia es porque el esfuerzo que originalmente le dio vida, una vez llevado hasta sus últimas consecuencias, acaba diluyéndose en la inmanencia imaginativa de Dios, en el dinamismo puro de la conciencia que se encuentra a la base de cualquier acción. Y en esto el *Vijñānabhairavantra* también prefigura, a su manera, la elaborada defensa de la imaginación emprendida por los filósofos del reconocimiento. Profundamente enraizado en la cosmovisión tántrica, el signi-

ficado puramente ritual, práctico, de *bhāvanā* anticipa la decidida defensa de Utpaladeva y Abhinavagupta de una voluntad espontánea detrás de la incesante actividad de la conciencia. La analogía es en este caso mántrica y por lo tanto entrelaza imágenes visuales y sonoras:

La *bhāvanā* que sin cesar es imaginada (*bhāvvyate*) en la realidad suprema (*parabhāva*) es aquí la recitación de mantras. El sonido espontáneo, el alma de todos los mantras, es el mantra que conviene a tal [*bhāvanā*].³⁸

Una vez más, indirectamente el texto explica el significado de *bhāvanā* a partir de la forma verbal que le corresponde. Esta vez, sin embargo, el causativo de *bhū-* es expresado en voz pasiva: la “imaginación es imaginada” (*bhāvanā bhāvvyate*). El uso de la voz pasiva parece estar aquí justificado por tratarse de una acción ya no emprendida por el yogui sino aquella que define a la actividad misma de la conciencia, aquí calificada, siguiendo el juego de palabras, como “imagen suprema” (*parabhāva*). Entendida como un acto continuo y espontáneo, la imaginación es comparable a la práctica del *japa*, es decir, la repetición continua de un mantra, lo que de manera ideal consiste en alcanzar ese punto donde el flujo incesante de sonido se vuelve espontáneo, actualizando así el poder pleno de la secuencia mántrica, de otro modo sólo latente. En ese instante, tal como sucede con el sonido primordial —al parecer aquí el mantra que reproduce el ritmo respiratorio—,³⁹ la imaginación deja de ser algo que realiza el individuo para convertirse en algo que a éste le sucede, el propio impulso imaginal de la conciencia. La consumación de la dimensión performativa de los mantras coincide aquí con la dimensión performativa de la imaginación. Ambos dinamis-mos, sónico y visual, subyacen a la realidad en el acto mismo de manifestarla, esto es, al deletrearla e imaginarla. En ese punto culminante, la función mediadora de *bhāvanā* se revela como fin en sí mismo. Lleva la conciencia del individuo a su fuente primera y ahí restituye su intrínseca soberanía. No extraña entonces que el texto concluya comparando al yogui imaginativo con la deidad misma, pues es imaginando como aquél hace suyo el don de crear lo que dictan sus deseos:

³⁸ Ibídem, 142.

³⁹ El mantra SO’HAM. Ver J. Singh, *The Yoga of Delight*, p. 134, y L. Silburn, *Le Vijñāna Bhairava*, p. 164.

Oh diosa, de manera sumaria te he comunicado estas ciento doce enseñanzas en torno al Imperturbable. La persona que las conoce, conquista el [verdadero] conocimiento. [De hecho,] basta que abrace una sola para que él mismo se transforme en Bhairava; [entonces] sus palabras son hechos, y bien y mal están bajo su designio.⁴⁰

Bhāvanā en el yoga clásico

Al estudiar el *Vijñānabhairavatantra* y su énfasis en una realización imaginativa de la verdad en cualquier situación, es casi imposible no trazar un paralelo con el espíritu también contemplativo del yoga clásico. Como vimos en el segundo capítulo, Patañjali no desconoció la noción de *pratibhā*, acogida por ascetas y yoguis hasta ganarse un sitio en el discurso de lógicos y epistemólogos a través del concepto de *yogipratyakṣa*, “percepción yóguica”. Vimos además que, a diferencia de la doctrina que se estaba gestando entre poetas y críticos literarios, el poder atribuido a *pratibhā* fue reformulado a la luz de los ideales puristas y gnósticos de tradiciones como el Sāṅkhya y el Vedānta, y no pocas veces ello se tradujo en un espíritu normativo. *Pratibhā* fue así purgada de su contenido estético y en general de su lazo con el genio poético.

Más importante para nuestros fines aquí es el hecho de que Patañjali tampoco desconoció la noción de *bhāvanā*. Tanto en el *Yogasūtra* como en los principales comentarios a esta obra, la palabra se emplea con cierta frecuencia. ¿Pero posee en este caso una dimensión imaginativa; transmite la palabra el sentido de libre e irrestricta creación de un universo caracterizado precisamente por su consistencia imaginaria? La respuesta sólo puede ser negativa y las razones para ello son las mismas que aducimos en relación con *pratibhā*.

Entonces, si bien al igual que en los Tantras, Patañjali asocia *bhāvanā* con un ejercicio continuo del intelecto encaminado a fijar la atención,⁴¹ en realidad la intensidad y la eficacia de esta concentración ininterrumpida se miden por su capacidad para aquietar el aparato psí-

⁴⁰ *Vijñānabhairavatantra* 136-137.

⁴¹ Ver, por ejemplo, *Yogasūtra* 1.28 y 1.33. En el primer caso, el texto prescribe usar *bhāvanā* en relación con el mantra sagrado OM; en el segundo, en relación con sentimientos nobles que de manera natural atraen la gracia de la mente. Ver, asimismo, 2.33 y 2.34.

quico, revelando al fondo un sustrato también estático e imperturbable, *sin imágenes*. Por ejemplo, en *Yogasūtra* 2.2 leemos que el yoga de la acción (*kriyāyoga*), apto para aspirantes con un desarrollo intelectual poco pronunciado y, por lo tanto, dependientes de prácticas externas como el estudio de las escrituras o el ascetismo, tiene como fin la realización de *samādhi-bhāvanā*. Entendida al mismo tiempo como concentración mental intensa y perseverancia, *bhāvanā* puede en este caso conducir a la meta del óctuple sendero yóguico, la forma más elevada de meditación, caracterizada como una absorción sin contenidos, libre por completo de las “fluctuaciones de la mente” (*cittavṛtti*). Es decir, sólo como introspección no imaginativa se justifica el uso de *bhāvanā*. No es difícil adivinar, entonces, que en el estado último la imaginación no tenga cabida, pues ella misma representa un tipo de fluctuación mental y en tanto tal es necesario trascenderla, sobre todo cuando está dirigida a realidades efímeras. Esto es lo que se infiere, por ejemplo, de *Yogasūtra* 4.25: “La visión extraordinaria surge una vez que cesa la atención (*bhāvanā*) a la realidad corporal”.

Ya sea que posea un referente externo y por lo tanto ella misma participe de cierto contenido, o que por el contrario, depurada de todo contenido, tenga como único objetivo el absoluto impersonal, el campo semántico de *bhāvanā* en la obra de Patañjali está anclado a la idea de concentración, sin preguntarse siquiera por su posible contenido imaginativo o, más importante aún, por la relevancia de su capacidad para introducir un sentido de novedad. Al atacar y eliminar la dispersión psíquica, *bhāvanā* no se tropieza y confunde con una imaginación que de manera espontánea imagina este universo, precipitando al individuo en la energía creadora de la propia divinidad, conformada precisamente por un serie infinita de imágenes, su manifestación. Condicionada en última instancia por un absoluto inactivo, para el yoga clásico *bhāvanā* es sólo un medio, nunca un fin en sí mismo: su poder se agota ahí donde los ideales de pureza del ascetismo brahmánico recomiendan erradicar cualquier indicio de actividad, cualquier síntoma de una extrapolación de la libertad en clave inmanente. Evidentemente, detrás de esta postura se agitan, una vez más, los principios del Sāṅkhya.

Por el contrario, situada a la periferia del puritanismo brahmánico, la cosmovisión tántrica vino a ampliar el significado de *bhāvanā*. Antes que una contemplación sin contenidos o abstracta, en este caso, como sugerí, la palabra remite a una instauración mágica de la existencia

en su conjunto. En este sentido, a diferencia del sobrio yogui ortodoxo, el yogui tántrico acaba pareciéndose más a un mago, a un ilusionista. En su caso, contemplar es un evento lúdico y el contenido de su refinada atención un asombroso espectáculo al que es imposible resistirse.

La experiencia de plenitud y reposo no surge aquí del acto de negar todo aquello que aparentemente contamina al absoluto, sino del acto de afirmar la libertad de ese mismo absoluto para imaginar esta creación al extremo del ocultamiento. El yogui experimenta dicha porque en un instante comprende que la forma más elevada de conciencia —de cuyo reconocimiento depende su salvación (*mokṣa*)— coincide con la certeza de estar imaginando el universo y, más todavía, porque *la conciencia es esa mirada anterior que llamamos imaginación*.

Imaginación y libertad

Bhāvanā es entonces piedra de toque en la textura ilusoria del cosmos y justo por ello mismo, por paradójico que parezca, un instrumento liberador. Dicho de manera sucinta, en ella convergen *samsāra* y *mokṣa*. En virtud de tan inesperado encuentro, verdadero oxímoron, la libertad consiste no tanto en alcanzar un estado inédito como en integrar todas las capas de la conciencia, desde las más superficiales hasta las más secretas. Al actualizar este flujo dinámico que el yogui siente como el acaecimiento en su propio corazón de la gran corriente imaginativa de Dios, *bhāvanā* ocupa la posición sobre la que insiste el *Vijñānabhairavatantra*: ella es también el umbral, el centro vacío adonde, empujadas por su propia naturaleza imaginativa, se precipitan todas las determinaciones para surgir de nuevo y deslumbrarnos con su siempre renovada originalidad.

Gracias a la imaginación Dios deviene mundo, pero también gracias a la imaginación el mundo deviene Dios que, de nuevo y una y otra vez, deviene mundo. No reconocer este dinamismo circular y más bien padecerlo, eso es vivir esclavizado. En este sentido, imaginar jamás puede ser un ejercicio estéril o absurdo, y, quizá más importante aún dadas las hondas preocupaciones soteriológicas de la tradición india, jamás puede ser un suceso inocente. Puesto que nuestra vida mental, nuestros actos e incluso los objetos que nos rodean y con los que nos asociamos no son sino actividad imaginal, la calidad de lo que ima-

ginamos tiene el poder de determinar la calidad de nuestra vida, de transformar el drama de la existencia en el máximo prodigio. Como se ha dicho: “Antes que ser hijo de sus actos, el hombre es más originalmente hijo de su imaginación [...] Puesto que en lo más recóndito de su humanidad la imaginación construye y forja mentalmente la que será su próxima identidad, se trata entonces de un verdadero principio de individuación”.⁴² La imaginación es destino; la salvación comienza —¡y acaba!— por imaginar la salvación.

Si para concluir volvemos al poeta y la relación que guardan la experiencia del *rasa* y la experiencia yóguica, no cometemos un error al afirmar que tal como detrás de cualquier constructo mental se agita la fuerza indeterminada de un dios artista, fuerza que el yogui percibe y sostiene a través de su *bhāvanā*, del mismo modo toda forma poética es en el fondo un sentimiento o *rasa* que el poeta logra capturar por medio de su *pratibhā*. Lo que el poeta hace dentro del universo literario es lo que el yogui hace con la vida misma.

La imaginación es un impulso fresco y revelador, *pratibhā*, la noción a la que la poética sánscrita confió la delicada tarea de condensar el proceso creador. A pesar de ello, como sospechó Rājaśekhara desde el propio ámbito literario, como vimos posiblemente influido por la cosmovisión tántrica, ese don es también una virtud que se cultiva y educa. En la India sánscrita, esa imaginación forjada a fuerza de concentración y disciplina se llama *bhāvanā*. Cultivada con el esmero transgresor de las tradiciones tántricas, desde sus orígenes contemplativos e iniciáticos *bhāvanā* emergió para dar pie a toda una metafísica liberadora de la imaginación, a la que fueron incorporados las aportaciones de la teoría literaria alrededor de *pratibhā*. El resultado de tan inusual combinación de factores no podía ser sino extraordinario y puede apreciarse en la vasta y compleja obra del genio de la época, Abhinavagupta. Este rápido recuento de la cima común que alcanzaron *pratibhā* y *bhāvanā*, pone de manifiesto sin embargo la indeleble herencia de la tradición védica. Una vez más, la historia de la imaginación en India antigua es impensable al margen de su doble ascendencia poética y yóguica.

⁴² J.-F. Chenet, “Bhāvanā et créativité de la conscience”, p. 90.

Epílogo

*Todos vimos alguna vez el mundo
con esa mirada anterior*

Octavio Paz

Concluye aquí nuestro recorrido a través de más de dos mil años de imaginación en India. El dilatado cauce temporal que da forma a la cultura sánscrita a lo largo de los periodos antiguo y clásico nos llevó de las visiones extáticas del antiguo sacerdote védico a las técnicas contemplativas tántricas, del fervor ritual a la meditación, de las suspicacias de los filósofos a las certezas de los teóricos literarios, del artista al espectador, de la ortodoxia a la heterodoxia, de la religión a la literatura y de la literatura a la religión. Sacerdotes inspirados, yoguis y poetas, los principales protagonistas de esta historia, nos ofrecieron su testimonio teórico y práctico. La fuerza acumulativa de este concierto polifónico puso de manifiesto la enorme importancia de la imaginación en India antigua, en especial a través de ciertas premisas y términos. Hizo además evidente la persistencia del pasado en medio del cambio histórico y sociocultural. Nociones clásicas como *pratibhā* y *bhāvanā* en realidad perpetúan la herencia semántica de formas antiguas como *dhīḥ* y *saṅkalpa*. En particular, las dotes visionarias del *ṛṣi*, la personificación misma del canon, se irguieron desde una época temprana como un legado perdurable y proteico, capaz de adquirir nuevas identidades, dar vida a expresiones distintas y responder a necesidades inéditas. Aplicado a nuestro estudio, el viejo adagio de que origen es destino aparece reflejado en la perdurabilidad de la tradición teofánica védica a través de los diferentes episodios que conforman la trama de la imaginación en la India sánscrita. De hecho, este elemento de continuidad en medio de la discontinuidad confirma, desde la perspectiva de la

imaginación, un importante mecanismo retórico de la cultura india por el que el pasado legitima el presente. Pero más importante aún, dicho mecanismo enmarca una penetrante exploración teórica y práctica de la actividad imaginativa. Como vimos, en el caso de la cosmovisión tántrica, alimentada por principios rituales, contemplativos y estéticos, esa exploración tuvo como desenlace una vigorosa afirmación de la imaginación que contrasta marcadamente con la postura de quienes sembraron dudas en torno suyo.

Sin embargo, los motivos que animan cada una de las facetas en esta historia no son todos necesariamente indios. Antes bien, su mérito más inmediato tiene que ver con la reiteración, con un lenguaje propio, de ciertos temas universales. De entrada, más de una vez nos tropezamos con la preeminencia del elemento sensible y el discurso ocular. Como en otras culturas, también en India imaginar es una forma de ver, acción cristalizada en una imagen nítida, susceptible de representación verbal, y con una participación definitiva en la construcción de la realidad. A ello remite la primera acepción de términos como *dhīḥ* y *pratibhā*. Para algunos, por ejemplo los filósofos, el consenso fue empleado como argumento a favor de la percepción en general y en demérito de la autonomía de la imaginación. Así, como también vimos, el diagnóstico general no pocas veces derivó en una actitud de desconfianza. Si bien la naturaleza híbrida y multifacética de la imaginación despierta aprecio, sobre todo en el terreno de la creación artística, desde una perspectiva epistemológica y soteriológica se trata de cualidades que es necesario normar, a veces incluso exorcizar. Descubrimos así, como en otras partes, estrategias de sometimiento al lado de tentativas de emancipación; suspicacias ante la capacidad para crear falsos mundos y justificaciones moldeadas por el modelo teórico en turno.

Para otros, sin embargo, el consenso alrededor de las cualidades sensibles de la imaginación significó la posibilidad contraria: la dependencia de la percepción a la construcción de imágenes. Más allá de esto, el consenso puso de manifiesto la necesidad de postular una identidad propia, autónoma, para la actividad imaginativa, esclareciendo por ejemplo lo que la distingue de la sensación y la razón. Como vimos, a menudo esa búsqueda desembocó en un reconocimiento de su ambivalente posición entre ambos dominios. La imaginación es reproductora y creadora; pasiva y activa; apela a lo visible y a lo invisible. Además, en el caso de la literatura participa de la vida afectiva; está dotada de emoción.

En cualquier caso, este abanico de posibilidades da fe, una vez más, de la enorme atención que la India sánscrita prestó a la actividad imaginativa para la configuración de nuestra visión de las cosas, nuestras aspiraciones y en algunos casos nuestro destino en este y otros mundos.

Así, mientras se sucedían ante nosotros todos estos motivos, casi sin notarlos los argumentos y las prácticas de sacerdotes, yoguis y poetas fueron desnudando de manera gradual, por la fuerza de su renovada reiteración, una apreciación de la facultad imaginativa quizá menos común y con pocos paralelos por su alcance y vigor. En efecto, entre más descendía nuestro recorrido por las espesuras de la cultura sánscrita, más consistencia y sensatez adquirirían las intuiciones del pasado védico. Tanto el poder visionario del *ṛṣi* como la construcción imaginativa del universo sacrificial se negaban a ser tratados como las vivencias excéntricas de personajes excepcionales o como reliquias de un pasado mítico. Por el contrario, esa herencia fue reproducida e interpretada como las coordenadas básicas de un modelo capaz de explicar el mundo y la experiencia humana. Ese modelo está fundamentado en el poder de la imaginación y más exactamente en la precedencia de la imagen sobre la realidad.

Como vimos, dicha precedencia posee en general dos aspectos, cuyos límites no siempre es sencillo delinear. Puede manifestarse con la espontaneidad de la inspiración y el ímpetu creador (*dhīh, pratibhā*), o por medio del esfuerzo concentrado y la recreación contemplativa de la imagen hasta su estabilidad objetiva (*sankalpa, bhāvanā*). Ambas dimensiones son complementarias. En su forma más elevada, el intercambio de este par de procesos imaginativos entretiene todo un discurso sobre el ser y la verdad. Las prioridades se han invertido: los objetos que percibimos existen primero como imagen; el acto de ver nunca está libre de una dosis de figuración. No sólo eso: las imágenes que producimos tienen un impacto definitivo en el mundo que percibimos y habitamos. Esta posibilidad desde luego pone en entredicho tanto la facticidad de lo real como la pasividad de la percepción. La imaginación se revela así como un poder causal, capaz de engendrar mundos, y todavía más, por ejemplo en Abhinavagupta, como el mecanismo y la lógica interna de la creación entera. El corolario más obvio es una afirmación de la imaginación sin connotaciones de irrealidad o fantasía. En suma, ni el mundo es ajeno a la producción de imágenes ni la imaginación un poder que falsea el mundo. Como vimos, para un número

considerable de fuentes y testimonios clásicos, no son tanto los objetos percibidos, sino aquellos imaginados, los que guardan una relación directa con lo real.¹ En suma, no imaginamos a partir de la realidad; más bien creamos la realidad a partir de la imaginación, y en ese sentido ésta precede a aquélla: es una *mirada anterior*.

Al mismo tiempo y en virtud de la verdad que alberga, dicha mirada puede entenderse asimismo como la mirada final. En ello coinciden, desde distintos frentes teóricos y prácticos, varios de los autores estudiados en este libro. Y si la imaginación es esta *precedencia última*, entonces quienes en ella meditaron necesariamente lo hicieron combinando los argumentos con el exhorto: la imaginación es el mecanismo que permite al hombre revertir la tendencia a privilegiar lo que en realidad es secundario; le permite sumergirse en la lúcida diafanidad de la imagen, asumir un modo acrecentado de conciencia y trascender la densa *posteridad* del objeto percibido. El exhorto presupone desde luego un potencial pedagógico —la imaginación puede y debe cultivarse— y una aspiración soteriológica —la imaginación es una vía de salvación: nos libera de la ignorancia—.

En cualquier caso, lo cierto es que nuestro viaje no le hace justicia a un tema tan variado y complejo. Muchas cosas quedaron fuera; varios capítulos —ya sea desde la dramaturgia y el yoga o desde la poética y la filosofía— pudieron haberse añadido. Para empezar, el contenido del libro puede transmitir la idea de que la historia de la imaginación en la India sánscrita termina con figuras como Rājāśekhara y Abhinavagupta, en el siglo xi. No es así. El tema mantuvo su vitalidad por ejemplo en la tradición tántrica del sur de India, sobre todo dentro del culto conocido como Śrīvidyā, cuyas principales escrituras, notablemente el *Yoginīhrdaya* y el *Tripurārahasya*, robustecieron la atmósfera de fascinación por el poder de la imaginación, en especial en el contexto de intensas visualizaciones (*bhāvanā*) de la forma icónica de la diosa Tripurasundarī o Lalitā. De modo similar, resulta imposible no pensar en un texto como el *Yogavāsiṣṭha*, cuyos estratos más antiguos posiblemente fueron redactados entre los siglos x y xii también bajo

¹ Nuestro recorrido coincide aquí con el de D. Shulman (ver *More Than Real*). Lo que la India dravídica entendió por imaginación entre los siglos xvi y xviii descansa, por lo tanto, al menos en parte, en el entendimiento que sobre la materia produjo la India sánscrita.

la influencia de la tradición tántrica de Cachemira. A su vez, por el sendero de la poética, el debate en torno a la imaginación creadora y receptora (*pratibhā, bhāvanā*) se prolongó por casi un milenio, alcanzando un original desenlace, en el ocaso mismo de la cultura sánscrita, en la obra de Jagannātha Paṇḍitarāja (siglo xvii), sobre todo en su *Rasagaṅgādhara*. Por otra parte, las alusiones al budismo a lo largo de mi recorrido son injustamente mínimas; al jainismo nulas; y *pratibhā* y *bhāvanā* poseen una dimensión lingüística, en especial en la obra del gramático Bhartṛhari, cuyo análisis decidí postergar. En particular, lamento no haber enriquecido el discurso con ejemplos tomados de la propia praxis literaria. Memorables episodios de la literatura sánscrita, incluso obras completas, están contruidos precisamente sobre la precedencia de la imagen. Piénsese tan sólo en el *Meghadūta*, el gran poema elegíaco de Kālidāsa, cuya trama completa se despliega, verso tras verso, gracias a la obstinada voluntad imaginativa del protagonista.

En cualquier caso, es mi esperanza que el libro ofrezca las ideas clave y un marco convincente, así como algunas encrucijadas hacia un horizonte cultural más amplio, dentro y fuera de India. Espero, pues, que esta pequeña muestra ponga de relieve no sólo la centralidad de la imaginación en la India sánscrita, sino asimismo su potencial más allá de los confines geográficos y temporales que definen a dicha cultura. Al respecto, me parece que los casos estudiados hablan por sí solos.

En este sentido, y vuelvo aquí a mis palabras en la introducción, espero que el conjunto ofrezca mucho más que un simple repertorio de ejemplos a los que puede recurrirse con el fin de alimentar la fascinación occidental por el enigmático Oriente o para ver confirmada tal o cual doctrina sobre lo imaginario. Antes bien, es mi esperanza que esta historia de la imaginación en India antigua, contada *en sus propios términos*, pueda ser recibida como un desafío que apela a la humildad intelectual: nos invita a usar menos ciertas ideas fuera de su contexto original y a adentrarnos más y con más rigor al pasado indio. A los filósofos y otros teóricos de las ciencias sociales y las humanidades toca aceptar el desafío, y sólo después decidir si India es o no un interlocutor válido del cual se puede aprender algo o extraer alguna enseñanza para nuestro tiempo, sin desvirtuar su fuente. Mi tarea, más modesta, comienza y acaba con la investigación indológica.

Nota sobre la pronunciación del sánscrito

El sánscrito posee vocales breves y largas. Las últimas duran el doble que las primeras y se las distingue por el macrón: *ā, ī, ū, ṛ*. Las vocales compuestas *e, o, ai* y *au* también son siempre largas. Las vocales *ṛ* y *ḷ* son sordas y su pronunciación aproximada es *ri* y *li*.

Las consonantes aspiradas (por ejemplo, *kh, ch, th, dh*, etc.) son fonemas simples; se pronuncian emitiendo un ligero resoplo al final.

Las consonantes con un punto abajo son cerebrales o retroflejas (*t, th, ḍ, ḍh, ṇ, ṣ*), y se pronuncian doblando la punta de la lengua hacia atrás y tocando la cavidad del paladar.

La *g* es siempre gutural, incluso seguida de las vocales *i* y *e*, de modo que, por ejemplo, *Gītā* se pronuncia *Guītā*.

La *ñ* es una nasal gutural sin equivalente exacto en español; nuestra *n* en palabras como “mango” o “ganga” es un ejemplo cercano.

La consonante palatal *c* se pronuncia *ch*, mientras que *j*, también palatal, se pronuncia aproximadamente como nuestra *ll*.

Las semivocales *y, r, l, v* son siempre suaves.

La sibilante *ś* se aproxima al sonido alemán *sch* en Schopenhauer.

La *h* es siempre aspirada; su pronunciación se asemeja a nuestra *j*.

El *anusvāra*, transcrito *m̐*, se pronuncia nasalizando la vocal precedente y asimilando el sonido de la consonante que le siga; seguido de una consonante dental, por ejemplo *t*, se escuchará como *n*; seguido de una consonante gutural, por ejemplo *k*, como una *ṅ*.

El *visarga*, transcrito *ḥ*, es una ligera aspiración sorda que en la práctica se pronuncia haciendo un eco con la vocal precedente: *devaḥ* se pronuncia *deva-ha*, *hariḥ* *hari-hi*, etcétera.

En cuanto al sánscrito védico, a fin de simplificar su transcripción, se ha omitido la representación gráfica de los tonos.

Algunos nombres propios, topónimos y palabras sánscritas de uso corriente como “yoga”, “mantra” o “nirvana”, aparecen en su forma castellanizada. Los nombres de colecciones de textos (por ejemplo, Brāhmaṇas, Upaniṣads, etc.) y escuelas de pensamiento (Vedānta, Tantra, etc.) aparecen en redondas y mayúsculas a fin de distinguirlos de conceptos y términos técnicos, escritos en cursivas y minúsculas. El plural de todas las palabras sánscritas también fue castellanizado; no así el género, que reproduce el del original (por ejemplo, los Purāṇas, la *Gītā*, etc.).

Por último, la palabra *śaiva*, usada varias veces en el libro, califica a los cultos (o sus adeptos, literaturas, prácticas, etc.) centrados en el dios Śiva.

Bibliografía

Fuentes primarias

Abhinavagupta

Abhinavabhāratī. Véase Bharata.

1918-1921 *Īśvarapratyabhijñāvimarśinī*, ed. M. K. Shastri, 2 vols., Shrinagar, Nīrṇaya Sāgar Press.

1938-1943 *Īśvarapratyabhijñāvivṛtivimarśinī*, ed. M. K. Shastri, 3 vols., Bombay, Nīrṇaya Sāgar Press.

Locana. Véase Ānandavardhana.

1985 *Parātrīśikāvivarāṇa. Il commento di Abhinavagupta alla Parātrīśikā*, ed. y trad. R. Gnoli, Roma, IsMEO.

1918-1938 *Tantrāloka, with Commentary by Rājānaka Jayaratha*, eds. M. Rāma y M. K. Shastri, 12 vols., Shrinagar, Research Department, Jammu and Kashmir State.

1918-1938 *Tantrasāra*, Benarés, Varanaseya Sanskrit Sansthan, 1986.

Aitareyabrāhmaṇa

1879 *Aitareyabrāhmaṇa. Mit Auszügen aus dem Commentare von Sāyaṇācārya und anderen Beilagen*, ed. Th. Aufrecht, Bonn, Adolph Marcus.

Ānandavardhana

1998 *Dhvanyāloka, with the Locana Commentary of Abhinavagupta*, eds. Pt. Durgāprasād y K. Pāndurang Parab, Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers.

Aristóteles

1995 *De anima*, eds. W. Biehl y O. Apelt, Hamburgo, Felix Meiner Verlag.

2000 *Acerca del alma*, trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos.

Arjunamiśra

Bhāratārthapradīpikā. Véase *Mahābhārata*.

Atharvaveda (Śaunaka)

1961 *Atharvaveda (Śaunaka), with the Padapāṭha and Sāyāṇa's Commentary*, ed. V. Bandhu, Hoshiarpur, Vishveshvaranand Vedic Research Institute.

Bhāmaha

1928 *Kāvyaḷaṅkara*, eds. B. N. Sarma y B. Upadhyaya, Benarés, Chowkhamba Sanskrit Series Office.

Bharata

1926-1964 *Nāṭyaśāstra, with the Commentary of Abhinavagupta*, ed M. Ramakrishna Kavi, 4 vols., Baroda, Oriental Institute.

Bhartṛhari

1995 *Vākyapadīya, with the Commentaries Vṛtti and Paddhati of Vṛṣabhadeva*, ed. K. A. Subramania Iyer, Pune, Deccan College.

Bhavabhūti

2007 *Uttararāmacaritam*, ed. y trad. S. Pollock, Nueva York, New York University Press y JJC Foundation.

Brahmasūtra

Brahmasūtra. Véase Śaṅkara, *Brahmasūtrabhāṣya*.

Daṇḍin

1938 *Kāvyaḍarśa*, ed. R. R. Shastri, Pune, Bhandarkar Oriental Research Institute.

Dharmakīrti

1989 *Pramāṇavārttika*, ed. R. Chandra Pandeya, Delhi, Motilal Banarsidass.

- 1955 *Nyāyabindu, with Dharmottara's Nyāyabinduṭīkā and Durvekamiśra's Dharmottarapradīpa*, ed. D. Malvania, Patna, Kashi Prasad Jayaswal Research Institute.

Dignāga

- 1968 *Pramāṇasamuccaya. Dignāga On Perception, Being the Pratyakṣapariccheda of Dignāga's Pramāṇasamuccaya*, ed. M. Hattori, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

Hemacandra

- 2007 *Kāvyaṅuśāsana, with Alaṅkāracūḍāmaṇi and Viveka*, ed. T. S. Nandi, Patan, Hemachandracharya North Gujarat University.

Jaimini

- 1930-1934 *Mīmāṃsāsūtra, with the Śābarabhāṣya of Śābara, the Prabhā of Sri Vaidyanāthaśāstrī, the Tantravārttika and Tūptīkā of Kumārilabhaṭṭa*, ed. K. V. Abhyankar y G. A. Joshi, 7 vols., Trivandrum, Ānandāśrama Sanskrit Series.

Jayantabhaṭṭa

- 1969 *Nyāyamañjarī*, edición crítica de V. K. S. Varadacharya, 2 vols., Mysore, Oriental Research Institute,

Kālidāsa

- 1995 *Kumārasambhava, with the Commentary of Mallinātha*, ed. M. R. Kale, Delhi, Motilal Banarsidass.

Kaṇāda

- 1911 *Vaiśeṣikasūtra, with the Upaskāra Commentary of Śaṅkaramiśra*, Allahabad, Indian Press.

Kṣemendra

- 2009 *Aucityavicāracarcā*, en S. Varakhedi et al. (eds.), *Minor Works of Kṣemendra*, Hyderabad, Sanskrit Academy, pp. 5-65.

2009 *Suvṛttatilaka*, en S. Varakhedi *et al.* (eds.), *Minor Works of Kṣemendra*, Hyderabad, Sanskrit Academy, pp. 91-124.

Kumārilabhaṭṭa

1926-1943 *Ślokavārttika*, with the *Kāśikā* Commentary of *Sucaritamīśra*, ed. K. S. Shastri, 3 vols., Trivandrum, Trivandrum Sanskrit Series.

Tantravārttika. Véase Jaimini, *Mīmāṃsāsūtra*.

Mahābhārata

1927-1966 *Mahābhārata*, eds. V. S. Sukthankar y S. K. Belvalkar, 18 vols., Pune, Bhandarkar Oriental Research Institute.

Mammaṭa

1974-1977 *Kāvya prakāśa*, with *Māṇikya*candra's *Saṅketa* and *Ravibhaṭṭācārya's Madhumatī*, ed. N. S. Venkatanathacharya, 2 vols., Mysore, Oriental Research Institute Series.

Nīlakaṇṭha

1929-1936 *Bhāratabhāvadīpa*, 7 vols., Pune, Shankar Narthar Joshi.

Nyāyasūtra

1984 *Nyāyasūtra of Gauṭama*, with the *Bhāṣya of Vātsyāyana* and the *Vārttika of Uddyotakara*, ed. G. Jhā, 4 vols., Delhi, Motilal Banarsidass.

Pāṇini

2000 *Aṣṭādhyāyī*, ed. Rama Nath Shastri, 6 vols., Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers.

Parātrīśikātantra

Parātrīśikātantra. Véase Abhinavagupta, *Parātrīśikāvarāṇa*.

Praśastapāda

1971 *Padārthadharmasaṅgraha*, with the Commentary *Kiraṇāvalī of Udayanācārya*, ed. J. S. Jetly, Baroda, Oriental Institute.

Patañjali

- 2008 *Le Yogasūtra de Patañjali. Le Yogabhāṣya de Vyāsa. Avec des extraits du Yogavārttika de Vijñānabhikṣu*, ed. M. An-got, París, Les Belles Lettres.

Rājaśekhara

- 2000 *Kāvya-mīmāṃsā. Original Text in Sanskrit and Translation with Explanatory Notes*, Delhi, D. K. Printworld.

Ṛgveda

- 1994 *Ṛgveda. A Metrically Restored Text with an Introduction and Notes*, eds. B. A. van Nooten y G. B. Holland, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

Śabara

Mīmāṃsāsūtrabhāṣya. Véase Jaimini, *Mīmāṃsāsūtra*.

Śaṅkara

- 1973 *Upadeśasāhasrī*, ed. S. Mayeda, Tokio, The Hokuseido Press.
1948 *Brahmasūtrabhāṣya. Text with Notes and Variants*, ed. Narayan Ram Acharya, Bombay, Nirṇaya Sāgar Press.

Śaṅkaramiśra

Upaskāra. Véase Kaṇāda, *Vaiśeṣikasūtra*.

Sāṅkhyakārikā

- 2001 *Sāṅkhyakārikā. Classical Sāṅkhya*, ed. y trad. G. Larson, Delhi, Motilal Banarsidass.

Śatapathabrāhmaṇa

- 2008 *Śatapathabrāhmaṇa. Sanskrit Text with English Translation and Notes*, ed. M. Deshpande, 4 vols., Delhi, New Bharatiya Book Corporation.

Somānanda

- 1934 *Śivadṛṣṭi, with the Vṛtti by Utpaladeva*, ed. M. K. Shastri, Pune, Aryabhushan Press.

Taittirīyasamhitā

1986 *Taittirīyasamhitā*, ed. E. M. Shastri, 10 vols., Delhi, Motilal Banarsidass.

Upaniṣads

1998 *Upaniṣads. The Early Upaniṣads. Annotated Text and Translation*, ed. y trad. P. Olivelle, Oxford, Oxford University Press.

Utpaladeva

2002 *Īśvarapratyabhijñākārikā, with the Author's Vṛtti*, ed. y trad. R. Torella, Delhi, Motilal Banarsidass.

Vālmīki

1960-1975 *Rāmāyaṇa*, eds. G. H. Bhatt y U. P. Shah, 7 vols., Baroda, Oriental Research Institute.

Vātsyāyana

Nyāyasūtrabhāṣya. Véase Nyāyasūtra.

Vijñānabhairavatantra

2017 *Vijñānabhairavatantra*, ed. y trad. Ó. Figueroa, Barcelona, Kairós.

Yajurveda

1980 *Yajurveda. The Sanhita of the Black Yajur Veda*, ed. M. Nyayaratna, 10 vols., Osnabrück, Biblio Verlag.

Yāska

2009 *The Nighantu and the Nirukta of Śrī Yāskācārya. The Oldest Indian Treatise on Etymology, Philology and Semantics*, ed. y trad. L. Sarup, Delhi, Motilal Banarsidass.

Yogasūtrabhāṣya

Yogasūtrabhāṣya. Véase Patañjali, Yogasūtra.

Fuentes secundarias

Bansat-Boudon, Lyne

2004 *Pourquoi le théâtre? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuits.

1992 *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, Publications de l'École française d'Extrême-Orient.

Bäumer, Bettina

2011 *Abhinavagupta's Hermeneutics of the Absolute*, Delhi, D. K. Printworld.

Benedetti, Giacomo

2004 "La figure du ṛṣi dans la littérature védique", *Studi linguistici e filologici* 2-1, pp. 41-100.

Biardeau, Madeleine

1976 *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, Paris, Presses Universitaires de France.

Braarvig, Jens E.

1985 "Dhāraṇī and Pratibhāna. Memory and Eloquence of the Bodhisattvas", *Journal of the International Association of Buddhist Studies* 8, pp. 17-29.

Brereton, Joel P.

1988 "Unsounded Speech. Problems in the Interpretation of BU(M) 1.5.10 = BU(K) 1.5.3", *Indo-Iranian Journal* 31, pp. 1-10.

Brunner, Hélène

1990 "L'image divine dans le culte āgamique de Śiva", en A. Padoux (ed.), *L'image divine. Culte et méditation dans l'hindouisme*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 9-29.

Bryant, Edwin F.

2009 *The Yoga Sūtras of Patañjali. A New Edition, Translation,*

and Commentary, with Insights from the Traditional Commentators, Nueva York, North Point Press.

Bühnemann, Gudrun

2011 *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, 2 vols., Leiden, Brill.

Chapple, Chris K.

2008 *Yoga and the Luminous. Patañjali's Spiritual Path to Freedom*, Nueva York, State University of New York Press.

Chenet, Jean-François

1993 "Les Sauras de l'Inde: le brillant échec d'une identité religieuse inclusiviste?", *Journal Asiatique* 281-3, pp. 317-392.

1987 "Bhāvanā et créativité de la conscience", *Numen* 34-1, pp. 45-96.

Chittick, William

1994 *Imaginal Worlds. Ibn al-'Arabī and the Problem of Religious Diversity*, Nueva York, State University of New York Press.

1989 *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al-'Arabī's Metaphysics of Imagination*, Nueva York, State University of New York Press.

Christie, Elizabeth

1979 "Indian Philosophers on Poetic Imagination", *Journal of Indian Philosophy* 7-2, pp. 153-207.

Clooney, Francis

1990 *Thinking Ritually. Rediscovering the Pūrva Mīmāṃsā of Jaimini*, Viena, De Nobili Research Library.

Clough, Bradley C.

2012 "The Cultivation of Yogic Powers in the Pāli Path Manuals of Theravāda Buddhism", en K. A. Jacobsen (ed.),

Yoga Powers. Extraordinary Capacities Attained Through Meditation and Concentration, Leiden, Brill, pp. 77-96.

Corbin, Henry

1958 *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, París, Flammarion.

De Sushil, Kumar

1976 *History of Sanskrit Poetics*, Calcuta, KLM Private.

Dreyfus, George

1997 *Recognizing Reality. Dharmakīrti's Philosophy and Its Tibetan Interpretations*, Nueva York, State University of New York Press.

Dunne, John D.

2006 "Realizing the Unreal: Dharmakīrti's Theory of Yogic Perception", *Journal of Indian Philosophy* 34, pp. 497-519.

Durand, Gilbert

2007 *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.

Eck, Diana

2015 *Darśan. La visión de la imagen divina en la India*, Barcelona-Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones.

Edgerton, Franklin

1928 "Some Linguistic Notes on the Mīmāṃsā System", *Language* 4, pp. 171-177.

Elizarenkova, Tatiana J.

1995 *Language and Style of the Vedic Ṛṣis*, Nueva York, State University of New York Press.

Feuerstein, George

1979 *The Yogasūtra of Patañjali: A New Translation and Commentary*, Kent, Dawson.

Figuerola, Óscar

- 2016 “Imaginación y libertad en la tradición tántrica”, en L. Rodríguez (comp.), *Perspectivas sobre la India: pasados y presentes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, pp. 35-57.
- 2016 “Rājāśekhara y la imaginación receptora”, *Revista Guillermo de Ockham* 14-1, pp. 99-116.
- 2015 *El arte de desdecir. Inefabilidad y hermenéutica en India antigua*, México, El Colegio de México.
- 2014 “Persuasión y mito en los orígenes del drama sánscrito. A propósito del primer libro del *Nāṭyaśāstra*”, *Habis* 45, pp. 151-165.
- 2014 “Lo profano en lo sagrado: identidad religiosa y literaria en el *Rāmāyaṇa*”, *Humania del Sur* 17, pp. 113-126.

Fiordalis, David V.

- 2012 “The Wondrous Display of Superhuman Power in the *Vimalakīrtinirdeśa*: Miracle or Marvel?”, en K. A. Jacobsen (ed.), *Yoga Powers. Extraordinary Capacities Attained Through Meditation and Concentration*, Leiden, Brill, pp. 97-126.

Flood, Gavin

- 2002 “The Purification of the Body in Tantric Ritual Representation”, *Indo-Iranian Journal* 45, pp. 25-43.

Frauwallner, Erich

- 1938 “Bhāvanā und Vidhi bei Maṇḍanamīśra”, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 45, pp. 212-252.

Gerow, Edwin

- 1997 “Indian Aesthetics: A Philosophical Survey”, en E. Deutsch y R. Bontekoe (eds.), *A Companion to World Philosophies*, Londres, Blackwell, pp. 304-323.
- 1977 *Indian Poetics*, en J. Gonda (ed.), *A History of Indian Literature*, vol. 5, fasc. 3, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

1971 *A Glossary of Indian Figures of Speech*, La Haya / París, Mouton.

Gnoli, Raniero

2002 (trad.), *Essenza dei Tantra*, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli.

1956 *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Roma, ISMEO.

Gonda, Jan

1969 *Eye and Gaze in the Veda*, Ámsterdam / Londres, North Holland Publishing Company.

1984 *The Vision of the Vedic Poets*, Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers (originalmente publicado en Leiden, Brill, 1963).

Halbfass, Wilhelm

2013 *India y Europa. Ejercicio de entendimiento filosófico*, México, Fondo de Cultura Económica.

Hopkins, Edward W.

1901 “Yoga-Technique in the Great Epic”, *Journal of the American Oriental Society* 22, pp. 333-379.

Humbach, Helmut

1978 “Mithra in India and the Hinduized Magi”, en J. Duchesne-Guillemin *et al.* (eds.), *Études Mithriaques*, Leiden, Brill, pp. 229-254.

Ingalls, Daniel H. H., *et al.*

1990 (trads.), *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

Isaacson, Harunaga

1993 “Yogic Perception in Early Vaiśeṣika”, *Studien zur Indologie und Iranistik* 18, pp. 139-160.

Jung, Carl

1972 *Mandala Symbolism*, Nueva Jersey, Princeton University Press.

Kaelber, Walter

1989 *Tapta-Mārga. Asceticism and Initiation in Vedic India*, Nueva York, State University of New York Press.

Larson, Gerald

2010 *Yoga: India's Philosophy of Meditation*, en K. Potter (ed.), *Encyclopedia of Indian Philosophies*, vol. 12, Delhi, Motilal Banarsidass.

Lienhard, Siegfried

1979 "The Making of a Poet", *Indologica Taurinensia* 7, pp. 309-321.

Lorenzen, David N.

1972 "La renunciación de Śāṅkarācārya", *Estudios de Asia y África* 20, pp. 335-342.

Lo Turco, Bruno

2009, "The Construction of Nature: Ṛṣis and Kavis", *Pandanus* 9, pp. 33-44.

Maas, Philipp A.

2009 "The So-called Yoga of Suppression", en E. Franco (ed.), *Yogic Perception and Altered States of Consciousness*, Viena, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, pp. 263-282.

2006 *Samādhipāda: das erste Kapitel des Pātañjalayogaśāstra zum ersten Mal kritisch ediert*, Aachen, Shaker Verlag.

Mahony, William

1998 *The Artful Universe. An Introduction to the Vedic Religious Imagination*, Nueva York, State University of New York Press.

Malamoud, Charles

1989 *Cuire le monde: rite et pensee dans l'Inde ancienne*, París, La Decouverte.

Malinar, Angelika

2012 “Yoga Powers in the *Mahābharata*”, en K. A. Jacobsen (ed.), *Yoga Powers. Extraordinary Capacities Attained Through Meditation and Concentration*, Leiden, Brill, pp. 33-60.

Masson, J. L., y M. V. Patwardhan

1969 *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Pune, Bhandarkar Oriental Research Institute.

McCrea, Lawrence

2009 *The Teleology of Poetics in Medieval Kashmir*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

2009 “Just Like Us, Just Like Now. The Tactical Implications of the Mīmāṃsā Rejection of Yogic Perception”, en E. Franco (ed.), *Yogic Perception and Altered States of Consciousness*, Viena, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, pp. 55-70.

Mcdermott, Charlene

1978 “Yogic Direct Awareness as Means of Valid Cognition in Dharmakīrti and Rgyal-tshab”, en M. Kiyota (ed.), *Mahāyāna Buddhist Meditation: Theory and Practice*, Honolulu, The University Press of Hawaii, pp. 144-166.

Mitchiner, John E.

1982 *Traditions of the Seven Ṛṣis*, Delhi, Motilal Banarsidass.

Novalis

1993 *Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopäditik 1798/99*, ed. Hans J Mähl, Hamburgo, Felix Meiner Verlag.

Ollett, Andrew

- 2013 “What is Bhāvanā?”, *Journal of Indian Philosophy* 41-3, pp. 221-262.

Padoux, André

- 2010 *Comprendre le tantrisme*, París, Albin Michel.

Pollock, Sheldon

- 2010 “What Was Bhaṭṭa Nāyaka Saying? The Hermeneutical Transformation of Indian Aesthetics”, en S. Pollock (ed.), *Epic and Argument in Sanskrit Literary History*, Delhi, Manohar Publishers, pp. 143-184.
- 2006 *The Language of the Gods in the World of Men. Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*, Berkeley, University of California Press.
- 2003 “Sanskrit Literary Culture from the Inside Out”, en S. Pollock (ed.), *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*, Berkeley, University of California Press, pp. 39-130.
- 2001 “The Social Aesthetic and Sanskrit Literary Theory”, *Journal of Indian Philosophy* 29, pp. 197-229.

Pujol, Òscar

- 2017 “Algunas reflexiones en torno a la terminología del *Bhagavadgītābhāṣya* de Śaṅkara”, en Ó. Figueroa (coord.), *La Bhagavad-Gītā. El clásico de la literatura sánscrita y su recepción*, México, UNAM/Juan Pablos, pp. 139-152.

Ratie, Isabelle

- 2010 “‘A Five Trunked, Four Tusked Elephant is Running in the Sky’: How Free is Imagination According to Utpaladeva and Abhinavagupta”, *Asiatische Studien* 64-2, pp. 341-385.
- 2010 “The Dreamer and the Yogin. On the Relationship between Buddhist and Śaiva Idealisms”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 73-3, pp. 437-478.

Renou, Louis

1955-1969 *Études védiques et pāninéennes*, 17 vols., París, Éditions E. de Boccard.

1944 “La valeur du silence dans le culte védique”, *Journal of the American Oriental Society* 69, pp. 11-18.

Renou, Louis, y Lilian Silburn

1954 “Nirukta and Anirukta in Vedic”, en J. N. Agrawal y B. D. Shastri (eds.), *Sarūpa-bhāratī, or, the Homage of Indology, being the Dr. Lakshman Sarup Memorial Volume*, Hoshiarpur, Vishveshvaranand Institute Publications, pp. 68-79.

Sanderson, Alexis

1990 “The Visualization of the Deities of the Trika”, en A. Padoux (ed.), *L'image divine. Culte et méditation dans l'hindouisme*, París, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 31-88.

Sharma, Arvind

2000 “Of Śūdras, Sūtas, and Ślokas: Why is the *Mahābhārata* Preeminently in the Anuṣṭubh Metre?”, *Indo-Iranian Journal* 43-3, pp. 225-278.

Shulman, David

2012 *More Than Real. A History of the Imagination in South Asia*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

2008 “Illumination, Imagination, Creativity: Rājaśekhara, Kuntaka, and Jagannātha on Pratibhā”, *Journal of Indian Philology* 36, pp. 481-505.

Silburn, Lilian

1999 (trad.), *Le Vijñāna Bhairava*, París, Éditions E. de Boccard.

Singh, Jaideva

1991 (trad.), *The Yoga of Delight, Wonder, and Astonishment*, Nueva York, State University of New York Press.

Staal, Frits

1983 *Agni. The Vedic Ritual of the Fire Altar*, 2 vols., Berkeley, Asian Humanities Press.

Stoler Miller, Barbara

1973 “The Original Poem: Vālmīki-Rāmāyaṇa and Indian Literary Values”, *Literature East and West* 17, pp. 163-173.

Torella, Raffaele

2012 “Observations on *Yogipratyakṣa*”, en C. Watanabe *et al.* (eds.), *Samskṛta-Sādhutā: Goodness of Sanskrit. Studies in Honour of Professor Ashok N. Aklujkar*, Delhi, D.K. Printworld, pp. 471-487.

1980 “Una traduzione francese della *Parātrimṣikālaghuvṛtti* di Abhinavagupta”, *Revista degli Studi Orientali* 54, pp. 171-200.

Vesci, Uma

1985 *Heat and Sacrifice in the Vedas*, Delhi, Motilal Banarsidass.

Wayman, Alex

1984 “The Buddhist Theory of Vision”, en G. Elder (ed.), *Buddhist Insight. Essays by Alex Wayman*, Delhi, Motilal Banarsidass, pp. 153-161.

Wezler, Albrecht

1982 “Remarks on the Definition of Yoga in the *Vaiśeṣikasūtra*”, en L. A. Hercus (ed.), *Indological and Buddhist Studies. Volume in Honour of Professor J. W. de Jong on his Sixtieth Birthday*, Canberra, Faculty of Asian Studies, pp. 643-686.

White, David G.

2009 *Sinister Yogis*, Chicago, University of Chicago Press.

Wolfson, Elliot

1984 *Through a Speculum that Shines. Vision and Imagination in Medieval Jewish Mysticism*, Nueva Jersey, Princeton University Press.

Woo, Jeson

2012 “Buddhist Theory of Momentariness and *Yogipratyakṣa*”,
Indo-Iranian Journal 51-1, pp. 1-13.

2003 “Dharmakīrti and his Commentators on *Yogipratyakṣa*”,
Journal of Indian Philosophy 31, pp. 439-448.

Índice de obras y autores sánscritos

- Abhidharmakośabhāṣya* 83
Abhinavabhāratī 145, 154-155, 157, 159
Abhinavagupta 21, 103, 106, 109, 110, 111, 121, 122, 129, 133-151, 153-174, 178, 181, 182
Aitareyabrāhmaṇa 59, 60
Ānandavardhana 55, 105, 110-122, 125, 126, 127, 129, 131, 133-134, 141, 144, 145, 155, 156, 158
Arjunamiśra 73
Aṣṭādhyāyī 164
Aśvagoṣa 48, 107
Atharvaveda 36, 39, 58, 59, 60
Aucityavicāracarcā 134
Bhāmaha 107, 108, 110, 112
Bharata 123
Bhāratabhāvadīpa 73
Bhāratārthapradīpikā 73
Bhartṛhari 113, 183
Bhaṭṭanāyaka 155, 158-159, 165, 167
Bhaṭṭatauta 46-48, 50-51
Bhavabhūti 51-52, 54-55
Brahmasūtra 96, 97
Brahmasūtrabhāṣya 95, 99
Bṛhadāraṇyakopaniṣad 36, 61, 63, 64
Buddhacaritam 48
Daṇḍin 105, 107, 110
Dharmakīrti 84-87, 162, 167, 173
Dhvanyāloka 105, 111-114, 116-117, 119-122
Dignāga 84
Hemacandra 46, 107, 134
Īśvarapratyabhijñānākārikā 135-138, 140-143, 163
Īśvarapratyabhijñānavimarśinī 136, 138, 140, 141, 142, 164
Īśvarapratyabhijñāvivṛtivismarśinī 136, 140, 144, 162
Jagannātha Paṇḍitarāja 183
Jaimini 90-91
Jayantabhaṭṭa 88, 145
Jñānanetra 168
Jñānaśrīmitra 85
Kālidāsa 107, 115, 118, 125, 183
Kālikulapañcaśatikā 168
Kaṇada 80
Kauṣītakyupaniṣad 64
Kāvyaḍarśa 105
Kāvyaśālikāra 107, 113
Kāvyaśālikāra 122-129

- Kāvyañuśāsana* 46, 134
Kāvyaṣṙakāśa 154
Kramasadbhāva 168
Kṣemendra 108, 134
Kumārasambhava 115, 118
Kumārilabhakṭa 71, 90-95, 112, 158
Kuntaka 107, 109
Locana 106, 111, 133, 146, 154, 159
Mahābhārata 19, 58, 66, 71-74, 75, 80
Mādhava 96
Mammaṭa 107, 109, 154
Mīmāñśāsūtra 90, 158
Mīmāñśāsūtrabhāṣya 158
Meghadūta 183
Muñḁakopaniṣad 64-65, 66, 74
Nāṭyaśāstra 107, 113, 115, 145, 154, 155-156
Nīlakaṇṭha 73
Nirukta 33-34, 39, 45, 56, 162
Nyāyabhāṣya 82
Nyāyabindu 85
Nyāyamañjarī 88, 145
Nyāyasūtra 82
Padārthadharmasaṅgraha 81
Pāñini 33, 164
Parātrīśikātantra 148, 168-169
Parātrīśikavivarāṇa 148-149, 160
Patañjali 74-79, 81, 82-83, 175-176
Pramāñśasamuccaya 84
Pramāñśavārttika 85-86
Pramāñśaviniścaya 85
Praśastapāda 81
Rājaśekhara 107, 109, 110, 122-129, 132, 151, 153, 155, 157, 159, 160, 165, 178, 182
Rāmāyaṇa 48-52, 54, 55, 56, 106, 119
Rasagaṅgādhara 183
Ṛgveda 31, 32, 35, 36-38, 40-43, 45, 46, 57-58, 60
Rudraṭa 107
Śabara 90, 158
Śāṅkara 71, 95-101, 103, 164
Śāṅkaradigvijaya 96
Śāṅkaramiśra 81
Sāṅkhyakārikā 79
Śatapathabrāhmaṇa 36, 38, 59, 61, 62, 63, 73
Śivadrṣṭi 136
Śivasūtra 135
Ślokavārttika 90, 91-94
Somānanda 134, 136
Spandakārikā 135
Śrīkālīkāstotra 168
Suvṙttatilaka 108
Taittirīyasamhitā 59
Tantrāloka 146
Tantrasāra 160-161, 166
Tantravārttika 158
Tripurārahasya 182
Upadeśasāhasrī 95, 97-101
Upaskāra 81
Utpaladeva 134, 135, 136-142, 143-144, 145, 146, 163-165, 174
Uttararāmacaritam 51-53, 55
Vācaspatimiśra 74
Vaikhāñśasmārtasūtra 64
Vaiśeśikasūtra 80-81, 82, 83
Vākyapadīya 113
Vālmīki 48-54, 56, 118, 119, 123
Vāmakeśvarīmatatantra 160
Vāmana 107, 110
Vātsyāyana 82
Vijñāñabhairavatantra 142, 149, 169-175, 177

Yajurveda 39

Yāska 33-34, 39, 40, 45-46, 56,
162

Yogasūtra 74-78, 83, 175-176

Yogasūtrabhāṣya 74-78

Yogavāsiṣṭha 182

Yoginīhr̥daya 160, 182

Yoginirṇayaprakaraṇa 85

La primera edición de *La mirada anterior. Poder visionario e imaginación en India antigua*, de ÓSCAR FIGUEROA, coeditada entre el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias y el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México se terminó de imprimir el 20 de junio de 2017 en los talleres de Gráfica Premier, S.A. de C.V., ubicados en 5 de Febrero 2309, col. San Jerónimo Chicahualco, Metepec, Estado de México. El tiraje consta de 500 ejemplares en papel Cultural de 90 gr. para los interiores, y en cartulina sulfatada de 14 puntos para los forros; tipo de impresión: offset; encuadernación en rústica, cosida y pegada. En la composición se utilizó la familia tipográfica Times New Roman de 11.5:14, 10.5:12.6 y 9.5:11.4 puntos. Corrección de originales: Gilberto Cornejo; diagramación y formación: Isabel Vázquez Ayala con el apoyo de Dante Shared Valtierra Aguilar. El cuidado de la edición estuvo a cargo del autor con la colaboración del departamento de publicaciones del IIFL.

En la antigua India, los fenómenos de la inspiración y la imaginación fueron temas de análisis desde distintas perspectivas y con múltiples resultados. No sólo la teoría literaria, la filosofía y la religión participaron en esa exploración; a tales empeños teóricos hay que sumar una rica tradición de praxis imaginativa, por ejemplo, a través de la actividad ritual y la creación poética. Una amplia selección de todos estos testimonios conforma la materia prima de este libro. Su horizonte cultural y lingüístico es la India sánscrita, desde el éxtasis visionario de los sabios védicos hasta las técnicas contemplativas de los adeptos tántricos. Una historia de casi dos milenios que pone al descubierto una cultura profundamente consciente del poder de las imágenes que colman nuestro universo mental. Particularmente revelador es el hecho de que aquí y allá esa historia desemboque en un paraje un tanto inusual, donde no son los objetos percibidos, sino aquellos imaginados, los que guardan una relación directa con la verdad. En efecto, pensadores sánscritos de las más diversas procedencias intelectuales insistieron en que no imaginamos a partir de la realidad, sino que creamos la realidad a partir de la imaginación, y en ese sentido ésta precede a aquélla: es una *mirada anterior*. Así, quienes meditaron en dicha mirada a menudo lo hicieron combinando los argumentos con el exhorto: la imaginación puede y debe cultivarse, pues es el mecanismo que nos permite alcanzar un modo acrecentado y diáfano de conciencia, ahí donde convergen la visión humana y la divina.

Estudios Indológicos

2

ISBN 978-607-02-9068-8



9

786070

290688