

Rājaśekhara y la imaginación receptora*

Óscar Figueroa¹

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Recibido: octubre 5 de 2015. Revisado: diciembre 5 de 2015. Aceptado: enero 10 de 2016

Referencia norma APA: Figueroa, O. (2016). Rājaśekhara y la imaginación receptora. *Rev. Guillermo de Ockham*, 14(1), 99-106. doi: <http://dx.doi.org/10.21500/22563202.2312>

Resumen

El artículo estudia la teoría sobre la imaginación desarrollada por el teórico literario sánscrito Rājaśekhara (siglo X). En este contexto, se resumen esfuerzos previos dentro de la disciplina y se subraya el radical giro que esta experimentó hacia el siglo IX, cuando el antiguo modelo formalista fue desplazado por un mayor énfasis en la comunicación de sentimientos universales. Así, se sostiene que el novedoso discurso de Rājaśekhara sobre la imaginación descansa no solo en una adherencia explícita a dicho giro, sino además en su extrapolación al proceso de recepción. Finalmente, se sugiere la dimensión social de esta imaginación receptora.

Palabras clave: Imaginación, estudios literarios, cultura sánscrita, Rājaśekhara

Rājaśekhara and the receptive imagination

Abstract

This paper discusses the theory on the imagination developed by the Sanskrit literary theoretician Rājaśekhara (10th CE). In this context, previous efforts within the discipline are summarized underscoring the radical turning point it experienced towards the 9th century, when the ancient formalist model was displaced by a greater emphasis on the communication of universal emotions. It is thus argued that Rājaśekhara's novel theory on the imagination rests not only upon an explicit adherence to such turning point, but also upon its extrapolation to the process of reception. Finally, the social dimension of such receptive imagination is suggested.

Keywords: Imagination, literary studies, sanskrit culture, Rājaśekhara

Rājaśekhara e a imaginação recebedora

Resumo

O artigo estuda a teoria sobre a imaginação desenvolvida pelo teórico da literatura sánscrita Rājaśekhara (século X). Neste contexto, os esforços anteriores são resumidos dentro da disciplina e transformar radical enfatiza o radical giro que esta experimentou hacia o século IX, quando o modelo formalista, foi substituída por uma maior ênfase na comunicação de sentimentos universais. Assim, argumenta-se que o novo discurso de Rajasekhara sobre a imaginação

* Este trabajo se realizó en el marco del Programa de apoyo a proyectos para la innovación y mejoramiento de la enseñanza, Universidad Nacional Autónoma de México, clave PE401716: "Integración y fortalecimiento de los estudios humanísticos sobre la India".

1. Investigador en el programa Estudios de lo Imaginario de la Universidad Nacional Autónoma de México. Hizo estudios doctorales de filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México, y de literatura sánscrita en la Universidad de Chicago. Dirección postal: Av. Universidad s/n, Col. Chamilpa, Cuernavaca, México, 62210. E-mail: figueroa@correo.crim.unam.mx.

repousa não solo em uma adesão explícita a tal giro, mas também na sua extrapolação para o processo de recebimento. Finalmente, se sugere a dimensão social desta imaginação.

Palavras-chave: Imaginação; estudos literários; cultura sânscrita; Rajasekhara

Preámbulo

El tratamiento temático de la imaginación en la cultura sânscrita adquirió preponderancia en una época relativamente tardía. Antes de esto hubo, desde luego, importantes intuiciones, algunas de las cuales se remontan al periodo védico; por ejemplo, la relación entre imaginación y poder visionario o entre imaginación y expresión poética. Sin embargo, con el desarrollo de la tradición propiamente literaria (*kāvya*), esas antiguas intuiciones fueron tematizadas ya no en relación con el sacerdote inspirado, sino con el poeta clásico (*kavi*), el nuevo instrumento de la diosa palabra (ahora sobre todo la diosa Sarasvatī).

La presente reflexión se centra en el significado de la imaginación en el contexto de una tradición literaria consolidada que la convirtió por primera vez en objeto de estudio. Así, en lo que sigue se resumiré primero la persistencia del tema dentro de la teoría literaria sânscrita (el *alaṅkāraśāstra*), y luego me centraré en los aportes del teórico del siglo x Rājasekhara. Como intentaré mostrar, aunque poco estudiados dichos aportes no solo revalidaron el importante giro que la disciplina experimentó hacia el siglo ix desde sus orígenes puramente formalistas hacia una teoría más universal de la expresión, sino que en realidad enriquecieron tal giro al sumar una nueva perspectiva: la del receptor. Finalmente, intentaré sugerir que este inédito énfasis, ya no en la imaginación creadora (*pratibhā*) sino en una imaginación receptora (*bhāvanā*), presupone una atención, igualmente inusual y aleccionadora al sustrato social sobre el que descansa la vida estética.

La imaginación como tema de la teoría literaria sânscrita

Por encima de sus diferencias en otros asuntos o de la tendencia a evitar definiciones últimas, todos los tratados de teoría literaria sânscrita, incluso el más temprano que se ha preservado, el *Kāvyaḷaṅkāra* de Bhāmaha, coinciden en la íntima relación que guardan la actividad poética (*kāvya*), y la imaginación (*pratibhā*). Como proclama el propio Bhāmaha (*Kāvyaḷaṅkāra* 1.5): “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*”.

Estamos en el siglo vii. A partir de entonces, los teóricos de la disciplina dedicarán desde unas cuantas líneas hasta capítulos enteros. En tan solo 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. En la obra de todos esos pensadores, en mayor o menor medida *pratibhā* es concebida como una virtud innata (*naisargika*) de la que dependen la belleza y el mérito de cualquier creación, a veces incluso por encima de ingredientes básicos como la educación (*vyutpatti*) y la práctica (*abhyāsa*).

Más aún, como señala Bhāmaha en los versos apenas citados, *pratibhā* es el sello distintivo de la creación literaria en oposición al discurso científico (*śāstra*); el otro gran registro de la época también en constante búsqueda de legitimidad (Pollock, 1985). 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 un célebre 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*)” (citado por Gonda, 1963, p. 327).

Es, entonces, en relación con el oficio poético (*kavikarma*) que la imaginación (*pratibhā*) obtiene reconocimiento y un ámbito propio. Desde esa perspectiva, la imaginación se situaría no solo en un espacio distinto al pensamiento conceptual sino opuesto a él. 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 ganando para sí a lo largo del periodo clásico.

Por supuesto, dentro de este conjunto de premisas compartidas hubo divergencias en cuanto al significado exacto y el alcance de la imaginación. Como es de esperar, muchas de esas discrepancias tuvieron que ver con la articulación de un vocabulario estandarizado, 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 las tendencias de disciplinas afines, notablemente la gramática y la filosofía del lenguaje.

Todas estas diferencias pueden resumirse en unas cuantas interrogantes. Por ejemplo, ¿permite la imaginación configurar ideas y representaciones totalmente nuevas, o está fundamentada en materiales preexistentes que ella simplemente reorganiza? En el caso particular del artista, ¿dónde comienza y dónde acaba el trabajo imaginativo: en aquello que ve el ojo de la mente (*dr̥ṣṭi*) o en la elaborada configuración (*sr̥ṣṭi*) de esa mirada? Y quizá la más importante: ¿se reduce el poder de la imaginación a materializar expectativas puramente formales o posee un alcance mayor?

En el centro de las diferentes respuestas a estas y otras preguntas se encuentra el radical giro que experimentó la poética sánscrita hacia el siglo IX, una vez que comenzó a relegar a un segundo plano el análisis formalista de las cualidades concretas (*guṇa*) de una pieza literaria. Tal reorientación puso en entredicho la atención casi exclusiva otorgada a los “ornamentos” (*alaṅkāras*, de donde proviene el nombre de la disciplina: *alaṅkāraśāstra*) o figuras del lenguaje, de los que se creía dependía la belleza de un poema. En efecto, pioneros en la materia como Bhāmaha, Daṇḍin y Vāmana creían que la belleza de una obra en su conjunto dependía de la belleza de sus cualidades individuales, y por lo tanto resultaba irrelevante querer discutir la belleza poética en términos universales, o preguntarse si todos esos atributos respondían a un fenómeno o principio más general. En suma, como señala Lawrence McCrea, para todos estos autores los ornamentos poseían un valor intrínseco y por lo tanto, ya sea desde la perspectiva del artista o la del crítico literario, el mérito estético descansaba en el “cómo” y no tanto en el “qué” (2009, p. 34).

Los primeros esfuerzos para entender la creación literaria y por lo tanto la imaginación, reprodujeron y justificaron a su manera esta estética puramente formalista. 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 (*rasa*). Es previsible, por lo tanto, un cambio también en la comprensión que se tenía de la imaginación, ya sea a través de un tratamiento directo o indirectamente, como consecuencia de las nuevas doctrinas sobre la esencia del lenguaje poético. Veamos en qué sentido.

Ānandavardhana y la teoría de la evocación

Todos los especialistas coinciden en asociar este radical giro con la aparición del *Dhvanyāloka*, escrito por Ānandavardhana en la segunda mitad del siglo IX. Con base en el desarrollo de las teorías sobre las cualidades semánticas del lenguaje en general, elaboradas sobre todo en el seno de las tradiciones gramatical (*vyākaraṇa*) y exegetica (*mīmāṃsā*), Ānandavardhana estaba convencido de que el tratamiento formalista del *kāvya* no solo no le hacía justicia a tan encumbrado arte, sino que, de hecho, ocultaba su dimensión más profunda. Así, defendió la idea de que la verdadera poesía descansa en un tipo de operación lingüística (*vyāpāra*) que trasciende tanto la mera denotación (*abhidhā*)—la capacidad para designar directamente un objeto en particular (*vācyārtha*)— como la referencia indirecta o secundaria (*lakṣaṇā*, *pratīyamānārtha*)—la capacidad alternativa para comunicar un mensaje ante una deficiencia explícita del poder denotativo—. ²

Ānandavardhana recurrió a los avances de otras disciplinas, en especial la teoría teatral, 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 (*vyāṅgya*), y cuya forma más pura o plena él llama *dhvani*, “evocación” o “resonancia”, el “alma de la poesía” (*Dhvanyāloka* 1.1). Su postura apunta, pues, 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. El sentimiento evocado posee una existencia propia (*sadbhāva*), aunque no por ello acontece al margen de las funciones básicas del lenguaje (véase 1.12, 1.14-15 y 1.18).

Como puede anticiparse, esta doctrina trajo consigo una profunda reorientación de la imaginación. 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: “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” (2.16). Reinterpretada a la luz de la noción de *dhvani*, la imaginación no es más una

2. La metonimia y la metáfora son los fenómenos que mejor ilustran este poder que, si bien secundario o indirecto, permite la comprensión lingüística. Son muchos los ejemplos que la tradición ofrece para *lakṣaṇā*. Uno común es *gāṅgāyām ghoṣaḥ*: “Hay una aldea en el Ganges”; es decir, “a orillas del Ganges” (*gāṅgātīre ghoṣaḥ*), sentido que la frase transmite solo de manera indirecta.

habilidad con un referente objetivo y medible, sino el poder para iluminar de golpe un sentimiento y poner el lenguaje poético al servicio de esa experiencia.

Las profundas implicaciones de la correlación entre evocación e imaginación aparecen delineadas en el cuarto y último capítulo del *Dhvanyāloka*. Ahí, Ānandavardhana desarrolla un largo excursus 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. Imposible, pues, hacer literatura queriendo hallar belleza en la confección de complejas formas lingüísticas mientras se da la espalda al cosmos en su infinita diversidad. Desde luego, la riqueza y la novedad inherentes a la vida misma son aún más asombrosas —y por lo tanto poseen un mayor potencial estético— cuando el poeta logra percibir los sentimientos y las disposiciones que subyacen a los indicios externos, principio que vale por igual para criaturas animadas como para objetos inanimados (4.7). Ese otro tipo de mirada es *pratibhā*, la imaginación, la facultad preparada para percibir la urdimbre de sentimientos que entretejen la existencia, y transformarlos en poesía dotada de alma. Imaginar es, entonces, una apreciación empática y con tintes contemplativos de la realidad en su conjunto. Y si las posibilidades de la imaginación son las posibilidades de la experiencia humana, es evidente que su alcance es ilimitado. En efecto, “la imaginación poética se extiende sin fin por el sendero de la evocación” (4.1).

Este conjunto de premisas alcanza su clímax al permitir la asociación, por un lado, entre el poeta agraciado con la luz de *pratibhā* y la divinidad, y, por el otro, entre creación poética y creación cósmica:

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 (4.9-10).³

Son muchas y de gran envergadura, algunas ni siquiera sospechadas por el propio Ānandavardhana, las implicaciones de esta exaltada defensa de la imaginación. Una de ellas, la que aquí interesa resaltar, es la relacionada con el espectador. Ānandavardhana no atribuye de manera explícita la experiencia de un sentimiento evocado al receptor de una obra literaria ni ofrece un tratamiento explícito de la relación poeta-poema-audiencia. Sin embargo, es evidente que su planteamiento insinúa ese curso de reflexión.

De manera rutinaria, esa posibilidad ha sido rastreada en la obra de Abhinavagupta (Cachemira, segunda mitad del siglo x), autor de un lúcido comentario al *Dhvanyāloka*, donde el tema del receptor no solo aparece delineado sino que es extrapolado al campo de la religión y la soteriología, en este caso en clave tántrica. Pero Abhinavagupta no fue el único que exploró el asunto y bien podría argüirse que su celebridad ha tenido el efecto negativo de condenar a la sombra la aportación de otros pensadores. Uno de esos pensadores fue Rājaśekhara (Kanauj, primera mitad del siglo x). En lo que sigue, pues, intentaré reconstruir la singular teoría literaria de Rājaśekhara y haré notar el énfasis que da al proceso de recepción y del que a su vez se desprende un novedoso entendimiento de la imaginación como un bien social.

Rājaśekhara: de la imaginación creadora a la imaginación receptora

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 (Kāvyaśāstra)*. 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.

La singularidad de la aportación de Rājaśekhara se desprende de una preocupación poco explorada hasta

3. Véanse, asimismo, los versos incluso más categóricos del libro tercero (3.41): “En la *samsāra* de la poesía, solo 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”.

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, y más tarde el contenido subjetivo de la expresión poética), Rājasekhara 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. En cuanto al primero de esos temas, no extraña, entonces, que Sushil Kumar De haya calificado la *Kāvyaṁimāmsā* como un manual para la formación de poetas (*kaviśikṣā*) interesados en los fundamentos teóricos de su oficio (1976, vol. 2, p. 291; asimismo Shulman, 2008). En efecto, para decirlo con Edwin Gerow, 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” (1977, p. 261).

La incursión de Rājasekhara en tan novísimo terreno es tangible desde los primeros capítulos del libro, en especial el tercero, el cual contiene una interesante y peculiar justificación mítico-narrativa del poeta en la figura del hombre-poesía (*kāvya-puruṣa*), vástago de la mismísima diosa Sarasvatī y la personificación de la pluralidad lingüística de la India, en lo que constituye una peculiar reflexión sociolingüística enmarcada en una imagen de totalidad:⁴

Palabra y significado forman tu cuerpo; la lengua sánscrita es tu boca; los prácritos tus brazos; el *apabhraṁśa* tus muslos; el *paśācī* 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 (p. 31).⁵

El texto narra a continuación las andanzas infantiles y adolescentes del Hombre-Poesía, con episodios dedicados a la unción de autoridades como Vālmiki, Vyāsa y Bharata, así como a la diseminación de talento literario a lo largo y ancho del subcontinente. Transformada en un universo poético unificado, esta vastísima geografía (*cakravartī kṣetra*) contiene todos los motivos que un poeta necesita para ejercer su oficio: paisajes, costumbres, lenguas, tradiciones. Tras bendecir la 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 (*sābhityavādhū*), 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. 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” (p. 40).

La conclusión de la historia repite la necesidad de legitimar, desde la teoría literaria, la posición del poeta a partir de su vínculo con los legendarios videntes (*rṣi*) del periodo védico. No es una casualidad que inmediatamente después de este relato Rājasekhara se embarque en un análisis de la noción de *pratibhā*, entendida como el 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 (*buddhimān*); otros, asediados siempre por la duda y la desconfianza, poseen una inteligencia inestable (*āhāryabuddhi*), defecto que solo el estudio y el esfuerzo sostenido pueden remediar. Al final de la escala se encuentran, desde luego, los tontos (*durbuddhi*). Esta gradación le permite a Rājasekhara establecer 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, Rājasekhara afirma que este “poder” es la verdadera causa (*kartṛ, hetu*) detrás de la actividad poética, tanto en sus aspectos cultos (*vyutpatti*) como en su dimensión propiamente innovadora (*pratibhā*) (p. 43). 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” (p.

4. Imagen que, como bien anota Ô. Pujol, recoge la autoridad del famoso *Puruṣasūkta* del *Rgveda* (10.90). Véase *El nacimiento del hombre poesía*, p. 74, No. 82.

5. Desde la perspectiva del monopolio lingüístico sánscrito, el *apabhraṁśa* es la lengua “corrupta”; desde una perspectiva científica se trata de una variante dialectal formada a partir de un indo-ario medio del centro de la India. En un grado inferior dentro de esta jerarquía ideal se encuentra la lengua *paśācī* o “demoniaca”, a veces también llamada la “lengua de los espectros” (*bhūtabhāṣā*). En ella fue compuesta la *Bṛhatkathā*, voluminosa compilación de historias y relatos, hoy perdida. Con esta tipología cuaternaria, Rājasekhara repite el modelo que desde los inicios de la poética sánscrita (por ejemplo en Bhāmaha o Daṇḍin) sanciona las lenguas que son aptas para hacer literatura (sobre el tema, véase S. Pollock, 2003, pp. 61-68). La última observación en la lista parece apuntar a que en el pecho, en tanto porción central del cuerpo, convergen (*miśra*) las lenguas apenas enunciadas.

43). Con esta definición que en varios sentidos abreva de la etimología de *pratibhā*, Rājaśekhara explica la imaginación como una percepción extraordinaria: “Para quien carece de imaginación incluso los objetos [visibles] parecen imperceptibles; en cambio, para quien posee imaginación incluso lo imperceptible parece tornarse visible” (p. 43).

Lo que aquí parece decir Rājaśekhara es no solo que la imaginación es una facultad similar a la percepción sensible, en especial la vista, si bien distinta a ella en cuanto 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 tal vez, 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 (*kathāpuruṣa*). 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. Por ejemplo: “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”.

Rājaśekhara cita este celeberrimo verso en el tercer canto del *Kumārasambhava* (3.67) que en un sutil giro lleva la austeridad ascética del relato hacia su opuesto: el erotismo (śṛṅgāra). Profundamente enamorada de Śiva, la diosa Pārvaṭī (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 Pārvaṭī. Cuando esta 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: Pārvaṭī se presenta ante el dios, Kāma coloca su flecha sobre su arco y, en un instante imposible pero definitivo en cuanto anticipa la dimensión más honda de este encuentro, Śiva posa su mirada sobre los labios de la diosa y experimenta una breve pero intensísima sacudida interior. 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 Pārvaṭī 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 por encima de los sucesos externos 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. Sin duda 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 que esta no se reduce a hacer visible lo invisible físicamente; no solo le da forma, textura, tiempo y espacio a cierta realidad. 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 consigue a través de su inherente luminosidad, por definición activa o creadora (*kāryitṛi pratibhā*).

En este punto, la dimensión 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. 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 la situación con el entrenamiento adecuado o atrayendo las bendiciones de la diosa Sarasvatī por medio de ritos de ascendencia tántrica (p. 46), y competir así, en la cima de esta flexible jerarquía, con el poeta que de manera espontánea (*sahaja*) goza de tales dones. El criterio último, parece conceder Rājaśekhara, es conseguir la excelencia (*utkarṣa*) sin importar el modo. 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; solo la de unos cuantos, tras instalarse en la boca de la gente sabia, se propaga por todas partes” (p. 48).

De manera explícita, para Rājaśekhara la obra de arte no termina con la acción de su autor; es necesaria la empa-

tía imaginativa entre ese creador y un receptor (*bhāvaka*). El trabajo creador no puede estar completo sin una imaginación de tipo receptiva o contemplativa (*bhāvayitrī pratibhā*). La poesía es poesía solo 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? (pp. 49, 51).

La idea, al parecer, estriba en que la imaginación solo puede florecer en un entorno social 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. Rājaśekhara habría entendido, entonces, la imaginación más como un valor cultural o un código social compartido que como la virtud de un individuo. De hecho, la intensidad de su efecto depende de este código compartido, de la integración de ambos impulsos, en una comunión con tintes contemplativos. Esta dimensión más profunda se asoma en las implicaciones etimológicas de los términos que Rājaśekhara emplea para designar tanto a la imaginación contemplativa (*bhāvayitrī*) como al agente de la misma, el receptor o *bhāvaka*. De hecho es consciente de ellas:

[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 (p. 48).

Al otro extremo del destello de luz que animó 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, más 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. Y esto solo es posible con la complicidad de la imaginación receptora, y en última instancia con la complicidad del lazo imaginativo que idealmente se establece entre creador y receptor.

Reflexión final

Sin duda, la postura de Rājaśekhara contiene la semilla de toda una línea de desarrollo sobre la imaginación más allá del ámbito literario y con obvias implicaciones no solo en el terreno religioso, sino, asimismo, en el social. Mientras que las implicaciones religiosas han recibido mayor atención, poco o nada se ha escrito sobre las sociales, en las que, de hecho, estarían incluidas aquellas. Al respecto y a manera de conclusión, puede decirse que Rājaśekhara entendió la imaginación como un bien cultural. Sin embargo, como todo bien cultural su existencia no está dada de suyo, al margen de las contingencias históricas o sociales; más bien, acontece a la par de estas y de manera particular en relación con los agentes que la ejercen y despliegan. No es solo súbita inspiración, el don de unos cuantos, sino necesariamente además una cualidad que puede cultivarse, refinarse y sostenerse. La dimensión social de la que depende la imaginación receptora presupone, por lo tanto, una dimensión pedagógica.

Ciertamente, Rājaśekhara parece justificar esta imaginación receptora en el modelo desarrollado por diversas tradiciones contemplativas, y según el cual la realidad mental es superior a la realidad física. Piénsese en el iniciado que reproduce imaginativamente el diseño de un *mandala* o un ídolo sobre un altar al punto de actualizar el potencial ontológico de la capacidad figurativa de la mente. Al igual que el iniciado en tales técnicas de visualización, el poeta se desdobra en la figura del *bhāvaka* para materializar y perpetuar la realidad imaginativa que subyace a las palabras de un poema, una realidad por definición superior a la realidad física o burda. Sin embargo, esta posibilidad extrema descansa en el hecho básico sobre el que Rājaśekhara edifica su poética y sobre el que el presente artículo ha buscado llamar la atención: la imaginación como un bien social y, en cuanto tal, un bien que puede y debe cultivarse.

Si como señala Gerow (1997), con Rājaśekhara “la persistente religiosidad de las artes indias regresa sobre sí misma” (p. 322), cabría añadir que ello es posible porque la imaginación posee una innegable dimensión social, una idea con pocos paralelos dentro de la tradición sánscrita y por ello mismo digna de ser explorada más a fondo.

Referencias

Primarias

- Ānandavardhana. (1998). *Dhvanyāloka, with the Locana Commentary of Abhinavagupta*. Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Bhāmaha. (1928). *Kāvyaśālikā*. Benares: Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- Kālidāsa. (1995). *Kumārasambhava, with the Commentary of Mallinātha*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Rājaśekhara. (2000). *Kāvyaśālikā. Original Text in Sanskrit and Translation with Explanatory Notes*. Delhi: D. K. Printworld.

Secundarias

- De, Sushil Kumar. (1976). *History of Sanskrit Poetics*. Calcuta: KLM Private.
- Gerow, E. (1997). Indian Aesthetics: A Philosophical Survey. In E. Deutsch & R. Bontekoe (Eds.), *A Companion to World Philosophies* (pp. 304-323). Londres: Blackwell.
- Gerow, E. (1977). Indian Poetics. In J. Gonda (Ed.), *A History of Indian Literature* (vol. 5, fasc. 3). Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Gonda, J. (1963). *The Vision of the Vedic Poets*. Leiden: Brill.
- McCrea, L. (2009). *The Teleology of Poetics in Medieval Kashmir*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pollock, S. (2003). Sanskrit Literary Culture from the Inside Out. In S. Pollock (Ed.), *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia* (pp. 39-130). Berkeley: University of California Press.
- Pollock, S. (1985). The Theory of Practice and the Practice of Theory in Indian Intellectual History. *Journal of the American Oriental Society*, 105(3), 499-519.
- Pujol, O. (1991). *El nacimiento del hombre poesía*. Benares: Tara Printing Works.
- Shulman, D. (2008). Illumination, Imagination, Creativity: Rājaśekhara, Kuntaka, and Jagannātha on Pratibhā. *Journal of Indian Philosophy*, 36, 481-505.