



**ABRIR CAPÍTULO 2**

## 2.2. MARCO ORIENTAL

### 2.2.1. ESTÉTICA ERÓTICA HASTA EL SIGLO XX

#### 2.2.1.1. INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO

Quizá es posible que se considere algo anacrónico, en el mundo actual donde la sociedad capitalista sintetizada demuestra su potencia económico-cultural, que la caracterización del pensamiento cultural venga captada mediante el método dualista Oriente-Occidente, como se observaba a principios de nuestro siglo.

Ya no es exageración decir, que la disolución de las fronteras, provocada por el agrandamiento radical de las empresas multinacionales, por la integración mundial de los medios de comunicación y por la simultaneidad procedente de la insensibilización geográfica, han intentado y logrado con éxito, producir un estilo internacional, es decir, de cariz terrestre, y esta transformación se ha venido dando desde el modernismo. La teoría de la estilización étnica y la polémica sobre su territorialidad es cada vez más prominente a debilitarse y así la cualidad autónoma de la cultura oriental tiende hacia una creciente crisis de identidad que ya se entremezcla con la de occidente, viniendo provocada por esta última y su influencia en el ámbito oriental.

Pero sería demasiado imprudente si se menospreciase la existencia de un estilo estético de la sexualidad conformado por la originalidad propia de Oriente, aunque en la actualidad y por experiencia estuviese asimilada y reconocida la alteración modal de la concepción del valor cultural y aceptando que fuese ésta suficientemente occidentalizada quedan algunos indicios como para advertir su alteración en sí.

Además, aún considerando que la territorialidad étnica del mundo artístico está aniquilada, es necesaria la revisión teórica de la estética erótica en la historia de Oriente para saber en que grado justo y con qué peso están incorporados sus conceptos al total de la aglutinación cultural mundial.

Así, tanto por las peculiaridades que pudieran quedar, como por su incorporación a lo universal, la cultura Oriental también caracteriza a la estética actual.

Por otra parte, es digna de estudio la estética erótica Oriental por razones de modalidad de las que se obtiene el fundamento principal de la diversidad subjetiva de la sexualidad, insistiendo en la necesidad de confrontar la realidad histórica con la actualidad y a su vez entre cada una de las tendencias sexuales.

Igualmente se ha de señalar que uno de los motivos de esta introducción es indicar el sentido de emancipación del contexto cultural oriental de la esfera europeísta o americanista en cuanto a interpretación, pues se puntualiza que ideología y evolución se entienden de diferente manera en el pensamiento oriental, por lo menos hasta la irrupción del siglo XX.

El Arte occidental ha venido modificando su objetividad, en el que la modalidad fresca sustituía al anterior valor artístico; el progreso imponía continuas transiciones hacia otras soluciones, desde la contradicción se dirigía la búsqueda. Como ejemplo de esa contradicción perpétua se puede subrayar la existente entre la filosofía cristiana (base de gran parte del concepto occidental) y la búsqueda del poder y los placeres. De igual modo se puede llevar esa contradicción al mundo artístico en el que lo antagónico primaba a la tradición.

En general, el progreso occidental ha ido incorporando la novedad a su propia ideología, conceptuándola como fuerza motriz del progreso, además resultó que extendió un predominio incesante hasta considerarse, ahora a finales del siglo XX, como signo de identificación de la cultura de la humanidad.

Ciertamente es digno de elogio el papel que el Arte se adjudicó en el proceso de progreso bajo el principio de contradicción, siendo el único campo que ha propiciado la diversidad absoluta aún queriendo universalizar su unidad.

Aprovechando esta situación, se quiere subrayar la simultaneidad de la revolución de la ideología sexual con la trayectoria de la concepción del valor artístico provocado en la segunda mitad del siglo. En realidad se puede decir que la manifestación libre del Arte Plástico trajo consigo también la diversificación de la estética erótica contemporánea.

Volviendo al ámbito oriental, se han de considerar las distinciones primarias con respecto al Arte occidental, sus propias tendencias y su ritmo de evolución. Así se observará lo poco que tiene en común la cronología occidental con la oriental. En la primera es fácil distinguir los cambios, ya que acontecen en la Historia de una forma

rígida, coincidiendo asombrosamente con cada siglo. Por el contrario en la Historia del Arte Oriental los cambios son suaves y se confunden en la totalidad.

Una de las razones de este contraste está ya en su propio origen estético; el esteticismo cotidiano coherente a la existencia en Oriente se instrumentó en base a la tradición étnica desde la Antigüedad y no se le ocurrió ni creyó en la necesidad de convocar revoluciones estéticas al modo de Occidente.

A continuación, y como concepto sumario de la coherencia estética oriental que ayude a presentar posteriores apreciaciones, se puntualiza:

Por principio, el Arte tiene la significación de manifestar las diversas modalidades de las emociones humanas y su impresión real en la existencia terrestre, revelándolas en todo caso de forma agradable para dicha del espectador. Esto es fácil de entender si se tiene en cuenta, que de una forma u otra, la visión oriental del origen humano se encuentra en la naturaleza y esa aceptación panteísta imprime un carácter vital y por tanto de un "vivir el presente".

Este concepto nos demuestra explícitamente una distinción fundamental de valoración estética, entre Oriente y la ideología del Arte cristiano. El primero busca en la realidad su modelos, mientras que el segundo propone como objetivo alcanzar una figuración de una otra existencia en un mundo idealizado (aún cuando a veces recurriera a modelos reales).

Debemos recalcar aquí que la conmoción estética proveniente del espíritu oriental en el pasado e incluso en algunos sectores de la actualidad, ha estado sostenida constantemente en el asunto de la visión vital de la exis-

tencia, de la que se toma fuertemente consciencia y está en correlación con el concepto de la vida humana, o sea, a la certidumbre original de la propia vida como orden cósmico.

Igualmente, el juicio de la sexualidad, indivisible de la vida, fue captado, hasta cierto punto, como el núcleo de la existencia humana, siendo identificado también con la emoción estética de subsistencia.

Esto viene avalado por la convicción de que la verdad intrínseca está encarnada dentro de la configuración orgánica y que esa misma configuración simboliza la veracidad.

Lo más considerable, bajo esta filosofía confucionista, que afecta al juicio del valor estético de lo erótico en el contexto oriental, está recogido en la que se considera congruente doctrina de Soushi: "... todas las configuraciones, incluida la humana, son existencias que se fluctúan y se transforman gradualmente junto a la fuerza de la veracidad y poco después que se pierde su formación, terminándose, vuelven al origen de la veracidad de la nada, por consecuencia, el tiempo presente en el que subsiste la configuración debe ser inestimablemente apreciable, siendo y revelándose en cada momento el sentido vivo de su subsistencia ...". (Nota 23).

Bajo esta concepción, la existencia de la sexualidad, realmente, es reconocible como una actividad humana en favor de la emoción estética a través de su propia configuración subsistente en el tiempo presente e indica directamente la veracidad personificada.

Tal captación de la sexualidad, no como conducto de origen metafísico sino como realidad coherente a la actividad humana en un tiempo muy determinado, es sumamente contrastable con el modo de pensamiento, sobre esta misma

actividad, de la concepción occidental, que ha venido basándose en los preceptos de la ideología cristiana.

Sin duda, las divergencias que se han señalado son fundamentales para entender tanto la concepción artística como sexual, entre el mundo occidental y el oriental. Desde el punto de vista de la presente investigación, el estudio histórico y filosófico del problema nos lleva a perfilar consecuentemente dos caminos: uno el temporal y otro el espacial.

Ahora hay que añadir que, tal como se ha explicado, en Oriente la ideología objetiva en torno a la estética erótica se incorpora directamente a la visión del mundo. En todo caso a pesar de que en Occidente los cambios han sido más bruscos, marcados muy claramente en el tiempo, y que el hecho de que en el Oriente moderno se haya venido experimentando una asimilitud, tanto estética como moral, de las formas occidentales, estos cambios no han sido tan radicales ni intrínsecos.

Por otra parte, la no correspondencia en el tiempo, marca necesariamente la formalidad de subrayar la cualidad espacial como característica de comparación entre ambas culturas, y su confluír en la actualidad indica igualmente la necesidad de un análisis separado, que lleve a la comprensión de la unidad latente.

Así, poco importa la comparación cronológica, porque la coherencia de los estilos artísticos respiran en distinto tiempo. Y aún hoy, quizá sea posible considerar que se da otro valor al paso temporal en Oriente y Occidente.

Lo que realmente interesa descubrir en el presente capítulo son las ideologías objetivas de representación de la estética erótica oriental, sus manifestaciones artísticas y sus concepciones perceptivas en su ámbito cultural,

ayudándonos de ellas para revelar dentro de su reseña panorámica la fuente histórica y su correlación a las modalidades estéticas de lo erótico que están aflorando en el Arte Actual.

#### 2.2.1.2. LA ESTÉTICA EN EL SINTOÍSMO Y EL CULTO A LOS ÓRGANOS SEXUALES

En las últimas décadas, el Japón se ha incorporado al mundo actual como una potencia económica y debido a este progreso se ha transformado en gran medida su trayectoria cultural, que como se sabe tiende hacia una concordancia con el ámbito occidental.

No obstante, se exige reconsiderar ciertos problemas estéticos, que aún perviven y conviven tras el cambio del siglo XX, y que se remontan a lo largo de toda su historia. Así la tradición tiene un gran peso, si se piensa en el continuado aislamiento histórico y tiene gran importancia si se piensa seriamente en la evolución cultural japonesa.

Como se ha expuesto sumariamente en la introducción a este capítulo, las fronteras han sido (y aún en algún sentido lo son) la primera clave para determinar la evolución social y económica de los pueblos.

La historia de la estética y su valoración en Europa mostró una evolución artística inmersa, tanto en los cambios de sus fronteras como en el transcurso de ideologías dominantes, que como se sabe suelen coincidir con las primeras. En todo caso ese movimiento se ve favorecido por la continuidad terrestre de su vasto espacio y por consiguiente la proximidad entre países.

El caso japonés, es particular y diametralmente opuesto, no tiene fronteras terrestres con ningún país de la zona al ser un conglomerado de islas, incluso la comunicación entre ellas tuvo grandes problemas en tiempos pasados, siendo muy proclive al aislacionismo y como una consecuencia más de éste al régimen feudal y a la falta de contactos exteriores.

En cuanto a la estética erótica mantuvo un carácter independiente de aceptación y representación, sin cambios bruscos hasta finales del siglo XIX, época en que abre sus puertas a los pueblos extranjeros. China ya no tenía tanta fuerza como antaño y fueron las potencias occidentales las que se beneficiaron de la iniciativa japonesa, llevando hasta ellos conceptos económicos, sociales y artísticos que hasta entonces eran, si no del todo desconocidos, si ignorados.

El intervalo aislacionista que nos lleva hasta el siglo XIX tiene sus orígenes en el siglo XVII, cuando el gobierno de Tokugawa compeleó la política proteccionista y cerró el Japón a lo largo de 200 años. Tal suceso vino justificado por razones sanitarias y de religión, así como las económicas.

Con tal medida se quería erradicar la sífilis, que había empezado a brotar tras contactos con flotas occidentales y de igual modo se quería parar la expansión del cristianismo en las islas por considerarse amenazada la religión propia, esto es, el sintoísmo y el budismo.

Este estado cerrado al exterior, fomentó el establecimiento de una estética propia y original basada en la tradición. De manera que se posibilitó la continuidad de la tradicional estética erótica en el ámbito de lo plástico, literario y etnográfico.

Además se puede decir, que la aceptación de la sexualidad, estaba latente al considerarse parte misma de la unidad con la naturaleza y se encontraba en la psicología pública de forma sana e inocente al no haberse entremezclado con la moralidad.

Es sabido que más tarde, parece que la sociedad japonesa vive en un sistema socio-político que tiende al resquebrajamiento de tal concepto sexual y así repara nominalmente la cualidad interna de la estética erótica y la externa de la cultura.

Así, en primer lugar se ha de profundizar en la cualidad interna, volviendo los ojos sobre los tiempos antiguos en los que se consideraba la primitividad sexual como parte de la estética vital y que más tarde, como acabamos de mencionar, se transformó en una dualidad.

Es bien conocido, así como el budismo de más tarde, que el sintoísmo (la veracidad del espíritu) se remontase en sus postulados hasta el origen, dando al pueblo japonés a través de sus teólogos una especie de historia de la creación al modo que lo intentaron otras religiones; se buscó justificación de la existencia matérica, y se transmitió durante todas las generaciones.

Esta búsqueda del origen está enraizada explícitamente en la vida sexual y también está en relación al culto de la espiritualidad arbórea.

Contrariamente a la asunción de la existencia humana que preconiza la Biblia y su personificación en Adán y Eva, el sintoísmo no nos indica un origen abstracto, sino que su explicación de la creación está representado por el principio reproductivo. La unión sexual entre el dios Izanagi nomikoto y la diosa Izanami nomikoto es el origen de la existencia, y su historia se relata en los siguientes términos: "Izanagi, el dios de la creación alzó la tierra desde la marea marina, valiéndose para ello de la Amenotamaboko, lanza celestial culminada por una piedra preciosa." -según la interpretación del teólogo sintoísta: Atsutane Hirata (1776-1843) esta lanza tenía forma de falo y su glándula era una enorme piedra preciosa.-. A propósito los alemanes también denominan al órgano masculino 'lanza'.

"... e Izanagi e Izanami se conocieron dando vueltas alrededor de la columna fálica, después deciden hacer el amor para procrear otros dioses ...". (Nota 24 ).

El Kojiki, texto iniciativo del sintoísmo relata la conversación relativa a este momento: "... Izanagi preguntó a Izanami, ¿cómo es tu figura? y ella le contestó: Tengo el cuerpo terminado excepto una única cosa me falta. Entonces él dijo: Tengo el cuerpo acabado excepto una única cosa me sobra. Pienso que podemos crear este país poniendo la cosa que me sobra en la cosa que te falta, ¿qué te parece? ... Ella respondió: Es una buena idea."

Suponemos que desde una expectativa moralista occidental, tal aceptación del origen condensa unas características inmorales, borrascosas y obscenas, pero se trata de comprender la sexualidad y su representación particularmente en el Extremo Oriente y esto nos lleva a profundizar en lo que fue durante siglos creencia o, por lo menos, explicación de la existencia.

En todo caso, los dioses del sintoísmo nacieron en el regocijo sexual y es fácil comprender entonces que la sexualidad fuese vista por los japoneses como parte normalizada de las relaciones y aún más como venerable y respetable, digna de cualquier purificación.

Se dice que la deificación, tanto de Izanagi como de Izanami, comenzó a popularizarse debido a la alta categoría social de sus creyentes, clases dominantes que consagraron numerosos templos a lo largo de Japón. El origen del sintoísmo estuvo en la región de Ise, que unía a estos dioses el espíritu arbóreo, anterior a ellos y luego personificado en ellos. (lámina 52 y 53).

Etnológicamente, la religión persa llamada misuarismo o mitoraísmo y el putaísmo de Egipto, tienen conceptos similares de la creación, aunque luego diversifiquen sus significados.

Ahora bien, en lo que concierne al sintoísmo, se observa en su contexto que el concepto de la sexualidad como fuente vital, muestra una profunda coherencia con lo vegetal más que con lo animal, porque se considera a la vegetación procedencia de la existencia y así el espíritu humano retorna al mundo vegetal mediante la muerte de su cuerpo.

El hecho de que los japoneses, aún en la actualidad, aprecien y adoren la vegetación; de manera que sus cementerios estén tupidos de árboles, la afición al cultivo bonsaï y las populares fiestas florales, no consisten en otra cosa que en el reconocimiento a la vida y creencias de los antepasados. En otras palabras, la consciencia humana de la vida se identifica con la estética de la vegetación, concepto antagónico al modo cristiano, en el que la vegetación fue creada a objeto de beneficiar el medio de la vida humana.

El culto hacia la vegetación en el Japón es, por otra parte, no sólo íntimo a la veneración sintoísta, la cual es inseparable de la sexualidad consagrada, sino que más tarde el budismo concuerda y tiene punto común en el concepto sagrado de la vegetación, reforzando tal creencia hasta nuestros días.

Todos los rasgos que se han señalado sobre la religión primitiva del Japón y que se puede resumir como la sexualidad vegetativa realizada con el propósito de la creación terrestre, o sea, el júbilo incorrupto de la naturaleza inmersa en la sexualidad bestializada, resulta que está ligada con el principio de la concepción propia del país y también acerca de su intrínseca apreciación de la estética erótica.

Para mostrar como la afirmación estética de la sexualidad aparece reflejada en términos plásticos, baste el propósito de referirse al extendido culto fálico, que fue la consagración simbólica más popular dentro de la sociedad antigua, por lo menos tanto como el culto a la vegetación. (lámina 54 y 55).

Según documentación, en lo referente a etnografía, se observa que el pueblo japonés esculpía piedras y tallaba columnas de madera que más tarde pintaba de rojo y que simbolizaban al falo. Estos objetos se encontraban en cualquier calle, especialmente en las encrucijadas, en las huertas y en los diques de los puentes, y se denominaban "Ohbashira"; eran, en todo caso, recuerdo de adoración en la vida cotidiana.

Por otra parte, el culto fálico no es solo propio del sintoísmo, y según ya se citó en capítulos anteriores, griegos y romanos arroparon tal simbología, existiendo otros muchos pueblos que tuvieron, e incluso conservan tal motivo de adoración (India, Egipto, etc.).

Lo sorprendente es que la representación del órgano sexual masculino realizado en piedra, subsistió durante siglos, manteniendo su figura más ingenua y sencilla, mientras que otras iconografías simbólicas del mismo órgano configuradas en otros materiales fueron sofisticándose en su aspecto a través de las generaciones.

Esta realidad nos indica, que los japoneses han tenido un gran instinto de conservación en cuanto a la modalidad propia de la devoción sexual, manifestando al mismo tiempo, cierto crecimiento cultural. Ante esta característica de persistencia y pragmatismo de la psicología japonesa, es interesante constatar, que esta perseverancia no ocurrió en el ámbito occidental, pues tanto griegos como romanos, a pesar de que tuvieron una estética erótica propia, en la que se incluía, por su puesto, el símbolo fálico, sucumbieron tras casi tres mil años de tradición a los nuevos postulados cristianos, no siendo capaces de mantener la erótica como estética de la naturaleza.

Otros investigadores que se han dedicado al estudio de textos originales sobre las costumbres japonesas, han dejado ya constancia de algunos datos interesantes en torno a deidad fálica; el nombre con el que fue denominada tal deidad fue "Fusanokami" que denota al ente que se defiende contra lo brutal y hostil del mundo de Yomi (de los muertos), de la enfermedad y de la muerte. Este enemigo del Fusanokami está enraizado profundamente al significado que los japoneses dieron al órgano sexual, tanto masculino como femenino, que conduce a la procreación y es objeto opuesto a la enfermedad y la muerte.

Aunque hasta aquí se ha destacado la deidad fálica y su significado dentro de la antigua sociedad japonesa, es necesario subrayar también la simbiosis de la representación plástica de la vagina, con el otro objeto metafísico de la existencia y salud del ser humano.

En el caso del órgano femenino, existe igualmente documentación que informa del uso de piedras descomunales empleadas en la configuración de objetos con aspecto de vagina. Estos monumentos dedicados a la sexualidad femenina están embuídos en un concepto positivista de ella, en lo que sagrado es el propio órgano.

Esta idiosincrasia contrasta enormemente con la judeo-cristiana, el concepto de identificar el órgano sexual femenino con un conjuro dedicado al positivismo vital, fuente de una aspiración ascensional, entra en contraste radical con la doctrina conciliar de la sexualidad de Eva y su impuesto negativismo vital.

Volviendo al culto de la sexualidad en el ámbito japonés, es perceptivo indicar, que la simbolización del órgano sexual fue practicada, no solamente de forma escultural sino incluso en forma de verdadera exhibición (aunque en determinadas ocasiones) y que el modo iconológico era apto para el uso doméstico. Esta manifestación plástica, tanto representativa como, digamos de "performance", sigue las categorías del Arte Erótico, arte que en su inicio siempre mantuvo el vínculo entre la divinidad adorada y la sexualidad.

En el caso del sintoísmo la transparencia de lo erótico ilustra una estética ingenua, que a la vez sirve de instrumento de autoconservación. Es subrayable, que este mismo empeño se observa en el mundo chino, donde se extendió su culto, sin límites de clases sociales.

Friedrich S. Krauss (nota 25), investigó el culto a los órganos sexuales en el ámbito japonés a principios del siglo XX y opina bajo el punto de vista europeo de entonces: "... aunque ha existido el criterio de determinar la veneración sexual como una especie de la perversión exhibicionista, no considero que esta haya sido una expresión acertada ...".

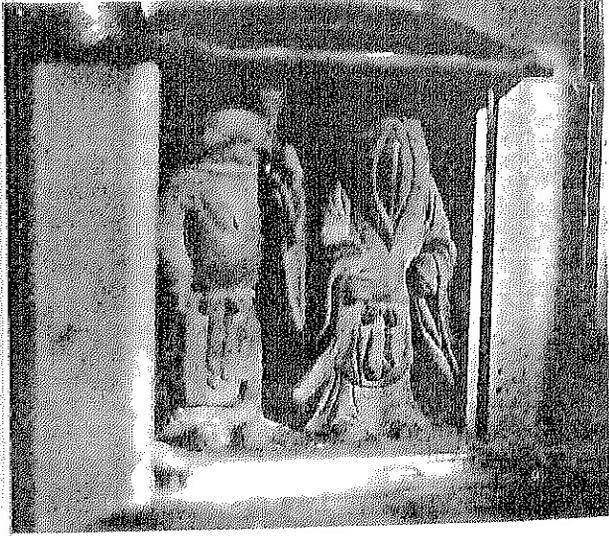
Mediante este rasgo, se pone de manifiesto que la cualidad de la estética erótica ocasiona alteración en su comprensión en la universalidad, a medida que se transforma en el tiempo y en el espacio.

En lo que se refiere al tiempo y al espacio japonés también, fue y es objeto de alteraciones significativas; los símbolos sexuales de los templos sintoístas fueron en su mayoría destruidos por orden del poder político a finales del siglo XIX. Después del aislamiento nacional, el nuevo gobierno japonés organizó un programa oficial invocando la prosperidad y la modernidad, esta nueva iniciativa es llamada Meiji-ishin, por promulgarse en la época del emperador Meiji. Esta revolución significó un gran proyecto empeñado en la reconstrucción moral y estética del pueblo japonés; el gobierno procuró oprimir todo aquello que indicara primitividad, por lo que el culto erótico fue de lo primero en caer, se eliminaron numerosos símbolos de los templos y desde entonces la existencia primorosa de la estética erótica que había sido preservada desde las épocas más antiguas fue encerrada en la compostura de la moralidad victoriana, norma que empezó a penetrar en la sociedad japonesa hasta hibridizarla.

F. Krauss estaba consciente de que el nuevo gobierno japonés había desterrado el culto a los órganos sexuales que conectaba con el sintoísmo por consideración a la cultura occidental. Y en cuanto a esta catástrofe que inmolaba la inocencia y el positivismo de la sexualidad, Krauss considera que: "... si el pueblo japonés no hubiera sido fastidiado por una cultura sofisticada y de gran expansión, quizá habría sido mejor para el valor y la subsistencia de la sexualidad, si su culto se hubiese programado bajo cierta situación ...". (Nota 26).

A simple vista, la significación de la estética erótica primitiva pierde y se deteriora a favor de la modernidad y la sociedad eficiente del Japón. No obstante, es también un hecho, que la divinidad de lo erótico nunca se extingue íntegramente y mucho menos en la historia de la estética oriental, sobre todo si se tiene en cuenta que fue parte de la estética vital del hombre y fundamento y singularidad del Arte japonés.

Así constantemente aflora entre los artistas japoneses la concepción sobre la valoración cultural de la sexualidad, materia que ya no es de este capítulo y a la que nos referiremos detalladamente en el dedicado a la estética "Iki" y en el de post-modernismo y la estética erótica. Como adelanto se puede decir que se observa en estas etapas cierto retorno a la figuración acrisolada incorporando en su concepto la estética vital de la sexualidad.



↓ 52. Los dioses procreadores,  
Izanagi y Izanami, templo de  
Shizuoka-ken (Japón).

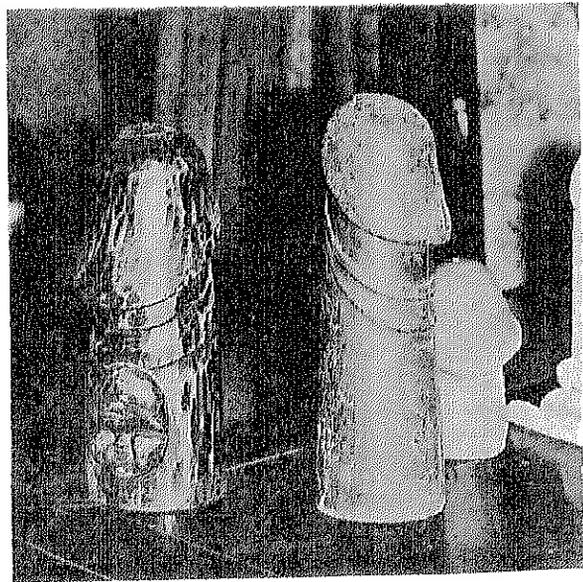


↓ 53. Hokusai Katsushika; Los dioses  
unidos de felicidad.

↓ 54. Fiesta al culto falico en  
Aichi-ken (Japón).



↓ 55. Falos sagrados de Miyazaki-ken  
(Japón).



### 2.2.1.3. DETRÁS DEL CONCEPTO CONFUCIONISTA

Dadas las obsesiones puritanas de la autoridad comunista en la China contemporánea, lo sorprendente y al mismo tiempo tranquilizante es que las numerosas muestras del Arte Erótico chino que ya existían, fueron coleccionadas e incluso publicadas a lo largo de los años ochenta.

La valoración intrínseca de estos objetos sirvió para ser salvados paulatinamente, de envites como la campaña en masa contra la prostitución en los años cincuenta, la revolución cultural de los sesenta y la campaña contra la "polución espiritual" en 1983.

Después, y a pesar de todos los filtros que el puritanismo comunista impuso durante largo tiempo, ha ido surgiendo una afirmación en recuerdo de la tradición, que siempre ha servido para apoyar y sostener la idiosincrasia del pueblo chino durante miles de años.

Esta realidad social nos recuerda las frases mencionadas por John Byron, tras el intento de examinar lo erótico dentro del periodo Qing de la cultura china: "Regímenes e ideologías son inherentemente efímeros, mientras que el sexo, como el instrumento de la procreación, es un fenómeno permanente ...". (Nota 27).

Esto insinúa porqué el puritanismo concebido bajo el predominio comunista nunca ha podido conquistar una definición duradera en la historia de China.

Byron continúa: "Pero el sexo es mucho más que un mecanismo reproductivo, pues contacta con las emociones e instintos más profundos de la realidad humana ..., a pesar de las diferencias que existen entre una cultura y otra, el sexo se queda como un símbolo de universalidad de la personalidad humana." (Nota 28).

Así, una sociedad como la China comunista, ha mantenido el interés por el tema aún en la época de su revolución cultural, que intentó suprimir todas las interpretaciones culturales del sexo que implicasen un papel más allá del ámbito materno.

Por otra parte, China ha tendido siempre a proyectar ciertamente la imagen de ser una sociedad decorosa, moralista y mentalmente sobria, proyección no solo al mundo exterior sino también interior hacia su propio orden de vida.

En los tiempos presentes, esta imagen esta inspirada en la retórica puritana de la ideología comunista, no obstante, en su pasado, recordamos que esta actitud fue manifestada en la política, la filosofía y la cultura del Confucianismo.

El sistema político estaba basado en la imagen de un estado juiciosamente gobernado, controlado por un emperador que se le suponía benevolente y sabio, cuya cordura venía reforzada por la clase predominante de los mandarines que aportaban cualidades como el decoro, la dignidad y la erudición.

Así la cultura china celebró su propia dimensión de la sobriedad imperante; el ámbito pictórico concentró sus esfuerzos en la reproducción de paisajes, que casi siempre manifestaban una vista impersonal y sin humor del universo.

Por otra parte, la cultura literaria, en efecto, suministró el ejemplo claro de las maneras de una cultura moralista, produciendo conscientemente poemas amorosos provenientes de los textos clásicos aprobados por el Confucionismo, pero despojándolos de sus contenidos originales que pudieran parecer atrevidos y reinterpretando situaciones con el fin de dar a las historias una moral metafórica.

A pesar de las características puritanas del método confucionista que fue el intento real de imponer un sentido común en el que se ordenaba la vida privada del individuo en relación a sus deberes sociales, es preceptivo subrayar aquí, que esta imagen moralista nunca indicó íntegramente los aspectos del mundo chino. Se trata más bien del poder de una superestructura imponente que oscurecía cualquier otra realidad; Byron denomina esta situación como "máscara confucionista" que encubrió sistemáticamente los términos de la Estética Erótica, la cual había siempre acogido diversas variaciones a partir del estandarte recibido.

Sin duda, se puede fechar a partir de Confucio y de su época (siglo V a. de C.) los inicios de una reflexión moral que parece provocada por la crisis de la nobleza de entonces y la decadencia de los ritos, así parece natural que en estos ambientes se hiciera un esfuerzo por definir al "junzi" (hombre de bien).

Lógicamente, si entendemos que Confucio jamás mencionó que el sexo fuese algo erróneo, ni tuvo deseos de asociarlo con sentimientos de pecado, se puede razonar con naturalidad, que las manifestaciones eróticas en cualquiera de sus estados fueron realizadas bajo un prisma hedonista del placer sexual.

No obstante, Confucio, aunque como se ha dicho, no condenó el sexo, sí desaprobó explícitamente la frivolidad, ya fuese en las relaciones sexuales o en las manifestaciones artísticas y bajo esta influencia China ha experimentado ondulaciones sucesivas de censura.

Como contrapartida a las tesis oficiales, la realidad de existencia de un sistema familiar polígamo, cierta aceptación de la prostitución como entretenimiento, el uso extenso de fármacos a propósito de la estimulación sexual, la costumbre popular del vendaje forzado de pies, testifican la gran importancia de la satisfacción sexual y el papel desempeñado dentro de la cultura tradicional china.

Entre todas las manifestaciones sociológicas que afloran de la cultura tradicional china y para ilustrar lo más vivamente posible el tema estético, se ha de considerar las manifestaciones del Arte erótico que se dieron lugar en tales circunstancias. (Lámina 56 y 57).

Mientras que la imagen confucionista insinuó que el Arte Chino intentó evitar invariablemente el tema sexual, la Estética Erótica ha sido conocida en China desde hace milenios.

Es sabido, tanto en China como en el mundo occidental, que la influencia principal que se sitúa detrás de tal estética fue la filosofía taoísta. En efecto, el Taoísmo está ubicado tras la razón social china de la sexualidad, la cual se puede resumir en los siguientes términos: "i yin i yang she wei tao" (un periodo de yin, un periodo de yang, tal es el Tao, o el origen del mundo).

El yin y el yang son respectivamente los elementos de femineidad y de masculinidad, que se disponen en la raiz de todos los seres. La unión de ambos elementos en la cópula sexual proporciona el contacto con la fuerza cósmica del Tao.

Verdaderamente, este concepto metafísico de la estética erótica tiene una gran semejanza al otro sobre el culto fálico del sintoísmo japonés en la existencia de correlación entre los órganos sexuales.

Ambas metafísicas, tanto taoísta como sintoísta, han contribuído considerablemente a dar una valoración cultural a todo el ámbito de la sexualidad humana; es más, su influencia no sólo se queda enmarcada en la primitiva estética oriental sino que llega en más o menos grado al Arte Actual.

Las manifestaciones gráficas inspiradas en el taoísmo, acerca de escenas sexuales, nunca fueron consideradas como algo estético desde el punto de vista confucionista, así poco a poco todas las ilustraciones fueron destruídas salvándose únicamente y en algunas ocasiones los textos. Al igual que el modernismo está siendo rechazado por el post-modernismo en nuestro tiempo, así la ideología predominante en la China de entonces remató el sentido estético taoísta, descargándole desde su alzada ideológica, lo que sirvió igualmente para destrozar la estructura formal de su manifestación pictórica.

Lo más significativo de aquellas manifestaciones de la estética erótica de la China taoísta, es que los artistas chinos no resolvieron concepciones estéticas del desnudo en sí, basado en el conocimiento de la proporción a la manera de los artistas europeos o indios, sino que mantuvieron muchas veces el encanto lírico en sus figuraciones, destacando en sus concepciones culturales el sentido orgánico y vital en detrimento del formal.

Según textos históricos en referencia a la cultura china, el tema erótico fue tratado, en la producción pictórica, de distintas formas y maneras durante todo el transcurso de la historia subsecuente del mundo chino, aunque su importancia como estética artística considerada, fluctuase dependiendo de la valoración cultural y expositiva de cada momento.

Para tener referencia de los orígenes de tales representaciones, por lo menos hay que remontarse hasta la dinastía Zhou (1122-255 A. de C.) cuando figuraciones, representando el desnudo masculino y femenino, fueron colocadas en tumbas, con el propósito de dotar al espíritu del muerto de una vitalidad agregada.

En algunos periodos, como el relativo a la dinastía Tang (618-906) -época brillante y cosmopolita-, el Arte erótico floreció dentro del género pictórico de la figuración. Como uno de los más celebrados, se puede mencionar a Zhou Fang, pintor de Corte del siglo VIII, que está considerado como el primer artista que individualmente manifestó el sentido erótico en su obra.

En el fondo de esta elevación de lo erótico como objeto artístico, existió una formación anterior que se consolida en el Imperio aristocrático de los Tang, que por otra parte, es uno de los períodos más ricos y complejos de la historia intelectual del mundo chino. Así a partir de principios del siglo IV con las aportaciones budistas del Gran Vehículo, ya se había propiciado una búsqueda del placer estético en sí mismo que estaba en absoluta contradicción con la tradición clásica, pero que se enraiza en la estética colectiva. De esta influencia nacen los primeros y notables ensayos de crítica de obras de arte y comienza la promoción de la pintura, pasando del nivel de oficio artesanal al de arte elaborado.

Los colores se diversifican y aparecen nuevas convenciones de representación que permiten expresar órdenes pictóricos más complejos, como puede ser la multiplicación de puntos de vista, plasmación de la lejanía, etc.

Así nos encontramos, que el género pictórico de la figura mantuvo, en esta época, un nivel alto de realismo, y la derivación de las técnicas y de estilos en el Arte erótico chino desde esa tradición está reflejado en las tendencias de casi todas las manifestaciones pictóricas del tema que procura emplear el tratamiento detallado del sujeto.

La otra influencia principal que surge detrás de las formas estéticas de lo erótico en China, fue el género correspondiente a la representación de las costumbres diarias de la sociedad: arquitectura, modas de vestir y la vida cotidiana de las personas.

En todo caso, desde aquellos tiempos, el Arte erótico chino fue desplegando una consciencia entusiasta dentro del ambiente social, reflejándose incluso en la arquitectura. Esta consecuencia estética se puede considerar inherente al concepto chino sobre la actividad sexual; tanto el esteticismo cotidiano coherente al ambiente subsistencial como la emoción erótica son el asunto de la visión vital de la existencia terrestre, que se transforma junto a la fuerza del universo en una nueva visualización estética sublimada en el tiempo y en el espacio.

En el Arte Occidental en general, observamos con frecuencia que cada sujeto pictórico aparece como la función de la fuerza impulsora del movimiento en el propio sistema de la composición, mientras que en el Arte erótico del mundo chino, cada sujeto se divierte en la corriente general del movimiento que engloba la integridad de la obra y que simboliza el ritmo transitorio del universo.

Por otra parte, se ha de recordar que durante el predominio de la dinastía Tang llega a su máximo apogeo la influencia china en Asia y la capital Changán, es el centro de una cultura cosmopolita en la que se entremezclan las diversas tendencias de Asia Central, de la India y de Irán. En efecto la expansión de la estética china en este momento aumentó su influencia en todos los países vecinos incluido el Japón. Así, aparte de las influencias budistas que subsecuentemente penetraron en toda Asia, el Arte erótico chino está, como ya se dijo, directamente involucrado a la filosofía sexual del Tao, relacionándose ambas a través de las representaciones pictóricas, que incluían diferentes posturas de copulación.

Es de considerar que el Arte erótico chino no debe ser interpretado exclusivamente a fuerza del realismo de la vida afirmada, sino también como la manifestación de una esencia que proclama la sanidad física y mental del individuo, la cual siempre evitó ser algo frívola estéticamente gracias a tener una gran base teórica. Es subrayable destacar que el énfasis de las diversas técnicas sexuales y la multitud de posturas representadas plásticamente en el Arte chino fueron realizadas en gran medida por la necesidad de mantener al pueblo interesado en la copulación, en contra de la represión moral que pretendía imponer el confucionismo y el budismo.

#### 2.2.1.4. LA ESTÉTICA ERÓTICA DEL RENACIMIENTO CHINO

Los cambios que se producen o que ya se venían produciendo en torno al año mil no se limitan a las formas estéticas exteriores del Arte chino.

El siglo XI, que se caracteriza por un retorno a la tradición clásica, señala el final de la hegemonía que el budismo había ejercido sobre el mundo chino desde el siglo V.

El hombre vuelve a ser hombre en un universo limitado y comprensible; el análisis de las obras artísticas de la época revela una síntesis de transformaciones psicológicas. El hombre de las élites chinas del siglo XI, es tan diferente a sus predecesores de la época Tang, como el hombre del Renacimiento del de la Edad Media.

Lo sorprendente para el campo artístico es la creación de un racionalismo práctico basado en la experiencia, un nuevo examen de los conceptos y de las teorías que procede de una sana curiosidad.

El aspecto intelectual y contemplativo de esta época, sabio y científico a veces y otras sublimado estéticamente en las artes, se afirma en la dinastía de los Song y continuará siendo dominante bajo las dinastías Ming y Qing, a pesar de ocasionales reacciones que tienden a devolver la máxima dignidad a las artes marciales en detrimento de las eróticas.

En el siglo XI, Sotoha publicó las bases de una concepción fundamental de la filosofía pictórica que supone una revitalización de la cultura china y da identidad al movimiento vitalista de "Kiin" (la rima de la energía universal) en el que se incorpora todo lo creado; se trata de plasmar el aspecto estético que el ritmo de la gran naturaleza imprime en el movimiento de cada sustancia, aunque estas sean independientes.

En el Arte chino, tanto en el estilo pictórico como en el caligráfico la estética fue considerada como la manifestación de "el espíritu del universo" y este concepto se identifica con la característica intrínseca de la ideología artística de sus ejecutores. Se recordará la inclinación al realismo demostrada en el género pictórico de la figura en el período de la dinastía Tang (siglo X) para reconocer el gran cambio en la historia de la cultura estética china.

Ciertamente, todas las artes requieren la obtención de dos aspectos fundamentales, esto es, el aspecto modal y el mental. Si se permite conceptualizar el Arte europeo como aquel que insinúa la significación más en lo modal que en lo espiritual, el Arte oriental es su contrario, siendo lo identificable la atracción por la espiritualidad, o sea el Arte de los sentimientos íntimos.

No obstante, lo que se pretende interponer a comprensión en el arte espiritual chino, no es la simple manifestación de la subjetividad del individuo sino el pensamiento último del artista, el cual se considera parte del alma del universo y como tal involucra aquella en su mente. Es decir, los artistas auténticos y representativos de la cultura oriental, eran antetodo filósofos capaces de percibir la concepción metafísica sobre el "yo" y el mundo.

Ante esta base preceptiva del origen de la creación artística, nos explicamos que el Arte erótico del mundo oriental no tuviese unas características estéticas en torno al desnudo en sí, materializadas en unas estructuras proporcionadas a modo del canon europeo. Aquí se trata de una estética erótica basada en el vínculo que une al movimiento energético de la naturaleza con el propio erotismo.

Desde el siglo XII en adelante comenzó a aparecer una abertura importante en el Arte chino; los pintores que trabajaban para la Corte y que eran los directores de las academias oficiales fueron aproximándose, por lo menos en la teoría, a una pintura más populista, cuyo objeto ya no tenía que ser exclusivamente la Corte, sino que se iba encaminado al disfrute general.

Como consecuencia de esta apertura teórica, el arte erótico fue motivo de aquellos pintores prestigiosos de la Corte, que dentro de su academicismo introdujeron nuevos valores de representación; esto es de su suma importancia, si se tiene en cuenta que su obra era la más divulgada y apreciada entre los marchantes de la época.

Así, la democratización y comercialización del Arte erótico, derivado de la estética académica comenzó a demostrar otros aspectos, hasta entonces ausentes, del Arte erótico oriental. Esta transformación del contexto erótico tiene una base social, que viene sugerida por

la gran aglomeración mercantil de la época de los Song (siglo XII); esta revitalización comercial crea un nuevo medio, recreando gustos y exigencias profundamente distintas a las anteriores, que fueron impuestas por la clase aristocrática y que ya no son tan fuertes ante las de la incipiente burguesía.

Al mismo tiempo, las nuevas técnicas de impresión tipográfica, dan origen a una rápida difusión gráfica de las manifestaciones y entre ellas las de temas eróticos, popularizándose estas últimas velozmente.

Para ver el desfase e ilustrar en cierto modo "el retraso" de las manifestaciones artísticas de lo erótico entre el Asia oriental y el Occidente cristiano, en detrimento de este último, baste confrontar en el campo estético al mundo chino con el mundo cristiano de la época. Este llamado retraso es más bien un retroceso, pues la tradición griega era mucho más abierta a actitudes eróticas que la Europa del siglo XII, es más, el origen griego hacia la admiración de la manifestación erótica llega a Oriente precisamente en esta época.

La relación cultural entre China y el mundo del Islam comienza a partir del siglo XII, el intercambio técnico de culturas resultó positivo y, en el ámbito que nos ocupa, existió igualmente influencias recíprocas.

A pesar de que la religión islámica obedece a un código de moral muy estricto, la sexualidad en su contexto sociológico y ritual, mantuvo un pulso fuerte en toda su sociedad, por considerar el sexo como una costumbre agradable y popular que produce la armonía y la satisfacción del matrimonio. Así nuevas posturas de la cópula que el Islam insinúa son asimiladas por los chinos y representadas gráficamente.

Lo paradójico es que el origen de la costumbre islámica en la manifestación de la escena erótica tiene una relación directa con el Arte griego, y éste, por lo tanto, con el Arte chino.

Más adelante, en el siglo XIII, durante la invasión mongola en China, la producción del Arte erótico declinó cualitativamente, y hay que esperar hasta la época de los Ming, que empieza a finales de la Edad Media occidental y termina en el momento de la subida al trono de Luis XIV, para ver de nuevo una elevación de la estética en general y de la erótica en particular.

En efecto, este es uno de los períodos más apasionantes de la historia intelectual y artística del mundo oriental. Así, bajo las nuevas orientaciones de pensamiento y el renovado interés por los conocimientos plásticos, abundaron las muestras y las manifestaciones de espíritus creadores libres y originales.

Este espíritu de carácter científico puede vincularse, de forma más o menos laxa, al inconformismo de Li Zhí y a su actitud escéptica frente a una tradición clásica, que tenía gran fuerza en el ámbito chino y en función análoga a la de la tradición cristiana en Occidente. Por cronología, este segundo "Renacimiento" oriental fue casi simultáneo del Renacimiento europeo.

A principios del siglo XV, se intensifica el antagonismo entre las dos principales ideologías filosóficas; la ortodoxia neoconfucionista que fue adoptada oficialmente a partir del siglo XIV y la escuela intuicionista, de pensamiento independiente.

Para el pensamiento posterior, la acción y el conocimiento son inseparables y se forman mutuamente. Wang Shouren, filósofo importante de esta época, manifiesta el

concepto del 'sentido espontáneo', término que saca del Mengzi: "... el sentido espontáneo es lo que el hombre conoce sin reflexión".

Es de considerar que este concepto facilita, en cierto modo, la elevación de la sensibilidad libre de la sexualidad y al mismo tiempo, la modalidad estética del tema en el Arte oriental en comparación con la época del predominio confucionista y budista.

Durante esta transformación cultural de los Ming, Tang Yin (1470-1523) y Qin Ying (1493-1560) ocuparon un puesto de máxima relevancia entre los pintores de la época y fueron celebrados por sus obras de carácter erótico. La escena de la cópula dentro de un gran espacio ambiental, descripciones arquitectónicas o de la naturaleza en el fondo y una espontaneidad sexual representan divinamente el concepto propio del mundo chino; gozar de la esencia secreta del mundo erótico (o del mundo orgánico) admitiendo la substancia del orbe de la nada.

Como continuación a estos grandes maestros y ya al final del período Ming (siglo XVI) cuando numerosas obras de carácter técnico o científico se publican para divulgar los conocimientos prácticos, aparece el album pictórico, Hua-ying-chin-chan (posturas variadas de la batalla floral), que es probablemente el mejor ejemplo conocido de grabados en color del arte erótico chino. En estas representaciones, la expresión del desnudo dentro de las actividades sexuales nos demuestra considerablemente el desarrollo artístico, en el sentido de la estética modal, simultáneamente existe un encanto lírico y sereno que queda incorporado en los semblantes sonrientes de los personajes que se mueven en diversas escenas fantásticas, con cierto sentido del humor. Las posturas juguetonas combinadas con el paisaje palaciego resalta en una gracia del conducto sexual sin pecado.

Si hablamos de los materiales de soporte para este tipo de pinturas, nos encontramos con frecuencia el uso de la seda extendida sobre un rollo de papel. La tersura suave, semejante en el tacto a la de la piel humana y una textura delicada muy propia de este material, se muestra ideal para la delicadeza de línea y para los colores sumamente pálidos, cualidades muy óptimas para manifestar la verdadera sensualidad romántica y naturalista, revelándose como la estética vital del mundo oriental.

Por otra parte, y para explicar este crecimiento cultural de la época Ming, es necesario considerar la expansión económica que sufrió China, en donde se generalizó el uso de los lingotes y monedas de plata con el consecuente aceleron comercial y cultural.

La burguesía disfrutó de largos periodos de estabilidad y prosperidad, lo que facilitó que su gran atención fuera dirigida al cultivo de la vida elegante. Muebles, porcelanas, decoración interior y jardines con diseños sofisticados se pusieron en voga y eran complemento importante de la vida civilizada.

Ante esta situación, es fácil explicar el alto nivel del pabellón estético del arte erótico. La xilografía, la porcelana y la escultura en marfil también fueron medio para la manifestación artística de la erótica.

Entre las expresiones eróticas realizadas en todos estos medios, observamos cierta definición de la estética erótica de los Ming, que podría enunciarse como; la sensibilidad espontánea en el deleite de la existencia y tiene al orgasmo como una forma apacible de incorporarse a la energía universal.

A pesar del pensamiento chino respecto al arte erótico, gran parte de aquellas obras, incluidas las literarias, no quedaron en China, sino que fueron pasando a Japón, sobre todo desde principios del siglo XIII. De hecho el arte erótico japonés necesitaba inspirarse, no solamente en su propia historia estética sino también en las pinturas eróticas del mundo chino, además no existía ningún obstáculo serio para la importación del arte chino, la censura japonesa estaba más preocupada, en esos momentos, por la opresión política y la del cristianismo.

Según texto de los Drs. Phyllis y Eberhard Kronhausen, publicado para "The Complete Book of Erotic Art" (1978), se aclara en parte las diferencias típicas del asunto estético entre las representaciones eróticas de los Ming y las de "Ukiyo-e", japonesas, realizadas ambas a lo largo del siglo XIII (ver página 181): "... La diferencia primera y más obvia se sitúa en la realidad de que el arte erótico chino no exagera el tamaño de los genitales, e incluso relativamente los empequeñece o miniaturiza en los casos que no los describe en sus proporciones naturales. En una segunda observación, las pinturas eróticas chinas demuestran un modo más dulce y romántico que sus equivalentes japonesas, que frecuentemente despliegan una especie de agresividad sexual.

Una tercera diferencia estriba en que las pinturas chinas parecen ser anatómicamente menos exactas con respecto al dibujo que las japonesas".

Igualmente se ha observado, ampliando las diferencias anteriores, que la similitud de la corporeidad entre los sexos en las pinturas chinas es de notoriedad; la constitución lánguida y elástica, los miembros delicados y los abdómenes parecidos a los de un niño, configuran por tanto unas figuras masculinas feminizadas. (lám. 57, 58, 59 y 60).

Otra diferencia característica está en que tanto el arte erótico japonés como chino muestran muchas veces escenas de cópula entre un solo hombre y varias mujeres, no obstante es subrayable recordar que en el caso japonés, las mujeres representan cortesanas y sus amantes son asistentes, mientras que en el caso chino es el hombre el que manifiesta el acto sexual simultáneamente con sus esposas o concubinas.

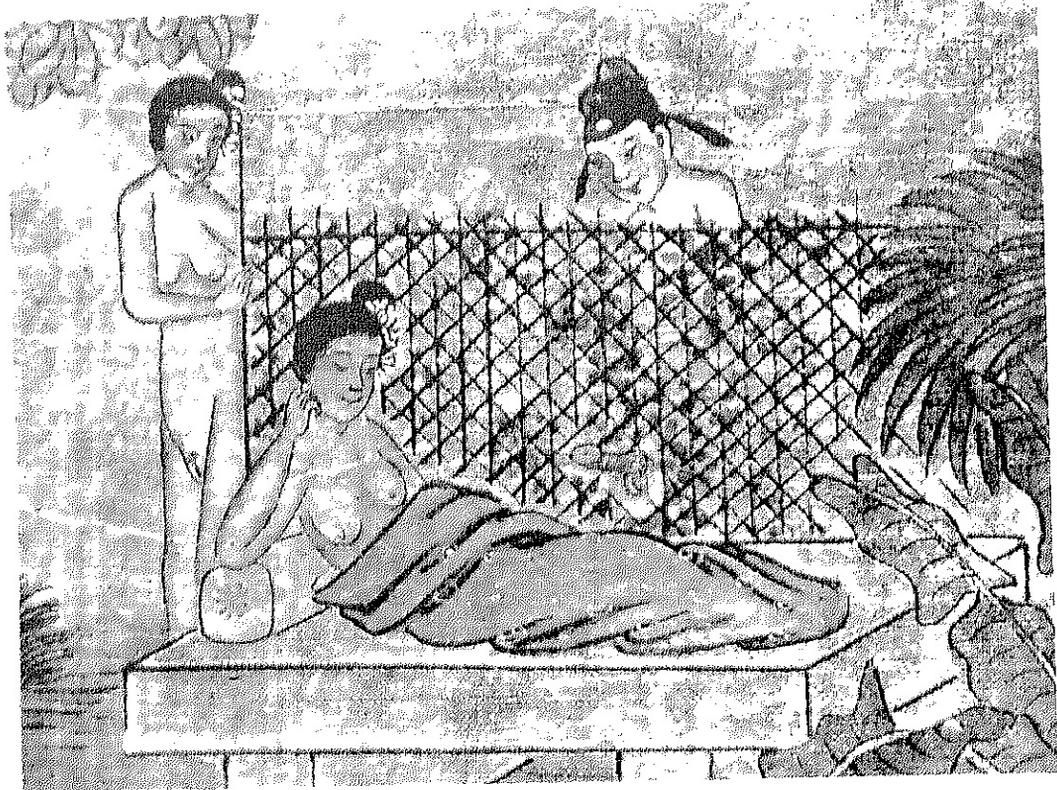
Naturalmente, todos estos rasgos estéticos inherentes al arte erótico oriental, que se han mencionado, consisten en un concepto de la apreciación masculina y refleja quien coleccionaba este tipo de pinturas; aunque esta inclinación estética es paralela y sombra del arte erótico occidental.

De todos modos la visión del arte erótico en China adquiere cierta afirmación de las relaciones sexuales bajo una interpretación imaginativa y sensible, que la diferencia conceptualmente del pragmatismo occidental.

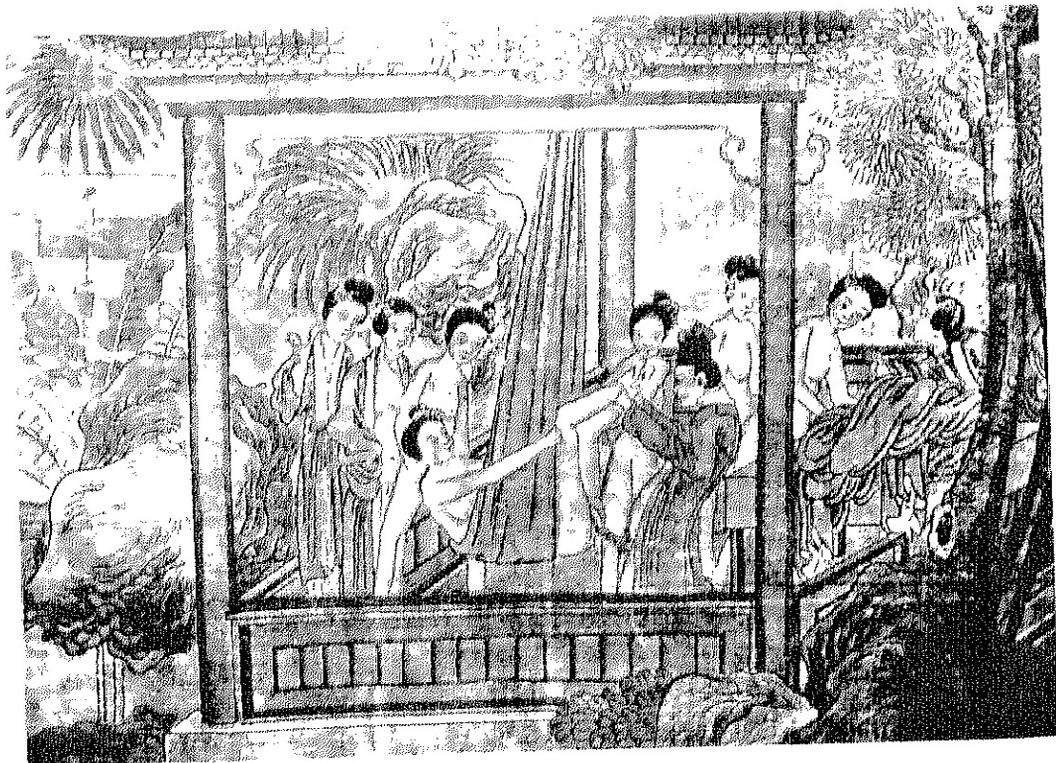
La tradición del arte erótico mantuvo una alta calidad en China hasta la caída de la dinastía Ming (siglo XVII) que condujo a un período de decadencia.

En realidad, la estética erótica del mundo oriental no obtuvo la oportunidad de ser apreciada en Occidente hasta que los aventureros europeos de la Edad Moderna (portugueses, españoles, holandeses, etc.) aparecieron en las costas de China y supieron ver en ellas una estética especial y atractiva, aunque este contacto estético nunca fue reconocido oficialmente, debido a la intransigencia de la cristiandad occidental.

Se recordará que los primeros misioneros católicos abordan los países de Asia oriental a mediados del siglo XVI, siguiendo los pasos de aquellos aventureros y en esta época Europa esta animada por un espíritu de proselitismo conquistador que convierte en anti-estética lo erótico en el Arte.



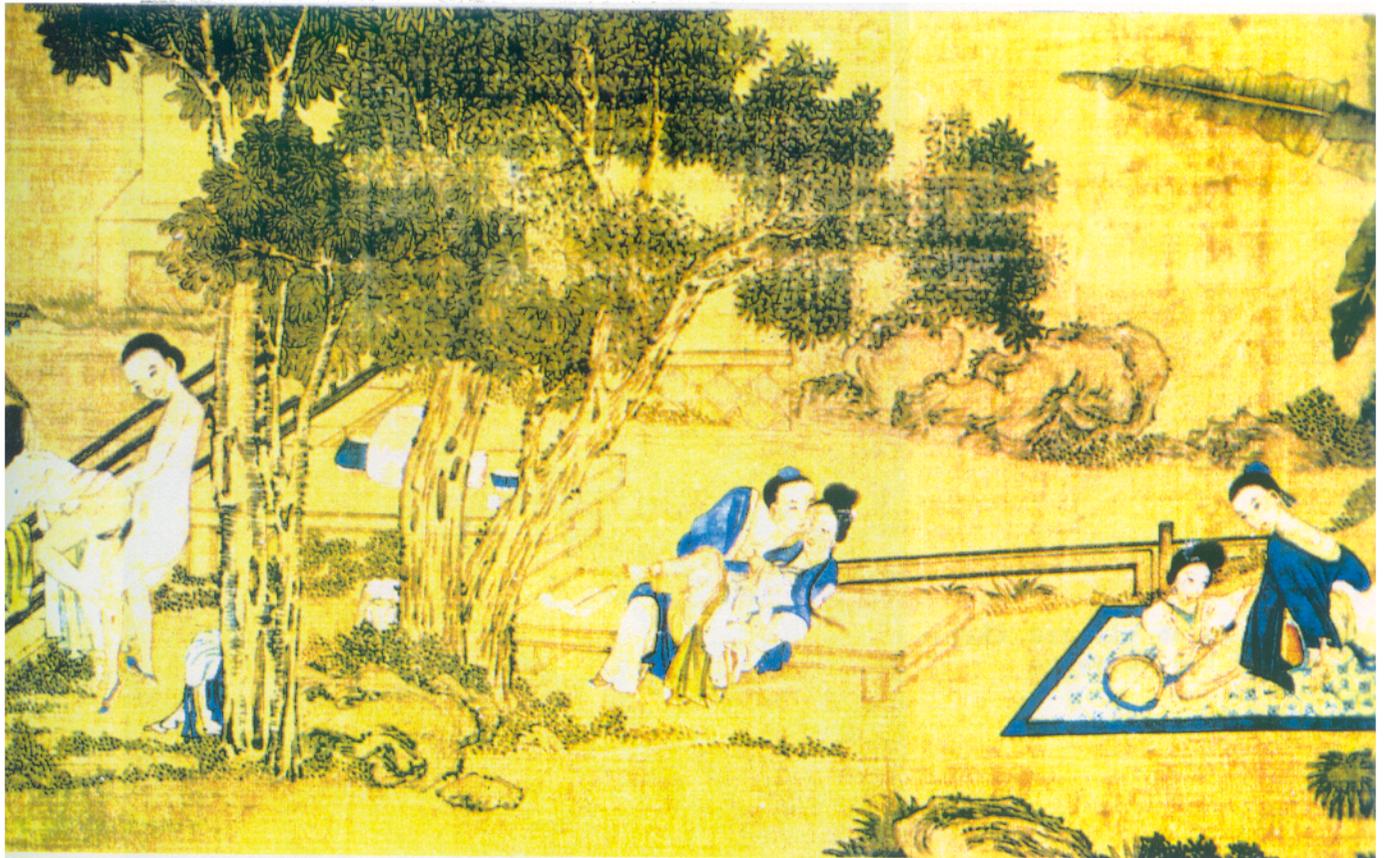
1156. Dos escenas de un rollo pintado en seda, ultima epoca de la dinastia Ming y primera de la Ching (S. xvi).



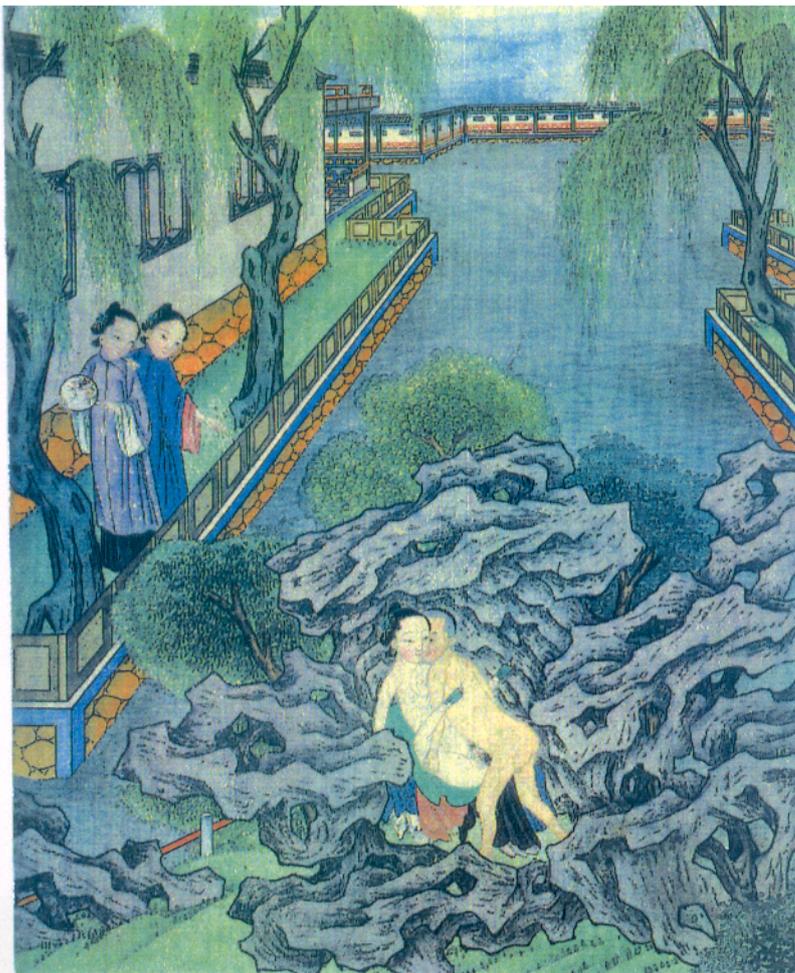
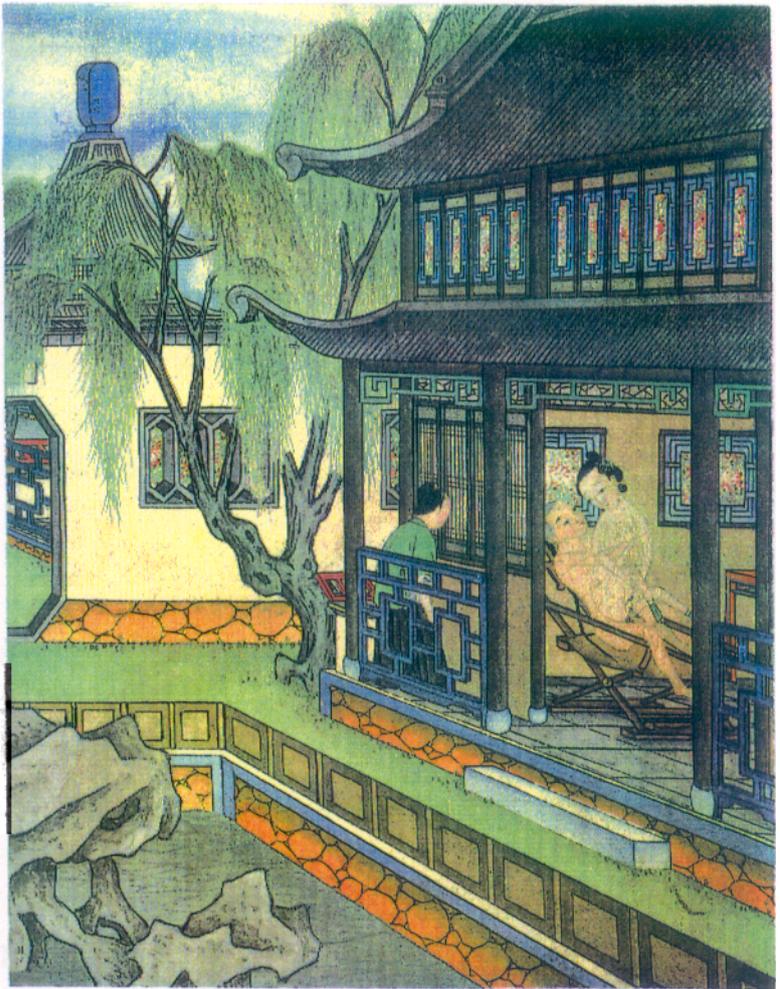
→57. Detalle de un rollo pintado en seda de la dinastía Ming (S. x v).



↓ 58. Tres escenas de amor en un jardín de un rollo pintado en seda, S. x viii.



→ 59. Detalle de un gouache de  
primeros del S. x ix.



← 60. Detalle de un gouache de  
primeros del S. x ix.

#### 1.2.1.5. EL SEXO EN EL BUDISMO Y LA ESTÉTICA ERÓTICA HINDÚ

Entre las religiones, encontramos fundamentalmente dos actitudes paradigmáticas dentro del concepto de las relaciones sexuales; unas que afirman el erotismo y otras que lo deniegan.

Shuvault, el mitólogo (nota 29 ), denomina a la religión basada en el matriarcado como la primera en el mundo indio, definiendo su característica como el júbilo proveniente de la procreación. Según él, en aquella originaria religión matriarcal, la actividad sexual estuvo venerada, principalmente por considerarse la fuente vital de todo. No obstante, las continuas campañas renovadoras hacia la religión antigua, la llevaron a modos distintos y se iniciaron períodos de degeneración o superación en referencia a los conceptos clásicos de la sexualidad humana.

Shuvault afirma que la experiencia de la angustia terrestre es la causa de la segregación principal, que quiere llevar a la perfección y viene derivada del propio carácter masculino, de forma que los fundadores de las sectas religiosas son hombres.

Para ellos, como la vida retiene la aflicción y está llena de pecados, la única salvación espiritual del hombre es la tornada al mundo perfecto tras su mortalidad.

Es de considerar, que en este último aspecto, tanto el cristianismo como el budismo son lo más representativo de las religiones de salvación.

Ya se puntualizó, en otro capítulo (ver: "La influencia del concepto cristiano en la estética erótica"), la consciencia de pecado exhaustivo, respecto al erotismo, bajo la doctrina cristiana y su papel de ideología históricamente agresiva contra la estética erótica en el ámbito del Arte Occidental. Ciertamente el lenguaje de Pablo, que determina el deseo natural de la sexualidad como "la pasión vergonzosa", dejó la huella suficiente como para inducir una metafísica cristiana de la sexualidad de modo ilusorio, reducida a la vida matrimonial y aún así decididamente ascética.

En cuanto a este "Eros" denegado, la sexualidad femenina fue reprochada, arbitrariamente, por ser la tentadora.

Como consecuencia relativa, las mujeres de cuerpos dinámicos y opulentos manifestados a partir del Arte renacentista, que elevan la belleza sensual de forma clara, están en cierta reacción contra el "Eros" mortificante de la norma tradicional católica, aunque afortunadamente fue permitido por las autoridades eclesiásticas.

En realidad el budismo es, y ha sido, mucho más estricto en cuanto al concepto de la sexualidad y su representación, que el propio occidental.

Originariamente, el fundador del budismo, Shaka (posteriormente Buda) había disfrutado en su adolescencia de una sexualidad abundante, más tarde cambia súbitamente y

deniega lo erótico, organizando bajo esta última concepción la base de la doctrina budista, "Sutta-Niparta" son las sagradas escrituras en las que Buda expone la siguiente frase: "Rompe las relaciones sexuales y no guardes ninguna mujer adolescente en tu memoria ..., es el Santo el que supera tal sujeción." (218).

En el budismo, no existe ningún elemento que idealice siquiera el "Eros" en el matrimonio, como ocurre en el cristianismo, porque el deseo sexual fue considerado como el motivo más negativo entre las diversas bajas pasiones.

Es digno de conocer que "la estética erótica denegada" que expresa el fundador del budismo está figurada con persistencia en los orígenes de su sagrada escritura y pocas variaciones ha conocido en este aspecto, con el paso de los siglos. Así la modalidad sexual consistente en "el ascetismo" radical y "el temor" hacia la sexualidad femenina se convierte, tras la doctrina de Buda, en uno de los aspectos más característicos de la cultura budista. En el budismo se encuentra el radicalismo en cuanto a la denegación de la sexualidad y por tanto la ausencia absoluta de manifestaciones estéticas de lo erótico, esto tanto en China como en Japón.

El valor estético de lo erótico en el ámbito artístico nunca se permite subsistir a sí mismo donde no haya ni una pizca de apreciación vital de la sexualidad humana. En prueba de esta aseveración, es predicable que la denegación disciplinal de la estética erótica, que hemos mencionado hasta ahora, ha tenido una inmensa influencia en la síntesis del paradigma cultural de todas aquellos países orientales donde fue predominante el poder del budismo.

Curiosamente, en la India, donde nació el budismo nunca ha habido una asunción del dogma ascético tan grande como en otros países del entorno, a pesar de

xistir cierta aversión al ente femenino. Por el contrario, en este país, se reconoce originalmente la concordancia integral entre el júbilo de la realidad y el mundo celestial, o sea, entre lo profano y lo sagrado; y se desemboca casi inevitablemente en la veneración de la ópula humana.

Partiendo de esta concepción, su ideología metafísica condujo hacia una positiva valoración estética de la representación del éxtasis sexual. De forma que el aspecto erótico de los desnudos pictóricos femeninos en la India están subrayados expresamente y es suficientemente conocida la cantidad de ejemplos que existen en relación a las simbolizaciones artísticas en torno de la ópula humana, no encontrándose este tipo de representaciones en ninguna otra cultura, ni siquiera en la griega.

El valor de la estética erótica que se genera en la India no está simplemente en el carácter hedonista del tema ni en una definición artística autónoma como lo fue bajo el concepto establecido en el siglo XVIII en Europa, sino que está en la idea de la filosofía cósmica fundamentada en la comprensión de la unión absoluta.

Incluso tras la aparición del budismo, el concepto de la unificación sexual se fue reafirmando hasta ser incorporado al rito del budismo tantrista. Para aquellos creyentes hindúes, el sensualismo tanto espiritual como carnal se identificó con el esteticismo requerido para la penetración en la subsistencia caótica del humano en relación a dios, concepto éste lejano a la recompensa de la abundancia económica como lo que ocurrió en la Edad Moderna Occidental.

Por lo tanto y como consecuencia, el arte erótico indio subsistió a pesar de los postulados budistas radicales, lo mismo que el culto fálico del Sintoísmo japonés o las manifestaciones sexuales del Taoísmo chino. Así en la

India, la simbolización explícitamente erótica se perpetuó en innumerables esculturas aún durante los siglos XIV y XV, mostrando el peso de la estética vital y el compromiso ideológico del hinduismo.

El budismo que nació en la India, no terminó por absorber todo el pensamiento religioso del país, es más, al contrario que en otros países orientales, en la India se fue debilitando sucesivamente. A. Yamashita, investigadora insigne del budismo, nos informa: "Aunque La Sanga (la comunidad) fundada por Shaka (Buda) acrecentó su poder ideológico bajo la protección de la monarquía, ellos (los indios) se encontraron con la imposibilidad de evocar el climax metafísico de carácter hinduista en beneficio del budismo." (Nota 30 )

Bajo estas palabras y en relación a la estética erótica, es fácil explicar porque se produce un alejamiento entre la percepción de la estética budista y la cultura erótica autóctona de la India, llegando a que el significado de la estética erótica funciona como estética vital en la civilización del mundo indio.

Ahora bien, es el momento de proponer el análisis histórico de la tradición erótica hindú, que sin lugar a dudas demostró una gran influencia del término cultural en base a la sexualidad humana, llegando al arte erótico de China y de Japón de forma considerable e incluso dejándose notar, aún en nuestro tiempo, de aires post-modernistas.

En primer lugar, es inevitable intentar comprender el fondo metafísico de su tradición para asimilar lo que supone la estética erótica en el Arte indio, para ello y aunque sin duda de forma ligera, debido a lo profundo del tema, baste citar los textos de los Drs. Phyllis y Eberhard Krongausen: "En la tradición tántrica, el simbolismo representa ciertos principios cosmológicos y

filosóficos. El cual sostiene la verdad en las manifestaciones artísticas tanto en la India, Nepal, Tíbet, etc., y representa a la diosa Siva y a su consorte (Shakti) en la acción de la relación sexual: el acto físico de la cópula fue utilizada para representar el principio de la polaridad entre los aspectos estáticos y dinámico de la vida humana.

Lo que caracteriza el Arte hinduista de otros, en la manifestación de la diosa Siva, está en que en el pensamiento religioso del Tíbet y Nepal, el hombre está ensado como el principio dinámico corporalizado, mientras que en el "pandit" hindú se considera el poder dinámico y la energía, encarnación de la sexualidad femenina en la naturaleza ...". (Nota 31 )

En efecto, la estética, la sexualidad y la filosofía estaban vinculadas en la idiosincrasia de la sociedad India; es más, la figura femenina gravita en un papel activo y protagonista: en la pareja el cuerpo femenino se apodera del movimiento y parece que bailara encima de la figura masculina, esto es frecuente observando la descripción de la cópula en el Arte erótico indio del primer período. (lámina 61).

Además; "... no se debe olvidar que, en el Arte hindú, se encuentran con frecuencia representaciones hermafroditas de Siva ...", el hermafroditismo de Siva abarca tanto al mundo espiritual como al material, por lo tanto consiste en el alma y el cuerpo del humano. Ciertamente esta simbolización del todo ofrece un fuerte contraste con el concepto cristiano y budista que, en todo caso, intenta implicar a la sexualidad femenina en el innato pecado y que el hinduismo no sólo rechaza sino que se pone en el lado opuesto de la materialidad física.

En base al contexto característico del Arte erótico hinduista y a la estética artística derivada de tal aceptación de la sexualidad activa, se encuentra un hilo conductor a las teorías de Nietzsche, que se anticipó a la estética contemporánea al considerar que: "... si el hombre intenta apreciar 'lo estético' apartándose de la sensación física, éste perdería inmediatamente el fundamento de la subsistencia ...". (Nota 32 ).

Curiosamente, en el erotismo vinculado al Arte metafísico indio no se destaca ninguna despuntadura pornográfica, a pesar de su manifestación excéntrica y sin reservas, al contrario revela una impresión pura e inocente debido a su característica respetuosa y ornamental. Así se puede considerar un Arte erótico extraordinario que está totalmente por encima de cualquier insinuación indecente o de lo que se suele llamar "anti-estética erótica".

¿De dónde viene esa sensación libre de anti-estética erótica en esos objetos indios a pesar de su tema sexual? En realidad, la determinación del ámbito anti-estético de lo erótico es absolutamente coherente al tiempo subjetivo, no obstante, lo cierto es que estas representaciones eróticas de la India estaban creadas y destinadas esencialmente a imágenes de culto, considerando que la paz íntima y la santidad espiritual no puede ser lograda por la denegación y el rechazo de la sexualidad corporal, sino por su transcendencia espacial, apoyada en este caso por un proceso estético.

Por otra parte, Kronhausen interpreta críticamente esta transcendencia de la siguiente manera: "... el devoto hinduista, se abandonaría a sí mismo en el placer sexual, por adorar la invisibilidad mediante la visibilidad, y lo espiritual a través de lo físico, en el mismo sentido que el hippie procura ensanchar la consciencia mediante drogas alucinógenas y otros medios ...". (Nota 33 ).

Probablemente, la visualidad de la manifestación sexual en el Arte indio funciona como vivificación de lo netrante, por lo tanto, la necesidad de establecer una opia estética erótica ha sido indispensable para el dicante hinduista, del mismo modo que los cristianos y bre todo los católicos exigieron cierto valor estético ara paradigmas iconográficos de sus personajes sagrados.

Así tenemos ejemplos de la estética erótica india, en as esculturas de los templos llamados "Khajuraho" y "onarah", construídos ambos entre los siglos IX y XIII y e nos muestran un aspecto único debido a su sensualidad ánguida y embriagante, armonizada al mismo tiempo con la ntensidad de la pasión sexual. Es notorio que esta ca-acterística, de cierta fuerza paralizadora, no se ncuentra ni en la estética erótica china ni en la de apón, que señalan una sensualidad más serena y lírica exceptuando algunas representaciones del "Shunga" japo-és). (lámina 61).

Aparte del descubrimiento estético del tema (la ópula ordinaria), es de subrayar que los artistas indios emostraron otras versiones de la estética erótica, en ase de cualquier actividad sexual, que es probablemente o más anti-estético para la cristiandad y el budismo: al como contactos sexuales entre hombres, hombres y animales, y en grupos diversos. En realidad estas expresiones de los diferentes aspectos de las experiencias sexuales no son patente de la cultura india sino que han surgido en otras como la china, la japonesa, la griega o a romana; sin embargo la estética homosexual en las esculturas indias se caracteriza por el entresijo entre los dioses en posturas acrobáticas. La incorporación tanto física como la pasión erótica forma la energía nística que intenta estar más allá de la perfección, la utilidad o la moralidad de la vida humana. (lámina 62).

Al visualizar los cuerpos eróticos de las diosas representadas en contacto, es de subrayar la clara condición de éxtasis sexual que parecen sentir, sus pechos pendulantes, las caderas redondeadas e incluso tienen un cuello esbelto (en lo concerniente a la descripción de la alva no viene figurada con cabello hasta las ejecutadas en el siglo XV). Estas historias sexuales entre mujeres son representación sin duda, de la considerada segunda modalidad sexual del sistema de poligamia que imperaba en la India entre los siglos IX y XIII.

En cuanto a las versiones frecuentes de la actividad sexual entre hombres y animales, es preciso recordar que no se trata sencillamente de representar la posibilidad física de relación sexual, sino que se consideraba que todos los vivientes eran parte recíproca del hombre; existiendo un "aspecto humano" en los animales tal como existía la "presencia animal" en lo humano.

Así en la mitología hinduista, existen claramente referencias correspondientes a conceptos muy concretos del tema: "... es posible, para el humano, reencarnarse como animal y viceversa ...". Así particularmente el elefante -gou Ganasha- es representativo del animal que está más cerca de lo humano y además de la divinidad.

Es de mención que tal modalidad sexual entre hombres y animales (zoofilia) llevada al Arte plástico ocurrió muy raras veces en la cultura occidental e igualmente en las culturas japonesa o china, aunque se observa a veces cierta reposición del tema en el Arte erótico post-modernista.

Pero volviendo a la India, lo que más impresiona probablemente del Arte erótico hinduista es lo extraordinario de su complejidad en cuanto a las maneras del "Arte del Amor" -posturas acrobáticas de la cópula-. Por ejemplo, las representaciones esculturales de Mituna (pareja

dioses que presiden el lógico universo) muestran verdaderos equilibrios copulares y en su énfasis simplifican de manera clara la propia vitalidad sexual, o lo que es lo mismo, su propia energía creativa que ostenta voluntad divina. No se trata pues, de un simple divertimento lujurioso sino de una idiosincrasia en torno a la novación de la naturaleza y de la razón de la vida.

Por otra parte, este énfasis artístico de las posturas representadas tienen cierta conexión con las prácticas de Yoga y con las enseñanzas religiosas, en las que cada posición corporal asume una significación simbólica, concentrando, en todo caso, una concepción única de los movimientos cosmológicos. (lámina 63, 64, 65 y 66).

Indudablemente esta convención artística desarrollada bajo la ideología hinduista fue transmitida, por lo menos superficialmente, hasta China y Japón, no obstante los artistas japoneses modificaron las posturas a posiciones más realistas, debido a la propia psicología sexual del país, de igual manera sus homónimos chinos incluyeron cierta variedad de las posturas imprimiéndolas un ambiente más juguetón y humorístico.

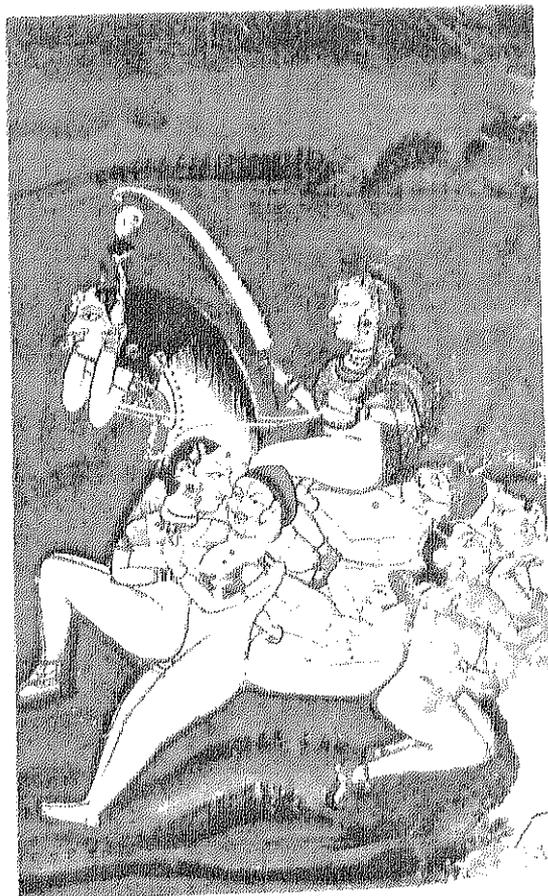
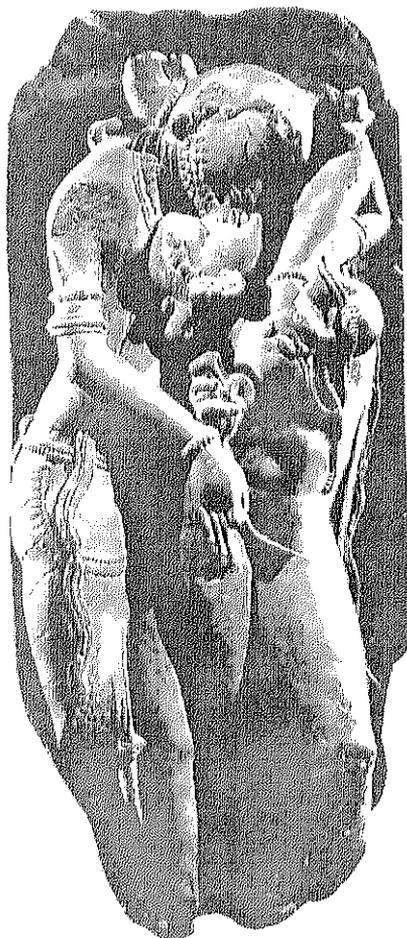
Hasta aquí se han constatado los rasgos principales del Arte indio en cuanto a manifestaciones de lo sexual, viendo su estrecha relación con la esencia de la filosofía hinduista y que terminan por componer una modalidad estética absoluta en cuanto a las representaciones iconográficas de las relaciones sexuales, modalidad que incluso a traspasado el tiempo para influir claramente en alguna de las obras de pintores contemporáneos a este trabajo.

Y lo que hace que este perpetuar sea así, es que esta modalidad estética tiene una ausencia absoluta del sentido "de pecado", y ni considera tabú ni prohibido el sexo.

Para terminar, se puede subrayar, que para la sociedad india, la sexualidad humana en sí había sido como el arte vital y viceversa, por lo menos hasta el siglo XVII cuando que la secta brahmaista, de talante estrictamente puritano, comenzó a fortalecerse socialmente, coincidiendo no más tarde con la llegada de una nueva monarquía sostenida por la Inglaterra del siglo XIX que resultó definitiva en el apoyo de esta secta. Como consecuencia otros hinduismos fueron perseguidos y sus templos cerrados obligatoriamente. En fin, la imposición de la "standarización" de la moral victoriana sentenció en manera desastrosa la subsistencia y la substancia de la estética erótica más representativa de todas las culturas conocidas.

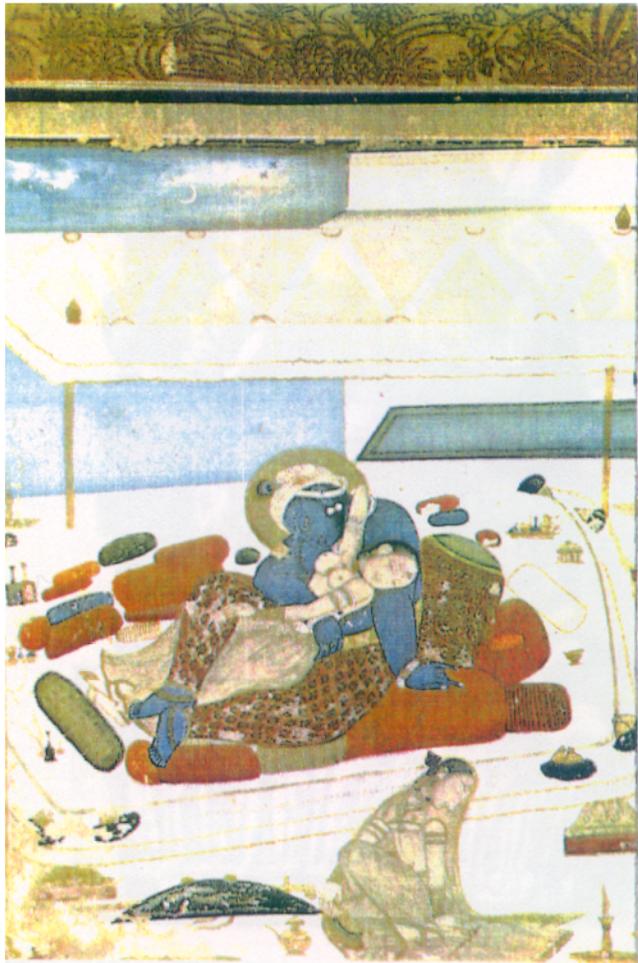
En consideración al valor cultural y estético del arte erótico hinduista, parece irónico que el mundo occidental tras la ola de puritanismo, que despreció tal configuración, volviese su mirada al hinduismo tras la segunda guerra mundial, divulgando y reconociendo la estética erótica que se ha tratado en este capítulo.

61. Los Amantes, India, S. x .

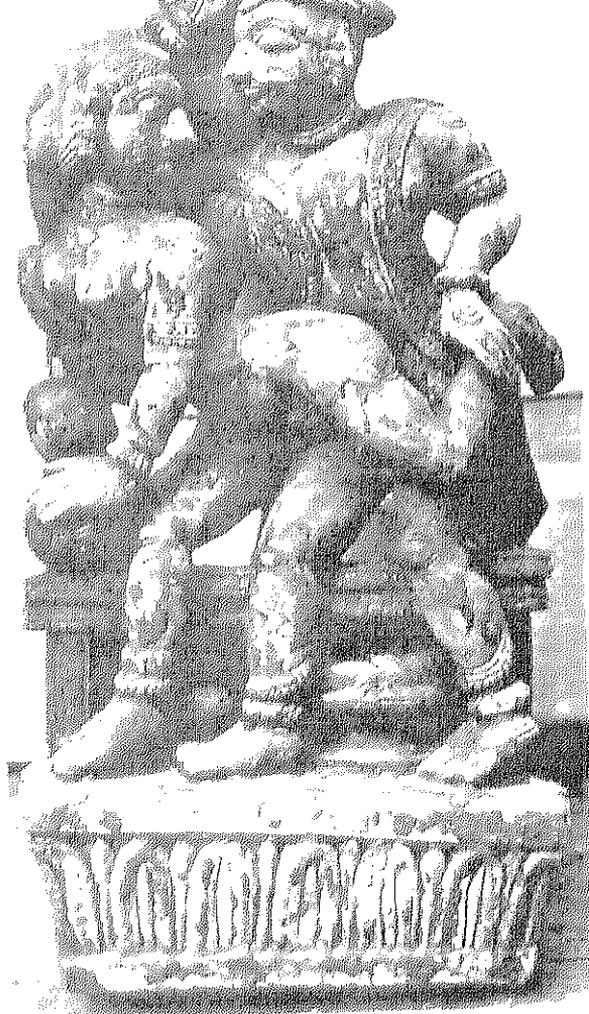


62. Pintura de truco, motivos eróticos incorporados dentro de la forma de caballo, S. x viii.

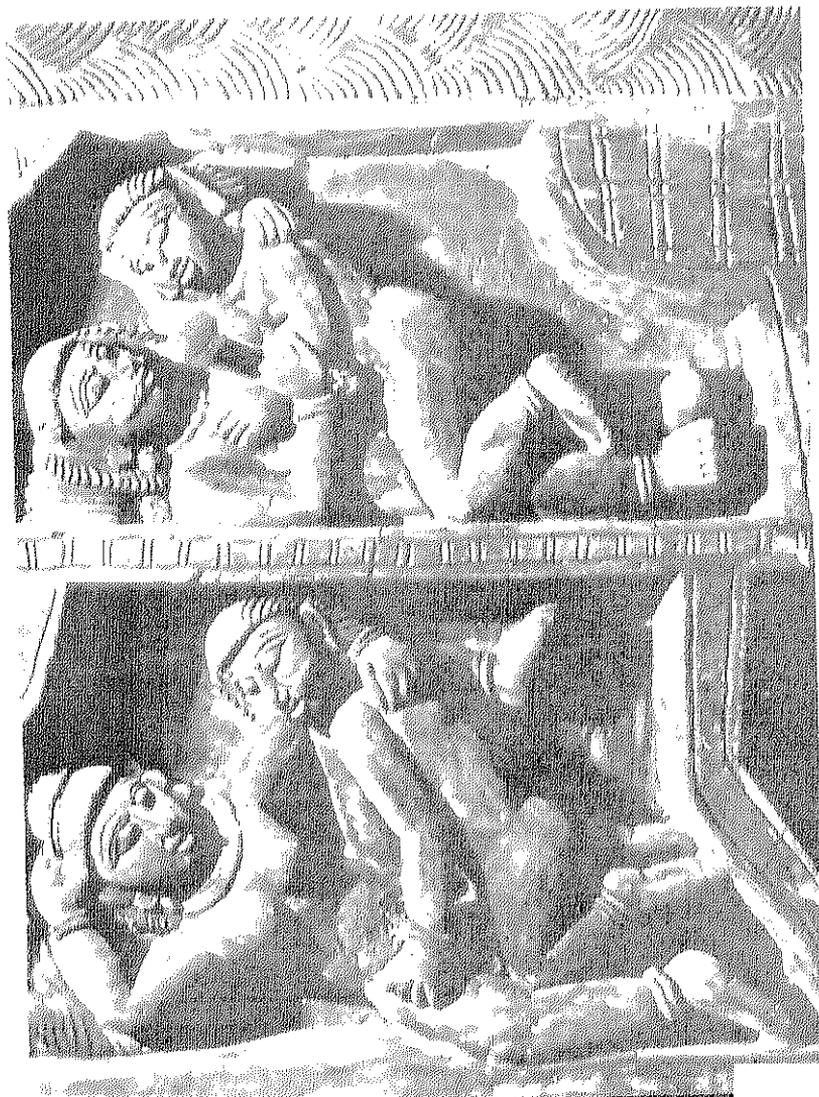
→63 .Lord Krishna con una mujer  
miniatura India de finales del  
S. x vii .



←64 .Miniatura Rajput, S. x vii .



—65. Relieve en madera, templo Chariots, usado en procesión ceremonial, S. x viii - x ix.



—66. Relieve en madera, S. x ix .  
162

**ABRIR CONTINUACIÓN CAP. 2**

