

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414259282>

EMOCIONES Y POÉTICA COGNITIVA: UN PASAJE A LA INDIA DE IDA Y VUELTA*

Emotions and Cognitive Poetics: A Round-Trip Passage to India

Francisco Javier RUBIO ORECILLA
Universidad de Salamanca
rubiorecilla@usal.es

Recibido: 29/01/2024; Aceptado: 08/04/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. FRANCISCO JAVIER RUBIO ORECILLA. EMOCIONES Y POÉTICA COGNITIVA: UN PASAJE A LA INDIA DE IDA Y VUELTA. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 259-282.

RESUMEN: En el siglo xx, la literatura comparada y la poética cognitiva tomaron contacto con la teoría literaria de la India clásica, basada en una clasificación sistemática de los estados de ánimo que se manifiestan como experiencia estética de una emoción (*rasa*) en el espectador u oyente, actualizados mediante la capacidad de sugerencia (*dhvani*) del texto. El presente trabajo propone un análisis crítico de algunos acercamientos recientes a la antigua poética sánscrita, tomando en consideración su desarrollo histórico, ya que ofrece distintos modelos para el análisis de las emociones provocadas por una obra literaria y de su relación con el texto y con su disfrute estético similares a algunos postulados de la poética cognitiva. El diálogo intercultural será fructífero si se desarrolla una praxis integradora de la crítica literaria solo desde el conocimiento contextualizado de las respectivas tradiciones culturales.

* El presente trabajo se inscribe en las actividades del Proyecto de I+D+i PID2021-127063NB-I00: *Narremas y mitemas: Unidades de Elaboración Épica e Historiográfica*, del Programa Estatal de Generación de Conocimiento (MICINN/AEI/FEDER, UE).

Palabras clave: *rasas*; estética; poética cognitiva; sánscrito; India; sugerencia.

ABSTRACT: In the 20th century, Comparative Literature and Cognitive Poetics encountered classical Indian literary theory, based on a systematic classification of the states of mind that manifest themselves as the aesthetic experience of an emotion (*rasa*) in the viewer or listener; this emotion is actualized through the suggestiveness (*dhvani*) of the text. This paper presents a critical analysis of some recent approaches to ancient Sanskrit Poetics, considering its historical development. It offers various models for analyzing of the emotions triggered by a literary work and their relationship to the text and its aesthetic enjoyment, such as some postulates of Cognitive Poetics. Intercultural dialogue will be fruitful if literary criticism is approached through a contextualized understanding of respective cultural traditions.

Keywords: *rasas*; aesthetics; cognitive poetics; Sanskrit; India; suggestiveness.

1. INTRODUCCIÓN. POÉTICA COMPARADA, POÉTICA COGNITIVA Y LA TRADICIÓN INDIA CLÁSICA EN OCCIDENTE

A lo largo del siglo XX, la literatura comparada occidental se amplió para abarcar el estudio de las literaturas de otras culturas, así como las correspondientes teorías de la literatura que en ellas se habían desarrollado, especialmente tras la crítica al eurocentrismo de René Etiemble (1963, 29): la china (Liu 1977; Fokkema 1973, 1988), la japonesa (Miner 1958; 1990, 27-29 y 90-96) y la india (Dev y Das 1988; Miner 1991; Choudhurī 1992), y, más recientemente, las tradiciones de Oriente Medio; véase la panorámica de Fomeshi, Ghasemi y Anushiravani (2015). Como señala Guillén (2005, 40), la inclusión de estas nuevas perspectivas supuso un importante cambio cualitativo para la literatura comparada. Los *East / West Studies* se centraron, sobre todo, en la comparación con las manifestaciones literarias de China y Japón, con el objetivo implícito de localizar universales tipológicos en las distintas tradiciones literarias del mundo, describiéndolas en el marco mucho más amplio de los estudios interculturales y poscoloniales.

Por lo que respecta a la India, los textos de la teoría literaria y poética se conocían desde el s. XIX gracias a la intensa labor filológica de indólogos occidentales y eruditos indios. Las primeras ediciones de esos textos se remontan a las últimas décadas del s. XIX y las primeras del XX, y junto con la larga tradición de exégesis literaria desarrollada en la India a lo largo de la Edad Media, eran y siguen siendo la herramienta indispensable para el filólogo occidental que se enfrenta a la interpretación de los textos clásicos

de la India¹ no solo en lo referente a léxico y gramática, sino muy especialmente a los matices estilísticos y presupuestos culturales subyacentes. Esta tradición india no era muy distinta, en su aspecto externo, a la retórica de tradición grecolatina –minuciosas clasificaciones y definiciones de figuras literarias o *alamkāras* ‘adornos’–, pero su sustrato teórico tiene una raíz muy diferente a la de las teorías de la poética de corte aristotélico, basadas en la mimesis; la poética sánscrita se centra en el efecto emocional de la obra literaria, las herramientas para suscitarlo y los procesos psicológicos implicados (Miner 1991, 146; Oatley 2003, 168; Chellappan 1988, 296).

La poética india clásica no rebasó las estrictas fronteras de la indología hasta los años 50 y 60 del pasado siglo, con monografías como las de Gnoli (1956) y Sushil Kumar De (1963), que describían el fundamento estético y filosófico de la teoría literaria india. Krishna Rayan (1965) puso de manifiesto las similitudes entre el concepto de *objective correlative*, propuesto por T. S. Eliot en su ensayo sobre *Hamlet* como medio para despertar la emoción del espectador, y la teoría de la respuesta emocional en la estética literaria sánscrita. La comparación entre la poética occidental y la india estaba en el aire; la “presentación en sociedad” de la teoría estética india fueron los trabajos publicados por diversos estudiosos indios en el número especial del *Journal of Aesthetics and Art Criticism* del otoño de 1965, dedicado íntegramente a la estética comparada de las tradiciones china, japonesa e india con la occidental (Bahm 1965). Tras la presentación de Pandey (1965), varios trabajos explicaban diversos aspectos de la teoría de los *rasas*, el aspecto más característico de la teoría de la experiencia estética en la filosofía india.

La teoría de los *rasas* es un análisis del tipo de emociones que evoca el disfrute de una obra literaria en la psique del espectador u oyente². Desde los primeros siglos de nuestra era fue el principal sustrato teórico para las artes escénicas (teatro, danza) y literarias, y en la época posclásica llega a ser el núcleo de la teoría poética sánscrita y de la estética de todas las artes. La escuela de Cachemira (ss. IX-XI) profundizará en la noción de *dhvani* o ‘sugerencia’, como medio capaz de despertar los *rasas* o la experiencia estética de distintas emociones. Edgerton (1936) fue de los primeros en comparar el *dhvani* con el concepto de *suggestion* en la tradición estética occidental, y desde entonces la relación entre *rasa* y *dhvani*, en la versión establecida por los filósofos de Cachemira, es la que está presente en toda

1. El periodo clásico de la cultura india va desde los siglos II-I a. C. hasta el s. VIII d. C. En ese periodo florece una copiosa literatura en sánscrito y diversos dialectos prácritos.

2. La poesía sánscrita se concibe para ser escuchada (esto es, recitada) o vista y escuchada (una obra teatral) (Pollock 2012); hablar de «lector» en este contexto sería poco exacto.

mención de la India en lo referente a estética o poética comparadas. La literatura comparada entre India y Occidente se abrió paso en la academia india, como demuestra *Comparative Literature: Theory and Practice* (Dev y Das 1988), que contiene tanto ensayos comparatistas desde perspectivas occidentales (historia de la disciplina, intertextualidad, recepción) como análisis históricos de la propia teoría literaria india (Mirajkar 1988; Chellappan 1988).

En 1996 Hogan y Pandit editaron una entrega especial de *College Literature* sobre la teoría de la literatura en las tradiciones no occidentales, bajo la etiqueta de *Comparative Poetics*. Allí Hogan (1996, 165-166), sumándose al «giro cognitivo» en las ciencias humanas, subrayaba la necesidad de integrar en el marco de las ciencias cognitivas la teoría poética sánscrita, y no como un mero precedente del cognitivismo, sino como un igual que podría servir de guía para desarrollar determinados aspectos de la moderna poética cognitiva. Con ello, Hogan superaba la superficial aproximación de Miner (1991) a la teoría literaria india, discutible en muchos aspectos (Domínguez 2018, 298-299). En los años siguientes, esa idea programática siguió presente en trabajos centrados en la obra literaria como experiencia emocional del lector, pero sin pasar de ser una mera ilustración exótica (Hogan 2003a, 156-160; Oatley 2003, 168-170; Freeman 2009, 177-178; Hogan 2011, 232-235).

La meta de este trabajo es analizar en qué medida es posible establecer paralelismos entre la poética cognitiva y la poética india. Tras una revisión de los planteamientos de la lingüística cognitiva sobre los procesos específicos que la literatura produce en la mente del lector (apartado 2), se presenta la evolución de la teoría poética india (apartado 3), para contrastar sus diversas variantes históricas con algunas aportaciones de la poética y psicología cognitivas al respecto (apartado 4). Como conclusión (apartado 5), propongo una aproximación mesurada a lo transcultural, para que metodologías híbridas puedan ser realmente funcionales, sin salirse de los límites de una hermenéutica adecuada a cada texto.

2. LA RESPUESTA DEL LECTOR EN LA POÉTICA COGNITIVA

Desde el punto de vista de las filologías tradicionales y de la crítica literaria, la poética cognitiva tiene un recorrido todavía breve, lo cual explica el relativo desconocimiento de esta metodología fuera del ámbito anglosajón; no obstante, empieza a abrirse paso en el mundo hispánico, como evidencian, por ejemplo, los libros colectivos editados por Calero y Hermosilla (2013) y Gamoneda y Salgado (2021). En su acepción más usual, la poética

cognitiva es el estudio de textos literarios y sus posibles lecturas, mediante el uso de la psicología y la lingüística cognitivas, poniendo especial cuidado en que toda consideración estilística o interpretativa esté respaldada por indicios textuales transparentes (Harrison y Stockwell 2014, 218). Una de sus metas principales es averiguar qué hay en el texto y su producción que hace que el lector lo perciba como literario, y cuáles son las respuestas cognitivas y emocionales al texto literario (Stockwell 2002, 5-6).

Un principio básico de la poética cognitiva es el estudio de las posibles lecturas de una obra literaria como proceso y no como producto (Freeman 2002, 43), algo estrechamente imbricado con el *Reader Response Criticism*, al que intenta trascender. La respuesta emocional del lector y el carácter subjetivo de cada lectura de una obra literaria se sitúan, por lo tanto, en primer plano, y pueden estudiarse de modo experimental. Así, Johnson-Laird y Oatley (2022) establecen una taxonomía de las respuestas emocionales a los rasgos de la poesía basada en encuestas: el contenido de un poema provoca en los lectores reacciones de empatía con el tono emocional del texto y la forma (el metro y la rima), sensaciones difusas (alegría, tristeza), mientras que la relación entre el yo lector y su capacidad de juzgar críticamente la calidad del texto despiertan reacciones estéticas más complejas. Estos autores consideran dichas emociones como algo meramente vicario. Para la poética cognitiva, el problema se sitúa en el mecanismo psicológico que despiertan esas emociones, que no son meramente empáticas. Ni Oatley (1994), que estableció las bases para una teoría de la simulación heredera de la mimesis aristotélica, ni Meskin y Weinberg (2003), que refinan la teoría de la simulación y postulan una interacción entre las creencias del lector y el mundo posible que le ofrece la ficción, definen con claridad la naturaleza de esas emociones vicarias³.

Hogan (2003a, 159-160) salió al encuentro de estos problemas trayendo a la palestra las antiguas ideas de la teoría literaria india, una idea brillante que ha seguido apareciendo en trabajos de poética cognitiva sobre la experiencia emocional del lector, pero que deja de lado las divergencias que surgen de la gran distancia sociocultural, así como de las diferencias de métodos y fines entre las ciencias cognitivas actuales y la escuela filosófica de Cachemira. La distinción entre las emociones provocadas por el arte y

3. Meskin y Weinberg (2003, 33) se desentienden del problema al situar su teoría en otro plano; al identificar la naturaleza del miedo producido por el género de terror, afirman: «There may still be a concern about whether such an affective response is really fear *per se*, or some other affective state such as quasi-fear [...] As to whether we have garden-variety emotions here or something more esoteric, our theory predicts the same ambivalence as does S(timulative) I(dentity) T(heory)».

su relación con una serie de emociones básicas comunes a todos los seres humanos sigue siendo problemática en muchos aspectos, y la aproximación cognitiva, centrada en el mecanismo computacional de generación de la emoción, suele dejar de lado en gran medida el aspecto estético de la cuestión, central para la escuela filosófica de Cachemira. Por ello, en la próxima sección, vamos a abordar con cierto detalle el desarrollo histórico de la teoría de los *rasas* y el *dhvani* en la poética clásica india, para establecer más adelante similitudes y contrastes con la poética cognitiva.

3. EMOCIÓN ESTÉTICA Y SUGERENCIA EN LA POÉTICA INDIA

La primera forma de teoría literaria en la India se refiere a las artes escénicas y se documenta al menos desde los primeros siglos de nuestra era. Ya entonces se enuncia la teoría de los *rasas* (Gerow 1977, 245-250; Maillard 2006; Pollock 2016). Los tratadistas de las respectivas disciplinas la aplicaron a otras artes, pero, en realidad, en ninguna de ellas se desarrolló una teoría estética tan compleja como la que surgió en el seno de la crítica literaria. La teoría literaria se denomina *sābhitya*, literalmente ‘composición’, y no en vano ese es el término que en la tradición gramatical se refiere a la asociación de *śabda* ‘sonido’ y *artha* ‘significado’ (Lienhard 1984, 11-12). Existe desde el principio una estrecha relación en la India entre el estudio del lenguaje y la gramática, y el estudio de las formas literarias, en la medida en que las distintas teorías que explican el problema del significado se entrecruzan en una y otra disciplinas.

El más antiguo de los tratados que se ocupa de la poética es el *Bhāratīya-Nāṭya-Śāstra* (NŚ), el ‘tratado de dramaturgia’ atribuido a Bharata. *Nāṭya* es forma prācritizante de *nṛtya* ‘danza’, y designa a las artes escénicas en conjunto. La obra no se refiere solo a las artes escénicas: además de la teoría de las emociones en los capítulos quinto y sexto, incluye detalladas descripciones de metros, figuras literarias, niveles estilísticos y clasificaciones de subgéneros dramáticos. El tratado original fue reescrito y ampliado a lo largo de su transmisión, de modo que es apenas posible darle una fecha exacta. El núcleo más antiguo se remonta quizá al s. II a. C.; en cualquier caso, alguna versión del NŚ ya la conocían autores clásicos de los ss. III y IV d. C., como Kālidāsa o Bhāsa⁴.

4. Lienhard (1984, 54) sitúa su composición ente el 200 a.C. y el 200 d.C., Gerow (1977, 245) alarga la fecha hasta el s. VI. Pollock (2016, 78) propone que el texto del

Chellappan (1988, 301-302) y Higgins (2007, 44) establecen paralelismos y contrastes entre el NŚ y la *Poética* de Aristóteles. Ambos textos se ocupan principalmente del teatro, y ambos definen el criterio de lo poético, de lo artístico, dentro de sus respectivas tradiciones. Aristóteles pone el énfasis en el argumento y las acciones de los personajes; en cambio, en el NŚ la acción es secundaria, pues siempre se adecúa al *dharmā*, la norma sagrada, ética y social de la que deriva todo mérito religioso, y los personajes se acomodan de un modo idealizado a esa norma. Por ello, el NŚ se centra en las acciones y gestos que realizan los actores para encarnar el personaje y expresar adecuadamente sus emociones. La unidad es un mérito literario que ambos textos aprecian, pero Aristóteles habla de unidad de acción, tiempo y lugar, mientras que en el NŚ la unidad se refiere al predominio de un mismo estado emocional a lo largo de una obra concreta. Y sí, Aristóteles considera que la tragedia ha de despertar unas emociones concretas en el espectador, *phóbos* ‘miedo’ y *éleos* ‘compasión’, que llevan a la *kátharsis* ‘purificación’, como es bien sabido; en cambio, el NŚ lleva a cabo una exhaustiva taxonomía de todas las emociones posibles, y determina cuáles son los medios para que espectador perciba y comparta las emociones representadas.

Esto constituye el núcleo de lo que se conoce como teoría de los *rasas*. El significado no técnico del sánscrito *rasa* es ‘aroma, sabor; esencia, néctar’. Es una metáfora culinaria: igual que el cocinero mezcla diversas especias para lograr un sabor concreto, el autor de un drama combina en su obra distintas emociones, que despiertan un *rasa* en el espectador/oyente:

[6.32] Igual que, al estar preparada la comida con muchas substancias y condimentos, disfrutan de ella los gourmets y la paladean, [6.33] así los avisados paladean en su mente las emociones estables (*sthāyibhāva*) relacionadas con los estados de ánimo (*bhāva*) y técnicas de interpretación (*abhinaya*), y por eso reciben el nombre de ‘sabores dramáticos’ (*nāṭyarasāḥ*). (NŚ 6.32-33)⁵

A lo largo de la historia conceptual de los *rasas*, esta metáfora seguirá siendo productiva: igual que ‘sabor’ o ‘gusto’ puede referirse a una cualidad de la comida, al acto de saborear, o al placer de quien degusta, el *rasa* estético puede residir en el texto, en el espectador/oyente o ser un proceso

s. III d.C. fue reeditado y en parte reescrito en Cachemira en el s. VIII o IX, un periodo de renovación para la teoría de los *rasas*.

5. Las citas de los textos sánscritos se ofrecen en la edición electrónica de GRETEL, repositorio de textos sánscritos de la Universidad de Göttingen (<https://grettil.sub.uni-goettingen.de/grettil.html#top>); salvo que se especifique lo contrario, las traducciones son mías.

entre ambos polos. La noción de *rasa* evoluciona según qué aspecto se acentúe (Pollock 2012, 209)⁶.

Toda composición poética está al servicio de uno de esos *rasas*, pues, para ser efectiva desde el punto de vista estético, deberá tener un *rasa* predominante. El NŚ (6.15) señala ocho: «Según la tradición, ocho son los *rasas* en el drama: erótico, cómico, patético, furioso, heroico, terrorífico, repulsivo, maravilloso». La traducción de estos términos es difícil; así, Pollock (2016, 81 y *passim*) traduce *karuṇa* por ‘tragic’ en lugar de ‘patético’ (otra alternativa sería ‘compasivo’), *raudra* por ‘violent’ (aquí: ‘furioso’), *bībhatsa* por ‘macabre’ (aquí: ‘repulsivo’), y *adbhuta* por ‘fantastic’ (aquí: ‘maravilloso’). Optar por ‘cómico’, ‘trágico’ o ‘fantástico’ remite involuntariamente (o no) a categorías occidentales, nuestros (sub)géneros literarios o cinematográficos; incluso una reacción como la risa está muy condicionada por factores culturales.

En época posterior se añade a esa lista el *śāntarasa* o ‘*rasa* del estado contemplativo’. Parece que el primero en añadirlo fue Udbhaṭa (segunda mitad del s. VIII, Raghavan 1940, 42; Pollock 2016, 51), uno de los primeros poetólogos de Cachemira, y fue Abhinava Gupta (ca. 950-1016 d. C.), teólogo śivaísta, filósofo, teórico de la estética y sutil crítico literario, quien desarrolló y amplió el concepto, como veremos más adelante. Admitido el *śāntarasa*, otros se atrevieron a ampliar la lista tradicional de *rasas* con el *preyas* ‘afectuoso’ o *vātsalya* ‘filial’ (introducido por Rudraṭa, primer tercio del s. IX, Raghavan 1940, 107), es decir, el sentimiento de amor o cariño que se da entre amigos, o entre padres e hijos, sin las implicaciones sexuales del *rasa* erótico. Finalmente se añadió el *bhaktirasa* o *rasa* de la ‘devoción, entrega mística’ a una divinidad, mencionado quizá ya por Bhaṭṭa Nārāyaṇa (ss. IX-X), si hay que entenderlo como término técnico y no en su sentido general ‘néctar de la devoción’; el concepto lo desarrolló más tarde Vopadeva (s. XIV, Pollock 2012, 194) en el contexto de la devoción a Kṛṣṇa. Aunque Raghavan (1940) enumera al menos media docena más de *rasas* que discuten autores tardíos, la lista de los comúnmente admitidos se encuentra en la Tabla 1. Lo que ha interesado a la poética cognitiva actual es la distinción entre *rasa* y *bhāva*. Un *bhāva* (‘existencia, estado’; derivado de *bhū* ‘llegar a ser’) es cada uno de los ‘estados’ de ánimo o ‘emociones’ básicas que uno experimenta en su vida. La columna de la derecha de la

6. Desde luego, la metáfora del «buen gusto» estético también se encuentra entre nosotros. En China se manejan las nociones de *pin wei* ‘sabor evaluado’ (es decir: evaluación estética del buen gusto) y *bui wei* ‘recuerdo de un sabor’ (Sundarajan 2010, 24), paralelas, pero no iguales en contenido a la oposición entre *rasa* o emoción estética y *bhāva*, el estado de ánimo que el espectador actualiza al percibir el *rasa*.

Tabla 1 consigna los *sthāyibhāvas* o ‘emociones estables’ que corresponden a cada *rasa*.

TABLA 1. LOS *RASAS* Y *STHĀYIBHĀVAS*, Y SU PRIMERA ATESTIGUACIÓN DATADA

	<i>Rasas</i> ‘emociones estéticas’	<i>Sthāyibhāvas</i> ‘emociones estables’
NŚ 6.15 (¿ss. II a. C.-III d. C.?)	1. <i>śṅgāra</i> ‘erótico’	<i>rati</i> ‘amor’
	2. <i>bāsyā</i> ‘cómico’	<i>bāsa</i> ‘risa’
	3. <i>karuṇa</i> o <i>kāruṇya</i> ‘patético’	<i>śoka</i> ‘tristeza, pena’
	4. <i>raudra</i> ‘furioso’	<i>krodha</i> ‘ira’
	5. <i>vīra</i> ‘heroico’	<i>utsāha</i> ‘resolución’
	6. <i>bhayānaka</i> ‘terrorífico’	<i>bhaya</i> ‘miedo’
	7. <i>bībhatsa</i> ‘repulsivo’	<i>jugupsā</i> ‘asco’
	8. <i>adbhuta</i> ‘maravilloso’	<i>vismaya</i> ‘asombro’
Udbhaṭa (ca. 800)	9. <i>śānta</i> ‘apaciguado’	<i>śama</i> ‘quietud’ <i>nirveda</i> ‘indiferencia’
Rudraṭa (ca. 850)	10. <i>preyas</i> ‘amistoso’ <i>vātsalya</i> ‘filial’	<i>sneha</i> ‘cariño’ <i>prīti</i> ‘afecto’
¿Bhaṭṭa Nārāyaṇa (s. X)?	11. <i>bhakti</i> ‘devoción’	

En una obra de teatro, el dramaturgo refleja su ‘emoción interna’ (*antargataṃ bhāvam*, NŚ 7.2) mediante artificios poéticos, y el actor los representa mediante sus técnicas de interpretación (*abhinaya*); y así se genera el *rasa*, la forma estética de la emoción que puede ‘paladear’ el espectador. Para el NŚ el *bhāva* es el punto de partida:

[6.34] Pues parece que los *rasas* son el resultado de los *bhāvas*, y que los *bhāvas* no lo son de los *rasas*; y al respecto hay unos versos: Estos *rasas* se originan (“*bhāvayanti*”) en conexión con las diversas técnicas de interpretación; por lo cual los expertos en artes escénicas han tenido que nombrar “*bhāvas*” a aquellos. [6.35] Igual que es producido el condimento con multitud de materiales diversos, así los *bhāvas* producen *rasas* junto con las técnicas de interpretación. (NŚ 6.34-35)

Pero la producción de un *rasa* no es un asunto sencillo. Los *sthāyibhāvas* ‘emociones estables’ están causados por *vibhāvas* o ‘factores determinantes’ (*ālabhanavibhāva*) bajo condiciones externas apropiadas (*uddīnavibhāva*); esos *sthāyibhāvas* quedan matizados por emociones o estados mentales transitorios (*vyabhicāribhāva*, NŚ 6.16), treinta y tres en número, que dan como resultado *anubhāvas* ‘estados de ánimo consecuentes’, así como ocho reacciones psicofísicas (*sāttvikabhāva*). Por ejemplo (NŚ 6.61-63), el *rasa* ‘patético’ (*karuṇa*) se corresponde con el *sthāyibhāva* ‘tristeza, pena’ (*śoka*). Algunos de los factores (*vibhāvas*) que causan pena son la separación de los seres queridos, la muerte, las pérdidas materiales, el cautiverio, el exilio. Ha de representarse en el escenario mostrando los estados consecuentes (*anubhāvas*): lágrimas, lamentos, palidez, perder el aliento... Los estados transitorios concomitantes (*vyabhicāribhāvas*) pueden ser indiferencia, languidez, ansiedad, agotamiento, locura, miedo... En términos de representación teatral, el o la protagonista de un drama se encuentra en una situación determinante, que le provoca un estado de ánimo concreto, que a su vez se acompaña de emociones transitorias, que se manifiestan en reacciones psicofísicas, involuntarias (sudor, escalofrío) o voluntarias (movimientos, gestos).

El NŚ es un manual de dramaturgia, orientado específicamente a la producción escénica; por ello, el *rasa* se manifiesta en el personaje, y no se detalla cómo lo percibe el espectador; el problema reside en cómo el autor consigue el ‘realce’ (*pariṣoṣa*, *upacita*) de las emociones, de modo que se manifiesten como *rasa* en escena (Pollock 2016, 70). De ahí la necesidad de clasificar y numerar emociones, ya que el autor teatral y el actor necesitan saber cuáles son los ingredientes de la receta que permita obtener un *rasa* nítido y, por lo tanto, una representación teatral que emocione al espectador. Ahora bien, el *rasa* no es solo un resultado, y sus componentes no son meras causas. La causalidad es recíproca: el drama tiene como efecto despertar un *rasa*, pero el *rasa* es la causa final que justifica por qué los diversos elementos del drama se han combinado de un determinado modo: en su unidad fundamental, es la ‘esencia’ (uno de los significados de *rasa*) del drama (Gerow 1977, 249).

Un aspecto que suele omitirse en las descripciones usuales de la teoría de los *rasas* del NŚ es que no todos tienen la misma jerarquía:

[289] De ellos, cuatro son causas productivas: el erótico, el furioso, el heroico, el repulsivo. Es decir: [6.39] del erótico se genera el cómico, y del heroico el maravilloso, y del repulsivo el terrorífico. [6.40] Una imitación del erótico es como se explica cómico, y el *rasa* patético es conocido como efecto del furioso; [6.41] como efecto del heroico se explica el maravilloso, y la visión del repulsivo es lo que se conoce como terrorífico. (NŚ 6.39-41)

Por ello, el requisito de que un *rasa* sea predominante no excluye la presencia de otros; por ejemplo, el *rasa* patético (*karuṇa*) suele encajar bien con el erótico y lo realza, igual que la pena suele ser un sentimiento que acompaña el hecho de estar enamorado (NŚ 6.45). Pero si el *rasa* erótico es el que predomina, el elemento patético ha de estar al servicio del primero, para intensificarlo; lo mismo sucedería a la inversa. Lo que el gusto estético indio no tolera es que el espíritu del espectador se vea impulsado en direcciones antagónicas.

Los *rasas* conciernen al contenido: son lo específicamente artístico de este, y los autores tardíos insistirán en que *rasa* solo existe en el arte, no en la vida real. La forma artística a su vez se caracteriza, en el plano más superficial, por sus adornos o *alamkāras*; en el plano más profundo, por una serie de rasgos que forman el estilo (*vīti*). Desde principios del s. VIII, en los tratados de poética también los diversos estilos se asocian a los *rasas*: así, el estilo *vaidarbhī*, propio del sur, claro y fluido, es el preferido para expresar los *rasas* *śṛṅgāra* y *karuṇa* (erótico y patético), mientras que el *gaudī*, barroco y verboso, se considera adecuado para los pasajes heroicos (*vīra*), repulsivos (*bībhatsa*) o furiosos (*raudra*) (Lienhard 1984, 35). De hecho, el NŚ presta primero atención a la expresión verbal (*vācika*) de los *rasas*, pero en este tratado, centrado en la dramaturgia, la palabra en sí, sea el poeta el que habla o un personaje creado por él, es una forma de acción, una de las maneras en las que el ser humano responde a una situación dada, pero no la única, por importante que sea en una pieza dramática: miradas, movimientos y vestidos pueden ser tan expresivos como las palabras, y se integran en la parte visual del espectáculo. Mientras que Aristóteles dio primacía a la palabra, subordinando a esta el aspecto escenográfico de un drama, para Bharata el aspecto verbal y el visual se equiparan, en cuanto a su capacidad para influir en las emociones del espectador (Chari 1995, 66-67).

En la época que media entre el NŚ y la escuela de Cachemira que se desarrollará a partir del s. IX, encontramos el *Kāvyaḷaṅkāra* 'Adorno de la poesía' de Bhāmaha (ca. 650 d. C.) y el *Kāvyaḷadarśa* 'Espejo de la poesía' de Daṇḍin (ca. 700), pilares de la clasificación de las figuras retóricas sánscritas cuya influencia se alargará durante un milenio. Daṇḍin distingue un conjunto de figuras literarias relacionadas con emociones: son *rasavat* ('lo que tiene *rasa*') las que ponen de manifiesto una emoción dada, *preyas* o *prejasvin* si muestran afecto y *ūrjasvin* cuando se expresa arrogancia o vehemencia. Dado que se expresan a través de usos del lenguaje, las considera figuras de dicción. Así que, en estos textos, el concepto de *rasa* es un mero tropo literario, y no constituye todavía el núcleo de la poética (Bronner y Cox 2023, 270); pero se ha producido un desplazamiento importante: los *rasas* ya se habían integrado en la preceptiva literaria de la poesía y no solo

de las artes dramáticas. Eso permitió que los teóricos pasaran a ocuparse no tanto de la producción de los *rasas*, sino de su recepción en la mente del oyente de un poema recitado y no representado (Pollock 2012).

Fue la escuela de Cachemira la que convirtió el *rasa-dhvani* en la explicación teórica de todo disfrute estético. El primer comentarista cachemir del NŚ fue Udbhata, a principios del s. VIII, que introdujo el *śāntarasa*, e inventó nuevas figuras literarias; Rudrata, a mediados del s. IX, es el primero en tratar de nuevo los *rasas* por separado, no como figuras de dicción, y al *śāntarasa* suma el *preyas* (Tabla 1). En las mismas fechas Ānanda Vardhana comentó 120 estrofas anónimas, las *Dhvanikārikās* (DhK) en su *Dhvanyāloka* (DhĀ) ‘Luz sobre el *dhvani*’, obras que introducen el concepto de *dhvani*, ‘sugerencia’. Finalmente, en la primera década del XI Abhinava Gupta escribió dos extensos comentarios al DhĀ y al NŚ. En estas obras, Abhinava elevó el disfrute estético a medio para la liberación del alma del eterno ciclo de las reencarnaciones en el marco del śivaísmo monista de Cachemira y la escuela filosófica de la *pratyabhijñā* o ‘reconocimiento’ (Agud 1999). Para Abhinava, el *rasa* como disfrute estético de la poesía o el teatro es uno de los medios de adquirir conocimiento verdadero. Hay que tenerlo presente, porque una descripción somera de los postulados de Abhinava Gupta fuera de ese contexto filosófico-religioso implica perder de vista el horizonte ideológico de esa nueva teoría estética.

Ānanda Vardhana dio un papel central a los *rasas* en la composición poética, pero todavía los considera un elemento más de la construcción formal del texto literario. Lo que interesa a Ānanda es explicar el mecanismo lingüístico que da lugar a esas emociones: es algo que no se puede expresar directamente ni mediante metáforas, solo queda sugerido o implícito en la combinación de elementos estéticos que permiten el disfrute de esa emoción (*rasa*) por parte del espectador. Ya las primeras estrofas del DhK establecen la diferencia entre el significado literal y el implícito o sugerido:

[1.2] El significado (*artha*), que las personas sensibles elogian y tienen por alma de la poesía, tiene según la tradición dos partes, lo verbalizable (*vācya*) y lo implícito (*prāṭyamāna*). [1.3] Lo verbalizable es bien conocido, y otros, que se dedican a fijar lo característico de la poesía, lo han analizado de muchas formas, en símiles y demás figuras. [1.4] En cambio, lo implícito es otra cosa que está en la expresión de los grandes poetas; es lo que resplandece al margen de los componentes bien conocidos, como el salero⁷ de las mujeres al andar. (DhK 1.2-4)

7. Traducción literal que el castellano permite; *lāvanya* ‘encanto, gracia’ deriva de *lavaṇa* ‘salado’.

El significado implícito (*praṭīyamāna*), comprendido al mismo tiempo que el literal (*vācya*) y eclipsándolo a su vez, evoca una ‘resonancia’, un *dhvani*, una alusión al sonido de las cuerdas del *sitār*, que vibran por simpatía al pulsar las cuerdas principales. El *dhvani* es el tono fundamental en el que está “afinada” una obra literaria; es la resonancia que despierta en el oyente/espectador si se trata de una persona predispuesta (*sahṛdaya*, ‘concordante’). En este contexto, *dhvani* se puede traducir por ‘sugerencia’⁸. Ānanda argumenta que el tipo evocación (*vyāñjanā*) que es el núcleo del *dhvani*, aunque es una función lingüística, es distinta de la denotación (*abhidhā*), la implicación (*lakṣaṇa*) o la intención comunicativa (*tātparya*). En el corazón del *dhvani* está el *rasa*; en otras palabras, lo que pone de manifiesto el *rasa* está solo implícito y surge de la conjunción de los elementos que lo constituyen, pero no reside en las características previas de cada uno de ellos.

El término *dhvani* procede de la gramática. Para el gramático Patañjali (ca. 150 a. C.), es la forma audible y variable del sonido, como opuesto a *varṇa*, el fonema. El sonido varía de individuo en individuo, al igual que la resonancia de un golpe en un tambor dura más o menos según las características de este. Así, un fonema puede durar más o menos, pero la forma fonológica siempre se reconoce, y constituye el *sphoṭa*, la unidad lingüística abstracta que se revela en el sonido. Más adelante, el gramático Bhartṛhari (ss. v-vi d. C.) elaboró sobre estos conceptos tradicionales su propia teoría del *sphoṭa*: es la intención significativa de toda producción fónica (una sílaba o un fonema, *varṇa-sphoṭa*, lo que vendría a ser un morfema; o una palabra, o una frase), que es indivisible, al contrario que las secuencias de fonemas; despierta un estado mental en el oyente, el reconocimiento intuitivo e instantáneo del significado (Houben 1997, 110-111). Para Houben (1997, 126) el *dhvani* de la poética se modela sobre el *sphoṭa* de la gramática; Pollock (2016, 46), en cambio, subraya el papel que tiene en la noción de *dhvani* el concepto de *bhāvanā*, la ‘actualización’ del significado, procedente de la Mīmāṃsā, la escuela teológica que explica la naturaleza sagrada de los antiguos textos védicos, sobre todo en otros autores de Cachemira posteriores a Ānanda.

Ānanda parte del análisis de un subgénero de la poesía lírica en prácrito donde el marco narrativo –el suceso que da lugar al poema– nunca se expresa abiertamente, sino que está tan solo implícito (Pollock 2016, 119). Por ejemplo, Ānanda comenta entre otros el siguiente poema prácrito: «Mi suegra

8. Pollock (2016, 393) usa sistemáticamente ‘implicatura’ en el sentido de Grice, pero ya Amaladass (1984, 92-93) subraya que *dhvani* e implicatura no son equiparables.

duerme aquí, yo allá. Fíjate, ahora que es de día; no sea, viajero, que cegado por la noche, caigas en mi cama» (DhĀ 1.4). Hay que sobreentender que una esposa, probablemente joven y aburrída, cuyo marido probablemente está fuera, invita a un viajero a pasar la noche en la casa, pese a la vigilancia de su suegra –ese marco narrativo está implícito tan solo en ‘suegra’ y ‘viajero’–; las palabras del poema son lo que ella dice para que su suegra lo oiga, pero no hace falta ser muy avisado para entender que la cortés advertencia al viajero es una invitación encubierta (Pollock 2001, 200-201).

El *dhvani* no puede ser parafraseado –como sí sucede con las metáforas– sin que se pierda su verdadero significado. Así, la teoría del *dhvani* define la calidad artística por el grado de distanciamiento, no de la forma, sino del contenido mismo. Pese a esta innovación tan sutil, el concepto de *rasa* que maneja Ānanda es conservador: el *rasa* sigue siendo la forma que adopta un *sthāyibhāva* cuando la combinación de factores determinantes y consecuentes lo realzan. Reside en el personaje, aunque el poeta ha de sentir una emoción especialmente vívida en el momento de componer su obra, para poder transferirla a sus espectadores (Ingalls *et al.* 1990, 18-19).

Otros autores de la escuela de Cachemira posteriores cambiaron de perspectiva: el *rasa* pasó a situarse en el proceso de recepción o en el espectador. Esto surgió en el seno ideológico del śivaísmo tántrico, corriente teológica predominante entonces en Cachemira, cuya meta espiritual es la identificación o disolución del yo en la consciencia divina, el Śiva trascendente. Al entenderse la experiencia literaria y la religiosa como relacionadas de modo intrínseco, el *rasa* pasó a situarse en la consciencia del que lo experimenta. En ese contexto, Abhinava Gupta analiza cómo los *rasas* activan la huella que han dejado los *bhāvas* en la memoria del oyente/espectador, así como las predisposiciones latentes (*vāsanā, saṃskāra*) de un oyente/espectador sensible (*sabrdaya*). Para ello transforma la función lingüística (*śabdavṛtti*) que, hasta Ānanda, era la que manifestaba el *rasa*, en una función psicológica (*cittavṛtti*), mediante la que se experimenta el *rasa*. Experimentar la belleza del *rasa* no es un proceso meramente semántico: es afectivo, y por ello varía de individuo en individuo; no es la implicación intelectual de un sentimiento, sino la sugestión de una experiencia afectiva.

Por naturaleza, esa sugestión (*dhvani*) es indefinible y no consciente para el receptor; este puede tener unas determinadas expectativas acerca del *rasa* presente en una obra artística dada, pero el elemento de sorpresa presente en la combinación de *rasas* lleva también implícito que el *dhvani* vaya a ser siempre inconsciente. Por ello, la importancia del *dhvani* se desdibuja en la versión de Abhinava (Pollock 2016, 223-224). El individuo predispuesto no reconoce emociones ajenas (las del autor, las del personaje) implícitas en el texto de un modo analítico («el personaje llora, luego

está triste»), sino que trasciende las propias, las actualiza, y es entonces cuando se produce el disfrute estético: sus *sthāyibhāvas* se han trasmutado en *rasa*, disfrute estético; el resultado final conduce no a la catarsis aristotélica, sino al *śāntarasa*. La experiencia estética sublima la agitación mental y la conduce a un estado de calma y beatitud no distinto de una experiencia mística; las transformaciones psicósomáticas que el *yogin* tántrico percibe en su cuerpo al identificarse con el Śiva trascendente se equiparan al transporte emocional producido por el disfrute estético (Martín 2007, 223)⁹. El *śāntarasa*, por lo tanto, no es uno más de los *rasas*: se ha convertido en la meta de todos ellos.

4. LA (RE)LECTURA DE ABHINAVA GUPTA EN LA POÉTICA COGNITIVA

Dejamos en este punto la historia del *rasa* y el *dhvani* en la teoría literaria sánscrita, aunque no termina ni mucho menos con Abhinava: se alarga al menos hasta los comentaristas del s. XVII. Y nos basta con llegar hasta ese momento, porque las descripciones de la teoría india que hay en trabajos de estética, literatura comparada o poética cognitiva suelen pasar sin transición de la enumeración de los *rasas* del *Nāṭya-Śāstra* al *dhvani* de Ānanda en la versión de Abhinava, entre los que media un hiato de unos ochocientos años. Con ello se llega a un estándar de «teoría poética hindú», que resulta satisfactorio ya que, por un lado, la lectura «mística» de los *rasas* satisface los prejuicios que tenemos aún sobre la cultura india y, por otro, su complejidad y sutileza sirven como un *argumentum auctoritatis*, exótico y poscolonial, para las propuestas cognitivas sobre la respuesta emocional al hecho literario (Hogan 1996, 165).

En Occidente, el tema de la emoción suscitada al leer una obra literaria se ha afrontado desde distintas perspectivas; en la segunda mitad del s. XX, la crítica literaria se ha cuestionado qué tipo de emoción siente el autor a la hora de crear una obra y cómo la comunica al lector (teoría de la expresión)¹⁰, cómo se reflejan emociones en el texto en virtud de sus pro-

9. Hay una diferencia importante: el actor o el poema son el vehículo que transforma la psique del espectador; en cambio, es el propio *yogin* tántrico quien transforma su ser mediante un elaborado ritual de «entextualización» del cuerpo (Flood 2006, 2-5, 27) –algo que también estudió Abhinava Gupta en su *Tantrāloka*–.

10. Bousoño, sin haber leído a Abhinava Gupta, deja oír asonancias singulares con él: «Poesía es la comunicación, establecida con meras palabras, de un *conocimiento* de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico [...] como un todo particular, como *síntesis* única de lo conceptual-sensorial-afectivo» (Bousoño 1962, 18); «La poesía no

piedades formales (el *New Criticism* norteamericano) o de qué modo se produce la implicación emocional del lector con el texto (algunas versiones de la teoría de la recepción y de la *reader-response*); pero la tendencia general ha sido considerar la reacción emocional del lector como un efecto colateral, extratextual y no demasiado digno de análisis: una mera respuesta a los trucos retóricos que buscan ganarse el interés del lector (Stockwell 2002, 172). Ya hemos visto que la teoría india también había afrontado el problema desde cada uno de esos ángulos (*rasa* o emoción estética en el autor, en la obra o en el oyente-espectador), a los que responden distintas tradiciones de comentario y exégesis de los textos literarios precedentes. Incluso la escuela de Cachemira evolucionó en ese aspecto: Ānanda Vardhana situaba el *rasa* claramente en el personaje y el texto, pero, unas décadas después, los maestros de Abhinava Gupta cambiaron por completo el enfoque: Bhaṭṭa Tauta situó la emoción estética en la confluencia entre espectador, autor y personaje; Bhaṭṭa Nāyaka, en las operaciones de lenguaje que subyacen a la respuesta del espectador, y la especificidad de su naturaleza epistemológica. Para Abhinava, el *rasa* es el proceso de respuesta en sí (Pollock 2001, 210).

La respuesta emocional al arte, vinculada al disfrute estético, despertó el interés de la psicología y poética cognitivas a partir de los años 90. Carroll (1990, 12, 27-35), al estudiar la respuesta emocional evidente que el género de terror provoca en el lector o espectador, establecía una oposición entre *art-horror* y *natural horror*: la segunda es el terror real que una persona haya podido sentir alguna vez en su vida, la primera es el que provoca un relato o película de terror. El *art-horror* se define como una emoción eventual, con dimensiones físicas, cognitivas y evaluativas; estas analizan factores como amenaza e impureza, que desencadenan, respectivamente, las correspondientes emociones de miedo y repulsión (Carroll 1990, 24-28). Hay un paralelismo nítido entre *rasa* como emoción que se siente al contemplar una obra de arte y *bhāva* como estado de ánimo experimentado en la vida real, así como el análisis de subcomponentes constitutivos de la emoción que siente el espectador (miedo + repulsión = *art-horror*); pero, como «emoción eventual», habría que asimilar el *art-horror* más bien a un estado de ánimo transitorio.

Hogan (1996 y 2003b, 45-75) abrió un diálogo entre la ciencia cognitiva actual y las tesis de la escuela de Cachemira, redefiniendo el *rasadhvani* de Abhinava Gupta en términos de *priming* afectivo: hay que entenderlo,

es sin más emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y sensaciones. Lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su *contemplación*» (Bousoño 1962, 19).

en sus palabras, como «the schemas, prototypes, and exempla primed or placed in a buffer between long term memory and rehearsal memory» (Hogan 1996, 175; 2003b, 62). Su punto de partida es la idea de Abhinava de entender el *rasa* como fruto de las huellas de los *bhāvas* en la memoria; pero no las que han dejado emociones reales, sino los recuerdos emocionales desencadenados por otros eventos literarios previos, que además se actualizan de modo inconsciente. Por supuesto, esto es interpretar los términos de Abhinava de un modo muy preciso, que deja de lado su marco intelectual, la doctrina de la *pratyabhijñā* ‘reconocimiento’, en el que se mueve la obra de Abhinava. En esta escuela filosófica, no hay separación entre sujeto y objeto, lo cual condiciona la naturaleza de los *saṃskāras* o, en su definición más usual, huellas residuales de experiencias pasadas que, en principio, condicionan la configuración de recuerdos en el intelecto. Recuperar un recuerdo implica recordar también las sensaciones de placer o dolor que se asociaron en el momento de la primera impresión sensorial; pero hay *saṃskāras* generados en vidas previas, cuya consciencia se ha disuelto antes de volver a renacer (Pandey 1963, 423-427) y, por ello, su actualización es inconsciente; de ahí que la traducción que Pollock (2016) elija para *saṃskāra* sea ‘*innate disposition*’. Hay parecidos entre algunas de las acepciones del *saṃskāra* de la filosofía india con el concepto contemporáneo de *priming*, pero obviar el aspecto metafísico de percepción y recuerdo en Abhinava deja fuera de foco el vínculo que tiene, para el sabio de Cachemira, la experiencia estética profunda con la redención religiosa (el éxtasis donde el yo desaparece). Y más allá de la coherencia que pueda tener la relectura de Abhinava Gupta en términos cognitivos, sigue quedando abierto el problema exacto de la naturaleza de las emociones (miedo, ternura, etc.) que el lector-espectador siente ante la ficción.

El mismo concepto de «emoción básica» es conflictivo; ya hemos visto que en la India el número de *bhāvas* y *rasas* se modificó (Tabla 1). Las diversas escuelas de la psicología contemporánea han buscado siempre definir qué es una «emoción básica» y se han propuesto muchos modelos. Tracy y Randles (2011) comparan cuatro sistemas, que coinciden entre sí en algunas de ellas (alegría, tristeza, miedo, ira) –que no son exactamente los cuatro *rasas* generativos del NŚ, el erótico, el furioso, el heroico, el repulsivo– y difieren en el resto (preocupación, interés, desprecio, amor/lujuria, sorpresa); pero hay más. Ortony y Turner (1990, 316) cotejaron quince modelos, que oscilan entre dos emociones básicas (placer/dolor o bien felicidad/tristeza) y once; ninguna de ellas coincide por completo con los *sthāyibhāvas* de Bharata, ni siquiera las seis emociones basadas en expresiones faciales universales de Ekman, Friesen y Ellsworth (1982), que incluyen la alegría, ausente de los *sthāyibhāvas*.

La omisión de emociones como alegría, culpa, ansiedad, odio o vergüenza entre los *sthāyibhāvas*, presentes en casi todos los modelos propuestos por psicólogos occidentales, ¿es una idiosincrasia cultural india? No olvidemos que la teoría de los *rasas* se inscribe en la tradición de la teoría literaria sánscrita. No se describen emociones universales; su objeto es jerarquizar aquellas emociones que tienen una función estética, según su utilidad expresiva para componer un texto o representar un drama, y provocar la reacción del espectador/oyente; alegría, vergüenza o ansiedad son para el NŚ meras emociones transitorias, que solo matizan las emociones estables. Desde luego, desde el punto de vista de la teoría estética, sí existen diferencias culturales significativas. Por ejemplo, la aplicación de la teoría de los *rasas* a otras artes distintas de la literatura es algo relativamente reciente en la India, ya que no existe el concepto integral de «arte» (Pollock 2016, 25). Los *rasas* y el *dhvani* son nociones propias de las artes escénicas que se expanden a la crítica literaria y, por ello mismo, hablar de teoría estética en la India supone hablar, ante todo, de teoría de la recepción de la literatura.

En la estética literaria sánscrita, el uso adecuado por parte del autor y actores de los *rasas* y el *dhvani* sirve para evaluar la calidad de una obra literaria; por ello cabe plantearse si el *comparadum* más preciso no son las emociones, básicas o no, que estudian los psicólogos, sino el concepto más difuso de «emoción estética». En Occidente es una noción que se remonta a la *Kritik der Urteilskraft* de Kant, pero traducir *rasa* por ‘emoción estética’ sería muy engañoso; Menninghaus *et al.* (2019), en su estado de la cuestión sobre la naturaleza de las emociones estéticas, subrayan la necesidad de distinguir entre emociones suscitadas por una obra de arte (*art-elicited emotions*) y las que se representan en el arte (*art-represented emotions*). Las segundas las decodifica el receptor sin participar de ellas necesariamente. Aunque se puede producir una reacción empática, a veces las emociones representadas van a despertar una emoción contraria (la satisfacción que muestra un asesino sádico en escena despierta la indignación o el rechazo del espectador); en cierta medida, eso se correspondería con el *rasābhāsa*, la ‘apariencia de *rasa*’, un tipo de *rasa* impropio que, debido a cuestiones de ética sociológica –emociones que no se adecúan al estatus del personaje en la jerarquía social, lo cual no redundaría en el placer del espectador– (Pollock 2001, 208-214). El concepto de «emoción estética» de Menninghaus *et al.* (2019) es una subclase de las *art-elicited emotions* en el receptor; son sentimientos genéricos de placer (*feeling of the beauty, feeling of the sublime*), con una función evaluativa y predictiva de la calidad artística de la obra que los produce. Esto se podría aproximar más bien al concepto de *śāntarasa*, el arrobamiento o transporte estético provocado por la belleza

de una obra artística; para Bhaṭṭa Nāyaka (Gnoli 1956, xx-xxiv), una persona con sensibilidad estética percibe lo narrado en una obra literaria de un modo independiente con respecto a su propia vida, o a la de personajes y actores, mediante un proceso de generalización (*sādhāraṇya*), que lo libera de la individualidad; de ahí su potencial para afectar a todos los individuos y su similitud a una experiencia de tipo religioso. Es un disfrute que implica la disolución del yo en la propia consciencia. Esta terminología hunde sus raíces en la mística del śivaísmo monista de Cachemira y contrasta vivamente con la aspiración de cientificidad de la poética cognitiva.

5. CONCLUSIONES: ¿HACIA UNA ESTÉTICA INTERCULTURAL?

Esta revisión crítica al diálogo sostenido en las últimas décadas entre teoría estética, crítica literaria y poética cognitiva, por un lado, y la teoría literaria desarrollada en la India, por otro, pone de manifiesto la relevancia de la comparación intercultural para ampliar horizontes y modelos heurísticos. Ciertamente, las herramientas tradicionales de la exégesis literaria sánscrita y su sustento teórico se pueden entender como «precedentes» de algunos enfoques recientes de la poética cognitiva o de la estética de la recepción, pero las similitudes no implican obviar las profundas diferencias de enfoque, método y finalidad que hay entre una y otro.

Explicar a fondo lo específico del sistema de Abhinava queda más allá del alcance de este trabajo, ya que obligaría a explicar de qué modo conciben y subdividen el «yo» y la psique humana las diversas escuelas filosóficas indias, o las implicaciones religiosas, teológicas y éticas subyacentes a conceptos como *dhvani* o *śāntarasa*. La comparación intercultural a tres bandas (India, China y Occidente) de Sundarajan (2010), en la que se subrayan estos aspectos, abre un camino posible. Además, los modelos teóricos desarrollados en la escuela de Cachemira no constituyen las únicas vías de análisis de un texto literario en la India, y la versión de Abhinava Gupta es solo uno de los resultados –si bien, ciertamente, el más profundo– de un largo proceso de decantación que se inicia como mínimo en los primeros siglos de nuestra era y continúa tras Abhinava, con o sin él. Es decisivo, al establecer comparaciones India/Occidente, determinar si se parte de un único modelo, necesariamente reduccionista, o reconocer que la diversidad histórica (y geográfica) de los modelos teóricos indios reflejan también nuestra propia variedad.

La universalidad de la respuesta emocional al arte está fuera de toda discusión, y se manifiesta de forma teórica no solo en Occidente y la India; también el concepto chino de *pin wei* (nota 6; Sundarajan 2010, 24) está

cercano al *rasa*. En la tradición occidental, la importancia de la sugestión para suscitar la emoción del lector aparece con nitidez en el *Peri hýpsous* 'De lo sublime' (s. I d. C.), atribuido a Longino. El texto recibió escasa atención hasta el s. XVIII, cuando autores como Burke y Kant integraron el concepto de lo sublime al discurso estético, dando lugar a una corriente que afloró con fuerza en el Romanticismo, para quedar soterrada poco más adelante. En *De lo sublime* se analizan diversos pasajes de estilo elevado que, en virtud del genio de sus autores y su perfección estética, poseen una especial capacidad de producir *pathos* y despertar en el lector honda emoción; no es casual que Ingalls (Ingalls *et al.* 1990, pp. 36-37) cierre su introducción a la edición del *Dhvanyāloka* proponiendo al *De lo sublime* como único paralelo en nuestra tradición al tratado de Ānanda y mostrando como lo sublime y el *dhvani* se manifiestan en un poema de Safo.

En esa línea, el diálogo intercultural ha dado lugar a interesantes resultados prácticos. Así, Matyszkiewicz (2018) rastrea muestras de lo sublime en la épica cortesana sánscrita y, desde la otra orilla, la crítica literaria india ya había aplicado los métodos de su propia tradición a obras occidentales (Rayan 1965, 256-259; Mohanty 2006); incluso Hogan (2003b, 71-75) lleva a cabo una relectura de unas líneas de *Hamlet* («Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince...») desde la perspectiva del *dhvani* implícito. Quizá si el autor del *Peri hýpsous* hubiera creado escuela, se habría desarrollado en Occidente una línea de pensamiento sobre teoría de la estética literaria parejo a la teoría del *rasadhvani* de la India. Las teorías no son de aplicación universal simplemente porque parezcan replicarse en diversas culturas ni son más científicas por esa aparente universalidad. Las posibilidades que abre la integración de los antiguos modelos teóricos indios en la poética cognitiva, por lo que se refiere a los procesos mentales de respuesta emocional a la literatura y al arte, serán más fructíferas cuanto más atención se preste a ambos miembros de la comparación. Nunca está de más una mirada al pasado para recordar que la tradición humanística y filológica es científica porque es histórica, y que todo método hermenéutico ha de responder a las respectivas tradiciones de las culturas humanas antes de operar por generalización.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AGUD APARICIO, Ana. «Die ästhetische Philosophie des Abhinavagupta und der Shivaismus von Kaschmir». En STEGMAIER, Werner (ed.). *Zeichen-Kunst. Zeichen und Interpretation V*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999, pp. 164-182.

- AMALADASS, Anand. *Philosophical Implications of dhvani: Experience of Symbol Language in Indian Aesthetics*. Wien: De Nobili-Institut für Indologie, 1984. <https://doi.org/10.1163/9789004645981>
- BAHM, Archie J. Comparative Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1965, 24/1, pp. 109-119. <https://doi.org/10.2307/428253>
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1962.
- BRONNER, Yigal y Whitney COX. «Sanskrit poetics through Daṇḍin's looking glass. An alternative history». En BRONNER, Yigal (ed.). *A Lasting Vision. Daṇḍin's Mirror in the World of Asian Letters*. Oxford: Oxford University Press, 2023, pp. 253-307. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197642924.003.0006>
- CALERO VAQUERA, M.^a Luisa y M.^a Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ. *Lenguaje, literatura y cognición*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2013.
- CARROLL, Noël E. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. London-New York: Routledge, 1990.
- CHARI, V. Krishna. «The Genre Theory in Sanskrit Poetics». En HOGAN, Patrick Colm y Lalita PANDIT (eds.). *Literary India. Comparative Studies in Aesthetics, Colonialism, and Culture*. New York: S.U.N.Y. Press, 1995, pp. 63-79.
- CHELLAPPAN, Kasi. «Comparative literary theory: an Indian perspective». En DEV, Amiya y Sisir Kumar DAS (eds.). *Comparative Literature. Theory and Practice*. Shimla: Indian Institute of Advanced Studies, 1988, pp. 295-306.
- CHOUDHURĪ, Indra Nāth. *Comparative Indian Literature: Some Perspectives*. New Delhi: Sterling, 1992.
- DE, Sushil Kumar. *Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetic (with Notes of Edwin Gerow)*. Bombay: Oxford University Press y Berkeley: University of California Press, 1963. <https://doi.org/10.1525/9780520339149>
- DEV, Amiya y Sisir Kumar DAS. *Comparative Literature: Theory and Practice*. Shimla: Indian Institute for Advanced Study, 1988.
- DHĀ, DhK = Ingalls, Masson y Patwardhan (eds.), 1990.
- DOMÍNGUEZ, César. «Estudios de Este/Oeste, esquematismo y relativismo cultural: algunas reservas a la poética comparada de Earl Miner». *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 2018, 8, pp. 275-318.
- EDGERTON, Franklin. «Indirect suggestion in poetry: A Hindu theory of literary æsthetics». *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1936, 76/5, pp. 687-706.
- EKMAN, P., W. V. FRIESEN y P. ELLSWORTH. «What emotion categories or dimensions can observers judge from facial behavior?» En EKMAN, P. (ed.). *Emotion in the human face*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 39-55. <https://doi.org/10.1016/b978-0-08-016643-8.50024-0>
- ETIEMBLE, René (1963). *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris: Gallimard.
- FLOOD, Gavin. *The Tantric Body. The Secret Tradition of Hindu Religion*. New York: I.B. Tauris, 2006. <https://doi.org/10.5040/9780755626304>
- FOKKEMA, Douwe W. «The Forms and Values of Contemporary Chinese Literature». *New Literary History*, 1973, 4/3, pp. 591-603. <https://doi.org/10.2307/468537>

- FOKKEMA, Douwe W. «The European Reception of Japanese and Chinese Literature». 比較文学 (*Hikaku. Comparative Literature*), 1988, 30, pp. 244-238. https://doi.org/10.20613/hikaku.30.0_244
- FOMESHI, Behnam M., Parvin GHASEMI y Alireza ANUSHIRAVANI. «Comparative poetics today: not global without the Middle East». *Socrates*, 2015, 3, pp. 30-47. <https://www.socratesjournal.com/index.php/SOCRATES/article/view/155>
- FREEMAN, Margaret H. «The Body in the Word. A Cognitive Approach to the Shape of a Poetic Text». En SEMINO, Elena y Jonathan CULPEPER (eds.). *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2002, pp. 31-57.
- FREEMAN, Margaret H. «Minding: feeling, form, and meaning in the creation of poetic iconicity». En BRÔNE, Geert y Jeroen VANDAELE (eds.). *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. Berlin-Nueva York: Mouton de Gruyter, 2009, pp. 169-196.
- GAMONEDA, Amelia y Candela SALGADO IVANICH (eds.). *Paisajes cognitivos de la poesía*. Salamanca: Delirio, 2021.
- GAVINS, Joanna y Gerard STEEN. «Contextualising Cognitive Poetics». En GAVINS, Joanna y Gerard STEEN (eds.) *Cognitive Poetics in Practice*. London-New York: Routledge, 2003, pp. 1-12. <https://doi.org/10.4324/9780203417737>
- GEROW, Edwin. *A history of Indian literature. Vol 5.3: Indian Poetics*. Ed Jan GONDA. Wiesbaden: Harrassowitz, 1977.
- GNOLI, Rainiero. *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*. Roma: Instituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1956.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- HARRISON, Chloe y Peter STOCKWELL. «Cognitive Poetics». En LITTLEMORE, Jeannette y John R. TAYLOR (eds.). *The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics*. London: Bloomsbury, 2014, pp. 218-233.
- HIGGINS, Kathleen M. «An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2007, 65/1, pp. 43-54. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594x.2007.00236.x>
- HOGAN, Patrick Colm. «Toward a Cognitive Science of Poetics: Ānandavardhana, Abhinavagupta, and the Theory of Literature», *College Literature*, 1996, 23.1, pp. 164-179.
- HOGAN, Patrick Colm. *Cognitive Science, Literature, and the Arts. A Guide for Humanists*. London-New York: Routledge, 2003a.
- HOGAN, Patrick Colm. *The Mind and its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003b. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511499951>
- HOGAN, Patrick Colm. *What literature teaches us about emotion* (Studies in Emotion and Social Interaction). Cambridge University Press, 2011. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511976773>
- HOUBEN, Jan. «The Sanskrit tradition». En VAN BEKKUM, Wout *et al.* (eds.). *The emergence of semantics in four linguistic traditions: Hebrew, Sanskrit, Greek, Arabic*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1997, pp. 49-145.

- INGALLS, Daniel H. H., Jeffery M. MASSON y M. V. PATWARDHAN (eds.). *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta* (Harvard Oriental Series 49). Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1990.
- JOHNSON-LAIRD, Philip N. y Keith OATLEY. «How poetry evokes emotions». *Acta Psychologica*, 2022, 224, pp. 1-12. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2022.103506>
- LIENHARD, Siegfried. *A history of Indian literature. Vol. 3.1: A History of Classical Poetry (Sanskrit, Pāli, Prakrit)*. Ed. Jan GONDA. Wiesbaden: Harrassowitz, 1984.
- LIU, James J. Y. «Toward a synthesis of Chinese and Western theories of literature». *Journal of Chinese Philosophy*, 1977, 4, pp. 1-24. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6253.1977.tb00658.x>
- MAILLARD, Chantal. *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Palma de Mallorca: Olañeta, 2006.
- MARTIN, Dan. «Devotional, covenantal, and yogic: Three episodes in the religious use of alphabet and letter from a millennium of Great Vehicle Buddhism». En LA PORTA, S. y D. SHULMAN (eds.). *The poetics of grammar and the metaphysics of sound and sign*. Amsterdam: Brill, 2007, pp. 201-229. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004158108.i-377.61>
- MATYSZKIEWICZ, Ariadna. «Are great natural objects in Sanskrit *mahākāvya* sublime? A preliminary study on the Loginian notion of the sublime and the practice of Sanskrit classical poets». *The Polish Journal of the Arts and Culture*, 2018, New Series 7, pp. 55-76. <https://doi.org/10.4467/24506249pj.18.003.9777>
- MENNINGHAUS, Winfried, Valentin WAGNER, Eugen WASSILWIZKY, Ines SCHINDLER, Julian HANICH, Thomas JACOBSEN y Stefan KOELSCH. «What Are Aesthetic Emotions?». *Psychological Review*, 2019, 126/2, pp. 171-195. <http://dx.doi.org/10.1037/rev0000135>
- MESKIN, Aaron y Jonathan M. WEINBERG. «Emotions, fiction, and cognitive architecture». *British Journal of Aesthetics*, 2003, 43/1, pp. 18-34. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/43.1.18>
- MINER, Earl Roy. *The Japanese tradition in British and American literature*. Princeton: Princeton University Press, 1958.
- MINER, Earl Roy. *Comparative Poetics: An intercultural essay on theories of literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- MINER, Earl Roy. «On the Genesis and Development of Literary Systems II: The Case of India». *Revue de Littérature Comparée*, 1991, 65/2, pp. 143-151.
- MIRAJKAR, Nishikant D. The relevance of Indian literary theory. En DEV, Amiya y Sisir Kumar DAS. *Comparative Literature Theory and Practice*. Simla Indian Institute for Advanced Study, 1988, pp. 236-284.
- MOHANTY, Sangeeta. «Hamlet: A *rasa-dhvani* approach». *Journal of Comparative Literatures and Aesthetics*, 2006, 29/1-2, pp. 17-52.
- NŚ = *Bharatīya-Nāṭya-Śāstra*. Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages (Gretil), Staats- und Universitäts Bibliothek Göttingen. https://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/corpustei/transformations/html/sa_bharata-nA-TyazAstra-1-1618-303335-37.htm
- OATLEY, Keith. «A taxonomy of the emotions of literary response». *Poetics*, 1994, 23, pp. 53-74. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)P4296-S](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)P4296-S)

- OATLEY, Keith. «Writing and reading: the future of cognitive poetics». En GAVINS, Joanna y Gerard STEEN (eds.). *Cognitive Poetics in Practice*. London-New York: Routledge, 2003, pp. 161-173. <https://doi.org/10.4324/9780203417737>
- ORTONY, Andrew y Terence J. TURNER. What's basic about basic emotions? *Psychological Review*, 1990, 97/3, pp. 315-331. <https://doi.org/10.1037/0033-295x.97.3.315>
- PANDEY, Kanti Chandra. *Abhinavagupta. An Historical and Philosophical Study*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1963.
- PANDEY, Kanti Chandra. «Bird's-eye view of Indian aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1965, 24/1, pp. 59-73. <https://doi.org/10.2307/428248>
- POLLOCK, Sheldon. «The social aesthetic and Sanskrit literary theory». *Journal of Indian Philosophy*, 2001, 29, pp. 197-229. <https://doi.org/10.1023/A:1017565123467>
- POLLOCK, Sheldon. «From *rasa* seen to *rasa* heard». En GUENZI, Caterina y Sylvia D'INTINO (eds.). *Aux abords de la clairière*. Paris: Brepols, 2012, pp. 189-207. <https://doi.org/10.1484/m.behe-eb.4.00326>
- POLLOCK, Sheldon. *A Rasa Reader. Classical Indian Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 2016. <https://doi.org/10.7312/poll17390>
- RAGHAVAN, Valayamghat. *The Number of Rasas*. Chennai: The Adyar Library, 1940.
- RAYAN, Krishna. «"Rasa" and the objective correlative». *The British Journal of Aesthetics*, 1965, 5/3, pp. 246-260. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/5.3.246>
- SHARMA, Mahesh. «The Eastern and Western aesthetics: Re-routing the *rasa* theory». *European Academic Research*, 2014, 1/11, pp. 4739-4753.
- STOCKWELL, Peter. *Cognitive Poetics*. London-New York: Routledge, 2002.
- SUNDARAJAN, Louise. «Two flavors of aesthetic tasting: Rasa and savoring, a cross-cultural study with implications for psychology of emotion». *Review of General Psychology*, 2010, 14, pp. 22-30. <http://dx.doi.org/10.1037/a0018122>
- TRACY, Jessica L. y Daniel RANGLES, D. «Four models of basic emotions: A review of Ekman and Cordaro, Izard, Levenson, and Panksepp and Watt». *Emotion Review*, 2011, 3(4), pp. 397-405. <https://doi.org/10.1177/1754073911410747>
- VILLANUEVA, Darío. «Poética comparada». *Revista de Filología Francesa*, 1995, 8, pp. 191-199.