

MIRADA AL ORIENTE MILENARIO

por **Hernán Larraín Peró**

Un día de un mes de mayo, muy temprano, desperté en un mundo nuevo para mí. Había atracado a puerto el barco que me conducía a Indochina, junto con el desayuno, entró a mi cabina la noticia que había llegado a Saigón. Al mirar por el ojo de buey, me inunda la inquietud frente a la aventura. Veía un paisaje de casas feas sin carácter, plantas y árboles de esencias diferentes. El brillo del sol hería mis ojos, llegaban olores distintos, tibios, perfumados, cálidos, que mareaban, quedé un tiempo inmóvil, temeroso ante lo desconocido, salgo de mi cabina y en el puente encuentro a un compañero de viaje que me advierte de la fuerza del sol, “cuidado con el ‘coup de bamboo’, es muy peligroso para las cabezas extranjeras, y me cubro con el ‘casco colonial”.

Poco a poco fui tomando confianza a medida que avanzaba el día, y ya instalado en el hotel, con pisos de baldosas, gran ventilador a paletas en el techo, ventanas persianas, no hay vidrios en Saigón, porque no dejan pasar el aire. No me gusta el calor pero hay que acostumbrarse. Tenía unos amigos de Francia, a los que visito y así me sentía menos solo, eran hombres muy cultos que me hablaban del país, su historia y su arte. Comencé a interesarme y así pasaron muchos años, tantos como para que el organismo renueve sus células enteramente.

Lo que esas viejas civilizaciones me enseñaron, es que hay que vivir despacio, como ellos, que se cultivaron sin premura y a lo largo de muchos milenios. Su civilización está decantada, segura, tuvieron a la India y a la China como maestros, un acervo cultural muy fuerte que se manifiesta en todo.

Esos dos dominios se ejercieron y se expresaron de maneras diferentes. La India siembra. La China domina e impone su cultura, su fuerza. La India entregó su cultura a casi toda la península, el arte Khmer y el Champa, y así la India, pacíficamente, sembró en suelo propicio una

cultura que se manifestó de una imponente manera, en los templos de Angkor-Vat y la ciudad de Angkor-Thom, y muchos otros monumentos que nos conmueven profundamente.

Del arte chino, tan importante en sí, hablaremos más adelante, porque en la Indochina, no merece mayor comentario. Su amo impuso su cultura, su escritura.

Orientémonos rápidamente en el origen de estas culturas. Si apareció en Java, no es menos cierto que la Indochina es la cuna de las civilizaciones, de las poblaciones del Pacífico meridional. La semilla más viva necesita terreno propicio para germinar, y las lecciones de la India y de la China no habrían tenido éxito sobre costas desérticas y simplemente hostiles. Esto es tan cierto, que sabemos bien que los navegantes indios tocaron Borneo, las Filipinas, Hainán y las Islas Célebes, sin encontrar una civilización comparable con la de los Khmer y los Chams.

La China anexa pura y simplemente al Tonquín, dispuso su civilización, haciendo tabla rasa del pasado, para finalmente transformar a ese país, en una enorme provincia, apenas reconocible dentro de otras tantas de su inmenso Imperio, la India, no hará más que tocar sus costas meridionales, y en seguida repartir. Pero estos países absorbieron su cultura para más tarde crear otras tantas civilizaciones originales.

Al contrario de la conquista China, ella fue pacífica y no concertada y casi sin influencia directa sobre la India misma. Pero ella dio gloriosos frutos durante 15 siglos, y unos de los más bellos títulos de la India es llevar el humanismo a las riberas más distantes y desamparadas.

El año 214 a. de J.C. Tsin-che-huang-ti anexaba el Tonquín que se integró a la enorme provincia Giao-Chi, por capital Cantón. Los chinos sometieron a los vietnamitas y así quedó el Tonquín sinizado hasta el siglo X. Los viet asimilaron bien rápidamente la civilización china y su gran cultura. El chino fue la lengua oficial y la presión cultural de China duró hasta el siglo X A.D.

Hablando de la China, hagamos un viaje a ella, ya volveremos a la Indochina.

“Nada se desconoce más, dice: M.Granet, que el gran pasado de China. De su pasado que encierra gran parte de la experiencia humana. Y que merece algo más que un interés curioso. Ninguna nación ha servido de vínculo a tantos hombres durante tantos años”.

Interesémonos entonces por su historia. Las leyendas chinas colocan al origen de su historia nacional un cierto número de personajes míticos, a los cuales se les atribuyen todos los progresos realizados por la raza, en el curso de su lenta evolución. Fou-hi, inventor de la escritura, Chen-nomg, inventor del arado, Huang-ti enseñó a fundir el cobre, Yao vio el diluvio, Choum catastro el país.

En el aspecto religioso las Odas y los Anales, nos muestran una forma evolucionada en que descansa el culto de los antepasados, los cultos agrarios y el culto Imperial del Cielo.

Al mismo tiempo esta religión social elaboró nociones de cosmología. El Yang y el Yin, estos son elementos primordiales del mundo material. El primer principio macho representa el cielo, las estrellas, la inteligencia. Al principio Yin se le adjuntan la luna, los planetas, las pasiones, la forma humana.

Más tarde Yang y Yin serán, respectivamente, el principio de la evolución y de la regresión, que crearon por el eterno girar el orden universal.

Veamos la plástica: el encuentro o descubrimiento de una magnífica laca decorada en Shang-Sha evidencia que la pintura existía en la época Han hace 2.000 años, de estas bellísimas lacas decoradas, cuenta un escritor del segundo siglo de nuestra era, que el poeta Chu-Yuan, vio en una tumba de antepasados reales, un altar familiar de los duques de Wou, donde están pintados los dioses y los espíritus del cielo y de la tierra, las montañas de las corrientes, en forma curiosa y muy difícil de describir, y un objeto extraño y de actos realizados por los antiguos magos y sabios. Si podemos juzgar por estas lacas, esos dibujos habrían sido realizados con mucha imaginación y mediante rápidos movimientos.

Con todas las limitaciones de estas arcaicas representaciones, Han creó un mundo propio animado por un soplo de vida. Es, ante todo, un arte de silueta, vibrante acción y expresión del drama humano. Una juvenil energía vitaliza estas escenas en las que el hombre y las bestias, impelidas por una irresistible necesidad de velocidad, se proyectan al espacio, hacia una invisible meta. A no dudar, este “galope volante”, en el cual el animal se muestra con las patas delanteras y posteriores al mismo tiempo, es una consigna de rapidez adoptada por China desde el occidente, pero no hay ejemplo en el próximo o medio oriente que pueda compararse a la elasticidad resorte y furia del tigre, que persigue a un caballo a través de un paisaje siniestro.

Hay otros del primer siglo pintados a la más pura manera decorativa que ilustra otra faceta del genio Han. Tigres y pavos reales habitan un mundo de ensueño y de disolventes formas, en que una fiera trepa una montaña para observar a otra que mira a través de un cerro, y dos pájaros que a cada lado se están contemplando. Este arte, de ritmo interrelacionado y de rápidos movimientos, está en directa relación con los tardíos broncees Tsheou, pero rompiendo con las geométricas restricciones quedan ahí al borde de la abstracción. Se ha imaginado un estilo de velocidad de violento movimiento, que pintan dioses y bestias y nubes impelidas al espacio por fuerzas irresistibles. Un estilo sin paralelo que atañe la incomparable gloria del siglo IV en las cavernas budistas de Toung-huan.

Tenemos una descripción de una piedra funeraria, grabada por un gran poeta del siglo II de nuestra era, de un fresco que adornaba las paredes de un palacio de la familia Wu en Shang-tuang que dice:

Aquí todo el cielo y la tierra están pintados
y cerca de sus tribus todo lo que vive,
salvaje matrimonio, parejas con parejas,
extraños espíritus de los mates,
dioses de las montañas con sus mil ropajes ,
crea el pintor con sus rojos y azules,
y todas las maravillas de la vida la forma,
todos en verdad, con sus colores a su modo.
Primero nos muestra al abierto caos,
y los comienzos del antiguo mundo,

los cinco dragones con sus alas juntas,
nueve cuellos, señor de los hombres,
Eu-Hi, con su pesado cuerpo,
Un-Wu, serpiente aureada,
bastas e informes presencias, pasan inadvertidas, pero
para el ojo avizor, emergiendo luminoso
Huang-Ti, Thang y Yu.

Cada cual Coronado como fue Coronado y
vestido como fue vestido, los tres reyes ahí estaban
muchos y alborotados jóvenes y turbulentos lores,
honorables señores, cumplidos hijos,
brillantes escolares, fieles viudas,
victoriosos y vencidos,
sabios y locos, ninguno faltaba a la cita.

Esta caracterización de los altares de la familia Wu es válida para todas las artes funerarias de la época Han, según lo remarca F. Drake: “no hay culto especial ni honores, nada particularmente apropiado para una tumba. Ningún diario del muerto, nada bueno ni malo, ninguna victoria, pero sí un amplio sentido religioso desprende y representa una continuidad entre el espíritu de la tierra y el mundo de los sentidos”.

LA PINTURA

Antes de formular conceptos sobre la estética china, veamos su posible origen. El efecto del confucianismo o de la filosofía confuciana sobre China es complejo y profundamente anclado, de modo que permite su propósito en las más variadas formas que toma la técnica en los valores estéticos, desde el año 344 d.C. Podemos ver y conocer directamente la pintura china en el famoso rollo de Ku-Kai-Chi, conocido pintor del bajo Yang-Tse, de gran reputación en la corte de Nankín, es el único artista de esta temprana edad, del cual podemos formular algunas conjeturas. Hay dos rollos pintados que se le atribuyen, que son totalmente diferentes. Uno tiene por título “Las admoniciones del instructor a las Damas de la Corte”, el otro, “Las Ninfas del río Lo”.

En el primero, la admonición de los instructores, tiene escenas separadas que conforman una serie de ilustraciones de alto tono moral. Una acción registra el pasaje siguiente: si el mundo que Ud., frecuenta es realmente bueno todo hombre en 100 millas a la redonda le corresponderá, pero si se aparta de este principio, su mismo camarada le engañará. La ilustración es literal: “Un caballero de aristocrática presencia está sentado al borde de una cama encortinada, al frente, una digna señora está siendo o bien reprendida o desmentida. La expresión del caballero sugiere verdadero disgusto”. De todas maneras el tenso sentido de la emoción fue captado. Esta primera pintura conocida nos revela un arte acabado. *Una tradición llena de sutiles refinamientos, trazo suelto, suprema elegancia de las formas femeninas, poesía de las actitudes.* Aquí está todo lo que será el encanto de la pintura Sino-japonesa clásica. Podemos además decir que, cuando el budismo aporta a la China el doble canon helenístico-Indo-gupta, *la estética china, en sus grandes líneas, estaba constituida.* Este rollo de British Museum, no nos presenta solamente estas figuras elegantes que serán la seducción de las pinturas Sino-japonesas, sino que ya nos trae el primer ejemplo del paisaje chino. Los contemporáneos del Ku-Kai-Chi comienzan *ya con la crítica y la teoría estética,* que, a través de los siglos, han contribuido profundamente a la cultura china, por las ricas posibilidades de *análisis literarios y teorías técnicas.* Hsi-Shio fue el más conocido entre los pintores que formularon los “Seis Principios” que hacen un artista meritorio. La importancia de estos “Seis Principios” muestra que en las épocas posteriores no han sido sobrepasados. Son verdaderamente (para los chinos) la piedra angular de la vasta literatura en materia de crítica de arte, que ha sido acumulados a través de los siglos.

El primero de estos principios es vago y posiblemente intencional: estas vaguedades son susceptibles de varias interpretaciones que hicieron posible que este primer principio fuera empleado por centurias. Su flexibilidad lo hace aplicable a sistemas de estética y juicios críticos que no difieren de los obtenidos en tiempos de Hsi-Shio. Soper nos da una traducción de estos principios:

“1° Vitalidad en la consonancia con lo espiritual.

2° Método estructural sobre el uso del pincel.

3° Fidelidad al objeto.

- 4° Conformidad a la manera de aplicar los colores.
- 5° Planificación en la colocación de los elementos.
- 6° Transmitir la experiencia del pasado”.

De primera importancia es dar la calidad que no se obtiene por la técnica solamente, cualidad que para el crítico chino será la piedra de tope: lo que separa el artista creador del artista común, el *pintor debe ver en ellos lo vital, la espiritualidad de cada cosa animada*; en su cuadro debe ser capaz de encontrar la correspondencia, no en cualquier parte de la tela, sino *en la infinita extensión a través del universo*. Solamente así puede encontrar la fuente vida. Esto parece un lenguaje mítico, una paráfrasis, una orden que más tarde será claramente establecida. El artista debe ver primero, lo último, lo quintaesenciado del carácter del sujeto, lo equino del caballo, la humanidad del hombre, *y en un nivel más general, la rapidez de la inteligencia, el pulso de la vida contrastando con la materia bruta*.

Ninguna de las muchas pinturas Budistas, de las que hablan los escritos, ejecutadas por artistas de la dinastía Tang han sobrevivido; hay muchas capillas en las cavernas de los mil Budas en Toung-Huang. Hay varias representaciones, sin embargo, de la visita del Bodhisatva-Manyucrí a Vimalakirti. “El viejo Vimalakirti estaba enfermo y Bodhisatva quería visitarlo por deseos de Buda. Los otros monjes no se presentaban porque temían ser cuestionados a fondo en los temas religiosos que el viejo Vimalakirti pudiera plantearles. Algunos huéspedes celestes estarían presentes para oír el discurso”.

El cuadro más completo sobre el tema está reproducido en la caverna N° 1. “La escena es grande y pomposa, a gran escala, representa la ciudad en medio de un valle, ceñida por una triple muralla que ocupa el centro de la composición. A la izquierda, rodeada por los reyes guardianes, guerreros y demonios, Vimalakirti está sentado en un alto sitial, al lado opuesto, Manyukri, trona escoltado por divinidades, alrededor de este extenso panorama, cerros y ríos. No hay confusión en la representación de estas multitudes por la sabia agrupación en los semicírculos crecientes y convergentes.

Entre los temas más populares en Toung-Huang está el paraíso del oeste de Amithaba. Este buda promete la bendición celestial al devoto, que en

peregrinación llegue a Toung-Huang. Los artistas prodigaron, en el paraíso Amithaba, todos los más exuberantes detalles de los suntuosos lugares que la imaginación pueda crear.

Entre los pintores de la corte sobresale Wou-Tao-Zu, un genio de ilimitada energía. Decoró frescos en los muros del gran templo Chan, en Lo-Yang.

Otros frescos pintados, en los cuales Buda sufre las “tentaciones del Demonio” y el círculo infernal, cuyos temas llaman a la acción violenta. De todas estas obras, desgraciadamente poco queda, ya que no resistieron la destrucción de 4.400 templos y 40.000 pagodas.

La pintura en la dinastía Tang aparece en un período en que los grandes artistas estaban en la mayor parte inclinados a temas religiosos y seculares. Pocos paisajistas había en un país que estaba destinado, en este concepto, a entregar una gran contribución al mundo y que estaba emergiendo de los arcaicos estilos de las seis dinastías. Li-Chao y el gran poeta y pintor Wang-Wei, estos chinos estetas e historiadores de arte en las últimas centurias, construyeron teorías sobre la escuela Tang del paisaje, que probablemente eran muy dogmáticas y por eso no originaron escuela. Wang-Wei, genial como se le conoce por sus poesías y pinturas de paisajes más fluidos, tampoco logra crear un estilo que fuera una clara y completa innovación.

Volviendo a Wang-Wei y a las muchas especulaciones que su estilo provocó en chinos y japoneses, vemos que la grandeza del hombre está en la individualidad de su genio. Su estilo varía literalmente de paisaje tradicional a una pintura monocromática, hecha a la tinta “per se”. Este estilo de pinturas con delineadas montañas, cerros y ríos, y rocas pintadas con marcas que representan grietas y fisuras, se añaden a la estructura geológica de las rocas, están indicados con lavados en tinta con múltiples toques de pincel en la línea de contorno en “Ts’ung”, que se puede traducir por arrugas que significan los pliegues de la faz de la montaña.

Estamos viendo en estos últimos tiempos de la dinastía Tang un *gran interés por el paisaje*, que se desarrolla en gran intensidad. Las aguadas, que representan el mundo de las montañas, corrientes, ríos, árboles. *Por otro lado*, el agudo análisis y penetración que los artistas del Occidente

dedican al estudio de carácter de la humanidad, *y de toda esta genial observación-estudios intensos de anatomía* y la búsqueda por la “REALIDAD ULTIMA” que Occidente dedica a la forma humana, la China, con la misma furia, lo dedicó al mundo de la naturaleza bajo todos sus aspectos.

El paisaje que durante la dinastía Han representaba escenas de caza, labores de campo, de la morada de los inmortales y creaturas de la fantasía, durante el tercer siglo, vuelca el interés por la realidad objetiva, con el conocimiento necesario para ilustrar a Confucio, y los temas taoístas. Estos paisajes servían para ilustrar los pedidos que la iglesia requería para tratar los temas sagrados, como la historia de la vida de Buda. No sería extraño entonces que hacia fines del siglo tercero el paisaje por derecho propio fuera el vehículo para dar libre campo a las emociones, quebrando con el convencional elegante y estilo decorativo. Es probable que quedó liberado olvidando esta técnica y sin ninguna predestinación estilística, porque el espíritu chino, eventualmente encontró en el mundo de la Naturaleza una respuesta a sus esperanzas que eran más reales y satisfactorias que la pompa de la Corte Imperial, moral confuciana y todos los múltiples dioses del panteón Mahayánico budhista.

De Wang-Wei hay un ensayo sobre la pintura del paisaje que envuelve muchos de los conceptos ideales de los artistas de la época. El tema de este ensayo, dice: que el arte del pintor está en la búsqueda de la “Realidad Ultima” y no la mera ilusión de la realidad, abstrayendo el espíritu de la forma. El parecido reproduce el aspecto formal del objeto pero descuida lo espiritual; la verdad subjetiva muestra el espíritu, la substancia y la perfección. El que trata de transmitir el aspecto formal, termina por obtener solamente la mera apariencia. Este criterio en el arte, como opuesto a la representación de la ilusión de la realidad, por el autor de las clasificaciones, las expresa así: lo misterioso, lo divino, lo maravilloso y lo hábil.

En lo divino el artista busca primero lo universal, lo natural y las circunstancias de todas las cosas. Su estilo es apropiado al sujeto, la forma vuela espontáneamente del pincel.

En lo maravilloso, hay una poco usual e inesperada representación que bien puede ser lo contrario de escena real u objeto, y esto es propio del maestro del pincel sin mente.

Con lo hábil, significa que un artista corta en piezas fragmentos de belleza y los mezcla en una pretendida obra de arte. Su estilo es forzado, forma y espíritu muy exagerados. Es propio de la pobreza de la realidad y del exceso de formas exteriores.

Se encuentra entre los poetas Tang un profundo sentimiento de la Naturaleza de impresión taoísta y budhista a la vez. *El taoísmo les había enseñado encontrar el impulso perdido de todas las cosas. El budhismo Ch'an reforzaba y humanizaba el sentimiento de la vida universal, acentuando la fraternidad "íntima del Hombre, en las plantas y el animal; una inmensa ternura por toda la creación. Sus obras están llenas de elevaciones románticas, soledades nocturnas en horas indecisas del crepúsculo y del alba. El poeta, sentado cerca de una ermita o de una desierta roca, deja sus pensamientos flotar en el espacio por encima de un abismo, perdido en la esencia de las cosas. Tao-Han escribe: "Los pájaros callan, el sonido de las campanas y las salmodias de los Bonzos penetran más allá de las nubes. Yo contemplo los picachos blancos y la luna que se mira en las aguas del lago. Escucho el sonido de la fuente y del viento que atormenta las hojas al fondo de un torrente. Mi alma se lanza más allá de las cosas visibles, errantes y cautivas a la vez".*

El budhismo aporta también otro sentimiento al alma china: el de la fugacidad de las cosas. Estos pensamientos melancólicos unían a todos los poetas Tang. Se nota en la vena báquica de *Li-Tao-Po que le inspiran sus aires anacreónticos; su aguda y punzante "canción triste" se le encuentra en esta dolorosa interrogación del poeta Tshen-Tin-Ngan: "El viento de Otoño se lleva las floraciones, pero ¿dónde va el alma de las flores?" Inspira a Tao-Fou el gusto romántico por las ciudades muertas.*

Estas viejas ideas chinas adaptadas al pensamiento de los pintores del siglo X, al decirnos que el arte no está en relación con la Naturaleza, sino con el espíritu de la Naturaleza, nos parece un tanto sofisticado pero desde los primeros tiempos los artistas del extremo oriente *conservaron intacto su carácter mágico y por esta magia, su arte penetra más allá de la*

experiencia, toma lo esencial del espíritu y cautiva las cosas que hace. En sus comienzos, en su fase animista, lo hacían como magia por el ritual de la danza, por los dibujos mágicos en los bronce que contenían ofrendas, evocando el poder de la Naturaleza; y más tarde compartiendo con el espíritu del Tao. El pintor muestra el poder de la naturaleza en una operación en que el iniciado mirando el cuadro debe compartir la comunión artística. Bueno. ¿Y qué del observador? ¿cómo escapar a estas clasificaciones? *La pintura china como la música de Occidente pide un recíproco esfuerzo al observador, que dependiendo de su estado de gracia, puede comprender lo divino, lo misterioso, lo maravilloso o lo simplemente hábil.*

En el paisaje chino la figura humana está reducida a su más pequeña dimensión. La figura humana no debe inmiscuirse en el sentido de la inmensidad. En China no es el hombre lo importante sino la Naturaleza, que es la medida, y la Naturaleza fue únicamente conocida como símbolo del universo. En las pinturas chinas no hay aparente fuente de luz, sino más bien una iluminación, cuya intensidad puede variar de una parte a otra, según si el artista desea más importancia a la forma, o construir en términos de tono, de tinta. En los paisajes chinos no hay intención de “retratar” una montaña, etc., pero sí una composición de muchos elementos de la Naturaleza. También el propio dibujo debe basarse en la vista de varias montañas y estar perfectamente libre para introducir lagos, caídas de agua o templos construidos según un concepto ideal. El punto de vista sobre el cual varios elementos están presentes es el ideal de la composición.

No hay punto de fuga o punto de perspectiva. Cada elemento está en su más típico y satisfactorio aspecto. El espectador puede estar mirando la escena desde abajo o desde una gran elevación, también en el techo de un edificio, o dar una mirada al interior de un patio; o puede con la imaginación estar en el suelo y mirar hacia arriba, a las altas torres. A diferencia nuestra, el pintor chino no tiene al espectador sujeto al suelo, con la mirada fija en un punto. Nosotros restringimos el espacio a lo que vemos a través de una puerta abierta; ellos no limitan el espacio de la Naturaleza, porque pasan a través de la puerta abierta; practican el principio del foco móvil, de manera que podemos viajar millas de paisaje

mirando montañas y profundidades, seguir las corrientes, moverse hundiéndose en las caídas de aguas.

La corte de los Emperadores Song en Pien-Lian, ciudad en pleno valle del RIO AMARILLO, fue el centro cultural de vida intelectual y política. Sería natural pensar que en este torbellino político de esta dinastía, se hubiera producido una atmósfera de aprensión y de alarma poco favorable a la creación y contemplación de las artes, sin embargo, fue lo contrario. El período Song fue uno de los más brillantes en la historia del arte chino. Los Emperadores, sin excepción, fueron cultores sinceros y también autores, esencialmente en pintura.

La Academia de Pintura bajo el Emperador Hui-Tsong fue directamente activa, acogiendo artistas de mérito en puestos oficiales. Había en esa época la costumbre de adjuntar los pintores y las personas de mérito al gobierno, frecuentemente contratados por la Academia de Han-Lin, que fue inaugurada por el Emperador Ming-Huan en el siglo VIII. Esta Academia propició varios cargos a través de los siglos, hasta los tiempos modernos. No hay otra escolaridad organizada en el mundo, que tenga tan larga e ilustre historia.

Kao-T'Sung, proclamado Emperador en 1188, estableció la Corte de la dinastía Song en Hang-Chou.

Ninguna ciudad del Este Asiático fuera mejor situada y afortunada como capital de dinastía. Los Emperadores, sin excepción, fueron cultores del espíritu Hang-Chou, a orillas del hermoso Lago del Este, es una región de lagos y canales con suaves colinas y dulce clima, donde el rocío de la mañana concilia con el paisaje; aquélla era la hermosa ciudad de China que MARCO POLO visitó, después de la caída de los Mongoles. Los vastos monasterios budhistas que afloran con sus terrazas en las montañas, palacios y jardines, han desaparecido hace tiempo por las guerras y las destrucciones. Pero las pinturas, las cerámicas y las porcelanas Song han sobrevivido y son vivos testigos del tiempo de su gloria.

Para el chino letrado de inspiración, el sentimiento de la Naturaleza tenía un concepto filosófico del Universo, naturalista y místico del taoísmo; derivado de las viejas ideas cosmológicas de la raza, siempre latentes, que

sentían las potencias originadas en los principios Yan y Yin, participar en los misterios: dragones que sostienen la Bóveda Celeste, la Fuerza de la Primavera, el Principio Húmedo, las Aguas, las Brumas.

Todas estas presencias de fuerzas invisibles, que no podemos llamar sobrenaturales, confieren a la estética china un carácter curioso. Mientras que la estética Grecorromana, por un lado, y la estética Indo-gupta por otro, sostienen puntos de vista diferentes, y generalmente antropomórficos; la estética china, en su más alta expresión, que es la del paisaje, es esencialmente naturalista. Lo Divino en Grecia y la India tenderán a encaminarse a las relaciones humanas y sobrehumanas más o menos idealizadas: el Budha de Sarnath, el Zeus del Olimpo, la Trimurtis de Elephanta. La China, por el contrario, salvo la budhista, se rehusaba a concretar el misterio en los símbolos antropomórficos y tendía cada vez más a no reconocer como símbolo de lo divino, sino a la Naturaleza misma; es decir el paisaje (literalmente montañas y aguas.) El paisaje chino entonces lleva en sí, la esencia misma del taoísmo y la tentativa más apasionada del Extremo Oriente para llegar a la Realidad Suprema.

Todo un aspecto del paisaje chino proviene de la disolución del Universo en la acción combinada del taoísmo y del mahayana. Las formas del mundo sensible flotan como en un sueño y traducen sus ideales. *Sabemos que en esta época los monjes budhistas y los laicos gustaban retirarse a las montañas o a alguna ermita y llevar una vida contemplativa; y ahí entre las nubes y en las cimas veían aparecer como en un sueño, el rocío de la mañana y las aguas.* Agreguemos que el budhismo aportaba a la contemplación de la Naturaleza una ternura que el taoísmo no entregaba con igual intensidad, y según la ley de la reencarnación o de la evolución de la especie, el budhismo se sentía unido a las cosas inanimadas por lazo fraternal; *los árboles y las plantas, todos pueden alcanzar la budhidad.*

Con el simbolismo de esta época bajo la influencia del taoísmo y del budhismo, se formó un fondo común a todos los pintores, sin distinción de creencias. El simbolismo del paisaje chino estaba creado, laicizado y generalizado. Cada aspecto de la Tierra y de las Aguas, cada forma de montaña o de lejanía, cada esencia forestal y cada flor, tenía su significación ideal. Así nos enseñan: *tal cascada representa por su belleza intrínseca, la impermanencia de los seres en la fijación de la substancia. Un*

pequeño bosque de bambú, por la simplicidad del arbusto, por la austeridad de su tamaño, por el vacío de su caña; la imagen del Nirvana, que lo llevarán a las más altas meditaciones. La imagen del neoconfucianismo, enseñarán el arte de hacer, según el caso, serpentear un arroyo al fondo de un valle o de una garganta; de ordenar un panorama de pinos y rocas, coronando los abismos con capas de brumas; de disponer las montañas en pantallas sobre el horizonte , con las altas cimas como suspendidas, colocar tal árbol alto y deshojado al borde de un precipicio –un ermitaño en un camino en la selva- amarrar un barco en un rincón de una desierta marina a cierta hora de la tarde de invierno, temas que son todos símbolos. Este vasto simbolismo hizo que el Extremo Oriente fuera como un libro abierto, donde cada carácter es un símbolo. Mucho más que el paisaje occidental, es un estado de ánimo, porque no se dirige solamente a la sensibilidad estética y superficial del espectador, sino a su intelectualidad profunda.

*A este arte todo de espiritualidad, le faltaba un medio de expresión propio; y éste fue la pintura monocromática a la tinta china, el de la aguada. El color pesa y lo hace realista. *El trazo a la tinta china se eleva al mismo impulso que el pensamiento que nada retiene. El paisaje así abarca en su amplitud los montes y los valles, flota encima de lo concreto como en las montañas elevadas al sol poniente por el conjunto de las nubes, y como para evitar todo lo que pudiera atarnos a la materialidad de las cosas; el trazo mismo a menudo no termina el dibujo comenzado, deja el pensamiento en suspenso en una lejanía apenas bosquejada. Arte que indica muchas cosas, que no muestra y que evoca más bien; que no tiene otro motivo que la meditación. No es tanto el pintor el que hace el paisaje, es cada espectador que lo compone con los elementos que se le ofrecen, por ello el pintor revela el verdadero carácter de la naturaleza y termina la obra del Creador.**

Nos hemos alejado de la Indochina, volvamos a ella.

Estamos de vuelta en Saigón. Tengo impaciencia por conocer a fondo el arte Khmer. A mi paso por Phnomh Penh, saludo a un amigo, el señor Groslier, miembro de l'École Francaise de l'Extreme Orient. Me invitó a visitar las "Ruinas de Angkor", de los grupos de Angkor TOM, el señor Groslier, conocedor a fondo de estas culturas, organizó para mí un viaje

muy provechoso, sin su ayuda no habría sido posible imponerme de lo apasionado de esta cultura.

Voy a ser fiel a la esencia de lo que tanto conocimiento me iba enseñando: empezamos por el grupo de la ciudad de Angkor Thom: Era la historia del último rey de Cambodia, Jayavarman VII fue el más orgulloso y ávido de todos los reyes. No sucedió a su padre directamente, a su muerte, peleaba contra los Chams. No tuvo tiempo de hacer valer sus derechos, no hizo nada contra el usurpador. Sólo después de la destrucción de Angkor por las Chams se conmovió y expulsó al invasor y subió al trono. Su capital en llamas, en ruinas, y él tenía 60 años. La venganza fue terrible, invadió el Champa, tomó Vijaya, capital, y la anexó pura y simplemente. La Indochina parecía pacificada bajo su ley.

Cubrió el país de templos budhistas y hospitales en los que grabó estas admirables palabras. EL MAL QUE AFLIGE A LOS HOMBRES, SE VUELVE EN EL, EL MAL DEL ALMA. TANTO MAS DOLOROSO QUE ES EL DOLOR PUBLICO, QUE HACE EL DOLOR DE LOS REYES Y NO SU PROPIO DOLOR.

Reconstruyó Angkor y la mayoría de los templos de su imperio.

A los ojos de los Khmers el éxito de los Chams, quemando y saqueando Angkor puede parecer una condenación definitiva de la realeza, Yayavarman trató de salvar el principio Rey-Dios, haciéndose budhista, que era entonces la religión del pueblo y revalidando los templos profanados por los Chams impuros. Utilizando los trabajos, anteriores, el rey reconstruyó Angkor dándole el aspecto que presenta hoy la ciudad de Angkor-Thom. Abrió una formidable fosa de 4 mts. por 10 de ancho, y levantó una potente muralla de piedra, pues no olvida el ataque de los Chams. Emplazó 4 puertas en los 4 puntos cardinales y otra llamada de la Victoria por el lado Oeste. Estas puertas estaban coronadas de torres caras. Se ascendía a la ciudad por encima de la fosa, por una carretera bordeada de gigantes de piedra, arrodillados, sosteniendo la serpiente Sagrada Naga.

En el centro de Angkor-Thom el rey levantó su templo Montaña; el Bayon; su residencia, el Phimeneakas, con una terraza real esculpida; la terraza de los Elefantes de 300 mts. de largo, y varios edificios

importantes; el Banteay Kdei, el Ta-Pron, el Prea Kan. No perdió de vista en su planificación la comodidad de su pueblo: hace cavar nuevos lagos artificiales: el Baray y el Sas Shang; armonizó el sistema hidráulico más complejo e inteligente, de modo que no se perdiera una gota de agua para regar los arrozales.

Pocas ciudades en el mundo podrían rivalizar en su plano urbano paisajista, de cada templo partía hacia los puntos cardinales un triple sistema de caminos bordeando los canales hacia otros santuarios. Revivamos lo que puede ser esta selva de monumentos dorados brillando doblemente, al fin de sus perspectivas de agua y luz.

El simbolismo toma ahí primordial importancia reflejando la resolución mística del rey.

Inventó dos de las más bellas formas del arte Khmer: las torres esculpidas con caras colosales y las avenidas con gigantes de piedra que materializaban el batido del océano. En Angkor-Thom 54 gigantes de piedra tienen en sus brazos un inmenso Naga, que de la cabeza a la cola levanta majestuosamente las extremidades.

“Volviendo la espalda estos gigantes son para quien llega, a la izquierda los dioses de las esferas terrestres y, a la derecha, los dioses de las esferas subterráneas... Los dioses celestes de la puerta sur tiran sobre el Naga que se enrolla simbólicamente alrededor del Bayon Montaña. Pasa a la otra extremidad cogido por los dioses infernales de la puerta norte, y lo mismo sucede entre las puertas occidentales, que tirando alternativamente, los dioses hacen pivotar sobre el mismo Bayon, que bate así el océano cósmico, materializado por los canales. De esta agitación ciclópea, nace el Amrita; elixir de inmortalidad y ambrosía”.

La belleza de la composición es digna de una idea grandiosa: la cadencia de los cuerpos inclinados hacia atrás en su esfuerzo, la curva inmensa de la Serpiente resurgiendo hacia el cielo, las impresionantes miradas que traspasan al que llega. Todo hace pensar que estas puertas sean unas de las más extraordinarias creaciones del arte Khmer.

No menos interesante es el simbolismo del pequeño templo del Neak-Pean, construido en una isla en un lago artificial, en medio de un estanque cuadrado con pedestal circular que nos lleva a la torre del santuario; es un paraíso flotando en el Océano Primordial, cuatro estanques más pequeños encuadran el estanque principal, que recibe el agua por gárgolas protegidas bajo tantas capillas intermedias. Es la materialización de un lago milagroso, situado en el Himalaya, llamado Anatapta, que cura todos los males, y ahí, en la capital misma tenemos una réplica de este lago Santo que la India sólo se contentaba con imaginar.

Yayavarman agregó en su delirio de alucinante salvación, encima de las aguas del estanque, un grupo estatuario colosal que representaba a Abalokitesvara transformado en un caballo blanco para arrancar de la muerte a los náufragos mercaderes.

“El gran corcel blanco atraviesa el Océano de los Tormentos con los seres prendidos a él, como el rey ensaya arrancar a su pueblo de muerte en un sobrehumano esfuerzo”. La obra, sin duda más importante es Bayon. Ejemplo por excelencia de este simbolismo especial. El dispositivo inicial se desenvuelve en la forma de una cruz griega. Este rectángulo de 80 mts. por 57 mts., fue encerrado en otra galería más vasta de 150 mts. por 140 mts. En el centro, una capilla central con doce células radiantes: el Sancta sanctorum, las capillas, los pabellones y las torres de la Galería interior, fueron coronadas cada una con una torre. Hay por lo menos 54, es una verdadera selva de piedras, que se levanta en un caos vertiginoso hasta los 54 mts. del suelo.

Sobre cada una de las torres hay esculpidos 4 rostros colosales mirando casa uno a los cuatro puntos cardinales. En el santuario central, el Budha sentado meditando sobre el Naga rey del universo, al cual se identificaba Yayavarman. Las caras torres, que miran a todas partes materializan la omnipotencia del rey dios, mirando sobre su imperio por encima de su estado mayor.

ULTIMO VIAJE A CHINA

Volví como adicto cultural. Mi primera visita fue naturalmente al señor Juan Marín. Hombre extraordinario, sinófilo, conocedor de la cultura china y autor de varias obras. No puedo menos de honrar su memoria, en estas dos líneas al ilustre embajador de Chile.

No hablemos de la vida diplomática que todos conocemos, pero con Juan Marín hicimos visitas a los "Curios" y especialmente a la Feria de los Ladrones en Shanghai, que sería en realidad como cualquier feria, con la diferencia de que aquí se vendían los objetos robados en las tumbas milenarias. Estas profanaciones eran imposibles de controlar por el Gobierno chino, dada la enorme extensión de su territorio, pero había que ver, la curiosidad puede mucho. En realidad había bastantes piezas de calidad, pero los precios no eran inferiores a los de los más grandes anticuarios. De todas maneras, eran tesoros para el conocedor.

Otra visita al señor T.W. Kin. Como siempre, la misma e imperturbable amabilidad, después de la taza de té. Estaba en vena de conversación y me habló de la excelencia de los Antiguos Soberanos que formaron la China. "Le daré aquí un hermoso ejemplo de las virtudes de un soberano Fundador de dinastía; la primera histórica, Soberano que más tiene de un demiurgo, este creador de la realeza; en su honor la historia incorpora los restos de un poema en que lo vemos organizar": los Pantanos Sagrados, los Montes Venerables, y llevar hasta el mar *Los Ríos como Señores que se dirigen a las galas de la Corte*. El mundo una vez organizado pudo cultivarse. El pueblo pudo comer carne fresca, arroz y mijo. La tierra se salvó de las aguas gracias a los trabajos de Yu, pero estos trabajos fueron puramente humanos, sólo exigen virtudes cívicas. Yu era activo, servicial, capaz, diligente... Reducía sus comidas y sus alimentos, pero mostraba una piedad extrema hacia las potencias divinas. Sólo disponía de una humilde morada, pero realizaba grandes gastos en fosas y canales.

De otro Emperador, me habla del sistema administrativo y finanzas públicas en tiempos muy antiguos. Formó una comisión viajera que iba a las provincias para juzgar los asuntos referentes a las fortunas adquiridas. Tomaron riquezas por millares de monedas. Casi todos los

comerciantes cuya fortuna sobrepasaba el término medio, fueron arruinados. El pueblo vivió mejor, se aficionó a la buena comida y a la buena ropa, y nadie se preocupó de incrementar su fortuna. La ordenanza emitida en esa época instituía un registro en que los comerciantes debían inscribirse; les era prohibido colocar sus fortunas en bienes raíces so pena de confiscaciones. Todos debían presentar declaración de fortuna; el negarse a presentarse o hacer declaraciones incompletas era castigado con la confiscación y un año de trabajos forzados en la frontera. Finalmente, los viciosos fueron también afectados: jugadores o pescadores, aficionados a las peleas de gallos y a las carreras de caballos, debieron escoger entre la servidumbre penal y la carrera de honores, con entrada alcanzada a cambio de dinero. Estas medidas, fiscales tomadas por el emperador Wu, se explican por el empobrecimiento del estado, arruinado por las victorias.

Un día, conversando con el señor Kin, tuve la ocurrencia de decirle que la China, si bien en el curso de su larga historia había sido conquistada por los bárbaros de las Estepas – Turco – Mongoles – Tártaros, etc., y les había sinisado absorbiendo y neutralizando sus conquistas. No se había defendido de igual manera de las conquistas ideológicas, ya que a partir del siglo VIII la China, sobre todo la China del Norte, fue en lo espiritual invadida por la India: ejemplos, el peregrino Budhista Jun-Tsung fue un ferviente indianista, la literatura sánscrita, era su breviario; ejemplo: las pagodas en las cavernas de Long-Men y las mil pagodas y todas las que posteriormente han sido destruidas. Bien me dijo, pero eso y nada más. Mientras que ustedes en “Occidente y Bizancio” renegaron de sus creencias grecorromanas por la fe bíblica. La China sólo parcialmente adaptó estas religiones extranjeras, pero nunca renunció a su “confuciano taoísmo”, que es fundamental en la filosofía china, y el mismo budhismo importado de la India fue también sinisado y penetrado de conceptos taoístas y transformado en el Budhismo Ch’an. El mismo Bodisatva-Avakitesvara fue transformado en la Kuan-Yin (donadora de niños). Ve usted, señor Larraín, una vez más la permanencia china se impuso, el budhismo no conquistó la China.

Ultima visita al señor Kin. Me invitó a conocer una colección de porcelanas Song, que son consideradas con derecho las más bellas y perfectas de todos los tiempos, me explicó que la calidad de la materia,

porcelana, se debe a que la pasta o greda, ha sido trabajada y almacenada por 20 o 30 años antes de su uso y así las generaciones van usando de esta pasta ya muy asentada por los años. Estas piezas de tintas suaves y profundas con materia, a veces untuosas y espesas, son en su mayoría, muy vitrificadas y traslúcidas, de forma simple de curvas armoniosas y continuas. Hay alrededor de 8 fábricas muy conocidas. Me muestra algunas de sus preciosas porcelanas, que no tendría tiempo para describirlas y detallarlas.

Como era mi última visita, me mostró las más bellas pinturas de su colección. Aquí un pintor de la generación del siglo XI, un siglo, como vemos, no es mucho tiempo.

De Li-Long-Mien, gran lucidez intelectual, un poco frío, paisaje imaginario poblado de Hadas y de Inmortales, visión de ensueño en un palacio irreal que se levanta en medio de pinos, un dibujo abrupto tan fantasmagórico que se diría edificio de nubes, con la elegancia amanerada de sus bosquecitos de pino que coronan el primer plano con la delicadeza casi juvenil del río, que serpentea entre las calmadas riberas. Un palacio Imperial, más bien una serie de palacios y de patios, tratados aquí con la caligrafía de los pabellones de las mil columnas con la elegancia de los cuadros florentinos del “Quattrocento”.

También me hizo notar que los soberanos chinos de esta dinastía se mostraban muy enamorados de la mística taoísta, que estaba a punto de llegar a una suerte de teísmo, con una divinidad Suprema. “El Augusto de Jade o ‘Puro Augusto’ absolutamente concebido como un dios Trascendente y Personal”, “El Gran Soberano Celeste”, supremo autor del cielo y de las leyes físicas “DEL BIEN Y DE LA VIA” para terminar con el Emperador Hoay-T’Sung, con un verdadero sincretismo en el cual el Dios Trascendental Taoísta, se veía identificado con el Antiguo Soberano de Arriba de los confucionistas, mientras los budhas y los bodhisatvas y Arhats del budhismo estaban invitados a incorporarse al Panteón así fusionado.

El señor Kin, en esta última visita, me dice que otro Emperador, Hoai-T’Song, era un esteta, arqueólogo y coleccionista apasionado, había reunido en su palacio de Hai-Fong, un verdadero museo. Sus amigos eran

los pintores académicos. Los cuales se vestían de color violeta, adornados con insignias de oro y jade. Como suprema recompensa por una genial obra de arte, les ofrecía el “cinturón de oro”. Discutían sobre asuntos que les interesaban.

Al fin me muestra, por último, un cuadro de Mouki, el más grande de todos, un rollo que está en una colección japonesa, de la cual me mostró una espléndida reproducción; un *asceta Ch'an extasiado sobre un abismo y a sus pies flotan brumas que parecen sostener la tierra. Una terrible serpiente se enrosca sobre sus rodillas, una fauce amenazante que busca fascinar al Santo con el lívido resplandor de su mirada. Pero el santo no se ocupa de la bestia; es la potencia silenciosa de su concentración mental, la fuerza del éxtasis dhyánico que doma la serpiente. La figura del asceta, a la vez fiero y estático, terrible e iluminado de una trascendente dulzura, expresa una singular grandeza.*

Me despedí de mi amigo pensando volver... el tiempo ha pasado.

JAPÓN

¿Cómo terminar este viaje al Oriente, sin pasar por el Japón, que en contraste con la inmensidad de la China está a la escala del hombre? Sus dimensiones moderadas, sus costas delineadas, sus montañas, nos cautivan a primera vista.

Este archipiélago nipón ha fundido en el tiempo elementos étnicos diversos: turco-mongoles, malayos, polinesios y otros. Sin embargo, es un país homogéneo.

Tocamos puerto en Yokohama. Tokio está muy cerca. Me presento a nuestra Embajada. Yo tenía los días contados y era grande mi interés por conocer su cultura. Mi amigo el embajador, con muy buen criterio, me presentó al señor Maido, una suerte para mí. El señor Maido entendió bien lo que yo buscaba. ¿Ha oído hablar usted de las cerámicas Haniwa? Yo las conocía por reproducciones. Son los más antiguos ejemplares del arte nipón, son obras del siglo 4 A.D. Son piezas auténticamente

japonesas, sin influencias extranjeras, que representan personajes, animales, como caballos, perros, etc.

Visitamos el museo de Tokio, donde vi un rollo que ilustraba los Gengi-Mono-Gatari. Son escenas aristocráticas rendidas con emoción contenida, delicada, muy lejos de la influencia china. Mi anfitrión me dio una clase magistral, explicándome la diferencia entre el concepto chino del paisaje, y el japonés y, con este fin, para confirmar su juicio, me llevó a la casa del marqués Nagataki, donde se exhibía una exposición de pintura chino-japonesa.

Vi allá un kakemono de Sesshun y un rollo de kia-kouai. Aunque hay 300 años de diferencia entre ambos, lo que tiene importancia es la concepción diferente. El cuadro de Kia-Kouei es un inmenso panorama que cuenta el sueño cósmico, y Sesshu, sin copiarlo, también, desarrolla un espacio panorámico. Pero mirando bien la pintura china, es una meditación monista, donde el alma humana se identifica con el Universo, y desaparece en él. Sesshu, por el contrario, rehúsa esta identificación o abdicación, es personal y comunica su fuerza, su impulso; afirma la primacía de lo humano, aun cuando el hombre no está presente.

Tenemos que reconocer, aunque hemos tratado muy rápidamente este viaje al Oriente, que hay afinidades entre nuestro humanismo occidental y el humanismo del Extremo Oriente. *El sentimiento de la medida y la grandeza lo encontramos en el arte de Nara, que nos hace pensar en el ideal Helenístico.* Tal como Grecia se compuso de elementos diferentes, egeos, asirios, babilónicos, egipcios, etc., que se fundieron en ella. Por otro lado, coreanos, chinos, indios, fueron asimilados por el genio japonés, *que nos dieron la medida de lo Divino a la medida del hombre, a la escala de la razón y el corazón humano.*

Para llegar a las construcciones arquitectónicas el Japón comenzó con casas de madera, sencillas, pero terminó construyendo templos como la Pagoda de Hiriugi de Nara, así como la cultura griega no empezó con el Partenón. Esto fue un proceso de refinado perfeccionamiento de las cosas sencillas. Creo también que ciertos pueblos tienen un sentido intuitivo de la proporción. *Que como el Japón no se preocupa de la belleza y lo hace simplemente porque no conoce otra manera de hacerlo.*

Después de esta estada tan corta, con las culturas de la India, China y Japón, ¿qué hemos podido captar?, ¿qué mensaje?

De la India en Cambodia, lo que el arte budhico y el bramhanico nos ofreció en el arte Khmer. *Del budhismo, la sinceridad tan franciscana y tierna de sus esculturas: con la inefable "sonrisa de Angkor" sonrisa con los ojos entornados, que es la expresión más alta de la beatitud budhista, la Suprema expresión de la sabiduría.*

El Bramhanismo, también en Cambodia, la estética supone que conoce el canon helenístico, pero, luego para independizarse y crear otro nuevo y vivo, hecho a las condiciones de su medio.

Conoce la ciencia del cuerpo Indio y suprime el drapeado, lo insinúa en sus sinuosidades y ondas. Para significar la relación de este cuerpo, no busca la medida y la proporción genuina de los griegos, pero si *las vibrantes curvas del cuerpo animal, el encanto infinito del desnudo tropical.* Si el ideal helenístico es hecho de moderación, de gusto y de fuerza, la escultura Khmer no desmerece de la griega.

De la China, imposible hacer conclusiones rápidas, definitivas de este gran país, que como dije al comienzo, al citar a M. Granet, "Nada se desconoce más que el gran pasado de China" y hacer juicios definitivos con pocas ni con muchas palabras, sería como querer derribar "La Gran Muralla", conocerlo un *poco más que por encima de las diferencias superficiales que "divertían" a los viajeros*, es lo que hemos tratado de hacer en estas pocas líneas.

Un misticismo profundo, pero positivo y orientado hacia la práctica que desemboca a un conformismo moral. Un culto por la naturaleza y por la sociedad, un sentimiento de orden unido a la vida pública y privada, hace participar a la sociedad en lo fijo y en lo regular, que la naturaleza presenta.

Citando al gran filósofo Renouvier, ha definido a China como una "PATRIARQUIA". "Todos los fenómenos están vinculados, dice: y nada puede suceder en el cielo y en la atmósfera, aunque sea en el lomo de una

tortuga expuesta al fuego, que no sea señal, causa, o efecto respecto a los intereses humanos... La armonía de la Naturaleza o el desorden de los elementos son consecuencias de armonía moral de la vida o del desorden de la conducta... La ética era menos que una ley legislada, que una conformidad nacional de la vida a las leyes íntimas, pero manifiestas del Universo y de la Sociedad.

Ahora que estamos de vuelta en Chile y que hemos tratado de abrir una pequeña “ventana” a lo que se ha llamado el “Extremo Oriente”, que vemos desde aquí las cosas, diferentes, quizás sería mejor abrir una “gran puerta”, hacia nuestro Occidente geográfico.

Hasta ahora las culturas Greco-judeo-cristianas, han sido nuestras rectoras. Bien, ¿pero por qué no miramos un poco hacia NUESTRO OCCIDENTE, para que poco a poco, también comprendamos, la Trimurti de Elephanta, el Budha de Sarnath, el Confuciano Taoísmo? Sé que son otras culturas que un poco nos sorprenden porque no las conocemos. Aprendamos entonces a conocerlas, que nos enseñarán a ver *que solamente Europa nos ha dado lo que nos hacía falta, y no todo lo que falta.*

Sentémonos cómodamente dando literalmente la espalda a la cordillera, que contribuyó a que fuéramos “el último rincón del mundo”, y miremos al Mar Pacífico, surquemos estos mares, que nos llevarán a otras venturas y culturas, que nuestro destino es ser una país de Talasocracia, y démonos un abrazo con China y Japón.