

CAPÍTULO 37. FORMAS MODERNAS EN EL ARTE DEL RAJASTHÁN

*Félix Ruiz de la Puerta**Juana Sánchez González*

Universidad Politécnica de Madrid

La modernidad de una de las arquitecturas más importantes de todos los tiempos, el Taj Mahal, radica tanto en su concepto de tiempo como en su ausencia de estilo. El tiempo que se maneja en esta obra es más cuántico que clásico y se descubre en conceptos como la discontinuidad, lo probabilístico o el emparejamiento entre el sujeto y el objeto. A pesar de las apariencias, esta obra no puede adscribirse a un estilo, ya que el Taj Mahal lo que representa es un tipo de existencia en el tiempo y no una figura en el espacio. Para no romper su magia, estas hipótesis nos han llevado a plantear el análisis del edificio en un lenguaje más poético que técnico.

Lo que no pudo recuperar Orfeo cuando bajó al Hades en busca de Eurídice, fueron las experiencias vividas en el pasado entre las que destacaba, sobre todas, el amor vivido con su esposa. Quien sí pudo recuperar una sensación similar fue el emperador mogol Shah Jahan quien mandó construir, en el intento de perpetuar la memoria de su esposa Arjumad Banu Begum, un magnífico mausoleo con el que glorificar el amor que profesó a su amada, fallecida a la edad de 36 años a causa del parto de su decimocuarto hijo. Ambas historias son paradigmáticas de la exaltación de un amor que, por su intensidad, roza lo sagrado y consigue elevar a la categoría de diosas a unas simples mortales. Tal osadía fue castigada por los dioses que abandonaron a su suerte a los desconsolados amantes, como siempre ha ocurrido con todos aquellos que se han atrevido a desafiar al Paraíso. Orfeo murió despedazado por unas Musas incapaces de soportar la felicidad que con su lira lograba transmitir a los hombres. El emperador mogol, enloqueció con una locura de amor que le obligó a pasar sus últimos años de su vida recluido en el Fuerte Rojo de Agra. Desde su encierro podía contemplar, a lo lejos, el Taj Mahal, como una pequeña urna que, inalcanzable, protegía el cuerpo de su amada esposa. Cuando murió, cuentan quienes lo vivieron, que lo hizo mirando al Taj Mahal. Desde entonces, los viajeros, peregrinos o amantes que se acercan al lugar, al igual que el emperador, quedan cautivados por el edificio y no pueden dejar de contemplar el mausoleo que parece levitar sobre su plataforma y flotar sobre la aguas del Yamuna, río en una de cuyas orillas, hace ahora 358 años se construyó, para recordar la belleza de una princesa, una de las arquitecturas más bellas del mundo.

Si la lira de Orfeo nos trae inevitablemente a la memoria el destino de Eurídice, el nombre del mausoleo nos puede servir para tratar de comprender lo que contiene ese lugar situado a la orilla del río Yamuna. Mahal es un

término que significa “lugar de reposo”, y Taj es el diminutivo cariñoso que el emperador mogol dedicaba a su esposa. Así, Taj Mahal, el mausoleo de la emperatriz, sería como “el lugar donde reposa Taj”. Por lo tanto, no se trata de una construcción hecha para engrandecer a un gobernante. Tampoco un símbolo que busque significar el poder del imperio mogol ni una construcción destinada a engrandecer la ciudad de Agra y justificarla como la nueva capital de los mogoles. Es, sencillamente, el resultado de un impulso poético provocado por el amor y plasmado en una construcción de mármol blanco. Con esta intención, el magnífico mausoleo se construye flanqueado por cuatro torres de 41 metros de altura, a la manera de minaretes que no tienen, como estos, una función religiosa, sino la misión de delimitar, simbólicamente, la caja virtual en cuyo espacio interior se encuentra Taj, la esposa del emperador.

Las intenciones y las geometrías que dan forma arquitectónica al mausoleo, las emociones que despierta en el observador pasajero, todo, parece quedar atrapado en el interior de esta caja virtual. Nada escapa, todo permanece indefinidamente encerrado dentro de este recinto imaginario. Las formas están y las emociones quedan, eternas, siendo, quizás, esta la clave de la belleza del mausoleo. Es posible que, estéticamente hablando, la composición del edificio fuese más impactante sin los cuatro minaretes que lo circundan ya que, en ese caso, el edificio podría expandir su fuerza más allá de sus propios límites. Pero de haber sucedido así, se habría perdido la magia que ha cautivado a viajeros de todas las épocas: Shah Jahan no buscaba lo sublime de la forma construida, sino expresar a través de ella la fuerza del amor que un cuerpo frágil y delicado como el de la princesa podía albergar en su interior. Para conseguir esta sensación, se hace imprescindible la hermeticidad de un espacio que atrape en su interior cualquier sentimiento que pueda provocar en quien lo observe. Que todas las impresiones del viajero eventual permanezcan en el propio lugar.

La belleza de una arquitectura no radica simplemente en conceptos como la simetría o la acertada elección de las formas geométricas utilizadas. Es cierto que la simetría introduce orden, transmite tranquilidad y crea espacios estables o armoniosos cuando la geometría elegida en cada ocasión se ajusta o respeta las reglas de la proporción. La belleza es más. Es la correcta manifestación de tensiones y fuerzas opuestas que compiten entre ellas sin llegar a alcanzar una posición estable. Las estructuras estáticas son contrarias al proceso de la vida y, en consecuencia, todo aquello que no consiga estar involucrado en un proceso dinámico difícilmente podrá ser considerado bello. El espacio del jardín del Taj Mahal es simple por lo sencillo, pero cautivador. Un eje, una dirección y unos parterres ajardinados muy definidos es lo primero que capta el visitante cuando entra al recinto. La planta del jardín, como la de los edificios que rodea, está diseñada por el arquitecto con una simetría rígida, pero sin olvidar la introducción de tensiones en el recinto. Dentro de la composición, el mausoleo de mármol blanco se sitúa sobre el eje principal, al

fondo del jardín, sobre una enorme terraza del mismo material que se apoya, a su vez, en una plataforma de arenisca roja, rompiendo con la tradición compositiva de la cultura mogol en la que el mausoleo se colocaba en el centro de la zona ajardinada. En el extremo opuesto del eje, enfrentada al mausoleo, la puerta de entrada: un potente volumen de arenisca roja asentada, también, sobre una plataforma. Jardín y edificios se encuentran en distintos planos, en el inferior, el jardín, marcados por un desnivel de varios metros. El eje principal de la composición, el que recoge entrada y mausoleo, se magnifica con una línea de agua que, a medio camino del paseo ajardinado, se transforma en un estanque transversal al eje en el que se refleja el mausoleo. Todo el conjunto genera belleza gracias a las tensiones que se plantean en él rompiendo, para conseguirlo y como ya se ha indicado, con tradiciones y usos.

El diseño del mausoleo es todo un alarde de tensiones. Se ubica a la orilla de un río, de forma que pueda contemplarse desde la orilla opuesta su imagen reflejada en las aguas turbulentas y, desde el interior, en las tranquilas del estanque del jardín. Se contraponen los enormes vacíos de las fachadas a los llenos de las cúpulas del edificio. Mientras unos elementos parecen permeables, otros dan la sensación de impenetrabilidad. La magnífica cúpula bulbosa que remata el edificio, de una belleza sobrecogedora, se apoya sobre un tambor cilíndrico y se remata con un adorno en forma de flor de loto cambiando en dos puntos la concavidad de su perfil. Su pesadez se hace liviana gracias a los anillos de cúpulas que la envuelven al ir disminuyendo éstas en volumen. La planta cuadrada del mausoleo, recorta sus cuatro esquinas creando un octógono irregular que no se percibe en el paso del edificio de planta a volumen. En el Taj Mahal lo convencional se hace enigmático aumentando la belleza del conjunto, como sucede, al quedar oculta la escalera que conduce a la plataforma de mausoleo. Como suele ocurrir en el movimiento moderno, la escalera ya no se coloca en el eje de penetración al edificio, sino adosada al frente o en un lateral. Otros elementos, los únicos, escapan a la simetría imperante en la composición aunque de una forma artificial: son los cenotafios del emperador y su esposa que, de distinto tamaño se sitúan el de la princesa Taj en el eje de penetración al mausoleo y el otro desplazado respecto de él. Esta asimetría es artificial, ya que se introdujo años después de finalizado el complejo con la intención de acoger la tumba de Shah Jahan. Estas y otras condiciones de emplazamiento y constructivas transmiten, en algunos momentos con su irracionalidad, una belleza al conjunto como sólo es posible encontrar en pocos lugares.

Cabría pensar que, cuando Rabindranath Tagore expresó su emoción al contemplar el mausoleo con la frase: “... *es una lágrima en la mejilla de la eternidad*”, podría haberse referido a la especial forma de transcurrir los últimos años del emperador Shah Jahn que murió viviendo el tiempo de Taj. Porque si algo es el Taj Mahal, ese algo es tiempo.

El Taj Mahal es una construcción mogola nacida de un impulso amoroso que se materializó siguiendo estéticamente más la idea del mundo como jardín imperante entre los creyentes musulmanes de aquella época, que la idea de montaña y cueva que caracterizaba a las construcciones del pueblo conquistado. La arquitectura religiosa hindú se fundamenta en un modelo que postula un universo plano y circular. En el centro de este universo se encuentra la montaña cósmica Meru en torno a la que giran el sol, la luna y las estrellas. Meru es el lugar donde habitan los dioses. Una especie de Olimpo griego, y la mejor manera de estar en contacto con ese mundo habitado por las divinidades, sería reproducir su forma en la Tierra. De esta manera, el templo hindú intenta llegar a ser una copia del lugar en el que habitan los dioses, y lo consigue a base de una estructura de contornos curvados, con perfil escalonado y totalmente labrada, de forma que su apariencia externa consiga parecer el pico de una montaña. Si la montaña es el lugar que evoca el mundo de los dioses, la cueva, el lugar oscuro, pequeño, solitario y carente de ornamentación que se encuentra en el interior de las estructuras ondulantes que evocan la imagen de la montaña, supone el punto de encuentro con la divinidad y es la forma externa que adoptan la mayoría de los templos hindúes que se han levantado teniendo como base un diagrama simbólico y mágico que se denomina mandala o yantra. Los recorridos por el interior de los templos tienen como objetivo conducir al lugar de culto, es decir, a esas pequeñas cuevas o santuarios que se alcanzan, en la mayoría de los casos, en un trayecto marcado por el mandala del templo.

Esta forma geométrica, el mandala, es la que organiza el espacio, no sólo en la mayoría de la arquitectura religiosa de la India, sino también en gran parte de su arquitectura civil. Cerca de Agra se encuentra la ciudad fantasma de Fatehpur Sikri construida por el emperador mogol Akbar en el año 1569 y abandonada en el 1584 debido a la falta de agua. Sus edificios son una síntesis de la arquitectura religiosa hindú y de los espacios abiertos de las construcciones mogolas. En uno de los patios de esta ciudad se encuentra un extraño edificio, el Panch Mahal, con forma de pico de montaña escalonada y con una altura de cinco pisos. El enorme volumen se asienta sobre una plataforma de arenisca roja, el mismo material con el que está hecho tanto el edificio en cuestión, como todos los demás del complejo: el pavimento de los espacios exteriores, el recubrimiento de los estanques, tejados y techos de los corredores que se adosan a los edificios de la ciudad son de piedra. En consecuencia, el color de la ciudad es sólo uno. El color de la arenisca roja. A pesar de que la construcción es de piedra llama la atención su ligereza. Las plantas flotan unas sobre otras y dan la impresión de que nada parece sujetarlas. Totalmente abiertas por los flancos, sin muros de carga, todo el conjunto se sostiene gracias a un sistema de columnas que genera algo parecido a lo que más tarde se llamará en arquitectura planta libre. Con esta forma de construir lo

que se consigue es no determinar de forma permanente la distribución de los espacios interiores, hoy pueden ser unos y mañana otros distintos sin que cambie la forma del edificio. Plantas aireadas, sin una configuración establecida y participando del entorno en el que se encuentran, conjugan perfectamente el aspecto sagrado de la arquitectura hindú con la concepción de la arquitectura integrada en el jardín. Lo que debería ser un lleno, con esta técnica constructiva que carece de muros de carga, se convierte en un vacío. El resto de los edificios de la ciudad que tienen una, dos o tres plantas adoptan la misma construcción. De este modo la ciudad es un espacio abierto y fluido donde nada se oculta a la vista. La tumba de Akbar, en Sikandra, cerca de Agra, así como muchos edificios de esa época carecen de muros de carga y todo se sustenta mediante un sistema de columnas que parecen acercar el edificio al cielo.

A comienzos del siglo XX se produce una revolución en el mundo de la arquitectura occidental protagonizada por Le Corbusier. Con él, la casa recupera sus connotaciones sagradas al ser considerada como un receptáculo del sol a la vez que se resalta su dimensión arcádica al considerarla un elemento de conexión con la naturaleza. Lo sagrado y lo profano son características que están presentes en sus construcciones de los años veinte, en las obras conocidas como “villas puristas”. Para llevarlas a cabo el arquitecto necesita introducir en la construcción de la vivienda un nuevo lenguaje que rompa con la idea clásica que se tiene de ésta, la de ser un elemento cerrado y aislado del entorno cuya función primordial es, en todos los sentidos, proteger y proporcionar privacidad al inquilino. Si lo que quiere Le Corbusier es levantar el edificio en altura para colocarlo frente a la naturaleza, tiene que prescindir del muro de carga y, al igual que hizo el emperador mogol Akbar, utilizar como elementos de soporte de la estructura las columnas. El sistema empleado por el arquitecto, conocido hoy día como construcción con *pilotis*, reduce la estructura de una arquitectura a un conjunto de planos paralelos e independientes que se elevan en altura sostenidos por un bosque de columnas, el sistema que se utilizó hace casi quinientos años en la ciudad de Fatehpur Sikri. Es cierto que tanto los espacios interiores de las “villas puristas” como los que componen los edificios de la ciudad del emperador mogol resultan algo fríos. Unos y otros buscarán el medio de romper esta sensación. En la ciudad mogola se recurrirá a la decoración y en la arquitectura de Le Corbusier a la sorpresa, pero sin renunciar a la fuerza que da la técnica del *pilotis*, tal y como la aplica el arquitecto, a la obra en una y en otra época. “Los *pilotis* sostienen las masas sensibles de la casa por encima del suelo, en el aire. La vista de la casa es una vista categórica, sin unión con el suelo. Considerad la importancia que adquieren entonces las proporciones, las dimensiones asignadas al cubo sostenido por los *pilotis*. El centro de gravedad de la composición arquitectónica se ha elevado: no es ya el de las antiguas arquitecturas de piedras,

que implicaban una cierta unión óptica con el suelo”⁸⁶³. Las palabras citadas, referidas a la Villa Savoye, podrían servir también para entender la arquitectura de Fathepur Sikki. Con Le Corbusier se inicia una arquitectura moderna caracterizada por un sistema constructivo que ya se practicaba en la India de los mogoles.

La Villa Savoye es uno de los edificios de Le Corbusier en el que se manifiesta de forma más patente sistema de construcción a base de *pilotis*. Levantada en 1929 es, básicamente, una estructura de hormigón que se pinta en blanco, excepto en dos de las paredes laterales del volumen que recoge la planta baja pintadas de verde, quizás buscando un mimetismo con el jardín que la circunda. Los *pilotis* y pantallas que conforman los espacios de circulación, terrazas y jardines, los elementos constructivos de la vivienda, la definen como una arquitectura monocromática. También son de un único color los edificios de Fatherpur Sikki. En este caso el rojo, el color de la arenisca utilizada en su construcción. Tanto el blanco como el rojo son colores que mantienen los planos de los edificios. “El rojo fija el muro, afirma su situación exacta, su dimensión, su presencia”⁸⁶⁴.

La mayoría de las villas de Le Corbusier se han caracterizan por la presencia del blanco. Un blanco que busca la manifestación de la arquitectura como vacío, al mismo tiempo que permite definir con exactitud los volúmenes de lo construido. “La policromía, destruye la forma pura de un objeto, altera su volumen, se opone a una exacta evaluación de ese volumen, y por reciprocidad, permite no hacer apreciar de ese volumen más de lo que se desee mostrar”⁸⁶⁵. La ciudad monocromática del emperador mogol resalta también los espacios vacíos, define con precisión los volúmenes y establece con claridad extrema los espacios de sombra, penumbra y luz. La ciudad define lo que Le Corbusier quiere plasmar en sus villas al utilizar casi en exclusiva el blanco:”El culto del vacío. La voluptuosidad de lo absoluto”⁸⁶⁶.

Dos de los cinco puntos contenidos en la proclama de una Arquitectura Nueva de Le Corbusier, *pilotis* y planta libre, puntos capaces de revolucionar la arquitectura occidental en un determinado momento, son también los principios constructivos que permitieron realizar una arquitectura con rango de modernidad en Fatherpur Sikki. Quizás fuese este el motivo por el que se abandonó la ciudad pocos años después de su construcción, ya que, aunque el mogol fuese un pueblo amante de la belleza y propulsor de las artes, sus gobernantes, por simple cuestión de gobernabilidad, prefirieron siempre regirse por la norma de que “lo privado debe estar oculto”.

⁸⁶³ LE CORBUSIER. (1978): *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona, Poseidón

⁸⁶⁴ LE CORBUSIER. (1964): *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires, Poseidón

⁸⁶⁵ LE CORBUSIER. (1962): *Polychromie Architectural*. London

⁸⁶⁶ LEGER, F. (1952): *Nuevas concepciones del espacio*. Barcelona, Gustavo Pili

Durante los siglos XVI y XVII los mogoles no sólo hicieron de la India una potencia asiática sino que la convirtieron, además, en un lugar en el que florecieron la arquitectura y las artes en general. Fue en la región del Rajasthan y lugares aledaños, donde los mogoles dejaron huella de su quehacer artístico. Enfrentados a una cultura milenaria como era la hindú, que no pudieron eliminar, en lo artístico dieron lugar a un eclecticismo estilístico en el que el decorativismo persa se fusionó con el naturalismo hindú. En este contexto, las representaciones pictóricas dependieron en gran medida del gusto de los príncipes quienes, durante muchos años, impusieron los temas a representar. Por regla general fueron temas de caza o escenas de la vida cotidiana que tenía lugar en los palacios, quedando reducida la creatividad del artista al simbolismo cromático. Fue en el campo de la pintura esotérica o de corte religioso donde el artista intentó encauzar su creatividad. En este medio se trabajó con el simbolismo del color y las formas figurativas dando paso a la abstracción. Los mandalas y los yantras perdieron toda su iconografía religiosa y su estructura geométrica tradicional para convertirse en manifestaciones puramente artísticas que se alejaban del mundo ritual y sagrado en el que habían utilizado hasta ese momento. Se convirtieron en unas obras de arte, probablemente ajenas a las inquietudes populares de aquella época, que, en la actualidad, pueden ser vistas y consideradas como precursoras del arte moderno occidental.

La palabra mandala procede del sánscrito y significa círculo. También se utiliza para designar un tipo de pintura que se caracteriza por estar formada por una sucesión de círculos concéntricos cuyo punto central simboliza el centro del universo representado por una o varias deidades o un dibujo abstracto. De esta manera, el mandala busca establecer o ser una línea de comunicación entre lo que está arriba, las fuerzas que controlan el universo y el mundo de abajo, es decir, el mundo de los hombre. La historia del arte, sea en Oriente u Occidente, está impresa, de forma más o menos velada, de este tipo de composición.

En este trabajo vamos a centrarnos en unos mandalas totalmente atípicos que se realizaron en el Rajasthan durante la dominación mogola. El que se reproduce aquí es uno de los muchos dibujos del siglo XVII realizados a base de círculos concéntricos y colores terrosos. Esta es la forma más sencilla, pero a la vez la imagen más potente, del mandala: una geometría simple utilizando como única figura el círculo. Cada uno de ellos representa una parcela de la realidad, como pueden ser la sociedad, el universo, el cuerpo humano, la conciencia del hombre, etc., girando todos siempre en torno a un centro que unifica y disuelve todos los aspectos parciales del mundo fenoménico. Partiendo del centro, la unidad se diversifica en tantas facetas del mundo como círculos se quieran dibujar. El mándala es un dibujo con una estructura dinámica que permite tanto acercarse al centro como alejarse de él. Si el laberinto o la espiral son estructuras que llevan al centro de manera

automática, el centro del mandala que se observa en cualquier representación sólo permite acceder a él a través de un salto en el vacío.

Esta postura metafísica de alcanzar y penetrar en la realidad, sin un proceso de análisis y reflexión sobre el mundo fenoménico, es lo que quisieron expresar muchos pintores occidentales en sus cuadros y, en especial, los que pertenecieron al Expresionismo Abstracto Americano que se desarrolló en los años cincuenta en la ciudad de Nueva York. Una década más tarde surge un pintor, Kenneth Noland, quien junto a otro artista, Morris Louis, funda la Escuela de Color de Washington. Noland, centró su pintura en el color y adoptó en sus representaciones esquemas que le acercaron, desde el punto de vista plástico, a la forma del mandala tal y como se representó en el siglo XVII en Rajasthan. Los mal llamados “cuadros diana” de Noland buscan expresar el color prescindiendo de la forma. La geometría del círculo empleada no controla el color ni busca producir formas subjetivas, sólo permite que el color surja en un determinado lugar. Las pinturas a las que hacemos referencia comparten estructura formal con los mandalas del periodo mogol. Como en aquellos, no se encuentran referencias al mundo de los objetos físicos ni tampoco pretenden crear la ilusión de un espacio tridimensional. No existe ninguna ideología ni ningún simbolismo oculto en estas construcciones de círculos concéntricos. Lo que plantea Noland es una abstracción que no vincula la obra a su personalidad, siendo imposible establecer una conexión entre sujeto y objeto representado. El espectador sólo observa colores y no se pueden encontrar imágenes simbólicas en lo representado. Como en los mandalas, existe un acercamiento visual progresivo y estructurado hacia el centro. La penetración emocional, o estética como la llamaría Noland, al interior del “cuadro diana”, cuando se produce no está organizada, ni sigue un proceso racional. Simplemente se produce o no. Sin un fundamento teórico o una explicación plausible. En el proceso de acercamiento visual al centro de la pintura hay duración y, en la experiencia estética hay instantaneidad. Como diría Michael Freid “en el proceso visual hay teatralidad mientras que en la experiencia estética hay abstracción”⁸⁶⁷. Este tipo de experiencia estética es la que conecta las pinturas de Noland con los mandalas de Rajasthan.

Los yantras, medios visuales del culto tántrico, son diagramas acumuladores de energía o, de acuerdo con la etimología de la palabra, “instrumentos concebido para construir fuerzas psíquicas o pulsiones a partir de su proyección en sus estructuras”⁸⁶⁸. El yantra de la forma cósmica del dios Madhusudan, otra forma de nombrar a Visnú, hace alusión al principio activo femenino o *shakti*, evocando las distintas partes en las que se descompone después de ser desmembrado por Visnú. El dios descompone el principio

⁸⁶⁷ FRIED, M. (1965): *Three American painter: K. Noland, J. Olitski, F. Stella*. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum

⁸⁶⁸ CIANCIMINO, J-D. (1978): *Arte Tantra*. Madrid, Galería Lolas-Velasco

activo en manchas de colores. El yantra data del siglo XVIII y procede de Rajasthan. Dos cosas llaman la atención en su forma de manifestarse. Una, el formato de la pintura que no se ajusta al tradicional de la época, cuadrado o rectángulo, sino que se enmarca en una forma circular, uno de los símbolos del dios Visnú. La otra, el carácter abstracto de la composición. Un conjunto de manchas de colores que de forma arbitraria se esparcen por el lienzo haciendo, quizás, alusión a las distintas partes de *shakti*.

A comienzos del siglo XX Sonia y Robert Delaunay realizan composiciones pictóricas, a base de yuxtaponer manchas de colores, que se asemejan al yantra de Rájasthan. Las *Formas circulares* de R. Delaunay representan un estudio sobre el movimiento perpetuo de los colores. Ambos proyectos, separados en el tiempo y llevados a cabo en contextos distintos, comparten forma y contenido como puede constatarse en la composición *Sol y Luna, Simultáneo n° 2*. Si uno de los artistas descompone en manchas de colores el principio activo femenino; el otro repite el mismo proceso con la luz. Ambos buscan una aproximación al conocimiento universal que se plasma en las tensiones y equilibrios que provocan la conjunción de colores que describen el proceso al que está sometido todo sistema vivo en el universo. El comentario que hace Hajo Düchting sobre las formas circulares de R. Delaunay puede aplicarse también al yantra. “El disco, dice, era para él una *forme mobile totale*, que representaba tanto la totalidad y simultaneidad de los colores, como el movimiento universal y la expansión de la energía luminosa creada por los colores”⁸⁶⁹.

La vida en los palacios de los maharajaes de Rajasthan no sólo se sustentaba en el confort que proporcionaba el lujo y el buen vivir, sino que, además, estaba volcada en el deleite de los placeres emocionales entre los que se incluían los puramente carnales. El amor se entendía no sólo como una actividad placentera para el cuerpo sino que, en muchos casos, tenía connotaciones sagradas o místicas. En la pintura *Danza circular de primavera*, procedente de la corte de Jaipur y realizada en el siglo XVIII, se exaltaba hasta el paroxismo la actividad carnal al representar al dios Ksishna rodeado de Gopis, mujeres vaca, con las que se relacionará sexualmente más tarde. Lo que nos interesa de esta pintura es su estructura que, como se puede apreciarse, es la de un mandala. En el centro de la representación se nos aparece el dios Krishna con una Gopi. A la pareja la rodean tres círculos también de Gopis. Las más cercanas vestidas con saris rojos, las situadas en el siguiente círculo, con saris verdes y en el círculo más alejado aparecen vestidas de negro. Entre círculo y círculo se repite el mismo motivo: una tela estampada que parece desprenderse del cuerpo de Krishna. Luego la composición es un conjunto de anillos concéntricos donde se va alternando el principio masculino, la tela de

⁸⁶⁹ DUCHTING, H.(1994):*Delaunay, El triunfo del color*. Colonia, Taschen

Krihsna, con el femenino, las Gopis. En el centro se representa la unión de las dos deidades como reflejo terrenal de la unión cósmica de los principios masculino y femenino.

Este mismo tema, el de la unión de lo masculino y lo femenino, se ha usado sistemáticamente por Marc Chagall, quien, de manera sencilla ha sabido expresar esta idea en múltiples escenas. Unas veces pintando la boda de una pareja de novios, como en el cuadro *El Sueño* de 1978, en el que los personajes están envueltos por un círculo que comienza en el velo de la novia. Otras, combinando el sol y la luna, o el sol y las formas mandálicas, al estilo de K. Noland, como en el cuadro *Aleko, un Campo de Trigo en una Tarde de Verano*. También representando personajes antagónicos como el personaje masculino y la vaca que comparten espacio dentro un círculo dividido en cuatro zonas, como en el cuadro *Yo y la Aldea*. La representación más impactante de la unión de dos opuestos aparece en el cuadro *Homenaje a Apollinaire*, en el que las figuras de un hombre y una mujer comparten el mismo espacio al fundirse sus cuerpos formando una unidad que reposa sobre tres círculos concéntricos que, a la manera de los mandalas, se dividen en sectores y flotan en un vacío situado entre el cielo y la tierra. A la hora de utilizar el color, Chagall también recurre simbólicamente a la unión entre los opuesto y yuxtapone los colores rojo y blanco, símbolos respectivamente de lo masculino y lo femenino. Otros signos nos hablan de la unión de opuestos en su obra. Aparecen cuando, por ejemplo, una figura femenina sostiene en su mano una manzana, símbolo de la unidad que se vivía en el Paraíso. No hay que olvidar que la vida terrenal alcanza su objetivo cuando emula esa primera vida en la que se da la unión entre los opuestos.

Resumiendo se puede decir que, ya sea mediante la representación de simples mortales, como sucede en los cuadros de Chagall o bien con la de dioses como Krishna en la pintura de Jaipur, en ambas culturas se consigue el mismo fin: que tanto en una como en otra, el camino siempre sea el mismo: el encuentro y la unión de dos opuestos. El marco en el que se desarrolla la acción también se repite: el mandala.