

INSTITUT UNIVERSITARI DE LA DONA

DE KOSALA A BOLLYWOOD: DOS MIL AÑOS
CONTANDO HISTORIAS. UN ESTUDIO SEMIÓTICO DEL
RAMAYANA

ROSER NOGUERA MAS

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2008

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 10 de març de 2008 davant un tribunal format per:

- D. José María Bernardo Paniagua
- D. Josep Gavaldà Roca
- D. Juan Arnau Navarro
- D^a. Eva Fernández del Campo Barbadillo
- D. Ramón X. Roselló Ivars

Va ser dirigida per:

D^a. Antonia Cabanilles Sanchís

©Copyright: Servei de Publicacions
Roser Noguera Mas

Depòsit legal:

I.S.B.N.: 978-84-370-7160-2

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

INSTITUT UNIVERSITARI D'ESTUDIS DE LA DONA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ



DE KOSALA A BOLLYWOOD:

DOS MIL AÑOS CONTANDO HISTORIAS.

UN ESTUDIO SEMIÓTICO DEL RAMAYANA

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

ROSER NOGUERA MAS

Dirigida por:

Dra. ANTONIA CABANILLES SANCHIS

VALÈNCIA, 2007

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco a Antonia Cabanilles, mi directora y profesora de crítica literaria y semiótica de la cultura, su entusiasmo, apoyo incondicional y tarea de supervisión y dirección.

A las personas que me han ayudado todos estos años en la burocracia y el aprendizaje: el profesor Ximo Espinosa del Departamento de Italiano de la Universitat de València, el Prof. Patrizio Rigobon de la Universidad de Bologna, Vicen Belenguer del Institut de la Dona, Sonsoles Vázquez de la Agencia Española de Cooperación Internacional; a todos mis compañeros del *Department of Germanic and Romance Studies (GRS)* de la *University of Delhi*, especialmente a Shaswati Mazumdar, Jyoti Sabharwal, Manisha Taneja, Mircea, Sabina, Stefano y Dominique; al profesor H. R. Kidwai (*A. J. Kidwai Mass Communication Resarch Centre, Jamia Millia Islamia University*) y a Carlos Varona, mi director del Instituto Cervantes en Damasco.

Gran parte de la investigación la he llevado a cabo en la biblioteca de *Sahitya Akademi* y agradezco al personal el apoyo que me prestaron. A Jordi Gispert por su amabilidad y orientación bibliográfica en *Vidyajyoti*. A Linda Hess (*Department of Religious Studies, Stanford University*), Richard Schechner (*Tisch School of Arts, New York University*), Sathya Vrat Shastri (*Centre for Sanskrit Studies, Jawaharlal Nehru Univesity*) y Juana Bergua (Ediciones Ibéricas, Madrid) por los artículos, ánimo e información.

El ejemplo o entusiasmo de algunas personas que me llevaron a estudiar filología, a dedicarme a dar clases de español y a emprender el doctorado: Joan Gargallo y Joan Ivars, mis profesores de literatura y latín en el Instituto Chabás de Denia, José Luis Ángeles y Roberto Ortí.

En la India, a mi gran amiga Vijaya Venkataraman, compañera en *Delhi University*, de escritos, teatros, paseos y *chais*. A ella, Sanjaya, Meghna y toda su familia, que me han hecho sentir una más siempre. También a Vibha Maurya (Jefa de la Sección de Estudios Hispánicos, *GRS Department, Delhi University*), a Abhay y Anu, por su constante apoyo y cariño durante todos estos años. A Vishwanath, Ashish y sus familias, mis “otras familias” indias.

A los alumnos de *Delhi University*, especialmente a los de *Language of the Media* y a todos los del Curso Intensivo de Español, a los que participaron en el teatro y a quienes interrogué muchas veces sobre el *Ramayana*. Gracias a Rashmi, Amrita, Sonya, Kiran, Anuradha, Jatin, Deepak, Avjinder, Shefali, Diwan, Yogendra, Dananje, Harish, Hari, Rajesh, Swati, Shilpa, Aroona, Sandeep y Abhay.

A Yunita, mi profesora de *bahasa*, la puerta al *Ramayana* indonesio y malayo.

A todos los *coolies* de mis libros (Chema, Laurent, Moni). A Marc, David y Jorge por las fotos. A mi primo José Jaime por las fórmulas.

A Antonio García Espada, Abraham Vélez de Cea y José Costa Mas (brevemente) por el diálogo *ramayanasférico* durante estos últimos meses y a Oscar Pujol por la “conversación orientativa” y su ejemplo al poco de llegar a la India.

A mis padres, mi hermana Carmen y mi abuela, por entender tan bien estos diez años lejos de casa. A ellos les dedico el trabajo y la ilusión de esta tesis.

A todos los amigos que he encontrado por los lugares donde he vivido estos años de estudio y viajes: Adirane, Gemma y Bea con quienes empecé “la caza de los *ramayanas*” y recorrí media India. Mario y Ana que me acogieron en su casa “argentina” los primeros tres meses. A Antonio y Esther, Pradeep y Ana, Prashant y María, Pablo y Melissa, Almu, Kulan y Sudhir (en Delhi), Marigel y Javi, Jaime, Rosalía, Hussam, Nasser, Abu Bakr y Nayat (en Damasco), Isra y Moni, Diego y Laura, Patrick y Laura (en Hanoi), Pepe y Megan, Paulino y Svejia, Saurabh y Christelle, Muhabhat y Mark (en Banda Aceh).

A los amigos de La Marina que siguen como si no me hubiera ido: Esther, Li, Marc, Paco, Carles, Joanma y Tere, Ana Bonmatí, Anna Boix, Rosa, Trini y Anna Morell.

A Marina, Nga y Bibah, sin ellas no hubiera podido leer un solo libro.

A Luis, quien de verdad me ha acompañado en estos diez años (*Dil se re, Dil se re, Dil to aakhir dil hai na/ meethi si mushkil hai na /Piya piya /Piya piya piya na piya/ Jiya jiya jiya na jiya/ Dil se re/ Dil se re...*).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. LA RAMAYANASFERA	13
1.1. Recepción del <i>Ramayana</i>	13
1.2. El encuentro entre el <i>Ramayana</i> y Occidente	20
1.3. La <i>Ramayanasfera</i>	29
2. RAMAYANA Y RAMAYANAS	51
2.1. La historia de la historia “alfa”: el <i>Ramayana</i> de Valmiki	53
2.1.1. Género del <i>Ramayana</i> de Valmiki	56
2.1.2. El <i>adikavi</i> Valmiki	63
2.1.3. Datación y Evolución.....	67
2.2. Transmisión del <i>Ramayana</i>	76
2.3. Expansión del <i>Ramayana</i> en la India.....	90
2.4. Expansión del <i>Ramayana</i> en Asia.....	121
3. RAMAYANA: LECTURAS RELIGIOSAS	151
3.1. <i>Ramayana</i> : Mito, leyenda y <i>dharmasastra</i>	154
3.2. Divinización de Rama y vedacización del <i>Ramayana</i>	164
3.2.1. Rama: de héroe a Dios	165
3.2.2. <i>Ramayana</i> : de <i>smrti</i> a <i>sruti</i>	176
3.3. El movimiento <i>bhakti</i>	181
3.3.1. La recitación del <i>Manas</i>	189
3.3.2. Representación y juego de los dioses: las <i>ramlilas</i>	199
3.3.2.1. Dioses de carne y hueso: La <i>Ramlila</i> de Ramnagar.....	203
3.3.3. Hanuman: devoto ideal	227
3.4. Los confabuladores hindúes o la verdad jainista	241
3.5. Rama como <i>bodhisattva</i>	248
3.6. El islam y los titiriteros del archipiélago indonesio y la península malaya	257
4. RAMAYANA: LECTURAS POLÍTICAS.....	281
4.1. Ayodhya: La disputa de la Mezquita de Babar/ El Templo del Lugar de Nacimiento de Rama (<i>Babri Masjid/ Ramjanmabhumi Mandir</i>). La lectura <i>ramayánica</i> de la Sangh Parivar	287
4.1.1. Del nacionalismo indio al nacionalismo hindú.....	290

4.1.2. Rama en el discurso político de Gandhi y el movimiento <i>Hindutva</i>	309
4.1.3. Ayodhya: Ciudad sin ley.....	316
4.1.4. De Ram a Rambo: Adaptación de la estética de devoción a la estética de la confrontación	335
4.2. Sita: Diosa y Esposa.....	356
4.2.1. La fiel Sita y otros modelos de mujer	357
4.2.1.1. El nacimiento y abandono de Sita.....	360
4.2.1.2. La prueba del arco.....	361
4.2.1.3. El exilio de Rama y el rapto de Sita.....	363
4.2.1.4. El cautiverio y la prueba de fuego	373
4.2.1.5. El destierro	377
4.2.2. <i>Sakti Sita</i>	379
4.2.3. <i>Sitayana</i> : Las Aventuras de la Princesa de Mithila	391
4.2.4. La Voz de Sita.....	400
4.3. Usos del <i>Ramayana</i> en Bollywood	407
4.3.1. Características del cine indio	415
4.3.2. Mitología y cine popular	421
4.3.2.1. Cine, mitología y oralidad.....	426
4.3.2.2. Miradas divinas: poder <i>bhakta</i> en el celuloide	431
4.3.2.3. Usos del <i>Ramayana</i> en Bollywood: <i>Maryada, dharma, ramarajya,</i> lealtad, honor, rapto y destierro, la prueba de fuego.....	437
CONCLUSIONES	447
BIBLIOGRAFÍA	451
FILMOGRAFÍA	501
ANEXO I: RESUMEN DEL RAMAYANA DE VALMIKI Y SELECCIÓN DE TEXTOS DE VARIOS RAMAYANAS	505
ANEXO II: GLOSARIO.....	539
ANEXO III: EL RAMAYANA EN ASIA (textos principales).....	553
ANEXO IV: RAMAYANAS LITERARIOS	561
ANEXO V: MAPAS Y CUADROS HISTÓRICOS	583

As long as the mountains and the rivers shall endure upon the earth, so long will the story of the *Rāmāyaṇa* be told along the men (*Rāmāyaṇa*, I, 2, 35 – 36).

O prince of monkeys, there is no doubt about it. Your fame will endure and life too will continue in your body so long as this story of Mine will remain current in the world. (Nay) My stories will surely abide so long as the worlds will last (*Rāmāyaṇa*, *Vul.* VII, 40, 20).

As long as the sun and the moon stay (alive), and as long as (this) earth remains in this world as long as my tales exist in this world, so long may you rule (*Rāmāyaṇa*, *Vul.* VII, 108, 27).

Therefore, the gods, with the Gandharvas, the Siddhas and great sages listen to the epic *Rāmāyaṇa* always in heaven, with pleasure. This legend, the *Rāmāyaṇa*, is the giver of longevity, the enhancer of fortune and the dispeller of sins and is equal to the Vedas (and) the wise should cause it to be heard in the funeral rites. The sonless one obtains a son, the poor gets wealth (by hearing it). He (who reads even a quarter of this *Rāmāyaṇa*) is freed from sins. The man who commits sins everyday, is also freed from sins, if he reads one *śloka* (verse) of the *Rāmāyaṇa* (*Rāmāyaṇa*, *Vul.* VII, 111, 2 – 5).

INTRODUCCIÓN

El *Rāmāyaṇa* es la épica más ampliamente difundida del sur y sudeste asiático. La fecha de composición del poema sánscrito de Vālmīki, el más antiguo de los *rāmāyaṇas*, no se ha podido comprobar pero todo apunta que, al menos la parte central, se compondría antes del siglo IV a.C., mientras que los libros primero y último se añadieron posteriormente. La compilación definitiva del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki tuvo lugar entre los siglos II a.C. y III d.C. Desde entonces y por más de dos milenios la historia se ha contado y recontado innumerables veces dando lugar a cientos de *rāmāyaṇas* con una trama y unos personajes en común, aunque difieren en los incidentes, matizan rasgos del carácter de los héroes y reelaboran detalles.

Normalmente los *rāmāyaṇas* empiezan con la genealogía de Rāma, el príncipe destronado protagonista de la obra, pero el *Rāmāyaṇa* jainista de Vimalasuri (siglo III – IV) y el *Ramakien* tailandés (siglo XIX) describen el linaje del monstruoso Rāvaṇa, el ogro que rapta a la princesa Sītā, esposa de Rāma. Algunas canciones en telugu, bengalí, canarés y otras lenguas indias se centran en episodios de la vida de Sītā (su nacimiento, la boda y las pruebas por las que pasa), otros *rāmāyaṇas* como el *Adbhuta Rāmāyaṇa* y la historia tamil *Śatakanṭharāvaṇa* van más allá y la convierten en auténtica heroína de la épica. Los Santals, una tribu conocida por su rica tradición oral, tratan a Sītā como infiel, pues se deja seducir tanto por Rāvaṇa como por Lakṣmaṇa, el hermano del héroe. En algunas tradiciones como la tailandesa, Hanumān (el mono que ayuda a rescatar a Sītā con la participación de otros animales) destaca por sus dotes de conquistador, mientras que para Vālmīki es célibe. En los *rāmāyaṇas* de Kampan y Tulsīdās, Ramā es Dios (un avatar de Vīṣṇu), pero en otros textos es sólo un hombre extraordinario. En algunos *rāmāyaṇas* jainistas, Rāma ni siquiera mata a Rāvaṇa. Por otro lado, Rāvaṇa varía su comportamiento en los diferentes textos, a veces se presenta como un héroe noble cuyo destino (por su *karma*) lo hace enamorarse de Sītā y le lleva a la muerte en manos de Dios, otras veces como la personificación del mismo demonio. Esta variedad de detalles es totalmente desconocida en Europa, como también en la mayoría de los países donde el *Rāmāyaṇa* forma parte de su arte y literatura, incluso en la propia India, donde Rāma es adorado por millones de hindúes y el *Rāmāyaṇa* se considera sagrado.

Muchos de estos hechos se han incorporado de acuerdo con el gusto o ideología de los narradores. El *Rāmāyaṇa* se presta especialmente a la apropiación por parte de discursos no sólo diferentes, sino antagónicos. Esta ha sido una de las causas que me llevó a investigar sobre la épica de Kosala.

La presente tesis es un estudio del *Rāmāyaṇa* y de las diferentes lecturas de las que ha sido y viene siendo objeto. Una ilustración y análisis de cómo los reyes, brahmanes *vaiṣṇavas*, devotos de Rāma (*rāmbhaktas*), jainistas, budistas, misioneros musulmanes, políticos anti-colonialistas, nacionalistas hindúes, mujeres, críticos y académicos, grupos de *dalits* e incluso el cine de Bollywood desarrollan o utilizan el *Rāmāyaṇa* para expresar sus ideas, siempre diversas y a menudo contrapuestas.

Esta tesis doctoral es el resultado de la investigación en doce países de Asia durante una década, desde 1997 hasta el presente. La compilación y su correcto análisis no hubiera podido llevarse a cabo desde la biblioteca de una universidad española por razones obvias, derivadas tanto de la dificultad a la hora de reunir la bibliografía específica y llevar a cabo la catalogación de los textos, como de la imposibilidad de visitar los monumentos donde se encuentran los *rāmāyaṇas* en varios países y asistir a rituales y a eventos-*rāmāyaṇa*. Para la comprensión del objeto de la tesis, tan importante ha sido la documentación bibliográfica como el periplo que he hecho en los países orientales con la finalidad de escuchar la recitación, asistir a su representación en diversos estilos de títeres y visitar los monumentos donde la épica fue esculpida o pintada.

En todos los lugares por donde he viajado en la India y el resto de Asia me he cruzado con personas a quienes he preguntado sobre la épica. En otras palabras, he efectuado un seguimiento casi exhaustivo del *Rāmāyaṇa* (los *rāmāyaṇas*) por buena parte de la geografía asiática. Para ello me he servido de herramientas sociológicas como cuestionarios semiestructurados, entrevistas, vídeos, fotos y observación en funciones y ritos. A continuación expongo el diario de los viajes *ramayánicos* que han constituido uno de los pilares fundamentales de esta investigación: el trabajo de campo consistente en declamaciones, ceremonias, teatros de títeres, funciones danzadas y *rāmāyaṇas* visuales.

- Recitaciones del *Rāmcaritmānas* en varios templos de Delhi (Lakṣmī Nārāyaṇ Mandir o Birla Mandir, Hanumān Mandir en Kamla Nagar y cerca de Connaught Place), Bhubaneswar y Varanasi, ciudad que he

visitado en varias ocasiones (marzo 1998, mayo 1999 y abril 2001).

- *Rāmlīlās* en Delhi (1997 – 1999, 2001) y Rāmnagar durante un mes (octubre 2006).
- Representaciones del *Rāmāyaṇa* danzado y con títeres en Ubud (Bali, noviembre 2006), Kandy (Sri Lanka, octubre 1999), Khajuraho (marzo 1998), Lankawi y Kuala Lumpur (Malaysia, noviembre 2006) y Delhi (1997 – 2001).
- *Rāmāyaṇas* esculpidos en varios templos de Karnataka y Tamil Nadu (noviembre 1999), Ellora (Maharashtra, marzo 2002); Angkor (Camboya, enero 2004); Danang (Vietnam, abril 2004 y julio 2005); Pattan (Nepal, diciembre 2001) y Luang Prabang (Laos, mayo 1999).
- *Rāmāyaṇas* pintados en Cochin (Kerala, diciembre 1997), Bangkok (mayo 1999 y enero 2000), Phnom Penh y Vientienne (enero 2004).
- Una visita en Film City en Bombay (marzo 2002).

La génesis de este trabajo empezó poco después de mi llegada a la India en agosto de 1997, tres días antes del 50 aniversario de la Independencia del país, para trabajar como profesora de lengua y literatura españolas en la Universidad de Delhi (*Department of Germanic and Romance Studies, Arts Faculty*). En mi primera lectura del *Rāmāyaṇa* me llamaron la atención una serie de episodios “negros” en la vida del héroe Rāma como son la mutilación de Śūrpaṅakhā (la hermana de Rāvaṇa), la prueba de fuego de su esposa Sītā y la muerte de Sambuka. ¿Cómo un dios, adorado por millones de hindúes, podía ser tan cruel con mujeres y *śūdras*? Decidí investigar en esta línea y al poco apercibí la gran variedad de *rāmāyaṇas* que existen, a pesar de que la gran mayoría de los indios desconocen este aspecto. A partir de ese momento empezó su búsqueda. Al principio, anotaba en una libreta los títulos nuevos que iba “descubriendo” e intentaba averiguar datos acerca de ellos (autor, fecha, lengua, etc.) y leerlos cuando estaban traducidos al inglés. Por entonces el uso de Internet no era tan habitual y comprobar cada dato requería mucho tiempo y esfuerzo. No es que los *rāmāyaṇas* se encuentren ahora en la red, pero muchas veces se citan y aparecen datos que ayudan a localizarlos. Posteriormente los clasifiqué en una tabla al objeto de facilitar el trabajo recopilatorio¹.

A lo largo de esta investigación, he puesto en práctica parte de los

¹ La tabla con los diferentes *rāmāyaṇas* se incluye en el Anexo III.

conocimientos obtenidos en mis estudios anteriores, especialmente en el campo de la semiótica. Conocimientos que adquirí durante el año “Erasmus” (1994 – 1995) en la Universidad de Bologna, en las clases de Umberto Eco y Marco de Marinis y en la Universidad de Valencia, en el curso de Semiótica de la Cultura de mi directora de tesis, Antonia Cabanilles. También han sido de utilidad las numerosas lecturas que, desde la perspectiva del género, hice durante los cursos de doctorado del *Institut de la Dona* de la Universitat de València (programa “Género, Subjetividad, Conocimiento y Cultura”, 1996 – 1999).

Después de la defensa de la Memoria de Licenciatura y una vez terminado el lectorado en Delhi (octubre de 2000) me trasladé a vivir a Bhubaneswar (Orissa) durante tres meses donde recopilé *rāmāyaṇas* orales o *bhathayanas* (“historias de los bardos”, Snodgrass 2006: 114) y *rāmāyaṇas* pictóricos en el pueblo de Raghurajpur, cerca de Puri. En esa época también asistí a varias sesiones de *kathā* (recitación del *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās) en el templo de Rāma y Sītā (*Rām-Sītā Mandir*) de Bhubaneswar.

De vuelta a Delhi, en enero de 2001 y durante un año, llevé a cabo la investigación en varias bibliotecas, principalmente en la de *Sahitya Academy* y la del *Mass Communication Research Centre* de la *University of Jamia Milia Islamia*, centro al que estuve afiliada durante un año como investigadora (*Research Scholar*) bajo la supervisión del profesor H. R. Kidwai. También las bibliotecas del *Centre for Study of Developing Societies* y de Vidyajyoti (la Facultad de Teología de los jesuitas). En mayo de 2000 estuve investigando en la *Library of Tibetan Works and Archives* de Dharamsala (Himachal Pradesh) durante un mes. Las hemerotecas de *Women’s Studies and Development Centre* de la *University of Delhi* y del grupo de mujeres *Jagori* y la selección de noticias sobre comunalismo de Vidyajyoti han sido fundamentales para el análisis sobre el conflicto de la mezquita de Ayodhyā y la polémica entorno a la película *Fire*.

Desde enero de 2002 a agosto de 2003 me mudé a Siria donde trabajé como profesora de español del Instituto Cervantes de Damasco. Durante ese período regresé en dos ocasiones a la India para seguir con la investigación. En septiembre de 2003 efectué un nuevo traslado a Hanoi (Vietnam) desde donde hice varios viajes al sur de China, Camboya, Laos y Tailandia. En Hanoi estudiaba en las bibliotecas del Instituto Francés y de la Embajada de la India. En dos ocasiones estuve recopilando

información en la biblioteca del *Asian Civilisation Museum* de Singapore (mayo y julio de 2004). Bangkok y Singapore se han convertido en las ciudades de paso (por su importante conexión de vuelos) en todos estos viajes y en algunas de sus librerías especializadas he encontrado algunos materiales importantes. Desde enero de 2005 resido en Banda Aceh, en la isla de Sumatra (Indonesia), desde donde me he desplazado a conocer varios *rāmāyaṇas* de Bali, Java y Malaysia y en donde he escrito la mayor parte de la tesis.

Conseguir la traducción inglesa de algunos *rāmāyaṇas* ha sido una de las tareas más difíciles. Lo mismo puede decirse de muchos de los artículos que he usado como fuentes bibliográficas secundarias, la mayoría publicados en revistas indias o estadounidenses de corta tirada y cuya localización es complicada. En la Biblioteca Nacional (Madrid) estuve una semana estudiando la edición del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki de Gorresio (julio de 2002). Para las películas siempre he contado con la ayuda de las filmotecas particulares de los indios en la diáspora y de la Embajada de la India.

Con la pretensión de conocer y profundizar en el *Rāmāyaṇa* he estudiado la política y la historia del sur y el sudeste asiático. He confeccionado una investigación alrededor de los acontecimientos de la mezquita de Ayodhyā y entorno a la polémica de la película de *Fire* (Deepa Mehta, 1996, tema de la Memoria de Licenciatura) que casi se acerca a la microhistoria.

Es importante para mí dejar claro que este estudio es de gran satisfacción personal, ya que desde hace muchos años siento un gran interés por acercarme a esta obra literaria que ha sido escrita no por un autor concreto en un período de la historia sino por toda una cultura. El *Rāmāyaṇa*, tal y como lo entiendo, es uno de los símbolos que mejor representan Asia. Esta investigación mantiene la tesis de que se trata de una obra hipertextual panasiática. Además, el hecho de haber profundizado en el estudio de algunos *rāmāyaṇas* (el de Vālmīki, el de Tulsīdās, el *Adhyātma Rāmāyaṇa*, el *Adbhuta Rāmāyaṇa*, los *rāmāyaṇas* bengalí, asamés y oriya; y los *rāmāyaṇas* de Laos, Camboya, Tailandia, Tibet, Indonesia y Malaysia) me permite abrir muchos caminos de estudio para posibles investigaciones futuras dentro del campo de la literatura comparada.

Durante la elaboración de este trabajo me he interesado por la relación de las épicas indias y el cine de Bollywood. En los años 20 y 30, el antropólogo Milman

Parry estudió los modos de expresión y los procesos de pensamiento en las culturas orales y observó cómo las necesidades mnemotécnicas determinan incluso el uso de la sintaxis. Las películas mitológicas constituyen una parte importante del cine popular indio, narran la relación entre dioses, demonios y super-hombres, pero no son simplemente históricas, retratan el encuentro entre pasado y presente de una forma muy particular. La imaginación mitológica también cala en otras películas basadas en experiencias contemporáneas. Por ejemplo, la idea de feminidad representada por Sītā y aspectos del villano y “el otro” en la imagen de Rāvaṇa no sólo se concentran en historias que narran episodios del *Rāmāyaṇa* (películas-*rāmāyaṇa*) sino en películas que tratan de experiencias modernas como el caso de *Fire* (Deepa Mehta, 1997). Esta relación cine- *rāmāyaṇa*-oralidad no había sido antes objeto de estudio alguno.

En cuanto a estilo, conviene aclarar que sigo la transcripción estandar de los diccionarios para los términos sánscritos o de otras lenguas indias. Adopto, generalmente, las transcripciones usadas por otros traductores cuando se trata de otras lenguas asiáticas. Para los nombres geográficos (distritos, ciudades o estados indios) uso la transcripción inglesa, tal y como aparece en la prensa india, a excepción de los espacios literarios (Kosala, Ayodhyā, Mithilā, etc.) donde utilizo los diacríticos sánscritos. Algunos adjetivos (*ramayánico, puránico, jainista, gandhiano, sivaíta*, etc.) y nombres (por ejemplo, *comunalismo*) han sido castellanizados aunque no estén admitidos en nuestro diccionario y aparecen en letra cursiva. Los nombres de las lenguas indias vienen con su transcripción inglesa cuando no hay equivalencia en español.

Las fotos que ilustran el texto las he tomado durante estos años de viajes de estudio en Asia y forman parte de la investigación. No existe una uniformización estética *ramayánica*; por el contrario, las representaciones icónicas, desde el fresco a la pantalla de cine, aparecen ampliamente diversificadas según las culturas y también según las miradas de los diferentes lectores-espectadores.

Tanto la etapa de formación (estudios de semiótica, oralidad, género y cine) como la investigación en bibliotecas (catalogación y bibliografía) y los viajes han contribuido de manera más o menos directa a mi propia lectura del *rāmāyaṇa*, una más en la larga cadena milenaria de textos y comentarios sobre la épica de Kosala.

La tesis se divide en cuatro capítulos además de esta introducción, un apartado de conclusiones y cinco anexos complementarios. Para orientar al lector, adelanto una

breve sinopsis de cada capítulo.

En el primer capítulo hablamos de la popularidad del texto *Rāmāyaṇa*, una historia que ha cruzado fronteras y ha calado en las diferentes culturas asiáticas. A principios del siglo XIX, la obra empezó a traducirse a varias lenguas occidentales (latín, inglés, alemán, italiano y francés) y comenzó a ser objeto de estudio científico. En castellano existen varias adaptaciones del texto y esta tesis doctoral es el primer estudio de tipo académico sobre el *Rāmāyaṇa*. En el tercer apartado presentamos una nueva forma de abordar el conjunto de textos-*rāmāyaṇas* con el concepto semiótico de *rāmāyaṇasfera*, inspirado en la *semiosfera* de Iuri Lotman (1996, 1998 y 2000). Definimos la *rāmāyaṇasfera* como un espacio textual que incluye la multitud de textos en diferentes campos artísticos que tienen como referente la historia de Rāma. Explicamos sus características como sistema textual y multicultural (pluridisciplinar, plurilingüístico). La variedad de textos se debe a la inexistencia de un cánón y al *ethos* de cada pueblo en el que se ha desarrollado.

En el capítulo segundo presentamos un panorama general de los diferentes *rāmāyaṇas* y su difusión por la India y Asia. El primer apartado abordamos el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, el más antiguo de ellos. La obra sánscrita se considera en Europa una épica o epopeya clásica comparable a las griegas de Homero; sin embargo, el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki se define como *kāvya* (lírica), *mahakāvya* (épica), *itihāsa* (historia), *arthaśāstra* y *dharmaśāstra* (libro civil y religioso) en la India. El *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* vienen a ser una especie de *mass-media*. Como en el cine y en la televisión de los siglos XX – XXI, las épicas indias han sido desde su composición, el medio para la comunicación y la diseminación de las ideologías sociales, políticas y religiosas de todas las religiones, clases sociales y edades aunque se compusieron, en principio, como textos dirigidos a élites particulares.

Nada sabemos del compositor o compilador del *Rāmāyaṇa*, el sabio Vālmīki. Existen varias biografías basadas en leyendas que lo consideran un trovador, un brahmán o un pecador convertido en santo. También hay varias teorías a la hora de valorar su contribución a la literatura. Para unos, compuso el poema a partir de la fusión de materiales previos, bien por compilación o unión secundaria de poemas independientes o bien por ampliación de un núcleo central. Para otros, Vālmīki es un único poeta. En línea con estas teorías, abordamos el problema de la datación y evolución del poema, esto es, de los diferentes manuscritos que han dado lugar a las

tres recensiones.

El segundo apartado es una reflexión sobre la importancia de la oralidad como modo de transmisión del poema y una forma de organizar el conocimiento. El *Rāmāyaṇa* se aprende escuchándolo, no leyéndolo. Los bardos memorizaron el *Rāmāyaṇa* gracias a unas técnicas (repertorio de frases-fórmula, epítetos, etc.) que facilitaban su retención. Los *rāmāyaṇas* esculpidos y pintados en los templos también van acompañados de una exposición oral basada en mnemotécnicas similares. Con la literatura *puránica* y posteriormente devocional, las sesiones de *kathā* (recitación oral y comentario de los textos sagrados) popularizan el *Rāmāyaṇa* entre los *rāmbhaktas*. En el sudeste asiático, las danzas y títeres representan el *Rāmāyaṇa* con un lenguaje gestual que a veces se acompaña de narraciones orales musicadas.

En los apartados tercero y cuarto trazamos una historia cronológica de cómo aparecen los *rāmāyaṇas* más importantes, tanto en la India como en el sudeste asiático.

El capítulo tercero presenta lecturas del *Rāmāyaṇa* por diferentes grupos religiosos. Aunque a menudo el *Rāmāyaṇa* es apreciado únicamente como una obra literaria o artística, para los devotos hindúes es esencialmente un texto sagrado. En el primer apartado definimos el *Rāmāyaṇa* desde dicho ángulo, como una fusión de elementos mitológicos y/o legendarios y como una obra que versa sobre el *dharma*, la ley natural que sustenta el mundo según los hindúes. El segundo apartado se centra en el debate sobre la divinidad de Rāma, si tal atributo se trata de un dato *vaiṣṇava* que se incorpora entre los siglos I y III d.C. o, por el contrario, si es un elemento original del poema de Vālmīki. Llegamos a la conclusión de que Rāma es un personaje dual, dios y hombre al mismo tiempo, y elaboramos dos ejemplos de algunos pasajes en los que se muestra esa dualidad: El momento en que acepta renunciar al trono y marchar al exilio con asombrosa ecuanimidad y el episodio de la prueba de fuego de Sītā, cuando Rāma asume su naturaleza divina. La divinidad está presente en todos los *rāmāyaṇas* devocionales posteriores en los que Rāma se manifiesta como Dios. No obstante, en el sudeste asiático, persiste la faceta heroica de Rāma.

Directamente relacionado con la cuestión de si Rāma es Dios, se plantea la disyuntiva de si el *Rāmāyaṇa*, la historia de su vida, fue revelada por los dioses o creada por los hombres. Aunque en principio sólo se consideraban los Vedas como libros sagrados, con el tiempo y especialmente con el desarrollo de la *bhakti*, las

épicas adquieren también este estatus. Paralelamente al proceso divinizador del héroe y vedacizador del *Rāmāyaṇa*, la obra se brahmaniza, es decir, introduce varios versos y pasajes que destacan la importancia de la casta sacerdotal, esto nos ayuda a inferir la importancia que tuvieron los brahmanes en la composición del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki.

El movimiento devocional, que surge en el sur de la India alrededor del siglo VII y se extiende por el norte a partir del siglo X, supuso una nueva concepción del hinduismo que hasta entonces había sido una filosofía védica monopolizada por los brahmanes. El movimiento *bhakti* (escuelas *nirguṇī* y *saguṇī*) pretendía llevar la salvación a todo el mundo (incluyendo a *dalits*, mujeres y tribales) a través de la devoción a una divinidad personal. La *bhakti* se lleva a cabo mediante una serie de rituales diarios como son la recitación del nombre de Dios (*japa*, *bhajans*, *kīrtana*, etc.); la asistencia a sesiones de lectura y comentario de los libros sagrados (*pāṭh*, *kathā*, *pravacan*, *satsaṅga*, etc.); las ofrendas de diversos tipos (*pūjā*, *ārati*, *prasād*, *darśana*, etc.) y los peregrinajes. A modo de ejemplo, ilustraremos en este apartado tres formas diferentes de llevar a cabo la *bhakti*: la recitación del *Rāmcaritmānas*, el *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās; la representación del *Rāmāyaṇa* en las *rāmlīlās*, especialmente en la *Rāmlīlā* de Rāmnagar y el culto a Hanumān, considerado paradigma de *rāmbhakta*.

Aunque el *Rāmāyaṇa* no es una obra esencial en el budismo, esta épica se expandió por toda Asia (Sri Lanka, China, Myamar, Laos, Japón, etc.) gracias a los *jatākas*, historias previas a la vida de Buda que no se consideran canónicas. Los *jatākas* pronto se mezclaron con cuentos hindúes que llegaron por diferentes rutas, dando lugar a nuevos textos que contemplan principios filosóficos que introdujo Buda como la impermanencia y la no violencia. En algunos *rāmāyaṇas* asiáticos, Rāma se considera un *bodhisattva*, un santo budista que después de iluminarse no entra en el *nirvana*, sino que se queda en este mundo para ayudar a otros a conseguir la iluminación; o una encarnación de Indra (no de Vīṣṇu), un dios más importante en el budismo.

El jainismo no llegó a expandirse al resto de Asia como el budismo y se quedó como una religión autóctona, sin trascender las fronteras del subcontinente indio. Los jainistas predicaban también sobre la no-violencia y ridiculizaban a los brahmanes por considerar reales las fantasías del *Rāmāyaṇa*. Aun así, algunos jainistas encontraron útil el *Rāmāyaṇa* como material didáctico y pastoral, de manera que reescribieron sin

remilgos la historia de Rāma, transformando al protagonista y a su hermano Lakṣmaṇa en Baladeva y Vāsudeva respectivamente (*śalākāpuruṣas* o grandes santos de la tradición jainista) y a Rāvaṇa, en Prati-Vāsudeva o anti-Vāsudeva.

El islam llegó al archipiélago indonesio y a la península malaya a través de los navegantes y comerciantes indios y se estableció de forma consistente a partir del siglo XIII. Por entonces lo que hoy es Indonesia-Malaysia era budista-hindú. Las historias del *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa* eran muy populares y los primeros santos musulmanes (*walis*) las utilizaron como elementos didácticos para la expansión de la nueva fe, añadiendo algunos capítulos o utilizando varias de sus enseñanzas morales. Los títeres y danzas siguen siendo parte del *folklore* popular de Java, Bali (todavía hindú), Kelantan, Kedah, Pantani, Trengganu, etc. y presentan muchas similitudes con las representaciones de Tailandia, Laos, Camboya y el sur de la India.

El capítulo cuarto presenta varias lecturas contemporáneas del *Rāmāyaṇa* por parte de diferentes plataformas sociales, grupos políticos y del cine popular indio. Las lecturas que hacen el nacionalismo tamil, algunos colectivos de *dalits* y el movimiento *gay* indio lo tratamos brevemente en la introducción del capítulo. Desarrollamos más ampliamente la lectura del *Rāmāyaṇa* que hacen las mujeres en los textos tradicionales (destacando especialmente los episodios en los que Sītā es protagonista) y en otro tipo de textos populares (*sītāyaṇas* y canciones) en los que se desarrollan varios temas y sentimientos de las mujeres (el parto, la soledad, la orfandad, etc.).

En el primer apartado, la lectura y uso que hace el nacionalismo indio del concepto de *rāmarājya* y el nacionalismo hindú de Rāma y de versos del *Rāmāyaṇa* para reivindicar y reclamar el espacio que hoy ocupa la mezquita Babri de Ayodhyā (edificada, según los partidos nacionalistas hindúes, sobre el templo que conmemoraba el nacimiento de Rāma) y en su discurso xenófobo anti-musulmán y excluyente. En 1993, también en Ayodhyā, un grupo de radicales destrozó una exposición sobre los diferentes *rāmāyaṇas* cuestionando, por primera vez, la existencia de otras voces *ramayánicas*.

Bollywood también ha usado los temas y personajes épicos no sólo en películas mitológicas sino en filmes con temáticas contemporáneas. La estructura repetitiva del cine comercial indio nos recuerda a la estructura y transmisión oral de las épicas; el uso de los valores de justicia social, heroísmo, fidelidad de la esposa al

marido y la supremacía del deber por encima de todo son algunos ejemplos de epitemas que continúan transmitiéndose en el cine popular indio. Algunos conceptos de la música clásica india sirven como modelo para entender la reinterpretación y reelaboración de temas en el cine popular indio. El concepto de *raga*, por ejemplo, nos ayudaría a entender cómo los argumentos y los personajes del *Rāmāyaṇa* se narran y renarran película tras película y en cada nueva elaboración se reinterpreta el texto, a menudo dando lugar a un nuevo *rāmāyaṇa*.

Además de estos capítulos hay un apartado de conclusiones y cinco apéndices, el primero de ellos, un resumen del argumento del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki y la traducción de textos de otros *rāmāyaṇas*; el segundo, un glosario de términos sánscritos; el tercero es una tabla con los principales *rāmāyaṇas* artísticos y literarios; el cuarto incluye un listado de los *Rāmāyaṇas* que hemos catalogado y el quinto, mapas y cuadros de las principales dinastías indias y acontecimientos históricos asiáticos.

ABREVIATURAS

Manās: *Rāmcaritmānas*, *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās. Traducción de R. C. Prasad.

Vul.: *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Traducción de Goswami Chinmanlal.

KK: *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Traducción de T. R. Krishnacharya.

Bergua: *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Traducción de Juan Bautista Bergua.

Gorresio: *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Traducción de Gaspare Gorresio.

HSR: *Hikayat Seri Rama (Rāmāyaṇa malayo)*.

RMV (tabla Anexo IV): *Rāmāyaṇa* de Vālmīki.

RMC (tabla Anexo IV): *Rāmcaritmānas*, *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās.

PCV (tabla Anexo IV): *Paumacariyam*, *Rāmāyaṇa* de Vimala Sūri.

1. LA RAMAYANASFERA

1.1. RECEPCIÓN DEL RAMAYANA

“El *Rāmāyaṇa* seguirá narrándose mientras existan montañas y ríos sobre la faz de la tierra...” (I, 2, 35). Los poetas bardos o brahmanes *vaiṣṇavas* que añadieron estos versos del *Balakāṇḍa*, el primero de los libros del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, eran ya muy conscientes de la fama de la obra sánscrita. Desde Kosala, el reino del príncipe Rāma (localizado en la actual Uttar Pradesh, en el norte de la India), a Bollywood, fábrica de sueños y escenario del cine indio, en Bombay (en el sur), el héroe, Rāma, y su historia, el *Rāmāyaṇa*, no han dejado de narrarse por más de dos mil años.

Si tenemos en cuenta la multitud de variaciones, medios, disciplinas artísticas, soportes, países, grupos sociales y contextos culturales que hacen suya la historia, tanto en la India como en la mayoría de países de Asia, podemos decir que la frase no es ninguna exageración. Cuando Robert P. Goldman (1984) escogió este famoso verso como *motto* de sus traducciones en la *Princeton Library of Asian Translations*, estaba creando escuela, la cita se ha convertido en un clásico y se repite en casi todos los estudios académicos sobre el *Rāmāyaṇa*, que tampoco han dejado de crecer en el último siglo.

Ninguna tradición épica ha llegado tan lejos, alrededor de mil millones de personas conocen bien el *rāmāyaṇa*. Igual que Joseph Campbell (1993) encontró a su héroe mítico apareciendo “con mil caras”, el *rāmāyaṇa* también aparece como “*many rāmāyaṇas*”, jugando con el título del libro de Paula Richman (1991), convertido ya en un clásico, cada uno mostrando los diferentes valores culturales de un período particular o de una geografía regional concreta.

Aunque parezca una sobreestimación, la popularidad y conocimiento del *rāmāyaṇa* supera al de la Biblia en Occidente. La traducción inglesa de la edición crítica del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki empieza haciéndose eco del éxito del texto:

Few works of literature produced in any place at any time have been as popular, influential, imitated and successful as the great and ancient Sanskrit epic poem, the *Rāmāyaṇa* (Goldman, 1990: 3).

El traductor continúa su frase con una cita de Arthur Anthony Macdonell, uno

de los primeros investigadores europeos del *rāmāyaṇa*:

Probably no work of world literature, secular in origin, has ever produced so profound an influence on the life and thought of a people as the *Rāmāyaṇa* (1919: 574, *cit.* en Goldman, 1990: 3).

Teniendo en cuenta la enorme influencia que el *Rāmāyaṇa* ha tenido en la vida, la literatura, el arte, la ética y el pensamiento social, político y cultural de la población del sur y el sudeste asiático, debemos analizar su recepción y explicar a qué se debe tanta popularidad. Desde luego, no hay una única respuesta ya que la épica atrae a audiencias muy diversas.

El *Rāmāyaṇa* se ha convertido en una épica nacional en algunos de los países. El caso de Tailandia es el más representativo. El *Rāmāyaṇa* nació con las primeras monarquías hereditarias y, en muchos casos, los reyes la han utilizado para legitimar su poder. En la época contemporánea, los líderes políticos han copiado los símbolos hegemónicos de los *rājas* y han seguido haciendo uso de la épica y de su héroe con fines políticos.

Desde siempre, el *Rāmāyaṇa* se ha considerado un modelo de poesía en la India, el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es el *ādikāvya*, el primer poema. Otros *rāmāyaṇas* como el de Tulsīdās, Bhānubhakta o Tuñcattu Ezhuttacchan también se consideran una genialidad literaria y *ādikāvya* en sus lenguas. Sus autores, como hiciera Alessandro Manzoni para el italiano, consiguieron unificar y codificar el hindi, el nepalí y el malayalam respectivamente. El *Rāmāyaṇa Kakawin* (principios del siglo X), en antiguo javanés, es también la primera obra literaria en Indonesia y otros dos *rāmāyaṇas*, *Sērat Rāma* y *Sērat Arjuna Sasrabau* de Yasadipura I (principios del siglo XIX), son los primeros textos literarios en javanés moderno.

Pero su éxito va más allá de los motivos literarios. El *Rāmāyaṇa* es un texto religioso y para muchos hindúes, sagrado. En los primeros siglos de la era cristiana, Rāma pasó de ser un héroe épico modélico a convertirse en un dios, en el séptimo avatar de Vīṣṇu. La divinidad de Rāma estaba implícita en el texto de Vālmīki en mayor o menor medida; de hecho, el primer y último libro se incorporaron en el período post-Vālmīki con este propósito. No obstante, no es hasta alrededor del año mil, durante el imperio mogol y en parte debido a la influencia islámica, cuando la devoción a Rāma (*rāmbhakti*) se expandió y popularizó en toda la India. Su nombre está presente en muchos actos sociales. En Andhra Pradesh, en el sur de la India, mientras la madre baña al niño lo bendice con un *Śri Rāma rakṣā; nurellu āyussu* (“El

Señor Rāma te protegerá, te bendigo con cien años de vida”). En las bodas de Andhra Pradesh, mientras se ata el *mangala sūtra*², se canta la canción *Ānandamāye, ānandamāye*, que relata la boda de Rāma y Sītā (Sarma, 1980: 216). Muchos indios empiezan sus cartas o sus invitaciones de boda con un *Śri Rāma Jayam* (“Victoria al Señor Rāma”) o cuando ocurre un accidente o llegan malas noticias se dice *Rāma, Rāma*, como nuestro “¡Ay, Señor!”. En algunas partes de la India se saluda como *Jay Rām-jī kī Jay; Rām Rām y Sītā Rām*, incluso si Rāma no es el dios personal del que habla (*iṣṭadevatā*).

Además de actividades rituales, la historia y la figura de Rāma forman parte de actividades festivas. En las bodas del norte de la India, los *hijras* representan el episodio nupcial de Rāma y Sītā a cambio de unas rupias. Rām es también muy popular como nombre propio. De la misma manera que “María” ha sido parte de los nombres de mujer en España durante muchas generaciones, Rām suele acompañar a varios nombres en la India (Rām Kumar, Dinesh Rām etc.). Incluso los tribales se llaman nombres como Mitti Rām, Patthar Rām, Lutthu Rām, Jagadev Rām, etc. También aparece el nombre de Rāma en varias expresiones lingüísticas: Rāma se identifica con la hombría en una frase hindi como *Us me Rām nahi hai* (“No hay nada de Rāma en él”), que significa que la persona referida no es viril, fuerte o valiente. También se usa el nombre de Rāma para comparar su fortaleza a los Himalayas y la gracia y grandeza de su personalidad al océano (*Samudra iva gaambheerye, dhairyecha Himavaan iva*). Otro proverbio para definir a una persona poco inteligente dice “después de oír el *Rāmāyaṇa*, preguntó qué relación tenían Rāma y Sītā”. La frase *Rāma Rāma satya hai* (“Rāma es la verdad”) se suele decir cuando llevan el cuerpo de un difunto a incinerar. En lengua tamil, una habitación estrecha se llama *kiṣkindhā*, como el reino de los monos del *Rāmāyaṇa*. En hindi la palabra *śūrpaṅakhā*, el nombre de la hermana de Rāvaṇa, literalmente “quien tiene las uñas (*nakha*) como un cesto roto (*śūrpa*)” se utiliza como un adjetivo para describir a una mujer fea y con nariz puntiaguda (Sarma, 1980: 217). Los hombres y las mujeres de algunas castas hindúes suelen tatuar su cuerpo con pigmentos permanentes por razones religiosas³. Los

² Collar de oro y ónice que el marido regala a la esposa durante la boda. Es símbolo de mujer casada y equivale al anillo en Occidente.

³ La tradición de tatuar se conoce en Bengala como *ulki*. El tatuaje se hace pinchando la piel con una aguja y aplicando el jugo de las hojas de *kesutia (eclipta prostrata)* para obtener un color azulado. Además existen otros tipos de tatuajes temporales hechos con *henna* o pasta de

dibujos más populares son el sol, pájaros, serpientes o círculos, pero los *vaiṣṇavas* se tatúan a Rādhā y Kṛṣṇa abrazados, el nombre de Rāma o a Hanumān.

Todo este tipo de costumbres cotidianas en la vida de un hindú atestiguan la importancia y carácter religioso que tiene para ellos el *Rāmāyaṇa* y la figura de Rāma. Fue gracias al movimiento devocional (*bhakti*) que el *Rāmāyaṇa* se hizo enormemente popular. Con la *rāmbhakti*, se tradujo el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki a varias lenguas y se escribieron nuevos *rāmāyaṇas* en casi todas las lenguas indias con gran devoción. Poco a poco Rāma fue convirtiéndose en uno de los dioses más importantes del panteón hindú. Hanumān, el mono fiel, también se ha convertido en uno de los dioses principales, especialmente en el norte de la India. Los templos dedicados a Rāma, Rāma y Sītā, Hanumān, e incluso, a su hermano Lakṣmaṇa se multiplican día a día y son visitados con gran fervor por sus devotos. Sólomente en las ciudades de Varanasi y Ayodhyā, en Uttar Pradesh, hay más de quince mil templos y pequeños templos-altares dedicados a ellos.



Altares dedicados a Hanumān en Assi Ghāṭ, Varanasi (Uttar Pradesh, India)

Muchos hindúes consideran que el *Rāmāyaṇa* da las líneas fundamentales de la cultura hindú, pues contiene un código de vida, una filosofía de las relaciones sociales y éticas, la enseñanza del *dharma*. Muchos de los devotos de Rāma lo ven a él en cada aspecto de la vida. La recitación del *Rāmāyaṇa* se convierte para esos fieles en un acto religioso acompañado de un ritual que se practica a diario. También hay muchos hindúes que no consideran el *rāmāyaṇa* como un texto sagrado y ven a Rāma como un dios “menor”, en la mayoría de casos comparado con su dios o su práctica

sándalo.

personal (Viṣṇu, Śiva, Durgā, el *tantrismo*, el *yoga*, etc.). El *Rāmāyaṇa* funciona como texto canónico sólo entre ciertos grupos, no para la tradición hindú en conjunto. Algunas comunidades han escogido el *Rāmcaritmānas* de Tulsīdās como parte de su liturgia y el texto desempeña un papel unificador (Richman, 2001: 434).

El *rāmāyaṇa* también ha sido adaptado a los principios filosóficos de otras religiones (el budismo, el jainismo y el islam) como algunas historias del judaísmo pasaron al cristianismo y al islam. Incluso puede decirse que el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*, la otra gran épica india, contribuyeron a la difusión de estas religiones en el sudeste asiático. Con la introducción de algunos detalles y pequeños cambios en una historia que era muy conocida popularmente, resultaba más fácil adoctrinar a los fieles sobre los principios de la nueva fe.

A pesar de su carácter religioso, el *Rāmāyaṇa* no deja de ser un cuento popular que ha sido enriquecido con las fantasías de las figuras grotescas de los demonios y los monos, que enlazan con los cuentos populares de los diferentes países o regiones. La repercusión del fenómeno “*Rāmāyaṇa*” se debe, en gran medida, a su susceptibilidad en creencias y costumbres sociales y a sus profundas filtraciones en la geografía y la naturaleza de todos los pueblos donde ha calado. El argumento y los personajes del *Rāmāyaṇa* atrajeron a diversas culturas, pero cada una lo interpretó de forma diferente. Los grandes temas de la épica (el buen comportamiento, la lealtad a la familia y al reino, el bien y el mal, el autosacrificio para el buen funcionamiento de la sociedad, la moralidad y las relaciones ideales entre padre e hijo, hermanos, amigos y esposos) le dan una dimensión global, pero al mismo tiempo permiten la oportunidad de expresar las identidades culturales locales. En Tailandia, Laos, Myanmar, Camboya, Malaysia, Filipinas o Indonesia, Rāma se ve como un personaje que aportó valores humanos a la sociedad en que vivió pero no se concibe como un avatar de Viṣṇu como en la India. El héroe hace “de todo” complaciente, no importa el coste que le acarree, con tal de preservar la integridad de su reino. Dedicó toda su vida a defender los principios y valores sociales. Se ve, incluso, como el hombre ideal. Rāma y su leyenda presentan una forma de vida para los comportamientos humanos que inspiran a estas sociedades asiáticas.

Al mismo tiempo, Sītā, la mujer de Rāma, representa en muchos lugares la diosa de la fertilidad y se asocia al cultivo del arroz, actividad económica fundamental en toda la región. Las representaciones anuales del *rāmāyaṇa* están a menudo

conectadas con el ciclo agrícola y son una plataforma para asegurar la bendición del trabajo y la cosecha del granjero.

En resumen, el *Rāmāyaṇa* reúne una serie de elementos trovadorescos, legendarios, folclóricos, míticos, poéticos, didácticos y devocionales entre otros. Ninguno de estos elementos por sí mismos o combinados entre sí explican la influencia constante de la historia por más de dos milenios (Goldman, 1990: 49).

El *Rāmāyaṇa*, además de estar presente en casi todas las culturas de Asia, es un texto multidisciplinar: lo cantan, recitan y comentan poetas, sacerdotes y monjes, también abuelos y abuelas, padres y madres generación tras generación; se dibuja y esculpe, se representa en mimo y con varios tipos de títeres, se escenifica y dramatiza en cortes reales y en aldeas rurales y se ha llevado al cómic, a la radio, la televisión y al cine a lo largo del siglo XX. Además, existen cientos de adaptaciones, comentarios, traducciones, canciones, adivinanzas, trabajos creativos y artesanales, así como múltiples formas de artes plásticas y escénicas basadas o inspiradas en el *Rāmāyaṇa* o en su héroe.

Las representaciones en relieves escultóricos y frisos de las dos épicas sánscritas en los templos Gupta y Cālukya en el norte de la India y en el Deccan (siglos V – VII) y los relieves de los Pallavas y de Mamallapuram en el sur (segunda mitad del siglo VII) son los *rāmāyaṇas* (o fragmentos de *rāmāyaṇas*) más antiguos que nos han llegado. La pintura también ha sido un medio importante, pero los soportes en los que se pinta son más perecederos que la piedra esculpida, así que los *rāmāyaṇas* pintados son más modernos. Las representaciones visuales deben interpretarse como significados del contenido del pensamiento filosófico, como indicadores de una tradición rica en artes representativas y como símbolo del *ethos* social y cultural.

Además de los numerosos *rāmāyaṇas* icónicos, hay más de quinientos relatos literarios. A lo largo de estos diez años de investigación hemos recopilado y clasificado buena parte de ellos. Algunos han sido compuestos por autores concretos, el de Vālmīki, en sánscrito; el de Kampan, en tamil; el de Kṛttivāsa, en bengalí y el de Tulsīdās, en hindi, son los más conocidos en la India. Otros *rāmāyaṇas* fueron compuestos en tiempos lejanos, se transmitieron oralmente y en algún momento de la historia un estudioso los recopiló, pero han permanecido anónimos. Hay muchos textos orales que todavía no han sido estudiados. Muchos *rāmāyaṇas* se llaman

Rāmāyaṇa y otros tienen un título diferente, pero los indios se refieren a todos ellos como “*rāmāyaṇa*”. Las narraciones más antiguas son en sánscrito, prácrito y tamil clásico.

Fuera de la India, el *rāmāyaṇa* está presente en diversos grados y según los países, también destacan unas disciplinas artísticas más que otras:

- En Malaysia, Indonesia y Filipinas está muy presente con influencia islámica. Los *rāmāyaṇas* literarios más importantes que han llegado hasta nosotros son el *Hikayat Serī Rāma* malayo (siglo XV); el *Rāmāyaṇa Kakawin* (siglo IX) y el *Uttarakāṇḍa* (siglo X) en antiguo javanés; el *Sērat Rāma* (siglo XVIII) en javanés moderno y el *Maharadia Lawana* en maranao (siglo XVII).
- En Tailandia, Camboya, Laos y Myanmar está muy presente con influencia budista. Los *rāmāyaṇas* literarios más importantes son el *Rāmakirtī* o *Reamker* jemer (siglo XVI); el *Ramakien* tailandés (siglo XVIII); el *Gvāy Dvóraḥbhī* (XV – XVI) y el *Phra Lak Phra Lam* (siglo XVIII) laosianos y el *Rāma Vattu* birmano (siglo XIX).
- Nepal y Sri Lanka tienen sus propios textos en nepalí y cingalés⁴, pero los *rāmāyaṇas* indios están igualmente presentes⁵. Los mismo puede decirse, en menor medida, de Tibet y Bután. En Bangladesh y Pakistán, el *rāmāyaṇa* se conoce muy bien pero la gente lo percibe como una historia hindú ajena a sus vidas.
- En Vietnam, Japón, Mongolia, China y Corea hay también *rāmāyaṇas*, pero ya no forman parte de la vida cotidiana de la gente, sino que se leen o contemplan como obras literarias o artísticas.
- El *Rāmāyaṇa* llegó a ser un texto conocido en la antigua Persia y en Turquestán, incluso llegó a Siberia pero cayó, desgraciadamente, en el olvido y hoy en día es muy difícil seguirle la pista.

⁴ El *Jānakīharaṇa* de Kumāradāsa en sánscrito (siglo XII) es el primer *rāmāyaṇa* en Sri Lanka, reescrito en el siglo XIX. Otros textos cingaleses son el *Guttīla Kāvya* (siglo XV), basado en la historia de un *bodhisattva* que renace en el músico Guttīla, y el *Gira Sandesaya* (“El Loro Mensajero”, siglo XV). *Rāmāśvamedha*, de autor desconocido, es el primer *rāmāyaṇa* en nepalí (siglo XIX), pero el más importante y popular es el de Bhānubhakta, conocido como *Bhānubhakta Rāmāyaṇa* (1883), considerado el primer poema (*ādikāvya*) en lengua nepalí.

⁵ Tanto los *rāmāyaṇas* sánscritos (Vālmīki, *Adhyātma Rāmāyaṇa*, etc.) como el tamil de Kampan en Sri Lanka o los *rāmāyaṇas* en asamés, hindi y bengalí en Nepal.

Las representaciones con títeres de varios tipos (*wayang parwa*, *wayang wong*, *wayang siam*, *wayang kulit*, *nong yai*, *khon*, etc.) tienen lugar popularmente en varios pueblos de Indonesia, Malaysia, Tailandia, Laos, Myanmar y Camboya. Los *rāmāyaṇas* pintados en los templos Wat Phra Si Ratana Satsadaran (Wat Phra Kaeo) de Bangkok (Tailandia) y Wat Preah Keo Morokat de Phnom Penh (Camboya), así como los relieves esculpidos en varios templos de Angkor (Camboya), Pagan (Myanmar), Luang Prabang (Laos), Prambanan y Panataran (Indonesia) son magníficas narrativas de la vida de Rāma. Muchos de estos textos se encuentran en espacios considerados “patrimonio de la humanidad” por la UNESCO. La ópera-ballet de Camboya, Tailandia, Myanmar y Singapore tiene un *rāmāyaṇa* entre su repertorio principal.

1.2. EL ENCUENTRO ENTRE EL RAMAYANA Y OCCIDENTE

Desde el descubrimiento del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki por Occidente, a principios del siglo XIX, se han sucedido las traducciones al latín, italiano, francés, inglés y alemán. Las primeras traducciones y adaptaciones a lenguas europeas son las siguientes:

- William Carey y Joshua Marshman (1806 – 1810), traducción parcial al inglés (sólo los dos primeros libros y parte del tercero) en tres volúmenes: *The Ramayuna of Valmeeki, in the original Sungskrit, with a Prose Translation and Explanatory Notes*. Serampore (Bengala): Serampore Mission Press (la primera imprenta de la India).
- August Wilhelm von Schlegel (1829 – 1838), edición parcial al latín (los dos primeros libros) en tres volúmenes: *Ramayana id es carmen epicum de Ramae rebus gestis poetae antiquissimi Valmici opus*. Bonn: Schlegel Sanskrit Printing Press.
- Gaspare Gorresio (1843 – 1867), traducción completa al italiano en siete volúmenes, según la recensión noreste: *Ramayana, poema indiano di Valmici. Testo Sanscrito secondo i Codici Manuscritti della Scuola Gaudana*. París: Stamperia Reale.
- Hippolyte Fauche (1854 – 1858), traducción completa al francés en dos volúmenes: *Ramayana, Poème sanscrit de Valmiki mis en français*.

París: A. Frank.

- Ralph T. H. Griffith (1870 – 1874), traducción completa en verso, en cuatro volúmenes: *The Ramayana of Valmiki Translated into English Verse*. Benarés y Londres: Trüber and Co.⁶
- Friedrich Rückert (1868), edición abreviada al alemán.
- Manmatha Nath Dutt (1891 – 1894), edición completa al inglés en prosa, 7 volúmenes: *The Rāmāyaṇa*. Calcutta: Girish Chandra Chakravarti.
- Joseph Menrod (1897), traducción en prosa del *Balakāṇḍa*: *Ramayana das Lied vom König Rama ein altindisches Buschern zum Erstenmal ins Deutsche Vebertragen eingeleitet und angemerkt von*. Munich: Theodor Ackermann.
- Romesh C. Dutt (1900), edición abreviada al inglés. *Valmiki Ramayana Condensed into English Verse*. Londres: Dent (Temple Classics)⁷.
- Alfred Roussel (1903 – 1907): *Le Rāmāyaṇa de Vālmīki, traduit en français*. París: Librairie des cinq parties du monde. Bibliothèque Orientale, n° 7.

Muchas de ellas ya fueron catalogadas por Maurice Winternitz de 1927 (I: 12, 13 y 458). Un listado más moderno y exhaustivo, aunque no completo, son los dos volúmenes de K. Krishnamoorthy (1993). Estas ediciones y traducciones fueron seguidas con gran entusiasmo por parte de numerosos investigadores y a partir de entonces, el *Rāmāyaṇa* se convirtió en un tema de interés científico y académico en las universidades europeas y de los Estados Unidos.

Con respecto a los estudios sobre el *Rāmāyaṇa*, resulta imposible hacer una catalogación de los miles de artículos y monográficos publicados. Ninguna obra en la literatura india, a excepción del *Bhagavad Gītā*, ha generado tanta exégesis. Gran parte de esta bibliografía consiste en obras piadosas con un fuerte tono religioso y moral que sirven para estudiar el proceso de culturización de la sociedad hindú más que como fuentes bibliográficas académicas.⁸

⁶ Disponible en Internet: <http://www.sacred-texts.com/hin/rama/index.htm> (2-03-07).

⁷ Disponible en Internet: <http://www.sacred-texts.com/hin/dutt/index.htm> (23-01-07).

⁸ Por ejemplo Agarwal, 2000; Arun, 2000; Sharma, 2002 y Murthy 2004, entre algunas de las

Durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, los estudios del *Rāmāyaṇa* se hacían desde una perspectiva textual, lingüística y filosófica. Se investigó sobre los orígenes, la historia y la transmisión del texto y se establecieron paralelismos literarios entre los diversos textos o entre las recensiones. El objetivo de muchos de los estudios era identificar el texto “original” (*ur* o *mūla pāṭha*) de Vālmīki. Entre ellos destacan los llevados a cabo por la llamada Escuela de Bonn⁹ y por el jesuita belga Camille Bulcke (1909 – 1982), que fue el primero en referirse a la épica con el nombre de *rāmakathā* (historia de Rāma) en vez de *rāmāyaṇa*, iniciando una nueva perspectiva para abordar los estudios sobre la obra.

La cumbre de estas publicaciones filológicas es, sin duda, la edición crítica en siete volúmenes del *Oriental Institute of Baroda (Critical Edition of Vālmīki Rāmāyaṇa)*, que se publicó entre 1960 y 1975, con la participación de G. H. Bhatt y U. P. Shah (editores generales) y los traductores P. C. Divanji; G. C. Jhala; D. R. Mankad y P. L. Vaidya. Si se tardó quince años en publicar esta edición crítica se debe a su magnitud, al gran número de manuscritos y su complejidad. La edición crítica no sólo tiene valor por el texto en sí, sino por sus introducciones y apéndices, que ayudan a resolver la multitud de dudas que se presentan al estudioso y aclaran datos en el tema irresuelto de la evolución del poema (el desarrollo de las recensiones y su mutua dependencia o interacción) y la autenticidad u originalidad de algunos materiales. La polémica que se ha generado después de la edición acerca de la inclusión o exclusión de ciertos pasajes continuará por décadas.

Otra contribución del Instituto Oriental de Baroda es su revista, *Journal of the Oriental Institute of Baroda* (JOIB). Muchos de los artículos más interesantes sobre el *Rāmāyaṇa* han sido publicados en este medio. Otras revistas donde a menudo aparecen estudios sobre el *Rāmāyaṇa* (entre otros temas indológicos y culturales) son *Journal of the Royal Asiatic Society* (JRAS) de Bengala; *Journal of Oriental Research* (JOR) de Madrás; *Journal of the Bihar and Orissa Research Society* (JBORS) y *Journal of American Oriental Society* (JAOS).

Otras ediciones críticas de obras de la literatura sánscrita clásica tampoco se

más recientes.

⁹ August Schlegel (1767 – 1845), traductor del *Rāmāyaṇa*, es el primero de los indólogos de la Escuela de Bonn. Le siguen Christian Lassen (1800 – 1876); Hermann Brockhaus (1806 – 1877); Martin Haug (1827 – 1876); Theodor Aufrecht (1821 – 1907) y Hermann Jacobi (1850 – 1937).

publicaron hasta hace relativamente poco tiempo: La del *Mahābhārata* y el *Harivaṃśa* en 1970¹⁰ y la de los *purāṇas* todavía está en curso¹¹. El carácter oral de la composición, representación y transmisión de todos estos textos clásicos permanece en ellos.

A pesar del esfuerzo y entusiasmo requerido en estas publicaciones, el lector de este gran trabajo editorial es académico. La mayoría de los indios continúa conociendo el *Rāmāyaṇa* de manera oral y aquellos que lo leen, lo hacen en otras ediciones más populares como la de Gita Press o la Kumbakonam, que siguen la recensión sur.

Para nuestro trabajo hemos utilizado, generalmente, la edición del *Rāmāyaṇa* de Princeton University Press dirigida por Robert P. Goldman (1984 –), traducción al inglés de los cinco primeros volúmenes de la edición crítica sánscrita (Bhat *et al.*, 1960 – 1975), de la que también hemos consultado la parte de las introducciones y notas. Las citas entre paréntesis corresponden a esta edición inglesa. Cuando utilizamos otras ediciones del texto de Vālmīki como la de Gita Press (abreviado *Vul.* por *Vulgata*)¹² lo especificamos en cada caso. Para los demás *rāmāyaṇas*, hemos utilizado una o a lo sumo dos ediciones¹³. El número romano es el libro (*kāṇḍa*), el siguiente el capítulo (*sarga*) y el tercero, seguido de una coma, el verso¹⁴.

En castellano la traducción completa (2 volúmenes) de Juan Bautista Bergua Olavarieta no llegó hasta 1963, *Valmiki. El Ramayana* (Madrid: Clásicos Bergua. Colección Tesoro Literario número 2), sigue la recensión sur. J. B. Bergua no especifica a partir de que edición/traducción hizo la suya, aunque creemos que fue a partir de la francesa de Hippolyte Fauche¹⁵.

¹⁰ *Mahābhārata: Critical Edition* (1933 – 1970). Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute. 24 vol. (incluye el *Harivaṃśa*). Editado por V. S. Sukthankar *et alii*.

¹¹ *Ancient Indian Tradition and Mythology*. Delhi: Motilal Banarsidass. Editado por J. L. Shastri y G. P. Bhatt. 68 volúmenes (todavía incompleta).

¹² Normalmente la palabra “*Vulgata*” se utiliza para la edición de la recensión sur con el comentario *Tilaka* (publicada por Gujarati Printing Press) que no incluye la de Gita Press en sánscrito – inglés. La de Gita Press se abrevia “Gita” en la bibliografía especializada, sin embargo “Gita” nos parecía confuso con *Gītā* (por *Bhagavad Gītā*), por eso hemos preferido *Vul.*

¹³ Véase la bibliografía general, al final de la tesis.

¹⁴ Si no aparece una coma, estamos hablando de varios episodios, por ejemplo: I, 1 – 5 (libro I, capítulos del 1 al 5); I, 1, 5 (libro I, capítulo 1, verso 5); I, 1, 5 – 7 (libro I, capítulo 1, versos 5 al 7).

¹⁵ Es una pena que la magnífica biblioteca de Juan Bautista Bergua desapareciera en 1936. D^a Juana Bergua, la hija del traductor, nos explicó que su padre estudió griego, latín y lenguas

También existen varias adaptaciones del texto de Vālmīki:

- Carmela Eulate (1930). Ilustraciones de R. López Morelló. *El Ramayana*. Barcelona: Araluce. Reeditada en 1998 por Anaya, Madrid.
- Alejandro Casona (1933). “La muerte del niño Muni”, en *Flor de Leyendas*. Madrid: Aguilar. Reeditada en 2002 por Anaya, Madrid.
- Lauro Palma (1942). *El Ramayana*. Buenos Aires: Atlántida.
- Juan G. de Luaces (1952). *El Ramayana. Valmiki*. Traducción del *Ayodhyākāṇḍa* del francés. Barcelona: José Janés. En 1982, la reeditó la Editorial de los Amigos del Círculo Bibliófilo, Barcelona, y en 2001, el Círculo de Lectores, Barcelona.
- Rafael Ballester Escalas (¿1953?/ 1958). *El Ramayana/ Valmiki. Mahābhārata/ Vyasa*. Barcelona: Mateu. Colección Clásicos Cadete, nº 7.
- Juan Guixé (1958). *El Ramayana, traducido de la obra de Fauche*. Edición aumentada con índice mitológico, histórico y geográfico por J. Delgado Campos. México: Editora Nacional Edinal.
- Flor Robles Villafranca (1959). *El Ramayana*. Barcelona: Iberia. Colección Diamante.
- María Luz Morales (1961). “La bella Sita”, en *Leyendas de Oriente*. Barcelona: Araluce.
- María Redondo (1972). *El Ramayana y los niños*. Madrid: Escelicer. Dibujos de Juan Miguel Olmedo.
- José Luis Giménez Frontín (1984). *El Ramayana. Valmiki*. Barcelona: Lumen. Dibujos de Silvia Alcoba.
- Elena Yudico Sigler (1984). *Valmiki: El Ramayana*. México: Fernández Editores.
- Teresa E. Rhods (1997). *El Ramayana / Valmiki*. México: Porrúa.

En 1998 se publicó por primera vez en España la traducción del *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās, (*El Ramayana. Auténtica Joya de la Literatura Hindú. Tulsidas*, de Elena del Río, Barcelona: Edicomunicación), que tampoco especifica a partir de qué

orientales en París entre 1911 y 1913, fue alumno de Salomon Reinach (1858 – 1932). En la introducción de *El Ramayana* (1970: 89), Bergua menciona las traducciones de Fauche y Roussell, la inglesa de M. N. Dutt (aunque él le llama “Duff”) y las obras de H. Jacobi (1893) y Baumgartner (1894), aunque las incluye como traducciones al alemán.

edición/ traducción se ha hecho. La primera edición adaptada del *Mahābhārata* es la Leopoldo de Esquilaz Yanguas (1861), *Ensayo de una traducción literal de los episodios indios, la muerte de Yachnadatta y la elección de esposo de Draupadi*, acompañada de textos sánscrito y notas. Granada: J. M. Zamora (Krishnamoorthy 1993, II: 64).

En catalán hay dos adaptaciones, una breve (96 páginas) de C.A. Jordana i Mayans, *El Ramaiana: L'Épopéia de Rāma, príncep de l'India*. Barcelona: Barcino (1932) y la otra más completa y reciente, *El Ramayana. Les gestes de Rama* (1999), traducción-versión de Artur Martí con la colaboración de Josep M. Duch, Barcelona: R. Dalmau.

La traducción de literatura asiática en nuestro país es todavía una asignatura pendiente. Hay varias traducciones y antologías de obras contemporáneas publicadas, aunque la mayoría no se han hecho desde sus lenguas originales sino a partir de otras traducciones en inglés y otros idiomas europeos. En España todavía no existe ninguna cátedra ni departamento en ninguna universidad dedicada al estudio del sánscrito o las lenguas modernas indias aunque desde hace unos años, algunos departamentos y centros culturales (Casa Asia de Barcelona, Universidad de Salamanca, Universidad de Málaga, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Navarra etc.) imparten cursos de lengua u otras materias asiáticas como parte de sus programas académicos o culturales.

Cuando en España todavía no se ha empezado con los estudios asiáticos, los problemas son de otro tipo en otros países europeos. Los indólogos se quejan de la pérdida de puestos en las universidades en los últimos años (Bailey, 1995: 16 – 20), la desaparición de la enseñanza de las lenguas clásicas en favor de estudios de “cultura de masas” y la falta de una base institucional que desde siempre ha sido débil a excepción de Alemania y la propia India. Además hay, en general, bastante aislamiento físico, sino de otro tipo, entre los indólogos indios, europeos y americanos. Las excepciones son las dos ediciones críticas del *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa* de Pune y Baroda respectivamente y la traducción al inglés del *Rāmāyaṇa* de la Berkeley, todavía en curso, que se han llevado a cabo en equipo. Hay muchos artículos y libros de autores individuales sobre los textos clásicos, pero podemos hablar de un vacío a la hora de teorizar todo el conjunto literario, teniendo en cuenta los varios y disparatados métodos que se han usado históricamente para establecer e interpretar los textos. Más que centrarse en cuáles eran los textos originales, a nuestro

modo de ver, se debería producir más crítica literaria.

La existencia de los diversos *rāmāyaṇas*, incluyendo los de fuera de la India, no es ningún descubrimiento reciente. La diversidad fue señalada muy pronto por varios estudiosos: Sen, 1920; Raghuvira y Yamamoto, 1938; Chatterji, 1978¹⁶; Raghavan, 1961; etc. Rabindranath Tagore estuvo en Java (Indonesia) y volvió entusiasmado con la presencia del *Rāmāyaṇa* en la isla (Tagore, 1961).

Los arqueólogos e historiadores franceses de la *Ecole Française d'Extrême-Orient*, fundada en 1900 (Louis Finot, Víctor Goloubew, Georges Coedès etc.), identificaron escenas épicas en Camboya y se dieron cuenta muy pronto de las diferencias con el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, estimulando la investigación del *Ramakirti*, el *Ramakien* etc. Suzanne Karpelès, publicó en 1925, 16 libretos con el título de *Rīoeñ Ramakerti* y enumeró los manuscritos del 1 al 10 y del 75 al 80; François Martini realizó diversos estudios literarios del *rāmāyaṇa* jemer y Saveros Pou lo tradujo al francés (*La gloire de Rāma*, 1975).

Lo que sí que ha cambiado en la segunda mitad del siglo XX es el modo de enfocar dichos estudios: el *Rāmāyaṇa* dejó de verse como “la obra completa” de Vālmīki y los estudiosos de las lenguas asiáticas empezaron a referirse a ella como “parte” de las culturas populares de la India o Asia. Empezó la publicación de textos-*rāmāyaṇas* locales y regionales con su particular *ethos* social e idioma cultural.

A partir de los años 60, empiezan a surgir publicaciones desde una perspectiva antropológica o sociológica y desde la literatura comparada: Guruge, 1960; Khan, 1965; Sankalia, 1982; Vyas, 1988; etc. Durante los años 80, salieron varias colecciones de artículos que prueban la proliferación de estudios comparativos del momento: *The Rāmāyaṇa Tradition in Asia* de V. Raghavan (1980); *Rāmāyaṇa in South Asia* de S. Sahai (1981); *Variation in Rāmāyaṇa in Asia* de R. K. Srinivasa Iyengar (1983) y, posteriormente, los libros editados por Lallan Prasad Vyas (1992, 1995, 1997, 1998 y 2001).

Durante los pasados quince o veinte años, los estudios se han dirigido a otros campos como el análisis textual y las diversas representaciones teatrales del *Rāmāyaṇa*, que tienen una función tanto religiosa como social y lúdica. El *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* son el núcleo narrativo de la danza clásica de Indonesia, Tailandia,

¹⁶ Suniti Kumar Chatterji habla sobre los *rāmāyaṇas* en la India, China, Japón y el sudeste asiático en varios artículos en lengua bengalí desde los años 20, que fueron recopilados en un libro homenaje póstumo (Chatterji 1978).

Camboya, Birmania, Malaysia y Laos cuyos antiguos, complejos y vibrantes estilos representativos (títeres, danzas con y sin máscaras, etc.) permanecen en el centro de su vida cultural. En las ferias artesanales de la India rural (*melās*), los artistas ambulantes cantan la narrativa mientras enseñan la épica en rollos de papel, pintados con los episodios claves. En la tradición más clásica de teatro-danza está el *kuttiyattam* de Kerala, con tres obras del *Rāmāyaṇa* en su repertorio. De una forma menos sofisticada que la de Kerala, las *rāmlīlās* representan la vida de Rāma en muchos pueblos y barrios del norte de la India. Entre las representaciones teatrales más largas e interesantes, destaca la *Rāmlīlā* de Rāmnagar, a unos diez kilómetros de Varanasi (Uttar Pradesh), que se celebra durante 31 días seguidos (Hess, 2006 [1983]; Schechner, 1983 y 1993; Kapur, 1990 y 1991; Kumar, 1995; Sax, 1990 y 1995, etc.) o también el festival de los templos de la región Palghat en Kerala, donde el teatro de marionetas transcurre durante 21 días consecutivos (Blackburn, 1991 y 1997).

Romila Thapar (1978) y A.K. Ramanujan (1997 [1987]) fueron los primeros en apuntar que los diferentes *rāmāyaṇas* surgen en diferentes contextos particulares y están influenciados por las creencias de comunidades religiosas, las convenciones literarias de las culturas regionales y las configuraciones específicas de las relaciones sociales. La obra de Ramanujan ha sido el punto de partida para desarrollar nuestra tesis sobre la *rāmāyaṇasfera*. Entre sus numerosos artículos han resultado claves: “Three Hundred *Rāmāyaṇas*: Five Examples and Three Thoughts on Translation” (1997 [1987]); “Where Mirrors Are Windows: Toward an Athology of Reflections” (1999 [1989]); y “Who needs Folklore?” (1999 [1990]).

El carácter social del *Rāmāyaṇa* se ha enfatizado en estudios actuales basados en los significados ideológicos y sus funciones. Los textos “hegemónicos” (usando la terminología de Mandakranta Bose, 2002: 4) de Vālmīki, Tulsīdās, Kampan y Kṛttivāsa son considerados elitistas, autoritarios, patriarcales y regresivos en cuanto a los valores sociales y políticos y son contrastados con otros *rāmāyaṇas* orales, *folk* o regionales, “no hegemónicos” o “contrahegemónicos”, considerados populares, subalternos o feministas. La variedad y el vasto número de estos *rāmāyaṇas* “alternativos” cuestionan la autoridad de textos “centrales” como el de Vālmīki o Tulsīdās (Richman, 1991 y 2000; Thiel-Horstmann, 1991; Dehejia, 1994; Kam, 2000; Bose, 2002 y 2003). Aunque en el apartado siguiente matizaremos esta clasificación, sí que es una fuerza social muy relevante en nuestros tiempos.

A los estudios del *Rāmāyaṇa* también han contribuido las conferencias internacionales que se celebran regularmente en varios lugares del mundo, organizadas por instituciones académicas como la *Sahitya Akademi* de la India o por organizaciones como el *International Rāmāyaṇa Institute of North America*. La primera de estas conferencias sobre el *Rāmāyaṇa* tuvo lugar en Delhi en 1984, la última (vigésimo segunda) en Birmingham (Reino Unido) en 2006.

Junto a estas conferencias, se han organizado representaciones del *Rāmāyaṇa* de varios países y estilos que han ido circulando por varias ciudades de Asia. En Delhi (2001) tuvimos la ocasión de ver la escena de la aparición y mutilación de Śūrpaṅkhā, seguida episodio del ciervo y el rapto de Sītā en estilo *lkhon* de Camboya, *khon* de Laos y Tailandia y *zat gyi* de Myanmar, todos ellos teatros-danza con máscaras. En junio de 2006 en Bali (Indonesia) vimos de nuevo el *Thai Khon Ramakien* y la representación del *Rāmāyaṇa* de la ópera china de Singapore con ocasión del *28 Bali Festival Arts*.

En el siglo XX, el *rāmāyaṇa* ha viajado a Gran Bretaña, Canadá y los Estados Unidos a través de la diáspora india. También lo hizo a otros territorios asiáticos y a Sudáfrica en las diferentes etapas migratorias que empiezan a partir del siglo XVI y se suceden a lo largo de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX por diferentes motivos. En estos lugares se llevan a cabo representaciones de la *rāmlīlā* durante el festival de *Daśahrā* y se lee habitualmente el *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās y Kampan en las casas y en los templos. En Salt Spring Island (Canadá) hay todos los años representaciones del *Rāmāyaṇa* por la comunidad local; en Vancouver (Canadá), una danza multimedia sobre el *Rāmāyaṇa*, etc. (Dwivedi, 1995; Shukla, 2002; Richman, 2004).

Las series de dibujos animados y, por supuesto, la serie televisiva de Ramanand Sagar han sido un éxito no sólo en la India, sino en la mayoría de países asiáticos. En Sumatra (Indonesia), por ejemplo, donde el *Rāmāyaṇa* ha dejado de representarse en el último siglo, la gente conoce la historia por la serie de televisión que se emitió en 1992.

Además de los *rāmāyaṇas* en formato cinematográfico que ya existen en diferentes lenguas indias (*Ramayan* [Jyotish Bannerjee, 1922]; *Ram Ravan Yuddha* [G.V. Sane, 1924]; *Seeta* [Sisir Kumar Bhaduri, 1933]; *Sampoorna Ramayanam* [S. B. Narayana, 1936]; *Seeta Rama Jananam* [Ghantasala Balaramaiah, 1942]; *Bal Ramayan* [Vijay Bhatt, 1956]; *Sampoorna Ramayana* [Babubhai Mistri, 1961];

Sampoorna Ramayanam [Bapu, 1971]; *Seeta Kalyanam* [Bapu 1976]; *Kanchana Sita* [Govindan Aravindam, 1977]; *Ramayan* [Girish Manukant, 1981] etc.), Kumar Santoshi, director de Bollywood, está preparando un nuevo *rāmāyaṇa*, superproducción multimillonaria (90 *crores*, aproximadamente cuatro millones de euros; Ke Sera Sera Productions), con la pareja Ajay Devgan y Kajol, dos de los actores más populares en la India y matrimonio en la vida real.

1.3. LA RAMAYANASFERA

Como acabamos de describir, el número y diversidad de textos sobre la leyenda heroica del príncipe Rāma, su esposa Sītā y su raptor Rāvaṇa no tienen paralelismo en la historia de la literatura. Otras obras clásicas indias, el *Mahābhārata* y los *jātaka-kathās*, viajaron junto al *Rāmāyaṇa* hacia Oriente, también el *Pancatantra* y el *Bṛhat Kathā* tomaron rumbo hacia Occidente y dejaron su huella en las fábulas de Esopo y en *Las Mil y Una Noches*, pero ninguno de estos textos ha calado entre los territorios recorridos de la forma que lo ha hecho el *Rāmāyaṇa*. Desde los primeros siglos de la era cristiana, un gran número de obras literarias y artísticas asiáticas consisten en “re-narraciones” de la vida de Rāma (*rāmāyaṇas* o *rāmakathās*), además hay alusiones de la historia en otras obras, himnos y libros religioso-filosóficos inspirados en ella y miles de adaptaciones y traducciones. En este apartado vamos a dar una respuesta a este fenómeno de variedad con el concepto de *rāmāyaṇasfera*, que definimos como un espacio textual que incluye la multitud de textos en diferentes campos artísticos que tienen como referente la historia de Rāma.

El *rāmāyaṇa* no es simplemente un texto “transmisor de significados”, sino un sistema de textos (la *rāmāyaṇasfera*) que genera relaciones textuales entre la literatura, las artes visuales y la representación en la que se desarrolla, creando un sistema cultural. En ese sentido, es un texto privilegiado para el estudio semiótico, un “generador de modelo de mundo” en la *semiosfera*, ese espacio políglota que tiende a semiotizar todo lo que cae en alguna de sus lenguas (Lotman, 1996: 24).

Los grandes temas del *Rāmāyaṇa* (heroísmo, justicia, relaciones personales, triunfo del bien sobre el mal, etc.) son lo suficientemente flexibles para acomodarse a cualquier cultura o grupo social. Como tradición viva que es, retrata la condición humana reflejando los lenguajes, las costumbres, las culturas, la historia, la religión,

así como valores sociales, económicos y políticos del sur y el sudeste asiático. En este sentido, podemos decir que el *Rāmāyaṇa*, igual que la *Iliada*, es un texto fundador.

La elección de los episodios, la versatilidad del carácter de los personajes, el tema y los modos de representación que forman parte de las historias regionales se convierten en herramientas fundamentales para un análisis político y social desde el mismo texto. Es necesario un estudio semiótico para comprender el *rāmāyaṇa* como un fenómeno cultural de identidades más allá del tiempo y el espacio, como un “modelo de cultura” (Lotman 1996: 82). Nuestro objetivo es analizar la construcción de significados y las estrategias de dicho proceso a través de los géneros artísticos en los que aparece el *rāmāyaṇa* ante audiencias de diferentes lugares, épocas o grupos sociales. Para entender la adaptabilidad o movilidad del *rāmāyaṇa* como sistema textual (*rāmāyaṇasfera*) debemos estudiar los diferentes textos que lo integran y el uso que éstos hacen de los sistemas modelizantes. El objetivo no es sólo estudiar cómo el *rāmāyaṇa* modela la vida pública tomando posiciones ideológicas particulares (el funcionamiento de los textos desde la lucha de clases, como señaló Voloshinov, por motivos sociopolíticos o religiosos), sino también prestar atención a las formas en cómo aparece en la arena pública (desde la tipología de las culturas que interpreta la estructura inmanente del texto “original” o del texto conocido, según su propia capacidad de traducir los lenguajes, como señalaba Lotman).

La tendencia general en la India es considerar el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki como la obra original y el resto de *rāmāyaṇas* como versiones o adaptaciones de su narrativa. Aún reconociendo la antigüedad del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki y su influencia posterior, esta idea jerárquica entre los textos no nos parece correcta. Para explicar esta idea, definiremos la palabra “texto” en su sentido más amplio.

En general, hay cierta tendencia a considerar los *rāmāyaṇas* visuales (relieves esculpidos, pinturas, representaciones danzadas, películas, etc.) como “representación” o “interpretación” de un texto literario. Aunque algunos textos icónicos y teatrales se basan en textos literarios de algún autor concreto, en muchos otros casos esto no es así. Por ejemplo, las *rāmlīlās*, teatro devocional del norte de la India, se basan en el *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās para sus diálogos, argumentos o narración de fondo; también la mayoría de representaciones de danza *kutiyattam* de Kerala, sur de la India, siguen los textos *Pratimā* y *Abhiṣeka* de Bhāṣa o *Āścarya Cūdāmaṇi* de Śhaktibhadra. Pero hay ejemplos que demuestran lo contrario: el *Rāmāyaṇa* en relieve

del templo de Rāmcandra de Vijayanagara, en Karnataka, sur de la India, se basa tanto en el texto de Vālmīki (muro exterior) como en la tradición local en canarés (edificio principal). No sabemos si los artistas que lo esculpieron conocían el *rāmāyaṇa* a través de un texto manuscrito u oral concreto o si plasmaron una nueva historia inspirándose en los argumentos de la *rāmāyaṇasfera* y recreándolos en su propia imaginación. Los *rāmāyaṇas* del *wayang kulit* (teatro de sombras con títeres de cuero planos) de Malaysia se basan para sus funciones en un guión escrito u oral transmitido de una generación a otra de titiriteros, pero a veces, improvisan e introducen nuevos elementos en la historia dando lugar a un nuevo *ranting* (literalmente, rama de árbol, una nueva historia). Estas nuevas historias vuelven a representarse y a contarse, muchas veces dando lugar a nuevos *rāmāyaṇas*. El *Rāmāyaṇa* de Abdul Qadir Badaoni (1580) es una traducción más o menos literal del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki al persa que se hizo por encargo del emperador Akbar (1442 – 1605). El texto va acompañado de 176 miniaturas de Lal, Kesav, Basawan y Miskin entre otros pintores, que derivan un *rāmāyaṇa* completamente nuevo, el mogol.

Clifford Geertz (1973: 412 – 54) transformó el drama balinés de la lucha de gallos en un “texto”. Iuri Lotman (1977) definió el texto como “un sistema formado por signos estructurados genéricamente entre un principio y un final”, por eso vamos a utilizar este amplio término, “textos” (y no “versiones”), para referirnos a *los rāmāyaṇas*, esto es a “la interpretación que hace un sujeto a partir de ese espacio textual” dando lugar a otro texto (Genette, 1989). En el caso del *rāmāyaṇa* puede ser oral o tener la propiedad de la fijación (la escritura, una película, un disco, un cuadro, la pared de un templo, etc.). Son, por ejemplo, “textos- *rāmāyaṇa*” o simplemente “*rāmāyaṇas*”, los ciento cinco paneles esculpidos en piedra del templo Panataran cerca de Blitar, en el este de Java (Indonesia); la *Rāmlīlā* de Rāmnagar, teatro religioso cerca de Varanasi (India); el *Sītā Dewi Dihalau*, representación del *wayang kulit*, los títeres en la sombra de Malaysia; el *Gvāy Dvóraḥbhī*, manuscrito en laosiano; algunas piezas de la ópera de Myanmar y Camboya; o las pinturas de *Wat Phra Si Ratana Satsadaram*, el Templo del Buda Esmeralda en Bangkok (Tailandia). Todos ellos narran la historia de Rāma, o de Ragawa, Rām, Seri Rāma, Phra Lahmahrat, Yama, Preah Rām o Phram, esto es, el nombre sánscrito de Rāma en javanés, hindi, malayo, laosiano, birmano, jemer y tailandés respectivamente.

El crítico tamil A. K. Ramanujan (1997: 44 – 45) llamó a los diferentes

rāmāyaṇas “traducciones simbólicas” (texto B) del texto “original” de Vālmīki (texto A) a diferencia de las traducciones “icónicas” que siguen fielmente el texto original. El *Rāmāyaṇa* de Kampan (siglo XII) sería una traducción “simbólica” de Vālmīki y la traducción de la edición crítica de Vālmīki al inglés de R. P. Goldman sería icónica. Cuando alguien acude al texto de Kampan, quiere leer a Kampan y cuando alguien va al texto de R. P. Goldman, quiere leer a Vālmīki (o lo más próximo a Vālmīki en inglés), no a R. P. Goldman. Sin embargo, el término “traducción” es demasiado confuso en nuestra opinión. Toda traducción icónica viene acompañada de notas, introducciones y otros elementos paratextuales que inevitablemente contienen impresiones y actitudes del traductor y la época en que se traducen, en ese sentido las traducciones icónicas también serían simbólicas, ya que toda traducción es siempre reescritura (Lefevre, 1997). Además, esta clasificación no contempla los *rāmāyaṇas* artísticos y presupone que todos los *rāmāyaṇas* tienen como referencia el texto de Vālmīki.

En la presente tesis, utilizamos el término “texto” o “*rāmāyaṇa*” para cada texto-*rāmāyaṇa* diferente (el *Rāmāyaṇa* de Guṇabhadra, el de Tulsīdās, el de Vālmīki, el de Yogīśwara, el pintado en las paredes del Wat Phra Si Ratana Satsadaram en Bangkok, etc.); la palabra “traducción” la utilizamos para el texto traducido de una lengua a otra de la forma más fiel posible (R. P. Goldman traduce a Vālmīki del sánscrito al inglés; Sachchidanand Sahai, el *rāmāyaṇa* anónimo *Phra Lak Phra Lam* del laosiano al inglés; Pragnananda Saraswati traduce el *Rāmcaritmānas* de Tulsīdās del hindi al maratí, etc.) y la palabra “versión” o “adaptación” para las ediciones abreviadas del *Rāmāyaṇa*, la de Ragopalachari de Vālmīki quizás la más popular.

En sentido estricto, las adaptaciones también serían textos-*rāmāyaṇas* pues cada autor destaca los episodios que le parecen más interesantes y cada “adaptación” es, por tanto, una nueva interpretación. Pongamos un ejemplo en castellano: la edición de la puertorriqueña Carmela Eulate (1914) destaca varios pasajes monárquicos (1998: 52, 74) e introduce un enfoque “judeo-cristiano” más comprensible y cercano para sus lectores hispanos. Rāma, por ejemplo, se despide de sus padres con las siguientes palabras:

Si durante los años que he habitado entre vosotros, os he ofendido o afligido en algo, contra mi voluntad, porque voluntariamente jamás lo hice, os conjuro a todos a que me otorguéis vuestro perdón (1998: 48).

La diferencia con los textos-*rāmāyaṇas* está sólo en la estrategia enunciativa de

los autores de “versiones” que resumen o sintetizan el relato de Vālmīki (u otro autor) en su propio estilo, de forma más breve y para su público, muchas veces infantil o juvenil.

Por *rāmāyaṇa* “visual” entendemos “la narración lineal *ramayánica* (tipo cinematográfica) que se esculpe, pinta o interpreta con varios tipos de danza o títeres”. A veces, las narraciones “visuales” se acompañan de narraciones literarias u orales, otras veces no. Las 178 pinturas del *Rāmāyaṇa* del Templo del Buda Esmeralda en Bangkok (siglo XIX) se complementan con poemas compuestos por el rey tailandés Rāma V; los actores del *Rāmāyaṇa legong* (danza cortesana en la que dos o tres mujeres asumen diferentes papeles) de Ubud (Bali, Indonesia) no dialogan, hacen mimo mientras un narrador cuenta el *Rāmāyaṇa* al ritmo del *gamelan* (orquesta de percusión). El *Rāmāyaṇa* esculpido en el templo Kailāsa de Ellora (Maharashtra, India) no se acompaña de ningún texto literario. Podemos distinguir entre tres tipos de narrativas visuales:

- La narrativa visual que no tiene ningún texto visible al que referirse (“propriadamente visual”);
- La narrativa en imágenes es la principal y el texto literario que la acompaña se subordina a las imágenes.
- Una narrativa donde las imágenes ilustran un texto asociado.

El texto esculpido en el templo de Pāpanātha (Pattadakal, Karnataka, India) o el pintado en el Wat Preah Keo Morokat (Phnom Penh, Camboya) pertenecen a la primera categoría; el *rāmāyaṇa*-cómico de la colección *Amar Citra Kathā*, a la segunda; y los dibujos modernistas de R. López Morelló que acompañan el texto de Carmela Eulate, a la tercera categoría. Todos estos textos icónicos no sólo ofrecen diferentes miradas del *Rāmāyaṇa* sino que nos llevan a una relectura de los textos anteriores y del conjunto de textos de la *rāmāyaṇasfera*.

Podemos establecer un paralelismo entre la literatura *ramayánica* y cristiana, los diferentes *rāmāyaṇas* vendrían a ser como los evangelios, narraciones de la misma historia contada por diferentes autores (lugares, épocas, lenguas, disciplinas). Tenemos “*Rāmāyaṇa* según Kampan”, “*Rāmāyaṇa* según Giradhara”, “*Rāmāyaṇa* según Prabanam”, etc., cientos de *rāmāyaṇas*. Además hay traducciones, adaptaciones, comentarios interpretativos y otro tipo de literatura devocional o científica (teológica, filosófica, histórica, antropológica, estética, etc.) dedicada a

ellos. La diferencia principal entre la historia de la vida de Rāma y la de Jesucristo se debe a que no existe un canon hindú. La Iglesia sólo consideró canónicas las cuatro narraciones bíblicas, el resto de evangelios fueron declarados “apócrifos” (Concilio de Hippo, año 393) . El hecho de que las épicas no sean literatura canónica ni que exista censura de ningún tipo, ha permitido la gran proliferación y variedad de *rāmāyaṇas* en Asia.

El argumento general que se repite, lo que hace que una historia se llame *rāmāyaṇa*, son las hazañas de un príncipe en el exilio para liberar a su esposa, secuestrada por un ogro. El rescate de la princesa siempre se lleva a cabo con la ayuda de los monos y otros animales de la selva. Hay algunas escenas claves presentes en casi todos los *rāmāyaṇas* visuales y literarios. Como el *via crucis*, que resume en catorce escenas la pasión y la muerte de Cristo, el *rāmāyaṇa* también tiene una quincena de escenas que “resumen” la historia completa de Rāma: el nacimiento de los cuatro hijos del Rey, la muerte de los demonios en el bosque, la boda, el exilio, la aparición y mutilación de Śūrpaṅakhā, la escena del ciervo, el rapto, la lucha entre Rāvaṇa y el pájaro Jaṭāyus, el encuentro con el mono Hanumān, la pelea de Sugrīva y Vālin, el salto al océano, la batalla de Laṅkā, la prueba de fuego y la coronación.

La frecuencia con que nos encontramos ciertos episodios no es sólo una demostración de su influencia en la cultura asiática global, sino también un testimonio de la evolución de los textos bajo la influencia de la cultura popular: las escenas elegidas pueden revelar los episodios favoritos de los artistas o sus “mecenas”, y nosotros podemos saber algo de su recepción en épocas antiguas, medievales o contemporáneas.

También hay características comunes en los *rāmāyaṇas* esculpidos y pintados según su proximidad geográfica, de la misma manera que ocurre con las recensiones de los manuscritos. Los artistas de cada zona siguen su propia tradición local aprendida oralmente en sus propias lenguas. Por ejemplo, en Andhra Pradesh, los templos de Alaharanatha en Gudur (siglo XII) y Atmakur (distrito Kurnool, siglo XIII), el templo *śaiva* de Nidikonda (distrito Gudur, siglo XIII) y en el templo Venugopala de Kṛṣṇapatnam (distrito Nellore, siglo XIII) muestran todas ellas un detalle netamente de la tradición telugu, Rāma atravesando los siete árboles montado en el cuerpo de la serpiente y aplastando su cola (Brockington 2005: 4).

Las variaciones, desviaciones, cambios, añadiduras y omisiones en los cientos

de textos del *rāmāyaṇa* dependen en cada lugar de los valores culturales de sus gentes. La boda de Rāma y Sītā en el *Rāmāyaṇa* bengalí de Kṛttivāsa (siglo XVI), por ejemplo, es una boda bengalí, con costumbres y comida bengalíes; la representación de edificios, ornamentación, vestuario e incluso, posturas y expresiones del *Rāmāyaṇa* esculpido de Prambanan (Java central, Indonesia) son javaneses, la forma en que se sientan, cruzan las piernas y miran los personajes de ese *rāmāyaṇa* reflejan las prácticas cortesanas de la época Majapahit (López y Royo, 2003: 42). Es más, en otro *rāmāyaṇa* de Java, el de Panataran, los personajes no sólo se adaptan a la estética local sino que reciben la influencia de otro género, el del los títeres de cuero (*wayang kulit*), introduciendo personajes como los dos sirvientes enanos (*punakawans*, una especie de payasos) propios de este tipo de teatros de sombras.

El *rāmāyaṇa* (la *rāmāyaṇasfera*) es un texto con un autor “panasiático”. Consideramos a la cultura asiática como autora del *rāmāyaṇa* a lo largo de dos milenios, más que atribuirle a Vālmīki, su autor más antiguo y uno de los más prestigiosos, el único mérito de su composición.

El poema de Vālmīki goza de gran prestigio debido a que es el primero cronológicamente (*adikāvya*) y también por su calidad literaria, pero no es realmente el original. Lo que nosotros conocemos como *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es un híbrido de elementos más o menos históricos (o pseudo históricos, “legendarios”) con elementos fantásticos, de manera que parece que se combinaron dos historias, una con reminiscencias históricas de un feudo familiar (la del *Ayodhyākāṇḍa* con Daśaratha como protagonista) y la otra más mítica, la del héroe que mata al monstruo (Rāma contra Rāvaṇa, una versión más del conflicto de *devas* y *asuras*, dioses y demonios [Thapar 1978: 6]). Los dos primeros libros presentan personajes y lugares que alguna vez existieron o que podían haber existido: Ayodhyā, una ciudad fortificada en la cuenca de los ríos Ganges-Sarayū, héroes cuyos nombres se mencionan en los Vedas y la genealogía de los Ikṣvāku, los ancestros de Rāma, que se amplía en los *purāṇas*. De repente, el libro tercero irrumpe con bosques llenos de sabios y ermitaños que tienen poderes mágicos, monstruos fantásticos y poderosos, monos que vuelan, cambian de forma y tamaño y hablan sánscrito. Lo “real-maravilloso” se prolonga hasta el final del libro sexto. El tema del reino y el exilio son los dos pivotes de la historia que representan a dos sociedades contrapuestas y a dos imágenes contrarias, realzando lo histórico y lo simbólico de la historia. Además de esos elementos

míticos, legendarios y fantásticos, el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki reúne otros materiales religiosos que, seguramente, introdujeron brahmanes (más que trovadores) en los primeros siglos de la era cristiana. Hay varias teorías acerca de cuándo y porqué se mezclan o añaden las diferentes historias que integran el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Más que una narrativa, el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, es un poema (*kāvya*) compuesto alrededor de una narrativa (Goldman & Sutterland Goldman, 1999: 36). ¿Y el resto de los *rāmāyaṇas*? ¿Podemos decir también que son narrativas alrededor de esa primera narrativa?

La clave artística del fenómeno está en la repetición-reelaboración. Muchas veces, el arte indio (la arquitectura de los templos; los *pattu* de la poesía *bhakti* clásica tamil; las *ragas* de la música *karnatik* o incluso el cine de Bollywood) se construyen sobre el principio de estructuras de repetición que elaboran una variación. Esta característica cultural se debe a un remanente “oral”. Esto también sucede en una sesión de jazz. Cada nuevo *rāmāyaṇa* reelabora una vieja partitura *rāmāyaṇa*, a veces se detiene en un fragmento y lo extiende, a veces lo ignora, lo trata brevemente o lo convierte en el tema principal, en ocasiones se inicia el concierto/la composición con un fragmento que en otros *rāmāyaṇas* aparece al final o en medio de la historia. El *Rāmāyaṇa legong* de Ubud (Bali, Indonesia) empieza con la historia y pelea de Vālin y Sugrīva, los actores (*troupe* de Bina Remaja) la recrean por más de quince minutos convirtiéndose en la parte principal de la actuación, este tema no lo desarrolla Vālmīki hasta el libro IV (*sargas* 11 – 13); en el *Sundarakāṇḍa* esculpido en piedra en Panataran (este de Java, Indonesia), Hanumān se convierte en auténtico protagonista de las peleas contra los *rākṣasas*, aparece en más de la mitad de los 105 paneles. La angustia de la cautiva Sītā, tema que Vālmīki desarrolla ampliamente, se reduce a tres paneles y da la sensación que nos encontramos ante el libro sexto de la guerra, más que ante el quinto del amor.

A. K. Ramanujan, el primer estudioso en destacar la existencia e importancia de la *rāmāyaṇasfera*, lo llamó “*a pool of signifiers*” y lo explicaba así:

These various texts not only relate to prior texts directly, to borrow or refute, but they relate to each other through this common code or common pool. Every author, if one may hazard a metaphor, dips into it and brings out a unique crystallization, a new text with a unique texture and fresh context [...]. In this sense no text is original, yet no telling is a mere telling –and the story has no closure, although it may be enclosed in a text (1997: 46).

El investigador y traductor indonesio Soewito Santoso ha utilizado otra

metáfora interesante para explicarlo:

A frame-story is like a filing cabinet with drawers full of folders which in turn are full of documents. Anyone in charge with the files could add or take some folders, remove or replace them whenever there is need for it. It seems that is the way it was done with stories, like the *Pancatantra*, *Kathāsaritsāgara*, *Hitopadeśa*, etc. and I feel that the people in charge of the *Rāmāyaṇa* filing cabinet should have done the same (1980: 32).

Rapsodas, copistas, poetas, comentaristas o tirititeros de toda Asia y de todos los tiempos han añadido sus pequeñas aportaciones en cada texto y lo han adaptado a sus puntos de vista filosóficos, religiosos o culturales. Entendemos la *rāmāyaṇasfēra* como un área cultural endémica asiática, un texto “polifónico” (Bajtin, 1997: 20) en el que miles de personas expresan su voz. Lo que caracteriza a la *rāmāyaṇasfēra* es la capacidad que tiene de adaptarse a contextos y situaciones siempre nuevos y diferentes, es decir, su “plurivocidad” y su correspondiente indeterminación semántica.

Muchos *rāmāyaṇas* son significativamente diferentes al texto de Vālmīki e incluso, muchos de ellos no tienen relación alguna con él. No sólo hay textos hindúes, los budistas y jainistas, precisamente grupos anti-brahmánicos, desde el tiempo de los *gāthās* y los *jātakas* al *Paumacariyam* respectivamente, han adaptado esta “historia cambiante” a sus propias necesidades. El poder de la popularidad del *Rāmāyaṇa* no sólo ha cruzado las fronteras de casta, lenguaje y geografía, también las de las religiones. La complejidad del estudio de la recepción y de la transmisión del *rāmāyaṇa* se acentúa por su difusión en casi todos los países asiáticos con un complicado trasfondo histórico de guerras, imperios, coexistencia de varias religiones y “baile de culturas”. A este proceso lo podríamos llamar “criollización del *rāmāyaṇa*”, como hicieron José Lezama Lima y Alejo Carpentier con el concepto de barroco, un “híbrido” paralelo al proceso de mestizaje racial y/o étnico, pero llevado a la literatura del *Rāmāyaṇa*.

La gente de cada lugar ha desarrollado su tradición particular del *rāmāyaṇa* en sus narrativas orales y escritas, su artesanía, arquitectura, su música, danza y teatro, además de incorporarlo en su *ethos*, modos de ver el universo, costumbres y sociedad. Desde las narraciones orales y escritas a la escultura y la pintura, pasando por el cine o el teatro callejero y religioso, la representación del *rāmāyaṇa* varía profundamente. De todas estas formas de transmisión textual, la oralidad ha sido el modo principal desde la Antigüedad hasta nuestros días y ha permitido que la tradición nos haya

llegado de manera “viva”. Lo que queremos destacar con el concepto de *rāmāyaṇasfera* no es la importancia de un texto concreto en sí, sino la variedad y cantidad de “textos- *rāmāyaṇa*” o “*rāmāyaṇas*”, el *rāmāyaṇa* como generador de textos. Cuando surge un nuevo texto se hace en un contexto sociocultural y político concreto y en una forma determinada. Los varios textos se relatan unos a otros en su código común, lo que llamamos “espacio textual, *rāmāyaṇasfera*, tradición *ramayánica*”. En la India y en el sudeste asiático nadie lee, escribe, escucha o compone el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* por primera vez. Las historias están ahí, “*always already*”, como decía A. K. Ramanujan (1997: 46).

Umberto Eco ha hablado varias veces de la práctica de una escritura creativa libre gracias a Internet:

Se habla mucho, para la última forma del experimentalismo contemporáneo, el posmodernismo, de juego intertextual. Ahora bien, Borges superó la intertextualidad para anticipar la era de la hipertextualidad, en la que no sólo un libro habla de otro, sino que desde el interior de un libro se puede penetrar en otro. Borges, no tanto al dibujar la forma de su biblioteca como al prescribir en cada página cómo había de recorrerse, trazó con adelanto la World Wide Web (2002: 126).

Usando el mismo simil, diríamos que la era hipertextual empezó hace dos mil años en Asia. Como explica Eco, no se puede hablar del concepto de influencia en literatura, en filosofía, e incluso en investigación científica si no se pone en el vértice del triángulo una X. ¿Queremos llamar a esta “X” la cultura, la cadena de influencias previas (la semiosfera de Lotman)? Esa “X” que Eco llama universo de la enciclopedia (1981: 56, 120), en el tema del *Rāmāyaṇa* es la *rāmāyaṇasfera*.

El espacio textual, la *rāmāyaṇasfera*, es en realidad intertextual, un espacio donde dialogan otros textos (Bajtin, 1975: 81, 93) teniendo en cuenta las relaciones culturales de los mismos, su contexto histórico:

Nos hallamos inmersos en un espacio de la lengua y una lengua es siempre código más historia (Lotman, 1999: 16).

El estudio objetivo del fenómeno artístico tiene que juzgar la obra de arte como un signo que está constituido por el símbolo sensorial, creado por el artista, por ‘la significación’ (= objeto estético) que se encuentra en la consciencia colectiva, y por la relación respecto a la cosa designada, relación que se refiere al contexto general de fenómenos sociales. El segundo de estos componentes contiene la propia estructura de la obra (Mukarovski, 1977: 37).

La intertextualidad se entiende como una práctica significativa que comporta la

presencia explícita o implícita de otros textos en un texto, lo que se convierte en una productividad incesante en medio del tramado de relaciones culturales. Cada vez que aparece un nuevo “texto-*rāmāyaṇa*” o *rāmāyaṇa* hay una cita explícita de las estructuras semánticas incluyendo argumentos, personajes, nombres, geografía, incidentes, etc., una “retextualización” que da lugar a un nuevo *rāmāyaṇa* (Kristeva, 1978: 67). La relación texto A, texto B puede plantearse de varias maneras: una parte puede reflejar otra parte, un texto puede reflejar otro, una tradición entera puede invertir, negar, reconstruir o reevaluar otro *rāmāyaṇa*. Los *rāmāyaṇas* no sólo se alimentan o desarrollan en la *rāmāyaṇasfera*, obviamente hay una tradición cultural india mayor, a su vez parte de la semiosfera. Los *rāmāyaṇas* son respuestas a tradiciones previas y contemporáneas que se relacionan entre sí (intertextualidad), ese tipo de relaciones pueden ser cotextuales, contratextuales o metatextuales. Según A. K. Ramanujan:

- a) Responsive: text A responds to text B in ways that define both A and B.
- b) Reflexive: text A reflects on text B, relates itself to it directly or inversely.
- c) Self-reflexive: where a text reflects on itself or its kind (1999: 8).

Cada *rāmāyaṇa* debe tratarse, pues, como un texto (a menudo fijo) independiente, aunque también estudiemos las relaciones intertextuales, paratextuales, architextuales, metatextuales o hipertextuales, como decía Gerard Genette (1989). Este tipo de estudio corresponde al crítico, al lector modelo de segundo nivel (lectura semiótica o estética), no al lector modelo semántico (Eco, 2002: 233). Para la gran mayoría de asiáticos sólo existe un *Rāmāyaṇa*, el que cada uno conoce. Pongamos algunos ejemplos de estas relaciones textuales (transtextuales para Genette):

- El *Uttarakāṇḍa* indonesio (principios siglo XI), una obra independiente del resto del *Rāmāyaṇa*, sigue muy de cerca el libro séptimo del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, también llamado *Uttarakāṇḍa*, pero no se trata de una traducción. Sin embargo, el texto indonesio incorpora *ślokas* sánscritas de Vālmīki que ni siquiera traduce al antiguo javanés, son citas textuales exactas (intertextuales, según Genette).
- El *Rāmcaritmānas* es el título del *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās (siglo XVI), que hace referencia a las aventuras del héroe. Sin embargo, en un sentido metafórico, el título hace referencia a un lago de aguas puras en los Himalayas, la relación paratextual del libro y su título es muy

importante, pues adelanta lo que vamos a encontrar en sus páginas: el camino de la devoción a Rāma para alcanzar la salvación, la pureza del alma.

- Como ejemplo de relación architextual, la relación del *Rāmāyaṇa* indonesio, en antiguo javanés, con otras obras *kawis*¹⁷ como el *Mahābhārata* y el *Uttarakāṇḍa* indonesios, que también se componen en la misma época, durante el reinado de Dharmavaṇśa-tēguh-Anantavikramottuṅgadeva (siglos IX – XI).
- La literatura de los *rāmāyaṇas* tiene ejemplos maravillosos metatextuales: El *Uttara-Rāmacaritam* de Bhavabhūti (siglo VIII) empieza con una escena *metaramayánica* en la que Lakṣmaṇa invita a Rāma y a Sītā a ver las pinturas murales que narran su historia; en el *Adhyātma Rāmāyaṇa*, Sītā pide a Rāma que permita acompañarle al bosque y cuando él se opone, Sītā argumenta que no conoce ningún *rāmāyaṇa* en el que Sītā se quede en el palacio cuando su marido se va al exilio¹⁸.
- El hipertexto *Rāmāyaṇa* en antiguo javanés, atribuido a Yogīśwara, mantiene una relación hipertextual con el *Bhaṭṭi-kāvya* o *Rāmāyaṇa* de Bhaṭṭi (hipotexto) y éste a su vez (hipertexto de nuevo), con el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki (hipotexto también). La gran telaraña de la *rāmāyaṇasfera*, que conecta todos los textos asiáticos es también hipertextual y se teje/ enlaza de forma similar a las relaciones, hipertextuales también, de los textos de la *World Wide Web*.

Muchas veces los tipos de relaciones se confunden entre sí, porque en el concepto de influencia/ cita/ reelaboración hay que introducir también el concepto de temporalidad de la memoria (Eco, 2002: 131). Los *rāmāyaṇas* hablan entre sí, el triángulo de las influencias (texto A, texto B, universo de la enciclopedia), los juegos intertextuales de la *rāmāyaṇasfera*, se complican de tal manera que no hay forma de saber las influencias de un *rāmāyaṇa* A en otro *rāmāyaṇa* B y, en todo caso, hay que estar atentos a no elegir nunca la solución más ingenua.

¹⁷ Género y lenguaje poético con gran influencia sánscrita, se desarrolla con el contacto del sánscrito y otras lenguas indias y las lenguas polinesias alrededor del siglo IX.

¹⁸ Incluimos la traducción al castellano en el anexo I (texto 12).

En el *Hikayat Serī Rāma* malayo, Kausalyā aparece en unas matas de bambú y en el *Sērat Kaṇḍa, rāmāyaṇa* indonesio, es Balia Dari (Kaikeyī) la que aparece en un cañaveral. En el *Hikayat Serī Rāma*, Kaikeyī rescata a Daśaratha de un accidente con su carro, le sujeta con la mano para que no caiga cuando el vehículo está apunto de romperse. En el *Adhyātma Rāmāyaṇa*, no sólo le tiende la mano, también le cura las heridas. Como signo de gratitud, Daśaratha le concede dos deseos a su esposa. Más tarde, Kaikeyī, incitada por Mantharā, los utiliza para mandar a Rāma al exilio y nombrar a su hijo Bharata sucesor del reino de Kosala. En el *Rāmāyaṇamañjarī* de Kṣemendra (siglo XI), el joven Rāma se burla de una mujer jorobada (Mantharā). Es por culpa de este agravio o trato cruel de Rāma por lo que Mantharā se venga de él.

En el *Adbhuta Rāmāyaṇa*, Nārada maldice a Lakṣmī que renacerá como una *rākṣasī* que causará la muerte de su padre. En la tierra, un sabio reza a Vālmīki para que Lakṣmī se reencarne como su hija. Como parte de un ritual, el sabio guarda gotas de leche en un recipiente de barro. Un día Rāvaṇa mata al sabio y recoge unas gotas de su sangre en ese mismo recipiente. La esposa de Rāvaṇa, Maṇḍodari, se bebe el líquido y queda embarazada de Sītā. Para que Rāvaṇa no sospeche de falso adulterio, Maṇḍodari entierra a la niña en el campo de Janaka. En el *Ramakien* tailandés, un cuervo le robó a Daśaratha parte de la *payasa* (gachas que toman las esposas de Daśaratha para quedarse embarazadas), Maṇḍodari se lo tomó y se quedó embarazada, pero el astrólogo Phipek (Vibhīṣaṇa) les predijo que esa niña, reencarnación de Lakṣmī, sería la causa de su ruina, Rāvaṇa la metió en una urna de cristal y la dejó en el mar a la deriva. Gracias a una flor de loto, la urna flotó y fue a parar a la ermita de Chanok (Janaka), un rey asceta. Janaka la enterró y le pidió a los espíritus del bosque que se hicieran cargo del bebé hasta que él finalizara su retiro espiritual. Terminado el período de ascetismo, Janaka encontró la urna con la bella Sītā mientras labraba la tierra con unos bueyes. En el *Hikayat Serī Rāma* malayo, en el *Sērat Kaṇḍa* indonesio y en los *rāmāyaṇas* laosianos *Phra Lak Phra Lam* y *Gvāy Dvóraḥbhī*, Sītā también es hija de Rāvaṇa; en el *Uttarapurāṇa* jainista de Guṇabhadra y en el *Rāmāyaṇa* bengalí de Kṛttivāsa, Sītā es hija de Rāvaṇa, pero reencarnación de la esposa de Indra, no de la de Viṣṇu. En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, Tulsīdās y Kampan, los tres más famosos en la India, no hay ninguna relación de parentesco entre Rāvaṇa y Sītā.

En el *Cerita Maharāja Wana* (“El cuento del rey Rāvaṇa”), un *rāmāyaṇa*

malayo, Hanumān es hijo de Rāma y Sītā, encarnaciones de Vīṣṇu y Śiva; en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, Hanumān es hijo de Vāyu, dios del viento, y Āñjana, una mona; en el *Sērat Rāma* javanés, Ahalyā (la asceta que, por una maldición de su marido, se convierte en piedra) y el sabio Gautama tienen una hija, Āñjana; Ahalyā tiene también otra relación con Sūrya, dios del sol, y nacen Sugrīva y Vālin. Śiva se enamora de Āñjana y de esta relación nace Hanumān, por tanto, Hanumān es sobrino de Vālin y Sugrīva.

El episodio del *Lakṣmaṇa rekha*, el círculo protector que Lakṣmaṇa pinta alrededor de Sītā cuando va a socorrer a Rāma que está cazando el ciervo, aparece en Kṛttivāsa y en *Hikayat Serī Rāma*, pero curiosamente sólo en el manuscrito de Eysinga, no en el de Laud. En la mayoría de textos, Sītā amenaza a Lakṣmaṇa con duras palabras, pero no hay círculo protector.

El rapto de Rāma en Pātāla, el mundo de ultratumba bajo tierra, aparece en el *Hikayat Serī Rāma* así como en las tradiciones bengalí y gujaratí. En un cuento popular hindí, el anillo de Rāma cae al suelo provocando un agujero en presencia de sus tres hermanos y su fiel amigo Hanumān. Hanumān desciende al infierno y dos demonios lo atrapan y lo ponen en una bandeja de comida para Yama. Yama le enseña un cesto repleto de anillos como el de Rāma. Mientras tanto, Lakṣmaṇa se tira a un río e Indra se lo lleva al cielo. Brahmā desciende para recoger a Rāma, Bharata y Śatrughna y llevárselos al cielo (Kam, 2000: 281).

Es imposible averiguar qué tradición siguen los textos del archipiélago malayo-indonesio, todos tienen elementos de Gujarat, Bengala, Punjab y Tamil Nadu, algunos de los lugares de donde procedían los comerciantes y marineros que llegaron a sus costas hace más de quince siglos, pero no se corresponden con ninguna historia en concreto. En Prambanam (Java central), el *Rāmāyaṇa* en relieve empieza con varias figuras dirigidos por un asceta que invocan a Vīṣṇu para que descienda, como en el canto X del *Raghuvamśa* de Kālidāsa, donde los dioses dirigidos por el ṛṣi Bhṛgu invocan a Vīṣṇu en medio de las aguas del océano.

Como último ejemplo, la diferente manera en que varios *rāmāyaṇas* abordan la ordalía de fuego (*agniparīkṣā*) para probar la castidad y fidelidad de la princesa Sītā. Si bien es un acto ya de por sí cruel, algunos autores tratan a Sītā peor que otros. Parece que la *agniparīkṣā* de Kampan es más bien una prueba para Rāma, que no sabe muy bien cómo encajar su recién descubierta divinidad, que para la propia Sītā

(Shulman, 1997: 89 – 113). Vālmīki, que “sólo” tiene un héroe entre manos, es más cruel que otros autores posteriores (VI, 115 – 20). Primero, es Hanumān quien va a por la princesa, en vez de ir el propio Rāma, luego la hace bañarse y acicalarse, demorando todavía más el esperado encuentro, y finalmente, lanza unas durísimas palabras delante de todos los monos y demás amigos (Hanumān, Lakṣmaṇa, Sugrīva, etc.) cuestionando su fidelidad. Tulsīdās, sin embargo (Hess, 2004: 36 – 42), no se puede permitir tan duro castigo para la fiel Sītā, esposa de Dios y ella misma una diosa, así que inventa el recurso de la Sītā ilusoria (*chhāyā*), una representación o juego (*līlā*) que le sirve para “esconder” a la verdadera Sītā tras la aparición de Rāvaṇa en el bosque. No es la Sītā real quien pasa por el fuego sino la Sītā ilusoria, la *maya* Sītā.

La *rāmāyaṇaśfera*, la literatura india, oral y escrita, la literatura asiática y, en general, toda la literatura, después de tantos siglos y cientos de lenguas y dialectos ofrecen una red (*network*) de ese tipo de relaciones textuales (intertextuales, paratextuales, metatextuales, etc.), produciendo familias de textos así como textos individuales que tienen su propio efecto en el espacio/ tiempo. Estas relaciones las perciben tanto lectores como críticos. Los textos no vienen por etapas históricas sino con un “orden silmultáneo” (Eliot, 1989: 26) en el que cada nuevo texto, en un conjunto o serie de textos, confirma o altera el orden completo. La modernidad irrumpió con la tradición de la reflexividad e introdujo nuevos conceptos como la originalidad y la autonomía de ciertas obras. La imprenta también alteró radicalmente la relación del público con el autor y el autor con la obra.

Where cultures (like the ‘Indian’ are stratified yet interconnected, where the different communities communicate but do not commune, the texts of one stratum tend to reflect on those of another: encompassment, mimicry, criticism and conflict, and other power relations are expressed by such reflexivity. Self-conscious contrasts and reveals also mark off and individuate the groups, especially if they are closely related, like twins (Ramanujan 1999: 9).

¿Cuáles son las tradiciones que tanto han inspirado a la literatura *ramayánica* india, la “genealogía del conocimiento *ramayánico*” (Foucault, 1997: 17)? Según Ramanujan (1999: 8, 9, 18, 27):

- los textos hindúes (brahmánicos), budistas y jainistas, especialmente las leyendas, estereotipos, creencias y controversias entre ellos;
- los tres *sāstras* de Vatsyayana (sobre *kama*), Kauṭilya (sobre *artha*) y Manu (sobre *dharma*);

- *yoga* y *tantra*, que se desarrollan en el hinduismo, budismo y jainismo; y *bhakti*, que se expresa a nivel local, regional y pan-indio, en lenguas diferentes;
- los tres sistemas mitológicos alrededor de Śiva, Vīṣṇu y Devī;
- más recientemente, los textos islámicos y cristianos.

La civilización india se debe describir en términos de todas estas interrelaciones dinámicas entre las diferentes tradiciones, sus textos, ideologías, costumbres sociales, etc. Estas reflexiones son cruciales para entender el orden y la diversidad, lo abierto y cerrado de esta civilización. A. K. Ramanujan lo resume en una tabla (1999: 27):

Estructura		Anti- estructura	
Establecimiento: religión pública		Protesta: religión personal	
	Gran Tradición	Pequeña Tradición	<i>versus</i> <i>Bhakti</i>
	Vedas, etc.	<i>Purāṇas</i> locales, etc.	
	Ritual védico	Sacrificios locales, etc.	
	Castas	Sectas y cultos	
	Dioses pan-indios	Dioses regionales	
Texto			
Representación			
Organización social			
Mitología			

La “Gran Tradición” (en singular y en mayúscula) es en sánscrito, pan-india, prestigiosa, antigua y compuesta por y para una élite. La “Pequeña Tradición” (o tradiciones en plural) es local, mayoritariamente oral, desarrollada por analfabetos y

anónima. Las líneas discontinuas indican la permeabilidad y transfusión de los elementos que las conforman. Pasado y presente, lo pan-indio y lo local, lo que se comparte y lo que es singular de cada región, comunidad e individuo, lo escrito y lo oral: cada uno de estos factores dialoga para reelaborar y redefinir a los demás factores. Los textos son contextos y pretextos para otros textos.

City and village, factory and kitchen, Hindu, Buddhist and Jain, Christian and Muslim, king, priest and clown, the crumbling almanac and the runaway computer –all permeated by oral traditions, jokes, beliefs and rules not yet found in books (Ramanujan, 1999: 537).

La cultura, como señaló Iuri Lotman (1996: 56 – 57) como parte de la historia de la humanidad y del hábitat de los hombres, “se halla en constantes contactos con el mundo situado fuera de ella y experimenta la influencia de este”.

La *rāmāyaṇasfera* es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis *ramayánica* (Lotman, 1996: 24). Toda parte de una estructura semiótica o todo *rāmāyaṇa* aislado conserva los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema (*rāmāyaṇasfera*). Los textos tienen la propiedad del isomorfismo (Lotman, 1996: 32), son al mismo tiempo parte del todo y algo semejante a él. La *rāmāyaṇasfera* es capaz de convertir el texto en una avalancha de textos. Pero entre los *rāmāyaṇas* que conforman la *rāmāyaṇasfera* no sólo hay relaciones de semejanza, también de diferencia. Cuando se compone un nuevo *rāmāyaṇa* no sólo se transmite una estructura, sino que hay un intercambio. El diálogo de los textos es una parte esencial de la *rāmāyaṇasfera* y de la cultura (semiosfera) como ya demostraron Bajtin (1988: 291 – 319) y Lotman (1996: 33 – 42):

Le relazione dialogiche tra i testi e all'interno del testo. Il loro carattere particolare (non attinente alla linguística). Il dialogo e la dialettica. I due poli del testo. Ogni testo presuppone un sistema intelligibile (cioè convenzionale all'interno di una data collettività) di segni, una lingua (sia pure la lingua dell'arte). [...]. In ogni testo c'è, inoltre, una serie di momenti che possono essere definiti tecnici (l'aspetto tecnico della grafia, della pronuncia, ecc.). Dunque, dietro ogni testo c'è un sistema di linguaggio (Bajtin, 1988: 293).

Toda cultura es semióticamente no homogénea, y el constante intercambio de textos se realiza no sólo dentro de cierta estructura semiótica, sino también entre estructuras diversas por su naturaleza. Todo este sistema de intercambio de textos puede ser definido en sentido amplio como un diálogo entre generadores de textos diversamente organizados, pero que se hallan en contacto” (Lotman, 1996: 48).

En la teoría de Peirce se halla el fundamento de la semiosis. Él lo explica con la relación que existe entre los tres vértices de su triángulo signo- interpretante- objeto:

Un signo, o representamen, es aquello que representa algo para alguien, en algún aspecto o sentido. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de una persona un signo equivalente o quizá un signo más desarrollado. Al signo que se crea lo llamo interpretante del primer signo. El signo representa algo, su *objeto*. Representa al objeto, no en todos los sentidos, sino en referencia a un tipo de idea, que en algunos casos he llamado terreno (*ground*) de la representación (Peirce, 1932: 228)¹⁹.

Un objeto, tiene diferentes interpretantes según el terreno (*ground*) en que se apoye la observación. El significado es, en su acepción primaria, la traducción de un signo a otro sistema de signos (Peirce, 1933: 127). El significado de un signo es el signo al que debe traducirse (Peirce, 1933: 132). Por tanto, el triángulo no contempla la noción de “significado” mientras no se actualiza el proceso semiótico. El significado es algo empírico que puede deducirse de la actuación práctica de un proceso de significación, o mejor dicho, de muchos procesos de significación.

La semiosis ilimitada es un elemento esencial de la semiótica. El objeto de la representación no puede ser otro que una representación de la que la primera representación es el interpretante. Una serie infinita de representaciones, de la que cada una representa a la que está detrás, puede concebirse como limitada a un objeto absoluto. El significado de una representación no puede ser más que una representación. Por último, el interpretante no es más que otra representación a la que se transfiere la antorcha de la verdad y que, como representación, vuelve a tener su interpretante. He aquí otra serie infinita (Peirce, 1931: 339).

Si traducimos este discurso a la práctica de composición de la *rāmāyaṇasfēra*, observaremos que el proceso semiótico tiene fin cuando un autor elige un trasladante concreto, un texto que sustituye al prototexto. Sin embargo, sería ilusorio creer que se ha llegado al final:

La acción repetida en respuesta a un signo dado se convierte a su vez en un nuevo signo, en la representación de una ley que interpreta al signo precedente y que da inicio a un nuevo proceso de interpretación” (Eco, 1995: 195).

Dicho de otro modo, el nuevo texto- *rāmāyaṇa* fija un final para la que sería, de otra manera, la semiosis ilimitada del prototexto, pero pone en marcha una nueva cadena de semiosis ilimitada basada en nuevos signos, nuevos textos y nuevas

¹⁹ La traducción es nuestra.

interpretaciones. Dejamos la conclusión a Eco: La semiosis se explica por sí misma. Esta circularidad continua es la condición normal de la significación y permite incluso que los procesos comunicativos utilicen signos para mencionar cosas y estados del mundo (Eco, 1995: 198).

En conversación con un matemático (José Jaime Noguera Noguera) acerca de la *rāmāyaṇasfera* desarrollamos la siguiente fórmula que condensa el concepto:

Denotamos R_0 al estado inicial, es decir, el primer conjunto básico de materiales que podemos llamar *Rāmāyaṇa*.

R_0

$R_1 = R_0^1 \cup A_1$, donde R_0^1 es un subconjunto de R_0 ($R_0^1 \subseteq R_0$) y A_1 es una nueva aportación.

$R_2 = R_0^2 \cup A_1^2 \cup A_2$, donde $R_0^2 \subseteq R_0^1$ y $A_1^2 \subseteq A_1$ y A_2 es una nueva aportación

$R_3 = R_0^3 \cup A_1^3 \cup A_2^3 \cup A_3$ y así, sucesivamente

\vdots

$R_n = R_0^n \cup A_1^n \cup A_2^n \cup A_3^n \cup \dots \cup A_{n-1}^n \cup A_n$

donde $R_0^n \subseteq R_0^{n-1} \subseteq \dots \subseteq R_0^1$, es decir, cada *rāmāyaṇa* es subconjunto del anterior y $A_k^n \subseteq A_k^{n-1} \subseteq \dots \subseteq A_k^k = A_k$ para $k=1, 2, \dots, n$

Denotamos $A_k^k = A_k$ para que la fórmula sea válida. Una expresión equivalente a la anterior es:

$$R_n = R_0^n \cup \left(\bigcup_{i=1}^n A_i^n \right)$$

Expresamos que la *rāmāyaṇasfera* (R_n) se forma cogiendo subconjuntos del *Rāmāyaṇa* inicial y subconjuntos de las aportaciones sucesivas a lo largo de estos dos mil años y en el futuro. Además, hemos indicado que en cualquier etapa es posible que algún subconjunto sea vacío y que, por tanto, es posible que elementos de las aportaciones anteriores o del propio *Rāmāyaṇa* inicial no estén en un *Rāmāyaṇa* posterior. Quizás podríamos indicar que siempre queda algo del *Rāmāyaṇa* inicial y poner $R_j^i \neq \emptyset$ para cualquier valor de i y j , al igual que para las aportaciones, sin embargo, preferimos R_n de manera más general, porque si estamos ahora en el estado n , cuando en el futuro haya nuevas aportaciones la fórmula seguirá siendo válida simplemente aumentando el valor de n .

También podemos explicar la *rāmāyaṇasfera* en el lenguaje de la biología y para ello utilizaremos la imagen de un árbol. El árbol de la *rāmāyaṇasfera* no es un pino mediterráneo (el modelo descriptivo del árbol de Porfirio) sino la de un ficus asiático cuyas ramas tocan al suelo, se enredan con las raíces sobresalientes y de las mismas raíces salen nuevas ramas que trepan por el tronco y vuelven a enredarse con otras ramas, incluso hay otras plantas simbióticas que se enmarañan a las ramas de

nuestro árbol (un modelo rizomático, Deleuze & Guattari, 1972: 13). El entramado vegetal es tal, que es imposible conocer dónde nació y cómo creció el ficus de la *rāmāyaṇasfera*.

Iuri Lotman partió para su definición de semiosfera del concepto de biosfera, otro concepto que suele utilizarse para la cultura es el de etnosfera, la suma total de pensamientos, creencias, mitos e instituciones que ha desarrollado la imaginación del hombre, el legado de la humanidad, todo lo que hemos producido como especie. Uno de los científicos que hablan de conservación y protección de la etnosfera y particularmente de las culturas orales en “peligro de extinción” es Wade Davis²⁰. Para Davis, no se trata de aislar a estas culturas en una especie de museo y apartarlas del desarrollo tecnológico y científico, se trata de no imponerles un modelo único global (euro-norteamericano) que uniformiza a todos los seres humanos. La *rāmāyaṇasfera* también quiere contemplar la diversidad de los *rāmāyaṇas* sin tener a uno como el principal. La riqueza del *rāmāyaṇa* está en su variedad. La homogeneización de cualquier tradición narrativa supone una pérdida cultural. Algunos críticos (Thapar, 1989: 72) han señalado que, degradadamente, ciertos *rāmāyaṇas* acaparan, en los últimos años, una atención desmesurada debido a la televisión.

Hemos indicado que no podemos considerar el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, de Tulsīdās o cualquier otro texto como correcto o auténtico en oposición a otros *rāmāyaṇas* menos “ortodoxos” (por ejemplo, el *rāmāyaṇa* malayalam *Kāñcana Sītā* de C.N. Sreekantan Nair; el bengalí *Meghanādvadha Kāvya* de Michael Madhusudan Dutt; algunos *rāmāyaṇas* jainistas, *ranting*, *sītāyaṇas* y *rāmāyaṇa folk*); tampoco como autoridad para todas las comunidades hindúes. Sin embargo, no podemos ignorar que hay ciertos aspectos de poder que controlan la recepción de los diferentes *rāmāyaṇas*. Millones de personas conocen el *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās (o secciones) de memoria y pocos son los que han leído o incluso conocen la existencia de, por ejemplo, el *Rāmāyaṇa* jainista canarés *Rāmācandracarita Purāṇa* de Nāgacandra (siglo XII). La diferencia de tamaño de la audiencia, prestigio del (o de los) mecenas y la atención que le prestan los medios de comunicación establecen la recepción de los *rāmāyaṇas*. No tienen el mismo impacto el *Rāmāyaṇa* televisado con

²⁰ En entrevista a Diana Parsell (28-06-02), “Wade Davis on Vanishing Cultures”. En *National Geographic News*. http://www.nationalgeographic.com/council/eir/bio_davis.html. (15/04/06). En español, entrevista en *Redes*, programa de TVE Internacional emitido el viernes 14 de abril de 2006 a las 10 horas GMT.

un patronazgo muy influyente (el gobierno indio) que la representación de un *Rāmāyaṇa* por unos titiriteros de cualquier pueblo indio o del sudeste asiático. Paula Richman (2001: 439 – 440) establece la diferencia entre “historias dominantes”, historias para grandes audiencias, pan-indias, que, en general, ofrecen modelos de acción *dhármica* o bien, son ejemplos devocionales; e “historias de oposición”, que complementan, revisan, cuestionan y a veces, subvierten las “historias dominantes”.

No podemos negar esta consideración, pero hay que tener en cuenta que esta dicotomía es una descripción parcial, pues una historia particular puede apoyar u oponerse a otra dominante en mayor o menor medida, es más, un mismo texto puede tener tendencias oposicionales en ciertos aspectos y reafirmar normas dominantes en otros. Las relaciones entre historias dominantes y oposicionales son complejas y múltiples. Como veremos en el capítulo 4, somos los críticos quienes convertimos, muchas veces, un *rāmāyaṇa* en “oposicional” o “dominante” y destacamos selectivamente aquellos aspectos que nos interesan para nuestro discurso feminista, anti-castas, multicultural, etc. Una de las tácticas más recurrentes es, por ejemplo, buscar en ediciones que siguen la recensión sur de Vālmīki, *ślokas* que validan nuestro argumento y que han sido eliminadas en la Edición Crítica por considerarse interpolaciones *post-valmikianas*. También hemos de decir en nuestro favor, que esas ediciones son las que realmente se leen y por tanto son más adecuadas para cierto tipo de estudios sociológicos o semióticos.

El mito del *rāmāyaṇa* se ha interpretado de formas muy diferentes a lo largo de la historia. Lo utiliza un titiritero musulmán para predicar sobre el *adat*, una mujer para adoctrinar a su hija sobre los valores tradicionales de la buena esposa o para expresar su dolor por la soledad que siente, un nacionalista hindú para hacer campaña a favor de la demolición de la mezquita Babri o Gandhi como símbolo de su campaña anticolonial, un *bhakta* para rezar a Rāma, etc. La *rāmāyaṇasfera* es un conjunto de textos que se relacionan entre sí de una forma abierta y no jerárquica. Por más de dos mil años la épica de Kosala no ha dejado de leerse, narrarse, reescribirse e interpretarse. La clave está en su naturaleza de *opera aperta* (Eco, 2000) en las que no existe un mensaje cerrado y definitivo; tampoco una forma organizada unívocamente, sino una red de relaciones transtextuales (Genette, 1989) que ofrecen la posibilidad de varias organizaciones finales de la obra. Estos “resultados finales” de la obra dependen directamente de la iniciativa del que la aprecia, que mediante este proceso

se convierte en intérprete. La obra abierta es un aparato que cualquiera puede usar como mejor crea. El *Rāmāyaṇa* se construyó para que dicha apertura fuese posible, con un conjunto de elementos u orientaciones cuya intervención en la obra se mantiene de forma potencial, no predefinida. Se podría decir entonces que la historia de Rāma es un campo de eventos; un campo fértil de frases que brotan aquí y allí, y que al combinarse forman poemas mutantes (*rāmāyaṇas*), pero semejantes a sí mismos. Es precisamente esta semejanza la que da a la *rāmāyaṇasfera* una cohesión, la que permite adivinar la intención de cada autor. Por eso, el *Rāmāyaṇa* seguirá narrándose “mientras haya montañas y ríos sobre la faz de tierra” (I, 2, 35).

2. RAMAYANA Y RAMAYANAS

El *Rāmāyaṇa* es para muchos asiáticos una obra de entretenimiento. La tradición artística asiática que incluye literatura, escultura, pintura y representación se ha servido amplia y creativamente del *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*. La serie televisiva *Rāmāyaṇa* de Ramanand Sagar (1985) ha sido un éxito sin precedentes no sólo en la India, donde más de ochenta millones de personas la siguieron, sino en varios países de Asia, especialmente en Indonesia y Malaysia.

Podemos decir que no existe un *rāmāyaṇa* sino muchos *rāmāyaṇas*, como dice el título del famoso libro de Paula Richman (1997). Los estudios comparativos entre los textos todavía son pocos, aunque desde hace una década esta tendencia está cambiando y se han publicado, como ya hemos señalado en la introducción, varias antologías de artículos desde la perspectiva de los estudios culturales. No obstante, en varias de estas publicaciones (Richman, 1997 a/b; Reynolds, 1997; Erndl, 1997, etc.) hay una repetida intención de no privilegiar el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, que se considera de algún modo, patriarcal, brahmánico y elitista. Vālmīki se convierte en una especie de personaje gris en los ojos de los críticos de los *rāmāyaṇas* populares, asiáticos, contestatarios, folclóricos, feministas o pro-*dalits*. Por eso hemos querido en este capítulo abordar la figura del primer poeta, reconocer su mérito literario y su papel fundacional.

Otras figuras como el poeta Tulsīdās (siglo XVI) también se han interpretado de forma negativa en las últimas décadas. Para Tulsīdās, el estado de *rāmrajya* (“el reino de Rāma”) sólo podía venir a la tierra con el descenso del mismo Rāma o con la repetición de su Nombre con devoción. Esto contrasta con la apropiación que hace el movimiento nacionalista hindú del *Mānas* y del concepto mismo de *rāmrajya* para reivindicar el espacio que ocupa la mezquita de Babar en Ayodhyā (para ellos es *Rāmjanmabhūmi*, el lugar donde nació Rāma). Con la recuperación de la mezquita y la construcción de un gran templo en su lugar, los impulsores del *Hindutva* (movimiento nacionalista hindú) creen que están cumpliendo su *dharma* en la restauración del *rāmrajya* y que están estableciendo un microcosmos para su nación hindú (Lutgendorf, 1996: 280)²¹.

²¹ De este tema nos ocuparemos en el capítulo 3 (devoción *bhakti* y texto de Tulsīdās) y 4

No hay evidencias de que Rāma tuviera una función importante en el discurso político y en la práctica religiosa durante el primer milenio (Pollock, 2004). Es a partir del siglo XII cuando empiezan a construirse templos dedicados a él y aparecen inscripciones de figuras que se declaran sus encarnaciones. Esto tiene lugar en el contexto de la polémica invasión de turcos y afganos por el noroeste de la India. No es una casualidad que la divinización del rey y la demonización del enemigo ocurran al mismo tiempo. Rāma es un gobernante que no se desvía en un solo momento del *dharma*, que además es rey y tiene unos enemigos inhumanos, los *rākṣasas*. El *Rāmāyaṇa* se convierte en un modelo perfecto. La apropiación por parte de la élite de los temas *ramayánicos* presupone que la historia ya era enormemente popular y que la población asiática ya conocía a Rāma y sus cualidades. Los *rāmāyaṇas* regionales contribuyeron al crecimiento de esa popularidad y también a que Rāma se hiciera accesiblemente universal.

En el *Rāmāyaṇa* tamil de Kampan (siglo IX – XII), Rāvaṇa es arrogante, un anti-héroe demoníaco como corresponde, pero también es un monarca dravida educado que es redimido por la gracia de Rāma en el momento de su muerte. La orientación devocional (*bhakti*) con la lectura implícita “héroe-dios sufridor” cala en todos los *rāmāyaṇas* regionales ofreciendo algo más que el de Vālmīki (paradigma dual de la monarquía divina y la otredad demoníaca). La reescritura del *rāmāyaṇa* por parte del movimiento devocional entre los siglos IX y XVI, aporta una nueva dimensión a la obra y nuevas posibilidades de lectura.

El *Rāmāyaṇa* habla del *dharma* y la naturaleza de la monarquía (el paso de una organización social jerárquica a sistemas hereditarios monárquicos, según Thapar [1978]). Rāma es un “rey espiritualizado” que trasciende los límites de la casta *kṣatriya* para incorporar las más altas funciones del orden brahmánico, que une la ciudad y el bosque, la vida del cabeza de familia y el asceta, que siente compasión por los desfavorecidos, “un héroe que contradice todas las normas” (Pollock, 1984: 16) para convertirse en un símbolo del rey divinizado cuyo papel se extiende en el cielo y en la tierra, Viṣṇu convertido en guardián guerrero (*kṣatriya*) de este mundo con estatus de absoluto *Brahman* (“Lo Absoluto”).

Varios personajes de las marionetas de Kerala expresan la rabia de la clase

(interpretación del término *rāmraṅga* y de la polémica surgida por la disputa de la mezquita de Ayodhyā).

social baja en la jerarquía hindú contra los que ejercen el poder y toman las decisiones. La representación de los títeres en la sombra conocido como *tol-pāvakūttu* solamente tiene lugar en algunos templos consagrados a Kāli en el distrito de Palghat. Las sombras de las marionetas de cuero, personajes del *Rāmāyaṇa*, se proyectan en la pantalla, mientras la historia es narrada por el *pulavar* (titiritero) y por su asistente, casi siempre en forma de diálogos, con ocasionales digresiones que son tan interesantes como la propia historia. El texto que siguen los titiriteros del *tol-pāvakūttu* es el tamil de Kampan en un contexto malayalam popular. La representación tiene lugar durante el festival anual de la diosa Bhagavati. Se monta un escenario provisional al lado del templo y el espectáculo se hace para la diosa, ella es la verdadera y única espectadora (Blackburn, 1997). En Bali, el teatro de sombras *wayang lemah* se lleva a cabo durante el día, sin sábana y sin audiencia humana, como una ofrenda para los dioses (*wali*) y tiene lugar en el interior del patio del templo (*jeroan*). Otras formas de títeres se llevan a cabo con un ritual o ceremonia, pero no son rituales por sí mismos (Dibia & Ballinger, 2004: 11). Los rituales y las funciones de títeres en la sombra tienen lugar en el sur y este de la India y en todo el sudeste asiático.

The characters of the Lord Rāma, his lady Sītā, and their loyal followers still come to life nightly on the shadow screens of the north-west Malaysia where the performance of a good *dalang* can still draw a larger audience than a local open-air cinema showing the latest in Hollywood coco-cola culture (Sweeney, 1987).

En este capítulo presentamos una historia cronológica de estos y otros *rāmāyaṇas* haciendo un esfuerzo por situar el lugar de la literatura en la Historia tanto a través del análisis de la producción textual como de las condiciones sociopolíticas de la creación de los textos. Queremos subrayar la historia de la escritura de la literatura *ramayánica* y el proceso de canonización y reivindicación de la tradición.

2.1. LA HISTORIA DE LA HISTORIA “ALFA”: EL RAMAYANA DE VALMIKI

En el reino de Kosala, localizado en la actual Uttar Pradesh, hace más de dos mil años circulaban varias leyendas heroicas sobre un príncipe llamado Rāma, conocido por su valentía y noble carácter. Un trovador llamado (o varios trovadores conocidos como) Vālmīki recogió (o recogieron) varias leyendas míticas sobre el

héroe, además de otros materiales y compuso (o compusieron) el *Rāmāyaṇa*, un poema épico inmortal.

El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es, pues, un rompecabezas formado con piezas de diferente índole (cantos, himnos, leyendas, etc.) que datan del período védico al *puránico*. En el *Rāmāyaṇa*, lo viejo y lo nuevo, lo original y lo innovador se han incorporado en una nueva temporalidad perteneciente a la tradición y no se puede traducir fácilmente en categorías temporales asociadas con otros géneros.

La obra de Vālmīki, tal y como la conocemos hoy en día, comprende unos 25.000 versos distribuidos en siete libros (*kāṇḍa*): I- *Balakāṇḍa*, II- *Ayodhyākāṇḍa*, III- *Aranyakāṇḍa*, IV- *Kiṣkindhākāṇḍa*, V- *Sundarakāṇḍa*, VI- *Yuddhakāṇḍa* y VII- *Uttarakāṇḍa*. Cada libro está dividido en cantos (*sargas*) y hay, aproximadamente, unos seiscientos.

En el *Balakāṇḍa* (“el libro primero”) conocemos a Vālmīki, el autor del *Rāmāyaṇa*, sabemos de la composición y el modo de transmisión del texto entre los rapsodas. La narración, propiamente, empieza con la descripción de Ayodhyā cuyo rey, Daśaratha, no puede tener hijos. Se produce un sacrificio que da lugar al nacimiento de Rāma, Bharata y los gemelos Lakṣmaṇa y Śatrughna, hijos de las tres reinas. En su juventud, Rāma, el héroe, acompañado de su hermano Lakṣmaṇa, emprenderá un viaje en el que derrotará a varios ogros, llevará una vida piadosa y conocerá a su esposa, la princesa Sītā. El libro termina con el matrimonio de Rāma y Sītā.

En el *Ayodhyākāṇḍa* (“el libro de Ayodhyā”, libro segundo) se desarrolla la intriga palaciega que termina con el exilio del príncipe Rāma y la muerte del monarca. Bharata, nombrado heredero a su pesar, intentará poner fin al exilio de su hermano Rāma, sin éxito. Rāma, su esposa y Lakṣmaṇa, continúan con su vida austera y piadosa, abandonan su cabaña en la montaña de Citrakūṭa y se dirigen al peligroso bosque Daṇḍaka, infestado de demonios.

En el *Aranyakāṇḍa* (“el libro del bosque”, libro tercero) tiene lugar el secuestro de Sītā. Una ogresa (*rākṣasī*) llamada Śūrpaṅkhā se enamora del príncipe Rāma. Cuando Rāma rechaza sus proposiciones, Śūrpaṅkhā acude a buscar socorro y venganza en su hermano, el poderoso Rāvaṇa, el rey de Laṅkā. Al ver a la bella Sītā, Rāvaṇa decide secuestrarla y llevarla consigo a Laṅkā. Rāma y Lakṣmaṇa buscarán a Sītā desconsolados.

El libro tercero rompe con el ambiente realista de los libros precedentes y marca el inicio del carácter fantástico que caracteriza los libros sucesivos: bosques encantados con buitres que hablan, monos voladores y ogros con poderes mágicos.

En el *Kiṣkindhākāṇḍa* (“el libro de Kiṣkindhā”, patria de los monos, libro cuarto) y en el *Sundarakāṇḍa*, (“el libro bello”, libro quinto)²² se lleva a cabo la búsqueda desesperada de la princesa Sītā y la preparación para su rescate. Rāma cuenta con la ayuda de una nación de monos entre los que destaca Hanumān. Los monos hablan sánscrito, rinden honor a sus reyes, recitan los Vedas, queman a sus muertos, rezan, hacen magia y mantienen interesantes conversaciones filosóficas. También aman y sienten pena (*karuṇarasa*, el sentimiento del *pathos*, lo patético), convirtiendo el libro quinto en el más poético de los siete.

El libro sexto, *Yuddhakāṇḍa* (“el libro de la guerra”), narra la dura batalla del príncipe Rāma y sus aliados los monos contra el rey Rāvaṇa, raptor de Sītā, y los *rākṣasas*. La guerra termina con la derrota de Rāvaṇa. Después de la ordalía de fuego, que prueba la castidad de Sītā durante su cautiverio, los esposos y su comitiva regresan a Ayodhyā donde Rāma es coronado rey. Este podría ser un final feliz para la historia de Rāma, sin embargo las penas de la princesa Sītā no terminan en este libro.

El *Uttarakāṇḍa* (“el último libro”, libro séptimo) es más heterogéneo en sus contenidos que los demás, incluyendo el *Balakāṇḍa*. Es una especie de epílogo con leyendas de varios tipos, algunas de ellas sin relación a los personajes y argumento general de los otros libros. El *Uttarakāṇḍa* contiene tres tipos de material narrativo (Goldman, 1990: 12):

- Primero, las leyendas que cuentan la historia, orígenes o antecedentes de algunos personajes cuyas descripciones no se habían incluido a lo largo del poema. El primer tercio del *Uttarakāṇḍa* es la vida de Rāvaṇa y, brevemente, de Hanumān.
- La segunda categoría consiste en leyendas y mitos que poco tienen que ver con la épica o sus personajes.
- La última categoría es la más interesante y habla de los últimos años de la vida de Rāma, su esposa y sus hermanos: Circulan rumores en el reino de Ayodhyā poniendo en duda la fidelidad de Sītā. Rāma toma la

²² Para Robert P. Goldman (1990: 11) el título *Sundara* (“hermoso”) no implica necesariamente que sea el más bello, aunque el autor tampoco aporta un nuevo significado.

decisión de desterrarla. La princesa Sītā se refugia en la ermita del santo Vālmīki, autor de la historia, y allí nacen sus hijos gemelos Lava y Kuśa. Después de varios años, Rāma, regresa en búsqueda de su esposa y Sītā prefiere pedir auxilio a la Tierra Madre que, literalmente, se la traga.

Estos mitos y leyendas del *Uttarakāṇḍa* eran los favoritos de la literatura *puránica*, que tiene su máximo esplendor durante los siglos posteriores a la fecha probable de la composición del texto de Vālmīki. Todavía está por saber si las genealogías incluidas en el *Balakāṇḍa* no son también un préstamo *puránico* (Thapar, 1978: 4).

En el apéndice I incluimos un resumen más amplio de los contenidos de cada libro de Vālmīki. A continuación, explicaremos la clasificación que se hace del género literario del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, teniendo en cuenta las diferencias entre la conceptualización grecolatina e india de los géneros.

2.1.1. Género del Ramayana de Valmiki

Para el estudioso occidental (por ejemplo Frilley, 1998: 106), el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* son poemas épicos comparables a *La Odisea* o *La Eneida*. Más concretamente se trataría de épicos de la guerra o epopeyas, para diferenciarlo de otros poemas épicos (narrativos) de contenido didáctico, como algunos tratados de agricultura (*Los Trabajos y Los Días* de Hesíodo, *Las Geórgicas* de Virgilio) o narraciones mitológicas (*La Teogonía* de Hesíodo o *Las Metamorfosis* de Ovidio). Las epopeyas grecolatinas se caracterizan porque narran de manera extensa y con estilo majestuoso, las aventuras y proezas de un héroe sobrehumano comprometido en una búsqueda peligrosa o en algún empeño serio. Las batallas (*Iliada*) y los viajes arriesgados (*Odisea*) desempeñan un papel importante, así como los dioses, lo sobrenatural y lo mágico. Los héroes épicos clásicos se caracterizan por su sentido del honor.

El *Rāmāyaṇa*, entendido como epopeya clásica, trata del viaje de Rāma (*Rāma-āyaṇa*, *āyaṇa* del verbo “ir”) que se resume en los catorce años de exilio del héroe, el secuestro de su esposa y la muerte del demonio, todo ello narrado con una excitante mezcla de los cuatro mundos: el divino, el humano, el animal y el demoníaco. Rāma, como Aquiles, Héctor, Odiseo o Eneas, se distingue de los demás

hombres por su entereza, fuerza y coraje. La guerra entre el héroe y su enemigo es una poderosa metáfora con un mensaje simple: el triunfo del bien contra el mal. Como en las obras homéricas también tienen lugar grandes temas como el amor, la fraternidad y la amistad. Además, en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki se desarrollan otros valores particulares como el respeto y la obediencia, la rectitud religiosa y el buen gobierno.

Algunas características del discurso oral en común a las obras de Homero o Virgilio tampoco faltan: el narrador da fe de la veracidad de su historia; hay invocaciones, saluciones estereotipadas, largos discursos, símiles detallados, digresiones y la repetición frecuente de elementos típicos, por ejemplo, el repertorio de adjetivos o fórmulas.

Todos estos elementos comunes entre las épicas griegas y el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki llevaron a concluir a algunos críticos que el *Rāmāyaṇa* estaba inspirado en las obras homéricas.²³ También todo lo contrario, que el *Rāmāyaṇa* era la fuente de inspiración de las obras de Homero²⁴. Por supuesto, ambos puntos de vista no tenían sentido puesto que los temas del *Rāmāyaṇa* son comunes a otras muchas leyendas de muy diferentes lugares y las teorías fueron inmeditamente revocadas (Jacobi, 1960 [1893]: 94 – 99 y Macdonell, 1900: 309 – 10).

En la India, el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki no se considera exactamente *mahakāvya*, el término sánscrito que corresponde a “épica”²⁵ o también a “poesía cortesana”, aunque cumple las tres características principales que definen este género (Smith, 1985: 23 – 25):

- Habla de reyes (linaje, intriga palaciega, sucesión, guerra, lucha por el trono, normativa para ser un buen rey).
- Proclama el triunfo del héroe y la derrota del enemigo.
- El amor desencadena la batalla y es un preliminar de su éxito.

Tradicionalmente, sólo se han definido como *mahakāvya* las obras de Kālidāsa *Raghuvamśa* (*La Dinastía Raghu*) y *Kumārasaṃbhava* (*El nacimiento de Kumāra*) o *Kirātārjunīya* (*Arjuna y el montañero*) de Bhāravi. El *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* son, junto con los *purāṇas*, la fuente de inspiración de los *mahakāvya* posteriores. La

²³ Ananda Guruge (1991: 23) explica que Albecht Weber (1870: 22 – 36) sostenía esta teoría. Albecht Weber (1870), *Über das Ramayana*. Berlín.

²⁴ Hippolyte Fauche, el primer traductor del *Rāmāyaṇa* al francés era uno de los críticos que sostenía esta teoría. *Enciclopedia Espasa*. Tomo 49 (1988: 488).

²⁵ Hay algunas excepciones: El *Brhaddharma Purāṇa*, compuesto entre los siglos XIII y XIV, se refiere al poema de Vālmīki como *mahakāvya*.

diferencia está en que el poeta cortesano se concentra en los temas elegidos con una dedicación absoluta, desconocida por los poetas y redactores orales del *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa*. Lo que realmente importa en el *mahakāvya* es que el héroe triunfa al final. Por el contrario, el fatídico destino de Sītā en el *Uttarakāṇḍa* no cumple con esa característica de éxito total (Smith, 1985: 29 – 32).

El propio Vālmīki definió el *Rāmāyaṇa* como poema (*kāvya*) y él es considerado *ādikāvi*, el primer poeta, el creador de la lírica. La leyenda de la composición del *Rāmāyaṇa* y el nacimiento del *kāvya* se encuentra en la misma épica, en las cuatro primeras *sargas* del *Balakāṇḍa* conocidas como prólogo (*upodghāta*).

El narrador cuenta que un día, el legendario sabio Vālmīki recibe una visita en su ermita (*āśrama*) del profeta divino Nārada. El sabio le pregunta a su huésped si conoce a algún hombre virtuoso, verdaderamente noble y heroico (I, 1, 2). Nārada le responde contándole brevemente la historia y virtudes del rey Rāma (I, 1, 6 –18). Cuando el profeta se va volando hacia el cielo (I, 2, 2), Vālmīki se dirige a la orilla del río a hacer su baño ritual (I, 2, 4). Allí se queda hechizado contemplando un par de grullas copulando (I, 2, 9). Mientras absorto contempla a los pájaros, un cazador, aprovechando que los animales están ensimismados, dispara y mata al macho (I, 2, 10). La grulla hembra se entristece enormemente y comienza a graznar muy fuerte. Vālmīki se conmueve de la desesperación del animal y maldice al cazador con las siguientes palabras:

Since, Niṣāda, you killed one of this pair of *krauñucas*, distracted at the height of passion, you shall not live for any long (I, 2, 14).

Con estas frases, que expresan el profundo dolor que siente el poeta en ese momento, surge por primera vez el metro denominado *śloka*, una métrica perfecta para ser recitada acompañada de un instrumento musical de percusión o cuerda (I, 2, 17). El poeta ha transformado la poderosa emoción del dolor (*śoka*) en poesía (*śloka*) creando un nuevo género poético, la poesía compuesta desde el *pathos*.

El verso que acabamos de citar (I, 2, 14) se considera una genialidad poética por su calidad sonora en sánscrito, su sentido y porque sugiere cómo se forma una de las principales corrientes estéticas de la poesía. Se considera el primer punto de conexión entre lo emocional y lo estético en el antiguo pensamiento indio.

La experiencia estética de la pena ha dado lugar a la escuela de pensamiento

rasa. Este concepto de *rasa* fue codificado por Bharata (siglo III a.C. – III d.C.)²⁶ en su *Nāṭyaśāstra*, el primer tratado indio sobre arte y estética.

Rasa, literalmente “líquido” o “sabor”, puede traducirse como la emoción (*bhāva*) que surge por la intervención de ciertos sentimientos al contemplar una obra de arte:

As gourmets savour food prepared with many tasty ingredients and many spices, so sensitive people enjoy in their minds the permanent emotions presented with different kinds of acting out of transient emotions (*Nāṭyaśāstra* 6.31 – 3).

Bharata nombra ocho tipos de estado estético (erotismo, comicidad, compasión, enfado, heroicidad, terror, asco y maravilla)²⁷ correspondientes a los ocho *rasas* o estados emocionales (amor, risa, pena, rabia, entusiasmo, miedo, aversión y admiración)²⁸. Luego enumera otras treinta y tres emociones transitorias y ocho condiciones psicológicas. El concepto de *rasa* de Bharata se resume en un aforismo (*sūtra*): “El *rasa* viene de la combinación de los excitantes (los actores y la escena), las condiciones psicológicas y las emociones transitorias”²⁹.

La estética de Bharata es central para todas las formas de expresión artísticas indias: literatura (*sahitya*), música (*sangītā*), drama (*nāṭya*), arquitectura (*vastu*) y escultura (*silpa*). La difusión del *Nāṭyaśāstra* en India tuvo lugar entre los siglos IV y IX d.C. y se extendió al sudeste asiático casi al mismo tiempo. Esta difusión temprana y masiva se debe, seguramente, a la manera flexible en que plantea Bharata sus conceptos, para que se interpreten según las necesidades de lugar y tiempo. Los principios del *Nāṭyaśāstra* están muy ligados al *kuttiyatam* de Kerala (sur de la India), una forma teatral originada en el siglo IX, así como varias formas teatrales en la India, Malaysia e Indonesia.

El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki habla de los *rasas* en general:

The two disciples sang the poem, which is replete with all the poetic sentiments: the humorous, the erotic, the piteous, the wrathful, the heroic, the terrifying the

²⁶ Bharata podría ser un acrónimo de Bha (bhava), Ra (raga) y Ta (tala) denotando el contenido de la obra, que podría atribuirse a un grupo de autores. Algunos críticos como Kapila Vatsyayan (1993: 57) también consideran que la unidad integral de la obra se debe a un solo autor.

²⁷ *Śṛṅgāra* (lo erótico), *hāsya* (lo cómico), *karuṇa* (lo patético), *raudra* (lo furioso), *vīra* (lo heroico), *bhayānaka* (lo terrible), *bibhatsa* (lo repugnante) y *adbhuta* (lo maravilloso).

²⁸ *Rati* (el amor), *hāsa* (la risa), *śoka* (la pena), *krodha* (la cólera), *utsāha* (el entusiasmo), *bhaya* (el miedo), *jugupsā* (la aversión) y *vismaya* (la admiración).

²⁹ “*Vibhāvānubhāvavyabhicārisaṃyogād rasaniṣpattiḥ*”.

loathsome, and the rest (I, 4, 8).

Pero hay un sentimiento particular (*pradhānarasa*) que inspira cada poema y en el caso del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, es el de la pena (*karuṇarasa*). Ese grito de la grulla por la pérdida de su pareja inspira el verso *śloka* con el que se compone el *Rāmāyaṇa*.

El *Sundarakāṇḍa*, considerado el libro central del *Rāmāyaṇa* tanto por su posición (la primera mitad del poema son los cuatro primeros libros y la segunda mitad, los tres últimos, dado el gran tamaño del libro sexto) como por su contenido³⁰, ejemplifica muy bien el *rasa*: El intercambio simbólico de objetos entre Hanumān y Sītā (él le da el anillo de Rāma y ella una horquilla del pelo) es un poderoso precursor del reencuentro de la “pareja de grullas” (los dos esposos), cuya amarga separación ha dado lugar a la composición del poema (Goldman & Sutterland Goldman, 1999: 37).

Lo patético, la conmoción, está muy presente en los pasajes en que Sītā se encuentra cautiva en una tierra hostil amenazada por las *rākṣasīs*. La princesa se siente desesperada y aterrada e, incluso, le pasa por la mente la idea del suicidio (V, 14 – 17 y 23 – 24). Sin embargo, siguiendo los cánones del *alaṃkāraśāstra*³¹, ese sentimiento de *karuṇa* debe ir acompañado por los otros *rasas*, que ayudan a intensificar el *pathos*. Por ejemplo hay humor (*hāsya*) cuando los monos se emborrachan (V, 59); erotismo (*śṛṅgāra*), con la descripción de las concubinas de Rāvaṇa (V, 8); heroicidad (*vīra*), cuando Hanumān pelea con Jambumālin (V, 42); terror (*bhayānaka*), con la descripción de las guardianas de Sītā (V, 15); o asombro (*adbhuta*), con los saltos de Hanumān desde la península a la isla de Laṅkā (V, 1).

Tanto por dar lugar al nacimiento del *kāvya* como por su valioso contenido poético, el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki no es considerado un simple poema, sino modelo para el resto de los poemas y su autor, como ya hemos dicho, es considerado el primer poeta. La recensión sur se refiere al *Rāmāyaṇa* como el mejor de los poemas (*kāvyaṇām uttamam*) y la recensión noroeste como el primer poema de los tres

³⁰ Algunos autores (por ejemplo Iyengar, 1983: 16) consideran que es el núcleo de todo el poema y que se escribió antes que los otros seis libros. Robert P. Goldman y Sally Sutterland Goldman (1999: 3 – 5) lo consideran también central en el proceso narrativo porque en ese punto se inicia el fin de las “desgracias” de Rāma y Sītā.

³¹ *Alaṃkāra* es el término sánscrito para las figuras literarias. Literalmente significa “ornamento”. Remitimos a Smith (1985: 33 – 54) para un estudio poético del *mahakāvya*. En castellano, véase Maillard & Pujol (1999) para la estética del *rasa* y traducción parcial del *Nāṭyaśāstra*.

mundos (*ādikāvyaṃ triloke*). Para recordar que se trata del trabajo de un poeta se le denomina, ocasionalmente, *Āṣṛsam* o *Ṛṣikṛtam* (Guruge, 1991: 2).

Además de como poesía, los estudiosos indios también se refieren al *Mahābhārata* y al *Rāmāyaṇa* como *itihāsa purāṇa* (historia antigua), aunque no hay unanimidad en este criterio.³² Algunos críticos se refieren exclusivamente al *Mahābhārata* como *itihāsa* y al *Rāmāyaṇa* como *kāvya*³³. Sin embargo, el *Mahābhārata* también se define a sí mismo como *kāvya*³⁴.

Itihāsa es el término sánscrito más cercano al concepto occidental contemporáneo de “historia”. Significa “así ocurrió” o “así fue”. La palabra no denota literalmente la narración factual de acontecimientos, se trata más bien de “leyendas”. El propósito de *itihāsa* en la literatura sánscrita era relatar los hechos del pasado interpretados por la tradición hindú, destacando los aspectos morales y éticos de sus personajes y situaciones.

La tradición histórica india empezó a tomar forma a partir de una variedad de géneros literarios usados desde el período védico. Los más significativos eran las canciones (*gāthā*), las odas heroicas (*nārāśamsi*), las narrativas dramáticas (*ākhyāna*) y las tradiciones del pasado (*purāṇas*). Entre los siglos VII y XIII, aparecen en las cortes reales indias los primeros biógrafos dispuestos a dejarse influir por las convenciones literarias y sacrificar la “veracidad histórica”, según es entendida hoy en día en Europa. Estos biógrafos intentaban relacionar los acontecimientos de sus épocas y las vidas de sus reyes con aquellas de los héroes del pasado, creando así un vínculo entre *itihāsa* y *purāṇa*. Mitología, genealogía y narrativa histórica son a partir de este momento los componentes de la historia. En la poética sánscrita, *itihāsa* es considerado un género de composición igual que la poesía (*kāvya*) o el drama (*nāṭya*).

Según el *Nāṭyaśāstra* de Bharata, el drama heroico (*nāṭaka*) debe tener una historia conocida en la literatura *itihāsa-purāṇa* como tema y un conocido personaje (*prakhyata*) como héroe, pero el *Nāṭyaśāstra* de Matrgupta (siglo II) añade que el dramaturgo debería introducir innovaciones en el tema. De esta manera, los autores de

³² Hay muchos otros autores de *alaṅkāraśāstras* (tratados de retórica) como Abhinavagupta, que consideran el *rāmāyaṇa* como *itihāsa* junto al *Mahābhārata*. También autores contemporáneos como Romila Thapar (1992).

³³ Para una amplia discusión sobre este tema: Masson, 1969: 207 – 224.

³⁴ En una sección muy parecida al encuentro de Vālmīki y Brahmā (I, 2), Vyāsa y Brahmā hablan sobre la creación del *Mahābhārata* como *kāvya* (*Ādiparvan App. 1*).

los diferentes *rāmāyaṇas* o aquellos que añadieron versos al texto de Vālmīki, tenían “permiso” para introducir “elementos de su propia cosecha”. Algunos autores iniciaron protestas en contra de estas innovaciones y las evitaban en sus obras, como Yaśovarman, autor del *Rāmabhyudaya*, y el crítico Anandavardhana, en su *Dhvanyaloka* (Raghavan, 1980: 14).

Muchos monarcas utilizaron la historia de Rāma, junto con otros *purāṇas*, para emparentar a sus ancestros con el mismo héroe, con su padre el rey Daśaratha o con Sūrya, el dios-sol. El origen del linaje de los Ikṣvāku, la familia de Rāma, pasó a considerarse Historia de esta manera. Algo parecido ocurrió con *La Iliada* en la Antigua Grecia.

Finalmente, el *Rāmāyaṇa* también es considerado *Dharmaśāstra* y *Arthaśāstra* ya que contiene material didáctico de cultura tradicional, gobierno, conducta de los reyes y un largo listado de leyes sociales y religiosas. La Recensión Noroeste contiene una *stanza* (I, 3, 6) que dice que el lector puede aprender la ciencia de la política (*Daṇḍanīti*) y las tres profesiones (*Trayīvārtā*) (Guruge, 1991: 2). Podemos decir que, además de estos materiales didácticos, las élites tradicionales indias podían aprender en el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*, prácticamente “de todo”: historia natural, *folklore*, cosmología, geografía, ciencias políticas, poética, comportamiento social y psicología (Goldman, 1990: 346 – 369).

La información documentada en los *śāstras* tradicionales, que generalmente habían estado bajo el dominio exclusivo de la clases letradas, sacerdotal y aristocrática, era transmitida en las épicas con simple recitación y un pensamiento propio, a través de una dramatización que llamaba la atención de “todo el mundo”. Este objetivo didáctico se hace todavía más evidente con el movimiento *bhakti* posterior, que se diseña para una audiencia que incluye a la mujeres, a todas las castas y clases sociales.

Para ponerlo en términos actuales, las épicas sánscritas han constituido, a través de todas sus representaciones escénicas y literarias en todas las lenguas de la India, el *mass media* de la cultura india por excelencia, un fenómeno análogo a la prensa, televisión, cine e *Internet* actuales, el medio para la comunicación y la diseminación de las ideologías sociales, políticas y religiosas de todas las religiones, clases sociales, edades, aunque entonces formuladas en textos dirigidos a élites particulares.

Concluimos este apartado diciendo que no hay una única forma de categorizar genéricamente el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki: de leyenda (*ākhyāna*) pasó a poema (*kāvya*) en el período antiguo épico, de *kāvya* pasó a *itihāsa* en el período puránico y de *itihāsa* pasó a ser considerado *dharmaśāstra* en el período medieval. Para un hindú es eso y mucho más, un *Śaraṇāgati śāstra* (un evangelio de rendición ante Dios) o un *Mokṣaśāstra* (un evangelio de salvación) y su actitud hacia la obra es de profunda veneración (Guruge, 1991: 4).

En el apartado siguiente veremos con más detalle lo que concierne a la composición del poema y a su autor.

2.1.2. El adikavi Valmiki

La relación entre la épica oral y el *Rāmāyaṇa* como existe hoy día está poco clara, pero se cree que la fijó por escrito de un modo similar a como la conocemos un bardo llamado Vālmīki. Cuando hablamos de Vālmīki no nos referimos, como ya hemos dicho, a un autor documentado como Sófocles o Platón. Vālmīki, como Homero, es sólo un nombre. Con todo, no es extraño que la tradición o la leyenda quiera dar figura material a ese nombre, que busque su patria, el origen de su familia o que lo convierta en autor de otras obras³⁵.

Partiendo de la leyenda popular del *Balakāṇḍa*, se asume que Vālmīki era un poeta cortesano de la dinastía Ikṣvāku contemporáneo a Rāma que alcanzó posición social y respetabilidad entre los bardos (Vaudeville, 1963; Bloch, 1964).

Además de esta biografía pseudo-histórica (sin evidencias fuera de la épica), hay otras dos biografías de Vālmīki que circulan popularmente en la India. Una, de tradición brahmánica, lo describe como un sabio poeta nacido en una familia de casta alta, como un brahmán dotado de una suprema sabiduría y sensibilidades divinas que lo hacen creador de la poesía³⁶. La otra, de tradición *bhakti*, lo describe como un

³⁵ La tradición oral también atribuye a Vālmīki la obra medieval *Mahārāmāyaṇa* o *Jñānavāsītha*, un texto filosófico en forma de diálogo entre Vasiṣṭha y Rāma.

³⁶ En el libro séptimo se habla de Vālmīki como un amigo del rey Daśaratha (*Vul.* VII, 47). Lakṣmaṇa, el hermano de Rāma, abandona, por órdenes de Rāma, a Sītā embarazada en la ermita de Vālmīki. Vālmīki la cobija, cría a sus hijos gemelos e intenta reconciliar a los esposos testificando públicamente que Sītā ha sido casta (*Vul.* VII, 96). En este contexto Vālmīki se describe a sí mismo como hijo de Pracetas (*Vul.* VII, 93 y VII, 96), perteneciente, por tanto, a la familia de los Bhṛgu, uno de los linajes brahmanes más influyentes en la Antigua India.

pecador convertido en santo, para dar ejemplo a los lectores de lo que se consigue a través del culto a Rāma³⁷. Así que las dos biografías reflejan las dos orientaciones hermenéuticas principales, la brahmánica y la *bhakti*, con la intención de aproximar la figura de Vālmīki a su propio paradigma.

En realidad, nada sabemos del autor (o autores) del *Rāmāyaṇa*; el poeta no deja una sola indicación sobre su vida en las obras y las biografías de que disponemos son tardías y legendarias. Es muy posible que en algún momento de la historia existiera un aedo o rapsoda real de nombre Vālmīki; aunque sin ninguna certeza de que tuviera algo que ver con la elaboración del poema.

Kālidāsa (siglo IV) se refiere a Vālmīki como autor del *Rāmāyaṇa*. Una inscripción hallada en Vietnam (siglo VII) habla de Vālmīki como creador del *kāvya*. En Indonesia, se atribuye el *Rāmāyaṇa* a Yogīśvara, “el primero de los *yogis*” o “sabios”, es decir, al propio Vālmīki³⁸. El caso contrario es el de Kṛṣṇa Dvaipāyana, también llamado Vyāsa, considerado “compilador” o “redactor” del *Mahābhārata*, aunque es (o no es) tan autor como el mismo Vālmīki del *Rāmāyaṇa*³⁹.

Vālmīki recibe una tradición épica oral que arranca más o menos del siglo VII a.C., a la que va incorporando elementos de siglos posteriores e incluso de su propia época. En otras palabras, existen antes de Vālmīki muchas generaciones de poetas orales, con la misma consideración que los artesanos, que de corte en corte ofrecen su trabajo, es decir, el canto de gestas de guerreros o héroes, repitiendo temas y formas e incorporando algunas innovaciones técnicas y, sobre todo, episodios nuevos. El

³⁷ El *Adhyātma Rāmāyaṇa* (*Adhy.* II, 64 – 88), el libro canónico de los *vaiṣṇavas* (tradición *advaita vedānta*), cuenta que Vālmīki era un bandido que vivía con una tribu de cazadores y se dedicaba al pillaje. Un día trató de robar a unos sabios y estos se dieron cuenta de sus intenciones. Le preguntaron por qué robaba y Vālmīki les contestó que quería ayudar a su familia. Los sabios le cuestionaron si su familia era capaz de compartir sus pecados de la misma manera que compartían las ganancias que él robaba. Vālmīki se arrepintió de la vida que llevaba. Los sabios se apiadaron de él y le enseñaron el *mantra* “*marā, marā, marā*”, que significa “muerte, muerte, etc.”. Al repetir estas sílabas se dice el nombre de Rāma. De esta manera, entró en meditación. Mientras meditaba, las hormigas construyeron hormigueros a su alrededor. Vālmīki renació como un “hormiguero” (*valmīka* en sánscrito) y que por eso se llamó Vālmīki. Esta historia también aparece en el *Skāndapūrāṇa*, el *Ānanda Rāmāyaṇa* y en varios *rāmāyaṇas bhakti*, por ejemplo el *Rāmāyaṇa* bengalí de Kṛttivāsa.

³⁸ Se creyó durante mucho tiempo que Yogīśvara era un autor concreto hasta que se dedujo que se trataba de Vālmīki, *yogīśvara*, el rey de los *yogis*, sería un título parecido a *ādikavi*, el primero de los poetas (Santoso 1980: 18).

³⁹ Robert P. Goldman (1990: 29 – 31) considera que las tradiciones que inspiran autoridad tanto en el *Mahābhārata* como en el *Rāmāyaṇa* son considerablemente posteriores al propio texto atribuido a Vālmīki.

propio Vālmīki, como hace Homero con Femio y Demódoco, presenta en el *Rāmāyaṇa* a dos de estos aedos: Kuśa y Lava, los hijos del rey Rāma.

Vālmīki, por tanto, no inventa los temas (que pertenecen a la tradición oral) ni las formas (tradicionales también). Si esto es así, la pregunta es ¿cuál es el mérito de Vālmīki? Y sobre todo ¿cuál fue su labor exacta?

Podríamos decir que hay dos maneras de abordar la figura de Vālmīki:

Por una parte, habría una escuela que llamamos “analítica” (J. L. Brockington, Mary Brockington, etc.) que considera que Vālmīki es un nombre que recubre a varios aedos que habrían compuesto una serie de poemas o leyendas más breves; alguno de estos autores podría ser, incluso, el propio Vālmīki. El *rāmāyaṇa* habría surgido por la fusión de varios materiales en épocas posteriores, bien por compilación o unión secundaria de poemas independientes (fig. 1); o bien, por ampliación de un núcleo central (fig. 2).

$$Ramayana = A_1 \cup A_2 \cup A_3 \cup \dots \cup A_n = \bigcup_{i=1}^n A_i \text{ donde } A_1 = \text{cuento}, A_2 = \text{leyenda}, A_3 = \dots$$

Fig. 1

Denotamos R_0 al estado inicial, es decir, el primer conjunto de materiales que llamamos *Rāmāyaṇa*. Cuando hay una aportación significativa cambiamos el nombre de R_i a R_{i+1} (y un número natural) que indica que mediante la aportación A_{i+1} , el *Rāmāyaṇa* cambia y por tanto, lo llamamos R_{i+1} . Este proceso da lugar a :

$$\begin{aligned} R_0 \\ R_1 &= R_0 \cup A_1 \\ R_2 &= R_1 \cup A_2 \\ R_3 &= R_2 \cup A_3 \\ &\vdots \\ R_n &= R_{n-1} \cup A_n \end{aligned}$$

En general, sería $R_n = R_{n-1} \cup A_n$, donde $n = 0, 1, 2, \dots, m$. En el estado m la fórmula quedaría:

$$\begin{aligned} R_m &= R_{m-1} \cup A_m = (R_{m-2} \cup A_{m-1}) \cup A_m = ((R_{m-3} \cup A_{m-2}) \cup A_{m-1}) \cup A_m = \\ &= R_0 \cup A_1 \cup A_2 \cup \dots \cup A_m \end{aligned} \quad 40$$

Fig. 2

La fusión la habrían llevado a cabo diversos poetas de diversas épocas. Las dimensiones de este crecimiento pueden ser tan amplias como añadir los libros I y VII a los cinco centrales o tan pequeña como la expansión de versos individuales o

⁴⁰ Esta fórmula es similar a la anterior pero, explicada de esta forma, recoge el sentido de aportaciones en fases o épocas sucesivas.

episodios completos como el cuento de los grupos de monos dedicados a localizar a Sītā. Esto incluye la adición de pasajes exclusivos de determinados manuscritos alrededor del siglo III, que son determinados por los impulsos sectarios (especialmente si se acepta que el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki no era inicialmente una obra *vaiṣṇava*) y la necesidad de expandir algunas de sus ideas.

Por otra parte, habría otra escuela que llamaríamos “unitaria” (Robert P. Goldman, Alf Hiltebeitel, Sheldon Pollock etc.) que considera que existiría un único poeta al que la tradición llama Vālmīki; un creador genial capaz de redactar el extenso poema a partir de tradiciones o leyendas preexistentes. Ni las contradicciones ni los errores de composición son importantes, el poeta los admite por el modo de composición tradicional (la composición formularia oral). Lo verdaderamente importante es la coherencia narrativa y la altura poética general que revelan la presencia de un auténtico poeta.

J. L. Brockington, uno de los principales autores sobre el *rāmāyaṇa*, afirma que:

The evidence of a compact language and style strongly suggests that the traditional ascription of the *Rāmāyaṇa* to Vālmīki is valid in so far as it affirms that the core of the work was composed by a single author (1985: 10).

Pero es cauto clarificando que “naturalmente esto no pueba que se trate del mismo Vālmīki de la leyenda” y explica:

I shall use the name of Vālmīki to denote the original author of the *Rāmāyaṇa*, as contrasted with later reciters or interpolators, but this in itself implies no further assertion about the date and the nature of the work than that the original appears to be traceable to one man, who no doubt used and some extent incorporated older material in his epic (1985: 10).

Posiblemente jamás sabremos cómo se compusieron los poemas indios; ambos enfoques, analista y unitario, tienen su parte de razón. Sin duda alguna, los poemas no nacieron de la nada, hay detrás otros poemas que han sido reelaborados. Vālmīki fue capaz de concebir un argumento unitario y bien estructurado (que posibilita insertar episodios diversos sin romper el hilo argumental) e ir ensamblando y dando una nueva altura poética al material, y su obra fue admirada desde antiguo (sin que se descartaran interpolaciones más modernas).

A pesar de la oscuridad sobre los datos del poeta, muy pronto (en el siglo III d.C.) la obra de Vālmīki se convirtió en un libro influyente en toda la India y en todos los campos (artes plásticas, filosofía, artes escénicas y musicales, artesanía, etc.).

Esta influencia también se halla ligada a su elevada talla poética: las figuras

literarias, la dicción, el uso del lenguaje o la abundancia de descripciones⁴¹ usadas frecuentemente por el poeta hacen merecerle su título de *ādikāvi*. Ningún poema en la literatura épica sánscrita alcanza el mismo estándar de refinamiento poético que el *Rāmāyaṇa*. El uso del metro *śloka* y la práctica de variar el metro al final del canto también han sido un modelo influyente. Vālmīki nunca dejará de ser un “autor” de referencia.

2.1.3. Datación y Evolución

Si nada sabemos del autor del *Rāmāyaṇa*, muy poco es lo que podemos decir sobre cómo y cuándo se incorporaron los diferentes materiales. Hasta nosotros han llegado varios manuscritos, unos parciales y otros completos, de los cuales el más antiguo es el manuscrito en hoja de palmera de Nepal, que data de principios del siglo XI (año 1020).

Las diferencias entre los manuscritos van desde palabras, versos o cantos a pasajes enteros que no están presentes en otros manuscritos. Albrecht Weber, uno de los primeros orientistas dedicados al estudio del poema, llegó a afirmar que había tantos *rāmāyaṇas* como manuscritos. Sin embargo, el tema es prácticamente el mismo y apenas si hay variaciones significativas en las historias, tono, moral o caracterizaciones de los personajes. Las similitudes son mayores según la proximidad geográfica y presentan una tradición común dando lugar a tres recensiones:

- Recensión Noreste (RNE): Manuscritos de Bihar, Bengala y Nepal⁴²
- Recensión Noroeste (RNO): Manuscritos de Gujarat, Rajastán y Cachemira.⁴³
- Recensión Sur (RS): Manuscritos de Kerala, Andhra Pradesh y

⁴¹ Las descripciones de los personajes secundarios; el anti-héroe Rāvaṇa; el amor y la separación; el contraste entre la ciudad y el bosque; las descripciones de la ciudad de Ayodhyā (I, 5), de Lañkā y el palacio de Rāvaṇa en contraste con las descripciones de los bosques de Citrakūṭa, Pañcavaṭī, Pampā y Aśoka; la descripción de la naturaleza: el océano, las montañas (los Himalayas, los Vindhya), los bosques, los ríos (el río Narmadā, el río Mandākinī), las descripciones del otoño y la estación lluviosa (IV, 26 – 33), de la primavera en Pampā (III, 71) son extraordinarias (los árboles y las flores, el amanecer y atardecer); la política y la guerra; la vida cotidiana entre los monarcas y la gente de todas las castas son ejemplos citados constantemente a lo largo de toda la literatura india posterior por su belleza.

⁴² Manuscritos en nepalí, *maithili*, bengalí y *devanāgarī*.

⁴³ Manuscritos en *sarada*.

Karnataka⁴⁴.

Camille Bulcke⁴⁵ concluyó que, desde el punto de vista temático, (a) la Recensión Norte y la Recensión Sur provienen del Arquetipo X, que es el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki en tiempos de la bifurcación; (b) que la Recensión Norte se desarrolló en la Recensión Noreste y Noroeste y por último, que (c) la Recensión Noroeste en su forma actual está “contaminada” por la Recensión Sur. La Recensión Sur sería, por tanto, la más cercana a la original de Vālmīki.

Walter Ruben (1936) también dividió la Recensión Norte en dos sub-recensiones (*cit.* en Pollock, 1990: 83; Goldman & Sutterland Goldman, 1999: 91):

- Textos con los comentarios de Vaṃśīdhara Śivasahāya (Cr) (*Śiromaṇi*), Maheśvaratīrtha (Cm) (*Tattvadīpikā*) y Govindarāja (Cg) (*Bhūṣaṇa*).
- Textos con los comentarios de Kataka Mādhav Yogīndra (Ck) (*Amṛtakataka*) y Nāgeśa Bṛṭṭa (Ct) (*Tilaka*).

El número de cantos y versos difiere en cada recensión. Por ejemplo, la Recensión Noroeste tiene 564 cantos con 24.600 versos y la Recensión Sur, 560 cantos con 24.060 versos.

El trabajo de Bulcke fue continuado por un grupo de eminentes sanscritistas, los autores de la Edición Crítica (G. H. Bhat, U. P. Shah, P. C. Divanji, G. C. Jhala, D. R. Mankand y P. L. Vaidya) publicada por el *Oriental Institute*, Baroda, entre 1960 y 1975, un impresionante trabajo literario y de investigación. Sus autores asumen que la Recensión Sur es la más leal a la original, aunque también está llena de interpolaciones y corrupciones que han sido eliminadas con la ayuda de la Recensión Norte. Es lo más cercano a lo que podría llamarse el “*Ur-Rāmāyaṇa*” de Vālmīki⁴⁶.

⁴⁴ Manuscritos en telugu, *grantha*, malayalam y *devanāgarī*.

⁴⁵ Camille Bulcke además de ser pionero en los estudios evolutivos del *Rāmāyaṇa*, fue traductor de la Biblia al hindi y autor de uno de los mejores diccionarios hindi-inglés-hindi. En el monográfico *Rām-kathā: Utpatti aur Vikas* (“La Historia de Rāma: Origen y desarrollo”. Allahabad: Hindi Parisad Prakasan [1950], en hindi), su tesis doctoral, y en tres artículos publicados en la revista del Instituto Oriental de Baroda (1949; 1952 – 53: 327 – 331 y 1955: 66 – 94), Bulcke hace un análisis detallado de las tres recensiones más importantes del norte y sus considerables diferencias textuales.

⁴⁶ También hay diferencias de opinión entre los mismos editores de la Edición Crítica. Por ejemplo, P. L. Vaidya elimina en el Libro 2 el episodio en que el cuervo molesta a Sītā, muy popular en el sudeste asiático, mientras que G. C. Jhala lo incluye en su edición del Libro V, cuando Sītā se lo cuenta a Hanumān como un incidente que sólo ella y Rāma conocen. Tampoco faltan algunas críticas al método de análisis (*polishing theory*) usado por los

Las notas, apéndices e introducciones de la Edición Crítica, más que conclusiones, pueden considerarse apuntes vigentes en los que se continúa trabajando.

También hay ediciones publicadas de las Recensiones Noroeste⁴⁷ y Este⁴⁸. Las ediciones de Shastri Shrinivas Katti Mudholkar⁴⁹ (GPP)⁵⁰, la de Gangāvīṣṇu Shri Kṛṣṇadāsa⁵¹ (VSP), la de Wasudeva Laxman Sastri Panasikar⁵² (NSP) y otras ediciones muy similares⁵³ que siguen la Recensión Sur, son las más populares y a partir de ellas se han hecho la mayoría de traducciones a las lenguas indias y occidentales. Las ediciones que siguen el texto (D9) que acompaña el comentario *Tilaka* se les llama *Vulgata*⁵⁴, aunque no todos los textos publicados de la Recensión Sur incluyen este comentario⁵⁵.

En esto reside una de las principales diferencias con los poemas griegos, que en el siglo III a.C., en una fecha todavía cercana a su composición (alrededor del siglo VII a.C.), se llevan a cabo las primeras versiones críticas y estables. Como en el caso de los autores de la Edición Crítica del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, la labor de los filólogos alejandrinos debió de ser larga y complicada. Primero, porque tuvieron que reunir muchos textos, posiblemente muy diferentes; y luego, tuvieron que decidir qué y qué no era de Homero en las diferentes “versiones” y estructurar el poema en cantos. En esta criba se perderían, seguramente, bastantes versos (tal vez algunos

editores de la Edición Crítica para la no-inclusión de algunos episodios. Véase Van Daalen 1980: 3 – 41.

⁴⁷ *Rāmāyaṇa* (1928 – 1947). 7 vols. Lahore: D. A. V. College. Recensión noroeste editada por primera vez a partir de los manuscritos originales por Vishva Bandhu. *D. A. V. College Sanskrit Series*, nos. 7, 12, 14, 17 – 20.

⁴⁸ Se trata de la traducción al italiano de Gaspare Gorresio (1843 – 1867). *Rāmāyaṇa, Poema Indiano di Valmici*. Paris: Stamperia Reale.

⁴⁹ *Rāmāyaṇa of Vālmīki*. Bombay: Gujarat Printing Press (1914 – 1920). Incluye tres comentarios: *Tilaka*, de Nāgeśa Bṛṛṭṭa, compuesto con el nombre de Rāmavarmā, *Śīromaṇi*, de Vaṃśīdhara (Bansidhara, según la ortografía inglesa) Śivasahāya y *Bhūṣaṇa*, de Govindarāja.

⁵⁰ Entre paréntesis, las abreviaturas convencionales en la bibliografía especializada.

⁵¹ *Śrīmadvālmīkirāmāyaṇa*. Bombay: Lakshminvateshvara Mudranalaya (1935) y más recientemente, Bombay: Venkatesvara Steam Press. Incluye los comentarios *Bhūṣaṇa* de Govindarāja, *Ṭika* de Rāmānuja, *Tattvadīpikā* de Maheśvaratīrtha y el comentario conocido como *Tanīślokī* de Ātreya Ahobala.

⁵² *The Rāmāyaṇa of Vālmīki* (1930). Bombay: Ninasayar Press, con el Comentario (*Tilaka*) de Rāma.

⁵³ Las dos más conocidas son la *Śrīmad Vālmīki-Rāmāyaṇa*, Gorakhpur: Gita Press (1969) (Gita) y la *Śrīmadvālmīkirāmāyaṇam*, Bombay: Nirnayasagar Press 1911 – 1913, de T. R. Krishnacharya y T. R. Vyasacharya (eds.), conocida como Edición Kumbakonam (KK).

⁵⁴ Por ejemplo, M. N. Dutt (1892), H. P. Shastri (1957), R. Simon (1934), A. Roussel (1903) y Gita Press (1969).

⁵⁵ Por ejemplo, las de Raghunathan y Tapasyananda (Goldman & Sutterland Goldman, 1999: 91).

auténticos) que los filólogos consideraron espurios⁵⁶.

En el caso de Homero, los poemas pasaron a ser literatura escrita y leída, incluso se convirtieron muy temprano en lectura curricular en escuelas y universidades, dejaron de ser orales y populares (como siguen siendo las épicas indias) para convertirse en lo que son hoy en día, libros de mitología clásica para lectores eruditos. Esta es otra de las principales diferencias junto con el tema religioso. Las épicas griegas son, en cierta manera, religiosas por naturaleza. Hablan de héroes legendarios, muchas veces demidioses, que interactúan habitualmente con divinidades cuyas acciones dependen de los dioses y cuyas vidas religiosas y rituales se organizan alrededor de los antiguos cultos sacrificales. Pero no hay devoción como entienden las modernas religiones (como tampoco la hay en Vālmīki ni en Vyāsa). Mientras que en la India, gracias a la contribución del movimiento devocional, el brahmanismo se desarrolló y evolucionó hasta el hinduismo actual, en Grecia y Roma el mundo que describe Homero fue sustituido por el cristianismo a principios de la Edad Media. Homero y Virgilio cantan culturas que ya no existen y su vida religiosa fue tachada de “pagana”. Fue el humanismo renacentista quien recuperó estas figuras literarias como parte de su proyecto de despojar a la Iglesia Católica siglos de dominio cultural, intelectual y religioso en Europa. Cuando comenzaron a leerse y a estimarse de nuevo, ya no se consideraron obras religiosas cuyos protagonistas descendían de los dioses del Panteón, sino épicas heroicas seculares, y sus personajes, figuras mitológicas que representan el amor, la pasión, el heroísmo, el valor o la virtud. Los personajes de las épicas homéricas ya no son dioses, sino mitos que pertenecen al pasado.

En la India, el *Rāmāyaṇa* se sigue conociendo todavía hoy en día de manera oral y es un texto popular a la par que religioso (devocional y, en algunos casos, litúrgico). Estos dos hechos, la transmisión oral y el hecho de ser un libro (para muchos) sagrado, explican que el *Rāmāyaṇa* siga “vivo”. Han tenido que pasar dos mil años para que la primera edición crítica viera la luz, pero este acontecimiento es solamente relevante para el mundo académico. De ninguna manera esta edición o

⁵⁶ El corpus de *Las 1001 noches* tampoco quedó fijado hasta el siglo XVIII en Egipto, momento en que aparece la llamada Z. E. R. (*Zotenberg's Egyptian Recension*). La transmisión oral explica, como en el caso del *Rāmāyaṇa*, la multitud de variantes que aparecen en los distintos tipos de manuscritos y ediciones así como las “inconsistencias” evidentes de algunos cuentos.

ninguna otra anterior se han convertido en “el” *Rāmāyaṇa* de Vālmīki⁵⁷.

Además de los manuscritos y las recensiones, otro tema importante que ha dado lugar a abundante exégesis en varias disciplinas es el de la datación: cómo y cuándo se van incorporando los diferentes pasajes al corpus principal. Destacan, por un lado los estudios sociológicos e histórico-antropológicos y por otro lado, los estudios que parten de análisis lingüísticos y estilísticos. Ambos métodos de análisis, textual y hermenéutico, se complementan desde nuestro punto de vista, aunque los estudiosos de los diferentes sectores están bastante enfrentados.

J. L. Brockington presume de objetividad en sus análisis lingüísticos:

While many attempts have already been made to do this [*i.e.* to develop “an accurate and reliable discrimination of the successive stages of growth and adaptation which the work has undergone”], the problem has been that a particular view of the evolution has been adopted and the evidence viewed in the light of it. In order to avoid the pitfalls involve in this type of approach, our analysis will start from an examination of the text itself, from a study of its language and style (1985: 15).

Robert P. Goldman (1990: 16) critica que los estudios lingüísticos usen las reglas de la gramática de Pāṇini para determinar si el lenguaje del *Rāmāyaṇa* es anterior o posterior cuando, según R. P. Goldman, el lenguaje usado por Vālmīki sería un dialecto popular de los rapsodas y no tendría porqué acogerse a las normas gramaticales de Pāṇini en caso de que ya existieran.

Los estudios estilísticos basados en comparaciones entre el lenguaje usado en el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa* tampoco convencen a Robert P. Goldman (1990: 17). Según el experto estadounidense, resulta muy difícil establecer una cronología de las épicas, pues ambas comparten estilo, frases-fórmula típicas del estilo épico, frases gnómicas, estrofa y lugares donde se desarrolla la acción. Una de las características estilísticas en la que divergen las dos épicas es en la forma de integrar al narrador en el texto. En el *Mahābhārata* las frases del tipo “*Arjuna dijo*” o “*los sabios dijeron*” para referir el discurso no forman parte de la estrofa mientras que en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki sí. Usando este argumento, algunos investigadores concluyeron que el

⁵⁷ En este sentido hay que comentar la falsa dicotomía oralidad/*versus*/impresión. En la India, desde siempre, impresión, escritura y oralidad han coexistido, aunque a veces con diferentes propósitos, esferas y consecuencias. Incluso hay casos, como demuestra Stuart Blackburn (2003: 3 – 25) en la Tamil Nadu del siglo XIX, donde la cultura literaria y la tradición oral se unen y dan lugar al *folklore* impreso, una fuente importante del pensamiento nacionalista indio.

Rāmāyaṇa de Vālmīki era posterior al *Mahābhārata*, puesto que se trata de una técnica más arcaica. Esto le parece a Robert P. Goldman poco convincente, pues los *purāṇas* posteriores al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki también usan este modo de expresión “arcaico”.

Ananda Guruge (1991: xiv) también considera que los análisis filológicos de J.L. Broockington no son del todo fiables, puesto que los análisis lingüísticos y estilísticos también adoptan un punto de vista particular.

Sin entrar demasiado en esta polémica explicaremos a continuación las teorías más importantes:

Desde la publicación de Hermann Jacobi, *Das Rāmāyaṇa* (1960 [1893]: 55 – 59), está generalmente aceptado que el poema original de Vālmīki sólo comprendía los cinco libros centrales (II al VI) y que el libro VII es posterior al libro I. Sin embargo, es necesario que al menos algunas partes del *Balakāṇḍa* sean genuinas, sino la obra empezaría de una forma extraña⁵⁸. El verso quinto de la *sarga* quinta podría ser el primero de la obra “original”:

There is a great, happy, and prosperous country called Kosala, situated on the banks of the Sarayū River and rich in abundance of wealth and grain (I, 5, 5).

Además de estos libros, a lo largo de la épica hay muchos versos añadidos. Las interpolaciones más evidentes son aquellas que usan diferentes metros a la *śloka*⁵⁹ o algunas referencias a personajes históricos⁶⁰.

Los motivos de porqué añadir estos dos libros, así como las interpolaciones a lo largo de la épica, son varios. Primero y principalmente, porque se toma prestado del *Mahābhārata* (y más concretamente del *Harivaṃśa*) la idea de que Rāma es un avatar de Viṣṇu y se quiere hacer del *rāmāyaṇa* una obra de culto *vaiṣṇava*. Los brahmanes aprovechan el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki para adoctrinar a los oyentes, sobre temas como el vegetarianismo o la pureza de castas, los cuentos de Sambuka o de Svargin en el *Uttarakāṇḍa* son dos ejemplos al respecto.

⁵⁸ El artículo de Camille Bulcke “The Genesis of the *Balakāṇḍa*” (1952 – 1953) es un magnífico estudio sobre el tema.

⁵⁹ Por ejemplo el pasaje del cervatillo dorado, el incendio que Hanumān provoca en Laṅkā, la historia de Andhamuni, la discusión sobre si matar o no a Vibhīṣaṇa por espía, el episodio de Vibhīṣaṇa y Kumbakarna en la Recensión Noroeste, la coronación de Vibhīṣaṇa o los detalles geográficos que aporta Sugrīva.

⁶⁰ Ananda Guruge (1991: 34) cita algunas referencias a Buda, a los Yavanas, Śakas, Pahlavas, Andhras, Pauṇḍras, Coḷas, Pāṇḍyas, Keralas, Kāverī, Tāmraparṇi y Kavāṭa en el texto de Vālmīki.

Esos pasajes, aunque no fueron compuestos por el mismo trovador, también han pasado a formar parte del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki porque sin ellos no reconocemos el texto como tal. El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki incluye el *Balakāṇḍa* y el *Uttarakāṇḍa* con el destierro de Sītā, el futuro de los descendientes de los Rāghava, los orígenes de Rāvaṇa y Hanumān etc., mientras que algunos *rāmāyaṇas* muy populares como el *Rāvaṇavadha* de Bhaṭṭi, el *Irāmāvatāram* de Kampan o el *Adhyātma Rāmāyaṇa* no lo incluyen. En Indonesia, por ejemplo, el *Uttarakāṇḍa* es un libro totalmente independiente del *Rāmāyaṇa Kakawin*.

También se añaden descripciones de las estaciones del año, las batallas, las ciudades y palacios, o lamentaciones, elogios y diálogos con el objetivo de embellecer el texto y hacer del *Rāmāyaṇa* una obra de reputada devoción y conocimiento. Lo difícil es saber con exactitud cuándo fueron incorporados estos materiales.

J. L. Brockington reexaminó los trabajos de sus predecesores⁶¹ y analizó los arcaísmos, frases-fórmula, variaciones estilísticas y argumentales confirmando la evolución de la épica en las varias recensiones identificables con su geografía. El trabajo de Brockington, *Righteous Rāma: The Evolution of an Epic*, explica su teoría de composición en cinco diferentes etapas (1985: 329):

- Primera etapa: Transmitida oralmente entre los siglos V y IV a.C. Todas las *ślokas* de los libros II al VI, excepto las que se mencionan en la segunda etapa (un 37,10% del texto)
- Segunda etapa: Aproximadamente entre los siglos III a.C. y el siglo I d.C. Algunas *sargas* completas de los libros 2 – 6 (un 34,05% del texto)⁶² y todos los versos largos de los libros 2 al 6 (un 4,27% del texto).
- Tercera etapa: Compuesta entre los siglos I y III. El *Balakāṇḍa* (libro

⁶¹ Principalmente el del prolífico Nilamadav Sen que entre 1949 y 1972 publica varios artículos sobre análisis lingüísticos del *Rāmāyaṇa*, y Sathya Vrat Shastri que en 1964, publicó el monográfico *The Rāmāyaṇa: A Linguistic Study* en Delhi. También tiene en cuenta la opinión de los autores de la Edición Crítica en sus últimos estudios.

⁶² Libro 2: 1-30, 46 – 47, 57 – 58, 61, 65 – 69, 74, 85, 88 – 89, 94 – 95, 98, 100 – 102, 106 – 108 y 110 – 111. Libro 3: 1 – 4, 8 – 11, 13, 15, 25, 28 – 30, 33, 40, 44 – 45, 50, 53, 58, 60 y 71. Libro 4: 13, 17 – 18, 21, 23 – 24, 27 – 30, 39 – 42, 49, 59 – 61 y 65 – 66. Libro 5: 1 – 8, 12 – 17, 26 – 27 [1.v], 33 – 37, 43, 45 – 47 y 54 – 58. Libro 6: 4 – 5, 23 – 24, 30 – 31, 46 – 48, 53, 55, 57 – 63, 70 – 73, 79 – 82, 87, 90 – 91, 102 – 107 y 11 – 116. Este examen detallado de la segunda etapa que engloba el 38,32% del texto (34,05% más 4,27%) de la Edición Crítica es realmente muy informativa.

I), el *Uttarakāṇḍa* (libro VII) y quizás algunas partes del final del libro VI, que comprende el 24,57% del texto.

- Cuarta etapa: Compuesta entre los siglos IV y XII. Aquellos pasajes con buen soporte manuscrito (relegados a los pies de notas por los autores de la Edición Crítica).
- Quinta etapa (sobre el siglo XVII d.C.) Pasajes con soporte manuscrito pobre.

Ananda Guruge (1991: 35 – 41), basándose en varios estudios sociológicos, hace un intento de establecer una cronología que coincide más o menos con la de J. L. Brockington. Según el investigador cingalés:

- Lo primero son las baladas y ciclos de baladas que se cantarían alrededor de Ayodhyā, Kiṣkindhā y Laṅkā. Entre ellas, la balada de Daśaratha y sus hijos que aparece en los *jātakas*, o sea, anterior al siglo IV a.C.⁶³
- Después, Vālmīki las pone juntas y hace un poema épico de aproximadamente doce mil versos, antes del 300 a.C. Según A. Guruge, el gramático Pāṇini sería anterior a Vālmīki.
- En tercer lugar, el poema, que originalmente estaba dividido en *adhyāyas*, se redivide en seis libros (*kāṇḍas*) y cantos con diferentes tipos de metros. Basándose en el análisis de los metros y la influencia del *Mahābhārata*, A. Guruge sitúa esta etapa entre el año 300 a.C. y 100 d.C.
- En cuarto lugar, el texto original se desarrolla en recensiones. En esta etapa se incluyen interpolaciones como son los cantos con descripciones geográficas y con detalles sobrenaturales; en general, se añaden descripciones más profundas. Esta etapa sería entre los siglos I d.C. como sugiere Camille Bulcke (1950) y II d.C., como apunta Walter Ruben (1968), ya que hay ciertos aspectos geográficos en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki que no debían conocerse antes de la era cristiana.
- Finalmente, la parte legendaria del *Balakāṇḍa* con la descripción de la

⁶³ Ananda Guruge da esta fecha porque es el año del segundo concilio budista y de esa época es el canon de los *jātakas*.

inspiración divina de Vālmīki y el *Uttarakāṇḍa* completo se añaden bajo influencia brahmánica. Esto debía ser en la época en que aparecen las primeras sectas como el *saivaísmo* (Rāvaṇa se convierte en devoto de Śiva o Hanumān en su avatar), es decir a partir del siglo I d.C., como indica el pilar de Heliodoro en Besnagar⁶⁴.

Después de esta etapa, sólo se añaden pequeños comentarios de los copistas, pero la épica ya tiene su forma actual.

Un dato significativo para la datación del *Rāmāyaṇa* es que no se menciona ningún detalle de la aparición del budismo y el imperio Magadha, ni siquiera en el *Balakāṇḍa*. Estos acontecimientos históricos tuvieron lugar, precisamente, en la misma región donde el sabio Viśvāmitra enseña a sus dos discípulos, Rāma y Lakṣmaṇa. En el episodio se ofrecen algunos detalles históricos y geográficos, pero no menciona nada del budismo. La única referencia al budismo en el texto de Vālmīki (Gorresio II, 109, 34) está considerada una interpolación muy posterior (Guruge, 1991: 251). Se puede concluir que el *Rāmāyaṇa* es postvédico y prebudista, si no es anterior al nacimiento de Buda al menos sí lo es a la popularidad de la religión budista.

Una inscripción del reino Champa, en Tra-kien (Vietnam) documenta una imagen y un templo dedicados a Vālmīki por el rey Prakāśadharmā (c. 653 – 679 d.C.) así que, como muy tarde, la última sección del *Rāmāyaṇa* se debió incorporar antes del siglo VII d.C.

Para Robert P. Goldman (1990: 22 – 23 y 45) es improbable que las partes más antiguas se compusiesen antes del siglo VII a.C., pero no después de mediados del siglo VI, entre el 750 y el 500 a.C. Las partes más nuevas (tratamiento *vaiṣṇava*), según R. P. Goldman, se incorporaron entre el siglo II y IV d.C.

Para resumir y concluir esta sección, decir que el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki fue una narración oral durante varios siglos (*rāmāyaṇa* o *rāmakathā*) y aproximadamente al principio de la era cristiana pasó a escribirse. Cuando se escribió, mantuvo las características propias del discurso oral y tampoco quedó terminada definitivamente,

⁶⁴ La Columna de Heliodoro del año 113 a.C., en Besnagar (Madhya Pradesh, India), fue erigida en honor a Vāsudeva (uno de los primeros nombres de Viṣṇu) por un tal Heliodoro, un Bactro-griego enviado desde Gandhara a la corte de Vidisha. El Garuḍa que iba en la parte superior de la columna se ha perdido pero esto evidencia, según Ananda Guruge, que comenzaba el sectarismo.

sino que fue creciendo o evolucionando en los siguientes siglos. Llamamos *Rāmāyaṇa* de Vālmīki a:

- La narración del *rāmakathā* más los otros materiales, incluidos el *Balakāṇḍa* y el *Uttarakāṇḍa* (oral), aunque no sabemos en qué medida fueran compuestos por él.
- Las tres diferentes recensiones con sus variaciones (orales o escritas en manuscritos), aunque difieran entre sí.
- Las ediciones de las tres recensiones por separado (escritas).
- La edición crítica a partir de las tres recensiones (escrita).

Respecto a la datación de la obra, no hay un consenso unánime entre los sanscritistas pero se apunta el siglo VIII a.C. como fecha más tardía y el siglo IV d.C. como fecha más reciente, la mayoría de autores coincidimos en que el grueso de la obra fue escrita en algún momento entre el siglo II a.C. y el siglo II d.C.

2.2. TRANSMISIÓN DEL RAMAYANA

La literatura sagrada y la literatura ritual de la India, los *Vedas* y los primeros comentarios sobre ellos, incluyendo las primeras gramáticas y las épicas *Rāmāyaṇa* y *Mahābhārata* fueron productos de un medio oral, se compusieron para ser memorizados y, posteriormente, cantados o recitados.

La dicotomía oralidad y modernidad/escritura se basa en el concepto de “cultura oral primaria” tal y como se explica desde el Romanticismo, pero es imposible saber cómo fue la interacción precisa entre oralidad y escritura en los poemas antiguos ni podemos hablar de una “cultura oral primaria” de la época prehistórica del período megalítico. Sólo sabemos que hay una relación intrínseca entre la representación oral y el texto literario, entre el discurso oral (memorizado) y la escritura. Sin embargo, también hay que aceptar el papel que la escritura jugó en la composición/ preservación de estas obras “orales”.

Antes de dar una explicación a la transmisión oral del *rāmāyaṇa*, recordar que la oralidad no significa primitivismo o que una sociedad ágrafa no es sinónimo de analfabetismo, como muchas veces se ha afirmado. Se trata de formas diferentes de adquirir el conocimiento. Las comunidades cuya cultura no conoce la escritura en ninguna forma aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no estudian,

“se entrenan” (Ong, 1987: 18). Cada época usa intercambios simbólicos que contienen estructuras externas e internas, medios y relaciones de significación propios. Podemos decir que hay tres etapas históricas según tres modelos irreductibles el uno al otro (Poster, 1990: 6 – 10): 1) la relación cara a cara, mediatizada por el intercambio oral (equivalente a lo que I. Lotman (1977: 21, 48 – 61) denomina “culturas textualizadas” o “sistema primario de modelización”); 2) la relación escrita, mediatizada por el intercambio impreso (equivalente a lo que I. Lotman denomina “culturas gramaticalizadas” o “sistema secundario de modelización”, que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada); y 3) el intercambio mediatizado por la electrónica. El primer estadio se caracteriza por las correspondencias simbólicas; el segundo por la representación mediante signos, el tercero, por la simulación informática. En cada estadio la relación entre lenguaje y sociedad, idea y acción, identidad y alteridad es diferente.

Otra clasificación diferente es la que hace Paolo Fabbri (1973: 87), que llama “culturas textualizadas” a las que usan la radio, el cine y la televisión. Por otra parte, Walter Ong (1987: 19) llama “oralidad primaria” a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión y “oralidad secundaria” a la de la actual alta tecnología, es decir, a la oralidad mediante el teléfono, radio y televisión (“cultura textualizada” para Fabbri). Es una pena, como explica Walter Ong (1987: 20 – 22), la confusión que produce esta terminología. La expresión “literatura oral” es inapropiada porque *litera* (del latín, “letra”) hace, precisamente, referencia al alfabeto. La palabra “prealfabetismo” tampoco le parece correcta a Walter Ong “porque revela la oralidad (el “sistema primario de modelización”) como una desviación anacrónica del ‘sistema secundario de modelización’ que le siguió”. Prefiere el término “texto” (del griego “tejer”), pero lamenta que se asocie a la escritura. Propone la palabra “épica” (raíz del protoindoeuropeo *weku* > *vox* (latín) > *vocal*). “Sin embargo el significado más usual del término “épica” interferiría de alguna manera con un significado genérico atribuido a todas las creaciones orales”. Preferimos texto oral *versus* escrito, ambos, oral y escrito, los consideramos literarios.

I. Lotman (1993: 9) señaló que sería un error pensar que las civilizaciones textualizadas (orales) viven en condiciones de “hambre de información”. El mundo de la memoria oral está lleno de símbolos y quizás sea cierta la paradoja que la introducción de la escritura no enriquece sino que empobrece la estructura semiótica de una cultura. Este argumento ya había sido planteado por Platón en *Phaedrus*.

Sócrates expresa ante Fedro severas reservas sobre la escritura como una manera mecánica de procesar el conocimiento, insensible a las dudas y destructora de la memoria, aunque, como ahora sabemos, el pensamiento filosófico por el que luchaba Platón dependía totalmente de la escritura:

(Socrates) But he who thinks that in the written word is necessarily much which is not serious, and that neither poetry or prose, spoken or written, is of any great value, if, like the compositions of the rhapsodists, they are only recited in order to be believed, and not with any view to criticism or instruction; and who thinks that even the best of writings are but a reminiscence of what we know, and that only in principles of justice and goodness and nobility taught and communicated orally for the sake of instruction and graven in the soul, which is the true way of writing, is there clearness and perfection and seriousness, and that such principles are a man's own and his legitimate offspring; -being, in the first place, the word which he finds in his own bosom; secondly, the brethren and descendants and relations of his others;- and who cares for them and no others- this is the right sort of man; and you and I, Phaedrus, would pray that we may become like him. [...]. To Homer and the other writers of poems, whether set to music or not; and to Solon and others who have composed writings in the form of political discourses which they would term laws -to all of them we are to say that if their compositions are based on knowledge of the truth, and they can defend or prove them, when they are put to the test, by spoken arguments, which leave their writings poor in comparison of them, then they are to be called, not only poets, orators, legislators, but are worthily of a higher name, befitting the serious pursuit of their life. (Phaedrus): What name would you assign to them? (Socrates) Wise, I may not call them; for that is a great name, which belongs to God alone, lovers of wisdom or philosophers, is their modest and befitting title (*Phaedrus*, 274).

En las culturas orales, la restricción de las palabras al sonido determina los modos de expresión y también los procesos de pensamiento. No se sabe más que lo que se recuerda (Ong, 1987: 40). En una cultura oral, el pensamiento está unido a la comunicación. Las necesidades mnemotécnicas determinan incluso, los usos de la sintaxis (Havelock, 1963: 87 – 96, 133, 295): el ritmo, las fórmulas, las figuras de dimensiones extraordinarias y las figuras heroicas caracterizan el discurso oral.

El *R̥g Veda*, el libro más antiguo de los Vedas, fue compuesto oralmente entre los años 1.500 y 1.200 a.C.). A partir de su redacción (antes del 600 a.C.) por varias familias de poetas y estudiosos brahmánicos (*r̥sis*), se preservó una única versión que fue fielmente transmitida de generación en generación a través de medios puramente orales. El hecho de escribir los *Vedas* fue considerado una actividad “contaminante” en su época. A partir de su escritura se hizo imprescindible la figura del maestro (*guru*) o del sacerdote (*paṇḍita*) para mediar entre el lector y el texto con sus consecuentes efectos e implicaciones. Por lo regular, el conocimiento de la escritura

se considera en todas las sociedades y culturas como un instrumento de poder secreto y mágico (Goody & Watt, 1968: 31 – 33; Goody, 1968: 236) y suele restringirse a grupos especiales como el clero (Tambiah, 1968: 113 – 114).

Las mnemotécnicas desarrolladas para preservar el *Ṛg Veda* en su forma auténtica también fueron usadas para preservar oralmente otros productos posteriores de la tradición textual como es el caso de las épicas. También se desarrollaron mnemotécnicas para la enseñanza y la preservación de formas de ejecución artística estructuralmente complejas como la música vocal e instrumental (el *bol* para la tabla) y la danza (*sollu-kattu* para el *Bharata Nāṭyam*)⁶⁵. La tradición representativa, tan antigua como la misma tradición épica, funciona como un puente entre la oralidad y el mundo alfabetizado.

En el *Balakāṇḍa* (*sarga* 4) y en el *Uttarakāṇḍa* (*sargas* 93 y 94) vemos que el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki fue producido, transmitido y representado oralmente desde la Antigüedad. Inicialmente las épicas empezaron recitándose en ocasiones rituales: el *Mahābhārata* en el ritual del sacrificio (*yajña*) en el bosque Naimiśa y en el *sarpanyajña* del emperador Janamejaya y el *Rāmāyaṇa*, por Lava y Kuśa, hijos del rey Rāma (I, 4, 4), en el *āśrama* de Vālmīki.

Los dos *sutas* o *kuśīlavas* aprenden de su maestro el poema y luego lo representan en las ciudades y pueblos de Kosala. Kuśa y Lava, además de tener una bella voz, estaban instruidos en los Vedas y el arte musical (I, 4, 5 y 9). La palabra “*kuśīlava*” (de Kuśa y Lava, *kuśī-lava*) significa, literalmente, “bardo”, “juglar” o “trovador” y podría haber sido creado por los mismos bardos para explicar su origen y emparentarse con Rāma (Bulcke, 1958 y 1959).

Después de un tiempo, las épicas se convirtieron en poesía cortesana. El *Balakāṇḍa* de Vālmīki cuenta que el rey Rāma, que está gobernando la capital de Kosala, Ayodhyā, oye sobre dos magníficos contadores (o cantadores) de cuentos y los invita a una representación en la corte real. Los hermanos Kuśa y Lava representan la épica para su padre y héroe (I, 4, 21). De este episodio puede deducirse que en la India Antigua, algunos bardos se convertían en cortesanos y eran empleados

⁶⁵ El *bol* es un sonido onomatopéyico, son las sílabas (utilizadas a modo de lenguaje) que corresponden a los golpes ejecutados en las tablas. El *Bharata Nāṭyam* incorpora gestos precisos con las manos y piés, brincos, vueltas y movimientos de cabeza, ojos y cuello. Cada movimiento y paso se coordina con una nota musical, el golpe de un tambor o la percusión vocal conocida como *sollu-kattu*.

de la realeza.

La función de los bardos en la corte real era la de recitar la genealogía del rey, ampliar la fama de sus antecesores y dar pruebas del valor de su patrón. Otras faenas menos prosaicas eran anunciar los períodos del día y ofrecer entretenimiento al monarca cuando lo requiriese. No hay diferencias de estilo entre los versos de los poetas y los de los bardos, pero el estatus del bardo era más bajo. Los poetas a veces ocupaban cargos importantes como el de ministro y estaban bien considerados socialmente (Smith, 1985: 71).

El texto de Vālmīki nos dice cómo los bardos esperaban su recompensa de la audiencia una vez terminadas las recitaciones (I, 4, 19), incluso la recensión sur menciona que se les ofreció a los hijos de Rāma dieciocho mil monedas de oro (*Vul.* VII, 94, 19). Esto debió ocurrir a finales del primer milenio a.C., cuando emergen las primeras cortes monárquicas. Posteriormente, en el primer milenio d.C., pasa a ser una moda literaria. (Thapar, 2000: 131).

En la India antigua, los *kuśīlavas* memorizaban el *Rāmāyaṇa* de manera similar a los bardos yugoslavos o los poetas griegos (Hara, 1972). Milman Parry, en los años 20, efectuó sus observaciones sobre las reglas que gobiernan la composición homérica e introdujo el concepto de almacenamiento de material. Su concentración en los epítetos estandarizados que acompañan a los nombres propios lo llevó a concluir que éstas y otras fórmulas eran instrumentos auxiliares para improvisar el relato a medida que se iba desarrollando (Parry, 1971).

Las figuras de dimensiones extraordinarias (es decir, figuras heroicas) para organizar la experiencia, es una especie de fórmula permanente. Las personalidades “incolores” no pueden sobrevivir a la memoria oral (siempre tenemos al “sabio” Nestor, el “alguerrido” Aquiles, el “astuto” Odiseo, “el toro entre los hombres” Rāma, etc.). Las figuras no humanas como los *rākṣasas*, también adquieren dimensiones heroicas. Lo heroico y lo maravilloso desempeñaron una función específica en la organización del conocimiento en el mundo oral. Con el control de la información y la memoria establecido por la escritura y de manera más intensa por la imprenta, no se necesita un héroe en la antigua acepción para plasmar el conocimiento en una historia. La situación no tiene nada que ver con una putativa “pérdida de ideales” (con el tiempo encontraremos incluso el anti-héroe).

La función que se atribuía a estos “adjetivos heroicos” era la de ayudar a la

improvisación, llenando los intervalos métricos, para permitir al rapsoda mantener el hilo del relato. Albert Lord (1960), discípulo de Milman Perry, observó que las fórmulas se agrupaban alrededor de temas igualmente uniformes. Por ejemplo, las agrupaciones formularias son una mnemotécnica útil: los siete contra Tebas, las tres gracias, las tres Moiras, los cuatro Rāghavas, las tres esposas de Daśaratha etc. El carácter oral hacía que hubiera descuidos y contradicciones que, normalmente, al público le pasaban desapercibidos.

Vālmīki, igual que Homero, no fue esclavo de las fórmulas; las usó libremente, las combinó, las cambió de forma expresiva y no se limitó a presentarnos una repetición de frases hechas. Sin embargo, no renunció a usarlas, porque las fórmulas arcaizantes otorgan nobleza y dignidad al estilo, algo muy apropiado para tratar contenidos heroicos.

El carácter oral de los poemas homéricos y del *Rāmāyaṇa* no sólo se manifiesta en su dicción formular. Otra de las características de la oralidad es la claridad expositiva, puesto que una ejecución oral no puede volver atrás. La exposición de la acción es nítida y directa. Eso no quita que a veces se vuelva reiteradamente sobre el mismo tema. A veces, los mismos personajes se convierten en narradores de lo que el lector/oyente ya ha leído/escuchado anteriormente, este tipo de técnicas permitían ganar tiempo al bardo y situar al público cuando se incorporaba a la recitación comenzada (recordamos que tanto las épicas indias como las griegas se recitaban en sesiones públicas que duraban varios días).

Por ejemplo, en el *Ayodhyākāṇḍa* de Vālmīki, Guha le relata a Bharata lo que Rāma dijo y Lakṣmaṇa hizo en Śṛṅgaverapura y Sītā le narra a Anasūyā la historia de su vida hasta el destierro (II, 110). En el *Sundarakāṇḍa*, la *rākṣasī* Trijaṭā avanza el final de Laṅkā describiendo un sueño (V, 25) y Hanumān resume la historia de Rāma hasta su mismo encuentro con Sītā (V, 29 y 33). En la edición de Gorresio, Mārīca narra algunos acontecimientos ocurridos en el *Balakāṇḍa* (Gorresio, III, 43).

La claridad también se percibe en la estructuración de los poemas. En efecto, independientemente de su forma de composición, la narración consta de episodios cerrados y equilibrados, de auténticas secuencias. Esta presentación episódica, propia de sesiones orales ante un público, responde al hecho de que el poema entero no puede recitarse en una sola sesión. Por otra parte, el paso de un episodio a otro siempre está claramente marcado; para ello suelen emplearse símiles e incluso largas

descripciones que rompen el ambiente cargado de la acción.

Estos recursos memorísticos han suscitado diferentes juicios a lo largo del último siglo. A los primeros orientalistas (Hermann Jacobi; Arthur Berriedale Keith; Fitzedward Hall; Arthur Macdonell, etc.) les llamaron la atención todos aquellos materiales que, para ellos, eran indignos de Vālmīki (interpolaciones, contradicciones, repeticiones y, en general, todo lo que no cuadraba con su idea de obra literaria clásica, perfecta y acabada) y, por eso, decidieron estudiar su composición. El lenguaje de los largos discursos y los episodios repetidos fueron interpretados como tediosos, considerando el libro primero estéticamente inferior al resto de los *kāṇḍas*.

Sin embargo, la crítica moderna (Goldman, 1990: 60 – 61; Goldman & Sutherland Goldman, 1999: 17) ha rebatido ese negativismo argumentando que se trata de técnicas propias la composición y representación orales. El sentido estético occidental que enfatiza la acción y el movimiento narrativo (“las unidades” de Aristóteles) tampoco es adecuado para valorar las épicas, en todo caso debería tenerse en cuenta la estética india del *rasa*.

Es evidente que las épicas indias se transmitieron en la Antigüedad de manera oral, usando ciertas técnicas para su memorización. Es importante que también analicemos qué función tuvo la oralidad como modo de transmisión en épocas posteriores.

Muchas dinastías continuaron con la tradición antigua de los bardos (*sutā*) cuya misión, hemos dicho, era proclamar las acciones heroicas del rey y sus ancestros (I, 133). Los Rājapūt, por ejemplo, tenían en su corte, profesionales panegiristas (*cāraṇ* y *bhāt*) que cantaban las genealogías reales. Con la tradición puránica y luego *bhakti vaiṣṇava*, aparecen términos como *kathāka* (contador de historias), *vyākhyāṭra* o *vyāsa* (comentador) o *paurāṇika* (especialista en *purāṇas*). Es, precisamente, la recitación oral (*kathā*), la forma de contar el *Rāmāyaṇa*, la clave de su expansión a partir del primer milenio. Otra de las claves de su éxito es que las épicas son el tema principal de la mayoría de representaciones escénicas (títeres y danzas) que empiezan a surgir en esta época.

Kathā significa algo que se dice, relata, narra, habla; por tanto, connota conversación y explicación. No es un acto personal-individual, sino que implica la presencia de al menos dos personas, es una “representación” interactiva. En el siglo XVIII, el narrador de textos devocionales se acompaña de gestos y danza, creando un

estilo propio de baile, *kathāk*, que ya no se practica en el templo sino en la corte.

En la India y en Asia, desde los tiempos de los bardos a la actualidad, el *Rāmāyaṇa* no se aprende leyéndolo, sino escuchándolo. Los textos escritos son, a veces, productos remanentes de la composición oral; a veces, son los guiones de la representación oral y; otras veces, la presencia pasiva que confiere legitimidad a la representación.

Los *rāmāyaṇas* visuales van acompañados de un componente oral. Muchas de las escenas esculpidas o pintadas en las paredes de los templos se acompañan con leyendas que describen la escena o también con versos del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki u otro autor. Cabe preguntarse si se trata de recursos simplemente descriptivos o de mnemotécnicas que ayudan al narrador a recordar el texto. Como ya han demostrado varios autores (Ong, 1987; Havelock, 1996), las relaciones entre la tradición oral y escrita de cualquier cultura no son simplemente oposiciones, sino que se complementan y combinan de diferentes maneras.

Hasta hace poco en la India, leer significaba leer en voz alta y escribir era una forma de recordar los materiales para memorizarlos oralmente de nuevo. La tradición escrita del *rāmāyaṇa* permite variaciones en los modos de representación como canciones, danzas o esculturas. Incluso, cuando se escribe, el texto tiene que llegar a “audiencias” (no decimos “a los lectores”) que entiendan la historia y sean capaces de reproducirla oralmente, quizás en otras lenguas, para que luego se vuelva a escribir de otra forma, empezando otro ciclo de transmisiones. Muchos de los textos son el resultado de un nuevo ciclo oral a partir de un texto escrito, reescrito a su vez en varias recensiones.

Los *rāmāyaṇas* esculpidos o pintados en las paredes de los templos tenían la función de recordar al cantor o recitador el hilo de la historia ante su audiencia, digamos que tenían el mismo papel que las fórmulas mnemotécnicas. Si alguno de los oyentes (o varios) aprendía la historia y era capaz, posteriormente, de volver a contarla a otra audiencia siguiendo los mismos pasos de quien la escuchó, se convertía en un nuevo recitador profesional o *amateur*. Este proceso une directamente el mundo de la escritura (de la representación icónica) con la transmisión cultural de los textos⁶⁶.

⁶⁶ Este proceso se repite en la actualidad cuando el guía de un monumento explica el *rāmāyaṇa* (a peregrinos o turistas) siguiendo los paneles escultóricos.

Las narraciones icónicas (con o sin leyendas) también funcionan (como las vidrieras en las catedrales góticas o las *aucas* catalanas) como lecturas visuales para aquellos que no saben leer grafías y conocen la historia narrada. Las personas que hacen este tipo de lectura individualizada, hemos observado en varias ocasiones, que también la cuentan en voz baja, para sí mismos, pero lo suficientemente alto como para que alguien que pase al lado del “lector visual–narrador” pueda oírlo. No se hace completamente en silencio, como aquellos que han interiorizado completamente el proceso lecto–escritor⁶⁷.

En una cultura oral, donde la existencia de la palabra radica sólo en el sonido (sin referencia alguna a cualquier texto visualmente perceptible y sin tener idea siquiera de que tal texto pueda existir), la fenomenología del sonido penetra profundamente en la experiencia que tienen los seres humanos de la existencia. La acción concentradora del oído afecta la percepción que las personas tienen del *cosmos*. Una organización verbal dominada por el sonido está en consonancia con tendencias acumulativas (armoniosas) antes que con inclinaciones analíticas y divisorias (las cuales llegarían con la palabra escrita, visualizada (la vista es un sentido que separa por partes). También está en consonancia con el holismo conservador (el presente homeostático que debe mantenerse intacto, las expresiones formularias que deben mantenerse intactas); con el pensamiento situacional (nuevamente holístico, con la acción humana en el centro) antes que el pensamiento abstracto; con cierta organización humanística del saber acerca de las acciones de seres humanos y antropomórficos, personas interiorizadas, antes que acerca de cuestiones impersonales (Ong, 1987).

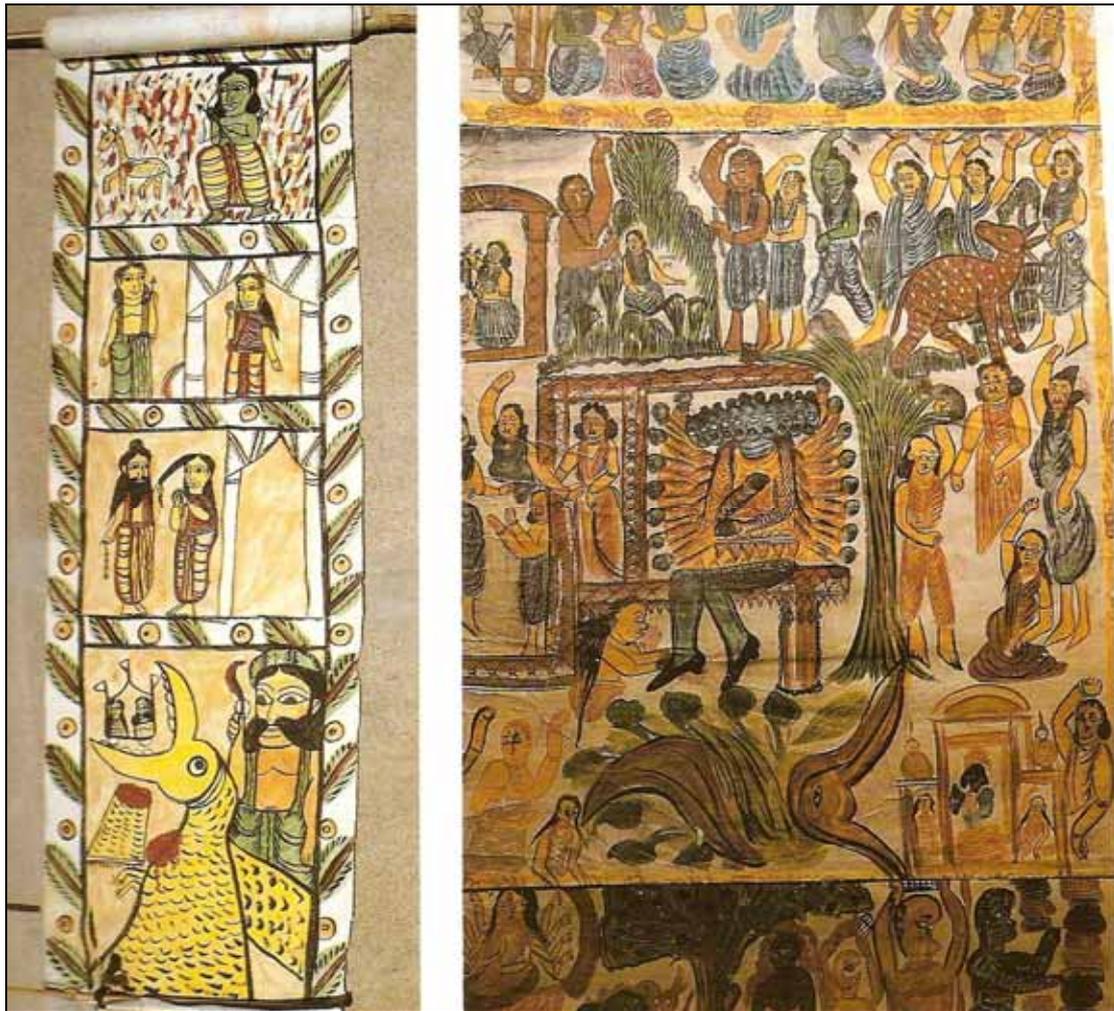
El cine de Bollywood, como estudiamos en la Memoria de Licenciatura (2000) y comentaremos en el tercer capítulo, también presenta sus características “orales”, con una presencia mitológica muy marcada, tanto en la temática, como en los personajes y las estructuras.

La tradición de un guión icónico para recordar y reproducir la historia oralmente ha sobrevivido hasta hoy. Uno de los ejemplos es la pintura *paṭa* de Bengala. El artista ambulante lleva consigo varios rollos de papel pintado⁶⁸ con el

⁶⁷ Lo mismo hemos observado en la India con algunas personas que leen cómics, no se observan y se leen las viñetas en silencio sino a media voz.

⁶⁸ Antiguamente los *paṭs* se pintaban sobre tela, pero ahora muchos *patua* los pintan sobre papel barato y ni siquiera los montan, los llevan atados con un cordón. También, en el pasado,

rāmāyaṇa y otras historias⁶⁹, como vemos en las fotografías. Cuando llega a un pueblo y consigue que una audiencia suficiente le rodee, despliega los rollos y empieza a cantar la historia. Cada rollo⁷⁰ se divide en paneles verticales de diferentes tamaños y cada panel narra un episodio de la historia (el exilio de Rāma, Lakṣmaṇa y Sītā en el bosque, el rapto de Sītā, el incendio de Laṅkā y la muerte de Rāvaṇa están siempre presentes). La narración suele durar entre diez y quince minutos. El *rāmāyaṇa* es conocido por los oyentes pero cada pintor-narrador (*patua* o *chitrakar*)



sólo se usaban tintes vegetales, pigmentos naturales y el almidón de la fruta *bel* para unirlos, ahora también se utilizan pinturas sintéticas y pegamento. Predominan los colores fuertes como el rojo, el verde, el amarillo y el azul; para el fondo se utiliza mucho el color rojo. Algunos *patua* heredan el rollo de sus familias, no los pintan ellos.

⁶⁹ Además del *rāmāyaṇa*, los *pats* narran el *Mahābhārata*, los *purāṇas* y otros cuentos populares bengalíes como los de la diosa serpiente Manasa. Las historias de amor son también muy populares (Kṛṣṇa y Rādhā, Śiva y Pārvaṭī o Rāma y Sītā). A veces también hay historias no mitológicas, más de tipo social y político, incluso satíricas. Temas como el SIDA también se han puesto de moda entre los *patuas*.

⁷⁰ Los rollos pueden medir entre 1 y 15 metros pero la media estandar suele ser unos 5 metros.

le da su propio estilo, como los antiguos bardos, dando más importancia a las partes que cree convenientes. Los musulmanes también son *citrakars* y narran el *rāmāyaṇa* y otros mitos hindúes⁷¹. Este tipo de narraciones orales también se dan en otros muchos lugares de Orissa, Bihar y Uttar Pradesh. Se creía que con la llegada del cine o la televisión este tipo de narraciones populares iban a desaparecer, sin embargo continúan siendo populares en la India oral y rural.

El teatro, la danza y la música también representan el *rāmāyaṇa* de diversas maneras. El artista los representa con un sentimiento de profundo respeto y devoción o también como entretenimiento social, lejos de cualquier connotación religiosa. Los títeres también son una forma muy popular de representación oral/visual, especialmente en el sur de la India, Malaysia e Indonesia. Una inscripción en Bagur (cerca de Bangalore, Karnataka) de 1543 documenta que uno de los oficiales del gobernante pagó para una representación de marionetas del *Rāmāyaṇa*, aunque las representaciones teatrales ya se mencionan en el *Harivaṃśa*, apéndice del *Mahābhārata*, siglo V – VI (Saran & Khanna, 2004: 11). Los titiriteros usan como guión apuntes manuscritos de la historia, tal y como se lo contaron sus maestros o padres, estos guiones han sido memorizados y sólo se recurre al texto escrito cuando se prepara la función o cuando se enseña el arte de los títeres a un nuevo discípulo, en cualquier caso, no se utilizan textos escritos y editados como el de Vālmīki o el de Yogīśvara.

Los indios y, en general, los asiáticos conocen el *rāmāyaṇa* que les enseñaron sus padres o abuelos y desconocen, generalmente, que haya otros *rāmāyaṇas* diferentes a los que ellos han escuchado. Este fenómeno ha sido una de las cosas que más nos han sorprendido llevando a cabo nuestra investigación. Por muchos años (desde 1997 hasta hoy día) y en lugares diferentes (Delhi, Bhubaneswar, Raghurajpur y Puri en Orissa; Bhuj en Gujarat; Hampi, en Karnataka, Varanasi, en Uttar Pradesh; Vientienne y Luang Prabang en Laos; Bangkok y Chang Mai, en Tailandia; Hoian y Danang en Vietnam; Bangkok y Chang Mai en Tailandia; Seam Reap y Phnom Penh en Camboya; Ubud y Jogjakarta en Indonesia; Bhaktapur, en Nepal, etc.) hemos escuchado la narración del *Rāmāyaṇa* y son muy pocas las personas que conocen que existen versiones diferentes a las que ellas cuentan.

⁷¹ Podría tratarse de descendientes de emigrantes árabes que no les importa demasiado la costumbre de no representar imágenes o bien de descendientes de hindúes o convertidos al islam. Véase Bhattacharya, 1973: 95

Hemos observado que si alguien cuenta un texto muy diferente, la reacción suele ser la de corregir al narrador para explicar su propio texto (“no, así no es, es...”), sin embargo si la diferencia es sutil, nadie suele caer en ello. Esto lo ilustra perfectamente Umberto Eco con el cuento de *Caperucita Roja*:

Las dos partituras célebres, la de Perrault y la de los hermanos Grimm, difieren profundamente. En la primera, la niña es devorada por el lobo y la historia se acaba, inspirando severas reflexiones moralistas sobre los riesgos de la imprudencia. En la segunda, llega el cazador, mata el lobo y devuelve a la vida a la niña y a la abuela. Final feliz. Ahora imaginemos a una madre que les cuenta el cuento a sus niños y se para cuando el lobo devora a Caperucita. Los niños protestarían y querrían la “verdadera” historia, donde Caperucita resucita, y poco valdría que la madre se declarara filóloga de estricta observancia”. Sin embargo, hay “una serie de hechos menores -en los que Perrault y los Grimm divergen, como, por ejemplo, qué tipo de regalos lleva Caperucita a su abuela- sobre los cuales los niños están ampliamente dispuestos a transigir, puesto que se remiten a un individuo mucho más esquemático, fluctuante en la tradición, instanciado en múltiples partituras, muchas de ellas orales (2002: 16 – 17).

En nuestras entrevistas a más de 50 personas, siempre hemos preguntado sobre algunos episodios claves que nos ayudan a distinguir de qué texto se trata (la liberación de Ahalyā, la mutilación de Śūrpaṅakhā, el encuentro con Sambuka, la *agniparikṣā* de Sītā, el nacimiento de Kuśa y Lava, de la misma Sītā o de Hanumān, la relación de Hanumān y Rāvaṇa con el dios Śiva y de Rāma con Vīṣṇu, la llegada de Hanumān a Laṅkā, etc.). A no ser que la persona tome parte en actos religiosos como la recitación del *rāmāyaṇa*, pocos son los que diferencian si el texto que conocen es de Vālmīki, Tulsīdās, Kampan, Ramanand Sagar o cualquiera de los otros autores principales. Muchas veces ocurre que el narrador identifica su relato con Vālmīki, pero está narrando otro *rāmāyaṇa*.

El *rāmāyaṇa* se aprende de las siguientes maneras:

- Una persona o varias a la vez recitan el *rāmāyaṇa* en una casa particular o en el templo como lectura devocional (el *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās en su edición de Gita Press, Vālmīki en cualquiera de sus ediciones *vulgata*, Kampan y el *Adhyātma Rāmāyaṇa* entre los más populares). Varias personas siguen la lectura mirando los textos (se distribuyen varios ejemplares entre el público o cada cual trae el suyo) o recitándolos de memoria⁷².

⁷² Véase apartado 3.3.1.

- Se lee el *rāmāyaṇa* (digamos con intención secular o de entretenimiento) de una edición que se compra en la librería o en el quisco, normalmente abreviada. El *Rāmāyaṇa* de C. Ragopalachari es la más popular y se vende en casi todas las estaciones de tren indias.
- Se aprende el *rāmāyaṇa* por padres, abuelos u otro familiar. También de un maestro en el caso de estudiar sánscrito, o en la escuela (muchas de las historias del *Rāmāyaṇa* y del *Mahābhārata* forman parte de los *curricula* de hindi y otras lenguas). Muchas veces son las mujeres las principales transmisoras dentro del ámbito familiar.
- Se aprende el *rāmāyaṇa* viendo o participando en la *rāmālīlā* o en otro tipo de representaciones teatrales como el *yātrā*.
- Se canta o se escucha cantar el *rāmāyaṇa* (las dos épicas forman parte del repertorio de música *carnatic*).
- Se interpreta o se ve interpretar el *rāmāyaṇa* en baile (*Bharata Nāṭyam*, *Kathakali*, ópera etc).
- Se aprende el *rāmāyaṇa* en los títeres del pueblo o pueblo vecino.
- Se ve a Rāma en todas partes, templos, esculturas, tatuajes, posters o calendarios etc. El artista que pinta, esculpe el *rāmāyaṇa* lo puede hacer como negocio (alguien le paga para que lo haga y su objetivo es únicamente económico) o como devoción (independientemente de que le paguen o no, hay un sentimiento de devoción en el momento de la creación).
- Se lee el *rāmāyaṇa* en cómic (el *Amar Chitra Katha* es el más popular).
- Se ve o se escucha el *rāmāyaṇa* en televisión, radio o video.

De las diez formas mencionadas, a excepción de la segunda (sólo letras escritas), las demás combinan la escritura, lo visual o el movimiento con la oralidad y todas ellas, menos la segunda y la penúltima, son sociales.

Pese a la existencia de una tradición textual comprometida con prácticas textuales propias de la cultura escrita, las clases de desarrollo científico y tecnológico (a nivel social) y de desarrollo cognitivo (a nivel individual) que se supone que produce una tradición textual, no se materializaron en la India de manera global. La tradición hindú sigue siendo oral en muchos aspectos psico-sociales. No se ha

efectuado ninguna discriminación sistemática entre el mito y la historia, entre las creencias en lo sobrenatural y un análisis racional de los fenómenos naturales, entre las discusiones polémicas y controvertidas y los estudios analíticos y comparativos, entre un enfoque didáctico de la investigación y un enfoque reflexivo al respecto.

La pregunta fundamental que podríamos plantear es por qué, a pesar de su literatura escrita, la tradición hindú continúa presentando estas características “no letradas”. Parece ser que lo importante no es la existencia de una tradición textual *per se* sino los tipos de conceptualizaciones y técnicas analíticas críticas que esa tradición desarrolla y utiliza en sus estudios textuales. Lo más importante no es que el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* sean originalmente obras orales/representativas sino que son radicalmente oral-aural por naturaleza y que han funcionado a caballo entre el mundo oral y alfabetizado a pesar de que sus audiencias en cualquier contexto supiesen leer. Todas aquellas peculiaridades que los indólogos europeos del siglo XIX atribuyeron a las épicas sánscritas (gran tamaño, repetición y digresión) no son más que las características propias de los textos orales que guardan y transmiten todo tipo de conocimientos en una sociedad tradicional.

Si el *rāmāyaṇa* está “vivo” en la India o en otros países de tradición oral se debe a dos aspectos cruciales relacionados uno con el otro: El primero es que la gente usa las canciones, las épicas, el drama popular y los títeres en su vida cotidiana. El segundo, que gran parte del contenido de la comunicación versa fundamentalmente sobre la religión y la mitología. En otras palabras, el *rāmāyaṇa* está “vivo” gracias a la oralidad (no sólo como medio sino como forma de pensamiento/ conocimiento) y la devoción/ritual. Independientemente del género, disciplina o soporte material en que se manifiesta el *rāmāyaṇa* (*itihāsa*, *purāṇa*, *mahakāvya*, *nāṭaka*, teatro de sombras, canción popular, relieve esculpido, pintura mural o miniatura, película, cómic o *rāmlīlā*) ha seguido siendo “oral” desde los tiempos de Kosala a Bollywood. Factores externos como el clima monzónico (la humedad desgasta aceleradamente el papel), la erosión natural de la piedra y las guerras, enfrentamientos entre comunidades o la llegada de otras religiones han sido determinantes para que sobrevivieran algunos *rāmāyaṇas*, sin embargo, la historia oral ha estado siempre de boca en boca, inmune a todas estas circunstancias.

En el siguiente apartado exponemos la historia de la expansión del *rāmāyaṇa* en la India. Por supuesto no se trata de mencionar todos los *rāmāyaṇas* que existen, tarea

imposible, sino de los que consideramos más importantes por su antigüedad, calidad literaria o artística e importancia histórica o política. El número es mucho mayor, como puede verse en la tabla del apéndice 4, en la que hemos recopilado más de quinientos títulos diferentes. La India que describimos incluye la geografía política actual aunque hay que tener en cuenta que no se ajusta a la de otras épocas antiguas que referimos, con un emplazamiento mucho mayor que incluye a Bangladesh, Pakistán, Myanmar o parte de Afganistán.

2.3. EXPANSIÓN DEL RAMAYANA EN LA INDIA

En este apartado vamos a indicar cómo van surgiendo los textos *rāmāyaṇa* de manera cronológica. El período antiguo comprende una amplia época que va desde mediados del siglo VI a.C. al siglo VI d.C., la época en que nacen las épicas, los *jatākas*, los primeros *purāṇas* y la literatura clásica sánscrita. En esta época las manifestaciones artísticas del *Rāmāyaṇa* son muy puntuales, se limitan a la representación de algunas escenas en paneles de terracota, o relieves esculpidos en *stupas* o cuevas. La primera narrativa visual aparece en la época de los Guptas (320 – 544). El período clásico abarca desde mediados del siglo VI hasta principios del nuevo milenio. Esta época coincide con el gobierno de los primeros Cāḷukyas de Vatapi (Deccan oeste y central, c. 556 – 757) y los últimos Cāḷukyas de Vengi (“Cāḷukyas del Este”, Andhra Pradesh, c. 630 – 970); la dinastía Pallava (siglo VII – IX); Pāṇḍya (siglos VII – X) y Coḷa (846 – 1173) en el sur; Rastrakuta en el Deccan oeste y central; y las dinastías Gurjara Pratihara (VIII – XII) y Pala (765 – 1175) en el norte. En el período medieval (siglos X – XIV), el movimiento *bhakti*, que había dado sus primeros pasos entorno al siglo VIII en el sur de la India, se extiende por el norte coincidiendo con la llegada de los primeros sultanes (1200 – 1550). Durante el período mogol (1526 – 1707) se siguen escribiendo *rāmāyaṇas* devocionales. En el sur, con el reinado de las dinastías Candela y Paramara (X – XIII), Hoysāḷa (XII – XIV) y Vijaynagara (XIV – XVIII), el *Rāmāyaṇa* vive artísticamente una de sus épocas más esplendorosas. El período contemporáneo abarca desde la época colonial (c. 1750 – 1947) hasta nuestros días⁷³.

⁷³ En el apéndice IV hemos incluido varias tablas con los principales gobernantes y dinastías indias.

Si queremos remontarnos a la primera vez que sabemos del *rāmāyaṇa* hay que ir a los *Vedas*, aunque su presencia se limita a mencionar los nombres de algunos personajes: Daśaratha, Rāma y Sītā en el *Ṛg Veda* (I, 126, 4; X, 93, 4 y IV, 57, 6 – 7 respectivamente) y el del rey Janaka en el *Taittirīya Brāhmaṇa* del *Kṛṣṇa Yajurveda* (III,10, 9) (Vatsyayan, 2004: 336; Nagar, 1999 (I): 27 – 44). Está claro que relacionar el *Rāmāyaṇa* con los *Vedas* tiene el propósito de salvaguardar su propia popularidad. El hecho de que estos nombres aparezcan en las escrituras hindúes con más autoridad asegura la apreciación de la épica por parte de las sectas más ortodoxas. Esto no constituye ninguna prueba de que la historia existiera en los tiempos del *Ṛg Veda*. La presencia de los nombres es importante historiográficamente, pero no para datar el origen del *rāmakathā*⁷⁴.

Entre los años 750 y el 500 a.C. existían varias leyendas orales en el antiguo reino de Kosala, en el norte de la India, entre ellas una leyenda que podemos llamar *rāmakathā* o *rāma ākhyāna kāvya*, la historia o cuento del príncipe Rāma. Estos ciclos de historias de héroes eran recitados en tiempos de los *yajñas*, rituales del sacrificio. Algunos de estos héroes sufrieron una metamorfosis con el tiempo y empezaron a recordarse por motivos diferentes a los de sus historias originales, tal es el caso de Rāma y de Kṛṣṇa, el héroe del *Mahābhārata*. La historiadora Romila Thapar (2000: 129) pone el ejemplo de Purūravas en el *Ṛg Veda*, un ser mortal que ama a Urvaśī, una mujer celestial; el *Śatapatha Brāhmaṇa* lo describe como aspirante a convertirse en ser celestial en búsqueda de su amor y finalmente, en el *Mahābhārata* no es sólo un ser celestial sino uno de los ancestros más importantes de la dinastía Candravaṃśa.

Alrededor del siglo II a.C., Vālmīki compila varias leyendas (el *Rāmakathā* es la principal) y otros materiales (*gāthā*, *nārāśamsi* o *dāna-stuti*)⁷⁵ que también elogian a los héroes y compone, como ya hemos explicado, el *Rāmāyaṇa*. Hay documentación epigráfica que constata la popularidad de la épica y el respeto a Vālmīki desde el siglo II d.C.: La inscripción de Girnār (Gujarat), alrededor del año 130, de Mahāksatrapa

⁷⁴ Sin embargo, el detalle sirve a algunos autores (por ejemplo, Shanti Lal Nagar en el prólogo a la traducción del *Rāmāyaṇa* asamés de Mādhava Kandalī, 2000: ix – xvii) como prueba histórica de la existencia de Rāma y su familia.

⁷⁵ Los tres términos son muy parecidos: Los himnos *dāna-stuti* son elogios a jefes y deidades que concedía generosos regalos a los bardos; los *gāthā* expresan gratitud a aquellas tribus que obsequiaban con regalos a los sacerdotes; y los *nārāśamsi* son elogios a héroes (Thapar, 2000: 128).

Rudradāman, y la inscripción de Gotami Balasiri en la cueva Nāsik (Maharashtra), más o menos contemporáneas, parafrasean el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki⁷⁶. Uno de los reyes Satavahana (Deccan norte, siglos I – III d.C.) es comparado con varios héroes épicos, entre ellos Rāma, haciendo énfasis en la responsabilidad hacia sus súbditos (Ray, 2005: 6).

Además de los textos literarios y epigráficos, hay algunas escenas talladas en la roca de las cuevas de Udayagiri (Kalinga, actual Orissa, siglo I) y de Undavalli (cerca de Vijayawada, Andhra Pradesh, siglo IV). También encontramos representaciones de la épica, o más bien partes de ella, en paneles de terracota. Los más antiguos son el panel de Kausambi (siglos I o II a.C.), que muestra a una pequeña Sītā secuestrada por el monstruoso Rāvaṇa, y el panel de Bhita (siglo II), que muestra a Rāvaṇa como mendicante.

Entre los siglos II y IV d.C. se añaden versos (casi todos usan metros diferentes al *śloka*), cuentos (como la historia de Madhu en el *Uttarakāṇḍa*), descripciones (como las de la época de lluvias en el *Kiṣkindhākāṇḍa*) y leyendas (como la del origen de los trovadores) al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki con tal de embellecer el texto o bien con fines de adoctrinamiento. La figura del héroe se convierte en un avatar del dios Vīṣṇu. La épica empieza a considerarse un *dharmaśāstra*, un tratado que expone el modelo de comportamiento de los *kṣatriyas*, la casta guerrera. Entre los siglos IV y VI d.C. la historia se ramifica en recensiones.

Al mismo tiempo que nace el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki (entre los siglos IV a.C. y II d.C.) están expandiéndose el jainismo y el budismo. Ambas sectas reformistas usan la historia de Rāma (que bien conocen del *rāmakathā* o bien del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki) para criticar aspectos del hinduismo (entonces brahmanismo o vedicismo) y difundir sus propias doctrinas sectarias. La personalidad de Buda se concibe paralelamente a la de Rāma o Kṛṣṇa: su descripción como *mahāpuruṣa*, con todos sus entrenamientos físicos, hazañas y pruebas de fuerza como un príncipe *kṣatriya* así como la descripción del palacio o del harén.

Los budistas adaptaron la historia de Rāma en los *jātakas*, literatura no canónica que ilustra cuentos de nacimientos previos en los que Buda aparecía en forma humana, animal o de pájaro. Los maestros budistas eran magníficos adaptando cualquier historia que fuera popular. Hay conexiones entre la historia de Rāma y

⁷⁶ Concretamente V, 49, 20 (Girnār) y II, 2, 40 – 41 (Nāsik) (Sivaramamurthi, 1983: 188).

varios *jātakas*, entre ellos el *Daśaratha Jātaka* es el principal. En cada *jātaka* se indica el cuento que ilustra el momento en el que Buda narró una historia particular seguida de una historia en el pasado. Algunos expertos (por ejemplo Sen, 1920; Chakravarty, 1994) defienden que el *Daśaratha Jātaka* es anterior al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, aunque es más probable que descienda directamente del *rāmakathā* o del texto de Vālmīki. Hay varias versiones del *Daśaratha Jātaka* en pali, laosiano, birmano, chino o japonés que difieren en detalles.

Los paralelismos, ideas y expresiones más evidentes entre el *Rāmāyaṇa* y la literatura budista son, además de los *jātakas*, los poemas en sánscrito clásico de Aśvaghoṣa, el *Buddhacarita* y el *Saundaranatha*. Representan el límite tardío para la composición del *Rāmāyaṇa* y han sido fundamentales para datar el *Rāmāyaṇa* desde el punto de vista sociológico e histórico.⁷⁷

El arte de narrar en la piedra fue desarrollado por los budistas para llevar a cabo la proselitización de su fe entre los siglos III a.C. y II d.C. La ilustración de la vida de Buda como se narra en los *jātakas* era el tema principal junto con algunas escenas de la vida cotidiana. Esto incluye a Rāma, ocasionalmente, como una de las vidas previas de Buda.

También se escriben varias historias de Rāma jainistas que incorporan cambios drásticos, incidentes y personajes. Los dos *rāmāyaṇas* jainistas más importantes en prácrito son el *Paumacariyam* de Vimalasūri (siglo III o principios del siglo IV) y el *Vāsudevahiṇḍi* de Samghadāsa gaṇi (siglo V) y en sánscrito, el *Padma-caritam* o *Padma-Purāṇa* de Raviṣeṇa (finales del siglo VII) y el *Uttarapurāṇa* de Guṇabhadra (siglo IX).

El *Mahābhārata*, la otra gran épica india, es contemporánea al *Rāmāyaṇa*. La relación mutua entre las dos épicas desde el punto de vista crítico, lingüístico, artístico e histórico es fundamental, así que hay muchos estudios comparativos desde diferentes perspectivas. Muy a menudo, cuando encontramos un *rāmāyaṇa* esculpido en las paredes de un templo, el *Mahābhārata* está a su lado.

El *Mahābhārata* está compuesto por dieciocho libros (*parvans*) y describe las

⁷⁷ Estos estudios también se basan en otras obras seculares contemporáneas a Vālmīki (300 – 100 a.C.) como son el *Arthasāstra* (tradicionalmente adscrito a Kauṭilya, Viṣṇugupta o Cānakya, el Primer Ministro de Chandragupta Maurya) y los escritos de Megasthenes, soldado romano enviado a la corte de Chandragupta Maurya cuya obra se perdió, aunque nos han llegado algunos fragmentos citados por escritores clásicos como Strabo, Arriano y Diodoro. Véase Khan, 1965; Guruge, 1991 y Raghavan, 1956.

luchas de dos familias, los Pāṇḍavas y sus primos los Kauravas, por la posesión de un reino, Hastināpura, localizado en la actual Delhi⁷⁸. Uno de los personajes centrales de la obra es el dios Kṛṣṇa, personificado como un hombre de acción y estado. La parte central es la batalla en Kurukṣetra, donde Kṛṣṇa se convierte en conductor del carro de Arjuna, uno de los hermanos de Pāṇḍava, y lo instruye sobre los principios del deber (*dharma*). La larga conversación entre ellos es el *Bhagavad Gītā* que es, en muchos sentidos, la parte más importante de la obra ya que ilustra la conexión entre el *dharma* y el *karma*. Al final, los Pāṇḍavas salen victoriosos. Aparte de los eventos centrales, el *Mahābhārata* contiene digresiones en varias materias.

Hay episodios del *rāmāyaṇa* en tres de los libros del *Mahābhārata*: *Āraṇyaparva* (III, 147, 28 – 38 y III, 252 – 275), *Droṇaparva* (VII, 59, 1 – 31) y *Śāntiparva* (XII, 22, 51 – 62). En el *Droṇaparva* y el *Śāntiparva* se narra la historia de Rāma como parte de la recitación de las grandes hazañas de los 16 grandes reyes del pasado, entre los cuales está Rāma. El *Rāmopakhyāna* (como se conocen las *sargas* 258 – 275 del *Āraṇyaparvan*) describe a Rāma como un magnífico asceta que estuvo en el bosque durante catorce años y después gobernó Ayodhyā durante otros diez mil. En la Edición Crítica del *Mahābhārata* (1933 – 1970), el *Rāmopakhyāna* comprende 704 versos, de los que 200 están dedicados a la descripción de la batalla. La diferencia más importante respecto al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es la ausencia de algunos episodios como la descripción de la corte de Rāvaṇa (*Vul.* V, 4); la pelea entre Rāvaṇa y Sugrīva (*Vul.* VI, 40), el episodio en que Rāma lanza flechas al mar (*Vul.* VI, 21), Hanumān trae la montaña (*Vul.* VI, 101) y la ordalía de fuego a Sītā (*Vul.* VI, 116).

Seguramente el *Rāmāyaṇa*, por ser más corta que el *Mahābhārata*, se escribió durante y se terminó antes, así que el *Mahābhārata* contiene material que es anterior y posterior al *Rāmāyaṇa*. Según las investigaciones de algunos estudiosos (Vaidya, 1971; Van Buitenen, 1975), el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki podría derivar de la sección *Rāmopakhyāna* del *Mahābhārata*. Sin embargo, la mayoría de expertos (Jacobi, 1893; Sukthankar, 1941; Shah, 1975) consideran que el *Rāmopakhyāna* es una versión abreviada de la de Vālmīki que deriva de ella o, en todo caso, ambos textos derivan de

⁷⁸ Traducción del *Mahābhāra* al inglés: Van Buitenen, 1973. Para un resumen general del *Mahābhārata*, véase Van Buitenen 1973: xiii – xvi. Hay varias traducciones del *Bhagavad Gītā* en castellano, hemos usado la de Roberto Pla (1997).

una fuente común y se desarrollaron de manera independiente. Para Robert P. Goldman y los autores de la Edición Crítica de la Princeton (S. Pollock, R. Lefebvre, S. Sutherland Goldman), el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es anterior al *Daśaratha Jātaka* y al *Rāmopakhyāna* (Goldman, 1990: 39).

En esta época temprana hay algunos episodios como el cuento de Ṛṣyaśṛṅga, común en el *Mahābhārata* y en el *Rāmāyaṇa*, representados en los relieves de la estupa de Sanchi (Madhya Pradesh, siglos I a.C. – I d.C.); los dos medallones de Bharhut de estilo *gandhara*⁷⁹ (Madhya Pradesh, siglo II a.C.) y los relieves de Nagarjunakonda (Andhra Pradesh, siglos III – IV). En los tres lugares se sigue la narrativa budista del *Daśaratha Jātaka*. Estas representaciones, además de por su antigüedad, son importantes porque prueban la recepción de la épica en el budismo y en el hinduismo en una región lejana a Madhyadesa, el corazón de la literatura sánscrita.

La literatura secular de este período, además de las dos épicas *Mahābhārata* y *Rāmāyaṇa*, incluye las gramáticas de Pāṇini, Kātyāyana y Patañjali.⁸⁰ Sus obras han sido fundamentales para estudiar las etapas de composición del *Rāmāyaṇa* desde el punto de vista lingüístico. También aportan ocasionales datos históricos y sociales. Patañjali cita en un par de versos la anécdota divertida de un mono solitario en el ejército de monos levantándose y adorando el sol (Raghavan, 1980: 4), aunque no menciona el nombre de Hanumān. Este ejemplo, también atestigua la popularidad del *Rāmāyaṇa* en tiempos antiguos, así como de obras basadas en él.

En el período post-Vālmīki, hasta el siglo IV d.C., la literatura sánscrita (también en prácrito y pali) se inspiró masivamente en la leyenda de Rāma (en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki o en el *rāmakathā*) hasta el punto que da la impresión que no había otra tema más de moda. Sheldon Pollock (1993: 156 – 157) habla incluso de “hipertrofia”. No se trata de diferentes interpretaciones de la historia sino de textos diferentes al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki escritos en forma lírica, prosa o drama. Entre ellos destacan:

- *Pratimā* y *Abhiṣeka* de Bhāṣa, dramas sánscritos, siglo II – III.

⁷⁹ El estilo de la región *Gandhara* (Peshawar, en el actual Paquistán) es un producto híbrido con tema budista y estética y técnica grecoromana, fruto de la incursión de Alejandro Magno en Asia en el siglo III. Influyó mucho en el arte de Mathura, Amaravati y Nagarjunakonda.

⁸⁰ Pāṇini es anterior al 300 a.C., Patañjali de mediados del siglo II a.C. y Kātyāyana está entre ambos.

- *Raghuvamśa* de Kalidāsa, poema sánscrito, siglo IV.
- *Jānakīharāṇa* del Rey Kumāradāsa, siglo V.
- *Mahāvīra Caritam* y *Uttararāmacarita* de Bhavabhūti, dramas sánscritos, siglo VII – VIII.
- *Rāvaṇavadha* de Bhaṭṭi, poema sánscrito, siglo VIII.
- *Anargha Rāghava* o *Bala Vālmīki* de Mūrārī, poema sánscrito, siglo IX – X.
- *Bāla Rāmāyaṇa* de Rājaśekhara, drama sánscrito, siglo IX – X.

No hay poeta que no salude a Vālmīki, “el primer poeta”, en las primeras líneas de su obra (igual que en la Antigua Grecia a Homero). Muchas veces se citan literalmente versos de su épica. Kālidāsa y Bhavabhūti, los dos grandes autores clásicos, no son ninguna excepción. Kṣemendra va más allá y se hace llamar *Vyāsadāsa* por su admiración al autor del *Mahābhārata*; sus obras, *Rāmāyaṇamañjarī* y *Bhāratamañjarī*, son una condensación de las dos épicas, *Rāmāyaṇa* y *Mahābhārata* respectivamente.

En esta época comienzan a desarrollarse otro tipo de literatura de carácter histórico-religioso: Los *purāṇas* describen los atributos de las deidades elegidas (Viṣṇu, Agni, Skanda, Devī etc.) y ejemplifican las intervenciones de los dioses en las tareas cósmicas; anuncian, a veces extensamente, lo eficaz y provechoso que resulta escucharlos, recitarlos o copiarlos⁸¹. Estos textos nacieron cuando el hinduismo brahmánico mantenía un serio pulso con las sectas “heréticas” (budistas y jainistas) que proselitizaban entre las castas que los brahmanes consideraban “inferiores”. La respuesta a este reto implicó no sólo reafirmar su posición ortodoxa sino hacer una nueva síntesis absorbiendo muchos aspectos de la heterodoxa crítica, el hinduismo puránico se convirtió en proselitizador y el *rāmāyaṇa*, en *itihāsa* (historia antigua). Muchos *purāṇas* contienen partes del *rāmāyaṇa* o desarrollan nuevas historias, como son aspectos extraordinarios de la vida de Hanumān, la genealogía de los Ikṣvāku etc. Los *purāṇas* que incluyen el *rāmāyaṇa* o aspectos parciales del *rāmāyaṇa* son, por orden cronológico: el *Brahmāṇḍa* y *Viṣṇu* (siglos IV – V), *Harivamśa* y *Vāyu* (siglos V – VI), *Matsya*, *Bhāgavata* y *Kūrma* (siglos VII – VIII), *Agni* y *Skanda* (siglos IX –

⁸¹ Recordamos que a falta de imprenta, los manuscritos se tenía que renovar constantemente debido a las malas condiciones climatológicas y a los insectos. Los versos *phalśruti* contienen listados de los beneficios que se obtienen al copiar, recitar o escuchar los *purāṇas*.

X), *Garuḍa*, *Brahmā* y *Nārādīya* (siglos X – XI) y *Mahābhāgavata*, *Devī* y *Kālikā* (siglos XI – XII). Los *purāṇas* se convirtieron con el tiempo en textos litúrgicos que se usan para rituales públicos específicos.

En cuanto a la escultura, el primer conjunto de paneles del *Rāmāyaṇa* se encontró en Nacharkherha (Haryana, siglo IV – V). Tiene algunas inscripciones y versos de Vālmīki aunque se trata de escenas únicas ilustrando un episodio, no estamos hablando todavía de una narrativa visual lineal tipo cinematográfica (lo que llamamos “*rāmāyaṇa* visual”).

En el período Gupta aparecen las primeras representaciones importantes como narrativas visuales en los templos de Viṣṇu como Śeṣāśāyī de Deogarh (Uttar Pradesh) y el templo de Pārvatī en Nachna (entre el año 485 y 550, Madhya Pradesh). Son paneles todavía independientes pero ya se pueden visualizar como una secuencia narrativa⁸².



En Deogarh hay ocho paneles que representan varias escenas que narran el período de exilio de Rāma: la transformación de Ahalyā (en la foto); Rāma, Sītā y Lakṣmaṇa cruzando el río; Rāma matando a demonios; la visita a la ermita de Atri y Anasūyā; la desfiguración de Śūrpaṅakhā; el secuestro de Sītā; Lakṣmaṇa poniendo una guirnalda a Sugrīva y Rāvaṇa persuadiendo a Sītā en Aśoka. Se combinan, pues, elementos dramáticos con otros más tiernos. Los pequeños detalles indican una tendencia a conceptualizar la historia de manera que se puede seguir con exactitud el texto literario épico.

⁸² La mayoría de estos relieves de Nachna y Deogarh se encuentran en el Museo Nacional de Delhi.

En Nachna hay relieves de Rāvaṇa pidiéndole limosna a Sītā disfrazado de mendicante en el bosque Daṇḍaka; Lakṣmaṇa tapándose los oídos para no escuchar a Sītā cuando ésta le pide que vaya a socorrer a su hermano, que está persiguiendo al cervatillo; Rāma tratando de disparar a Vālin cuando no puede distinguirlo de Sugrīva y el recibimiento de Hanumān, Vālin y Sugrīva a Rāma. El tono de la descripción es muy realista, por ejemplo en el panel del bosque, cuando Rāvaṇa va vestido de mendicante, aparecen dos cabañas construidas en piedra de las que brota vegetación mostrando la fuerza natural del bosque.

Un poco posteriores son los relieves esculpidos en el templo de Viṣṇu en Apsad (Nawadah District, Bihar), construido por el rey Gupta Ādityasena (siglo VI – VII). También se trata de un conjunto de escenas narradas cronológicamente incluyendo a Rāma, Sītā y Lakṣmaṇa cruzando el río Gangā en una barca, otra escena cruzando el río Yamuna, una paisaje del bosque con Rāma caminando y Lakṣmaṇa y Sītā siguiéndole, la visita de Bharata, Bharata volviendo a Ayodhyā con su corte etc. En Pavnar (Maharashtra) también se hallan escenas sueltas del *Rāmāyaṇa* de tiempos de los Vakatas, aliados de los Guptas (Gottfried, 1982) y en el templo de Alampur (Andhra Pradesh, siglo VII – VIII) aparece la escena de Jaṭāyus.

Además de estas narrativas en tiempos de los Gupta, hay varias terracotas del *rāmāyaṇa* que representan episodios particulares. Por ejemplo en Chausa (cerca de Buxar, en el distrito Shahabad, Bihar) se encontró un panel que representa a Rāma y Lakṣmaṇa rodeados de monos, actualmente se encuentra en el museo Jhajjar (Haryana). En Saheth Maheth (Uttar Pradesh) también se encontraron dos paneles de terracota, uno con Hanumān y otro del combate entre los hermanos monos.; otro panel de terracota antiguo es el de Rāvaṇa con cabeza de burro (Museo Nacional, Delhi).

En ninguna de las representaciones mencionadas hasta ahora hablamos de Rāma como un dios y menos de devoción hacia él, sino de un héroe épico. Rāma aparece armado, participando en actividades ordinarias y sin ningun áurea. Siempre se representa al lado de otros episodios del *Mahābhārata* o el *Pancatantra*. Tampoco era popular en todo el territorio indio: En Bhitargaon (Kanpur district, Uttar Pradesh) se encontraron 143 paneles de terracota, pero sólo un par relata pasajes del *Rāmāyaṇa*⁸³.

⁸³ Un panel de Rāma y Lakṣmaṇa en el bosque y otro que narra el episodios de Kākasurā. La historia cuenta que Kākasurā, el hijo de Indra, apareció en forma de cuervo y le dio varios picotazos a Sītā mientras Rāma dormía a su lado. Cuando Rāma se despertó cogió una brizna

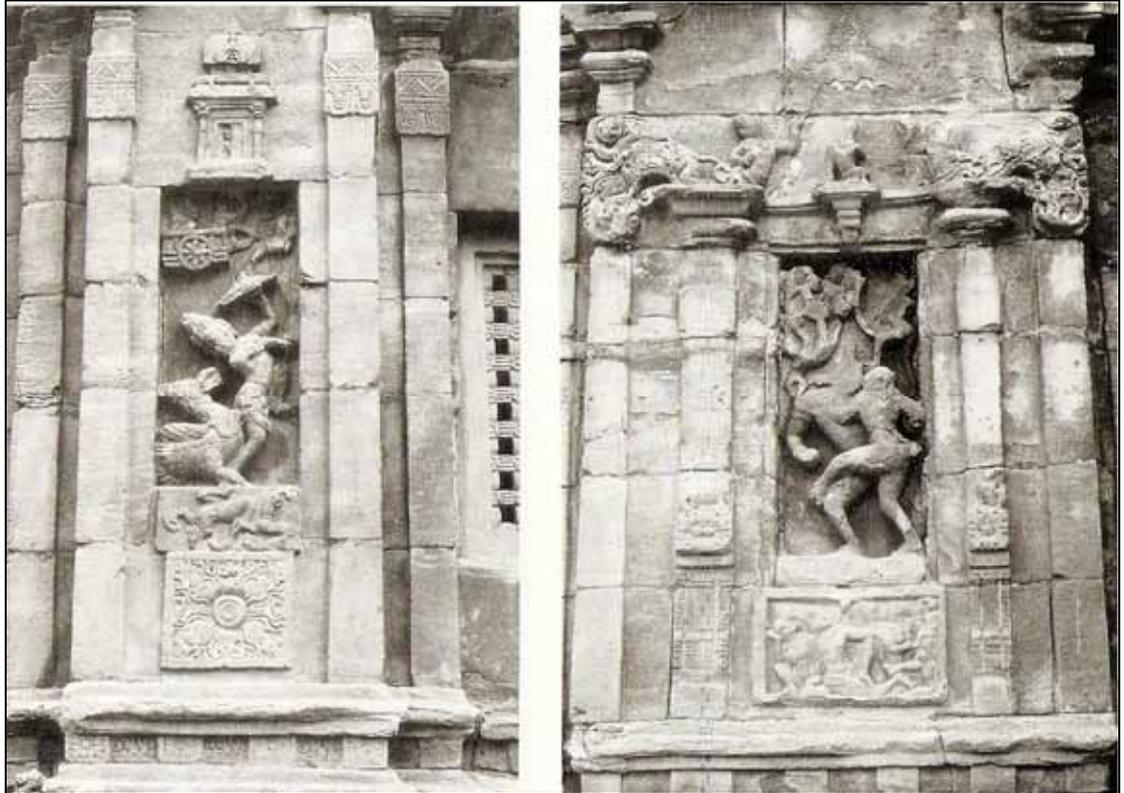
Con la dinastía Cāḷukya (los Cāḷukyas del oeste y del este), que gobierna entre los siglos V y VIII en el sur de la India, el *rāmāyaṇa* toma una nueva perspectiva. Los reyes se proclamaban a sí mismos *parāma bhāgavata* y se apropian de esta manera del personaje mítico:⁸⁴ Los Cāḷukyas de Kalyani (noreste de Karnataka), bajo el reinado de Vikramāditya V (entre 1008 y 1015), trazan el origen solar de sus antepasados y Vikramāditya VI, que reina entre 1076 y 1126, se hace llamar Cāḷukya Rāma. Los reyes legitiman sus guerras por la conquista como luchas del bien contra el mal. Las inscripciones contienen versos de Vālmīki elegidos estratégicamente, como vemos en el siguiente ejemplo. Se trata de una inscripción que se encuentra en Aihole del rey Cāḷukya (del oeste) Pulakeśī, en la que se describe una batalla de la siguiente forma (Vatsyayan, 2004: 338): *The sky resembled the ocean and the ocean the sky (jalanidhi iva vyoma vyomnah samo bhaved āmbudhini) (Epigraphica Indica 6: 6)* recordando el verso de Vālmīki: *The sky resembled the ocean and the ocean the sky as the battle between Rāma and Rāvaṇa” (gaganam gaganakāra sāgaraḥ sāgaropamaḥ rāmarāvaṇeyor yuddham rāmaorāvaṇayoriva) (Vul., VI, 110, 83 – 84)*. Estas inscripciones pueden ser consideradas en una situación semiótica diferente a la que encontramos en las representaciones de épocas anteriores: Rāma y el *Rāmāyaṇa* ya no funcionan como elementos retóricos periféricos que embellecen el discurso, sino que constituyen un discurso político, los reyes se proyectan como encarnaciones del propio Rāma y demonizan a sus enemigos (Pollock, 2006 [1993]).

Los *rāmāyaṇas* visuales más extensos de esta época se encuentran en varios templos localizados en Aihole, Badami, Mahakuta y Pattadakal (Bijapur District, Karnataka). El emplazamiento de los paneles varía en cada caso.

Vatapi (hoy Badami, Bijapur District, Karnataka) es el primero de los lugares asociados con los Cāḷukyas, como muestra una inscripción (datada del año 543) de su fundador Pulakeśī en la muralla de la fortificación. El templo Azar Sivalaya (siglo VII), dedicado a Viṣṇu, contiene iconografía del *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* en los nichos de las paredes exteriores. Las escenas incluyen a Rāma disparando al cervatillo

de hierba y después de pronunciar el *Brahmastra* se la arrojó al cuervo, que inmediatamente le pidió perdón.

⁸⁴ Antes de los Cāḷukyas hay también algunos ejemplos puntuales: el rey Skandagupta, que gobierna entre 455 y 467 compara su magnífico poder ofensivo al de Rāma (inscripción CII 3: 318.5) (Pollock 2004: 168).



En la foto de la izquierda, Rāvaṇa y Jaṭāyus. En la foto de la derecha, Vālin y Sugrīva (Templo Virupākṣa, Pattadakal, Karnataka, India).

dorado y el rapto de Sītā. A 12 km. se encuentra Pattadakal, el centro de reunión de los tres últimos reyes Cālukyas (del oeste), que incluye tres templos (Mallikārjuna, Pāpanātha y Virupākṣa) construidos por las hermanas del rey Vikramaditya II (733 – 745).⁸⁵ Los veintiocho paneles del templo Pāpanātha presentan una narrativa totalmente conexa y más realista que en representaciones anteriores. Por ejemplo, se representa por primera vez las diez cabezas de Rāvaṇa en círculo, una técnica más efectiva que la plana. La narración está dividida en dos secuencias que se leen en la dirección opuesta a las agujas del reloj⁸⁶: La primera de las secuencias (en la pared exterior de la *mandapa* más antigua) empieza con Daśaratha realizando el sacrificio, le siguen escenas de la infancia de Rāma y los hermanos aprendiendo a disparar el arco en la ermita de Viśvāmitra, termina con Rāma rompiendo el arco de Śiva. La segunda secuencia continúa con el exilio de Rāma, la desfiguración de Śūrpaṅkhā, el

⁸⁵ Laoka Mahadevī, la esposa mayor del rey, fundó el templo de Virupākṣa para conmemorar su victoria ante los Pallavas en el año 745, mientras que la esposa más joven, Trailokyamahadevī, construyó el pequeño templo Mallikārjuna.

⁸⁶ Esta disposición de derecha a izquierda también se encuentra en otros templos de la época Hoysala como el Amṛteśvara.

secuestro de Sītā, la pelea entre Vālin y Sugrīva y la batalla con Rāvaṇa. En la cara norte y sur del templo también hay varias esculturas con el nombre de los personajes en prácrito (Raman, Site, Rāvaṇa n, Suppanaki, etc) grabado sobre o encima de ellas.

El templo Virupākṣa resume el *rāmāyaṇa* en veintitres escenas muy elaboradas. Hay representaciones del *rāmāyaṇa* (también del *Mahābhārata*) en los tres nichos de la pared externa, con Vālin y Sugrīva; Rāvaṇa y Jaṭāyus y la escena del cervatillo, o sea, las dos primeras de pelea y la segunda de caza. Las representaciones continúan en el interior del templo, esculpidas en los dieciocho pilares distribuidos en cuatro filas. Estas representaciones incluyen escenas del exilio de Rāma como la desfiguración de Śūrpaṅkhā, Rāvaṇa disfrazado de mendigo, el rapto de Sītā, Jaṭāyus luchando con Rāvaṇa, Sītā en la cueva Aśoka, Hanumān llegando a Laṅkā y su encuentro con Sītā.

En el templo Mahakuteśvara (principios del siglo VIII) también cuenta con escenas del *Rāmāyaṇa* en los muros exteriores (sur y oeste) y el templo de Durgā en Aihole, el mayor y mejor acabado, es el último en la serie de escenas del *Rāmāyaṇa*. Fue construido en el año 745 por Komarasingha, que no tenía título real, un detalle que indica riqueza fuera de la corte y la presencia de donaciones para mantener el templo. Los relieves en el sótano del porche interior representan escenas desde el *Ayodhyākāṇḍa* al *Sundarakāṇḍa*.

La narrativa épica es también bastante extensa en el magnífico friso de la *vimana* del templo *rastrakuta* Kailasānatha (cueva 16) en Ellora (Maharashtra, año 757 – 72)⁸⁷. Los paneles son secuenciales con episodios escogidos: No hay rescate de Ahalyā ni visita al *āśrama* de Atri, pero se describe la visita de Rāma y Sītā al *āśrama* de Viśvāmitra y el viaje al bosque Daṇḍaka. Otras esculturas describen el rapto de Sītā, la lucha entre Rāvaṇa y Jaṭāyus de forma bastante dinámica y dramática. Un episodio que cobra importancia en este templo *śaiva* es el de las penitencias de Rāvaṇa, fuente de su poder. Como devoto de Śiva, se corta las cabezas y se las entrega al dios.

Como la dinastía Cālukya, los Pallavas y posteriormente los Coḷas, también se apropiaron del nombre de Rāma y de su historia. Los reyes, además de llamarse Rāma, financian templos con *rāmāyaṇas* esculpidos en secuencias y aprovechan la popularidad de la épica para reafirmar su autoridad.

⁸⁷ Véase fotografía en la página siguiente.



Rāmāyaṇa visual esculpido en piedra (Templo Kailāsanatha, Ellora, Maharashtra, India)

Los platos de cobre de Kaśākuḍi se refieren al rey Pallava Narasiṃhavarman I (630 – 668) que ayudó al príncipe cingalés Mānavarman a recuperar el trono, usurpado por un primo. El rey se describe con un valor superior a Rāma durante la conquista de Laṅkā (Sivaramamurthi, 1983: 184; Nagar, 1999 [II]: 115). La inscripción de Bahur menciona al rey Pallava Nripatungavarman (859 – 865 ó 906) por ser conocido como Rāma, no sólo en la tierra sino en otros lugares. Las inscripciones de Udayendiram del rey Coḷa Parantaka I (907 – 955) documentan cómo es nombrado con el título *Samgramarāghava*, como Rāma, después de haber derrotado un inmenso ejército formado por bravos soldados y tropas de elefantes y caballos, desplegado por el rey de Laṅkā.

La adopción de Aditya I (871 – 907) del título de Kodaṇḍarāma quizás influyó en la elección de episodios en Kumbakonam (distrito Thanjavur, Tamil Nadu)⁸⁸. El

⁸⁸ Kumbakonam es una “ciudad-templo” del sur de la India a las orillas del río Cauvery. La ciudad es famosa por el festival de Mahamaham que se celebra cada doce años en el tanque del mismo nombre situado en el centro de la ciudad. Hay unos sesenta templos en un radio de 40 km. Además del templo *nāgeśvara* hay otro templo dedicado a Rāma, el templo Rāmasvāmī, construido por Raghunatha Nayak (1600 – 1635). La leyenda popular cuenta que Nayak obtuvo la imágenes de Rāma y Sītā cuando se excavó el tanque en 1625. En el

templo *nāgeśvara*, dedicado al dios Viṣṇu como Natharaja, es uno de los mejores ejemplos en cuanto a la calidad de la escultura. Se construyó en la primera época de los Coḷas y se terminó durante el reinado de Parantaka I (907 – 940). En sus nichos secundarios contiene una serie de figuras que corresponden a los personajes del *Rāmāyaṇa*. Lo más interesante es una serie de pequeños paneles esculpidos en relieve (10 x 15 cm.) que se les podría llamar miniaturas (aunque el término se use normalmente para la pintura⁸⁹), con un nuevo *rāmāyaṇa* que narra desde el nacimiento de Rāma hasta la batalla de Laṅkā⁹⁰.

En el templo Kailāsanātha de Kanchipuram y en el templo Olakkanneśvara en Mamallapuram (Tamil Nadu), construidos por el rey Pallava Narasimhavarman II Rajasimha a principios del siglo VIII, también hay paneles *rāmāyaṇas*.

Los Pāṇḍyas, los Coḷas, e incluso los Ceras llegaron a Sri Lanka (entonces conocida como Īlam) en numerosas ocasiones y acuñaron monedas para conmemorar este acontecimiento histórico. En el siglo XIII, después de su conquista a Ceilán, el rey Sundara Pāṇḍya acuñó monedas asumiendo el título de Rāma. La palabra “*lankeśvara*”, escrita en caracteres *nagārī*, hace referencia al nombre épico de la isla, y como en el caso de las monedas Coḷas y Pāṇḍyas de ese período, es otra forma de expresar su conquista (*īlamkoṇḍa*) (Sivaramamurthi, 1983: 185). Las inscripciones de Tiruvalangadu del rey Rājarāja Coḷa I (985 – 1014) lo describen como superior a Rāma en poder militar, cruzando el océano con su poderoso ejército y avasallando al rey de Laṅkā (Ray, 2005: 7).

En Orissa, entre los siglos VII y X, Rāma se representa tanto como héroe épico como dios avatar de Viṣṇu. La imagen de Rāma se esculpe junto a las de

sanctum, Rāma está sentado en su trono de coronación y no de pié, como es la costumbre de Kodaṇḍarāma. En la *mahamandapa* hay varias columnas con esculturas del *Rāmāyaṇa*, los relieves son muy detallados. En las paredes de la *prakara*, el *Rāmāyaṇa* se narra en murales que han sido renovados y restaurados en varias ocasiones. Se destaca el papel de Rāma como maestro y el de Hanumān como músico.

⁸⁹ Hay también 60 paneles-miniaturas en el templo Brahmapurīśvara de Pullamangai (c. 910), en Tiruchennampundi (915 – 220) y en el templo de Śiva en Punjai (año 940) aunque no sigue la narrativa de manera continuada. El encuentro entre Rāma y Sugrīva se parece más al texto de Vālmiki que al de Kampan puesto que Hanumān lleva a Rāma y a Lakmana sobre sus hombros para ver bien a Sugrīva. El *rāmāyaṇa* del templo Kampahareśvara de Tribhuvanam, construido entre 1178 y 1216 por Kulottunga III, sigue a Vālmiki más que a Kampan aunque incluye algunas variantes locales.

⁹⁰ Una de las representaciones más inusuales es el capítulo de Ahalyā, que también se encuentra en Deogarh (anterior) y en el templo Rāmacandra en Vijaynagara (posterior).

Balarāma y Paraśūrāma en la entrada principal de los templos de Manibhadreśvara y Simhanātha, ambos en el distrito de Cuttack. Los frisos del *Rāmāyaṇa* se hallan en varios templos como Svaraṇjaliśvara (Bhubaneshwar, siglo VII), Sisireśvara (Bhubaneshwar, siglo VIII), Varāhi (Chaurasi, principios del siglo X) y Panca-Pāṇḍava. Incluyen escenas de Rāma disparando a través de los siete árboles, matando al ciervo dorado, el rapto de Sītā, la lucha entre Vālin y Sugrīva y la construcción del puente en el océano. A partir del siglo X estas escenas se combinan con otras más próximas a la corte gobernante.

Un poco posteriores son las escenas del *Rāmāyaṇa* en Rajastán en varios templos construidos durante el período Prathīharā (Margabandhu, 1983): templo Saciya (Osian); templo de Viṣṇu (Modhera, siglo XI); ocho escenas en el templo Nilakantha Mahadeva (siglos X – XI) en Kekinda (por Kiṣkindhā, la patria de Sugrīva; en la actualidad Jasnagar, distrito Nagaur) y otras de menor importancia en los templos de Someśvara y otro templo *śaiva* en Kirādu. En una inscripción de Jodhpur (V.S. 894), Bauka, un gobernante de los Prathīharā, documenta sus proezas y enumera su linaje dinástico. La dinastía desciende de Lakṣmaṇa. Otros reyes Prathīharās como el rey Bhojadeva también se emparentan con el hermano de Rāma.

De los ejemplos mencionados puede decirse que hay escenas que legitiman la autoridad política (escenas de Ayodhyā) y hay otras que se centran en los episodios más trágicos de la épica (el exilio, el rapto o la batalla).

El *Rāmāyaṇa* no sólo ocupa un espacio político público que se representa en el arte, también un espacio literario. Muchos *rāmāyaṇas* sánscritos, prácritos y en las lenguas regionales han sido compuestos por reyes o para reyes. Algunos de los textos escritos por monarcas destacados son *Setubandha*, poema prácrito del rey Pravarasena de la corte Vākāṭaka (siglo V); *Rāmabhyudaya*, drama sánscrito del rey Yaśovarman de Kanauj (siglo VII); *Svapnadaśānana*, drama sánscrito del rey Bhīmaṭa de Kālañjara (siglo VIII), actualmente perdido; y *Campūrāmāyaṇa*, poema sánscrito del rey Bhoja de Dhārā (siglo XI). Todos estos textos ocupan una posición central en la actividad cultural de las élites.

La devoción a Viṣṇu y Śiva como supremas divinidades se desarrolló en sectas más organizadas entre los siglos V y X (las sectas *vaiṣṇavas* Pāñcarātra y Vaikhānasa o las sectas *śaivas* Pāśupāta, Kāpālika, Kālāmuka, así como alrededor del siglo IX, el

sistema Trika de Cachemira)⁹¹. Al mismo tiempo que las sectas *vaiṣṇava* y *śaiva* se están formando, ambas tratan de absorber la emergencia de devotos de la Diosa, Kali o Durgā (*Mātā-jī*), que va creciendo en paralelo a partir del siglo VII y que, en general, conecta más con el movimiento *śaiva* pero mantiene algunos rasgos *vaiṣṇavas*. Digamos que tras el período Gupta, surgió un hinduismo menos rígido, unitario y más ecléctico, aumentó el número de sectas disidentes y de movimientos autóctonos. Muchas de las sectas que surgieron entre los siglos IX y XVIII perduran hasta hoy en la India.

Irrumpiendo en el modelo de las sectas teísticas que acabamos de señalar, surge en el sur de la India a principios del siglo VII, un nuevo fenómeno que tendrá un profundo impacto en la vida religiosa de todo el país: el movimiento devocional (*bhakti*), que se caracteriza por la relación personal entre el dios y el devoto, convirtiendo el culto en una ferviente experiencia emocional en respuesta a la gracia divina. El movimiento tiene dos ramas paralelas, ambas monoteístas, centradas en Śiva y Viṣṇu, fundadas por varios maestros y transmitidas a sus discípulos de manera oral. Esta cadena ininterrumpida constituye la autoridad fundamental de la *bhakti* junto a la enseñanza de los escritos de algunos filósofos como Śaṅkara y Rāmānuja.

Fue durante los siglos VI o VII cuando la recensión sur de Vālmīki empezó a ser considerada un texto sagrado. Uno de los primeros frutos de este movimiento *bhakti* es el *Irāmāvatāram* (“El Descenso de Rāma”), el *Rāmāyaṇa* tamil escrito por el poeta Kampan, poeta cortesano de los Coḷa, en el siglo IX – XII. Un siglo o dos después se escribe el texto telugu *Raṅganātha Rāmāyaṇa*, de autor discutido. En estos dos textos se pueden observar los temas y técnicas llenas de disculpas que luego formaran parte de los *rāmāyaṇas* devocionales. Además de por el sentimiento *bhakti*, el *Rāmāyaṇa* de Kampan puede interpretarse como una alegoría de la hegemonía imperial de los Coḷa, cuyo ejército penetró varias veces en Sri Lanka dejando constancia en numerosas inscripciones que evocan episodios del *Rāmāyaṇa*.

En el siglo X, en el distrito de Thanjavur (también llamada Tanjore, a unos 300 kms. de Chennai, Tamil Nadu), durante el reino de Aditya (“Kodaṅḍarāma”), se producen varios bronceos de Rāma que podrían indicar su culto. También floreció una escuela de pintura que ilustra principalmente escenas del *Rāmāyaṇa* y el *Bhāgavata*

⁹¹ Para un resumen general de las primeras filosofías sectarias, remitimos a Brockington, 1996: 113 – 129.

Purāṇa. Casi todas las figuras tienen cuerpos gruesos, ojos almendrados y van ataviados con vistosos vestidos decorados con mucha joyería e incrustación de piedras semipreciosas. Si estas figuras se hicieron bajo la influencia del *Irāmāvatāram*, significaría que el poema de Kampan se habría compuesto en un contexto político, o bien que el rey Aditya instrumentalizó políticamente el *Rāmāyaṇa* por primera vez.

En este periodo se compusieron canciones escritas en lengua común, que se transmitían en forma oral y se han preservado en algunas localidades del país. Fueron compuestas por los poetas Āḷvārs, Nāyaṇmāras y Vīraśaivas durante los siglos VII, VIII y IX en sánscrito, tamil y canarés. Los Āḷvārs son los doce poetas *vaiṣṇavas* considerados los líderes más importantes de la secta. Hay santos de todas las castas y de ambos sexos y varias leyendas que cuentan el amor que Vīṣṇu les tenía, estos cuentos son considerados una especie de parábolas. Bajo la influencia de los avatares, algunos Āḷvārs fueron considerados encarnaciones del mismo Vīṣṇu, de su esposa o de algunos de sus atributos (el mazo o la concha), también se interpreta como un método de expresar la inmanencia en vez de una continuación de la vieja tradición (Brockington, 1981: 132). Entre los Āḷvārs son conocidos Poykai, Pūtam y Pēy, los primeros tres Āḷvārs; el asceta Nammāḷvār; Tiruppāṇ, de casta baja, que luchó por la distinción de castas; Kulacēra, un rey de Kerala del siglo IX que llegó a mandar a su ejército “para rescatar a Sītā”; y Āṇṭāl, una poetisa cuyos versos son muy apreciados dentro del misticismo indio. Los Nāyaṇmāras son los 63 líderes que establecieron la *śaiva bhakti* entre los siglos VII y IX (como los Āḷvārs para los *vaiṣṇavas*), los más conocidos son Campantar (Sambandhar), Cuntarar (Sundarar), Appar y Māṇikkavācakar.

La devoción y el culto a Rāma y Sītā fueron extendiéndose poco a poco por el norte en esta época. No se sabe muy bien si la expansión llegó por la migración de algunos filósofos menores de Andhra Pradesh como Nimbārka, o bien a través de Maharashtra, una zona-puente porque pertenece geográficamente al sur, pero lingüística y culturalmente al norte. Algunos de los primeros autores maratís son Nāmdev (siglo XIII); Janābāi (siglo XIII); Eknāth (siglo XVI, el primer autor del *Rāmāyaṇa* maratí) y Tukārām, el poeta mejor considerado en esta lengua (siglo XVII).

Después de las grandes figuras del sectarismo *vaiṣṇava* en el sur llega

Rāmānuja (principios siglo XIV), de Varanasi o algún pueblo vecino, fundador de la secta Rāmānandī o Rāmāvat y principal difusor de la devoción y culto a Rāma y Sītā junto con las ideas de que no había diferencias entre los brahmanes y las castas “inferiores” y el uso de las lenguas vernáculas. A partir de entonces el *Rāmāyaṇa* también se consideró un texto sagrado en el norte de India. Rāma ya no sólo era un avatar de Viṣṇu o un dios más, sino la “Suprema Alma del Mundo” (*parāma brahmā*).

En la mayoría de los *rāmāyaṇas bhakti* el dios Vīṣṇu se encarna en la persona de Rāma y con la ayuda de algunos compañeros (también descendientes de otros dioses) consigue destrozarse las fuerzas del mal, pero no en todos los *rāmāyaṇas* se presenta esta misión salvadora de la misma manera. En algunos textos la relación entre Rāma y los suyos deja ver la devoción que sienten hacia él; en otros, Rāma y sus compañeros se presentan como semidivinos (un ejemplo en el que los hindúes se tienen que fijar) y, por último, en otros textos hay cierta ambigüedad a la hora de emitir juicios morales.

El *rāmāyaṇa bhakti* más importante de la época medieval es el *Adhyātma Rāmāyaṇa* en sánscrito (siglo XV), también llamado *Bravārtha Rāmāyaṇa*, *Adhyātma - Rāma*, *Rāmacarita*, *Adhyātma-Rāma-samhita* y *Adhyātma samhita*. Tiene siete *kāṇḍas* con 4.399 versos divididos en 65 *sargas*. Es un importante documento en el desarrollo del culto de Rāma en la cultura del norte de la India y para los *vaiṣṇavas* (tradición *Advaita- Vedānta*), un libro canónico. También se considera una de las 85 versiones apócrifas del *Brahmāṇḍa Purāṇa*. Integra diversos elementos de los *Vedas*, *purāṇas* y *tantras* y trata de ver los acontecimientos y personajes de la historia de Rāma como una alegoría: Rāma es la reencarnación de Viṣṇu; Lakṣmaṇa, la reencarnación de Śeṣa (la serpiente cósmica) y Sītā, de Lakṣmī. Seguramente lo compuso algún discípulo de Rāmānanda.

El movimiento *śaiva Vīraśaiva*, también llamado *Liṅgāyat*, nació en el área canarés-hablante a mediados del siglo XII. Basava fue el principal reformador y un grupo de místicos expandió su fe en la forma de refranes (*vacanas*). Basava convirtió a un cuantioso número de jainistas a su doctrina, que abolía todas las distinciones de casta y sexo y defendía a las castas más bajas (a pesar de su origen brahmán) provocando gran tensión con la clase gobernante. Los *vīraśaivas* siguen siendo populares en algunas zonas de Karnataka.

El culto *Nātha*, influenciado tanto por Rāmānanda como por el tantrismo y la

doctrina *śaiva* se desarrolla también en esta época. La filosofía de esta secta, escrita en sánscrito y antiguo hindi, es de carácter didáctico y prosaico, muy preparada para enseñar a la población iletrada. Lo que hace populares a los *Nāth* son sus técnicas *yogis* para la perfección del cuerpo, su poder de control sobre la muerte y la descomposición⁹². El culto *Nātha* es una de las influencias fuera del propio movimiento que dejó su huella en la *bhakti vaiṣṇava*, con lo que se llama la tradición de los *sants* (hombres santos).

En Rajastán, Mīrābāī (1403 – 1470), una princesa Rājput ferviente devota de Kṛṣṇa, le presenta su deseo de que se convierta en su esposo para ser el Señor de su corazón. Los poemas, de un profundo *pathos*, se lamentan de la separación con Él. La poesía, escrita en el dialecto *braj*, contrasta con la de otros poetas *kṛṣṇabhakti*, cargada de erotismo.

En Bengala, durante el siglo XVI, Caitanya (1486 – 1533)⁹³ fundó una secta de misticismo erótico para celebrar la unión de Kṛṣṇa y Rādhā en la teología tántrica, en la que estaba muy presente la influencia del budismo tántrico. La escuela de los *gosvamins*, discípulos de Caitanya, desarrollaron una elegante teología de participación estética en el ritual que representaba la vida de Kṛṣṇa. A lo largo del siglo XVI, estas representaciones rituales de la vida de Kṛṣṇa también se desarrollaron en los alrededores del poblado de Vrindaban, en hindi. De la misma manera, surgen sectas como la *rasik sampradāy* (*connoisseur tradition*) que ven a Rāma no sólo como la suprema manifestación de la divinidad sino también como la máxima representación del sentimiento erótico que se centra en la apasionada unión con su eterna energía femenina (*śakti*) en forma de Sītā (Lutgendorf, 1997: 218).

En el último cuarto del siglo XVI, el movimiento *bhakti* en la forma de *rāmbhakti* (devoción a Rāma como encarnación de Viṣṇu), así como la *kṛṣṇabhakti*,

⁹² Yama, dios de la muerte, no domina a los *nāths siddhas* (los que consiguen el éxito y poseen *siddhis* o poderes ocultos) y si lo intenta es castigado severamente. Mientras que para otras escuelas hindúes uno de los componentes principales de sus filosofías es la liberación final del cuerpo, los *nāths* buscan el *mokṣa* en su cuerpo transformado y por eso, hay que preservarlo de la mejor forma. Esto se consigue con algunas técnicas de yoga (*ha hayoga*) que modifican el *kuṇḍalinī yoga* tántrico, afirmando que la quintaesencia del cuerpo reside en el más alto *cakra* en la forma de *soma* o *amṛta* (el nectar de la inmortalidad). Aunque, según Brockington (1981: 156), esto también se consigue con otros métodos del *kuṇḍalinī yoga*, quemando el cuerpo ordinario y construyendo con la *amṛta*, un cuerpo inmortal.

⁹³ Caitanya creía que él encarnaba tanto a Kṛṣṇa como a Rādhā y que Vrindavan, el poblado donde creció Kṛṣṇa, se había manifestado de nuevo en Bengala.

ha cristalizado. Esto coincide con la época de pleno apogeo de los mogoles. El hecho de que se desarrolle un movimiento monoteísta justo con la ascensión del islam hace pensar que la idea se inspiró en el propio islam con el objetivo de frenar su expansión o que al menos, el islam dejó una importante huella en el movimiento *bhakti* (Brockington, 1981: 156 – 157). El islam, en su vertiente sufi, en contacto con el hinduismo popular subrayaba la irrelevancia de las castas, la devoción a un solo Dios y rechazaba la adoración a las imágenes, que finalmente no caló demasiado en el hinduismo. Muchas expresiones religiosas devocionales (*bhajan*, *kīrtana*, *kathā*) no requieren templos para su práctica, se recitan en un patio, en el *ghāṭ* o en la *varandah* de una casa próspera, fuera del control de los nuevos gobernantes iconoclastas. Muchos de los recitadores *vaiṣṇavas* eran *sādhus* cuyas actividades eran difíciles de controlar o regular. Además, la filosofía de la *kathā* tiende a destacar la igualdad espiritual y acercarse a las personas con bajo estatus social, tal y como predica el Islam. Muchos *sants* provenían de castas bajas o de familias musulmanas. Nunca fueron un grupo o secta, sino individuos piadosos que actuaban por separado. Su principal diferencia con el movimiento *bhakti vaiṣṇava* es que abogaban por el culto directo a la suprema divinidad, lo que suponía una vida de entrega no falta de dificultades y no el camino fácil de la *bhakti* común. Nāmdev es considerado uno de estos santos, pero el principal y más famoso es Kabīr, un gran poeta místico del que se sabe bien poco⁹⁴. Su forma de hablar irónica obedece a su deseo de animar y despertar a los hombres en su estado de desesperación religiosa. Su aproximación a Dios es más por el camino del conocimiento que de la devoción. Su Dios es un ser absoluto sin una forma personal y menos una encarnación, a pesar de usar el nombre de Rāma. Su forma de acercarse a ese Dios sin atributos es con un gran sentido del amor al más puro estilo *bhakti*, con la idea de que ese amor es una forma de sufrimiento como en el sufismo⁹⁵. Kabīr rechaza todo aquello externo o mecánico en la religión. Para él, lo

⁹⁴ Se piensa que fue un discípulo de Rāmānanda, pero también lo sitúan en la primera mitad del siglo XV. Parece que se crió en una familia musulmana de Varanasi (de hecho el nombre es musulmán) aunque su formación es más bien hindú (conoce bien las tradiciones *bhakti vaiṣṇava* y Nāth) y puede que fuera analfabeto. A Kabīr se le atribuyen cientos de poemas, aunque sólo unas pocas colecciones han sobrevivido con el paso del tiempo, entre ellas la *Bījak*, es la más importante y es el libro sagrado para sus seguidores (Hess, 1983; Vaudeville, 1993).

⁹⁵ En sus versos se lee el esfuerzo del alma para llegar a Dios, escondido en lo más profundo del corazón. También de las dificultades y peligros en su búsqueda y la soledad que se siente estando separados de Él. Todo ello contrasta con la inexpresable felicidad sentida cuando

que más importa, es la propia experiencia personal en la que Dios se revela con su gracia en el alma de cada uno⁹⁶. La reacción de Kabīr a los símbolos externos fuera de la experiencia personal fue llevado a la práctica por hindúes y musulmanes⁹⁷.

Con el movimiento *bhakti* llega la difusión de la literatura en las diferentes lenguas vernáculas. El *Rāmāyaṇa* jugó un importante papel en el proceso de aculturización en la India y la mezcla y fusión de la tradición del sánscrito clásico con las culturas locales. Este mismo proceso ocurre en paralelo entre la India y las culturas asiáticas locales. Podemos decir que además de los *rāmāyaṇas* sánscritos indios (pan-indios, de toda la India), hay dos tipos de *rāmāyaṇas*: Por una parte, los *rāmāyaṇas* regionales en las lenguas vernáculas de cada estado o área geográfica grande. Por otra parte, los cuentos o textos populares en lenguas vernáculas locales o de una región geográfica pequeña. Muchos de los textos locales siguen siendo orales.

A partir del segundo milenio, los *rāmāyaṇas* literarios en lenguas vernáculas tendrían más éxito que los escritos en sánscrito. En sus respectivas áreas lingüísticas estas obras han eclipsado totalmente el texto de Vālmīki. No se trata de traducciones como ya hemos explicado (aunque también las hay), sino de recreaciones, adaptaciones personales o textos completamente diferentes. El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es, no obstante, para muchas de ellas, la fuente principal de inspiración.

Todos los *rāmāyaṇas* reflejan el momento social y llevan la huella del lugar en el que se escribieron. Muchos incorporaron tradiciones locales o episodios completamente nuevos según la imaginación de cada autor. Durante este período la idea de Rāma y Kṛṣṇa como avatares de Viṣṇu era una forma popular de expresión de lo divino, un concepto mucho más accesible que las abstracciones filosóficas

llega la unión. Toda dualidad es abolida.

⁹⁶ El individuo debe prepararse por el camino del amor, la devoción a Dios, lleno de sufrimiento, así que no todos llegan al final del viaje (cuando Dios se revela y penetra en el alma mostrando la vida verdadera en una unión mística). Aunque está influenciado por la filosofía de Śaṅkarā, Kabīr describe su objetivo en términos monísticos, su pensamiento parece más bien monoteístico (Brockington, 1981: 158).

⁹⁷ Kabīr rechaza tanto el ritual del rezo musulmán como la adoración hindú de las imágenes, también las peregrinaciones de cualquier tipo (incluidas la Meca o Varanasi), la práctica islámica de la circuncisión y el cordón brahmán etc. Kabīr atrajo a un cuantioso número de seguidores musulmanes e hindúes y la leyenda cuenta que cuando murió ambos grupos religiosos se disputaron su cuerpo. Cuando fueron a buscarlo había un puñado de flores en su lugar, así que se repartieron las flores y cada uno dispuso de ellas según su propio ritual. Sus discípulos fundaron una secta (a pesar de que Kabīr era contrario a ello) que todavía perdura y mantiene los principios de no casta y no adoración a una imagen. No obstante, la mayoría de sus seguidores se han convertido hoy en día al islam.

vedánticas. Los *rāmāyaṇas* regionales han sido fundamentales en intensificar y fortalecer el movimiento devocional.

Los tres *rāmāyaṇas* principales en lenguas vernáculas indias son el *Irāmāvatāram* de Kampan en tamil (siglos IX – XII), el más popular en el sur; el *Rāmacaritamānasa* de Goswami Tulasīdāsa (también llamado Tulsīdās o Tulsī), en hindi (siglo XVI), el más popular en el norte de la India y el *Rāmāyaṇa* de Kṛtibāsa Ojhā, en bengalí (siglo XV), el más popular en el este. Otros *rāmāyaṇas* importantes además de estos tres son⁹⁸:

En el este:

- En Assam (asamés), el *Rāmāyaṇa* de Mādhava Kandalī (siglo XIV, circa 1350) y el *Gīti Rāmāyaṇa* (siglo XVI).
- En Orissa (oriya), el primer *rāmāyaṇa* de Sāralādāsa se perdió, pero el mismo autor (XVI) compuso un *Mahābhārata* con varios episodios del *Rāmāyaṇa*. El *rāmāyaṇa* más popular es el *Jagamohana* (o *Jaganmohana*) *Rāmāyaṇa* de Baḷarāmadāsa (siglo XV – XVI).

En el oeste:

- En Gujarat (gujaratí), el primero es el *Rāmatilā-no-pada* de Ascet (siglo XIV), pero son más populares el *Rāmavivāha* de Bhalana (siglo XV), el *Rāmāyaṇa Yajna* de Premananda y el *Rāmāyaṇa* de Girdhara (1787 – 1852), conocido como *Girdhara Rāmāyaṇa*.
- En Punjab (punjabí), el *Rāmāvatār* de Guru Gobind Singh (siglo XVIII).
- En Cachemira (cachemirí), el *Rāmāvatāracarita* de Prakāś (siglo XVIII – XIX).
- En Maharastra (maratí), el *Bhāvārtha Rāmāyaṇa* de Ekanātha (siglo XVI) y el *Śrī Rāmā Vijaya* de Śrīdhara (siglo XVII).

En el sur:

- En Kerala (malayalam), el *Rāmacaritam* de Ceramān (siglo XII – XIII) es el más antiguo pero abunda en tamilismos; la traducción del *Adhyātma Rāmāyaṇa* sánscrito de Tuñcattu Ezhuttacchan (siglo XVI)

⁹⁸ Algunos de los autores de estos *rāmāyaṇas* son muy discutidos, la misma obra está a veces atribuida a tres o cuatro personas diferentes, hemos incluido los nombres de los autores más populares.

se considera la primera obra en malayalam moderno; el *Kannassa Rāmāyaṇa* (siglo XV, traducción de Vālmīki) es muy popular.

- En Karnataka (canarés), el *Pampā Rāmāyaṇa* de Nāgacandra, es el más antiguo y es jainista (siglo X – XIII). El más importante hindú es el *Torvey Rāmāyaṇa* (XIV – XVI) compuesto por Narahari (*alias* Kumara Vālmīki).
- En Andhra Pradesh (telugu), el *Dvipada Rāmāyaṇa* de Raṅganātha, conocido como *Raṅganātha Rāmāyaṇamu* (siglo XII – XV) es el más antiguo. Otros *rāmāyaṇas* importantes son el *Bhāskara Rāmāyaṇa* (siglo XIV) y el *Molla Rāmāyaṇa* (siglo XIV), escrito por una poetisa alfarera.

Muchas comunidades tribales (los Santhal de Bihar y Bengala; los Birhors de Chhotanagpur en Jharkhand, los Bhilalas del Valle del Narmada; los Munda, los Karbi de Assam, etc.) tienen sus propios *rāmāyaṇas* orales, muchos de ellos escritos desde el punto de vista de Sītā o destacando episodios donde Sītā es protagonista (Singh & Datta, 1993; Jain, 2004: 295 – 313).

Sūradāsa fue contemporáneo de Tulsīdās (siglo XVI) y autor de poemas a propósito de la vida de Kṛṣṇa en Vrindaban; esto sirvió para establecer las bases de las *kṛṣṇalīlās* y posteriormente, de las *rāmālīlās*, dramatizaciones locales de mitos de la niñez de Kṛṣṇa y la vida de Rāma que todavía desempeñan un importante papel en el culto de ambos dioses en el norte de la India.

En esta época también empiezan a aparecer comentarios (*tilak* o *ṭīkā*) que interpretan la historia como los de Sarvajna Nārāyaṇa, Bhatta Devarama, Kṛṣṇatīrtha, Lokanatha, Vimalabodha, Nagoji Bhatta, Ramavarman, Mahesa Tīrtha y Udali Varadaraja.

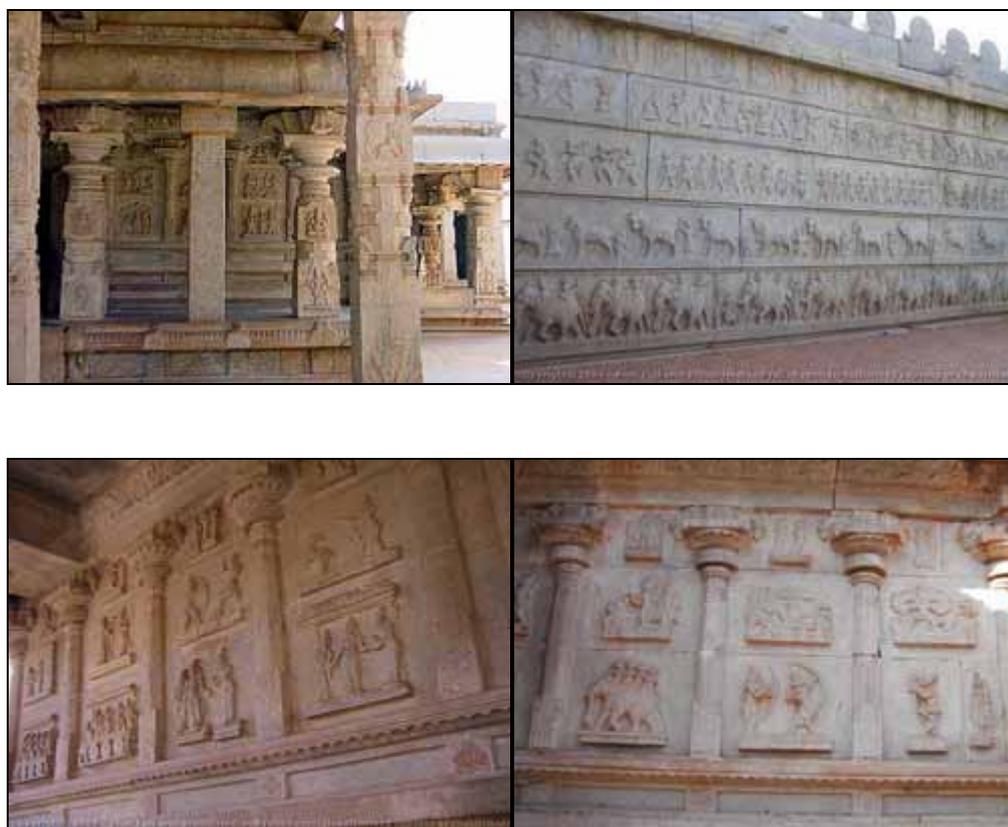
El desarrollo de la recitación del *Mānas* de Tulsīdās sólo puede trazarse en un período de descentralización y declive del período mogol, a partir del siglo XVIII (Lutgendorf, 1991: 134). Con la muerte de Aurangzeb (1707) se forman reinos semi-independientes gobernados por hindúes. Aunque las cortes hindúes están muy influenciadas por los modelos cortesanos islámicos, también sienten la necesidad de expresar su identidad e independencia afirmando las tradiciones hindúes de monarquía y orden social. Esta necesidad todavía es mayor cuando el imperio mogol pasa a las manos de otro régimen extranjero mucho más crítico con la cultura y

religión hindúes, el *Raj* británico. Las cortes de Rewa, Dumrao, Tikamgarh y especialmente Benarés, patrocinarán comentarios, manuscritos ilustrados y representaciones teatrales. El culto a Kṛṣṇa se desarrolla alrededor de la región Braj, con importantes conexiones en Rajastán, Gujarat y Bengala; el culto a Rāma tiene su foco principal al este del actual Uttar Pradesh, en Bihar y el norte de Madhya Pradesh, coincidiendo con la geografía legendaria. La geografía tiene su importante papel en la *bhakti*. Puesto que Ayodhyā y Vrindavan se consideran los lugares donde nacieron Rāma y Kṛṣṇa, era muy lógico que las dinastías financiaran tradiciones relacionadas con Rāma y Kṛṣṇa en sus respectivas zonas. Pero además de esta razón, la teología *kṛṣṇabhakti* se centra exclusivamente en el mito pastoril y extra-social del vaquero de Vrindavan y no en un modelo de gobernante. Por el contrario, Rāma preserva una fuerte tendencia sociopolítica, que se basa sobre todo, en la visión de *rāmrāj* y su papel ejemplar como *maryādā*, un término que implica tanto su dignidad personal como social. El *Rāmcaritmānas* y Rāma se convierten en legitimadores de la soberanía de muchos gobernantes hindúes de los siglos XVIII y XIX.

En el sur, los templos del período Hoysaḷa (siglo XV) no sólo exponen *rāmāyaṇas* escultóricos en sus muros y columnas sino que Rāma y especialmente el victorioso Hanumān (*vīra* Āñjaneya) adquieren un significado simbólico. Vijaynagara, la capital del reino (hoy Hampi, Karnataka), es la tierra del mítico *Kiṣkindhā*, la patria de los *vanaras*, los habitantes del bosque. El lugar de nacimiento de Hanumān se asocia tradicionalmente con la colina Āñjanadri o Anegondi, donde se construyó un templo que es visitado por millones de peregrinos. El lago Pampā se sitúa a sus faldas y hay una pequeña cueva que la tradición popular atribuye a la ermita de Śabarī. La montaña Rṣyamūka, donde cayeron las joyas de Sītā, y la cueva de Sugrīva, donde Rāma las encontró, también se hallan cerca. El templo de Kodaṇḍarāma, donde Rāma y Lakṣmaṇa aguardaron el tiempo de lluvias, y otros lugares del *Kiṣkindhākāṇḍa* se localizan en los alrededores. Una inscripción del 1.379 compara a Harihara, que vive en Vijaynagara, con Rāma, que vive en Ayodhyā.

Todas las estructuras y lugares sagrados se disponen con una forma particular (semicircular y en la dirección dextrorsa) alrededor del templo de Rāmacandra (también llamado Hazara Rāma), construido en la primera mitad del siglo XV y que contiene uno de los textos visuales más extensos. Hay 108 paneles por una parte y 131 paneles por la otra, que ilustran unas cuarenta escenas con gran precisión. Siguen la

tradición del sur (tamil, telugu y canarés) y la narrativa se divide en seis secciones que corresponden a los libros de Vālmīki, excepto el *Uttarakāṇḍa*. El rey Daśaratha es, según los guías locales, Devaraja II (1424 – 1446)⁹⁹.



Templo de Ramacandra. Vijaynagar (Hampi, Karnataka, India).

Anteriores son las escenas *ramayánicas* del complejo *nāgeśvara* (cerca de Halebid, siglo XII), que narran los libros 4 al 6. Los más importantes son los 76 paneles, libros desde el 1 al 6, en el templo Amṛteśvara en Amṛtapura (a 10 km de Tarikere, siglo XII), aunque la mayoría se concentran en el *Yuddhakāṇḍa* (46 paneles) y en el *Balakāṇḍa* (11 paneles) (Evans, 1997; Foekema, 1994).

El templo *kesava* en Somnathpur, a 25 km de Mysore, del siglo XIII, tiene un *rāmāyaṇa* esculpido (del *Balakāṇḍa* hasta el *Kiṣkindhākāṇḍa*) y parte del *Mahābhārata*. Hay algunos episodios inusuales como el de Daśaratha luchando con los enemigos de Indra, la infancia de Rāma y sus hermanos y Sītā echando sus ornamentos raptada por Rāvaṇa. Muchos otros templos en la zona también contienen *rāmāyaṇas*¹⁰⁰.

⁹⁹ Hay varios estudios sobre este *rāmāyaṇa* visual, hemos consultado Dallapiccola *et al.* 1992 y Dallapiccola 1994.

¹⁰⁰ El templo Cennakesava en Aralaguppe (del *Balakāṇḍa* al *Kiṣkindhākāṇḍa*); el templo

Los *rāmāyaṇas* visuales se pintaron en las paredes de los templos y palacios junto con el *Mahābhārata*, los *purāṇas* y otros motivos florales, de fauna y de versos invocatorios (*dhyana ślokas*). Su ubicación, como con los *rāmāyaṇas* esculpidos, está estratégicamente elegida en las paredes del *sanctum sanctorum* y en la *gopuram*, siempre a la altura de los ojos para ser “leída” cómodamente. Uno de los *rāmāyaṇas* pintados más completos es el del Palacio Mattancherry, en Cochin (Kerala), construido por los portugueses en 1557 y renovado por los holandeses en 1663. Las figuras humanas y divinas son muy estilizadas, con ojos alargados, labios pintados y cejas exageradas. Entre los rasgos corporales destacan los gestos de las manos con curvas redondeadas y exageradamente ornamentadas. Las figuras de animales y pájaros son más naturales. Otra característica de la escuela de Kerala es que sólo se usan cinco colores (*pancavarṇa*). Aparentemente el motivo de pintar el *Rāmāyaṇa* y las otras obras es simplemente decorativo aunque coincide que la sala central se usaba para la coronación de los *rājas* de Cochin, que podría ser otro ejemplo del uso del *Rāmāyaṇa* para la legitimación de la monarquía.

Antes de que llegara la tecnología de la imprenta, el *Rāmāyaṇa* se manuscibía sobre papel, tela (a menudo seda), corteza u hojas de palmera¹⁰¹ y se ilustraba con miniaturas. Aunque el arte de la miniatura es muy antiguo en la India, tuvo un resurgimiento en tiempos mogoles y después de la desintegración del imperio mogol, varios mecenas siguieron patrocinándolo en varios lugares (Himachal, Rajastán, Bundelkhand, Malwa, Ahmednagar, Golkonds, Tanjore, Orissa etc.). Bajo la influencia de las nuevas localizaciones geográficas y los diferentes patrocinadores cada escuela desarrolló su propio lenguaje y estilo. Durante los tiempos coloniales, las copias ilustradas del *Rāmāyaṇa* en diferentes lenguas indias se convirtió en un tema de coleccionismo y muchos de los manuscritos se encuentran hoy en día en museos

Someśvara o Anekal Somayya en Bandalike; el templo Mallikarjuna en Basaralu, a 25 km. de Mandya; el templo Tripurantakeśvara en Belgami (muestra a Rāma atravesando los siete árboles con su arco y matando a Vālin); el templo *cennakesava* en Belur (siglo XII); el templo Lakṣmī Nārāyaṇa en Hosaholalu, a 2 km de Krishnarajpet (siglo XIII); el templo Lakṣmī Nārāyaṇa en Javagallu, a 35 km de Hassan (mediados del siglo XIII); el templo Nilakantheśvara (siglo XVIII, no es Hoysala) en Jambitige Agrahara, cerca de Hariharapura.

¹⁰¹ En la India (especialmente en el sur) también se usaron otros materiales para escribir como hierro, arcilla, plata, bronce, oro o marfil. Tanto en la India del norte como del sur, el material más usado eran las hojas de palmera de sombrilla (*Corypha umbraculifera*) que luego se sustituyeron por las hojas de palmera de la India (*Borassus flabellifer*) (Blackburn: 2003: 21). En la antigua Java (Indonesia) el material donde se escribía en los *lontars* o *kropacs*, equivalente a las hojas de palmera de la India.

extranjeros o en colecciones privadas¹⁰².

El *rāmāyaṇa* con el texto escrito en telugu, de principios del siglo XVIII, se encuentra en el museo de Hyderabad. Los personajes, vestidos y ornamentos corresponden al estilo post-Vijayanagara. Las miniaturas de la escuela Deccani no son similares a las mogoles del norte de la India, asimilaron influencias de Irán, Europa y Turquía a través de las rutas marinas comerciales, junto a las de Vijayanagara, para desarrollar un estilo mucho más opulente y decorativo, aunque menos técnico.

Paralelamente, las obras del imperio mogol reflejan sus costumbres y vestimenta. El emperador Akbar Badshah Ghazi (1556 – 1605) mandó traducir el *rāmāyaṇa* al persa (aunque no es una traducción literal) después de terminar con el *Razmnama* (*Mahābhārata*). Ambas son, sin duda, las mejores obras de arte mogol en este campo. El *Rāmāyaṇa* comprende un sólo volumen con 176 miniaturas preparado entre 1583/4 y 1588, lo tradujo Bada'oni asistido por un grupo de expertos en sánscrito y persa y lo ilustraron varios pintores hindúes y musulmanes de Agra y Lahore, destacando el trabajo de dos maestros, Daswant y Muhammad Sharif. En cada miniatura trabajaban dos artistas, uno dibujaba (*tarh*) y el otro pintaba (*'amal*). Hoy en día se encuentra el Museo del Maharāja Sawai Man Singh II de Jaipur¹⁰³. En época del emperador Shah Jahan (1652) el manuscrito fue restaurado y se repararon algunas hojas (Das, 1983: 144 – 153; 1994: 74).

Las miniaturas del *rāmāyaṇa* de la escuela *Pahari* (siglo XVII)¹⁰⁴ son menos complicadas técnicamente, pero su delicadeza en el trazado y en la combinación de colores las hacen excepcionales. La región montañosa se dividía en veintidós estados monárquicos gobernados por reyes Rājput del clan solar (*sūryavaṃśa*), que se consideran descendientes de Viṣṇu a través de Rāma y de su hijo Kuśa. Los *rājas* eran *vaiṣṇavas* y patrocinadores del arte, así que muchas de las miniaturas representan momentos “monárquicos” como la coronación, Hanumān homenajeando a Rāma,

¹⁰² El IGNCA (*Indira Gandhi National Centre for the Arts*, Delhi) ha documentado y reproducido estos manuscritos. Hay 1386 diapositivas diferentes del *Rāmāyaṇa*.

¹⁰³ El regente y comandante en jefe de Akbar (Abd-al-Rahim Khan-Khanan) que también era poeta en persa y hindi, ordenó otra copia que se terminó en 1605 y hoy en día se encuentra en la *Freer Gallery*, Washington.

¹⁰⁴ Con el término “escuela *Pahari*” nos referimos a las pinturas de las montañas de Himachal Pradesh: Kulu, Guler, Mankot, Nurpur, Mandi, Kangra y Basohli. Ananda Coomaraswamy fue el primer estudioso que identificó y apreció los méritos estéticos de la pintura rajastaní y *pahari* de acuerdo con los *rasas* (*Rājput Paintings*, Oxford 1916). Refinamiento y sofisticación gracias al patronazgo real. Véase Ohri & Craven, 1998 y Chakraverty, 2005.

Rāma regresando a Ayodhyā, etc. Los artistas también trabajaban para atender a la demanda popular con el propósito de su veneración. Muchas de las pinturas *Pahari* se encuentran en el Museo Raja Bhuri Singh de Chamba establecido en 1908.



Escuela Pahari, *circa* 1780 – 1785. Tamaño 33.3 x 22.8 cm. Rāma con su esposa y su hermano en la ermita de Pañcvaṭī. Rāma se encuentra con un pájaro enorme y sospechando que se trata de un *rākṣasa*, conversa con ella para averiguar qué quiere.



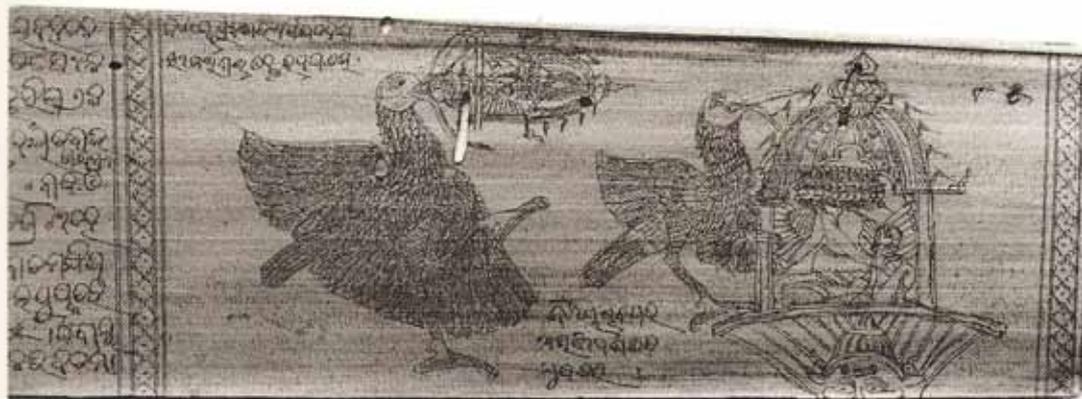
Hanumān se dirige a los Himalayas, arranca la montaña con las hierbas curativas y regresa con ella a Laṅkā (foto izquierda). Add. 15297 (I), folio 100r. Rāvaṇa se prepara para la batalla (foto inferior, izquierda). Add. 15297 (I), folio 138r. El asalto a Laṅkā (foto inferior, derecha). *Yuddhakāṇḍa* de Rana Jagat Singh I de Mewar (1628 – 1652).

El reino de Mewar, con su capital Udaipur, fue uno de los más prolíficos artísticamente. El monarca Rana Jagat Singh I (1628 – 1652) encargó ilustrar un *rāmāyaṇa* a Sahib Din, un magnífico artista. La característica principal de estas miniaturas son el dibujo delicado, su colorido y varias escenas consecutivas en el mismo marco; Sahib Din logra transformar en una imagen pictórica tanto el texto verbal, episódico, como el metafórico. El texto es de Hiranand y sigue de cerca el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Los manuscritos ilustrados están en el museo *Prince of Wales* de Mumbai; en la *British Library* y en el museo *Victoria & Albert* de Londres y en el *Rajasthan Oriental Research Centre* de Udaipur.

Da la impresión que el modo de expresión elegido, las miniaturas responden al momento en que se crearon, pequeñas, fáciles de guardar, esconder o transportar a cualquier sitio, igual que los iconos armenios o rusos. No todos los musulmanes veían con buenos ojos la representación de figuras humanas y el interés de algunos fieles por la literatura religiosa hindú.



1. *Vaidebisa Vilasa*. Illustrated by Michha Patajoshi. Balukeshvarpur, Orissa, 1902. Palm-leaf; height: 7.5 centimetres. Mahavir Jain Aradhana Kendra, Koba, Gujarat.



2. *Vaidebisa Vilasa*. Illustrated by Michha Patajoshi. Balukeshvarpur, Orissa, 1911. Palm-leaf; height: 7.5 centimetres. Private collection, New Delhi.

El rapto de Sītā. Jaṭāyus pelea contra Rāvaṇa. Manuscritos en hoja de palmera (Orissa). Dehejia, 1994: 119.

En Orissa se usaron hojas de palma mientras que en el resto de la India se usa papel. Los primeros ejemplares de manuscritos en hoja de palma *odisis* se pintan en negro, pero a partir del siglo XVIII se usa el color (Williams, 1994 y 1996).

En el siglo XIX surge el teatro mitológico. En Orissa (como también en West Bengal, Bihar y Assam), el *rāmayātrā* consta de música, danza e interpretación satírica. En West Bengal la base del *rāmayātrā* es el *Rāmāyaṇa* de Kṛttivāsa y se adora a Sītā como Lakṣmī. A partir de los años cincuenta del siglo XX, hay varios

cambios importantes en la temática¹⁰⁵ y en la actuación¹⁰⁶ y es importante señalar los cambios en el sistema de financiación. Tradicionalmente el teatro *yātrā* de Orissa era financiado por mecenas particulares como las familias *zamīndārīs* (*kṣatriyas*), los brahmanes, los comerciantes ricos y algunos reyes influyentes. Después de la caída de los *rājas* bengalíes, algunos brahmanes, escritores, productores y directores de *yātrā*, se convierten en los únicos patrones, hasta más o menos 1950. En los años 60 llega un nuevo cambio y los políticos y los comerciantes ricos se convierten en los nuevos patrocinadores privados, no cuenta tanto la casta como el poder económico y político (Fiske, 1989: 1 – 9; Adorno & Horkheimer, 1979).

El *kathakali* es aún hoy en zonas rurales de Kerala lo que la tragedia fue en la Grecia Antigua o la comedia en los corrales de la España del Siglo de Oro: un espectáculo que funde drama, música y danza y reúne a un pueblo entero durante largas horas. Las representaciones comienzan al caer la noche, al aire libre, se prolongan hasta después del alba y se ejecutan de modo similar a como se hacía a finales del siglo XVII, que es cuando este género se consolidó. Dominarlo requiere no menos de diez años de aprendizaje. Cada actor se especializa en un papel y lo representa a lo largo de su carrera. Más que espectacular, el *kathakali* es un teatro intenso, alentado por el ritmo que marcan cuatro músicos (dos percuten tambores y otros dos, instrumentos de metal). Mientras estos cantan episodios del *rāmāyaṇa* (*rāmanaṭṭam*), los actores ejecutan una danza gestual en la que cada posición de cuello, ojos, cejas, brazos y manos tiene un sentido preciso de acuerdo con las emociones descritas en el *Nāṭyaśāstra*. Los elaborados maquillajes (los rostros parecen máscaras) también tienen su significado¹⁰⁷. El repertorio del *rāmāyaṇa* en *kathakali* (*rāmanaṭṭam*) consiste en ocho episodios que incluyen el nacimiento de Rāma, la prueba del arco, el exilio, la muerte de Khara, la muerte de Vālin, el período de secuestro en Aśoka Vātikā, la muerte de Rāvaṇa y *Paṭṭābhiṣekam*. También hay

¹⁰⁵ No sólo la temática es mitológica también se representan *yātrās* con obras clásicas como *Śakuntalā* de Kalidāsa o *Mṛcchakaṭaka* de Sūdraka y otras obras más modernas.

¹⁰⁶ Empezaron a aparecer historias más seculares, de amor y erotismo, nacionalismo o de temas sociales. También se involucran las mujeres y *dalits* en la interpretación (en el *suanga*, teatro satírico predecesor del *yātrā*, y en el *yātrā* antiguo sólo actuaban hombres). Véase Vatsyayan, 1986: 136 – 146 y Chhotaray, 2002.

¹⁰⁷ Los de color verde identifican a dioses y héroes; los villanos llevan la cara roja y una gran nariz blanca; los de rostro negro son demonios. El tema de las barbas es más complicado: blanca para los héroes, roja para los villanos y negra para los habitantes de la selva, que forman una categoría aparte. Los personajes femeninos llevan un maquillaje que no oculta el color de la piel; son interpretados por hombres, como se hacía en Europa en otras épocas.

otro repertorio del *Mahābhārata* (Singh, 2006).

Otras danzas clásicas del sur de la India también tienen *rāmāyaṇas* entre su repertorio. El *kutiyattam* es quizás la danza más antigua, la precursora y pionera del teatro indio. Se representa en una plataforma rectangular diseñada especialmente para ello que se llama *kuṭṭambalam*. Los actores, *chakyars*, son también autores teatrales. Entre su repertorio hay varios *rāmāyaṇas* clásicos como *Pratimā* y *Abhiṣeka* de Bhāṣa o *Āścarya Cūdāmaṇi* de Śhaktibhadra.

Otra danza muy antigua, probablemente contemporánea al surgimiento del *kutiyattam*, es el *yakṣagāna*, popular en Karnathaka y Andhra Pradesh, aunque también puede verse en Tamil Nadu y Kerala. El estrado se eleva sobre el suelo y lo ocupa el director (*bhāgavatāra*) y la orquesta. Los actores, con un elaborado maquillaje y vestuario, bailan y dialogan enfrente del escenario (en el suelo). Otras danzas clásicas de Tamil Nadu y Andhra con programas *rāmāyaṇa* son el *kucchīpuḍī* y el *bhāgavatamelā*.

La escuela Kalā Kṣetraṁ de Chennai (Tamil Nadu), una de las academias más prestigiosas de *Bharata Nāṭyam* fundada por Rukmini Devī, tiene una *rāmāyaṇa* completo en estilo *Bharata Nāṭyam* y la escuela Kathak Kalā Kendra de Delhi, y Chetna Jalan (Bengala Oeste) lo tiene en estilo *kathak*. La famosa pareja bailarines de *Bharata Nāṭyam*, C. V. Chandrashekar y Jaya tienen varios números basados en el *rāmakathā* (hindí) y una drama-danza titulada *bhūmija*, el *Rāmāyaṇa* desde el punto de vista de Sītā.

El teatro-danza *anika naat* (también llamado *Bhaona*) de Assam lo empezó Śankaradeva, un devoto *vaiṣṇava*, en el siglo XVI. Śankaradeva creó una especie de monasterio llamado *sattrā* donde se podía aprender su estilo. Todos los actores son hombres. Su obra más conocida es *Rāma Vijoy*. Algunos personajes como Rāvaṇa, Brahmā, Garuḍa o Mārīca llevan máscaras. La representación empieza con cantos (*kīrtana*) acompañados del tambor *khol* y los platillos.

Durante el siglo XIX se realizaron importantes reformas en el hinduismo bajo el auspicio de Rāmakṣṇa, Vivekananda y las sectas Ārya Samāj y Brahma Samāj. Estos movimientos buscaban reconciliar el hinduismo tradicional con las reformas sociales y las nuevas ideas políticas que estaban surgiendo. Por ello, los líderes nacionalistas, desde Gandhi a nuestros días, extrajeron del *Rāmāyaṇa* y del hinduismo en general, los elementos que mejor pudieran servir para lograr sus objetivos políticos

y sociales. Gandhi, por ejemplo, utilizó en diversos discursos el término de *rāmarājya* (el reinado de Rāma en Ayodhyā) como gobierno ideal. Antes de morir, sus últimas palabras fueron *Rām Rām*.

Las últimas disciplinas en crear *rāmāyaṇas* han sido las audiovisuales, primero el cine y luego, la radio y la televisión. La serie de Ramanand Sagar, *Rāmāyaṇa*, emitida por la Doordarshan, la televisión estatal, en enero de 1987 fue seguida por entre 80 y 100 millones de espectadores en los 52 episodios emitidos semanalmente. También se han rodado varios *rāmāyaṇas* en cine mudo y en diversas lenguas indias: *Seeta Swayamvar* (Shree Nath Patankar, 1920); *Ramayan* (Jyotish Bannerjee 1922); *Ram Ravan Yuddha* (G. V. Sane, 1924), *Seeta Vanavas* (también conocida como *Uttar Ramcharitra*, V. S. Nirantar, 1924); *Seeta* (Sisir Kumar Bhaduri, 1933); *Seeta Rama Jananam* (Ghantasala Balaramaiah, 1942); *Ram Leela* (Chandrakant, 1961); *Sri Seetha Rama Kalyanam* (Rama Rao Taraka Nandamuri, 1961); *Seeta Rama Vanavasam* (Kamalakara Kameshwara Rao, 1977); *Sita Swayamvar* (Bapu, 1976); etc. Pero la influencia del *rāmāyaṇa* en el cine va más allá de estas películas, las constantes referencias a la épica (el encuentro de los hermanos separados; la prueba de castidad a la esposa supuestamente infiel; el triunfo del bien sobre el mal; la lealtad; el *dharma* por encima del amor; etc.), se repiten en películas con experiencias y temas contemporáneos que nada tienen que ver con el *Rāmāyaṇa*.

2.4. EXPANSIÓN DEL RAMAYANA EN ASIA

Hemos hablado de la expansión del *Rāmāyaṇa* en la India, pero hace más de mil años que el *rāmāyaṇa* se extendió masivamente por el sudeste asiático siguiendo tres rutas desde la India (Desai, 1970: 5):

- La ruta norte (por tierra) toma la historia de Punjab y Cachemira hacia la China, Tibet y el este de Turquestán.
- La ruta sur (por mar) toma la historia de Gujarat y la India del sur hacia Java, Sumatra y Malaysia.
- La ruta este (también por tierra) toma la versión bengalí hacia Myanmar, Tailandia y Laos. Vietnam y Camboya toman su historia parte de Java y parte de la vía India de la ruta este.

A pesar de la profunda influencia de la civilización india en el sudeste asiático,

la documentación cartográfica de los viajes indios sigue siendo un enigma, no hay mapas ni tratados detallando los itinerarios de los marineros y comerciantes indios (Suárez, 1999: 44 – 45). La explicación es que la India nunca “colonizó” el sudeste asiático. Las relaciones no se establecieron a gran escala ni los indios tuvieron intenciones de dejar un legado histórico como hicieron los viajeros chinos que documentaron meticulosamente el mundo que conocieron.¹⁰⁸ A excepción de las expediciones militares mandadas por los emperadores Coġa a Malacca y Sumatra en el siglo XI, no puede hablarse de conquista por parte de la India.

La influencia de la India fue el resultado de iniciativas individuales de mercaderes, sacerdotes brahmanes y aventureros *kṣatriya* que navegaron sucesivamente hacia el este en busca de fortuna antes de la era cristiana, tal y como demuestran los descubrimientos arqueológicos recientes en Buni (noroeste de Java), Gilimanuk (oeste de Bali) y Sembiran (noroeste de Bali). Allí se han encontrado algunas piezas de cristal y abalorios de ágata cornelia provenientes de la India (Saran & Khanna, 2004: 30). Lo que atrajo a los indios al sudeste asiático fue el oro y las especias. La zona correspondiente a lo que hoy es el archipiélago malayo-indonesio se conocía como Subarṇabhūmi (o su equivalente pali, Suvanabhūmi, “tierra del oro”) o Suvarnadvīpa, “isla del Oro”¹⁰⁹. También se tiene constancia de la presencia de especias de la India e Indonesia en los mercados romanos del siglo I. Los comerciantes árabes y persas jugaron un importante papel en este comercio regional y poseían gran conocimiento marino tal y como queda registrado en fuentes árabes¹¹⁰.

Desde el puerto de Tāmralipti (donde confluyen la Bahía de Bengala y el río Ganges, actual Tamluk), Palura (cerca de Gopalpur, Orissa) y Masulipatnam (en

¹⁰⁸ Quizás los indios no tenían el sentido de “huella para la posteridad” por su pensamiento “oral”. Para las culturas orales el *cosmos* es un suceso progresivo con el hombre en el centro (*ombilicus mundi*), como describió Mircea Eliade (1959). Sólo fue después de la imprenta y el extenso uso de los mapas que ésta puso en práctica, cuando los seres humanos pensaron en el *cosmos*, el universo o el “mundo”, se imaginaron fundamentalmente algo dispuesto ante sus ojos, como en un moderno atlas impreso, una vasta superficie o conjunto de superficies lista para ser “explorada”. El antiguo mundo oral indio conoció unos pocos “exploradores”, pero muchos viandantes errantes, viajeros comerciantes, aventureros y peregrinos.

¹⁰⁹ Los chinos también la llamaban Kin-Lin (“*kin*” significa “oro”). Con el nombre de Subarṇabhūmi, tal vez también se referían a una isla concreta como Sumatra, Java o Borneo y no a todo el territorio.

¹¹⁰ Además de la ruta que va desde la India a Kedah (Malaysia) y Aceh (Indonesia) y desde la Bahía de Bengala hacia el sur hasta Tamil Nadu y Sri Lanka a través del océano Índico, había otra ruta marina hacia el oeste, desde Kerala hasta el Golfo Pérsico y el Mar Rojo (McKinnon, 2006: 23).

Andhra Pradesh) viajaron a Subarṇabhūmi y de allí a Cantón, por tierra (a través de la Península Malaya) o por mar (por el Estrecho de Malacca). Los primeros en navegar eran del este de la India, de Bengala, Bihar, Kalinga (actualmente, Orissa) y Vidarbha. La llegada de estos viajeros hizo más fuertes los lazos entre el norte de la India y Funan-Kambuja (las actuales Vietnam y Camboya). La zona entre Takuapa (sur de Tailandia) y Kedah (Malaysia), frente a las costas de la Bahía de Bengala, se convirtió en un lugar de paso para los viajeros que hacían la ruta transpeninsular para embarcarse en la costa este de Malaya (cruzando el Ismo de Kra), o bien esperaban la llegada del próximo monzón para regresar a la India.¹¹¹ Allí pasaban tiempo disfrutando de la danza y la música. Estas danzas indias eran apreciadas por la corte real malaya de Ch'ih-tu, que queda en la ruta hacia China y donde se instalaron cientos de indios, según nos han relatado algunos viajeros chinos como Ch'ien Han Shu¹¹². Las rutas traspeninsulares de Kedah-Patani y Perak-Patani no están muy lejos del reino Ch'ih-tu y el estado de Langya¹¹³. Fue en estos lugares de paso en la ruta comercial y estas dinastías indianizadas donde y quienes impulsaron la difusión de la *Rāma-saga* en el sudeste asiático en los primeros tiempos (Sarkar, 1983: 207 – 208)¹¹⁴.

Además de esta ruta marítima había otra ruta comercial regular (por tierra) entre Bengala y China a través de Birmania y Assam.

Seguramente muchos viajeros perecieron en esta aventura, pero muchos otros consiguieron con éxito establecerse en las comunidades costeñas donde se casaron con las hijas de los gobernantes locales y poco a poco fueron consiguiendo cierto poder. Los indios, que se encontraron bien acogidos en la nueva patria, no volvieron

¹¹¹ El viento monzón favorecía que los barcos se desplazaran a través del océano Índico, pero la naturaleza de los monzones y el tiempo que necesitaban para los negocios impedía que se resolviera todo en una estación, así que los marineros indios tenían que pasar largas temporadas en las costas malayo-indonesias. Antes del descubrimiento de la navegación monzónica los indios tenían que bordear la costa para viajar hacia el este y a la inversa desde el sudeste asiático hacia la India o Sri Lanka (McKinnon, 2006: 22 – 23).

¹¹² Traducción al inglés: Wheatley, 1980 [1961].

¹¹³ Langya (o Langkasuka para los chinos), localizada entre Patani (sur de Tailandia) y Kedah (Malaysia), es una de las ciudades mejor documentadas en la historia china, árabe y javanesa. Fue fundada en el siglo II y a lo largo de su historia experimentó varias crisis y períodos de esplendor hasta que desapareció definitivamente poco antes de que los portugueses llegaran a la zona (siglo XVI). Véase Sarkar, 1983: 208; Suárez, 1999: 46 – 47. También se asocia Langkasuka con la isla de Lankawie (norte de Malaysia). Es precisamente en esta zona donde se concentra el mayor número de espectáculos de títeres (*wayang*).

¹¹⁴ Véanse los mapas del anexo V (Munoz, 2006: 68 y 120).

nunca a su lugar de origen y sus familias y vecinos, al conocer los éxitos de sus historias, posiblemente les imitaron y se embarcaron también ellos en busca de fortuna.

Los gobernantes austronesios fueron receptivos y adaptaron rápidamente las ideas extranjeras a sus propias necesidades. El pensamiento y la religión indias eran muy apropiadas para legitimar su poder, de manera que la asimilación fue natural y fluida. El *Rāmāyaṇa*, que ensalza los valores de la institución monárquica e ilustra la alianza de la casta guerrera y la sacerdotal, se adaptó perfectamente a sus propósitos:

India's seminal cultural influence at this stage... helped considerably to legitimize and safeguard the results of a series of already ongoing processes accelerated the transformation of chieftaincies into strong paramount chiefdoms and early kingdoms (Kulke, 1990: 21).

Es muy normal que la élite gobernante viera a sus líderes más legitimados (también a sí mismos) si adoptaban conceptos políticos que funcionaban bien en el subcontinente indio, al menos en lo que se refiere a las primeras generaciones que aceptaron los cambios políticos y culturales para hacerse más fuertes.

El sánscrito, como el pali, se convirtió en la lengua franca pública y política de toda la zona (“la cosmópolis sánscrita”) durante los siglos III y IV (Pollock, 1996). Al final del siglo VII, el budismo y el conocimiento del sánscrito se habían expandido por gran parte de Indonesia, como narra el viajero chino I Ching, que estuvo más de seis meses en el reino de Śriwijaya (Sumatra) estudiando gramática sánscrita¹¹⁵

El proceso descrito se conoce como “indianización” del sudeste asiático, un término acuñado por G. Coedès en su estudio titulado *The Indianised States of Southeast Asia* (Canberra, 1968), convertido en un clásico. Sin embargo, la terminología podría dar lugar a dudas porque en esa época no existía India como tal. I. W. Mabbett (1977: 143 – 161) lo redefine como “la colección de costumbres y culturas ancestrales representadas por las tradiciones históricas sánscritas compartidas por los grupos étnicos indios dominantes”. A falta de pruebas documentales de este proceso de “indianización”, hay varias leyendas locales interesantes:

En Funan (sur de Camboya/Vietnam), el primero de los reinos “indianizados”, cuentan que el hinduismo lo introdujo un brahmán llamado Kaudinya que llegó navegando de la India o de la Península Malaya, trayendo consigo un arma divina

¹¹⁵ En Campa (actual Vietnam) la última inscripción sánscrita data del año 1253; en Kambuja (Camboya), de alrededor de 1330 y en Indonesia, de 1378 (Sarkar, 1983: 217).

(arco o javalina) que le valió para ganar a un gobernante local en una pelea. Luego utilizó el arma para marcar la localización de su futura ciudad y se casó con la hija del rey de los Nagas llamado Soma. Naga (la serpiente-dragón) es símbolo de la tierra así que en las leyendas, la hija de un Naga simboliza la hija del rey local¹¹⁶. *Soma* es la bebida utilizada por los brahmanes en los sacrificios rituales védicos, también es el nombre del dios Luna. En este segundo sentido, simboliza que la hija de los Nagas, desciende de un prestigioso linaje. La palabra *Naga* es de origen pre-ario (su equivalente sánscrito es *srpa*), esta palabra refleja la existencia de cultos indígenas reverenciando serpientes, agua y tierra (Munoz, 2006: 46 – 47).

Una leyenda muy parecida narrada por el viajero chino Ch'ien Han Shu (Suárez, 1999: 18), también documenta la influencia india por matrimonio real en el reino de Langkasuka. Durante la caída de Langkasuka, un hombre noble, querido por el pueblo pero exiliado por el rey, viajó a la India donde un rey le dio a su hija mayor en matrimonio. Cuando el rey de Patani murió, el hombre exiliado, acompañado de su esposa india, regresó a casa y se convirtió en monarca. Hay también otros testimonios en inscripciones que documentan matrimonios entre brahmanes y princesas malayas. Por ejemplo, la inscripción del oeste de Baray, que menciona a Śakrasvāmin, un bramán *śaiva* de Madhyadeśa que se casó con la princesa Sobhājayā, hija del rey Jayavarman (¿I?, 657 – 680 /681); y la inscripción de Vat Prah Einkosei, que nombra a Divākarabhaṭṭa, oriundo de Mathura, que se casó con la princesa Indralakṣmī (data del año 968) (Sarkar, 1983: 218).

En Indonesia/Malaysia, hay dos historias, una atribuye la llegada del hinduismo al ṛṣi Agastya y la otra al héroe príncipe Aji Saka¹¹⁷. Las dos tienen su relación con el *Rāmāyaṇa*.

Agastya, el ṛṣi que entrega las armas mágicas a Rāma, es venerado en el sur de la India y se representa en los templos de Śiva con barba y tridente. Los ṛṣis eran considerados *mediums* entre el mundo de los hombres y de los dioses, tenían poderes sobrenaturales y eran maestros-consejeros de futuros *rājas*.

Aji Saka, el héroe, es la figura más interesante. De acuerdo con la leyenda fue

¹¹⁶ Un poema tamil titulado Manimegalai tiene una leyenda parecida en la que el primer rey Pallava era hijo de un rey Coḷa y una princesa Naga.

¹¹⁷ Ambos llegaron en el año 78, para los indonesios el año I de su calendario, que sigue el establecido por el rey indio Kaniska (calendario Saka, todavía utilizado en la India) para marcar el inicio de su reinado.

un ministro del príncipe Prabhu Jaya Bhaya, príncipe de Astina, una ciudad Saka en Gujarat (India, oeste). En su primera expedición encontró una isla (Sumatra o Java) en manos de los *rākṣasas*. Como no era lo suficientemente fuerte como para derrotarles, volvió a Gujarat a coger refuerzos. Con su ayuda, consiguió establecer un asentamiento permanente en la isla.

De estas leyendas puedan sacarse algunas conclusiones:

- Los brahmanes no llegaron al archipiélago malayo-indonesio con la intención de proselitizar, al menos ese no sería el principal objetivo.
- Los brahmanes también eran gobernantes y guerreros.
- Algunos brahmanes se establecieron en las cortes del sudeste asiático y se casaron con princesas locales (a pesar de la pureza de castas). El concepto de “poder real divino” era lo suficientemente revolucionario como para asegurarse de que siempre había un brahmán fundador de la primera dinastía hindú, que en muchos casos era una continuación de la familia austronesia gobernante antes de la llegada de los indios.

Es una pena que no hayan quedado documentos cartográficos más fidedignos. Sin embargo, hay algunos testimonios en la literatura, especialmente en los *jātakas* budistas¹¹⁸ y en la literatura *kathāsaritsāgara*,¹¹⁹ de estos viajes hacia el este. También hay referencias en otras obras antiguas como el *Arthasāstra* de Kauṭilya, el canon pali budista Mahanidisa (escrito antes del 247 a.C.) y en la literatura tamil Sangam, particularmente en el poema de amor *Pattinappala* (Saran & Khanna, 2004: 21). Uno de los ejemplos más antiguos y más interesantes para nosotros, está en el mismo *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, cuando Sugrīva manda a los monos ir en todas las direcciones en busca de Sītā:

You must search all their dwelling places, monkeys! And you must go to those islands that can be reached from mountains, by swimming or by boat: to Yavadvipa, rich in jewels, splendid with its seven kingdoms, and to Suvarna Rupyaka, ornamented with gold mines. Beyond Yavadvipa, there is a mountain named Shishira. Touching the sky with its peaks, it is frequented but gods and danavas. In the inaccessible places of the mountains, by the waterfalls and in the forests of these islands, you must search for Ravana and Vaidehi here, there and everywhere (IV, 39, 28 – 30).

¹¹⁸ Por ejemplo, la historia del príncipe Mahajanaka que viajó a Suvarnabhūmi (Suárez, 1999: 45).

¹¹⁹ Por ejemplo, la princesa Gunavati navega desde Kataha (Kedah, Sumatra, Indonesia) a la India (Suárez, 1999: 45).

En cada uno de los lugares donde llegó el *Rāmāyaṇa* caló profundamente, tanto es así que hoy en día se han olvidado sus raíces extranjeras. La historia básica y los personajes del *Rāmāyaṇa* en Asia mantienen su origen indio, pero en cada país los héroes se identifican con figuras locales. Las costumbres de cada lugar y las supersticiones están también presentes.

También pudo darse el fenómeno a la inversa, que muchos viajeros y comerciantes del sudeste asiático viajaran a la India una vez que el *Rāmāyaṇa* era popular en sus tierras y se había adaptado a sus tradiciones populares. En este viaje de regreso a su lugar de origen trajeron un nuevo *rāmāyaṇa* completamente diferente, que al mismo tiempo se volvió a mezclar con las nuevas historias de los lugares donde llegaba.¹²⁰ Este fenómeno de regreso está menos estudiado.

A continuación veremos la influencia del *Rāmāyaṇa* y los textos más importantes en los países asiáticos:

En la China, la expansión del budismo empieza en el siglo I a. C y va expandiéndose gradualmente gracias al patronazgo de la dinastía Han. El *Tripitaka* pali se tradujo muy pronto al chino con el nombre de edición *Taisho*.¹²¹ Los *jātakas*, cuentos de la vida de Buda anteriores a su nacimiento, son el salto geográfico del *Rāmāyaṇa* fuera de las fronteras indias. Hay dos *jātakas* chinos relacionados con el *rāmākathā*: *Nidana of King's Ten Luxuries (Daśaratha Jātaka)* y *An Unnamed King*.

¹²⁰ Uno de los episodios que no se sabe bien donde se originó es el de Sītā como hija de Rāvaṇa. Podría parecer una invención proveniente del sudeste asiático, sin embargo aparece en los *rāmāyaṇas* jainistas de Vimalasūri (siglo III) y Guṇabhadra (siglo IX). Vālmīki no habla de ello pero la historia de Vedavatī (*Vul.* VII, 26) podría ser un antecedente. Recordamos que en este episodio, Rāvaṇa molesta a una bella mujer llamada Vedavatī y ésta se autoinmola en protesta y le lanza la maldición de que una mujer destruirá su vida. Quizás éste es el origen de que Sītā luego se convierta en su hija, o no. La tradición oral es difícil de determinar. Otra historia es la destrucción y reconstrucción del puente a Laṅkā por los peces, aparece en el *Ramakirti* jemer de Mi Chak, en un lintel de Pimai, en un bajo relieve de Prambanam (Java, Indonesia) y en los textos tailandés y malayo, pero no en Vālmīki.

¹²¹ El *Tripitaka* (que significa, en pali, “tres cestos”) es el término formal para referirse al canon budista de escrituras. Las escrituras *Tripitaka*, que originalmente eran memorizadas y recitadas oralmente por los discípulos, se clasificaron en tres categorías generales y los rollos de papel (escritos en hojas de palmera) se guardaron en tres cestos (de ahí el nombre). La primera categoría son los *Vinaya Pitaka* (código ético para las *sangha* o congregaciones de monjes y monjas). La segunda categoría es la *Sutra Pitaka* (literalmente “cesto de hilos”) y consiste en las anécdotas y enseñanzas de Buda. El *Sutra Pitaka* tiene varias subdivisiones con 5 *Nikāyas* (*Dīgha*, *Majjhima*, *Samyutta*, *Aṅguttara* y *Khuddaka*). La *Kuddaka* contiene la colección de cuentos *jātakas*. La tercera categoría se conoce en el budismo *theravada* como *Abhidhamma Pitaka*. Es una colección de textos que explican más ampliamente los principios doctrinales introducidos en el *Sutta Pitaka* (Harvey: 2004: 322 – 324).

Los dos son traducciones de la versión original india por Kekaya y Kang-Seng-Hui respectivamente, de los años 472 y 251 d.C.¹²²

El mono chino Sun Wukong, protagonista de la épica *Xiyouji* (traducido como *Viaje hacia el Oeste*)¹²³, una de las obras más populares de la literatura china del siglo XVI, tiene mucha influencia del mono Hanumān y de la tradición *ramayánica*, pero no es un *rāmāyaṇa*¹²⁴.



Sun Wukong. Dibujo contemporáneo chino.

En Tíbet, los textos más antiguos son los seis manuscritos encontrados en Tun-huang (noroeste de China), ocupado por los tibetanos durante un período de 60 años, del 787 al 848. Probablemente durante estas fechas fue escrita la historia de Rāma en Tun-huang. Todos los manuscritos¹²⁵ están incompletos y difieren en detalles¹²⁶.

El *rāmāyaṇa* también era conocido en Tíbet Central. En el diccionario

¹²² Traducción al inglés: Tripatti (s.d.).

¹²³ *Viaje hacia el Oeste* está basado en el viaje real de Xuanzang, monje budista conocido como Tripitaka, hacia la India a través de la ruta de la Seda. El viaje lo hace acompañado de cuatro discípulos: Sun Wukong, Zhu Bajie, Sha Heshang y el Dragón Príncipe. La novela empieza con el nacimiento y la infancia de Sun Wukong, el héroe. Los capítulos 1 al 6 narran la búsqueda de la inmortalidad, su conducta desordenada y, finalmente, su captura y castigo. Del capítulo 6 al final de la novela, el argumento se centra en el nacimiento de Tripitaka y su peregrinaje a la montaña de Buda donde obtiene los *sūtras* (sagradas escrituras budistas). Traducción al inglés: Jenner, 1993.

¹²⁴ Véase Walker, 1998. En este interesante artículo se analiza la épica como una mezcla de influencias extranjeras, del *rāmāyaṇa* indio y de otros cuentos chinos de los tiempos de la dinastía Tang.

¹²⁵ Reciben el nombre de las letras A, B, C, D, E y F y pueden dividirse en dos grupos. Los manuscritos A, C, D y F representan una recensión (Recensión I) y los manuscritos B y E, otra (Recensión II).

¹²⁶ Traducción al inglés: Jong, 1989.

sánscrito-tibetano (*Mahāvvyutpatti*) de principios del siglo IX aparecen algunos términos referidos al *Rāmāyaṇa*. Otra referencia temprana se encuentra en la biografía de Atisa (982 – 1054) que llegó a Tibet alrededor del año 1040¹²⁷.

En la primera parte del siglo XIII, Sa-skya Paṇḍita (1181 – 1251) compuso una colección de 457 estrofas llamada en tibetano *Legs-par bśad-pa rin-po-che'i gter*. Fue traducida al sánscrito por el mismo Sa-skya Paṇḍita con el título de *Subhāṣitaratnanidhi* y al antiguo mongol por Sonom gar-a. El canto 321 es un *rāmāyaṇa*. También hay un comentario antiguo tibetano (siglo XII) a esta obra de Dmar-ston Chos-rgal de Dbus (a su vez basado en otro comentario más antiguo de Rin-chen Dpal) y varios comentarios mongoles y tibetanos más modernos (Jong, 1983: 168 – 172). El argumento de todos estos comentarios del *Subhāṣitaratnanidhi* es muy similar al de los manuscritos de Tun-huang aunque también hay interesantes diferencias (Jong, 1983: 173 – 181).

También hay *rāmāyaṇas* en antiguo jotanes, la lengua de Jotán, actualmente en Xinjiang, el Turkestán chino. Es un dialecto de la lengua *saka* (familia indo iraní, grupo iraní sudeste), hoy desaparecido y se conserva una extensa literatura budista en esta lengua¹²⁸.

En Japón, la historia de Rāma se resume en una colección de cuentos populares del siglo XII titulada *Hobutsushu* (“Colección de Joyas”), de Tairano Yasuyori, que sigue el texto *The Unnamed King* de los *jātakas* chinos. Otra colección de cuentos, *Sambo-ekotoba* (*Notas a las pinturas de tres joyas*) de Minamoto Tamenori (siglo X), narra la historia del joven Daśaratha, autor del disparo que termina con la vida del único hijo de una pareja de ascetas ciegos (Vālmīki II, 56).

En el sudeste asiático, las referencias epigráficas más antiguas del *rāmāyaṇa* son las de la costa este de la península indochina, las del antiguo reino de Campā (en los estados modernos de Vietnam y Camboya), en lengua sánscrita. La inscripción de Vo-canĥ (cerca de Nha Trang, Vietnam), datada del siglo III, fue grabada por descendientes del rey Śrīmāra¹²⁹ y es la más antigua. Otra inscripción del rey de

¹²⁷ La biografía es posterior, se escribió entre 1257 y 1469 según Helmut Eimer, traductor de la biografía de Atisa al alemán (*cit.* en Jong, 1983: 167).

¹²⁸ No hemos tenido acceso a la bibliografía sobre el *rāmāyaṇa* jotanes.

¹²⁹ Este nombre es una transcripción sánscrita de un título tamil de los reyes Pāṇḍya del sur de la India. En esa época los tamiles negociaban con el alcanfor por toda la costa este, desde Sri Lanka a Sumatra. La geografía del archipiélago malayo-indonesio (por ejemplo el volcán Keriñci, Sumatra oeste) era bien conocida por los comerciantes tamiles y está documentada e

Campā Prakāśadharmā, que reinó en la segunda mitad del siglo VII, rinde tributo a Vālmīki (Tra-Kieu, Vietnam).

La primera referencia del *Rāmāyaṇa* en Camboya data del siglo VII, se trata de la inscripción de Val Kantel (K. 359) que constata la recitación del *Rāmāyaṇa*, junto con los *purāṇas* y el *Mahābhārata*. En el siglo XI varias inscripciones nombran o parafrasean el *Rāmāyaṇa*, lo que hace evidente su popularidad (Filliozat, 1983: 194 – 196). En el siglo XIII hay una dedicatoria a Rāma, Lakṣmaṇa y Sītā en el templo Prah-khan de Angkor, encargada por el rey budista Jayavarman VII. El rey Yaśovarman (889 – 910) y en lo sucesivo otros reyes, asociaron sus nombres a Rāma¹³⁰.

En cuanto a esculturas, la más antigua es la de Phnom Da (Campa, Camboya) del siglo VII, una figura de tamaño natural que representa a Rāma o a Lakṣmaṇa. En la zona de Mi-Son (Campa, Vietnam) también se han encontrado algunas figuras de principios del siglo X, que representan a Rāma, Lakṣmaṇa, Sītā y Hanumān. Estos personajes aislados se utilizaron, posiblemente, como elementos decorativos.

En la mitología india *vaiṣṇava*, Viṣṇu encarna a Rāma y luego en Buda, por eso los primeros jemes budistas continuaron aceptando la épica y propagándola a través de su imperio. Hay algunos monasterios camboyanos budistas que han preservado manuscritos en hoja de palmera del *Reamker* entre sus textos sagrados. Los bajo-relieves de los templos del complejo de Angkor (Angkor Vat, Bantāy Srei, Baphuon, etc) son una prueba de este sincretismo hindú-budista.

En Angkor Wat, santuario de Viṣṇu, construido por el rey budista Sūryavarman (1112 – 1152),¹³¹ los relieves del pabellón noroeste describen a los dioses invitando a Viṣṇu, la prueba del arco, las muertes de Virādha y Kabandha, la visita de Hanumān a Sītā en Laṅkā, la alianza con Vibhīṣaṇa, la prueba de fuego y el regreso de Rāma en el carro volador Puṣpaka. En el pabellón suroeste se describe la

sus textos (anteriores a la descripción de Plinio o Ptolomeo) (Filliozat, 1983: 193).

¹³⁰ La inscripción K. 289, del siglo XI, ensalza el valor del general Saṅgrāma, que enfrentó a su enemigo como Rāma a Rāvaṇa (Pou, 1983: 254); otra inscripción dice que el rey gobernaba Kambupuri como Rāma gobernó Ayodhyā; otra similar que data del año 967, compara al rey Rajendravarman con Rāma y su enemigo Mārīca (Mahulikar, 2003).

¹³¹ La Escuela Francesa de Arqueología ha trabajado desde hace más de un siglo en las excavaciones y restauración del complejo de Angkor. La descripción y fotografías de los bajo-relieves del *Rāmāyaṇa* en Angkor Vat puede verse en *Le Temple d'Angkor Vat, Mémoires archéologiques*, Tome II (7 Vol.). Paris 1929 – 1939 (ilustraciones 287 – 608). Hay mucha bibliografía actualizada, hemos consultado: Roveda: s.d.

muerte de Mārīca y de Vālin. En el pabellón oeste hay una gran escena de la batalla de Lañkā repleta de monos y *rākṣasas* peleando. En el pabellón este (ala sur), la escena del derramamiento del océano, común en el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa*, incorpora la participación de Vālin¹³².



Rāma dispara el arco montado sobre Garuḍa (vehículo de Vīṣṇu). Angkor Wat (Camboya).

La iconografía se adapta perfectamente a las leyendas locales budistas. Por ejemplo, se puede observar que Agni, Dios del Fuego, conduce un rinoceronte mientras que en el *rāmāyaṇa* sánscrito lleva un carnero, la imagen de Rāma fue modificada para parecerse al príncipe Siddharta y se muestra pacífico en el trato con sus oponentes, siguiendo el modelo *theravada*. Cuando se necesita una acción más agresiva son Lak (Lakṣmaṇa) o los soldados monos quienes intervienen. Aunque Rāma es retratado como Buda, hay abundantes referencias en la épica a dioses hindúes, prueba de que los brahmanes permanecieron en la corte y continuaron realizando sus sagrados rituales.

¹³² Este detalle también se encuentra en algunos textos tamiles posteriores a Kampan como es el *Kaṅcimāhātmya* de Cinañānacuvāmi finales del siglo XVIII), pero no en Vālmīki (Filliozat, 1983: 202).



En el templo *śaiva* de Bantāy Srei (siglo X), en el complejo de Angkor hay un relieve que representa a Rāma disparando a Vālin (foto central, página 132) cuando este luchaba con Sugrīva, otra representación de Rāvaṇa secuestrando a Sītā en un dintel de piedra en la puerta del templo (foto inferior, página 132) y la escena *puránica* que narra que Rāvaṇa intentó entrar en el monte Kailāsa mientras Śiva y Pārvatī jugaban a los dados. Kubera intentó detenerle, pero él agitó la montaña con todas sus fuerzas. A pesar del enorme movimiento, Śiva y su esposa, permanecieron ecuanimes. Este drama cósmico se expone de forma brillante (foto superior, página 132).

En el templo de Baphuon (construidos por Jayavarman V, 968 – 1001), dedicado a Śiva, hay escenas de la guerra con Hanumān como protagonista (foto izquierda), del encuentro de Hanumān y Sītā (*gopura* norte), la ordalía de fuego y Rāma y Sītā sentados en el trono (*gopura* este). También hay motivos *ramayánicos* en Bantay Kdey y Bantay Samre (siglo XII, foto derecha, batalla final). Estas representaciones no son narrativas lineales, sino elementos decorativos que evidencian la popularidad de la épica.



Con la destrucción tailandesa de Angkor durante el siglo XIV, los textos en antiguo jemer (*Ramakirti*) se perdieron. En el período post-Angkor, los tailandeses continuaron con la tradición *ramayánica* como *Ramakien* y los jemer, con un nuevo texto jemer conocido como *Ramakirti* o *Reamker* (siglos XVI – XVII) (Pou, 1983: 257). El *Ramakirti* (“*La Gloria de Rāma*”) o *Reamker* tiene influencia del hinduismo, pero también del jainismo y budismo. El monje Mi Chak de Khna Sanday (Banteay Srei, Seam Reap) descubrió el manuscrito en 1920 y lo transmitió oralmente por los pueblos vecinos.¹³³ Hay otro manuscrito incompleto en el *Buddhist Institute* de

¹³³ Traducción al francés: Martini, 1978.

Phnom Penh que comprende seis fascículos, recopilados en 1935 a partir de los manuscritos más antiguos.¹³⁴ Ambos textos difieren entre ellos (Bizot, 1983: 266), pero presentan similitudes que no se encuentran en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki (Bizot, 1983: 267 – 269). Los estudios filológicos los datan entre el siglo XIII y el XVIII.

En el *Reamker* los temas de confianza, lealtad, amor y venganza acaban en los dramáticos encuentros entre los príncipes y los gigantes, monos, sirenas y la desamparada princesa. Al contrario que en India donde Rāma es una encarnación de Viṣṇu, en el *Rāmāyaṇa* de Camboya, él y los demás personajes son meramente mortales. El *Reamker* es mucho más realista y racional que el texto de Vālmīki. Los autores jemerese se las arreglan para buscar una solución terrenal a los problemas de Rāma y Sītā, la pareja debe reconciliarse sea como sea, como en las novelas de caballerías de la Edad Media. El motor de la intriga no es la misión divina de Rāma, sino las contingencias materiales, las calidades y defectos de los propios personajes: las peleas, la codicia, el exilio y los celos empujan a Préah Ream a la guerra. Después de vencer a Rāvaṇa, Rāma continúa con la exterminación de los gigantes (*yaks*, *i.e.*, *rākṣasas*) hasta que la muerte le llega. El *Reamker* hace hincapié en la gloria, el renombre (*ker*) de Préah Ream.

Además de la importancia institucional del *Reamker*, se representan episodios en los pueblos con propósitos mágicos.¹³⁵

A principios del siglo XX (1903 – 1904), un grupo de estudiantes dirigidos por el artista Vichitre Chea y el arquitecto Oknha Tep Nimit Thneak, pintaron ciento noventa y tres escenas *ramayánicas* en las paredes del Palacio Real de Phnom Penh, siguiendo la tradición jemer. Es uno de los *rāmāyaṇas* murales más extensos aunque lamentablemente está muy deteriorado.

¹³⁴ La traducción francesa de Pou (1979) parte de estos manuscritos. Traducción al inglés: Jacob, 1986.

¹³⁵ Por ejemplo, cuando hay sequía, la gente espera que con su representación llegará la lluvia. También hay una interpretación filosófica (Bizot, 1983: 271 – 273) en la que Rāma representa la consciencia, Lakṣmaṇa los factores mentales, Hanumān la respiración y Sītā, el globo de cristal, el principio vital, personal, eterno.



El *Reamker* sirve también de inspiración para varios géneros escénicos en Camboya. De hecho, el *Reamker* es, tradicionalmente, la única historia representada por algunos de estos géneros como el teatro-danza y los títeres, aunque cada uno se basa en diferentes episodios.

En el *Ikhn khol* (teatro-danza) la historia la narran expertos recitadores acompañados por la orquesta. Los actores representan con mimo la narrativa, bailan y hacen acrobacias. Los que actúan de monos y demonios llevan máscaras. Los actores no son profesionales, son gente del pueblo, a quien se les contrata ocasionalmente durante grandes festivales como la celebración del Año Nuevo y aniversarios o funerales de personalidades de prestigio. Tiene influencia del teatro de máscaras malayo o javanés (*wayang*) y del tailandés (*khol*).

También se compuso música y coreografía para el poema épico y el Ballet Real (*rapām*) lo pone en escena desde el siglo XVIII. Originalmente la danza tenía carácter de ofrenda y rendía homenaje a los antepasados reales y a los dioses hindúes. La música la interpreta una orquesta de percusión, compuesta por los tradicionales xilófonos, metalófonos, gongs horizontales, tambores y címbalos. Este tipo de orquesta es muy habitual en Camboya y se utiliza para acompañar otras danzas y para la música religiosa en los monasterios. Entre los episodios más populares está el rapto de Sītā (incluyendo el episodio del ciervo) y la pelea entre el demonio

Rāmaparāmasūr (Paraśurāma) y la diosa Maṇimekhāla.¹³⁶

La revitalización del Ballet Real ha sido un gran éxito, una de las claves de los programas de reconciliación comunitaria basados en la valoración y la protección del patrimonio cultural después del duro período post-Polpot.¹³⁷

Myanmar y Tailandia son ahora dos países sin vínculo directo con la bases religiosas del *Rāmāyaṇa*. Históricamente Birmania era estrictamente budista y Tailandia era budista con legado hindú. En 1767, Birmania conquistó la capital tailandesa, Ayuthaya, forzando a miles de prisioneros a regresar a Birmania. Esto produjo una tremenda influencia del arte y cultura tailandesa en la cultura birmana, incluyendo el *rāmāyaṇa*.

Las primeras imágenes de Rāma y Paraśurāma en Myanmar se encuentran en los templos de Pagan (siglo XI). La historia se transmitió oralmente a lo largo del siglo XIII, como queda reflejado en la referencia al *Rāmāyaṇa* en el *Pyo* (poema *jātaka*) de 1527, donde el monje poeta budista Shin Agga Thamadi avisa a sus monjes discípulos que no cuenten las historia de Hanumān y Sītā en público.

Seguramente hubo *rāmāyaṇas* mucho antes en Birmania dada la proximidad geográfica y cultural con la India, pero no se conservan. El *Rāmāyaṇa* se popularizó en el siglo XVII. El texto birmano más conocido es el de *Rāma Vattu*,¹³⁸ con gran influencia budista. El texto tailandés ha dejado su huella pero hay notables diferencias.

Las representaciones del *Rāmāyaṇa* por los exiliados tailandeses se hicieron extremadamente populares en la corte birmana, que estaba acostumbrada a dramas tradicionales budistas de carácter más serio, como eran los cuentos *jātaka*. Desde entonces el *Rāmāyaṇa* forma parte de la tradición cultural birmana, hoy en día se representa tanto en marionetas, como en el teatro (música y danza). El *pwe* o *pwe zat* es una danza tradicional en la que el héroe vence a demonios y magos según el *rāmāyaṇa* birmano. Hay *rāmalīlās* en Myanmar, el *Yama Pwe*, por ejemplo, dura siete

¹³⁶ Otros episodios populares son la construcción del puente hacia Laṅkā por el ejército de los monos que cuenta con la ayuda de la princesa sirena Suvannmaccha; las batallas de Laṅkā; la prueba del fuego de Neang Séda; la condena de Neang Séda y la prueba de la espada; la escena donde Préah Ream reconoce a sus hijos, la solicitud de reconciliación de Préah Ream a Neang Séda, la prueba de la urna funeraria.

¹³⁷ Actividades como la restauración de los templos y la organización del Festival *Rāmāyaṇa* en Angkor. Véase el informe “El festival *Rāmāyaṇa*, patrimonio inmaterial de Angkor” publicado en *Angkor, un museo vivo. MUSEUM Internacional*. Vol. 54, n° 1 – 2, 2002.

¹³⁸ Traducción al inglés: Toru, 2003.

noches, una por cada *kāṇḍa* (Ma, 1994).

También se utiliza el *Rāmāyaṇa* en decoraciones de templos y objetos para el hogar como lacados, mantelerías y artesanía en plata. Ciertas escenas como Rāma cazando el ciervo dorado o la dura batalla entre Rāma y Rāvaṇa son muy populares. Personajes individuales como Hanumān o Rāvaṇa también son retratados solos o en grupo.

En la época de Lopburi, el *Rāmāyaṇa* se pintó de manera generalizada en los templos y palacios tailandeses. Desgraciadamente, muchas de estas escenas fueron destruidas durante el saqueo birmano de Ayutthaya en 1767. También se perdieron manuscritos del *Rāmāyaṇa*.

El *Ramakien* (la pronunciación de tailandesa de la palabra sánscrita *Ramakerti*, *La Gloria de Rāma*) es el texto de Tailandia compuesto por el rey Rāma I, que gobernó entre 1782 y 1809 y es el fundador de la actual dinastía Chakri. Tiene unos cinco mil versos divididos en siete *kāṇḍas* (como el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki) y tiene influencia jemer, bengalí, tamil y malayo-indonesia. Rama II, que reinó entre 1809 y 1824, hizo el *Rāmāyaṇa* más popular reescribiéndolo para el drama *khon*. Rama VI, que estuvo en el poder entre 1925 y 1935, añadió varios episodios, la mayoría tomados de Vālmīki. El *Ramakien* es bastante fiel al texto sánscrito en los aspectos esenciales, pero difiere en los orígenes y genealogías de los personajes principales. Lo más notable es el destacado papel de Hanumān y el final feliz. Hay otros aspectos como la ropa, las armas y la naturaleza que también se han modificado al contexto tailandés. Los nombres de los personajes varían debido a las diferencias fonéticas de las lenguas (el dios Phra Narai es Vīṣṇu, por Nārāyaṇa; el héroe, Phra Rām [Rāma]; el demonio, Totsakan [Rāvaṇa], etc.). La topografía y la descripción de los palacios también se acomodaron al gusto del país.

En el *Ramakien* no aparecen indicaciones de una cosmología budista ni se dice que la historia era un incidente previo a la vida de Buda. Al contrario, los dioses hindúes son los protagonistas de la historia, especialmente Śiva, el creador y Vīṣṇu que viene a salvar el mundo en desorden, personificado en Rāma. Pero antes de concluir que se trata de un texto hindú, pueden hacerse algunas matizaciones (Reynolds, 1997: 56):

- El primer *Ramakien* fue compuesto por un rey budista que dedicó su vida a apoyar el budismo.

- Durante el siglo XVIII, los budistas tailandeses asimilaban elementos hindúes, por ejemplo, se incluía a Śiva y Viṣṇu entre los dioses que habitaban los tres mundos del *cosmos* budista.
- Algunos elementos jerárquicos, brahmánicos y dualistas hindúes no se destacan o ni siquiera están presentes en el *Ramakien*, con lo cual la mayor parte de la narrativa es compatible con las sensibilidades budistas.
- Se puede distinguir el énfasis budista. Por ejemplo, Indra desempeña un papel mucho más destacado que en los *rāmāyaṇas* hindúes y hay varias explicaciones *kármicas* y actitudes budistas acerca de la vida que se vislumbran en el texto.
- El argumento más importante para no considerarlo un texto hindú, viene en el epílogo del Rey Rama I: “*The writing of the Ramakien was done in accordance with a traditional tale. It is not of abiding importance; rather, it has been written to be used on celebrative occasions. Those who hear it and see it performed should not be deluded. Rather, they should be mindful of impermanence*”. La palabra tailandesa que Rama I usa para la noción de “ilusión” es *lailong*, una traducción del pali *moha*, el término técnico que se refiere a uno de los tres “vicios” budistas (ilusión o engaño, enfado y gula o codicia) y la palabra usada para “impermanencia” es *anitchang*, del pali *anicca*. Así pues, en este epílogo Rama I muestra que es perfectamente posible una lectura budista del *Ramakien*, según los principios o enseñanzas budistas.

Puede también que la obra tenga una orientación secular, ni budista, ni hindú.

En 1782, la capital tailandesa se trasladó a Bangkok. A partir de entonces, la obra se narra también en pinturas murales y bajo relieves escultóricos. El *rāmāyaṇa* más extenso (unas doscientas pinturas) es el del *Wat Phra Si Ratana Satsadaram (Wat Phra Kaeo)* o Templo del Buda Esmeralda, en la planta baja del Palacio Real de Bangkok, construido por el rey Rama I. La pintura original data del reinado de Rama III (1824 –1851), pero sólo se han conservado algunos fragmentos. La obra ha sufrido repetidos y pobres intentos de restauración, el peor daño fue cuando se repintó completamente en 1929, cuando la ciudad de Bangkok se preparaba para su 150

aniversario.



En el *Wat Po* (Templo del Buda Reclinado), el templo mayor y más antiguo de Bangkok, recoge una de las manifestaciones del *Rāmāyaṇa* con mayor impacto visual. Se trata de 152 paneles de mármol (bajorelives) que se sitúan en la pared exterior de la capilla principal. Se describe el secuestro y el consecuente rescate de Sītā y, por una extraña razón, no se concluye con el emocionante clímax de la victoria en Lankā, sino con la muerte de un personaje secundario antes de la recuperación de Sītā. Este final podría deberse a un problema técnico, que los artistas no tuvieran suficientes paneles, o bien, puesto que la audiencia ya conocía la historia desde la infancia, no era necesario explicarla cronológicamente y la gente podía apreciar cada panel como una obra artística individual. Las puertas de la capilla principal también ilustran el poder del *Ramakien* con un exquisito trabajo de incrustaciones de madre perla, una manera inusual. Este tipo de artesanía tiene una larga tradición en Tailandia y llegó a su máximo esplendor a mediados del siglo XIX.

La representación del *Rāmāyaṇa* con títeres empieza a estar documentada en el siglo XVII aunque es más antigua, probablemente del siglo XIII. En la época del rey Boromakos (1732 – 1758) tuvo su máximo esplendor. Hay diferentes formas de representación: *lakon* (teatro danzado): *nang* (teatro de sombras) y *khong* (teatro con máscaras). Estas representaciones, seguramente, fueron introducidas por artistas javaneses (Chhandavij & Pramualratana, 1998).

Durante el período de Ayutthaya (1409 – 1767), el *Ramakien* se hizo muy

popular y los reyes empezaron a llamarse con el nombre del héroe e incluso emparentaron su genealogía con la de Rāma. También la antigua capital (a unos cincuenta kilómetros de la actual capital Bangkok) empezó a llamarse Ayutthaya por Ayodhyā, al igual que Jog Jakarta en Java central. Puede decirse que el *Rāmāyaṇa* es el elemento hindú que más influencia ha tenido en el arte tailandés.

En Laos, según la leyenda popular, se cree que la historia de Rāma fue recitada por Buda a los monjes. Se convirtió en un cuento tipo *jātaka* y se considera la historia de una de las vidas previas de Buda. Para los laosianos, Rāma representa los ideales de buena conducta y su vida se plasma en las canciones; la pintura y la escultura; los textos sagrados para ser recitados en las ocasiones festivas; los manuscritos; y las tradiciones orales que mezclan el *folklore* popular con la música y la danza. En realidad, el *Rāmāyaṇa* llegó a Laos a través de Birmania, el norte de Tailandia y Camboya a partir del siglo XIII, pero se hizo enormemente popular cuando se escribió en laosiano y se incorporaron elementos culturales de Laos, en el siglo XVIII.

Phra Lak Phra Lam (“Querido Lakṣmaṇa, Querido Rāma”) se atribuye al monje Phutthaphochan (primera mitad del siglo XIX). Prácticamente se conoce en todo el territorio, desde Yunan, en la China, al norte de Laos y noreste de Tailandia hasta la frontera de Camboya al Sur. Hay dos manuscritos del *Phra Lak Phra Lam*, uno conservado en Vientienne y el otro en Luang Prabang, difieren en algunos detalles.¹³⁹ No es la narración más antigua de Laos, el *Gvāy Dvóraḥbhī* (siglo XVI), escrita en alfabeto *yuan* y en un dialecto hablado en la región norte de Laos y en la provincia de Xieng-Mai (Tailandia). Consiste en 67 hojas y está en muy mal estado. El título se refiere a la historia del búfalo Dundubhi del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki (IV, 9 – 11),¹⁴⁰ episodio muy popular en el norte de Laos y en Tailandia. La historia dista bastante de la de Vālmīki¹⁴¹.

Un tercer texto laosiano es *Phommachak* (en sánscrito *Brahmachakra*), que considera el *Rāmāyaṇa* una de las vidas de Buda previas a su nacimiento. Rāma es el

¹³⁹ Traducción al inglés: Sahai, 1996.

¹⁴⁰ En la *sarga* 9, Sugrīva relata a Rāma su versión de los hechos. Vālin pelea con Māyāvi, el hijo de Dundubhi. En la *sarga* 10, se cuenta la historia desde el punto de vista de Vālin, relatado por Sugrīva a Rāma, diciendo que Vālin le desterró a él (Sugrīva) apropiándose de su esposa. En la *sarga* 11, Sugrīva trata de convencer a Rāma de que Sugrīva es invencible y le cuenta su pelea con Dundubhi, que vino a vengar la muerte de su hijo Māyāvi.

¹⁴¹ Traducción al inglés: Sahai, 2004.

mismo Buda, Rāvaṇa es Devadatta y Sītā es Yasodhara. Esta historia no es tan popular como las anteriores (Ratnam, 1983: 248; Busyakul, 1995: 162)¹⁴².

También hay dos *rāmāyaṇas* visuales muy importantes: Vat Oup Mṅong, un monasterio budista de Vientiane, tiene pinturas murales de treinta y tres episodios del *rāmāyaṇa* laosiano, sigue básicamente la historia del *Phra Lak Phra Lam*. Fueron pintados por Thit Panh en 1938 con pinturas modernas muy coloridas. En Luang Phra Bang, en el templo Vat Pe Ke, también hay varias escenas del *rāmāyaṇa* esculpidas en madera.

Costumbres y tradiciones locales, vida social, comida, ropa y otras normas de comportamiento siguen la tradición laosiana en todos los *rāmāyaṇas* del país (los textos literarios y murales). También se incluyen asociaciones con animales y el mundo sobrenatural. Hay también pasajes con poesía de amor local y discursos budistas. Los personajes laosianos no guardan los votos matrimoniales ni la pureza de relaciones de Vālmīki.

En Indonesia la primera prueba gráfica del proceso de “indianización” de la isla es una inscripción sánscrita en Kutai (este de Kalimantan) del año 400 d.C, que parafrasea un verso de Vālmīki. En Java, una de las primeras inscripciones sánscritas que nombra a Rāghava es del año 732 (Sarkar, 1983: 209).¹⁴³ Puede que los autores de estas inscripciones antiguas del archipiélago malayo-indonesio fueran sacerdotes indios. A estas inscripciones sánscritas le suceden otras en antiguo javanés que nombran personajes y lugares del *Rāmāyaṇa*. También hay unos platos de cobre (conocidos como “Platos de Sangsang”) que mencionan la recitación del *Rāmāyaṇa* (año 908) y se conservan en Amsterdam (Filliozat, 1983: 196). A pesar de estos testimonios tempranos, las inscripciones más importantes son de tiempos del rey Girindravardhana (1486), que colocó imágenes de Rāma y Bharadvāja en el doceavo aniversario de la muerte del rey Dahanapura. Puede decirse que el *Rāmāyaṇa* se conoce en Indonesia desde hace diez siglos, desde el reinado de Śrī Maharāja Rakai Watukura Dyah Balitun Śrī Darmmodaya Mahasambu de Mataram, que reinaba en Java este y central en esos tiempos (898 – 930).

Los textos más importantes del *Rāmāyaṇa* son los cuarenta y dos paneles en el

¹⁴² Traducción al francés: Lafont, 2003.

¹⁴³ H. B. Sarkar tiene otros dos libros dedicados a la investigación de las inscripciones “indias” en Indonesia y Malaysia (1970 y 1971).

templo de Śiva y los treinta paneles del templo de Brahmā, ambos en el complejo Lara Jonggrang de Prambanam a las faldas del volcán Merapi (cerca de Jogjakarta, Java Central)¹⁴⁴. Es evidente que el *rāmāyaṇa* no sólo se popularizó como enseñanza de la secta *vaiṣṇava* sino como parte de la secta *śaiva*. Prambanam se construyó para celebrar la vuelta al poder de la dinastía Sanjaya alrededor del año 825. La construcción terminó en el 856, el mismo año de la victoria del rey Sanjaya Rakai Pikatan contra su cuñado Sailendra Balaputra. Los Sanjaya reavivaron el hinduismo y siguieron manteniendo los templos budistas. Como la mayoría de los templos indonesios hindúes, tienen la típica forma cruciforme, con forma tipo-montaña, que simboliza el monte Meru, la residencia de los dioses y el eje del mundo de la mitología hindú.



En Prambanam la narración empieza en el templo principal, dedicado a Śiva, con una imagen de los dioses pidiéndole a Vīṣṇu que les ayude a derrocar a Rāvaṇa. Continúa con el *Balakāṇḍa* y termina con la llegada de los monos a Laṅkā (libro VI). En el templo de Brahmā la narrativa empieza con el diseño de la estrategia para llevar a cabo el rescate de Sītā, una vez que Vibhīṣaṇa se ha unido a Rāma y relata toda la pelea entre Rāma y Rāvaṇa y sus aliados, la reunión de los esposos (sin ordalía para Sītā) y la coronación de Rāma en Ayodhyā. A continuación se narran los acontecimientos del *Uttarakāṇḍa* entorno a Sītā: los murmullos acerca de su supuesta infidelidad, el refugio que encuentra en la ermita de Vālmīki, el nacimiento de sus hijos y el reencuentro de Rāma con Lava y Kuśa.

Aparte de la función decorativa de este extenso *rāmāyaṇa* visual, también tuvo su propósito de legitimar la posición del monarca, estableciendo un vínculo directo

¹⁴⁴ El último terremoto de Jogjakarta del 27 de mayo de 2006 afectó a la estructura de los templos de Prambanam y ahora no se permite la entrada.

con Rāma y ligándose, alegóricamente, a la dinastía solar de la que Rāma proviene (Stutterheim, 1996: 171).

Candi Penataran está construido en la ladera del volcán Kelud, cerca de Blitar, en Java Este. Fue el último templo importante hindú en Java y su estructura se parece más a los templos balineses que a los de Java central: en vez de reflejar mandalas concéntricos (la estructura del monte Meru, morada de los dioses), se dispone como un Kraton, con una serie de patios y templos contiguos que responde a su función como palacio real de los Majapahit. Hay ciento cinco paneles-*rāmāyaṇa* en el Templo de Penataran, construido entre los siglos XIV – XV (desde el principio del reino Kediri hasta el final del reino Majapahit, unos 250 años), que se leen en el sentido inverso a las agujas del reloj (*prasavya*). Aquí se representa la fisonomía javanesa. Aunque el tema es de la épica hindú, los personajes, la puesta y las técnicas son las locales. Recibe influencia del *wayang kulit* (títeres en la sombra) e introduce alguno de sus personajes, como los dos sirvientes enanos.

El templo budista de Paharpur donde hay relieves del *Rāmāyaṇa*, adscritos al siglo VIII, es significativo porque demuestra que los budistas trajeron el arte de la escultura narrativa a Java, donde budistas e hindúes lo perfeccionaron en sus respectivos templos.

En la segunda mitad del siglo IX se tiene constancia de la existencia de una versión oral del *Rāmāyaṇa* sin el *Balakāṇḍa* y el *Uttarakāṇḍa*, hoy perdida. El texto literario que ha llegado a nuestros días es el *Rāmāyaṇa Kakawin* de Yogīśwara (siglo XIII – IX)¹⁴⁵ en estilo *manipravalā*, mezcla de sánscrito y *kawi* (antiguo javanés). Está dividido en 26 cantos, escritos en varios metros sánscritos y narrados con gran belleza. Consta de un total de 2.774 versos. Hasta el canto 16 está basado en la obra sánscrita *Rāvaṇavadha* de Bhaṭṭi, conocida popularmente como *Bhaṭṭi-kāvya*, pero la parte restante no ha sido determinada.

El *Rāmāyaṇa Kakawin* se atribuye tradicionalmente a Yogīśwara, que vendría a ser un personaje equivalente a Vālmīki. Como el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, el *Kakawin* es un producto de repetidas remodelaciones, seguramente incorporadas por los titiriteros (*dalang*). El nombre de Yogīśwara, “rey de los yogis”, algo así como “el más prominente de los practicantes de yoga”, vendría a ser un título como el de *ādikavi*, otorgado popularmente a una persona que, seguramente, se dedicó de manera

¹⁴⁵ Traducción al inglés: Santoso, 1980.

especial a su recopilación o composición. Desde el principio de su existencia, el *Kakawin* sirvió de guión (*pakem*) para el teatro de títeres (Santoso, 1980: 23 – 26). Algunos versos del *Rāmāyaṇa*, el *Bāratayudda* y otros *kakawins* se siguen usando como *suluks*, una especie de canción que el titiritero emplea para introducir un cambio de humor o secuencia en la historia.

Como el *Rāmāyaṇa* de Prambanan, el *Rāmāyaṇa Kakawin* se compuso para rendir homenaje a un rey y ensalzar el sistema monárquico. Ambos textos se desarrollaron en un ambiente *śaiva* y para la clase gobernante javanesa sirvió como una ideología de poder. La filosofía del templo y el *kakawin* es muy similar: la combinación de poder y virtud son la combinación perfecta de un ideal de realeza (Saran & Khanna, 2004: 92).

El *Uttarakāṇḍa* de Java es una obra independiente escrita en antiguo javanés, en estilo *parwa*. Este género literario consiste en adaptar libros del *Mahābhārata* (*parwans*) en prosa. El *Uttarakāṇḍa* es la única obra que no es parte del *Mahābhārata* en este estilo. Los autores de literatura *parwa* no recrean la historia de Rāma, sino que siguen fielmente el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki y sólo ocasionalmente introducen algún comentario o resumen. El *Uttarakāṇḍa* introduce muchos versos sánscritos que inmediatamente explica e interpreta en antiguo javanés, pero no lo traduce literalmente. El *Rāmāyaṇa Kakawin* y el *Uttarakāṇḍa* no son considerados textos sagrados aunque sí un ejemplo de buena conducta a seguir tanto por los musulmanes como por los no-musulmanes.

Unidos a la temática del *Uttarakāṇḍa* javanés, hay otros dos *kakawins* titulados *Arjunawijaya* (“La victoria de Arjuna”) y *Harisraya* (“El acercamiento a Viṣṇu por Protección”) que narran, respectivamente, las *sargas* 9 – 19 y 5 – 8 del *Uttarakāṇḍa* javanés y que fueron escritos en el siglo XIV. El *Harisraya* describe cuando Viṣṇu triunfó sobre el abuelo de Rāvaṇa, Sumali, y sus hermanos Malyawan y Mali, que habían estado oprimiendo a los dioses. El héroe de *Arjunawijaya* es Arjuna Sahasrabahu (“el Arjuna de los mil nombres”, no el Arjuna del *Mahābhārata*) que vence a Rāvaṇa en sus últimas aventuras previas al encuentro con Rāma (Saran & Khanna, 2004: 92).

En el *Sērat Kaṇḍa* o “Libro de Cuentos” (siglo XVII, javanés moderno), las leyendas del *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* se tratan como episodios históricos, mezclando las genealogías de los gobernantes javaneses con personajes islámicos y

con figuras mitológicas hindúes (Stutterheim, 1989: 32). El *Sērat Kaṇḍa* empieza con Adam en la Mecca y sus hijos, Abil y Kabil, y Satán. Después, hay una asociación con Noah y Uma (la leyenda del gran diluvio) y se narran los nacimientos de Vasuki y Viṣṇu. A partir de ahí, las figuras musulmanas desaparecen. La genealogía de los reyes javaneses cobra gran importancia: En el canto III, Śiva se menciona como descendiente de Adán. El *rāma kathā* comienza propiamente en el canto XXII con los ancestros de Rāma y Rāvaṇa mezclados con los orígenes de algunos príncipes javaneses y en el canto XLVI se narra el nacimiento de Rāma. En todo el texto, Rāma se llama Bhārgava; Lakṣmaṇa, Murdhaka y Sītā, Sinta; Janaka es Kala; Jaṭāyus, Jintaya y Hanumān, Anuman. Anuman es hijo de Rāma y Sītā, nacido cuando ambos fueron monos, él perdió su cola y la recuperó en el mar de arena. Cuando empieza la narración de la invasión de Laṅkā hay una digresión con la historia de los Pāṇḍavas. En el canto LXX se retoma el *Rāmāyaṇa* con la muerte de Rāvaṇa. Luego viene el episodio del retrato de Rāvaṇa y se reconcilian finalmente en la ermita de Kala (Janaka). Al final, la hija de Indrajit se casa con But-Lava (Lava). Dinjayapura es la capital de Lava. Sītā accede a que se la incinere junto a Rāma con la condición de que en la próxima vida sea su hermana.

Yasadipura I (1729 – 1780), considerado un genio en Indonesia, fue un poeta cortesano de Pakubuwana III y Pakubuwana IV, además de filósofo e historiador. Javanés musulmán, fue místico y maestro religioso, un hombre que respetaba profundamente la tradición y ética javanesas. Escribió dos *rāmāyaṇas*, *Sērat Rāma* y *Sērat Arjuna Sasrabau* o *Lokapala*. El *Sērat Kaṇḍa* no termina con el regreso de Rāma y Sītā a Ayodhyā como el *Rāmāyaṇa Kakawin*; tampoco con el exilio de Sītā, el nacimiento de sus hijos y el regreso a la madre-tierra como el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Este *rāmāyaṇa* acaba, curiosamente, con el magnífico gobierno de Wibisana (Vibhīṣaṇa) en Ngalingka. De hecho, Wibisana se comporta de modo ejemplar en toda la obra. Este detalle podría interpretarse como una alegoría a aquellos cortesanos que se vencieron por la corte de Yogya a quien consideraban superior. Otro detalle es el discurso que lanza el Rāma de Yasadipura a su hermano Brata (Bharata) acerca de la monarquía y el estado, en el que se destaca la necesidad de reconciliarse con el viejo enemigo. En términos políticos, el *Sērat Rāma* se leería como un intento de

acercamiento a la nobleza javanesa de esos tiempos (Saran & Khanna, 2004: 143)¹⁴⁶.

Además de estos *rāmāyaṇas*, hay otro en antiguo sundanés (siglo XVI) que todavía se encuentra en manuscrito (Noorduyn, 1971).

Muchos poemas-*rāmāyaṇa* del este de Java se conocen como *Rāma Kĕling*. Estos poemas pasaron de Java a Bali (junto con otras obras clásicas como el *Rāmāyaṇa Kakawin*) y a Lombok, dando lugar al *Rāmāyaṇa Sasak*.

La historia literaria del *Rāmāyaṇa* en Malaysia, titulada *Hikayat Seri Rāma* (“*Historia o Crónica del Señor Rāma*”), puede considerarse una manifestación de los ideales culturales de la élite de la sociedad tradicional malaya: el bien hacer, los concursos de habilidades y de fuerza, la lealtad al rey y la fidelidad entre los miembros de la familia, así como los ideales de heroísmo, buena conducta, amor, lealtad, devoción, compasión y ascetismo.

La narración en prosa fue escrita o adaptada a la escritura perso arábica (*kawī*) después de la llegada del islam por un autor desconocido, entre el siglo XIII y XVII. Se conservan varios manuscritos que contienen diversas recensiones de una historia básica común¹⁴⁷. Todas las narraciones¹⁴⁸ empiezan con el nacimiento de Rāvaṇa y sus ancestros y algunos episodios referentes al nacimiento de Rāvaṇa han sido remodelados según las líneas islámicas, por ejemplo, se describe el cuento de Rāvaṇa en los tiempos del profeta Adán. También ha sido “corregido” el hecho de la reencarnación de Viṣṇu. Rāma es más humano, más capaz de cometer errores y más susceptible a las emociones. Sītā es hija de Rāvaṇa y Hanumān, de Rāma y Sītā. Hanumān es un gran amante como en el texto tailandés. Hay muchas aventuras para conseguir la mano de Sītā e intrigas para conseguir el trono.

¹⁴⁶ Yasadipura que entró en el servicio real en 1740 siendo todavía muy joven, presenció el declive y las peleas internas del reino Mataram. En 1755, se firmó un tratado de paz en Giyanti que dividió el reino Mataram en dos partes, con Pakubuwana III como rey en Surakarta y Mangkubumi como Sultan Hamengkubuwana I, como rey de Yogyakarta. Más tarde, con la Paz de Salatiga, se reconocieron dos reyes más, Mangkunegara y Pakualam.

¹⁴⁷ El manuscrito más antiguo del *Hikayat Seri Rāma* (HSR) lo llevó a Inglaterra un capitán inglés en 1612 y se lo regaló al Arzobispo Laud para la Biblioteca Bodleian en 1633. Probablemente venía de Aceh (Sumatra, Indonesia), puesto que el capitán se lo regaló junto a su permiso de comerciar en este lugar (Saran & Khanna, 2004: 150). Este texto lo publicó W.G. Shellabear (1915: 1 – 285, es el texto que hemos consultado). Es una recensión posterior a otro manuscrito publicado en 1843 por P. R. Roorda. Además de estos dos manuscritos (traducidos al inglés), hay otros de los que se han publicado varios resúmenes o adaptaciones. Véase Singaravelu, 1983: 291 nota 11

¹⁴⁸ A excepción del manuscrito de P. R. Rooda que empieza con el nacimiento de Rāma (Singaravelu, 1983: 279).

Además de este texto literario sobreviven otros textos orales que se encuentran en las representaciones de títeres en la sombra (*Hikayat Maharaja Wana* y *Cerita Kusi Serawi*). Los títeres malayos reciben influencia tanto de Indonesia como de Tailandia (dada la posición geográfica de Malaysia), hay palabras en antiguo javanés que provienen del *Kakawin* indonesio, la forma de proyección también es estilo Majapahit, pero la estructura de la historia se ha adaptado a Malaysia.

El *Rāmāyaṇa* es una fuente de nombres e imágenes en la actualidad tanto en Indonesia como en Malaysia. Hay calles, aerolíneas, agencias de viajes, hoteles, escuelas y otros lugares que llevan el nombre de sus personajes.

El *Maharadia Lawana* de la isla de Mindanao (Filipinas)¹⁴⁹ data de mediados del siglo XVIII o principios del XIX. La tradición proviene de Malaysia y de Java, pero es independiente. Incluye juegos de balón y de volteretas y a cocodrilos y búfalos de agua como aliados del príncipe Rāma.

En Nepal, el culto a Rāma no parece haber sido demasiado popular a pesar de que el culto a Viṣṇu es muy antiguo.¹⁵⁰ La primera referencia es la inscripción de Hadigaon de Amsuvarma que menciona un templo de Rāmeśvara (608 – 627). En Pasupatinath hay otra inscripción de Jayadeva II (circa 733) que habla de la intensa devoción de Rāvaṇa a Śiva y traza la genealogía de los Lichchhavis.¹⁵¹ También hay algunas esculturas de piedra y madera. A partir del siglo XV, el culto a Rāma y a Hanumān se hace popular en todo el país. Las esculturas de Hanumān en la puerta del palacio Malla en Kathmandu (conocida como *Hanumān Dhoka*) y la del palacio Malatichock de Bhaktapur datan de este período. También hay inscripciones que reconocen a Rāma como Avatar de Viṣṇu¹⁵² y varios manuscritos ilustrados.

En el templo de piedra dedicado a Kṛṣṇa en la plaza Durbar de Patan, construido en el 1637 por el rey Siddhi Narasimhamalla, hay una escultura de Rāma como uno de los diez avatares de Viṣṇu y un corto *rāmāyaṇa* esculpido en el segundo piso del templo. También hay un *Mahābhārata* esculpido en el primer piso.

El *rāmāyaṇa* literario más popular en nepalí es el de Bhānubhakta (1883),

¹⁴⁹ Traducción al inglés: Francisco & Nagasura, 1969

¹⁵⁰ Hay escenas que datan del siglo V y que narran el Viṣṇu – Vikrāntamūrti (la historia de la derrota de Vamana), acerca de Kṛṣṇa en su papel victorioso de Kaliyamardana o de Varaha rescatando la tierra (Banerjee 1983: 154 – 162).

¹⁵¹ Reino nepalí del valle de Kathmandu (siglos V – VIII).

¹⁵² Por ejemplo, en el templo de Nārāyaṇa enfrente del Palacio Real de Patan (1563) o en Pratapamalla (inscripción Pasupati Vasukrithana, 1649).

conocido como *Bhānubhakta Rāmāyaṇa*, que además se considera la primera obra literaria en nepalí. Bhānubhakta unificó la lengua *khas* y se convirtió en un componente fundamental de la identidad nacional, étnica y lingüística nepalí, un icono nacionalista. Antes que él, hubo otros poetas que escribieron en nepalí pero sus obras tienen poco valor literario o están demasiado sanscritizadas, Bhānubhakta recibe el mismo estatus que tiene Tulsīdās en hindi o Vālmīki en sánscrito, se le llama *ādikāvi* Bhānubhakta, el primer poeta. Los primeros versos de su *rāmāyaṇa* son memorizados por todos los nepalís desde niños.

Bhānubhakta (1814 – 1868) tuvo una vida bastante complicada¹⁵³ y murió sin ver a la luz su obra. No fue hasta 1887, cuando Motiram Bhatta encontró su manuscrito y lo publicó en Varanasi. Además del *Rāmāyaṇa*, Bhatta publicó una colección de poemas de Bhānubhakta, escribió su biografía, varias críticas y popularizó canciones (*gazal*) con sus letras.

En principio, el *Rāmāyaṇa* tampoco fue un texto popular en Sri Lanka. Buddhaghosa, crítico literario del siglo V, define el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* como “historias frívolas”. El primer *rāmāyaṇa* de Sri Lanka, *Janākīharana* es en sánscrito y está adscrito al rey Kumāradāsa, que reinó Ceilán entre el 517 y el 526 d.C. En el siglo XII fue reescrito y en 1891, el texto fue traducido al cingalés por Dharmarāma, un monje budista. El texto enfatiza especialmente el rapto de Sītā.

En el siglo XV, los poemas *Guttīla Kāvya* (basado en la historia de un *bodhisattva* que renace en el músico Guttīla) y *Gira Sandesaya* (“El Loro Mensajero”) contienen historias de Rāma y Sītā. A partir de este momento, el *Rāmāyaṇa* se populariza, alcanzando en el siglo XVI (período literario de Kandy), su máximo esplendor. Aparecen varias historias orales y el personaje de Rāvaṇa cobra gran importancia. En el siglo XIX, se escriben dos textos poéticos conocidos como *Rāvaṇa Kathāvakavi* (“Poema de la historia de Rāvaṇa”) y *Rāvaṇayuddha*, que tienen gran influencia en la literatura cingalesa posterior. Se traduce también al cingalés el *Rāmāyaṇa* tamil de Kampan y Rāma es incorporado en el panteón budista como encarnación de Viṣṇu.

¹⁵³ Fue poeta desde muy joven, aunque la mayoría de sus poemas se han perdido. Viajó a Varanasi (India) donde entró en contacto con otros escritores. Cuando regresó a Nepal quedó impresionado por la belleza de Kathmandu y decidió establecerse en esta ciudad y convertirse en escritor. Tuvo problemas en su aldea natal (Ramgha, distrito Tanahun, Gandaki) por la propiedad de unas tierras y pasó unos meses en la cárcel. En un poema-carta logró convencer a las autoridades de su inocencia y salir de la prisión (Thapa, 2003).

En Sri Lanka se representa desde la Edad Media, una danza (*Kohomba Kankariya*) en honor al dios Kohomba, el “Rey de la Flor”. Esta ceremonia ritual ha dado lugar a la Danza de Kandy e incluye la leyenda de Rāma con el título de “La historia del nacimiento del dios Kohomba” en la parte principal de la ceremonia.

En Bangladesh, los dos *rāmāyaṇas* literarios bengalíes más importantes, el de Kṛttivāsa y el de la poetisa Candrāvātī, que difieren considerablemente del texto de Vālmīki (Sen, 1920: 83) son populares, pero realmente el *rāmāyaṇa* está vivo en la tradición oral, en las canciones *jāri* y *dhana* (en las que se mezcla con elementos islámicos), en las baladas que se cantan en las bodas y que describen la felicidad de Rāma y Sītā, o en el teatro Kuśan (distritos Rajshali, Dinajpur y Rangpur), que representa episodios de la batalla contra Rāvaṇa y de los hijos de Rāma.

3. RAMAYANA: LECTURAS RELIGIOSAS

En el segundo capítulo hemos explicado que el *Rāmāyaṇa* nace como un poema épico oral que narra la hazaña del príncipe Rāma para liberar a su esposa secuestrada por el ogro Rāvaṇa. El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es, desde el punto de vista argumental, una historia de amores “rotos” y separaciones (el tema de *bhagna premikas*)¹⁵⁴ que se interpreta desde el *karuṇarasa*, el sentimiento del *pathos*. Sin embargo, en los primeros siglos de nuestra era, el poema sufrió una transformación de mano de la casta sacerdotal: la figura del héroe literario, valiente y enamorado de su princesa, se convierte en la séptima encarnación del dios Viṣṇu; la obra de Vālmīki comienza a considerarse un libro sagrado y Rāma sube al altar. ¿Concebió Vālmīki a su héroe como un dios y posteriormente los brahmanes potenciaron esa divinidad o fue un elemento completamente nuevo que los sacerdotes añadieron? En el primer subapartado señalaremos las teorías principales sobre si la divinidad formaba o no parte del poema inicial de Vālmīki. Directamente relacionado con la pregunta de si Rāma es héroe o Dios, está la cuestión de si el *Rāmāyaṇa* es una obra mitológica, religiosa para el hindú, o una leyenda histórica o pseudo-histórica. Vamos a definir el *Rāmāyaṇa* como mito, leyenda y *dharmaśāstra*.

Si Rāma es tan querido y el *Rāmāyaṇa* tan popular quizás se debe a que Rāma es hombre y dios a la vez. Rāma se pregunta durante diez *sargas* del *Aranyakāṇḍa* (III, 55 – 64) por qué ha perdido a su esposa, sufre por amor y se reprocha a sí mismo haberla dejado sola. Distraído, le pregunta a árboles, bestias, montañas y ríos por su paradero y angustiado se lamenta que sin ella su vida no tiene sentido (III, 60, 4). La narrativa dice que Rāma es un “hombre” si no, no hubiera podido matar a Rāvaṇa, a quien Brahmā protegió contra dioses (*devas*), demonios (*danavas*), músicos celestiales (*gandharvas*) y grandes pájaros y serpientes. Pero por supuesto, no es un hombre cualquiera y tiene atributos divinos. Rāma es un rey que renuncia al trono y acepta su exilio sin ningún tipo de protesta, manteniendo su palabra por encima de

¹⁵⁴ Por una parte, el incidente de la muerte de la grulla, que da lugar a la composición del poema y, por otra parte, la doble separación de los amantes protagonistas, Rāma y Sītā, por el rapto en el *Aranyakāṇḍa* y por el destierro de Sītā en el *Uttarakāṇḍa*. Otros ejemplos (Bandaru, 2001) de amores truncados serían la historia de Ūrmilā, la esposa de Lakṣmaṇa, separada de su marido durante el exilio e incluso la historia de Rāvaṇa y Sītā también podría considerarse una historia de amor o de pasión fatal.

todo (*satya*, la verdad). Una de las preguntas más habituales en las colecciones de dudas (*śaṅkāvalī*) es por qué Rāma no salva inmediatamente a Sītā y mata a Rāvaṇa si es Dios. La respuesta teológica es que precisamente se trata de un avatar de Vīṣṇu que tomó la forma humana para descender a la tierra. El lado humano de Rāma no puede ignorarse, la historia debe contarse como es y Rāma es hombre-dios.

En el apartado tercero hablamos del movimiento devocional que surgió en el sur de la India alrededor del siglo VII y que supuso una nueva forma de entender el hinduismo. La religión actual se centra en la *bhakti*. Puesto que se trata de un fenómeno muy amplio, nos centramos en tres ejemplos devocionales muy importantes en el norte de la India: la recitación del *Rāmcaritmānas* de Tulsīdās, la representación teatral del *Rāmāyaṇa* y el culto a Hanumān, el devoto ideal, como camino a la salvación.

Tan importante era el *Rāmāyaṇa* en la imaginación popular que las dos religiones no brahmánicas, jainismo y budismo, que nacieron en la India cinco siglos antes de la era cristiana, cogieron sus propios *rāmāyaṇas* como instrumentos de propagación de su fe. Uno de los *rāmāyaṇas* más antiguos son los *jātakas*, los consejos pedagógicos usados para propagar el mensaje de Buda. El *Rāmāyaṇa*, a menudo el texto de Vālmīki, se vio profundamente influenciado por el budismo. El hecho de convertir a Rāma en *bodhisattva* contribuyó a la expansión del *rāmāyaṇa* hacia Asia central, este y sudeste.

Este viaje del *Rāmāyaṇa* coincide con la expansión del budismo y el hinduismo. No es que gracias a que se expanden estas religiones se empiezan a conocer el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*, sino que las mismas épicas juegan un importantísimo papel en la expansión de la fe budista, hindú, e incluso posteriormente, de la islámica. Con la llegada de las religiones indias a Asia tienen lugar una serie de transformaciones políticas, artísticas, lingüísticas y sociales. Este proceso de “indianización” del sudeste asiático tiene lugar de manera notablemente pacífica, gracias al intercambio comercial, como ya hemos explicado, al contrario que el movimiento colonial europeo que tuvo lugar en esta parte de Asia durante los siglos XIX y XX. El Islam también llega pacíficamente al archipiélago malayo-indonesio a través de la India. El *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* son dos elementos importantísimos que afectaron y contribuyeron al proceso de “islamización”.

Mientras que el budismo ha sido un factor importante del proceso de

“indianización” del sudeste asiático, el jainismo ha permanecido como un fenómeno exclusivamente indio, aunque curiosamente algunos de los motivos jainistas resurgen en la tradición *ramayánica* malaya, seguramente porque los viajeros o comerciantes que fueron a la península malaya también serían jainistas.

En este capítulo también trataremos cómo el jainismo, el budismo y el islam han adaptado la historia de Rāma a sus principios religiosos, convirtiéndola en un instrumento para difundir sus ideas al mismo tiempo que una obra de entretenimiento en sus respectivas tradiciones.

En la India, a pesar de su carácter sagrado, el *rāmāyaṇa* sigue ocupando su función social de entretener. También continúa esculpiéndose y pintándose en los templos y comienza la elaboración artesana de *rāmāyaṇas* y figuras del *rāmāyaṇa* para comercializarse y venderse como *souvenir* en los festivales (*melās*) o templos. La narrativa oral-visual (semajante a los pliegos de ciego o las *aucas* catalanas) continúa viva en los pueblos o ferias y mercados de las ciudades. En el sudeste asiático (a excepción de Bali), el *Rāmāyaṇa* es una obra para entretener y ha perdido su carácter sagrado (si llegó a tenerlo).

¿Podemos decir entonces que el *Rāmāyaṇa* es una obra hindú? Sin duda es en el hinduismo donde se encuentran las narraciones más elaboradas y sofisticadas y donde el *Rāmāyaṇa* ha ejercido la mayor respuesta popular, sin embargo no para todos los hindúes el *Rāmāyaṇa* es una obra sagrada. Hay muchas formas de practicar el hinduismo y muchas maneras de entender su literatura. Algunos hindúes creen que todo lo que se narra en el *Rāmāyaṇa* ocurrió hace 900 millones de años y que esa historia fue revelada por la divinidad al sabio Vālmīki hace unos 2.000 años. Otros hindúes creen simplemente que es una obra compuesta por hombres con fines literarios o educativos.

Para el musulmán de la India, Bangladesh o Pakistán del siglo XXI, el *Rāmāyaṇa* no es más que una historia fantástica de las muchas que cuentan los hindúes. Conocen bien la obra porque circula oralmente en su entorno pero ya no se “acercan” a ella con la admiración y curiosidad del emperador Akbar u otros musulmanes a lo largo de casi diez siglos. Esto es debido al carácter político que la acompaña en los últimos años y que analizaremos en el siguiente capítulo. Para el musulmán malayo-indonesio el *Rāmāyaṇa* forma parte de su tradición e historia (tanto como para los hindúes de Bali), es una obra divertida con algunas enseñanzas

morales de la que se sienten muy orgullosos.

Para el creyente budista o jainista indio, nepalí, cingalés, butanés o tibetano, el *Rāmāyaṇa* no es una historia importante si la comparamos con otros textos, muchas veces aprenden la historia de Vālmīki, Tulsīdās, Kampaṇ u otros textos orales populares y desconocen que haya *rāmāyaṇas* que reflejen su propia tradición religiosa. Para el creyente budista tailandés, camboyano, birmano o laosiano se trata de una función de entretenimiento más que religiosa.

El *Rāmāyaṇa* no ha sido estudiado salvo algunas excepciones (por ejemplo, Buck, 1973: 133 – 158) por expertos en budismo *theravada*. Esta laguna se debe probablemente a que algunos influyentes budologistas han considerado, viendo la escasez de las tradiciones de Rāma en Sri Lanka, que estas tradiciones no han tenido un importante papel en todo el budismo *theravada*.¹⁵⁵

Así pues, teniendo en cuenta la diferentes lecturas religiosas (o el grado de las mismas) podemos concluir que el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki y los textos *bhakti* en particular son hindúes (muchos de ellos atribuidos a sabios o poetas virtuosos religiosamente inspirados por sus dioses), pero la *rāmāyaṇasfera*, el conjunto de textos del *rāmāyaṇa* (de la vida de Rāma), es un hipertexto secular y artístico que incluye casi todos los géneros literarios y las artes y también incluye los textos religiosos (hindúes o de influencia budista, jainista o en menor medida islámica).

3.1. RAMAYANA: MITO, LEYENDA Y DHARMASTRAS

El término “mito”, aunque crece la popularidad de su significado sutil, todavía connota “aquello que no es verdadero, o aquello que viene de la superstición (entendiéndolo como “desenmascarar los mitos”). Wendy Doniger, experta en mitología india, aclara esta diferencia y define el mito de la siguiente manera:

Myth is not a lie or a false statement to be contrasted with truth or reality or fact or history, though this usage is, perhaps, the most common meaning of myth in casual parlance today. But in the history of religions, the term myth has far more often been used to mean ‘truth’. What makes this ambiguity possible is that myth is above all a story that is believed, believed to be true, and that people continue to believe despite sometimes massive evidence that is, in fact a lie [...]. In its positive and enduring sense, what a myth is a story that is sacred

¹⁵⁵ Frank E. Reynolds (1997: 60 – 61, notas 2 y 10) menciona que el *Rāmāyaṇa* ha sido un sustituto para la realización del sacrificio animal en Tailandia y Laos, pero tampoco este tema se ha estudiado en profundidad.

and shared by a group of people who find their most important meanings in it; it is a story believed to have been composed in the past about an event in the past, or, more rarely, in the future, an event that continues to have meaning in the present because it is remembered; it is a story that is part of a group of stories (1998: 80).

Ivan Strenski analizó las teorías sobre el mito de los pensadores más importantes del siglo XX (Cassirer, Malinowski, Eliade y Lévi-Strauss), observó que la vida de estos autores tenía una profunda influencia sobre su pensamiento acerca del mito y concluyó que el mito era “un artefacto del siglo XX” (1987: 194). Así definía el mito:

Myth is everything and nothing at the same time. It is the true story or a false one, revelation or deception, sacred or vulgar, real or fictional, symbol or tool, archetype or stereotype. It is either stingily structured and logical or emotional and pre-logical, traditional and primitive or part of contemporary ideology. Myth is about gods, but often also the ancestors and sometimes certain man [...]. It is charter, recurring theme, character type, received idea, half-truth, tale or just a plain lie [...]. Such confusion indicates graphically enough that there is no such “thing” as myth. There may be the word “myth”, but the word names numerous and conflicting “objects” of inquiry, not a “thing” with its name written on it. “Myth” names a reality we “cut out”, not one that “stands out” (Strenski, 1987: 1).

Su deconstrucción del mito no es la primera, el mismo Platón sintió la necesidad de terminar con la autoridad del discurso narrativo y establecer una argumentación silogística (Lincoln, 1996: 167).

Otro de los temas claves en el estudio de la mitología es la explicación de la “universalidad” (o mejor, del *cross-culturality*, según Wendy Doniger, 1998: 59) del mito, la persistencia de ciertos mitos en una cultura a través del tiempo, a pesar de los cambios religiosos y sociales. En este sentido, hay dos teorías opuestas muy conocidas en el ámbito de la literatura: La de Joseph Campbell (1991) que argumenta extensamente que los mitos se transmitieron no sólo en el tiempo sino en las distancias geográficas¹⁵⁶. Y otra, radicalmente diferente, la de Carl Jung (1968: 151 – 81), según el cual, los mitos representan arquetipos que pertenecen al inconsciente colectivo. Lo entendemos como que individualmente uno puede inventar una historia pero no crear un mito. Como dice Wendy Doniger, “*all myths are stories, but not all stories are myths*” (1998: 2). La autora explica los mitos como resultado de experiencias

¹⁵⁶ Un argumento bastante convincente con los mitos indoeuropeos, pero más problemático cuando se trata de viajes transcontinentales.

humanas comunes:

I would agree that, although there are few universals (for there are exceptions to almost everything), there are many human experiences that occur in many different cultures, particularly experiences connected with body, experiences that we might call quasi-universal experiences: the realization that I am separated from my parents, the discovery that I am one sex and not another, the knowledge that I will die. My own rather cumbersome definition of myth is: a narrative in which a group finds, over an extended period of time, a shared meaning in certain questions about human life, to which the various proposed answers are usually unsatisfactory on one way or another. These would be questions such as, why are we here? What happens to us when we die? Is there a God? Stories about these themes, though inevitably mediated by culture, must have something in common (1998: 54).

El mito es un palimpsesto donde la historia (generación tras generación) ha grabado sus propios estratos de mensajes:

Epic literature is composed of many layers of consciousness, some of which layers recede into sub-conscious. It is this, which allows versatility in the interpretation of epic material (Thapar, 1978:1).

Nuestra labor como semiólogos, es descifrar cada capa con diferente código. Es decir, diferentes estratagemas, diferentes psicologías épicas y diferentes métodos de análisis para diferentes culturas. El concepto o significado del mito tiene a su disposición, como decía Barthes (1994: 211), una masa ilimitada de significantes.

El mito se asocia a menudo a otras dos categorías, la leyenda y el cuento popular. No hay que olvidar que la categoría “mito” es un concepto griego (*mythos*) que no tiene equivalente en la literatura sánscrita. Los tres nombres que se barajan para referirse a las épicas son, como ya hemos dicho, *itihāsa* (historia), *kathā* (cuento) y *ākhyāna* (leyenda). Alf Hiltebeitel establece la diferencia entre mito y leyenda en el *Mahābhārata*:

Myths are stories, which take place in the fullest expanses of time and space (they articulate a cosmology); they deal with the origin, nature, and destiny of the cosmos, and their most prominent characters are gods.

Legends are stories, which take place at the specific time, and on a specific terrain; they deal with the origin, nature, and destiny of man, and their most prominent characters are heroes (1990: 32).

Hay pocas obras en las que lo épico y lo mítico se dan al mismo tiempo, quizás solamente en Grecia, Roma y la India. Pero en la Europa clásica, la mitología a la que aluden las tradiciones heroicas se desnaturalizó de una forma u otra. En Roma, los reyes de la “historia de los orígenes” se relacionan con las divinidades por medio de

pregarias, profecías, bendiciones y castigos, pero sin que haya aventuras divinas que puedan compararse con aquellas de los reyes legendarios (Dumézil, 1999: 161 – 191). En Grecia, aunque los dioses olímpicos interfieren constantemente en los asuntos heroicos, aparecen esencialmente como “predicados simbólicos de acción, carácter y circunstancia” cuyas aventuras no son mitos en el sentido estricto, sino invenciones literarias que tienen algo en común con las ingeniosas elaboraciones mitológicas de Eurípides (Whitman 1965: 223). Sólo en la India, entonces, los poetas épicos son plenamente conscientes y profundamente involucrados en su mitología “viva”.

Otra de las diferencias entre mito y leyenda es que ambos cuentan “historias verdaderas” pero con diferentes referentes temporales: el mito evoca una época del pasado remoto, la leyenda de un pasado más reciente (Bascom, 1965: 3 – 6)¹⁵⁷. Sólo falta preguntarse cuán “verdaderas” son esas historias. Las épicas nunca hacen declaraciones explícitas de la verdad de las historias que narran. *Itihāsa* significa, como hemos dicho, “así ocurrió” (*iti ha āsa*), por lo tanto designa, como el término mito, “una historia verdadera que ocurrió en el pasado”. Las épicas indias introducen a veces, el tiempo donde transcurre la acción con términos como *pur* o *pūrvam*, que equivalen a “antes”, “anteriormente” o “en tiempos antiguos”. Pero en la mayoría de los casos, el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa* no hacen una distinción temporal de los acontecimientos principales y los relatos míticos que ocasionalmente narran, no asumen que son ficción sino que todo lo que se relata es implícitamente verdad. La idea de una narración ficticia no está, pues, en ninguna de las dos obras indias y un caso curioso es que sus “autores” (Vālmīki y Vyāsa) son también protagonistas de ellas y testigos de los acontecimientos que narran. Romila Thapar lo explica de la siguiente manera:

The epic form in some ways simulates historical writing. In the same way as the historian reflects on the past and seeks to crystallise events of earlier time into a comprehensible pattern, the epic poet is also reflecting on past times from the perspective of contemporary events. The idiom therefore is of the new times with nostalgia for the old. As a formal composition the epic draws into itself the poetry of past ages through many levels of cultural experience: mythical, legendary, sometimes historical and also contemporary, with fictional details supplied by its final redactor (1978:1 – 2).

Podemos concluir entonces, que no hay continuidad entre pasado y presente que

¹⁵⁷ Por ejemplo, Rāvaṇa ve el árbol cuya rama rompió Garuḍa cuando volaba hacia el cielo para robar el nectar divino (*amṛita*).

pueda invalidar la autoridad del autor y el conocimiento de acontecimientos pasados.

Otro caso curioso es creer que los mitos son verdaderos cuando se trata de narrativas que cambian continuamente. ¿Cómo explicar que creencia y cambio son compatibles? ¿Es irreconciliable creer y saber que hay más de una “verdad”? No se sabe bien si la gente sabe (o sabía en el pasado) de la existencia de otras versiones de un mito particular (como tampoco saben ahora de la existencia de diferentes textos *rāmāyaṇa*).

En el caso de los *Vedas* la transmisión fue oral, pero siempre memorizada y recordada (fielmente) por los brahmanes, así que ellos sabían de la existencia de diferentes versiones de un mismo mito en los textos védicos, en las épicas y *purāṇas*. Los poetas épicos tampoco debían ignorarlo, pero cuando encontraban otra variante ofrecían cierta resistencia a aceptarla, esto se nota porque superponen la leyenda conocida con la leyenda encontrada, creando una tercera y nueva versión del mito (Lincoln, 1996: 167 – 172). ¿Es posible creer que los mitos son verdaderos cuando se sabe que hay diferentes versiones del mismo mito?

Aquí también nos encontramos con otro debate y una gran duda: ¿Quién compuso verdaderamente las épicas? Está claro que los brahmanes tuvieron un importante papel, tanto si creemos que las compusieron desde el principio (siguiendo la teoría de Robert Goldman o Alf Hiltebeitel) como si compusieron ciertas partes en períodos posteriores (como cree J.L. Brockington). Quizás los brahmanes entendían que todo eran versiones de la misma revelación eterna (*śruti*) que se adaptaban a las necesidades de la gente de su época. Los jainistas y los budistas, como veremos más adelante, se ríen de los brahmanes que creen que lo que narran las épicas es verdad.

Madeleine Biardeau ha sugerido (1999: xxiv y 2002: 136) que las épicas se compusieron como respuesta al budismo imperial o a la amenaza que suponía. La posición de las épicas era diferente a la de los *Mīmamsakas*: En vez de contestar los ataques budistas con argumentación “racional”, las épicas respondieron situándose en un plano mítico, proporcionando un grandísimo compendio de las representaciones míticas brahmánicas del mundo del pasado y del presente y dejándolas hablar.

Los mitos no sólo se consideran verdaderos sino sagrados y su exposición tiene un valor didáctico. La historia de Indra y Ahalyā la cuentan Viśvāmitra en el *Balakāṇḍa* y Agastya en el *Uttarakāṇḍa*, dos sabios con autoridad. ¿A quién se la cuentan? A Rāma precisamente. ¿En qué momento? Con ocasión de la celebración de

sacrificios y en lugares sagrados.

Un mito es una historia que fluctúa, está hecha de ciertos elementos que se reconocen fácilmente, pero esos elementos se pueden readaptar de acuerdo con diferentes criterios. Las transformaciones de los mitos puede explicarse por cambios sociales, ideológicos y religiosos. Muchas veces una narración mítica parece incoherente o contradictoria y quizás se debe a que el redactor (o redactores) quisieron fundir varias versiones de un mismo mito. Esta dinámica está relacionada con la teoría clásica de composición de las épicas en diferentes períodos: primero fueron relatos orales transmitidos por los bardos, luego se añadió el corpus épico *kṣatriya* y por último, las enseñanzas brahmánicas del *dharma*¹⁵⁸.

La comprehensiva estructura argumental y las complejas relaciones del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki son suficientes para definirlo como mito pero, además, el *Rāmāyaṇa* contiene otras historias que describen la creación, el orden cósmico y el *dharma*.

El término *dharma* lo usamos de una manera amplia. No como doctrina religiosa, sino como una muestra de los diferentes niveles de “ley natural” o “ley universal”, la ley eterna que gobierna la evolución del individuo desde su concepción hasta la muerte en armonía con las leyes de la naturaleza¹⁵⁹. El *dharma* se aplica a niveles morales, rituales y sociales. Cada individuo tiene un *dharma* específico según su estatus de vida. Hay también un *dharma* específico de cada casta.

Para algunos hindúes, el *Rāmāyaṇa* es una historia de salvación, un paradigma, y Rāma, su héroe, un arquetipo. Igual que Rómulo es el primer romano, el epitoma de la gloria de Roma y el modelo de los romanos (haya existido o no), Rāma es, para muchos, el hindú paradigmático, con una vida ejemplar que no se aparta ni un sólo instante del *dharma*. El *Rāmāyaṇa* se convierte en un código de vida, en una filosofía

¹⁵⁸ Alf Hiltebeitel (1999: 7; 2000: 168 – 169) contradice lo expuesto hasta ahora afirmando que el *Mahābhārata* fue compuesto y escrito originalmente por brahmanes en un período mucho más corto de que normalmente se cree; luego fue transmitido oralmente por bardos. Esto significa que no hay estratos representando la visión del mundo *kṣatriya* versus el brahmánico, tampoco hay estratos representando tendencias *bhakti* o sectarias. Este es un punto muy interesante aunque no se ha estudiado concretamente para el *Rāmāyaṇa* y se escapa del objetivo de esta tesis.

¹⁵⁹ El corazón de la filosofía hindú de los brahmanes es el *dharma* (de la raíz *dhr*, “aguantar”, en latín *firmus*). *Dharma* es el poder que sostiene y fundamenta la sociedad y el cosmos; el poder que abarca los fenómenos en sus particularidades, que hace que las cosas sigan como son, esas leyes que operan en cualquier faceta de la vida. Por ejemplo, el *dharma* de un árbol es dar frutos, el del sol, calentar, el de un tigre, cazar.

de las relaciones sociales y éticas, en un *dharmaśāstra*, un libro religioso que describe a Rāma como encarnación del dios Viṣṇu en forma humana y cuyo tema central es el *dharma*, uno de los cuatro principios básicos o propósitos (*puruṣārthas*) de la vida de un hindú¹⁶⁰.

La historia de Rāma, particularmente el texto de Vālmīki, está dominado por la tensión entre Ayodhyā y Lañkā, el conflicto entre Rāma, *dharma*, y Rāvaṇa, *adhharma*. Rāma es la personificación del *dharma*, dice Mārīca (III, 37). Cada personaje se ve en la necesidad de escoger entre la verdad (*satya*) y su propia conveniencia. El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki menciona varios tipos de *dharma* (*laukika*, *gārhashtasya*, *kula dharma* y *varṇāśrama*), todos ellos hacen referencia a la necesidad de elegir actitud o respuesta adecuada en cada situación, según el sistema de castas. Rāma ejemplifica el *dharma*, pero también el *kama* y el *artha*. Lo primero es la honradez, y lo demás le sigue, por eso decide ir al bosque y seguir exiliado después de la muerte de su padre.

Directamente asociado con la idea de perseguir el *dharma* está la búsqueda de la verdad (*satya*). Verdad entendida en este contexto como sinónimo de absoluta fidelidad y moralidad intachable. Cuando Kaikeyī le pide a Daśaratha que su hijo sea rey, no se considera cuál de los dos hijos va a hacerlo mejor, lo importante es, por encima de todo, mantenerse fiel a la palabra para preservar el buen nombre. Rāma no debe ser entendido como la personificación de la ley o del derecho sino de la perfecta honradez. La verdad se verá, esa es la consigna¹⁶¹.

La derrota de Rāvaṇa no es simplemente algo que ocurre, es un acto de fe, la afirmación del *dharma*. El *Uttarakāṇḍa* es una prueba de que el establecimiento del *rāmarājya* no significa el final de la discordia. La derrota de Rāvaṇa (el mal) debe repetirse una y otra vez.

La historia de Rāma es la de un hombre que continuamente tiene que decidir entre varias alternativas “defendibles”. Cuando finalmente toma sus decisiones, no lo

¹⁶⁰ Los otros tres son el *artha* (comportamiento correcto en el mundo material de producción y actividad económica), el *kama* (la búsqueda del amor y el placer) y el *mokṣa* (salida del ciclo de las reencarnaciones). En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki se nombran sólo los tres primeros en varios contextos y se omite el *mokṣa*.

¹⁶¹ En 1965 el Presidente de la India, Radhakrishnan, llegó a afirmar en relación a la guerra con Paquistán (*The Hindu*, 9/12/1965): *Satyam eva jayate* queriendo decir que si fuera necesario sacrificarían el país por la verdad y nunca la verdad por el país. La verdad se convierte en algo a defender a toda costa.

hace negando los valores en contra de su decisión y esto, precisamente, es lo que hace que funcione como paradigma.

Si lo comparamos con el *Mahābhārata* veremos que hay varias diferencias, pero a pesar de que ambas épicas contrastan en estilo, personajes, episodios y tono moral, se complementan: Los héroes del *Mahābhārata* son poliandros (cinco hermanos casados con la misma mujer) en claro contraste con el monógamo Rāma. Los personajes del *Mahābhārata* son complejos, cada héroe falla al menos una vez en la virtud que le caracteriza: Arjuna (hijo de Indra) es el mejor guerrero, pero le falta nervio antes de la batalla (precisamente las palabras del *Bhagavad Gītā* lo reconducen a la acción); Yudhiṣṭhira (hijo de Dharma), que encarna la virtud moral, la sinceridad, acaba mintiendo y la mentira pasa por verdad porque él ni siquiera se da cuenta que ha mentado; Bhima (hijo de Vāyu), el más fuerte, no gana ningún combate si no golpea a su enemigo en las piernas; Kṛṣṇa, el bueno de los Pāṇḍavas, juega sucio todo el tiempo. Los Pāṇḍavas vencen gracias a sus evasivas. Los valores son ambiguos, no hay caracteres que no se mezclen. No se trata de *dharma* sino de *dharmasūkṣmatā* o la naturaleza sutil del *dharma* que mezcla lo bueno y lo malo en cada acto, el tema central del *Mahābhārata* es el laberinto imposible de la vida moral (Ramanujan, 1999: 23).

Pero en el *Rāmāyaṇa*, la integridad personal (*dhṛti*, no *dharma*), la fidelidad, está por encima de todo. Como héroe existencial, Rāma sigue su camino de perfección a pesar de las dificultades, accidentes, obstáculos, tentaciones. De hecho es intentable, cruel con su voto de castidad, admirable, pero poco querido en su insistencia literal de lo que es justo, incluso contra su esposa y su hermano obediente. Los personajes del *Rāmāyaṇa* están llenos de sospechas y dudas, incluso la fidelidad de Sītā y Lakṣmaṇa se pone a prueba. El *Mahābhārata* está lleno de debates legales sobre el *dharma* porque el mismo *dharma* es sutil (*sūkṣma*); el *Rāmāyaṇa* está lleno de dudas, pruebas y actos de verdad porque el *dharma* depende del carácter.

La historia de Rāma contiene otras historias con animales y monos como protagonistas (a diferencia del *Mahābhārata*). Mientras que los humanos son resueltos, los animales y demonios ejercen de villanos (secuestran esposas, engañan a hermanos, rompen promesas, etc.), aunque algunos de ellos (el mono Hanumān, el pájaro Jaṭāyus; Vibhīṣaṇa, el *rākṣasa*) le sirven a Rāma con absoluta lealtad.

La historia de Vālmīki y muchos otros *rāmāyaṇas* inspirados directamente en

ella siguen el patrón de arquetipo mítico. Lo que narra Vālmīki (usando la terminología de Buck, 1980: 43) no es simplemente *historisch* (“algo que ocurrió”), sino *geschichte* (“un hecho de significado duradero”) o más concretamente, *heilsgeschichte* (“la historia de un hecho arquetípico que lleva a la salvación”), la historia sagrada. Una historia (*History*) que va más allá del cuento (*story*), una realidad vivida, un castigo a un modo de vida o un modelo de conducta y devoción que lleva a la salvación.

La narrativa se desarrolla de manera cíclica, con tres elementos: separación, conflicto (o iniciación, según Joseph Campbell [1993: 282]) y retorno.

- El héroe o el salvador abandona sus privilegios o comodidades para salvar a su gente. Como la partida de Buda, de Francisco de Asís, de Mohammed, o de Jesucristo, Rāma sale de Ayodhyā y se refugia en el bosque Daṇḍaka.
- La parte principal de la historia concierne a la derrota de las fuerzas del mal en una serie de conflictos extraordinarios que siempre culminan con una batalla decisiva y victoriosa. En la *Iliada* tienen lugar grandes guerras; en el mito babilónico, Marduk mata al monstruo marino Ti’amat y en el *Rāmāyaṇa*, Rāma mata al rey de los *rākṣasas*, Rāvaṇa.
- Hay un retorno al punto de partida, pero esta vez con una nueva dimensión. Rāma vuelve a Ayodhyā para restablecer el *rāmarājya*. Igual que Buda y Jesucristo, Rāma bajó de los cielos para restaurar el orden divino y, también como Jesucristo, asciende de nuevo a los cielos una vez terminada su misión.

Michael Sterfeld y Susan Andersen (2004: 3 – 27)¹⁶² han estudiado el *Rāmāyaṇa* como un “modelo orientado como proceso” (*process-oriented model*) que sintetiza tres tipos fundamentales de experiencia: los niveles del mito, los niveles del *dharma* y un nivel más profundo, el de las experiencias personales (el yo/ *atman*). El lector

¹⁶² Estos dos profesores de la Maharishi University of Management (Fairfield, Iowa, EE.UU) usan la técnica de la meditación trascendental en sus clases de literatura. Los estudiantes de diferente procedencia, religión y bagaje cultural, leen y escuchan recitar el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki sin previa introducción a la obra. Después de la meditación interpretan el mito según sus propias experiencias personales (como camino a la Verdad, respeto a los ancianos, aceptación del destino, muestra de poder político, etc.). La conclusión a la que llegan los dos profesores americanos es que el *Rāmāyaṇa* posee unos valores universales intrínsecos. Personalmente, vemos con bastante escepticismo que los estudiantes lleguen a interpretar la obra de Vālmīki de la forma en que lo hacen después de unas sesiones de meditación.

amplía el significado de la obra (emocional, moral y finalmente, espiritual) en cada nivel. La estructura mítica se describe en cuatro niveles¹⁶³:

- *Rhema*: Niveles superficiales de la vida cotidiana. *Dharma* como código de conducta: tradiciones culturales de la India védica (como de la Grecia Antigua en el caso de las obras homéricas). Rāma acepta el exilio por voluntad de Kaikeyī, su *dharma* como hijo y como persona de menor edad (respeto a los padres y a los mayores).
- *Epos*: Nivel de la tradición épica: búsqueda heroica (como en las leyendas artúricas, el mito del Grial o la Odisea). *Dharma* como acción heroica significativa en beneficio de la sociedad. Rāma demuestra que el reino existe más allá del poder político, acepta la voluntad del monarca y marcha al exilio, su *dharma* como súbdito enseña a su pueblo el verdadero y justo gobierno.
- *Mythos*: Nivel de los dioses y diosas, personificación de las fuerzas elementales de la naturaleza (como en el Génesis u otros mitos). *Dharma* como alineado con los dioses y sus leyes naturales. Rāma acepta constantemente su destino sin ser consciente de que es el mismo Vīṣṇu, su *dharma* como avatar es hacer el bien y luchar contra el mal, personificado en la figura de Rāvaṇa.
- *Logos*: Nivel de los mecanismos de creación (como en las descripciones de la nada antes de la creación en la Kabala, el *Puruśa Sukta* del décimo mandala del *Ṛg Veda* o el comienzo del *Manusmṛti*). *Dharma* como síntesis de las fuerzas opuestas principales. Rāvaṇa / Rāma son parte de los mismos mecanismos de orden universal, es Rāvaṇa quien provoca el advenimiento de Vīṣṇu a la tierra.

Vālmīki crea oposiciones binarias (bien/mal, *dharma/adharma* etc.) que forman parte de la naturaleza mítica tal y como señalaron Hegel (1966) con su modelo dialéctico (antítesis/tesis) y Claude Lévi-Strauss (1987: 251) con su código binario. Lévi-Strauss explicó que los mitos usaban continuas repeticiones de la misma secuencia. La repetición cumple una función propia, que es la de poner de manifiesto

¹⁶³ Se basan en Dimitri Kanellakos (1972). “Four Levels of Speech or Utterance”. En *Creative Intelligence* VII, 15 – 21 y W. I. Thompson (1981). *The Time Falling Bodies Took to Light*. New York: St Martins Press.

la estructura del mito¹⁶⁴.

El *dharma* se convierte en expresión cada vez más amplia de la ley natural. El *Rāmāyaṇa* es el reflejo de cómo se produce esa transformación, la evolución del valor del *dharma* se constituye en cada nivel del mito. La historia termina con Rāma como personificación del valor total de su *dharma*, o sea que es la potencia total de la ley natural. El *dharma* es mas allá de la manifestación de ir contra el mal, la verdadera vida *dhármica* es *anyatra dharmād anyatrādharmād*, más allá del *dharma* y el *adharmā* (*Kaṭhopaniṣad* I, 1, 3).

Para Mircea Eliade, los mitos son historias sobre orígenes, comienzos, creaciones que dan al hombre una orientación existencial, ontológica; su función es revelar cómo algo empieza a existir, cómo nacen los mundos y qué pasa después:

Myth, then, is always an account of “creation”; it relates how something was produced, began to be. Myths tell us only what really happened, which manifested itself completely. They are known primarily in terms of what they did in the transcendent times of “the beginnings”... Myths describe the various, and sometimes, dramatic breakings of the sacred into the world (1975: 3).

En este sentido, el *Rāmāyaṇa* como mito es entendido como fuente de creación que se convierte en relato arquetípico de los mismos mecanismos de creación, la creación en forma de relato, el *dharma* como ley natural, Rāma como arquetipo del sentido total del *dharma* y el *Rāmāyaṇa* (para el creyente hindú) como ayuda a entenderlo y modelo para alcanzarlo¹⁶⁵.

3.2. DIVINIZACIÓN DE RAMA Y VEDACIZACIÓN DEL RAMAYANA

Para algunos estudiosos, el *Rāmāyaṇa* no tiene sentido fuera de su interpretación religiosa. R. Antoine (1975), por ejemplo, ve a los personajes del *Rāmāyaṇa* como reencarnaciones de la trilogía hindú, Rāma como Viṣṇu, Rāvaṇa / Vibhīṣaṇa como Brahmā e Indrajit como Śiva. Otros investigadores (Herman Jacobi lo hizo por primera vez en 1893) han dedicado su obra a demostrar que las interpretaciones religioso-históricas del *Rāmāyaṇa* no tienen demasiado sentido y que

¹⁶⁴ Para Sternfeld & Anderson este “juego de opuestos” en el proceso de creación de mito se encuentra también en el proceso trascendente de la mente que debe cambiar y expandir su percepción para unir estos (aparentemente) irreconciliables pares de opuestos.

¹⁶⁵ Para Sternfeld & Anderson el nivel más profundo del mito, el *logos*, se da cuando la experiencia personal trasciende al origen del mito.

el *Rāmāyaṇa* es pura fantasía. En general, podemos decir que los estudios del *Rāmāyaṇa* desde el punto de vista religioso (por ejemplo Shastri, 1958; Khan, 1965) parten de dos fuentes: Por un lado, los que emergen de la misma data del *Rāmāyaṇa*. Por otro lado, los que tienen en cuenta la evolución del héroe, Rāma, analizando cómo se convierte progresivamente en una encarnación de la divinidad, concretamente en una encarnación de Viṣṇu. En este apartado analizaremos la divinidad del héroe y la consideración del *Rāmāyaṇa* como texto sagrado, teniendo en cuenta ambas fuentes.

3.2.1. Rāma: De héroe a Dios

En las primeras líneas del *Balakāṇḍa*, Vālmīki pregunta a Nārada si conoce un “hombre” que reúna todas las virtudes humanas y en la respuesta de Nārada, Rāma es identificado como tal “hombre”. Por supuesto no se trata de un hombre ordinario, ni siquiera de un héroe ordinario, es un hombre perfecto. ¿Es esta exaltación exagerada de Rāma un precursor de la figura ideal que se convierte en Dios y se desarrolló posteriormente? O ¿estamos hablando de un dios en las primeras líneas del poema?

Los expertos en sánscrito no tienen una opinión clara sobre si la divinidad forma parte del héroe de Vālmīki o es un elemento añadido posteriormente.

J. L. Brockington (1985), en su estudio de la evolución del poema de Vālmīki en cinco etapas¹⁶⁶ defiende que la divinización del héroe es un elemento que se incorpora en la tercera etapa:

Despite his prowess and his comparison with Indra, Rāma is definitely human at first stage [...]. At some point toward the end of the second stage Rāma comes to viewed as divine (1985: 324).

Para aceptar la teoría de Brockington hay que estar de acuerdo con que hay un marco semántico consistente (expresado con un argumento narrativo y un conjunto de temas y personajes comunes) en la tradición oral de la primera etapa que continúa transmitiéndose en la transición a las siguientes etapas (segunda y tercera). Es decir, hay un proceso de composición continuo y acumulativo: cuando se incorporan nuevos materiales se asume la narración que ya existe. En todas las etapas, la obra se considera como un todo finalizado. Los autores (incluido el primero) estaban condicionados por la historia que heredaban, así como por sus inclinaciones

¹⁶⁶ Véase apartado 2.1.3.

personales y *ethos* del período en que vivieron. Se trata de una obra de muchas generaciones y contribuciones con diferentes propósitos y habilidades artísticas.

A continuación expondremos la teoría de Brockington (1985), especialmente en su desarrollo teológico de la tercera etapa:

En la primera etapa (siglos V y IV a.C.) se desarrolla la historia principal: exilio del príncipe heredero, secuestro de la princesa y victoria del príncipe sobre el villano.

En la segunda etapa (siglos III a.C. a I d.C.) se incorporan nuevos materiales de acuerdo con gustos literarios posteriores y tono moral. Por ejemplo se añaden las batallas con Rāvaṇa (VI, 87 y VI, 90 y 91) anteriores a la batalla final que le lleva a la muerte (VI, 97, de la primera etapa) o episodios como la construcción del puente para el ejército de Bharata (II, 73, 13). Esto no debe confundirse con la estructura paralela propia del estilo heroico y la tradición oral como las batallas entre Vālin y Sugrīva (IV, 12, 14 – 16) ya presentes en la primera etapa. También se añaden largas descripciones como el período idílico en Citrakūṭa (II, 88 y 89) o la larga descripción poética del invierno (III, 15) o se explica el significado de algunos nombre de lugares. Digamos que la moralidad simplista de la primera etapa, con su clara distinción entre buenos y malvados, es suplantada en la segunda etapa por un enfoque más analítico, los héroes no deben ser simplemente “buenas personas”, sino también “buenos guerreros” (*kṣatriya*).

En la tercera etapa (siglos I a III d.C.) se añaden el primero y el último libro. Los héroes tienen que ser modelos de piedad y celotes religiosos. A Rāma ya no se le compara con el moralmente degenerado Indra, sino con Viṣṇu. Es más, partes de esta tercera etapa lo identifican como su avatar. Rāvaṇa ya no es, simplemente, el enemigo personal de Rāma y su enfrentamiento algo privado, sino que sus actividades afectan el bienestar de todos los seres de la tierra e incluso el de los mismos dioses. Destruirle es un deber de Rāma con el pueblo, no es una revancha personal.

En esta etapa también se añaden una cuantiosa cantidad de nuevos materiales, algunos de naturaleza mítica: El *Uttarakāṇḍa* provee las guerras, conquistas y triunfos necesarios a Śatrughna cuyo nombre, además, significa “el que mata enemigos” (VII, 53 – 63) y a Bharata (VII, 90 – 91). Al fin y al cabo, el *Rāmāyaṇa* era una historia de cuatro hermanos y la parte central sólo habla de dos. También se habla del pasado de Vālin y Hanumān y especialmente del de Rāvaṇa. Agrandando el poder de Rāvaṇa, Rāma aumenta el suyo también. Rāma es modelo moral, encarnación de Dios y

modelo de pureza.

La leyenda se convierte en épica y la soberanía se vuelve un tema importante. Con los cuatro hermanos muertos¹⁶⁷, la herencia es un asunto pendiente y se resuelve de la mejor manera. Cada hermano tiene dos hijos y cada uno de ellos se instala en su propio reino. El amor y la unidad tienen que prevalecer en la familia de Daśaratha. El autor no deja ninguna posibilidad de que existan celos o conflicto entre ellos.

La posición de Sītā es la más difícil de tratar. Todos sabemos de su castidad e inocencia, el propio Rāma también¹⁶⁸. Sin embargo, ante los ojos del pueblo, no es totalmente pura porque ha vivido bajo el techo de otro hombre durante su cautiverio. Rāma se ve obligado a desterrar a la persona que más ama. La felicidad personal autosacrificada por el *dharma*. Finalmente, el episodio amargo termina bien o al menos con sensibilidad poética y emoción, los hijos de Rāma regresan a Ayodhyā y Sītā vuelve con la Madre Tierra.

Durante las etapas cuarta y quinta (época medieval) la épica se divide en recensiones y la escritura reemplaza la oralidad como medio de transmisión. La historia no evoluciona más, pero se añaden algunos versos como en la segunda etapa.

Nos surgen algunas preguntas a la teoría de Brockington: ¿El Rāma héroe de la primera etapa es un “héroe épico” desprovisto de concepciones religiosas? O, por el contrario: ¿La divinización de Rāma, a partir de la segunda etapa, incluye al héroe cuyas acciones cobran sentido en el marco de una teología devocional (la ideología *bhakti*) donde Dios actúa por el bien de sus devotos? ¿Qué fue lo que permitió a los redactores/compositores de la segunda etapa operar consistentemente con lo que había sido desarrollado por los autores de la primera etapa y añadir nuevos materiales que, en la mayoría de los casos, son perfectamente consistentes con el argumento y la narrativa del primer período?. Para ponerlo más claro, ¿podemos analizar cada nivel de composición sincrónicamente para determinar un marco semántico profundo, trazar los límites de cada añadido posterior al argumento y adivinar el contenido de lo que se ha incorporado en cada momento?.

El análisis de Brockington sugiere la constancia de una estructura semántica

¹⁶⁷ Ninguno de los cuatro hermanos muere peleando o por enfermedad sino que terminan con sus vidas voluntariamente. Lakṣmaṇa muere antes que Bharata y Śatrughna en un acto de autosacrificio y amor fraternal por el bien de Rāma, que no desmerece la absoluta entrega a lo largo de la historia (*Vul.* VII, 106).

¹⁶⁸ Por si no está lo suficientemente claro se añade el episodio de la maldición de Rāvaṇa (*Vul.* VII, 26), dejando claro que es imposible que Rāvaṇa la violara.

desde la primera etapa, ¿por qué las estructuras semánticas son marcadamente diferentes desde una etapa de composición a la siguiente? ¿Acaso todos los cambios en las últimas etapas habrían sido anticipados en la primera etapa para que fueran posteriormente comprensibles a los recitadores que se encontraban con los cambios? Debemos buscar una explicación a esto.

Los autores de la Berkeley se oponen a las implicaciones hermenéuticas del análisis diacrónico de Brockington y abogan por un análisis estructural considerando el *Rāmāyaṇa* como un todo unificado.

En general, en la India, desde los primeros comentaristas medievales hasta los expertos modernos¹⁶⁹, siempre han aceptado la divinidad del héroe como un hecho integral del poema. Las interpolaciones de la época *vaiṣṇava* no añaden un nuevo concepto, sino que elaboraban temas que ya existían y formaban parte de su estructura original. Según los traductores americanos (Pollock, 2005: 15; Goldman, 1995: 75), son los investigadores occidentales quienes han establecido este debate sobre la divinidad del héroe intentando demostrar que hay cierta discontinuidad entre los libros centrales y el primero y el último. Se trataría, según ellos, de un malentendido del significado de la divinidad en la India.

El episodio del don otorgado a Rāvaṇa es esencial para entender el discurso de Sheldon Pollock¹⁷⁰. Recordamos que Rāvaṇa, debido a sus grandes penitencias, ha conseguido un deseo de Brahmā y le pide ser invulnerable a todo tipo de seres divinos y semidivinos. Rāvaṇa considera superfluo pedir protección ante los hombres. Esto se interpreta de dos formas, bien que subestima el poder de los hombres o bien piensa que son fácilmente derrotables. Como Macbeth, Rāvaṇa está lleno de orgullo.

El poema, según Pollock, trata de celebrar la potencialidad del hombre, de problematizar la dimensión humana del héroe. Rāma no puede ser un hombre cualquiera, tampoco un dios cualquiera, es ambas cosas, hombre y dios (en contraste con las épicas homéricas en las que precisamente hay una asimetría entre la aspiración del héroe a la divinidad y su irreducible humanidad). El poder de su enemigo es vasto y formidable. En la mitología india, la lucha contra el mal necesita la participación de los dioses:

¹⁶⁹ Traductores de la edición crítica (Bhat *et al.* 1960 – 1975).

¹⁷⁰ Véase la introducción al *Aranyakāṇḍa* de la edición crítica de la Berkeley (Pollock, 1986: 1 – 84) o un resumen de la misma (Pollock, 2005: 15 – 34). V. S. Sukthankar (1957) demuestra también que la divinidad de Kṛṣṇa es una parte integral del *Mahābhārata*.

Rāma finds himself in a realm that transcends the human world to the same degree that it descends to the demonic, is where the gods themselves acknowledge the heavenly plan that a hero's sufferings advance; and the demons present themselves to permit the plan's advancement (Pollock, 2005: 24).

Un plan divino en el que Rāma es el principal actor. Pollock está hablando de una estructura mítica: un deseo, el de Rāvaṇa, ganado como resultado de prácticas ascéticas, la consiguiente amenaza del demonio cósmico y la intervención de lo divino, implicando que es imposible contener la divinidad en ninguna categoría ordinaria de vida, en un hombre "cualquiera". Precisamente, esos seres intermediarios, los dioses que caminan por la tierra en forma de hombres, son reyes.

Robert P. Goldman en la edición del libro I dice que el *Rāmāyaṇa* no fue concebido como una obra teológica y que sólo con la irrupción de la secta *vaiṣṇava*, el desarrollo de las escuelas *vaiṣṇavas*, especialmente la de Rāmānuja y sus sucesores, tomó este cariz divino entre los primeros devotos:

The *Rāmāyaṇa*, then, although it has come to be regarded as an essentially devotional text, has become only as a result of accretions. The devotional element never permeated the Sanskrit epic and has left the bulk of it untouched. As a result, the tone and feeling of Vālmīki's work is markedly different from that of versions of Rāma story, such as those *vaiṣṇava purāṇas* and the poets of the *bhakti* movement who use the tale to give literary expression to the consuming force of their devotional passion (1984: 45).

Sin embargo, en la introducción al libro V, defiende que la divinidad de Rāma es un hecho auténtico del poema:

The text is, therefore, not necessarily filled with the overpowering emotional energy associated with *bhakti*. But this does not mean that Vālmīki did not recognize Rāma, Sītā, and Hanumān as manifestations of godhead. On the contrary there are many passages that show that he did. That he did not choose to focus his energies on this one overriding fact, as later poets like Tulsī would, cannot be taken as evidence that he did not regard his principal protagonists as divine (Goldman & Sutterland Goldman, 1999: 53).

Aunque parece que se contradice, Goldman lo tiene claro: para él, en el texto de Vālmīki no hay devoción, pero sí divinidad. El punto crucial para entender la divinidad de Rāma y Kṛṣṇa es, según el crítico americano (1995: 73 – 100), la noción de *līlā* (representación, juego) que explicaría el concepto de avatar en las épicas sánscritas: Dios en la tierra no debe ser reconocido como tal. La idea del Dios o Absoluto "omnipotente, omnisciente, eterno y no contingente" que toma la forma (en un nacimiento ambiguo) de un vulnerable mortal, con un limitado autoconocimiento y

con una historia específica y contingente, que revela y oculta su verdadera naturaleza mientras tiene lugar el plan divino, tampoco es un elemento antiguo restringido al hinduismo. Es, por ejemplo, un punto central en la teología cristiana.

Como teología, las épicas ilustran la inmanencia de Dios y su preocupación por mantener el orden moral así como la protección de sus devotos. Como textos sectarios, elogian a aquellos que reconocen los beneficios de su recitación y alaban a Dios. La función de las épicas como poemas, en un plano narrativo, estético y psicológico, es la de narrar los impresionantes acontecimientos y las intensas relaciones que marcan el camino de Dios en la tierra usando situaciones y contextos emocionales que la audiencia (a veces iletrada) pueda relatar fácilmente. La suprema divinidad del universo sufre miedo, pasión y otras emociones como todos los mortales y precisamente estas emociones son la clave para transmitir el “mensaje” a la audiencia. Analicemos unos ejemplos de esas emociones humanas:

1) Rāma es símbolo de obediencia filial extrema (*putra dharma*, el deber del hijo). Como hijo modélico obedece impávido la petición (quizás mal dispuesta) de su padre y cumple los años de exilio. Al contrario que en las épicas griegas, donde el egoísmo y la agresividad dan lugar a los acontecimientos trágicos de la *Iliada*, en el *Rāmāyaṇa* el héroe acepta su destino con asombrosa ecuanimidad. La suya es una historia de renuncia, o más bien de renunciaciones (en plural).

No nos sorprende el hecho de que Rāma acepte renunciar al trono cuando su padre se lo comunica sino su actitud: la pasividad con la que acepta la noticia, el absoluto control que tiene sobre sus emociones. Esa exagerada e inusual forma de abnegación contrasta también con la actitud de Bhima en el *Mahābhārata*. En el *Bhagavad Gītā*, Arjuna lucha con sus amigos, parientes y profesores, sucumbe a una especie de depresión y pierde su decisión de luchar; todo ello, por lo que él cree que es correcto. Precisamente el argumento central del *Mahābhārata* es la defensa absoluta de los Pāṇḍavas a sus principios, incluso confrontando a su preceptor brahmán y a los patriarcas de su clan.

Aceptemos su actitud más o menos comprensible tratándose de un hijo ejemplar y vayamos más allá: Lo que realmente parece más insólito es que Rāma prolongue el exilio después de la muerte de Daśaratha, sabiendo que la decisión que tomó su padre era bajo las presiones de su celosa esposa Kaikeyī. Así pues, puede hablarse de doble renuncia. Incluso de triple renuncia; Rāma está dispuesto a renunciar al trono de por

vida para que sus hermanos no se enfrenten. Cuando se muere el rey Daśaratha, Bharata va en búsqueda de Rāma y Lakṣmaṇa acompañado de un gran ejército (II, 91), eso hace pensar a Lakṣmaṇa que Bharata viene a matarlos. Lakṣmaṇa propone a Rāma anticiparse y matar él a Bharata. Rāma, sin embargo, antes que enfrentarse a su hermano, le propone que él y Bharata renuncien al trono y lo ocupe Lakṣmaṇa (*Vul.* II, 97, 2 – 8).

Digamos que su *dharma* y su honradez (*satya*) llevan a cumplir su promesa con todas las consecuencias, sin embargo, a su lado “humano” esto le cuesta más. Hay un momento, en su primera noche en el bosque, en que Rāma le confiesa a Lakṣmaṇa que no acaba de comprender la reacción de su padre:

<p>Sitting on the (bare) ground, the said Śrī Rāma, for his part, how was accustomed to costly beds, addressed the following suitable remarks to Lakṣmaṇa: Surely the emperor must be sleeping uncomfortably tonight, O Lakṣmaṇa! Kaikeyī, on the other hand, who has her desire objects accomplished, ought to feel gratified. Seeing Bharata returned (from his maternal grandfather’s), Queen Kaikeyī, I am afraid, may not actually rob the emperor of his (very) life for the sake of sovereignty. What will the king whose desire (to see me installed as Prince Regent) lingers (even now) in his mind and who has fallen into the clutches of Kaikeyī, (nay) who is aged and (therefore) helpless and has (further) been disunited from me –do (to foil her designs upon his life)? Viewing this evil plight (of mine) and the perversion of the king’s mind, I (am led to) think that gratification of the senses is of greater moment than earthly gain and religious merit. What man, even though ignorant, would actually abandon for the sake of a woman a son following his will, (even) as fathers has abandoned me, O Lakṣmaṇa? (<i>Vul.</i> II, 53, 4 – 9).</p>	<p>Later, as Rāma lay on the earth –a prince accustomed to a sumptuous bed –he began to talk with Saumitri, and these were the heartfelt words he spoke: It must be the sleep of sorrow, Lakṣmaṇa, that the great king is sleeping tonight. Kaikeyī, however, must be content since her desires have been satisfied. But is it possible that Queen Kaikeyī, when she sees Bharata back home again, may try to take the great king’s life, to make her son the king? And being old and defenceless and parted from me what will he do? Such is his desire for Kaikeyī that he is completely in her power. Reflecting on his calamity and how the king so utterly changed his mind, I have come to the conclusion that the urgings of desire far outweigh both statecraft and righteousness. For what a man, even a fool, would forsake his own son –a son who ever bowed to his will- on account of a woman, as father forsook me, Lakṣmaṇa? (II, 47, 5 – 10).</p>
--	---

<p>Cuando se hubo extendido sobre la tierra, él, habituado a una cama suntuosa, Rāma dijo a Sumitri estas palabras memorables: “En verdad, ahora el gran rey reposa mal, ¡oh Lakṣmaṇa!, mientras que sus deseos son cumplidos, Kaikeyī, en su pasión por dominar, viendo a Bharata llegado al trono, ¿no atentaré contra los días del monarca? Sin defensor, viejo, privado de mi presencia, ¿qué hará dominado por su pasión por Kaikeyī, de la que es esclavo? Considerando el infortunio de este príncipe y el extravío de su espíritu, pues el amor es más fuerte que el interés y el deber; he aquí lo que me digo: ¿qué hombre, por insensado que fuese, qué padre, a causa de una mujer, expulsaría a un hijo deferente a sus deseos, ¡oh Lakṣmaṇa”, como yo? (Bergua, II, 53, pág. 350).</p>	<p>Without me the old man has no one to look after him. All he thinks about is sex, and so he has fallen completely under Kaikeyī’s power. What will he do now? When I reflect on his disaster and the king’s utter change of heart, it seems to me that sex is more potent force than either statecraft or righteousness. For, Lakṣmaṇa, what man, even a fool, would give up an obedient son like me for the sake of a woman? (Robert P. Goldman II, 47, 8 – 10; 1990: 55).</p>
--	---

Rāma se siente preocupado de que la avaricia de su madrastra Kaikeyī pueda terminar con la vida de su padre y se lamenta no estar a su lado. Rāma ve a Daśaratha viejo y cegado por una mujer perversa que lo tiene bajo control y se siente mal porque la pasión ha podido más que el amor a un hijo. Incluimos las cuatro traducciones porque, a pesar de ser muy parecidas, recogen diferentes matices de “descompensación psicológica”: “ha caído en las garras de Kaikeyī”; “está totalmente bajo su poder”; “dominado por su pasión por Kaikeyī, de la que es esclavo”; “sólo piensa en sexo, está bajo el control del poder de Kaikeyī”. El personaje no es para nada estático o unidimensional, sus sentimientos “humanos” y “rebeldía interior” aparecen por encima de su divinidad.

2) Otro recurso utilizado para acentuar la emoción y comunicar de manera sutil la divinidad del héroe es el momento en el que el dios se ve en una crisis personal y descubre, o se le recuerda, que es Dios. Los enemigos del dios (los *rākṣasas* en el *Rāmāyaṇa* o los Kauravas en el *Mahābhārata*) no están al tanto de la divinidad de su contrincante; sin embargo, los familiares, amigos y demás aliados del dios son relativamente conscientes de su divinidad, a veces se les olvida y otras veces lo recuerdan tras una revelación o demostración. Sólo otros dioses, algunos ascetas y sabios conocen la verdadera naturaleza del dios. Veamos cómo Rāma descubre su divinidad. Para David Shulman, la prueba de fuego por la que pasa Sītā al final del

libro sexto en la que demuestra su fidelidad a Rāma durante el cautiverio es, verdaderamente, una prueba para Rāma:

Sītā's trial produces doubt and confusion in Rāma and outrage on the part of the world, whereupon the gods intervene with the shocking message of Rāma's mythic identity. Sītā's restoration can follow only upon this epistemic intervention (1997: 94).

Nosotros, lectores, sabemos que Rāma es dios porque el narrador nos lo ha dicho a lo largo del poema pero él sólo llega a saberlo en este momento de crisis emocional:

Yo creo ser un hombre, Rāma, nacido de Daśaratha. ¿Quién soy yo en realidad y de dónde vengo? Que Bhabavat me lo enseñe”. [...]Brahmā, le dijo: “Escucha esta palabra de verdad, ¡oh verdadero héroe!: tú eres el dios Nārāyaṇa, el afortunado Señor, armado del disco. Tú eres el jabalí de un solo colmillo; el vencedor de tus rivales pasados o futuros. Té eres Akshara, Brahmā, Satya, al principio, en medio, al fin; tú eres para los mundos el supremo, Dharma, Vishvakṣena, el de los cuatro brazos, el portador del arco Sarṅga, Hirishikṣa, Puruśa, el Puruśa supremo, Ajita, el porta-espada Viṣṇu, Kṛṣṇa, Brihadhala. Tú eres el Senani, el Gramani; tú eres todo... (Bergua, VI, 117).

El pasaje concluye con la aparición de Daśaratha, que les da su bendición, e Indra, que resucita a los muertos en la batalla. Las tensiones que produjeron que el avatar viniera a la tierra y que generaron conflicto con el cosmos se han solucionado y, al menos en un plano metafísico y por el momento, se restaura la armonía (Shulman, 1997: 95).

Veamos ahora el mismo episodio en el texto de Kampan (*Irāmāvatāram*, siglo XII), que puede interpretarse como un poema de amor metafísico dentro de la tradición devocional (*bhakti*) (Shulman, 1997; Hess, 2004). Las palabras del Rāma de Kampan a Sītā son, si cabe, todavía más duras que las de Vālmīki, pues la acusa de haberle abandonado y le recuerda su nacimiento de la tierra “como un gusano”. Es la prueba de la locura. En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, al menos, se dice que Rāma va adelante con la prueba porque debe mostrar su resultado públicamente (*Vul.* VI, 118), pero Kampan ni siquiera clarifica este punto. Sītā, para el movimiento *bhakti* tamil representa la devoción llevada al extremo como amante/víctima de Dios. La versión de Kampan es metafísica: Para Kampan, Rāma es Dios. Rāma es comparado con el alma (*uyir*), mientras que Sītā es el cuerpo. La unidad entre ambos, basada en el flujo, no tiene fin y es lo intuitivo (*unarvu*) lo que conecta a los humanos con los dioses. En el *Rāmāyaṇa* tamil, Rāma no provoca la revelación con preguntas angustiosas sobre

su identidad, son los dioses quienes deciden hacerlo por su cuenta:

The process of discovery has also been in a sense, reversed: whereas Vālmīki's hero is a man who finds himself to be god, by hearing and living out his story, and is glazed by moments of amnesia, Kampan's protagonist is a god who discovers repeatedly, often to his own amazement, the painful cognitive and emotional consequences of being human (Shulman, 1997: 109).

En el texto de Tulsīdās, otro de los autores *bhaktas*, la prueba de fuego no tiene consecuencias tan drásticas. Para empezar, Tulsīdās elimina las palabras de castigo de Rāma contando, simplemente, que dijo unas “palabras severas” e inventa una solución con elementos mágicos y juego (*līlā*) para explicar este episodio incómodo. Inspirándose en el *Adhyātma Rāmāyaṇa*, rescata la historia de la *chhāyā* (reflejo, sombra) Sītā o *māyā* (ilusoria) Sītā (*Mānas*, III, 23): Después del encuentro con Śūrpaṅkhā, Rāma quiere proteger a su mujer de los fieros *rākṣasas* así que le pide que se vaya por un tiempo mientras él representa una *līlā*. Rāma llama a Agni, dios del fuego, y le pide que proteja a su esposa. El Fuego se traga a Sītā y aparece en su lugar otra Sītā que se parece y se comporta como la verdadera. Ni siquiera Lakṣmaṇa se entera del “truco” e incluso podemos decir que el mismo Tulsīdās se olvida de él hasta el episodio de la ordalía. Cuando tiene lugar la *agniparīkṣā*, la falsa Sītā entra sin miedo en el fuego y sale la verdadera Sītā. El narrador explica:

With her thoughts fixed on the Lord, Janākī entered the flames as though they were cool like sandal-paste, saying “Glory to the Lord of Kosala, whose feet Mahadeva adores and which I cherish the purest devotion!” Both her shadow-form as well as the stigma of public shame were consumed in the blazing fire; but no one understood the secret of Lord's doings. Even the gods, adepts and sages stood gazing in the heavens (*Mānas*, VI, 108)¹⁷¹.

En las obras *vaiṣṇavas* (*Iramavaratam*, *Rāmcaritmānas*, *Adhyātma Rāmāyaṇa*, *Bhāgavata Purāṇa* etc.) todos los personajes de la obra, incluido el enemigo, son conscientes de la divinidad y poder salvador de su rival. Los avatares principales conocen su origen y el argumento de la historia de sus vidas pero lo disimulan simplemente por el gozo de la *līlā*. Aquellos que fácilmente reconocen la divinidad son los que reciben su gracia, son los verdaderos *bhakta* o devotos. Por el contrario, los antiguos poemas de Vālmīki y Vyāsa sitúan las encarnaciones de los dioses como héroes en sus contextos narrativos y ambos pretenden que sus historias tengan un significado tanto cósmico como puramente histórico.

¹⁷¹ Incluimos la traducción de este episodio en el Apéndice I, texto 25.

Para los autores del *Rāmopakhyāna*, el *Daśaratha Jātaka*, otros *jātakas* posteriores y los *rāmāyaṇas* jainistas, todos contemporáneos al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki (siglos IV a.C. a IV d.C.), Rāma es, simplemente, un héroe ejemplar. Incluso el nacimiento de Rāma en el *Balakāṇḍa*, que explícitamente lo describe como manifestación de Dios, no tiene nada que ver con el fervor devocional que caracteriza el movimiento *bhakti*. Es importante aclarar que aunque haya elementos divinos en Vālmīki, añadidos, como sugiere Brockington, u originales, como cree Goldman, la devoción es totalmente posterior. Hay una gran diferencia entre el Rāma de Vālmīki, medio-hombre/ medio-dios (como lo ha definido Pollock, 1990 y 2005), y la posterior deificación por parte de los *rāmbhaktas*. El tono y sentimiento de la obra de Vālmīki sigue siendo, a pesar de las interpolaciones, diferente a la literatura *bhakti*. Rāma vive, siente y actúa como un hombre, por supuesto un hombre excepcional con unas virtudes supremas, pero un hombre. Así es como el *Rāmāyaṇa* viaja al sudeste asiático. El hecho de que, en la mayor parte de la obra, Rāma sea inconsciente de ser un avatar de Viṣṇu le da, en nuestra opinión, mucha fuerza a Vālmīki en su descripción del héroe.

Para concluir: Hay que tener en cuenta que la investigación de las épicas se vincula casi enteramente a los mismos textos. Puesto que la naturaleza de las épicas indias así como la de los *purāṇas* es una mezcla de oralidad fija y “flotante” y un conjunto de manuscritos, también con un componente fijo y otro variable, las reglas de transmisión a veces están claras y a veces muy dispersas. Siempre será difícil identificarlas con un contexto histórico preciso. Después de todo, el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* están vinculados a grupos de gente según las épocas de su desarrollo.

Hay que esperar a que otras disciplinas como la arqueología (no exenta de ideología política) nos ofrezcan nueva data y nos den una visión más realista y acertada de las condiciones de vida de la época. Mientras esperamos nuevas fuentes que nos ofrezcan un contexto histórico firme, la investigación del *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* debe continuar, desde nuestro punto de vista, en las siguientes direcciones perfectamente compatibles y complementarias:

- estudios sincrónicos de los textos (en la línea de Brockington, como síntesis de lo hindú, lo clásico, lo brahmánico y lo ortodoxo).
- estudios diacrónicos de los textos (buscando el significado hermenéutico de una unidad narrativa, no necesariamente atomista,

como la postura que toman los editores de la Princeton).

- la relación de los textos en el conjunto de su género y con otros textos (salir del *Rāmāyaṇa* y del *Mahābhārata* hacia otras obras que construyan contextos para estudiar la vida de los pueblos que los compusieron y transmitieron, como se refleja en los *purāṇas*).

La unidad y la diversidad (con una gama de niveles: narrativo, mítico, histórico, temático e ideológico) deben ser examinadas desde ambas perspectivas, sincrónica y diacrónica. Un acercamiento diacrónico como texto histórico es demasiado crudo y un enfoque sincrónico como tema ahistórico y análisis narrativo también. Para abordar estos objetivos y entender ambos textos y su función en la sociedad contemporánea es necesario, quizás, más trabajo en equipo entre los investigadores de diferentes disciplinas.

3.2.2. Ramayana: De smṛti a śruti

Según la clasificación tradicional, los textos hindúes se dividen en *śruti* (literalmente “audición”), textos revelados por Dios (textos de revelación primaria), los Vedas, y *smṛti* (literalmente “recuerdo”, “memoria”), textos compuestos por seres humanos (textos de revelación secundaria), como las épicas.

En las primeras *sargas* del *Rāmāyaṇa* encontramos un dato que lo define como *śruti*. Después del triste suceso de la muerte de la garza, Vālmīki volvió a su *āśrama* (I, 2, 19). Sus pensamientos se vieron interrumpidos por la aparición del gran creador divino, Brahmā (I, 2, 22). El dios Brahmā informa a Vālmīki que él mismo es quien le ha inspirado para crear ese nuevo medio de expresión (*śloka*) y le pide que cuente la historia de Rāma tal como él la ha escuchado del profeta Nārada, en ese nuevo verso, de manera estéticamente bella y moralmente constructiva:

Brāhmaṇ, it was by my will alone that you produced this elegant speech. Greatest of seers, you must now compose the entire history of Rāma. You must tell the world the story of the righteous, virtuous, wise, and steadfast Rāma, just as you heard it from Nārada, the full story, public and private, of the wise man. For all that befell wise Rāma, Saumitri, the *rākṣasas*, and Vaidehī, whether in public or private, will be revealed to you, even those events of which you are ignorant (I, 2, 30 – 33).

Vālmīki se sentó en la hierba y le fueron reveladas visiones de la historia, *śloka* a *śloka* y libro a libro compuso el *Rāmāyaṇa*:

And so it came about that righteous man, having learned the entire substance of that story, exemplary of righteousness, the tale of wise Rāma, sought to make it public. First the sage sipped water in the prescribe fashion. Then seated on *darbha* grass with the tips pointed east and cupping his hands reverently, he sought through profound meditation the means access to this tale (I, 3, 1 – 2).

La inspiración divina que recibe el ṛṣi Vālmīki continúa con la línea de los ṛṣis que reciben la revelación divina del *Veda*.

En el *Balakāṇḍa* se habla del *Rāmāyaṇa* como escritura sagrada igual que los *Vedas* y se dice que limpia de pecado (I, 1, 77 – 79), con ello tenemos el primer *phalaśruti* que habla de las ventajas que tiene leer el *Rāmāyaṇa* para las cuatro castas de la sociedad hindú, aunque otro *phalaśruti* al final del *Yuddhakāṇḍa*, ha sido rechazado en la Edición Crítica.

Vamos a explicar este punto de la revelación divina:

Tradicionalmente sólo se considera que los *Vedas* fueron revelados por Dios (*śruti*). Según la tradición india, concretamente según la escuela de interpretación védica *Mimāṃsā*, el *Veda* es eterno y no tiene autor, emana sucesivamente de lo Transcendente y ha sido directamente revelado por los sabios (*ṛṣis*) al comienzo de cada ciclo creativo. La palabra *veda* significa, precisamente, “conocimiento”, un término que, al menos en su sentido original, era sinónimo de *mantra*, *brahman* o “sonido sagrado”.

La literatura védica se ha caracterizado por una meticulosa preservación de la pureza de los sonidos védicos o *mantras*, que son considerados intrínsecamente poderosos y eficaces. Lo que se ha llevado a cabo a lo largo de más de dos mil años ha sido la memorización y recitación de los textos *śruti* en vez de la comprensión e interpretación de su significado (como la lectura del Corán en el mundo islámico).

Los textos *smṛti* se caracterizan por todo lo contrario, son una categoría abierta, fluída y dinámica que abarca los *dharmaśāstras* (libros sobre las reglas de la vida), los *purāṇas* (historias sobre héroes, tradiciones, etc.), las dos épicas (*Rāmāyaṇa* y *Mahābhārata*) así como una colección de otros textos que diferentes grupos en diferentes épocas han considerado como pertenecientes a esta categoría. Este corpus literario de revelación secundaria resulta de libre acceso para todas las castas y no solamente para los “nacidos dos veces” (*dvija*)¹⁷². Los textos *smṛti* reflejan asuntos de

¹⁷² Nos referimos a las castas altas de la la sociedad hindú, brahmanes, *kṣatriyas* y *vaiśyas*, porque pasaban por una iniciación (*upanayana*), un rito de paso que les permitía convertirse

la vida política de la corte, de los brahmanes y de la gente común y descripciones del ritual, las peregrinaciones o la mitología. En estos textos también se documenta la llegada de las grandes tradiciones teístas del hinduismo centradas en figuras divinas, en Viṣṇu, Śiva y Devī. Los textos *śruti* fueron compuestos por autores personales, humanos o divinos, y su estudio no sólo implica su recitación sino la comprensión e interpretación de su contenido.

Los indologistas, tanto indios como europeos, se han centrado casi siempre en el estudio de las escrituras sánscritas brahmánicas y por eso esta clasificación de las escrituras ha estado más o menos siempre presente. Sin embargo, en los últimos mil años, con el nacimiento del movimiento devocional, esta clasificación no se tiene en cuenta como tan ortodoxa e incluso ha experimentado algunas modificaciones. Se han añadido muchas obras a la categoría de *smṛti* y también varias obras sectarias se han elevado a la categoría de *śruti*. En este sentido, algunos investigadores (Coburn, 1984: 448) han estudiado la evolución de la “sacralidad” en relación a las escrituras, concluyendo que no se puede hablar de categorías fijas de los textos sino que *śruti* y *smṛti* son dos tipos de textos orales en la tradición hindú.

Un texto, pues, adquiere el carácter de sagrado o no sagrado (*śruti* o *smṛti*) sólo en relación a una comunidad religiosa particular porque es la comunidad quien determina si un texto es

Sacred or holy, powerful or portentous, possessed of an exalted authority, and in some fashion transcendent of, and hence distinct from, all other speech and writing (Graham, 1987: 5).

El *Rāmāyaṇa* es uno de los textos que ha experimentado esta evolución de *smṛti* a *śruti* aunque no alcanza la popularidad del *Gītā*¹⁷³. El proceso por el cual un texto literario (*smṛti*) es elevado a la categoría de “escritura sagrada” (*śruti*) se conoce como “vedacización” del *Rāmāyaṇa* (Pollock, 1990; Lutgendorf, 1990b). Al contrario que el proceso de brahmanización que conlleva una modificación del contenido del texto, con la “vedacización” tiene lugar un cambio de estatus.

El *Rāmāyaṇa*, en los tiempos en que se compuso, era algo más importante que

en miembros plenos de la sociedad, que podían casarse y perpetuar las tradiciones. Este rito separaba a los “nacidos dos veces” del cuarto estado, los *śūdras* (Flood 1998: 65).

¹⁷³ El *Gītā* es quizás el texto más recitado diariamente, tal como eran los salmos en el catolicismo hasta hace tres décadas. Muchos hindúes lo conocen en su totalidad de memoria. Los comentarios tradicionales de los grandes teólogos hindúes como Śaṅkarācāryā y Rāmānuja están disponibles en inglés.

un cuento tradicional como los muchos que se encuentran en el *Mahābhārata*, los *purāṇas* o la literatura *kathā*. El héroe, antes incluso de que se añadieran el *Balakāṇḍa*, el *Uttarakāṇḍa* y algunos de los versos, ya era, como hemos dicho, un modelo humano de comportamiento. La inspiración para el proceso “divinizador” fue, quizás, el *Harivaṃśa* (literalmente, “Genealogía de Hari”, el dios Vīṣṇu), una especie de apéndice del *Mahābhārata* en la que Kṛṣṇa deja de ser el amigo y consejero de los Pāṇḍavas para convertirse en avatar de Vīṣṇu. El *Harivaṃśa* debió incorporarse al *Mahābhārata* al mismo tiempo que el *Balakāṇḍa* y el *Uttarakāṇḍa* al *Rāmāyaṇa*, entre los siglos II y IV d.C. (Brockington, 1981).

Al mismo tiempo que se incorporan elementos para elevar el estatus divino de Rāma en diferentes etapas (divinización del héroe, tal y como hemos explicado en el apartado anterior), tiene lugar un proceso paralelo de brahmanización: se destacan las funciones sociales de los brahmanes así como sus cualidades que aumentan su poder.

Según Vālmīki (II, 47, 25), la casta sacerdotal debe estudiar los *Vedas* “porque es su mayor riqueza” y enseñar sus conocimientos (II, 43, 53), ser maestros (*guru*). Para merecer respeto han de demostrar ser ejemplo de pulcra moralidad, al igual que los *kṣatriyas*. En varias ocasiones, se tiene en cuenta su conocimiento como autoridad y tanto Rāma (II, 21, 34) como Sītā (VI, 8, 33) citan a brahmanes como soporte para sus argumentos. Viśvāmitra, el *guru* de Rāma, enumera las cualidades tradicionales de su casta (I, 16, 13 y 15): las virtudes de veracidad, éxito, coraje, memoria, erudición, inteligencia, fama, tolerancia, ascetismo, moderación, tranquilidad, gratitud y atención. Además, han de tener una conciencia incorrupta y estar libres de odio a todos los seres. Así que los brahmanes aparecen en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki como cultos, virtuosos y seguidores del *dharma*, preparándose a sí mismos mediante el ascetismo y siendo elocuentes en sus discursos (V, 90, 47). Incluso en algunos momentos, se le otorga cierta divinidad, por ejemplo, Daśaratha le dice a Vasiṣṭha “eres un dios para mí” (Gorresio I, 56, 2) y la mujer de Kalmāṣapāda describe a Vasiṣṭha como “un sacerdote similar a un dios”. El castigo (*brahmadāṇḍa*) de Vasiṣṭha a Viśvāmitra también indica que se atribuyen poderes sobrenaturales a los brahmanes (Gorresio I, 18, 58). En tiempos del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki el peor crimen que un hombre podía cometer era matar a un brahmán, Daśaratha después de mandar a Rāma exiliado se siente tan mal que se compara con un asesino de brahmanes (II, 83, 20).

En el siglo XVI, cuando Tulsīdās escribió su *Mānas*, los brahmanes del norte de la India ya se habían “apropiado” lo suficientemente del texto de Vālmīki. En Varanasi (Uttar Pradesh) donde Tulsī terminó de componer su poema, un grupo de sacerdotes se revelaron contra él por escribir la obra en hindi en vez de en sánscrito, como marcaba la ortodoxia brahmánica. La anécdota¹⁷⁴ equipara el texto de Tulsīdās con el resto de libros sagrados pero, incluso para algunos devotos de Rāma (*rām bhaktas*), la posición del *Mānas* sobre los demás libros védicos indica además de su sacralidad como palabra de Dios, su autoridad por encima de todas las escrituras. Es común atribuirle nombres al *Mānas* como el *Quinto Veda* o el *Veda Hindi*¹⁷⁵. Como texto sagrado, la recitación del *Rāmcaritmānas* otorga beneficios a aquellos que la practican, cura enfermedades, bendice a sus seguidores, destruye obstáculos y da fuerza a los devotos.

El texto de Kampan, por el contrario, no se convirtió en una parte regular de los ejercicios devocionales en el templo o en la casa (Narayanan, 2000: 266 y 280). Pocos pasajes se encuentran como pregarias en los manuales. Sin embargo, algunas canciones del *Rāmāyaṇa* de Kampan (especialmente cuando Sītā se pregunta quién es Rāma la primera vez que lo ve) sí que han encontrado su expresión en tamil y forman parte del repertorio de música y danza clásicas.

El *Mahābhārata* se llama a sí mismo leyenda (*ākhyāna*) o historia (*īthihāsa*), pero en un par de versos (I, 1, 205 y I, 56, 17) se autodenomina *kāṣṇa veda*, el Veda de Kṛṣṇa (bien por ser el libro de Kṛṣṇa Dvaipāyana conocido como Vyāsa, o por ser el libro del dios Kṛṣṇa), incluso dice que Vyāsa compuso los *Vedas* (1.57.72 – 74):

As a new “Veda”, it was obvious that the Great Bharata was a Veda only metaphorically. The Great Bharata was a very different sort of text from Veda in many more ways than the two were substantively similar. But the Great Bharata was intended to function in Indian Culture in the same imposing and authoritative way the ancient Vedas had, and formulators of this Great Bharatha

¹⁷⁴ Este hecho tuvo lugar inmediatamente a la composición del poema y es muy conocido por la tradición oral. Cuentan que después del acoso de los sacerdotes de Varanasi por no escribir en sánscrito, Tulsīdās llevó el *Rāmcaritmānas* al templo de Śiva, el principal de la ciudad, para que se comprobara su validez por un respetado estudioso del sánscrito. Se colocó el *Mānas* ante la principal deidad y sobre él los *śāstras*, los dieciocho *purāṇas*, los *Upaniṣads* y los cuatro *Samhitās*. El templo se cerró durante toda la noche y al día siguiente el *Mānas* estaba situado encima de todos los otros libros. Inmediatamente el libro y su autor fueron reconocidos públicamente y su fama dura hasta el presente. También Benimādhavdās, discípulo de Tulsīdās, recoge la historia en su *Mul Gosāñ Caritra*.

¹⁷⁵ También el *Mahābhārata* sigue la tradición védica y se autoproclama *Veda*.

developed their metaphor with some care (Fitzgerald, 1991: 159 – 160).

Los poetas que compusieron las dos épicas conocían y entendían los *Vedas*. Su misión era traducir el complejo lenguaje védico para que el pueblo lo entendiera:

At a certain point the *śruti* texts were set apart as an intelligible revelation, the authority of which could not be questioned. More than that, the normative criterion, which placed the *śruti* in this position, was probably mainly its unintelligibility. The language of the hymns had never belonged to the daily language, given its intricate prosody and ways of chanting. But the rest of the *śruti* is hardly more intelligible, the differences between the daily language and the Vedic idiom increasing more and more. Even the spoken Sanskrit of the Brahmins was remote from the text they had to know by heart and recite everyday (Biardeau, 1999: 162).

Las épicas no sólo aludían al *Veda* sino también a sus rituales. Las narrativas míticas están entremezcladas con relatos de diversos sacrificios védicos: el sacrificio del caballo (*aśvamedha*) de Janamejaya, el sacrificio de la serpiente (*sarpa-sattra*), en el *Mahābhārata* etc.

Rather than looking at Vedic sacrifices as prior forms or schemas by which the epic poets “ritualize”, “transpose” or indeed “allegorize” an older story into another register, I argue that they make knowing allusion to Veda, its rituals included, within the primary texture of their competition (Hiltebeitel, 2001: 119).

Todo ello contribuye a dar un fundamento védico a toda la narración, un sentido mítico y ritual a la épica narrativa. Puede que los verdaderos escritores del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki fueran brahmanes que interpretaron los mitos védicos para un público no brahmán. El mito, después de todo, sólo se explica con mitos (Levi-Strauss, 1981: 628).

3.3. EL MOVIMIENTO BHAKTI

En la India, el hinduismo ha desempeñado un importante papel en la preservación del *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*. También podríamos decir que las épicas indias ocuparon un lugar fundamental en la vida religiosa hindú y lo siguen desempeñando en el hinduismo contemporáneo. Los niños, espontáneamente y como parte de su juego, ponen en escena partes del *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa*. También lo escuchan de sus abuelos, lo ven en la televisión o lo leen en los cómics. Las épicas proporcionan a la mayoría de los hindúes la primera fuente de su instrucción religiosa.

Puede que un hindú no conozca las leyes de Manu; puede que sea incapaz, a menos que sea un brahmán practicante y dedicado, de recitar los *Vedas* de memoria; pero sabe cómo actúan los héroes de las épicas, conoce sus valores y se inspira en ellos. No es inusual encontrarse con personas analfabetas que conocen de memoria la epopeya entera.

La actitud de un hindú hacia el *Rāmāyaṇa* es de profunda veneración. El poema es un documento autorizado de los hechos de Viṣṇu en su forma humana. Muchos hindúes recitan o cantan episodios del *Rāmāyaṇa* diariamente. El hindú cree que al leer el *Rāmāyaṇa* con devoción recibe múltiples beneficios. La repetición del nombre de Rāma como *mahāmantra*¹⁷⁶ también es una forma de conseguir estos beneficios divinos. El texto de Vālmīki dice que el lector piadoso es afortunado (*dhanyam*), atrae fama (*yaśasyam*), longevidad (*āyusyam*), victoria (*vijayāvaham*) y destruye pecados (*pāpanāśanam*). En las secciones conocidas como *phalaśruti* se describe con todo detalle lo provechosa que resulta espiritualmente la lectura del *Rāmāyaṇa*.¹⁷⁷ Los escritores, quizás brahmanes, de estos listados de beneficios estaban seguros de los efectos mágicos que la lectura del *Rāmāyaṇa* aportaba y lo explotaban para ganar popularidad.

Fue gracias al movimiento devocional, que se desarrolla en la India entre los siglos XIII y XVIII, cuando el *Rāmāyaṇa* se hizo tan popular. Vamos a explicar algunas características generales de la *bhakti* y con más detalle, dos ejemplos concretos en los que se manifiesta la devoción: la recitación y la representación del *Rāmcaritmānas* de Tulsīdās (en adelante *Mānas*)¹⁷⁸.

La devoción (*bhakti*) es uno de los tres caminos que propone el hinduismo para alcanzar la salvación (*mokṣa*) liberándose del ciclo nacimiento-muerte-renacimiento (*saṃsāra*). Las otras dos opciones son el conocimiento (*jñāna*) y la acción (*karma*). El conocimiento (*gnosis*) o iluminación intelectual (*jñāna*) es necesaria para entender al Ser Supremo, la verdadera naturaleza del mundo y del *brahman*. La acción (*karma*), según los *Vedas*, es la realización del sacrificio con la fe

¹⁷⁶ “*Hare Rāma Hare Rāma Rāma Rāma Rāma Hare Hare*”.

¹⁷⁷ Por ejemplo en I, 1, 77 – 78; KK, VI, 110, 13 – 33 y I, 3, 7; *Vul.* VII, 111.

¹⁷⁸ No podemos abordar en este apartado un tema tan amplio y complejo, remitimos a: Barthwal (1978); Flood (1998); Hawley (1984; 1988); Hess & Singh (1983); Joshi & Singhi (1999); Lorenzen (1983; 1986; 1996; 2004); Sangari (1990); Schomer & McLeod (1987); Shackle & Mandair (2005); Singh (2006). En castellano, hay publicada una antología de poesía devocional (Aguado, 1998).

y la oración. Posteriormente, el *Bhagavad Gītā* aboga por el *niṣkāma kara*, es decir, la ejecución del deber de cada uno sin el deseo de ser correspondido (Luniya, 1979: 404). El significado literal de *bhakti* es “devoción”, pero aplicado al hinduismo tiene un significado mucho más profundo, es la devoción inmotivada, indivisible, ininterrumpida como resultado del amor extremo, la adoración y el ansia de un dios personal o avatar (*iṣṭadevatā*), que el devoto (*bhakta*) ve como Ser Supremo. Diferentes devotos pueden referirse a Dios con diferentes nombres (Rāma, Kṛṣṇa, Vīṣṇu o Śiva) pero, en cada caso, el dios personal o avatar simboliza el único y eterno Ser Supremo. Lo importante en la salvación *bhakti* no es la naturaleza del objetivo sino la intención, la devoción combinada con varios tipos de gracia (*prasād*) de Dios y el *guru* (Thiel-Horstmann, 1989: 141 – 142).

El monismo de las *Upaniṣads* concebía la divinidad sin atributos, trataba de eliminar cualquier forma de Dios, y que sólo pudiese definirse como “no es esto, tampoco es esto” (*neti neti*). El monismo propone que el alma divina y el alma individual son de hecho, una y la misma cosa, Dios y el hombre no son entidades distintas. Esta idea, la total abolición del dualismo, de toda relación sujeto-objeto entre Dios y el hombre, no contempla la idea del avatar. En contra de esta filosofía, se desarrollan los cultos a Rāma y Kṛṣṇa.

Las raíces del concepto de avatar se encuentran en la literatura *Pancaratra* (siglo II a.C.), que describe a un dios llamado Vīṣṇu, Vāsudeva o Nārāyaṇa como jerarquía de cinco tipos de manifestaciones: la forma principal (*para*), la forma que emana (*vyuha*), el avatar o encarnación (*vibhava*), la forma interior controladora (*antaryamin*) y la imagen (*arcca*). Los textos *Pancaratra* especifican que el propósito principal de la encarnación es que el dios se convierta en objeto de culto y meditación. Así es como los devotos modernos ven el avatar.

La primera doctrina del avatar se encuentra en el *Bhagavad Gītā* (siglo IV a.C. – IV d.C.), texto que se añadió al *Mahābhārata*, y admite la paradoja de que Dios no nace ni cambia, pero que viene al mundo y nace con su todo-poder (*atma-maya*). El texto especifica (IV, 7 – 8) que la razón del nacimiento es restablecer el *dharma* y terminar con el *adharmā*; cuando esto ocurre, Dios desciende a la tierra.

Según la tradición hindú, Viṣṇu es identificado con las diez formas (*daśavatāra*) que tomó para salvar el mundo: Matsya (el pez con un cuerno), Kūrma (la enorme tortuga), Varaha (el jabalí feroz), Narasimha (el hombre-león), Varama (el

enano inteligente), Paraśurāma (el vengativo sacerdote-guerrero), Rāma (nuestro príncipe obediente), Kṛṣṇa (el honrado vaquero), Buda (el compasivo reformador) y el que vendrá al final del *kali yuga*, Kalki (*Garuḍa Purāṇa* 1, 86, 10 – 11)¹⁷⁹.

Originalmente estos descensos eran conocidos como manifestaciones (*pradurbhava*) y luego pasaron a llamarse *avatāra*. *Ava* significa “(hacia) abajo” y *tri* se puede traducir como “cruzar”, así pues, *avatāra* significa “descenso del dios”. La palabra, aceptada en castellano, se tiene como el descenso de un dios hindú en una forma visible, una encarnación. Algunas encarnaciones, las *purna-avatāras* (Rāma, Kṛṣṇa y Narasimha), se considera que poseen la divinidad por completo (son el mismo Vīṣṇu), mientras que el resto, *amsa-avatars*, sólo la poseen temporal o parcialmente.

La secuencia de los *daśavatāras* es interpretada como reflejo de la evolución biológica del hombre desde la vida marina (el pez Matsya), pasando por los anfibios (la tortuga Kūrma) y las bestias terrenales (el jabalí Varaha) hasta los medio-humanos (el hombre-león Narasimha) o los humanos mal formados (el enano Varama) y finalmente, el hombre perfecto. Así mismo, desde los avatares humanos, la secuencia refleja cambios en las actitudes sociales, desde el conformismo, a la rebelión y la reforma y finalmente, el rechazo. Paraśurāma es un brahmán, Rāma un *kṣatriya*, ambos miembros de las castas altas luchando para sostener la moral y los valores éticos tradicionales. Kṛṣṇa, un pastor común, desafía las leyes obsoletas e inefectivas. Buda, rechaza los rituales que tratan de satisfacer las necesidades del hombre, mientras Kalki ofrece la liberación en este mundo imperfecto y la salvación en el próximo mundo (Ghose, 2004: 192).

Los dioses Śiva y Vīṣṇu se complementan, Vīṣṇu duerme en el océano de leche, Śiva medita en la montaña, Vīṣṇu tiene avatares, Śiva tiene *līlās* (“juegos divinos”). Más importante, Śiva concede deseos a quien cumple ciertas penitencias, incluidos los demonios, pero las penitencias sólo son efectivas porque presuponen la

¹⁷⁹ Normalmente Viṣṇu es asociado con estas diez encarnaciones, pero el número y las identidades de estos avatares varía en algunos textos. El *Bhāgavata Purāṇa* (1.3) menciona veinticinco encarnaciones y en la épica tailandesa *Nārāyaṇa Sippang* no nombra a Paraśurāma, Buda o Kalki. En su lugar hay otras tres encarnaciones: el búfalo que cornea al búfalo-demonio hasta la muerte, la doncella que engaña al demonio hasta que se mata él mismo y el falso maestro, que embauca a los demonios de Tripura para que abandonen la adoración de su dios guardián. Algunas versiones *vaiṣṇavas* omiten a Buda e incluyen a Balarama, hermanastro de Kṛṣṇa.

ley “haciendo A conseguiré B”. Los sacrificios, rituales, mantras y posteriormente, la recitación de textos sagrados, entran dentro de esta ley y Śiva (en algunos mitos, Brahmā) la personaliza. Cuando le concede un deseo a un demonio que trae la destrucción y el desastre al mundo (como sucede con Rāvaṇa, Hiraṇyakaśipu¹⁸⁰ y otros *asuras*) es Viṣṇu quien desciende a la tierra para salvar el mundo. “Si Śiva es esa ley, Viṣṇu es la laguna jurídica” (Ramanujan, 1999: 20).

Aunque las raíces de la *bhakti* ya se vislumbran en el siglo IV o V, con el *Tirukkural*¹⁸¹ y pueden comenzar a trazarse incluso en textos antiguos como el *Bhagavad Gītā* y el *Bhāgavata Purāṇa* (que consideran el camino de la devoción o *bhakti yoga* como modo de salvación), el movimiento *bhakti* como tal no nace hasta el siglo VII, en el sur de la India, durante el reinado de los Pallavas y los Pāṇḍyas. Los dos movimientos místicos (Nāyanmāras y Ālvārs) viajaron por el país, cantando, bailando y participando en debates públicos donde rechazaban el sistema de castas. Se les considera los “75 santos del movimiento *bhakti*”. A partir de entonces, *śaivas* y *vaiṣṇavas* ya no se centran tanto en la contemplación de lo trascendente, lo impersonal Absoluto, sino en una estática respuesta a la intensa experiencia personal. Esto lleva a un profundo sentir de los propios defectos del devoto que recurre a Dios y se rinde ante él en busca de perdón. Puesto que ambos dioses, Śiva y Viṣṇu, claman absoluta devoción, no hay espacio para otras deidades y las dos sectas son esencialmente monoteístas. Este amor por Dios debe expresarse con amor por los demás, trascendiendo las barreras de casta y sexo. Es muy frecuente en la poesía *bhakti* expresar este amor como símbolo del amor conyugal, con belleza y ternura¹⁸².

Así pues, el movimiento *bhakti* fue desde sus inicios, muy activo y dinámico, capaz de transformar la anquilosada doctrina de los brahmanes y confrontar a jainistas y budistas. A partir del siglo X empezó un proceso de transformación de estas respuestas individuales tan importantes y se asentó un sistema más organizado. Nātamuni, el redactor del corpus *vaiṣṇava*,¹⁸³ se considera el primero de los grandes

¹⁸⁰ Hiraṇyakaśipu recibe el don de no morir ni de día ni de noche, ni dentro ni fuera de una vivienda, ni en manos de un hombre, dios o bestia, ni por una criatura divina o humana. Viṣṇu finalmente encuentra la solución para vencer a todos estos pares de opuestos y se encarna él mismo como medio hombre medio león (Narasimha).

¹⁸¹ Coplillas religiosas que enfatizan la importancia del amor desinteresado en las relaciones entre hombres y entre los hombres y Dios.

¹⁸² Véase Hawley (1984); Hess & Singh (1983); Sangari 1990; Vaudeville (1993).

¹⁸³ En una obra titulada *Nālāyira Divya Prabhandā* recopila los poemas de los santos Ālvārs.

maestros (*ācāryas*) de la secta *vaiṣṇava*, pero Yāmuna fue la primera figura en cuanto a la doctrina. Según la leyenda popular, fue nieto y discípulo directo de Nātamuni. A Yāmuna le siguieron otros dos importantes filósofos, Śāṅkara y Rāmānuja (siglos XI – XII): Śāṅkara fue el principal teólogo del monismo puro o no dual (*Advaita Vedānta*) y de la doctrina de que todo lo que parece real no es más que mera ilusión. Rāmānuja estaba comprometido con la filosofía del no dualismo calificado (*Viśiṣṭādvaita Vedānta*), un esfuerzo por tratar de reconciliar la creencia en una divinidad sin atributos (escuela *nirguṇī*), con la devoción hacia un dios con atributos (escuela *saguṇī*) y como un esfuerzo por subsanar la paradoja que implica el amar a un dios al que uno es idéntico¹⁸⁴.

Desde la última parte del siglo XV, la *bhakti* se dividió en dos corrientes o tendencias principales, la *nirguṇī* y la *saguṇī*, sobre la evidente base de una diferencia teológica en la manera de conceptualizar la naturaleza del ser divino, que es el objeto de culto. Hay muchas similitudes entre las dos corrientes *bhakti*, *nirguṇī* y *saguṇī*, pero también hay importantes diferencias¹⁸⁵.

Históricamente la *bhakti saguṇī*, anterior a la *nirguṇī*, representa una reforma “liberal” a un hinduismo anterior, védico y *sāstrico* (de los *sāstras*), que era la parcela exclusiva de una pequeña (y masculina) élite brahmánica que, unilateralmente, privó al resto de la población del acceso a los Vedas donde, precisamente, dependía la autoridad de los brahmanes. Incluso un filósofo como Śāṅkara mantiene ese argumento socialmente reaccionario. La *bhakti saguṇī* intenta abrir las puertas de la salvación a esos grupos de personas no privilegiadas, mujeres y castas (*varna*) no brahmanes o *kṣatriyas*. Los *avarṇa* (sin casta) se quedan fuera (*Bhagavad Gītā* 9.32).

El *Bhagavad Gītā* también contempla las otras dos formas de alcanzar la salvación, *jñāna* y *karma*, aunque parece que la *jñāna* (*gnosis*) es sólo apropiada para los brahmanes. En la versión *Advaita Vedānta*, *jñāna* es la única forma que lleva directamente a la salvación, pero una *bhakti* sincera puede llevar a un renacimiento en un hombre brahmán y de ahí, a la salvación. Tulsīdās habla de que en la etapa infernal en que nos encontramos, sólo nos queda la *bhakti* y el Nombre de Rāma:

All these four types of Rāma-worshippers rely upon the Name, but the man of

¹⁸⁴ Véase Lorenzen, 1983 y 1987; Bartley, 2002 y Burghart, 2005.

¹⁸⁵ Hay autores (por ejemplo John Hawley, 1988) que niegan las diferencias y otros autores (por ejemplo Pitambar Barthwal, 1978) que las destacan. Lo explicamos siguiendo a David Lorenzen (1996: 13 – 21).

intuitive wisdom is dearest to the Lord; in all the four ages and the four Vedas his Name is mighty, but mightiest of all in this *kali yuga*, in which there is no other means of salvation (*Mānas*, I, 21, 4).

In the *kali yuga* no action (*karma*) avails nor devotion (*bhakti*) nor knowledge (*gyana*); the Name of Rāma is the only resort” (*Mānas*, I, 23, 4).

Uno de los puntos esenciales del movimiento devocional es la importancia que se da a la vida de los avatares (que vivieron antes del *Kali Yuga*) y de los santos (del *Kali Yuga*), mezcla de mitos y leyendas. En esto radica una de las principales diferencias entre la tradición *saguṇī* y *nirguṇī*. La importancia que le da la primera a la existencia de los avatares y la negación o poca importancia por parte de la *bhakti nirguṇī*. Sin embargo, ambas escuelas destacan las vidas legendarias de los santos fundadores y poetas promotores. Esto incluye a los santos *saguṇī* Chaitanya, Vallabhācārya, Sūr Dās, Mīrābāī, Tulsīdās, Narasī Mehatā y Tukārām, y de los santos *nirguṇī* Nāmudev, Kabīr, Raidās, Pīpā, Gurū Nānak, Dādū Dayāl y Haridās Nirañjanī. También puede añadirse la de los santos Nāth, Gorakhanāth y Gopīcandra. La tradición *nirguṇī sij* es, probablemente, la que mayor importancia da al papel de Gurū Nānak y sus otros nueve maestros¹⁸⁶.

Guru Nānak (1469 – 1539), fundador del sijismo, sintetiza, como hizo Kabīr, diferentes aspectos del hinduismo (especialmente de la *bhakti vaiṣṇava*) y del islam. Se oponía al sistema de castas y declaraba que todo el mundo podía alcanzar la liberación final con devoción y meditación del Nombre de Dios (a quien llama Hari, Ram, Gopal, Allah etc), que para él es Brahmā, Viṣṇu y Śiva. La meditación del Nombre no debe ser algo mecánico sino una exploración sistemática de la naturaleza y esencia de la deidad.¹⁸⁷

Todas estas vidas contrastan con el poco interés que el hinduismo védico y *śāstrico* (a excepción de las hagiografías de Rāmānuja y Śaṅkarā) mostró por este tipo de literatura. La escuela védica de Mīmāṃsā reivindica la autoridad de los Vedas como eterna y revelada, independientemente del proceso de creación histórica. En este sentido, la Verdad no puede tener origen humano.

Otras dos diferencias son la justificación de las ideas de transmigración/renacimiento y del *varṇāśramadharmā* (la ley de las clases sociales y las etapas de la

¹⁸⁶ De algunos de estos poetas ya hemos hablado en el apartado 2.3.

¹⁸⁷ Véase Schomer & McLeod, 1987; Shackle & Mandair, 2005; Singh, 2006.

vida), muy importante para la tradición *saguṇī*, que sirve para perpetuar los privilegios de la clase brahmánica y otras castas privilegiadas. Esto no significa que la *bhakti saguṇī* es simplemente propaganda brahmánica, la mayoría de seguidores de la tradición *saguṇī* cree que el *varṇāśramadharmā* sirve a los intereses de toda la sociedad, la alta y la baja, y que sin esta ley habría un caos total. Por el contrario, en la religión *nirguṇī* los brahmanes están casi completamente ausentes e incluso puede decirse que, en gran medida, el movimiento es una contestación religiosa e ideológica a la *bhakti saguṇī*.

Por último, mencionar las instituciones y prácticas *bhakti*, como son las asociaciones con el propósito de la discusión religiosa (*satsaṅga*), la asistencia a sermones públicos (*pravacan*), las sesiones de cantos de himnos religiosos (*bhajans* y *sankīrtan*) y la recitación pública de los textos sagrados (*pāṭh*). Otras instituciones y prácticas *bhakti* son más individuales como la “visión” (*darśana*), que es una transacción individual entre el devoto y su objeto de devoción, aunque ocurra en un contexto público. Lo mismo puede decirse de la repetición entonada del Nombre de Dios (*japa*) o el estudio personal (*svādhyāy*). Otras prácticas pueden ser individuales o grupales, según el contexto en que se realicen, como varios tipos de ofrendas (*pūjā* de flores, frutos e incienso, *ārati*, adoración y cuidado del *tulsī*, etc.) y peregrinaje (*tīrthayātrā*, etc). Este tipo de prácticas es característico del hinduismo en general pero las prácticas congregacionales destacan más entre grupos de clases media y baja.

Todo este tipo de costumbres cotidianas en la vida de un hindú atestiguan la importancia y carácter religioso que tiene, para ellos, el *Rāmāyaṇa* y la figura de Rāma. Fue gracias al movimiento devocional *bhakti* que el *Rāmāyaṇa* se hizo enormemente popular. Con la *rāmbhakti* se multiplicaron los templos dedicados a los personajes *cum* dioses del *rāmāyaṇa* o bien, Rāma y Hanumān ocuparon un espacio en los templos de Viṣṇu u otras deidades¹⁸⁸. Se tradujo el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki a varias lenguas y se escribieron nuevos *rāmāyaṇas* en casi todas las lenguas indias con gran devoción.

Vamos a ver en el siguiente subapartado, un ejemplo de cómo se lleva a cabo la *bhakti* a través del *pāṭh* (recitación de los textos sagrados). Esta práctica conlleva otras formas *bhakti* como son *pūjās*, *ārati*, *darśana*, *kīrtana*, *japa* y *yātrā*.

¹⁸⁸ También Sītā y Lakṣmaṇa, pero en menor medida.

3.3.1. La recitación del Manas

El *Rāmcaritmānas*, en *avadhī* o antiguo hindi, de Tulsīdās (circa 1532 – circa 1623) se basa, sólo parcialmente, en el *Adhyātma Rāmāyaṇa* y en el *Bhuṣuṇḍī Rāmāyaṇa*. Es el más popular y prestigioso de los *rāmāyaṇas* del norte de la India (junto al de Vālmīki) y está considerado por muchos autores la mejor obra de la literatura medieval india. Para Gandhi era el mejor libro de literatura devocional y en sus discursos políticos lo citaba habitualmente.

Si hubiera que definir de alguna manera la obra de Tulsīdās, las palabras elegidas serían “reconciliación” y “síntesis”: La reconciliación de las doctrinas *vaiṣṇava* y *śaiva*, a través de la visión que aboga por adorar a Śiva como Padre del Universo y al mismo tiempo, haciendo de él el arquetipo devoto de Rāma. También se puede hablar de reconciliación de las tradiciones *nirguṇī* y *saguṇī*, rendir culto a un dios sin forma (a través de su Nombre) o “con atributos” (al mismo Rāma). La contribución de Tulsīdās es ofrecer un símbolo que integra lo que ya existía más que ofrecer un nuevo símbolo, su héroe es al mismo tiempo el príncipe ejemplar de Vālmīki, el Viṣṇu cósmico de los *purāṇas* y lo universal trascendente (*brahman*) del *Advaita Vedānta* (Lutgendorf, 1991: 10).

Carita (de la raíz sánscrita *car*, “mover”) denota “idas, movimientos, desplazamientos” y por extensión, “actos, hazañas y aventuras”. La palabra *Mānas* (de la raíz *man*) significa “pensar, creer, imaginar, percibir, comprender”, pero tiene también una connotación emocional, “pertenecer al *Mānas*” sería como “pertenecer al corazón”. Como sustantivo, es el nombre de un lago a las faldas de los Himalayas, en el Monte Kailāsa (Tíbet), la morada de Śiva. Las aguas de este lago son puras (en el sentido hindú del término), claras, agradables y refrescantes (*Mānas* I, 35, 3 – 4).

La narrativa del *Mānas* emana del lago. Los siete libros en que se divide el *Mānas*, se llaman “escaleras” o “descendientes” (*sopān*), en referencia a los *ghāṭs* que bajan a los ríos sagrados (*Mānas*, I, 36, 1). Tulsī continúa con la metáfora: La gente es codiciosa y vengativa como los cuervos (animal impuro) y las cigüeñas (según el bestiario hindú, conspiradoras) y se mantiene alejada del lago, sólo se aproximan a él aquellos a quienes Rāma bendice con su gracia (*Mānas* I, 37, 2 – 3). Al contrario, para aquellos que tienen fe es fácil acercarse y bañarse en sus aguas (*Mānas*, I, 38, 4). Del lago desciende una corriente de amor, el río Sarayu, que baña la ciudad de Ayodhyā

(*Mānas*, I, 39, 1).

La narración se presenta en forma de diálogo (*samvād*) entre un narrador y un oyente, como si de un relato oral se tratase: Śiva y Pārvatī (Uma), Kāk Bhuṣuṇḍi (Bhuṣuṇḍi) y Garuḍa; Yajnavalkya y Bhardwaj y Tulsīdās y los lectores u oyentes del *Mānas*. De todos ellos, Śiva es el narrador principal. Los diálogos forman la ribera del lago, que es la gloria de Rāma (*Mānas* I, 36, 1).

Philip Lutgendorf (1991: 25) ha explicado la compleja narratología en una especie de marcos alrededor del *Mānas* que sugieren que la serie de narradores y oyentes continúa (dibujo 1), incluso que se puede invertir el orden de los marcos (dibujo 2)¹⁸⁹. En el primer gráfico, el lago de las aventuras de Rāma es, metafóricamente, el centro, y la serie de diálogos irradian según su magnitud espiritual y cronología aparente. En el segundo gráfico, el *Mānas* es metafóricamente, el cuadro mayor, que es infinito y contiene “de todo”. El siguiente cuadro es el de Śiva, que es la narración principal, el siguiente es Bhuṣuṇḍi a Garuḍa, etc. Linda Hess (1998: 76, 97 – 98) compara esta reversibilidad con la definición medieval europea de Dios, en una esfera inteligible cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia no está en ninguna, tal y como lo describe Dante en su *Paradiso* (28.58).

La elección de Tulsīdās del Lago *Mānas* como alegoría para su épica se aprecia, sobre todo en el papel que la obra ha jugado en la sociedad del norte de la India, como un gran “embalse” donde la gente se empapa de mitología, sabiduría popular y expresión devocional (Lutgendorf, 1991: 22).

Para Tulsīdās, Rāma es la suprema deidad, la encarnación de Lo Absoluto, el *parāma brahmā* (la “Suprema Alma del Mundo”):

You are alike to all, the imperishable Brahmā, ever the same, detached by nature, indivisible, devoid of material properties, unborn, sinless, invincible, unfailing in power, and full compassion. It was you who assumed the forms of fish and tortoise and boar, Narasimha, dwarf and Paraśurāma. Whenever, O Lord, the gods were bowed down in distress, you have put an end to their affliction by assuming manifold forms (*Mānas*, VI, 109, 3 – 4).

El *Rāmcaritmānas* desarrolla un tono moral con la tendencia a destacar a Rāma como soporte del *dharma*. Sītā, como en el *Adhyātma Rāmāyaṇa*, destaca por su pureza. Tulsīdās inventa incluso una Sītā ilusoria para que la verdadera no pase por la prueba de fuego (*Mānas*, III, 23).

¹⁸⁹ En la página siguiente.

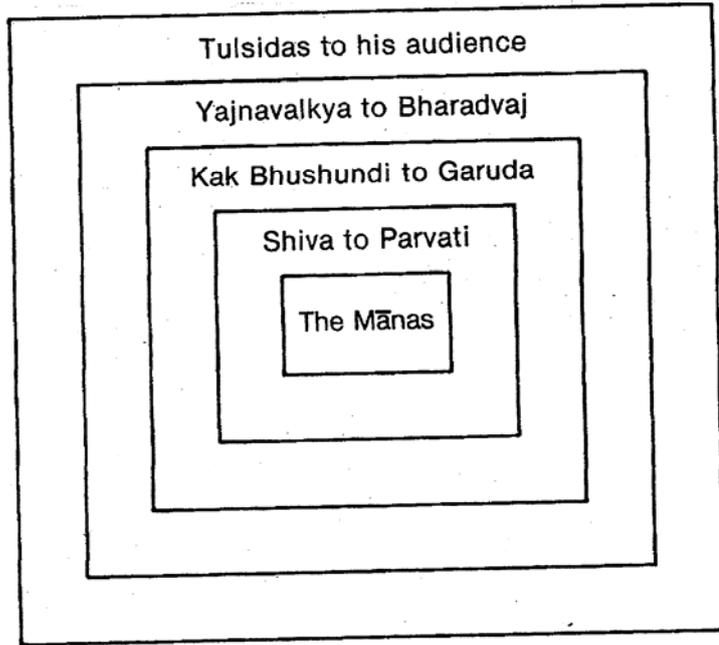
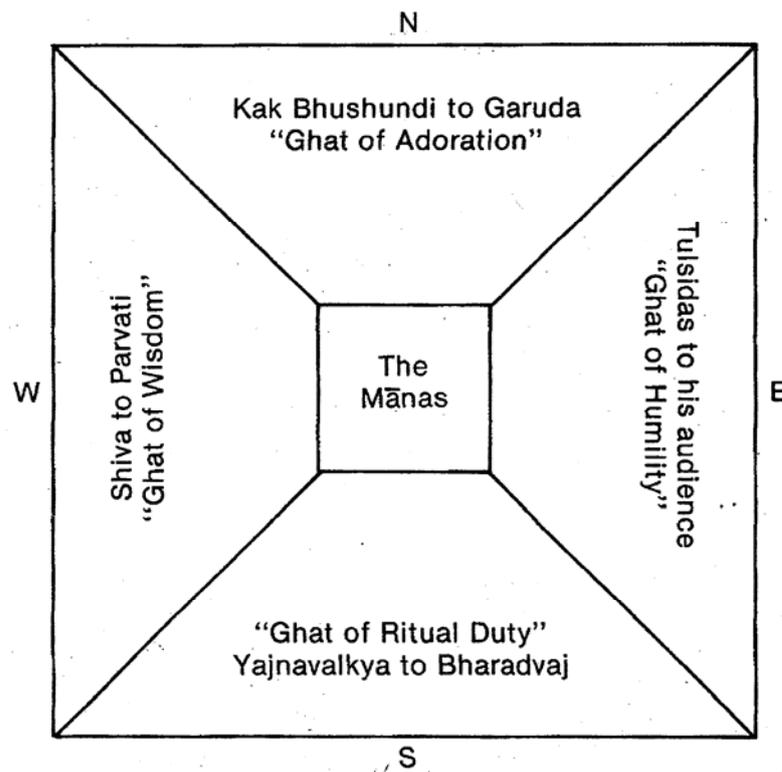


Figure 2. Narrative framing in the *Mānas*



Recitar el *Mānas* (*pāṭh*) es una de las formas más populares de practicar la *bhakti* que, a su vez, implica otros rituales en sí mismos devocionales (*pūjā*, *ārati*, *kīrtana*, etc.).

A pesar del compromiso de Tulsīdās con una divinidad con atributos (*saguṇī*), el *Mānas* no deja ninguna duda sobre que su máxima fe era una abstracción: el

nombre divino, que vio como refugio para todos los seres humanos de la era negra (*kali yuga*). Aunque para los *vaiṣṇavas*, todos los nombres de Viṣṇu tienen el mismo valor, a partir de la obra de Tulsīdās y de otros reformadores como Kabīr y Nanak (inclusive entre algunos grupos *śaivas* como los *Nāths*), el nombre de Rāma adquiere mayor importancia. Ninguno de los *gurus* hindúes va tan lejos en lo que a la exaltación del nombre se refiere y Tulsīdās justifica en el prólogo del *Rāmcaritmānas*. Para Tulsīdās, el nombre es, de hecho, la esencia de la suprema divinidad y su poder salvador es infinito. Incluso afirma que el Nombre es superior al mismo Rāma que no puede abarcar la grandeza de su Nombre:

The glory of the Name is thus immeasurably greater than that of the attributeless Absolute; and I declare that in my judgement the Name is greater than Rāma too. Rāma assumed the form of man to help the faithful and endured misery to make the pious happy; but votaries who lovingly repeat the Name easily abodes of joy and blessings (*Mānas* I, 23, 1).

La persona de Rāma trajo la salvación a unos pocos, pero su Nombre continúa salvando a todos aquellos que lo reciten o lo escuchen:

The story of Rāma brings peace to the learned and is a source of delight to all men, and wipes out the impurities of the *kali yuga*. Rāma's story is a powerful spell to subdue the serpent of the *kali yuga* and wooden stick for kindling the sacred fire of wisdom (*Mānas*, I, 30, 3).

Rāma is infinite, infinite are his virtues and immeasurable the dimensions of his story. Those whose thoughts are pure will not therefore wonder when they hear it (*Mānas*, I, 33, 1).

El poder de la palabra sagrada data de los primeros tiempos de la cultura indio-aria, pero la noción de texto sagrado cambió con el movimiento devocional. Los Vedas se preservaron de manera oral, pero en esa época la tradición oral no era sinónimo de popular o público, su transmisión estaba restringida a los brahmanes y gran parte de la población (mujeres, *śūdras*, *dalits* y tribales) tenía prohibido escuchar su recitación. Al contrario que los textos védicos, Tulsīdās compone un poema lleno del nombre de Rāma, en su propia lengua, con el objetivo de que la salvación esté al alcance de todas las personas.

Cantar y recitar el *Rāmāyaṇa* es muy popular en la India y casi diríamos que su popularidad va en aumento. La recitación no consiste en una simple lectura, sino que va acompañada de gestos y entonación, que la acercan a la representación. Este movimiento puede contemplarse en el *harikathā* de Maharashtra o en el *pandvani* de

Madhya Pradesh. Las canciones del *rāmakathā* en Bundelkhand y Chattisagarh son también muy populares. En Gujarat, los *mandbhatts* tocan el tambor en un *mand* (recipiente de cobre) y narran con su ritmo la historia de Rāma o Kṛṣṇa. En Java y Bali (Indonesia) hay una tradición (*macopat*) en la que el recitador dice una estrofa o párrafo del poema y luego se explica su significado. Muchos *kathākāras* lo hacen dramatizado. En este apartado nos vamos a centrar en la recitación del *Mānas* según lo hemos visto personalmente en Delhi (Lakṣmī Nārāyaṇ Mandir y los templos de Hanumān cerca de *Connaught Place* y cerca de Kamla Nagar) y en Varanasi (Sankat Mocan Mandir).



Recitando el *Mānas*. Templo en Assi Ghāt (Varanasi, Uttar Pradesh, India)

Se trata siempre de una lectura en voz alta, cantada (recitada con ritmo). El ritual empieza con la *ārati* y un canto de alabanza a Gaṇeśa, Lakṣmī o con una de las estrofas del mismo *Rāmāyaṇa*. El libro es sagrado no sólo por lo que hay escrito en él, sino por el mismo libro físico, al que se le guarda absoluto respeto. Se hacen *pūjās* al libro, no sólo al texto. Una vez terminada la lectura, se guarda en un atril situado en un lugar alto de la casa o en una bolsa especial hecha con este propósito. A veces también se enrolla con una especie de chal o tela que lleva escrito el nombre de Rāma (*Rām-nām dupaṭā*).



Recitando el *Mānas*. Lanka (Varanasi, Uttar Pradesh, India)

La recitación del *Mānas* se lleva a cabo en casas particulares o en el templo, normalmente en grupos pequeños de 5 a 10 personas, y se puede escuchar también desde la calle, a través de altavoces durante varias horas al día. A veces, estas recitaciones tienen acompañamiento instrumental, lo que además de oración, se convierte en una forma de entretenimiento. También es muy popular escuchar el *Mānas* grabado, en una versión comercial o del templo. Para muchos devotos forma parte de su oración diaria, en la mañana o en la tarde, y recitan unos cinco versos precedidos del *gāyatrī mantra* y el *Hanumān Cālīsā*.

Puesto que se trata de una narrativa, la forma más lógica de recitarlo es desde el principio hasta el final, *pārāyaṇ pāṭh*, “recitación completa”. *Pāṭh* es un término sánscrito que significa “recitación, recital, lectura, estudio de las sagradas escrituras”. El *pāṭh* se refiere tanto a recitación de memoria como leída en voz alta, es una actividad en la que participan tanto los que saben leer como los que no. Habría que tener presente la importancia que tiene la dimensión oral/aural del ritual en la recitación de la escritura sagrada. Se llama *pūjā-pāṭh* al culto personal. El concepto de *pūjā*, generalmente, describe otras actividades que forman parte del ritual hindú más popular, como es la veneración del dios con ofrendas de flores, incienso o velas y que va acompañado de algún verso o himno cantado o recitado a modo de oración.

La obra de Tulsīdās es bastante extensa, así que se ha dividido en segmentos que pueden recitarse diariamente. Lo normal es recitar cada día un número exacto de *stanzas*, 5, 7 ó 10. Así que la *pārāyaṇ pāṭh* puede tomar hasta varios meses. Una vez terminado, se vuelve a empezar. Cada devoto puede plantearse la recitación como quiera, pero hay dos tipos de recitación “formalizada” que son las que más se practican: *navāh pārāyaṇ* o lectura de nueve días, y *mās pārāyaṇ*, lectura de treinta días. Una tercera forma es *akhaṇḍ pāṭh*, que consiste en leer el *Mānas* en un día entero, 24 horas.

La tradición de recitar el *Mānas* en 9 ó 30 días deriva de la tradición puránica aunque se desconoce en qué período la épica adquirió el estatus de celebración ritual que tiene ahora. La tradición popular atribuye esta práctica de recitación en 9 días al mismo Tulsīdās. El *Bhāgavata Purāṇa* se recita en siete días, número propicio según la tradición hindú (siete son los días de la semana, hay siete océanos, siete divisiones del mundo, 7 pasos místicos, etc.). El número 9, aunque no corresponde a ninguna unidad de tiempo, sí que representa una totalidad cosmológica (9 planetas, 9 portales

del cuerpo, 9 piedras preciosas, etc.) y se considera menos auspicioso que el 7. De hecho, dos de los planetas, Mangal y Shani (Marte y Saturno) son malevolentes con otros dos planetas, Rahu y Ketu, demonios asociados con fenómenos cósmicos peligrosos (eclipses solares y lunares), así que la gente se protege de ellos llevando anillos o pulseras con metales o gemas asociados con esos planetas. La asociación del *Mānas* con los 9 días podría estar basada en una concepción de Rāma como héroe protector (Lutgendorf, 1991: 64 – 65).

Las ediciones más populares como la de Gita Press incluyen detalladas instrucciones para la recitación. En cada día de recitación se destaca un episodio, por ejemplo el primer día, la boda de Śiva y Pārvatī; el segundo día el nacimiento de Rāma y sus hermanos; el tercer día, el encuentro casual de Rāma y Sītā en el jardín, etc., hay días que reúnen varios episodios importantes.

El ritual de la lectura va acompañado de otros elementos formales propios de la cultura hindú, como son la pureza personal y el lugar y tiempo sagrados. Bañarse antes de realizar cualquier ritual hindú es importante. La gente se baña y se pone ropa limpia antes de empezar la lectura del *Mānas*. Si además esto ocurre en una ciudad como Benarés, el baño se hace en el río Ganges. Muchos devotos de Rāma se bañan en el río cada mañana, luego visitan algunos templos dedicados a Hanumān o a Rāma y Sītā y terminan leyendo el *Rāmāyaṇa* en su casa o en el templo.

El espacio también es importante, muchos recitadores se sientan en una estera (*āsam*) hecha de *kuśa*, la hierba donde se sentó Vālmīki y que también aparece en otros rituales desde tiempos védicos. Cuando el devoto sale de su casa por la mañana dispuesto a acudir al templo, lleva consigo esta estera enrollada bajo el brazo junto con otros objetos como son pequeños retratos de dioses (Hanumān, Gaṇeśa, etc.), un cubito de bronce para portar agua del Ganges, flores, incienso, un inciensario o lámpara de aceite para la *ārati*, polvos para aplicarse el *tilakaṃ*,¹⁹⁰ ropa limpia, toalla, un espejito, peine y por supuesto, el libro. Muchos recitadores, antes de empezar con la lectura, colocan el libro en un atril y lo bendicen echando flores, con incienso y unas gotas de agua del Ganges. Hemos observado que en Delhi, la *pūjā* es más breve y se empieza recitando directamente el *Hanumān Calisa*.

Hay varias melodías para la recitación del *Mānas*, en la *Rāmlīlā* se utiliza una

¹⁹⁰ Marcas ornamentales en la frente, normalmente en sentido vertical porque son devotos de Viṣṇu (los devotos de Śiva las hacen en sentido horizontal).

conocida como *līlā vāṇī* que, según los *rāmāyaṇīs* (recitadores), es la misma que utilizó el sabio divino Nārada para recitar por primera vez el *Rāmāyaṇa*. Otra melodía es la *tulsī vāṇī*, que es la más popular fuera de las *rāmlīlās*. Según las ciudades (Ayodhyā, Varanasi, Bhopal o Delhi), hay pequeñas variaciones en estas melodías.

Después de cada *stanza* se recita el *samput*, literalmente “envoltorio”, una especie de refrán o frase que sirve para cerrar, enmarcar o finalizar cada unidad de recitación. La elección del *samput* depende del objetivo del ritual, si se hace para curar una enfermedad, conseguir un trabajo, tener un hijo, adquirir sabiduría espiritual, quitar las penas etc. Estos *samput*s no están en el *Mānas*, se leen de otros libros. Al finalizar la lectura, se hace la *ārati*, con velas, incienso y el canto de un himno dirigido no a Rāma sino al mismo *Rāmāyaṇa*.

La recitación durante treinta días se suele llevar a cabo de manera personal y en la casa. A veces también se lleva a cabo en el templo, pero no con *rāmāyaṇīs*.

No hemos tenido la ocasión de presenciar ninguna recitación del *Mānas* en veinticuatro horas. Según Philip Lutgendorf (1991: 74 – 78), la suelen hacer familias en privado, aunque invitan a vecinos y amigos. Se hace con el objetivo de memorizar la épica y en un ambiente festivo como *Dīvālī*¹⁹¹. Termina con la distribución de frutos y dulces a todos los invitados, colocación de guirnaldas a los dioses, *tilakaṃ*, *ārati*, el grito final de *Rājā Rāmcandra-jī kī jay!* (“¡Victoria al Rey Rāma!”) y *prasād* para todos los asistentes. Después de la recitación, las mujeres se retiran a cantar las canciones típicas de las bodas (*gāliyām*), que son descaradas e incluyen insultos, acompañadas de tamboriles y cascabeles. Este ambiente relajado y divertido rompe con la solemnidad del acto y las 24 horas de *pāṭh*. La recitación no se considera terminada hasta que las mujeres no cantan estas canciones.

Hay otras recitaciones públicas como el programa que se organiza en Jñāñ Vāpī (Varanasi) durante nueve días y en el que participan 108 (otro número auspicioso) brahmanes acompañados por tabla y *shehnai*. El acto está financiado por una asociación de comerciantes y los brahmanes reciben cuantiosos regalos y propinas de los asistentes. Estos regalos se publicitan parando incluso la recitación del *Mānas* (Lutgendorf, 1991: 80 – 96). Este es sólo un ejemplo de cómo la recitación del *Mānas* se ha convertido en una forma de vida profesional. Hay maestros que se han convertido en auténticas figuras que viajan por toda la India recibiendo grandes sumas

¹⁹¹ Incluso por la celebración del cumpleaños de un hijo (Lutgendorf, 1991: 78 – 79).

de dinero por una hora de exposición (comentario de un verso, un libro, un episodio o incluso una palabra)¹⁹².

El aprendizaje de la recitación (*kathā*) está muy centrada en la relación que los alumnos mantienen con su maestro (*guru-śiṣya*). Todos los recitadores del *Mānas* se definen, al menos simbólicamente, como pertenecientes a una tradición, una cadena de sucesión (*parampāra*). Hay dos “escuelas” de interpretación del *Mānas*, la de Tulsīdās, en Varanasi, que traza sus orígenes hasta el mismo Tulsīdās, y la de Ayodhyā, que clama descender de varios discípulos de Rāmānanda. Históricamente, la tradición se puede trazar desde principios del siglo XIX, con dos de los expositores más influyentes, Śivlāl Pāṭhak y Rāngulām Dvivedī, ambos de Varanasi (Lutgendorf, 1991: 139 – 152).

La comunicación entre maestro y alumno no es simplemente conocimiento intelectual e información empírica, sino autoridad (*adhikār*), autoridad para practicar una *sādhanā* particular y repetir un *mantra* o interpretar y exponer un texto particular. Esa autoridad no sólo proviene del maestro sino de la gracia divina (*kṛpā*) que la mayoría de recitadores atribuye a Hanumān, el patrón de la tradición, que se les revela en un encuentro espiritual extraordinario (*darśana*, sueño, etc.). No hay un currículum específico o una carrera institucionalizada, el aspirante que escoge la vocación de la propagación o promoción del *Mānas* (*pracār-prasār*) sigue a un maestro y acuerda, más o menos formalmente, su educación o entrenamiento. No obstante, muchos recitadores estudian sánscrito en la universidad o con un *guru* particular.

Una vez que el alumno (*celā* o *śiṣya*) empieza a estudiar, “se expone al texto”. Esta forma de estudio no tiene nada que ver con lo que se hace actualmente en las universidades de Occidente (lectura repetida y en silencio acompañada de subrayados, notas, resúmenes, etc.), sino más bien como en la *lectio divina* del cristianismo medieval, el *celā* “se impregna en el texto”, lo “interiorza” en cuerpo y alma:

The first requirement of the professional expounder is an intimate familiarity with the text, not simply “knowledge of” or “knowledge about” the text in modern sense, such as might be gleaned from two or three “close readings”, but

¹⁹² En el templo Lakṣmī Nārāyaṇ de Delhi, por ejemplo, asistimos a la exposición de uno de estos grandes *gurus*, Ramkindar Upadhyay, que nos pareció un auténtico predicador americano en uno de los *shows* televisivos. Constantemente enfatizaba la supuesta historicidad de la leyenda con unas técnicas oratorias muy estudiadas que causaban la admiración de todos los asistentes. Entre el público había muchos funcionarios de la administración y comerciantes, todos de clase media, también asistía la esposa de uno de los Birlas, industrialistas patrocinadores del templo.

rather “knowledge through” the text [...]. In the initial phase of this kind of “knowing” the text is internalised –often apparently mindless repetition- to such an extent that it is not only memorized, but its language, structures, and images come to permeate the mental process so that there is no occurrence, word or image encountered in life that does not immediately evoke in the devotee some parallel word, phrase, or situation from the text (Lutgendorf, 1991: 176).

Este tipo de conocimiento desarrolla la habilidad de comentar versos y palabras concretas de la obra. La mente prodigiosa de estos *gurus* es capaz de ejemplificar la frase exacta del *Mānas* en el momento adecuado de su discurso; pero no sólo eso, los estudiantes memorizan otros textos (o parte de ellos) en sánscrito y hindi, que también citan en sus exposiciones: el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, el *Bhāgavata Purāṇa*, el *Mahābhārata*, obras de Kālidāsa, Śaṅkarācāryā, Bhavabhūti, otras obras de (o atribuidas a) Tulsīdās (*Vinay Patrikā*, *Kavitāvali*, *Gītavalī* y *Dohāvalī*) y de otros poetas (Kabīr, Sūr Dās, Mirabai, Hariścandra etc.) están entre su repertorio.

Antes de la exposición, el Vyāsa saluda ritualmente a la silla donde va a sentarse y donde está depositado el libro, luego recibe guirnalda de flores del patrocinador del evento y, con los ojos cerrados, empieza a musitar su *maṅgalācaraṇa*, una bendición con versos sánscritos y del propio *Mānas*, que sirve también como invocación, para que Hanumān esté presente. Esta fórmula, que dura unos cinco minutos, es siempre la misma. Normalmente consiste en una mezcla de versos que da el *guru* al principio de la carrera y otros versos que el propio recitador escoge y que una vez seleccionados, no cambian nunca. A veces se incluyen versos de la tradición espiritual del recitador (*sampradāy*), especialmente si es un *sādhu*. Luego, el recitador abre los ojos y empieza a cantar *kīrtana*, la audiencia le acompaña. Este preámbulo-meditación sirve para preparar a la audiencia, llamar su atención y ubicarla en lo que va a venir.

Este tipo de recitaciones nos recordaba muchas veces a los recitales de música clásica india, la progresión del *ālap* al *tāl*, en la que se va aumentando el ritmo con una serie de *crescendos*. En esta estructura, el músico improvisa una melodía o *raga*. En el *kathā*, un fragmento del *Mānas* se convierte en la *raga* en la que el experto elabora. A veces, también nos evoca al canto sufí *qawwālī*, especialmente en la forma emocional en la que se repite una y otra vez la *kīrtana*.

Durante la explicación, el *kathākar* puede establecer un diálogo con la audiencia o buscar su afirmación con frases tipo *na?* (“¿no?”). Terminado el discurso, que suele durar una hora, se hace *ārati* y se reparte *prasād*, muchas veces hojas de

tulsī, árbol consagrado a Viṣṇu.

Asistir a las recitaciones del *Rāmcaritmānas* se ha convertido a lo largo de estos años de investigación sociológica, en una forma de memorizar la épica. Al mismo tiempo que los *rāmāyaṇīs* o devotos recitaban, íbamos leyendo el texto de Tulsī en su traducción inglesa y, poco a poco, memorizamos partes de ella¹⁹³. El *kathā* es una forma de expresar la devoción y comunicar con Dios y también una experiencia social. Explicaremos, en el siguiente apartado, otra de las formas populares de recitación del *Mānas*, la *Rāmlīlā*.

3.3.2. Representación y juego de los dioses: Las Ramlilas

Un ingrediente en la popularidad del *Rāmcaritmānas* fue la *rāmalīlā* (sánscrito) o *rāmlīlā* (hindi), “juego”, “deporte”, “representación”, “teatro” o “ilusión” de Rāma, que sigue representándose durante el festival de *Daśahrā* normalmente en el mes de septiembre u octubre y principalmente en el norte de la India: en Uttar Pradesh (Varanasi, Ayodhyā, Citrakūṭa, Allahabad, Lucknow, Mathura), Delhi, Rajastán, Madhya Pradesh y Orissa.

La *rāmlīlā* es más una ceremonia religiosa que una forma teatral dramática y también cumple la función de transmitir la fe en Rāma entre las personas analfabetas, como los autos sacramentales de la España medieval. Si el *Rāmāyaṇa* es tan popular y familiar en el norte de la India es gracias a la *rāmlīlā*. Es una forma de conectar la mitología y la enseñanza moral del *Rāmāyaṇa*, además no tiene ninguna conexión sectaria y está abierta a todos los hindúes, incluso muchos musulmanes asisten a las representaciones y participan indirectamente en ellas. Popularmente se cree que la *Rāmlīlā* de Rāmnagar es la *ādirāmlīlā*, la *līlā* original, y fue Tulsīdās su impulsor.

El teatro combina simultáneamente los diálogos y la actuación con el texto de Tulsīdās. La recitación del texto tiene prioridad y lleva el hilo de la historia mientras que los diálogos y la actuación dan la expresión dramática a episodios particulares. Los actores son del barrio y se suele hacer una recolecta para llevar a cabo la función que dura varios días. Los actores que representan a Rāma, su esposa y sus hermanos son niños brahmanes que durante la recitación son considerados personificaciones de

¹⁹³ Nuestro nivel de hindi nos permite mantener una conversación básica y leer muy despacio, pero no a la velocidad con que se recita.

los dioses (*svarūpas*). La audiencia les adora por su pureza y divinidad. El uso de diferentes localizaciones a lo largo de varios días sirve para enfatizar la ubicación de la historia en el imaginario de cada comunidad.

En Orissa, la *rāmlīlā* se llama *Raghunāthapurī Rāmalīlā Jātrā* o *Daspalla Rāmalīlā Jātrā*, está basada en el *Rāmāyaṇa Vaidehī Vilāsa* de Upendra Brañj y se representa desde 1807. Dura entre ocho y diez horas y consiste en un teatro danzado con música popular *oriya*. Los músicos se sientan a un lado y los actores actúan y cantan al otro lado. Las principales atracciones son un Rāvaṇa de madera de 7 metros de altura, su magnífico carro (*Puṣpaka Vimanā*) y algunas máscaras que se fabrican artesanalmente en Puri.

En Madhya Pradesh, el *Madhya Pradesh Ādivāsī Lok Kala Parishad* organiza la *Rashtriya Rāmalīlā Melā* en Bhopal desde 1983 y en otras localidades (Indore, Citrakūṭa y Rewa) más recientemente. El festival reúne grupos de toda la India representando *līlās*. Paralelamente se organizan exposiciones de máscaras, *mukūṭa* y pinturas de diversos estilos (*pat*, *madhubani*, *patwa*, *kalamkāri*, etc.) que narran la *rāmakathā*. El grupo Khajuri Tal representa la *rāmlīlā* en estilo parsi. Otros grupos en Madhya Pradesh lo hacen en el estilo tradicional de Uttar Pradesh pero añadiendo canciones populares locales o regionales durante la actuación. La *Little Ballet Troupe* de Bhopal tiene una *rāmlīlā* con títeres humanos. Los tribales Pardhan de Madhya Pradesh interpretan un teatro cantado al son del *lakṣmaṇa bājā* (instrumento), que ellos llaman *rāmāyaṇī* (un género parecido al *pandvani*). El héroe es Lakṣmaṇa y Rāma llama a los Pāṇḍavas para preguntarles acerca del comportamiento romántico de su hermano. Otra representación musical en Madhya Pradesh durante el festival de *Daśahrā* es en lengua malwa.

En Kota, Bundi y Jhalawad (Rajastán) tienen su propio *Patunda Rāmalīlā* musical en su dialecto *hadoti* durante la *Maru melā*. El vestuario es tradicional y se prepara en los pueblos. En Bharatpur (Rajastán) tienen su propia representación en *naṭankī* (*Hathras Swāng*), un estilo teatral lleno de melodrama y gestos estilizados, con guión de Natharam Gaur. El estilo *swāng* usa melodías tradicionales populares en varios metros, dura 11 días y termina con cantos *kīrtana* y *akhaṇḍapāṭha*. No usan instrumentos ni danza. Los diálogos en *chaupāī* son iniciados por el *vyāsa* (director). El vestuario y el maquillaje es muy parecido al de Mathura, Rāvaṇa no utiliza máscara. Se realiza en el templo Venkaṭeśa y hay dos escenarios, uno para Ayodhyā y

el otro para Lañkā. La *līlā* empieza con una *pūjā* a Gaṇeśa y no hay *mukuta pūjā* como es tradicional en las *rāmlīlās*. En Jaipur, hay una *rāmlīlā* recitada que sigue el guión de Radhey Shyam. Los *rāmāyaṇīs* no se sientan en la zona de la *līlā*. Actúan niños pequeños, niños de 5 y 6 años y adultos. Hay un dueto llamado Bhopa-Bhopi muy característico. Se baila *ghumar*, un estilo de danza popular rajastaní. El escenario es moderno, con telón de fondo. Los personajes femeninos los representan mujeres, en contra de la tradición de las *rāmalīlās*. Otra *rāmalīlā* interesante en Rajastán es el de Bisau que dura 15 días. Sigue la *Rāmalīlā Nāṭaka Rāmāyaṇa* de Jwala Prasad que se centra en los episodios de la guerra. El escenario se llama *dangal* (zona de lucha) y la representación tiene lugar en el muro del fuerte. Durante la prueba del arco los reyes pelean. Se usan tres plataformas de madera con palios. Los espectadores se traen su propia banqueta. Después de la *līlā* se hace *ārati* en un *haveli* (casa-palacete rajastaní) llamado *Rāmalīlā Bhawan*. Los grupos *bisau* tienen sus propias máscaras. En Mewar, los actores se llaman *rāsadhārīs* y actúan según el estilo *khāyāl* a nivel del suelo, sin ningún tipo de escenario ni máscara. Otro estilo rajastaní es el *jurhera* que tiene más de 150 años, con elementos culturales Braj y Mewati. La representación del *Rāmāyaṇa* entero dura un día y el episodio de la boda de Rāma y Sītā otro día y noche completos. La representación se lleva a cabo en tres escenarios, uno de ellos ocupado por el Vyāsa, el coro y la orquesta. Siguen el texto de Tulsīdās con canciones tradicionales locales. El vestuario y el maquillaje de los actores no es demasiado importante. La canción es el elemento principal, en los últimos años tiene influencia de la *rāmalīlā* de Ayodhyā.

En Maharashtra hay una fuerte tradición de *rāmalīlā*, que allí se llama *lalita*. Hay *Daśavatāra līlā*, la *līlā* de los diez avarates, también llamada *hari kathā*, que cantan y cuentan con algunos gestos teatrales siguiendo la tradición de los bardos, varias historias *vaiṣṇavas* del *Bhāgavata Purāṇa*. En Maharashtra oeste hay un teatro popular tradicional llamado *Sangi Rāmāyaṇa* basado en el *Rāma Vijaya marathi* de Shridhara Sawmi. Empieza con el exilio y termina con la muerte de Rāvaṇa, el teatro es en prosa, hay mucha improvisación y enseñanzas morales y espirituales. La danza popular de Maharashtra (*tamāsā*) está más centrada en Kṛṣṇa.

En el valle de Kullu (Himachal Pradesh), el festival de Rāma (*Kullu Daśahrā*)

empieza el décimo día de Vijayādaśami¹⁹⁴ y dura una semana. El primer día, Raghunātha se pasea desde Dholpur Maidan en un carro alegremente decorado y tirado por cuerdas. Otros dioses locales le siguen en palanquines coloridos formando un gran desfile. Tirar la cuerda se considera un acto sagrado en el pueblo. Cada mañana y cada tarde tiene lugar esta procesión. El último día llevan el carro de Raghunātha a la orilla del río Beas, allí lo queman en una gran pira de madera y hierba que simboliza la quema de Lañkā, le siguen varios sacrificios de animales. La imagen de Raghunātha regresa al templo de Sultanpur y el resto de los dioses también se guardan en sus respectivas capillas. Según la leyenda oral, la imagen de Raghunātha fue robada de Ayodhyā en 1851.

En Delhi hay más de cien *rāmlīlās* durante *Daśahrā*, la más antigua y popular es la *Rāmlīlā Maidan* que, según cuenta la leyenda local, la empezaron los soldados hindúes del ejército mogol que acamparon a las orillas del Yamuna, hace más de dos siglos. Hace unos cincuenta años empezó a celebrarse en un enorme campo entre las dos “Delhis”, la vieja y la nueva. Su momento clímax es la derrota de Rāvaṇa, cuando una enorme figura de cartón piedra se quema. El Fuerte Rojo se decora para la ocasión con miles de bombillas y se instala una feria (*melā*) con atracciones (circo, noria, coches de choque etc.). También se construyen estructuras gigantescas de bambú y tela que imitan monumentos indios como el Taj Mahal. A esta *rāmlīlā* asiten unas cuatrocientas mil personas.

Acerca de todas estas *rāmlīlās* en Orissa, Madhya Pradesh, Maharashtra, Rajastán, Delhi y Kullu no existe ningún estudio. Los pocos datos que hemos incluido han sido fruto de nuestra investigación, pero no hemos podido asistir a verlas. Sin embargo, hay varios estudios acerca de otras *rāmlīlās* más afamadas como la de Mathura, Allahabad, Ayodhyā y especialmente, Varanasi (Schechner, 1983 y 1993; Hess, 2006 [1983]; Kapur, 1990 y 1991; Sax, 1990, 1995 y 2002; Lutgendorf, 1991; Van der Veer, 1991, etc.). De entre todas las *rāmlīlās* de la India, la *Rāmlīlā* de Rāmnagar, a unos diez kilómetros de Varanasi (Uttar Pradesh), destaca por su belleza, antigüedad y religiosidad. Vamos a explicar a continuación nuestra experiencia en esta *rāmlīlā*, a la que asistimos en octubre de 2006 por treinta días consecutivos, y que encontramos fascinante y compleja. Aunque nuestro cometido inicial era sólo observar, fue imposible disociar nuestra tarea investigadora de la experiencia personal

¹⁹⁴ Empieza cuando las demás *rāmlīlās* terminan.

porque la *rāmlīlā* de Rāmnagar invita a la participación. No se puede ir a “ver”, es necesario “intervenir”. Nuestros sentimientos cambiaron día a día y según el momento, pasando por la euforia, el desconcierto, el cansancio y el placer. Por mucho que se hayan visto *rāmlīlās*, esta es diferente.

3.3.2.1. Dioses de carne y hueso: La Ramlila de Ramnagar

En la *līlā* los acontecimientos se desarrollan de acuerdo con un plan divino predeterminado, todas las cosas ocurren al tiempo correcto y todo acaba bien. La condición lúdica permite que las cuestiones morales se justifiquen. Por ejemplo, Rāvaṇa es ruín para que Sītā sea pura.

No se trata sólo de un espectáculo o una feria (*melā*) sino de un rito religioso, los actores (*svarūpas*) son considerados dioses durante la representación y el público participa no como espectador sino como parte de la *līlā*, como actor y actante.

Podemos hablar, como en el caso de los Carnavales en la Edad Media y en el Renacimiento, de una reivindicación de la calle como espacio de relaciones donde se produce un intercambio sistemático entre el espectador y aquellos que ofrecen el espectáculo (Bajtín, 1995). Pero así como en el Carnaval tenemos una ausencia de clausura de la escena que impide que exista un punto de vista privilegiado, aquí el *maharāja* se integra dentro del escenario-calle encima de un elefante, posición que le permite una visión casi total y no fragmentada como la del resto del público, casi panóptica (Foucault, 1996). La *Rāmlīlā* de Rāmnagar es un ejemplo, al igual que el *Ramakien*, de la correlación que existe entre el mito de Rāma y la institución de la monarquía, que utiliza y financia estos mitos y sus representaciones para legitimar su posición.

Richard Schechner (1983: 241 – 242, 254), crítico teatral americano y primer estudioso occidental de la *Rāmlīlā* (junto a Linda Hess), lo ha definido como un texto de oposiciones complementarias, que operan tanto conceptual como espacialmente, tanto en la narrativa como en el “escenario”:

<i>Maharāja y rāmāyaṇīs</i> : Śiva	Rāma, Sītā y otros <i>svarūpas</i> y <i>sādhus</i> : Vīṣṇu
Tulsīdās, Vālmīki y la Gran Tradición	<i>Samavādas</i> , <i>bhajans</i> y la Pequeña Tradición

Orilla oeste del Ganges, el lado de Varanasi	Orilla este del Gangā, el lado de Rāmnagar
Tranquilidad: murtis, <i>ārati</i> , estaciones ¹⁹⁵	Movimiento: procesiones, peregrinaje, exilio, circulación
Espacio urbano	Espacio teatral
Tiempo histórico presente	Tiempo narrativo de la <i>Rāmlīlā</i>
<i>Melā</i>	<i>Līlā</i>
Ayodhyā = casa = Rāmnagar = Fuerte del <i>Maharāja</i> = autoridad legítima	Lañkā = lejos = fuera de la ciudad = Rāvaṇa = autoridad ilegítima

Estas oposiciones (puede haber más) no se excluyen mutuamente o son hostiles sino todo lo contrario, se complementan una a la otra, construyendo una visión del mundo como un todo. Vamos a explicar su funcionamiento.

Escenarios y Movimiento

La *Rāmlīlā* es una representación de movimientos: peregrinaje, exilio, secuestro, persecución, huida, procesión, circumambulación (*pradakṣiṇā*) y viaje, el de Varanasi a Rāmnagar.

Llegar a la *Rāmlīlā* es de por sí una experiencia: Rāmnagar está situado en la orilla este del río Ganges, “al otro lado” de Varanasi, una ciudad cuya peculiaridad es precisamente que está construída a una orilla del río, considerada auspiciosa. Varanasi es un lugar sagrado del hinduismo (*tīrtha*), la ciudad de Śiva, de la diosa/río Gangā y también de Hanumān. No podemos entrar en una descripción de esta maravillosa ciudad cuyo nombre hace referencia a los ríos Varuṇa y Assi que delimitan su geografía junto con el Ganges (Gangā); también llamada Kasi, la “Ciudad de la Luz”, Avimukta, la “Nunca Abandonada (por humanos ni dioses)” o Banaras, la forma inglesa de Varanasi (de donde viene Benarés en castellano). Comentaremos dos aspectos que nos parecen importantes en relación a la *Rāmlīlā*¹⁹⁶.

1. Los hindúes consideran esta ciudad como un microcosmos de toda la India

¹⁹⁵ Se refiere a estaciones del *via crucis*. Aunque no existe ninguna conexión entre la celebración cristiana y la *rāmlīlā*, hay un paralelismo en ambas situaciones narrativas.

¹⁹⁶ Para más información acerca de Varanasi, referimos a Bhardwaj, 1973; Saraswati, 1975; Eck, 1982; Freitag, 1989 y Hertel & Humes, 1993.

sagrada (Bharat). Por una parte, contiene los cuatro *dhams* o emplazamientos sagrados de las cuatro direcciones. El Ganges serpentea hacia el norte de Varanasi, su orilla sur está situada al este, así que cuando se cruza el río del norte al sur, en realidad se está moviendo del oeste al este. Esto significa que cuando un peregrino cruza el río para asistir a la *Rāmlīlā*, se mueve hacia cualquiera de los puntos cardinales. La dirección, el espacio y el movimiento son esenciales en la cosmología de Viṣṇu (Schechner, 1993: 19). Por otra parte, el “microcosmos-pan-indio” reúne templos mantenidos por sacerdotes de diversa procedencia lingüística y visitados por peregrinos de toda la India. Varanasi representa lo hindú, visitar Varanasi supone para los peregrinos una visión sagrada (*darśana*) de todos los lugares sagrados hindúes.

A Varanasi se acude para celebrar rituales de todo tipo, aquellos relacionados con la muerte en la ciudad de Śiva, el gran asceta (especialmente en los crematorios de los *ghāṭs* Manikarnika y Hariscandra), y con el baño (bañarse en aguas del Ganges es purificador y auspicioso), son quizás los más sobresalientes.

2. A pesar de que las tradiciones brahmánicas son muy importantes según los textos sánscritos; en Varanasi, la religión hindú es mucho más que eso, es “una forma de vida” (Chaudhuri, 1979: 18), una guía para la vida cotidiana y para los ciclos temporales más amplios (la semana, el mes lunar, el año, el ciclo de la vida, etc.). El hinduismo no establece una diferencia entre los espacios sagrados y profanos como ocurre en Occidente, así que algunas actividades realizadas por los hindúes como sagradas, pueden parecerse seculares o extra-religiosas (Hertel & Humes, 1993: 4): Las actividades rituales hindúes no sólo incluyen oración, peregrinaje o visitas a los templos, sino también ir al teatro (*rāmlīlā*), practicar la lucha libre o hablar la lengua local¹⁹⁷. Esta es la segunda particularidad que queríamos destacar de la ciudad, lo que se ha venido a llamar *Banārsīpan* (algo así como “*benaresidad*”), una alusión al *ethos* de la ciudad, que combina lo espiritual y lo lúdico, la santidad y la satisfacción. *Banārsīpan* es un estilo de vida que combina cualidades como “pasión”, “euforia” y “felicidad” (*mauj*, *mastī* y *ānand*), la dedicación y compromiso con las actividades culturales y religiosas.

Los hindúes de Varanasi aluden a menudo a su particular “cultura” o “civilización” (*saṃskṛiti*) (Lutgendorf, 1991: 44). Si se piensa en cultura en Europa, lo relacionamos a museos, bibliotecas, salas de conciertos, etc., pero aquí el sentido

¹⁹⁷ *Banarsi Boli*, el dialecto de Varanasi. Véase Simon, 1993: 245 – 268.

específico de “cultura” se entiende en términos más pequeños y menos centralizados: los templos de cada barrio (casi podemos decir de cada calle) ofrecen programas de recitación como el del *Mānas* que hemos descrito; asociaciones de vecinos o comerciales financian ferias de barrio y elaboran ritos (*pūjā*), procesiones o actuaciones musicales; familias que organizan un concurso de poesía o un recital en honor a un difunto; profesores de sánscrito de renombre; escuelas de música y danza bajo el tutelaje de conocidos maestros (*gurus*); peregrinos que llegan de todas partes y se sientan en un rincón a cantar su música folclórica, etc. Da la impresión que en Varanasi siempre están celebrando algo. Esto, por supuesto, repercute en la vida laboral de sus habitantes: horarios “flexibles”, atascos en el tráfico, etc.

Cruzar al otro lado del río para asistir a la *Rāmlīlā* supone pasar unas siete horas fuera de casa: La “actuación” empieza a las 4.30 de la tarde, cuando todavía es de día, hay una pausa a las 6, mientras el *maharāja* realiza la *saṃdhyā pūjā* (oración de la tarde), empieza otra vez alrededor de las 7 ó 7.30 y termina sobre las 9.30 de la noche, excepto algunos días que termina a las 11 ó las 12. La noche de la coronación, la *melā* y la *līlā* funcionan durante toda la noche, hasta el amanecer.

Hay barcos que cruzan el río y salen de varios *ghāṭs* a las 3 de la tarde, es la forma más rápida y cómoda de llegar a Rāmnagar. Los barcos regresan cuando termina la *ārati*, sobre las diez de la noche. El barquero hace un precio especial para los *nemis* o “regulares”, la gente que asiste cada día (este año 12 rupias por viaje). Si el transporte elegido es el barco, uno acaba conociendo a sus compañeros y tomando consciencia de grupo. Durante el viaje se cantan *bhajans* y se saluda al río Gangā ritualmente.

Otra forma de llegar es en furgoneta o motocarro compartido, que salen de la puerta de la universidad continuamente y llegan hasta el fuerte del *maharāja*. Si se pierde el barco, esta es la forma alternativa más utilizada. Puesto que la *Rāmlīlā* tiene lugar en la estación de lluvias, la carretera está en muy malas condiciones, el viaje dura una hora y muchas veces hay que bajarse del motocarro para salvar los charcos grandes.

Para llegar al *ghāṭ* o a la universidad hay que coger otro *rickshaw* desde el lugar de residencia de cada uno, así que muchas veces hay que salir de casa a las 2 o 2.30 de la tarde. También hay gente que va en autobús, barcos privados, carros,

bicicletas o coches¹⁹⁸.

Para algunos *nemis*, las actividades rutinarias empiezan por la mañana, cuando se toma el baño ritual en el Ganges y se ponen ropa limpia y *tilakaṃ*, acompañados de otros *nemis* que comentan las experiencias del día anterior. Algunos toman *bhang*, una forma de *cannabis* que se prepara ritualmente cada tarde en el *lassi* (bebida de yogur) antes de embarcarse. La explicación piadosa es que uno olvida su vida ordinaria y se dedica a Dios con mayor concentración.

Todo esto durante treinta o treinta y un días (depende del calendario lunar) seguidos, para algunos un mes de auténticas vacaciones: un mes de reunirse con los amigos, de salir de casa, de tomar un buen *lassi* (algunos puestos en Rāmnagar son muy populares) o un *chai* (té), etc., un mes dedicado a Rāma. Para otros, un mes de sacrificio en el que se deja a la familia y las obligaciones laborales para dedicarse a Dios. Cada *nemi* lo interpreta a su manera. Entre diez y veinte mil personas acuden cada día a la *Rāmlīlā*. En los días señalados entre cuarenta mil y cien mil espectadores se concentran en Rāmnagar¹⁹⁹.

Rāmnagar durante esos días es la India, es Lañkā, a veces Kosala o Videha, otras veces Ayodhyā. Las localizaciones no son los convencionales decorados en un teatro cualquiera (o en otras *rāmlīlās*) sino lugares permanentes de la ciudad de Rāmnagar. Estos lugares siguen llamándose con los nombres de la *Rāmlīlā* los otros once meses del año. Hay lugares que ya existían antes de la *Rāmlīlā* como el estanque del templo de Durgā (circa 1800) que sirve para el episodio del agitación del océano (*Kṣīr Sāgar*)²⁰⁰; otros lugares (campos, estanques, jardines, etc.) se pensó que

¹⁹⁸ Pocos son los peregrinos de Varanasi que van en bicicleta y regresan en barco (cargando la bicicleta en el barco), aunque muchos que viven cerca de Rāmnagar utilizan este medio. También aprovechan la bicicleta para desplazarse de Rāmnagar a Lañkā y volver.

¹⁹⁹ Día 1 (Vīṣṇu reposa en Śeṣa cuando los dioses le piden que se encarne en Rāma); día 2 (sacrificio, nacimiento de Rāma y sus hermanos, Rāma muestra su fuerza, ceremonia del cordón sagrado, los príncipes van a cazar); día 5 (prueba del arco, diálogo entre Paraśurāma y Lakṣmaṇa); día 13 (Bharata cruza el Yamuna, encuentro con Rāma); día 22 (día de batalla, Lakṣmaṇa e Indrajit pelean y Lakṣmaṇa acaba herido, Hanumān trae la montaña, Rāma se lamenta, Lakṣmaṇa se recupera); día 26 (cremación de Rāvaṇa, día de *Daśahrā*); día 29 (*Bharat Milāp*, el encuentro entre los cuatro hermanos) y día 30 (coronación de Rāma). Estos días correspondieron en 2006 a los días 7, 8, 11, 19, 28 de septiembre y 2 y 4 de octubre. El día 2 de octubre fue *Daśahrā*.

²⁰⁰ Vīṣṇu reposaba en su lecho de serpientes. Los dioses (*devas*) se le acercaron para que les ayudara a conseguir *amṛta*, elixir de la inmortalidad, que se encontraba en las profundidades del océano y Vīṣṇu les aconsejó que agitaran el océano. Al batirlo salió una especie de manteca que los dioses tomaron. Los *asuras* (anti-dioses) también querían probarlo y Vīṣṇu lo

eran apropiados como escenarios y se aprovecharon ya desde el principios del siglo XIX; también se crearon estructuras físicas, como la montaña Pravarṣaṇ, para la ocasión.

El movimiento de un lugar a otro es la parte más interesante y peculiar de la *Rāmlīlā* de Rāmnagar: Rāma va de Ayodhyā (capital de Kosala) a Janakpur (capital de Mithilā) y de Janakpur a Ayodhyā, de Ayodhyā a Citrakūṭa y de ahí a Pañcvaṭī (cruzando primero el Ganges y luego el Yamuna), luego a Kiṣkindhā, Rāmeśwara, Lañkā y vuelta a Ayodhyā (primero, las 4 esquinas del Bharat Milāp; segundo, el jardín Rāmbāgh; tercero, el fuerte) para instaurar el reino de Rāma (*rāmarājya*). Los espectadores se mueven con él. La *Rāmlīlā* de Rāmnagar condensa el subcontinente indio en un espacio de 20 – 25 kilómetros cuadrados. La mayoría de los asistentes no van a tener nunca la oportunidad de viajar a esos lugares en la India de dimensiones reales así que la *Rāmlīlā* les brinda una oportunidad para peregrinar por la India de Rāma. Las estaciones de la *Rāmlīlā* son puntos clave de un sistema organizado de movimientos y direcciones con un significado específico²⁰¹.

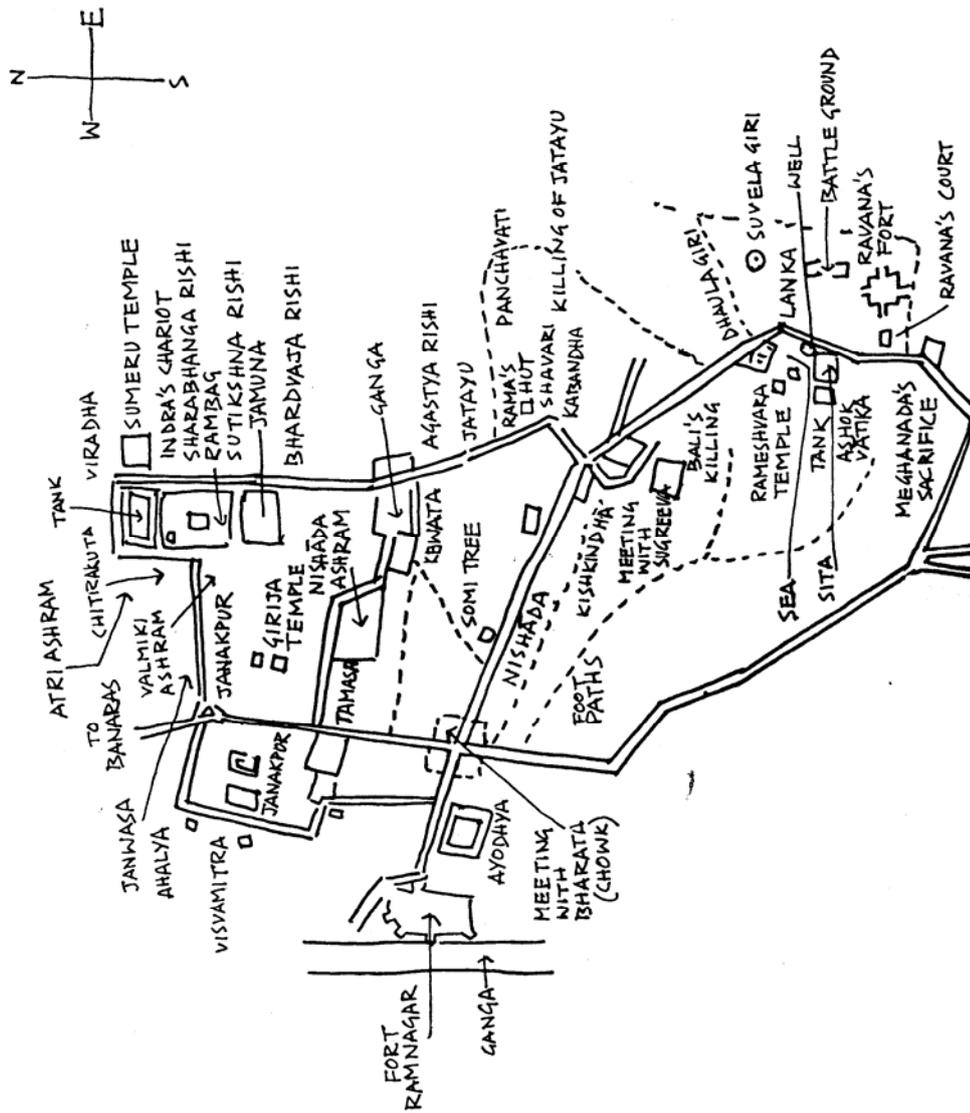
Personajes y Textos

Uno de los ingredientes más interesante de la *Rāmlīlā* de Rāmnagar es la forma en que la audiencia toma parte de manera tan clara y activa, podemos decir que casi todo el mundo en Rāmnagar esos días y a esas horas son verdaderos actores que saben bien sus papeles. La colaboración de todos los presentes es fundamental para que se lleve a cabo la *līlā*. A diferencia de otros espectáculos, en Rāmnagar no hay aplausos que congratulan a los actores. Cada actor/participante tiene su texto, que debe leerse independientemente de los otros. Hay diferentes niveles textuales, uno literario y otro, el de la actuación. Además, está el texto del movimiento al que ya hemos hecho referencia. Cada actor (y esto engloba al lector/ recitador/ representador/ oyente) ocupa un lugar en el escenario de Rāmnagar.

impidió, pero Rahu, uno de los demonios, tomó un sorbo y se hizo inmortal, Viṣṇu le cortó la cabeza y continuó siendo inmortal. De la *amṛta* nacieron el sol, la luna, Lakṣmī y otras criaturas.

²⁰¹ Lañkā está lejos de Ayodhyā, en el sur; Ayodhyā está cerca del fuerte; Janakpur está al norte; Citrakūṭa y Pancavati al noreste; Rāmbāgh está al norteste y aquí es donde la *rāmlīlā* empieza y donde se celebra el *rāmarājya* con los discursos de Rāma. El noreste es una dirección auspiciosa (Schechner, 1983: 259).

MAP OF LOCATIONS (BASED ON SUCHIPATRA OF 1946)



Los doce *rāmāyaṇīs* (recitadores profesionales), divididos en dos grupos de seis, cantan el *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās en estilo *nāradavāṇī*, literalmente “las palabras de Nārada”, como Nārada se lo contó a Vālmīki. Para marcar el ritmo se acompañan de cascabeles y un tambor. La melodía suena entre canto y grito, “heroica”. Van vestidos con *kurta* y *dhoti* blancas y llevan un colorido turbante que les ayuda a localizarse entre el gentío.

El *Rāmcaritmānas* es el texto más importante de la *Rāmlīlā*, se lee desde el principio hasta el final. Los *rāmāyaṇīs* empiezan diez días antes a cantar desde la primera palabra del libro hasta que Rāvaṇa está a punto de pedir su deseo a Brahmā (*Mānas*, I, 175). Esto se hace en la azotea de una casa (*pakki*), en privado, sin peregrinos ni *maharāja*. Cuando termina la representación, los *rāmāyaṇīs* siguen cantando el *Mānas* por cuatro o cinco días, hasta completar el texto (desde *Mānas*, VII, 51 a VII, 77).

Los *rāmāyaṇīs* se sientan en círculo cerca del *maharāja*, para que él escuche bien el texto. Junto con los *rāmāyaṇīs* va otra persona que toca un tambor alargado (*mṛdaṅga*) y dos portadores de lámparas de aceite. Un ayudante pasa una moneda para seguir la línea, el texto está manuscrito.

La iluminación es una de las cosas que más llaman la atención en Rāmnagar con respecto a otras *rāmlīlās* donde hay bombillas de colores y luces blancas por doquier. Otra cosa es la megafonía, totalmente ausente en Rāmnagar y excesivamente presente y estridente en otras *rāmlīlās* como la de Bengali Market (Delhi), a la que hemos asistido dos años (1998 y 2001).

Los *rāmāyaṇīs* van descalzos. Cuando la acción se sitúa en Laṅkā hay que caminar más de 5 kilómetros. La razón de ir descalzos se explica de dos formas según Linda Hess (2006): 1) Rāma iba descalzo durante el exilio, así que los devotos hacen lo mismo para identificarse con él. 2) La tierra de Rāmnagar es sagrada por la presencia de Dios, por tanto es como un templo y en los templos hay que descalzarse. Los *rāmāyaṇīs* son muy respetados por la gente. Todos son brahmanes, excepto el que toca el tambor. Hay un *rāmāyaṇī* jefe que dirige a todos los demás, es una posición hereditaria y de gran prestigio social.

Además del *Mānas* de Tulsīdās cantado por los *rāmāyaṇīs*, están los *samavādas*, los diálogos que recitan los *svarūpas*, que transmiten en un lenguaje más coloquial lo que dice el *Mānas*. A veces, más que traducir a un lenguaje llano, estos

diálogos interpretan o elaboran. Los *samavādas* fueron escritos durante el reinado del *maharāja* Ishvari Prasad Narayan Singh (1835 – 1889) .

Dos meses antes de la *Rāmlīlā* (a mediados de julio aproximadamente), los *vyāsas* preseleccionan a los cinco *svarūpas* (Sītā y los cuatro hermanos Rāghavas) y el *maharāja* los elige tras oírles recitar unos versos del *Mānas*. Se presentan unos cincuenta niños cada año. Su voz debe ser clara y neutra y cuando la cambian, se retiran. Además de la voz, se tiene en cuenta la belleza, la altura, la edad y la familia del niño. Después de la selección tiene lugar una *pūjā* a Gaṇeśa, Devī, el texto y los recitadores, las coronas, las máscaras y los disfraces de los actores. A la *pūjā* también asisten otros cuatro actores (Śiva, Brahmā, Vasiṣṭha y Hanumān), los niños toman el nombre de su personaje y todos empiezan a dirigirse a ellos con respeto, como Rāma-*jī*, Sītā-*jī*, Lakṣmaṇa-*jī*, Bharata-*jī* y Śatrughna-*jī*. Terminada la *līlā*, recuperan su nombre real.

A veces el *svarūpa* Rāma, ha sido antes Lakṣmaṇa o Sītā y se sabe todos los papeles. Normalmente el niño brahmán seleccionado empieza con 8 ó 9 años haciendo de Śatrughna, luego asciende a Bharata, Lakṣmaṇa o Sītā. Si tiene talento y suerte, representará a Rāma. Para las familias, además de un ingreso económico, supone prestigio social y religioso²⁰².

Svarūpa significa “forma”, “condición física o mental”, “apariencia” (de Dios). En todas las *rāmlīlās*, los *svarūpas* representan a Dios, pero aquí ese sentimiento es mayor, es realmente fuerte, poderoso. Durante el mes de la *līlā*, los devotos creen verdaderamente que Dios está en Rāmnagar y es de carne y hueso.

La apariencia de los *svarūpas* es divina: Los niños lucen un maquillaje de lentejuelas y abalorios en la cara (medias lunas y círculos dorados, plateados, rojos y verdes en la frente y mejillas y una perla colgante en la nariz), las piernas y brazos se decoran con pasta de sándalo. Las coronas, la ropa, los adornos y ornamentos son dorados y brillantes. Nunca se desplazan por la tierra. Pueden caminar si el argumento lo requiere (estrictamente dentro de lo que es espacio y tiempo dramático), pero cuando tienen que ir de un lugar u otro, unos voluntarios los llevan a hombros. Su posición es, en todo momento, tranquila y serena. Hay también varias reglas de protocolo que empizan a aplicarse desde la *Gaṇeśa Pūjā*, nadie se sienta ni come

²⁰² Al final de la *Rāmlīlā*, el *Maharāja* les paga de acuerdo con los días que han actuado (Kapur, 1991: 237). Hay que señalar que los niños faltan unos tres meses a la escuela.

antes de que lo haga Rāma.

Los *svarūpas* no actúan en el sentido dramático del término, no modelan el papel a su estilo para comunicar sentimientos porque eso se consideraría una transgresión. No se espera originalidad sino neutralidad, que Rāma, Sītā o Lakṣmaṇa sean los mismos en el exilio o en el palacio. El devoto quiere ver a Rāma, no al actor/persona y es a Rāma a quien contemplan año tras año, nada más. Esto puede observarse con toda claridad en la *ārati/ darśana* cuando el *svarūpa*, más que actor, es un icono sagrado.

Los demás actores se buscan entre los *svarūpas* no seleccionados. Algunos papeles son hereditarios (Rāvaṇa, Paraśurāma, Brahmā, etc) y llevan representándose generación tras generación desde los tiempos de las primeras *rāmlīlās*. Hay actores que representan varios personajes (el hombre que hace de Viśvāmitra, actúa también de Vālmīki, Atri Muni, Agastya y Trijaṭā) o personajes que se reparten entre una misma familia (Hanumān, Jaṭāyus y Janaka pertenecen, tradicionalmente, a una familia). Algunos papeles marcan la vida de algunos actores, como el caso de Nārada, un brahmán a quien la gente sigue llamando Nārada en su vida real y acuden a su templo a recibir sabios consejos. El ejército de monos y *rākṣasas* se recluta cada año entre los niños del pueblo.

Otros textos (manuscritos también) llamados *pothi*, son los que llevan los *vyāsas*, directores, directores de escena y apuntadores, en los que aparecen los diálogos y los detalles escenográficos. Hay dos *vyāsas*, que son brahmanes y trabajan para el *maharāja*, uno siempre va al lado de los *svarūpas* y el otro se encarga del resto de personajes. El que está al lado de Rāma pide silencio cada vez que empiezan los *saṃvādas* (*Chup raho!*, *Savdhant!*, “¡Cállense!, ¡Atención!”). Hasta que el *vyāsa* no dice sus palabras, la representación no empieza. El *vyāsa* recita el texto al mismo tiempo que el actor, supuestamente apuntando, aunque el público lo escucha perfectamente. Su presencia no es absoluto invisible, sino todo lo contrario, el texto, en muchas ocasiones, se dice dos veces (una el actor y otra, el *vyāsa*). Cuando terminan los diálogos, el *vyāsa* levanta el *pothi* para que los *rāmāyaṇīs* empiecen a cantar.

El papel de los *vyāsas* va mucho más allá que su actuación en los días de la *Rāmlīlā*. Además de participar en la elección de los *svarūpas* y demás actores, se encargan de enseñarles los diálogos dos meses antes de la *Rāmlīlā* durante seis/ocho

horas diarias. El primer mes los actores memorizan los diálogos; luego, aprenden a hablar y moverse. Aprenden sus papeles por imitación: el *vyāsa* pronuncia, entona, marca el ritmo, gesticula, se mueve y los niños lo repiten. Los *vyāsas* fueron *svarūpas* o actores en su juventud.

Aparte de estas dos lecturas, muchos *nemis* recitan el *Mānas* de los libros que llevan consigo (normalmente la edición de Gita Press). Cada devoto se trae su propia linterna para alumbrar su texto. Lo leen en voz alta, siguiendo el ritmo de los *rāmāyaṇīs*, muchos conocen el texto entero de memoria.

Algunos *nemis* asisten a la *Rāmlīlā* como penitencia, caminan descalzos y ayunan todo el día hasta después de la *darśana* durante la *ārati* final. La lluvia es siempre un sacrificio para todos, no se permite el uso de paraguas (excepto a los *svarūpas* que se protegen bajo una gran sombrilla) porque ello entorpecería la visión de los dioses a otros “espectadores”. Si la lluvia es demasiado fuerte se para durante un tiempo y cuando deja de llover, continúa la actuación²⁰³.

El *maharāja* también suele llevar y leer el texto de Tulsīdās con él. Él y su familia se colocan al final de la audiencia, montados en elefante. Aportan autoridad, dignidad, disciplina y jerarquía:

The king establishes a hierarchy in the spectacle; being close to him, following him, becomes a means of being close to the most precious icons, the highest place, the imagined spectacle. By offering the spectacle to the viewers, the Maharāja is allowing, as it were a passage. Because of the height given to him by his elephant, the Maharāja is consistently the most prominent vertical point in the *līlā*; the elephant, always in the visual, marks the edges of the audience: containing, if you like, the performance as a frame contains a painting or a photograph (Kapur, 1990: 24).

Los *sādhus* se sitúan cerca de los *svarūpas*. Algunos se encargan de darles aire con un plumero, otros entonan *kīrtanas* antes de la *ārati*, otros se mezclan entre el público²⁰⁴. Los días que dura la *Rāmlīlā*, el *Maharāja* ofrece comida y alojamiento

²⁰³ Lo de la lluvia “fuerte” es muy relativo, puede llover de manera “suave” por varias horas y no se suspende la *rāmlīlā*. Eso ocurrió el 23 y 25 de septiembre de 2006, los espectadores terminamos calados. Otra de las incomodidades es el barro que se forma con la lluvia. Es de noche y no se puede ver donde se pisa, toda *Laṅkā* es un barrizal y a pesar de que la mayoría de los asistentes lleva esteras, terminan completamente enfangados. La posición también supone un sacrificio, estar sentado con las piernas cruzadas sin poder levantarse acaba cansando (en ese momento, las caminatas se agradecen).

²⁰⁴ Como nuestro amigo *Babu-jī*, compañero por varios días (del 25 de septiembre al 1 de octubre). Él se mezclaba entre la gente y sólo corría para coger sitio en las primeras filas cuando iba a ocurrir algo importante (conocía el texto de memoria, pero no sabía leer). Le

gratis a los *sādhus*. Algunos *sādhus* acuden desde todas partes de la India sólo por el festín; otros, a demostrar su devoción y renuncia. Hay *sādhus nāgā* que van desnudos, cubiertos de cenizas, vestidos de naranja, etc.

La audiencia se reparte alrededor de los *svarūpas* o, durante la *ārati*, frente a ellos. Aunque el silencio es casi total (especialmente en los días “no populares”), no se oye a los *rāmāyaṇīs* si se está cerca de los *svarūpas* y al revés, se oye a Tulsīdās pero no los diálogos, si se está al final. A veces se escucha el *Mānas* de los *nemis* que lo recitan en voz alta. Mientras se dicen los diálogos la gente no habla y apenas si se mueve, cuando empiezan los *rāmāyaṇīs* a cantar, alguno habla, carraspea, bosteza, tose, etc., pero nadie se levanta.

El público/actor representa “la multitud”: como *ayodhyāvāsīs*, ciudadanos de Ayodhyā, caminan 3 ó 4 kilómetros para acompañar a Rāma al exilio o a Bharata cuando se dirige Citrakūṭa en busca de Rāma; como *janakpurvāsīs*, habitantes de Janakpur (Mithilā) son los invitados a la boda de Rāma y Sītā y las mujeres cantan *gāli* (canciones descaradas llenas de humor e insultos típicas de las bodas indias); si el guión lo requiere, se convierten en visitantes de Lañkā. Aparte del movimiento y comportamiento de la audiencia (el silencio, los murmullos, las lágrimas, etc. también son otro nivel textual), de vez en cuando, alguno de los participantes lanza un grito cuando Rāma va a hablar: *Bol!* (“¡Habla!”) y el resto responde *Rāja Rāmacandra ki jai!* (¡Victoria a Rāma!). Hay otros saludos para Hanumān (*Bajraṅgalī kī jai!*), que enfatiza su fuerza y victoria, y para el *Maharāja*, como representante de Śiva (*Hara Hara Mahadev!*).

En Rāmnagar, cada receptor interpreta la *līlā* de forma diferente y actúa según su modo de verla. Mucha gente va a Rāmnagar sólo por la feria (*melā*) y para ellos, no se trata de una experiencia religiosa, sino lúdica y social. Los niños se

gustaba entonar *kīrtanas* y animaba a la gente en los trayectos por Rāmnagar (en esa semana, los acontecimientos se sitúan en Lañkā y hay que caminar varios kilómetros). Aparte de nuestra asistencia, había otros dos extranjeros regulares a la *rāmlīlā*, el profesor Richard Schechner (*Tisch School of Arts, New York University*) autorizado por el *Maharāja* a grabar la *līlā* y otra mujer *nemi*, que sabía el *Mānas* de memoria, con ella no coincidimos porque regresaba en otra barca. Ambos eran muy visibles porque estaban siempre en primera fila. Linda Hess (*Department of Religious Studies, Stanford University*) vino otro día acompañada de un estudiante americano. El día de *Daśahrā* había dos cámaras de la BBC para grabar la quema de Rāvaṇa para un reportaje que se preparaba para conmemorar el 60 aniversario de la independencia (15 de agosto de 2007). A pesar de que hay muchos turistas y extranjeros residiendo en Varanasi nos sorprendió que no asistieran.

acostumbran a ir desde muy pequeños y con el tiempo, se vuelven aficionados. Otros asisten solamente a la *ārati*, la ceremonia con la que termina cada noche la *Rāmlīlā*. Para estas personas, la *ārati* es la parte más importante de la *līlā* y entienden que acudiendo a ella, es equivalente a haber presenciado la representación completa. Desde Varanasi salen autobuses para llegar a este momento especial.

Ārati es una forma de culto en la que se hacen ofrendas y se encienden lámparas de aceite o varitas de incienso delante de las imágenes, en las casas o en los templos. Durante la *ārati* de Rāmnagar suenan campanas, caracolas, *gongs*, cascabeles, tambores y canciones, la *darśana* se considera especialmente beneficiosa. *Darśana* significa “vista, panorama”. Los hindúes creen que la contemplación de un dios en forma de avatar, visión, imagen en un templo, persona santa o lugar sagrado aporta beneficios al devoto. Durante la *ārati* los *svarūpas* posan perfectamente quietos en una especie de escenario que cambia cada día. Esto es porque los *svarūpas* son, literalmente, imágenes religiosas (*murtis*).²⁰⁵ Esta estabilidad contrasta con el movimiento (movimiento en la historia, movimiento por Rāmnagar, movimiento para llegar a Rāmnagar). Todos los *svarūpas* llevan guirnaldas, el arco y las flechas de Rāma y Lakṣmaṇa están perfectamente colocados, las coronas rectas, a veces llevan una flor de loto en sus manos. Se colocan y se comportan como un poster religioso (*calendar art*) viviente.

Para aumentar la visibilidad, emoción y enfatizar el “clímax divino”, se encienden dos bengalas potentes (*mehtābis*), una seguida de la otra, que duran más o menos medio minuto cada una, la primera luz es rosa, la segunda blanca. La gente empuja para ver. Cuando se consumen las luces, se acaba la función, hasta el día siguiente.

Las *darśanas* son efectivas porque son *jhamkī*, “vislumbre”. La *ārati* es *jhamkī* también. Hay escenas, como Viṣṇu reclinado en Śeṣa, la serpiente cósmica; Sītā en su palanquín dorado; Rāma triunfante y glorioso después de haber roto el arco de Śiva; o la *pūjā* de Rāma ante el *liṅgam* de Śiva,²⁰⁶ que son *jhamkī*. Son momentos

²⁰⁵ Algunas imágenes en la India son consideradas especialmente poderosas como el Hanumān del templo de Sankat Mochan (Varanasi) o la imagen de Jagannath en el templo de Kṛṣṇa de Puri, en Orissa. En toda la India hay piedras sagradas, figuras, *liṅgams* a las que la gente ofrece incienso, flores, unas rupias y otras ofrendas. Algunas piedras o *liṅgams* están totalmente lisos de la erosión de tantas y tantas manos.

²⁰⁶ Esta *pūjā* ocurre dos veces: después de cruzar el (ficticio) Ganges el primer día de exilio y el día después de *Daśahrā*, cuando llegan a Rāmeśvaran (ficticio).

mágicos, de máxima espectacularidad, con otro ritmo de tiempo, en los que se cristaliza una mirada cósmica de divinidad eterna (*darśana*).

Rāma sonríe tímidamente durante la *ārati*, Lakṣmaṇa mira a su hermano con protección, Sītā brilla con su sari y ornamentos y Bharata y Śatrughna posan también. Incluso si Bharata y Śatrughna no han “actuado”, participan de la *ārati* y muchas noches van vestidos con ropa blanca limpia (no caracterizados o “disfrazados” como Bharata y Śatrughna). La pose de los *svarūpas* se les instruye con cuidado, los cuerpos deben estar rígidos, quietos, las caras, con la mínima expresión. Los *svarūpas* están rodeados de otros personajes, Hanumān, Jāmbavān, Sugrīva y otros monos, Vibhīṣaṇa, etc.

Durante el “descanso”, mientras el *Maharāja* hace la *saṃdhyā pūjā*, miles de personas acuden a los *svarūpas* a tocarle los pies de forma ritual (como reverencia) y a ofrecerles guirnaldas de flores. Incluso si no llevan su corona (signo de que no son dioses en ese momento), la gente les adora igualmente. Otros dioses no *svarūpas* (Hanumān, Śiva, Brahmā, Indra) son simplemente actores teatrales, personajes.

Sītā pasa muchos días sentada, en su jardín de Janakpur, en Citrakūṭa y especialmente durante su cautiverio (diez días). Es como si no tuviera nada que decir, nada que hacer, más que esperar y esperar. Muchos devotos, especialmente mujeres, van a tocarle los pies con respeto. Al final de la noche, está presente y resplandeciente en la *ārati*, como una diosa.

Además de *nemis* y asistentes a la *ārati* o a la *melā*, están los *walas* (vendedores, *rickshaws*, barqueros, etc.) que cobran protagonismo durante los intervalos.

Los musulmanes participan de manera indirecta, como pirotécnicos, artesanos (hacen las figuras de cartón piedra²⁰⁷ de Rāvaṇa, Jaṭāyus, etc.), conductores de elefantes, etc., pero su presencia como espectadores es mínima.

La policía está más presente y visible este año después de los atentados terroristas en Sankat Mochan (7 de marzo de 2006), uno de los templos más concurridos de la ciudad. Los compañeros del barco y la *līlā* nos confiesan que no les gusta su presencia²⁰⁸.

²⁰⁷ Equivalentes a un “ninot” de falla valenciana.

²⁰⁸ El día 21 de septiembre durante la *ārati* la policía tapa la visión (*darśana*) a algunos asistentes que están sentados. La gente se enfada con ellos, los policías no les hacen caso.

Todos los papeles son importantes y tienen su función en la *līlā cum melā*. Cada asistente vive la experiencia a su manera, no hay una única forma de experimentar el acto. La experiencia puede ser emocional, intelectual, física, personal, religiosa, devocional, ritual, lúdica, social, participativa, pasiva, dramática, coreográfica, musical, popular, espacial, temporal y de otras muchas formas que podríamos añadir o combinar. Siempre se mezcla lo sagrado y lo secular.

Cada representación en Rāmnagar es diferente porque cada año y cada día acude gente diferente que se sienta en lugares diferentes y por tanto escucha y ve diferente. Como el teatro experimental postmoderno, la *Rāmlīlā* de Rāmnagar está abierta a cambio y variedades. Los *svarūpas*, actores, *sādhus*, tramoyistas, cantantes, *vyāsas*, el *maharāja*, la audiencia, los barqueros, los vendedores, etc. cobran protagonismo por momentos. A veces son visibles, a veces no se ven, no se oyen, es como si no estuviesen. La presencia de cada actante va desde la transparencia a la total opacidad, de lo visible a lo implícito. La colaboración de todos los presentes es necesaria e insustituible.

La acción

En términos teatrales la acción de la *Rāmlīlā* consiste en un día de preludio, en el que Brahmā pide a Vīṣṇu que asuma la forma humana para rescatar al mundo aterrorizado por Rāvaṇa; siete días de iniciaciones (nacimiento, educación e iniciación de Rāma); veinte días de exilio (que recogen 14 años de tiempo épico, 13 antes del rapto y uno de guerra) y dos días de postludio, en los que participa el *Maharāja* (un día invita a los *svarūpas* a comer al Fuerte y el día siguiente les paga por sus servicios). Se puede representar gráficamente de estas dos formas, lineal y circular (Schechner 1983: 248 – 249 y 1993: 25 – 26).²⁰⁹

Para Richard Schechner (1983: 249 – 250)²¹⁰, las fases del drama social son:

- Ruptura: Cuando Kaikeyī pide los deseos a Daśaratha.
- Crisis: El exilio de Rāma complicado con el secuestro de Sītā.
- Acción reparadora: La guerra contra Rāvaṇa.

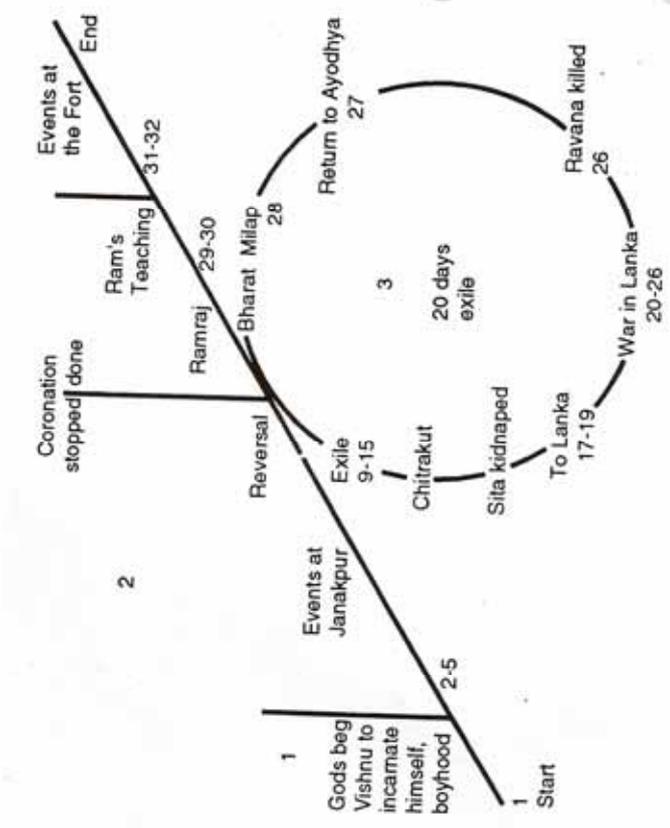
Finalmente les abuchean hasta que se van.

²⁰⁹ En la página siguiente.

²¹⁰ Siguiendo los estudios de Victor Turner, 1974 y 1979.

Linear representation of the main events portrayed during the month-long cycle of the Ramnagar Ramliila.

Day	1	2	3A	3B	4	5				
Event	Gods beg Vishnu to incarnate himself as Ram	Initiations Ram's boyhood adventures killing demons	Maturity Contest for Shiva's Coronation bow, courtship of Sita, marriage	Exile Exile begins	Crisis Journey through the forest to Chitrakut and Panchavati	War Ram pursues Ravana	Return War in Lanka	Ramraj Coronation and Teaching	Postlude Ceremony, payment at fort	
Day	1	2-5	6-8	9	10-15	16-19	20-26	27-28	29-30	31-32



- Restitución: La reunión de Rāma y Sītā, la reunión de los hermanos (*Bharat Milāp*), la coronación de Rāma y el *rāmarājya*.

En todos los niveles (de los amantes, de la familia, del estado y el cosmos) tiene lugar un restablecimiento del orden. La *Rāmlīlā* puede interpretarse también desde una perspectiva más amplia, la ruptura se produce cuando Rāvaṇa le pide su deseo a Brahmā y destroza los altares de los brahmanes interrumpiendo sus sacrificios. El retorno a la armonía empieza inmediatamente, con la encarnación de Vīṣṇu en Rāma. Pero la *līlā* de Vīṣṇu hace necesaria la representación de la *rāmlīlā* como una narrativa dentro de la realidad cósmica para restaurar en la tierra su equilibrio. La rendición de Rāvaṇa ante Rāma es el momento de restitución que pone fin a su rebelión.

Realmente Rāvaṇa no muere en la batalla de la *Rāmlīlā*, más bien se rinde ante Rāma. En la tarde de *Daśahrā*, después de que el Maharāja viene y se va como luego explicaremos, Rāvaṇa está en medio del campo de batalla subido en su carro. No dispara más flechas, se baja del carro, se quita la máscara con diez cabezas y los veinte brazos y se acerca a tocarle los pies a Rāma. El público se muestra excitado. Rāma abraza a Rāvaṇa. Un simple gesto lo simboliza todo: el bien ha triunfado sobre el mal. El episodio se caracteriza por la solemnidad y la sencillez, nada de violencia.

Incluso durante los días de batalla, cuando el fiero Kumbakarṇa está peleando y los *rāmāyaṇīs* dan detalles de la sangrienta guerra, los acontecimientos se desarrollan de manera ingenua y simple. La misma figura transmite humor más que miedo²¹¹. Ante el público, los carpinteros trepan hasta la cabeza de la figura, todo el mundo ve las escaleras, las cuerdas, las sierras y las linternas. Los *vyāsas* dan la señal y los carpinteros cortan la cabeza del gigante. Esto es precisamente *līlā*, lo visible se percibe como invisible, se oye lo que se debe oír y lo que no está hecho para que se escuche, este solapamiento es necesario y característico.

Rāvaṇa, sin máscara, se dirige a la muchedumbre y se pierde en ella. Al cabo de un rato se dirige lentamente a los carritos que venden cacahuetes, té y fritangas para que le inviten. Su trabajo ha terminado, puede cobrar (en especie) por ello. En Delhi, la figura de Rāvaṇa que está hecha de cañas de bambú y forrada de papeles de

²¹¹ Kumbakarṇa es azul, con unas orejas grandes con pendientes (aros), lleva corona, *tilak*, bigote con puntos plateados y un “vestido” abotonado. La figura se recicla en Rāvaṇa y se quema en la hoguera.

colores, arde inmediatamente, en Rāmnagar no, porque la hoguera se considera su cremación. Hay un descanso largo (casi tres horas). La gente se dedica a beber té y comer algo, los niños corretean. Varios grupos cantan *bhajans* y *kīrtana* acompañados de tambores. Hacia las diez de la noche llega un coche con la familia real (el *maharāja* no acude al funeral de otro *rāja*). Arde la hoguera con la figura de Rāvaṇa. El fuego libera el cuerpo de Rāvaṇa y su espíritu asciende hacia Viṣṇu, globos gigantes ascienden representando su alma. La gente los sigue con la mirada, la luz amarilla se hace más pequeña y finalmente desaparece en el cielo. Esa noche la *ārati* que hace Vibhīṣaṇa es muy efectista y llamativa, el fin del exilio ha llegado, los dioses llevan caminando en la tierra casi un mes²¹².

El día siguiente Rāma y los suyos regresan hacia Ayodhyā. En los días en que Rāma y Lakṣmaṇa iban camino de Laṅkā, el tiempo teatral era largo, había varias visitas a los ascetas, tenía lugar el encuentro con los monos y la muerte de Vālin, se pronunciaban largos discursos, etc. pero, de regreso a Ayodhyā, Rāma y los actores principales (incluidos los *vyāsas*) van arriba del carro Puṣpaka, no cruzan ríos, no visitan a *sādhus*, etc., el tiempo teatral se abrevia. Rāma le explica a su esposa los lugares donde ocurrieron cosas (“aquí murió Rāvaṇa”, “aquí hirieron a Lakṣmaṇa”, etc).

La *Rāmlīlā* juega con el tiempo. A veces, sucede que el tiempo real es más largo que el tiempo argumental. Tulsīdās puede describir un viaje brevemente, pero nuestro viaje real (caminando por Rāmnagar) puede tomar horas. Otras veces parece que el tiempo se detiene, el *maharāja* se va cada tarde a su *pūjā* y los espectadores

²¹² Esa noche y la siguiente, cuando Rāma y los suyos regresan hacia Ayodhyā subidos en el carro, hay más gente que nunca. Muchas familias con niños acuden a la *melā* más que a la *līlā*. Durante el largo intervalo, los niños corretean con sus máscaras de Hanumān y sus mazos de cartón y papel de colores jugando a ser el general de los monos. Los padres comen cacahuets y toman té. Muchos se acercan a tocarle los pies a Rāma e incluso hay gente que se hace fotos con el móvil sin que el *vyāsa* o los policías les llamen la atención. Más que *darśana* y dioses esa noche parece un desfile-espectáculo. Salvo en algún momento mágico como el ascenso de los globos que representa el alma de los *rākṣasas* muertos en el combate, no se guarda silencio. Parece que el consumo de marihuana (*bhang*) se dispara con motivo de *Durgā Pūjā* y algunos jóvenes se comportaban de forma grosera. Otra experiencia que nos decepcionó fue cuando una familia cargada de leña en sus cabezas intentaba regresar a su casa en Rāmnagar. La muchedumbre le pilló de camino y quedaron atrapados en ella. Cuando el carro se detuvo y Rāma bajó para rendir culto al árbol, la audiencia se sentó excepto la familia. La gente empezó a gritar y los policías les levantaron sus palos hasta que se agacharon. Otro policía casi nos pega con su porra cuando grabábamos la voz de los *rāmāyaṇīs*.

esperan, es tiempo para comprar y vender, para contemplar a los dioses (*darśana*), para descansar, charlar e incluso aburrirse. Hay momentos como el *Bharat Milāp*, en que el tiempo se para, para dejar esa imagen prolongada en nuestra retina y mente por varios días.

La *Rāmlīlā* también juega con el espacio: el espacio de Laṅkā es gigantesco, demoníaco. Cuando Rāma regresa a Ayodhyā después de la conquista, la escala de la acción cambia y se vuelve otra vez pequeña, humana. Un estanque de agua (el tanque cisterna al lado del templo) puede representar el mar o el Ganges, pero otras veces el Ganges se representa con una jarra llena de agua del Ganges. El ejército de monos y osos (una docena de niños) construye el “puente que cruza el océano” corriendo en sentido circular, gritando y tirando objetos que simbolizan montañas y árboles. A veces los significados de la *līlā* son sutiles, metafóricos; otras veces explícitos, teatrales.

La legitimación del *maharāja*

El fuerte de Rāmnagar fue construido por Balwant Singh, que gobernó entre 1740 y 1770, el primer *maharāja* de Varanasi o Kasi Naresh, Kāśīrājā. Otros *maharājas* posteriores añadieron edificios y patios a la estructura principal: Chet Singh (1770 – 1781) construyó el jardín, el templo y el tanque de agua; Udit Narayan Singh (1769 – 1835), el templo de Durgā. La *Rāmlīlā* se viene celebrando prácticamente como es ahora desde tiempos del *maharāja* Ishvari Prasad Singh, que gobernó desde 1835 a 1889.

Hay varias leyendas de porqué empezaron con esta representación. Se dice, por ejemplo, que Udit Narayan Singh era un gran aficionado a la representación y no podía acudir a Varanasi a causa de la lluvia, así que decidió empezar la *līlā* en Rāmnagar. Otra leyenda cuenta que el hijo de este *maharāja* cayó enfermo y que una guirnalda del *svarūpa* de la *Assi Rāmlīlā* (Varanasi) le devolvió la salud. Una tercera leyenda dice que fue el *guru* de este *maharāja* tuvo un sueño en el que el *Rāmāyaṇa* se le reveló en el escenario de Rāmnagar.

Una interpretación más política es que la identidad del *maharāja* depende, en gran medida, del mecenazgo y participación en la *Rāmlīlā*. Desde 1947 su legitimación como rey es todavía más necesaria, pues el privilegio de gobernar fue

abolido con la Independencia²¹³.

El padre de Balwant Singh, Mansa Rām, era un recaudador de impuestos para los mogoles que ganó respetabilidad cuando coronó a su hijo *maharāja* de Benarés. Puesto que el linaje no era originalmente “real”, sus descendientes tuvieron que ganarse el reconocimiento de la gente con la financiación, desarrollo y participación activa en la *Rāmlīlā*. El *maharāja* se encarga desde entonces de supervisar la elección de los *svarūpas*, los diálogos y la escenografía.

El palacio se construyó en la orilla “impura” del río, a pocos kilómetros de Varanasi, para establecer su poder y habilidades de recaudador de impuestos no sólo para la Varanasi hindú sino también para los musulmanes que vivían en el campo, así que el lugar elegido hacía de frontera entre los Nawabs, gobernantes musulmanes de Avadh, y la propia Varanasi. Rāmnagar era mayoritariamente musulmana en el siglo XIX y la *Rāmlīlā* sirvió para devolver un poco de gloria y prestigio a los hindúes. La idea de *rāmarājya* articulada por Tulsīdās era una alternativa simbólica al *ethos* mogol. Cuando los hindúes cruzaban el río quedaban inmediatamente impactados por el esplendor, poder y devoción de su realeza. No obstante, la pompa del *maharāja*, la idea de monarquía y su vestimenta siguen siendo mogoles.

La majestuosidad y el poder del rey quedan demostrados el día de *Daśahrā*, conocido también como *Vijayadasami* (“La décima Victoria”), que además coincide con *Durgā Pūjā*, el día más importante del festival de nueve días dedicado a la diosa Durgā²¹⁴. Este día el *maharāja* exhibe todas sus armas (toda clase de espadas, puñales, pistolas, etc.) en uno de los patios del fuerte y celebra un rito (*śāstra pūjā*) que muestra su autoridad militar. Para la ocasión viste de seda y luce un gran turbante. El fuerte se decora con bombillas y la gente de Ayodhyā/Rāmnagar también decora sus casas para recibir al rey. Después de la *pūjā*, el *maharāja* preside la procesión más opulenta desde su fuerte hasta Lañkā, seguido de una gran multitud. En el camino se detiene para rezar ante un árbol *śamī*, el mismo que fue adorado por Rāma antes de la batalla. Para la celebración se pintan las cabezas de los elefantes (en 2006 había

²¹³ Desde entonces, el *maharāja* recibe una subvención del Estado para la organización de la *rāmlīlā* pero no es suficiente para cubrir todos los gastos y la mayoría corren de su cuenta. Prácticamente todo el año hay gente trabajando: carpinteros, artesanos que elaboran las figuras de papel maché etc. Véase Kapur, 1990: 235.

²¹⁴ En *Vijayadasami* se celebran muchas victorias: Rāma contra Rāvaṇa, Durgā contra Mahisasura, los Pāṇḍavas, héroes del *Mahābhārata*, encuentran las armas escondidas este día etc.

dos)²¹⁵ y sus cuerpos se engalan con sedas y otros adornos brillantes. Cuando llega a Lañkā, se pasea diez minutos y regresa. Normalmente el *maharāja* permanece detrás de los espectadores marcando donde termina el *auditorium*, este día no. Un rey (el *maharāja*) no debe presenciar la muerte de otro (Rāvaṇa).

La *pūjā* de las armas es lo que queda de un despliegue de poderío de los *rājas* llamado *digvijaya* (“victoria de direcciones”). El rey, acompañado de su ejército, se desplazaba en *Daśahrā* hasta las fronteras de sus territorios, viajando hacia el norte, sur, este y oeste, para proclamar su dominio y mostrar su habilidad para la guerra. Luego, regresaba a su palacio (Schechner, 1993: 46 – 47). Este acto en Rāmnagar demuestra quién es el rey “secular/ civil” y “sagrado” (*Maharāja* / Rāmacandra).

Desde la Independencia colonial (1947), el *maharāja* no gobierna legalmente, sin embargo su posición de mecenas (financiador - productor) de la *Rāmlīlā* confirma su existencia como rey. Al menos por un mes al año demuestra quién es. Sin la presencia del *maharāja* (o, en su ausencia, algún miembro de la familia real) no hay representación.

En la *Rāmlīlā*, el *maharāja* no es el único elemento monárquico. Rāma, Sītā y Lakṣmaṇa no dejan sus coronas en ningún momento, inclusive cuando parten para el exilio. Las coronas aseguran la estabilidad del icono para los espectadores devotos. Así que el mensaje de la *Rāmlīlā* de Rāmnagar es, incluso en las escenas del bosque, de esplendor real y presencia divina.

Algunos espectadores acuden a la *līlā* para ver al *maharāja*, el representante de Śiva (*pratīka*, símbolo) en la tierra. Cuando llega o se va, algunos gritan *Hara, Hara, Mahadev!* (“¡Śiva, Śiva, Gran Dios!”) y otros responden *Bol! Rāja Rāmcandra ki Jai!* (¡Habla, Victoria al Rey Rāma!).

El penúltimo y último día, *Kot Vidai* (despedida) se funden las fronteras entre el mundo de Rāma y el del *maharāja*. Aunque algunas porciones del *Mānas* quedan por cantar, la actuación termina. Los cinco *svarūpas* llegan al fuerte por la tarde montados en los dos elefantes. El *maharāja* los saluda como devoto de Rāma, vestido sencillamente y descalzo. Los *svarūpas* se sientan en una plataforma bajita y el *maharāja* les lava los pies y les aplica el *tilakaṃ* en la frente. Les hace *ārati* y les

²¹⁵ El número de elefantes y figuras ha bajado en los últimos años. En las litografías de los años 20 y 30, que pueden verse en el museo y palacio del *maharāja*, la gloria y el esplendor de los *rajas* eran mucho mayores, había más de ocho elefantes.

sirve una fastuosa comida. Después, el *maharāja* reparte una rupia a cada participante. Le da la moneda al *vyāsa*, el *vyāsa* se la da a Hanumān, éste se la da a Rāma y Rāma a Lakṣmaṇa, así hasta que los cinco *svarūpas* reciben el dinero. Luego el *maharāja* le da otras rupias al *vyāsa* y el *vyāsa* a los *rāmāyaṇīs*, uno a uno. Este pago demuestra públicamente quién es el rey en Rāmnagar. Primero como invitados y luego como empleados, primero como héroes míticos y luego como sujetos, los personajes de la *Rāmlīlā* se ajustan al mundo y las necesidades del *maharāja*.

Luego el *maharāja* vuelve a hacer *ārati*. Los *svarūpas* se quitan la guirnalda y se la ponen al *maharāja*. Este acto refleja lo que ocurre cada día en el templo, el devoto ofrece algo (flores, cocos, etc.) y recibe algo a cambio (*prasād*, ofrendas bendecidas).²¹⁶ Finalmente, los miembros de la familia real se retiran y los *svarūpas* vuelven a Ayodhyā/ Rāmnagar para ofrecer *darśana* al resto de la gente. Así lo explica Richard Schechner:

The *Kot Vidai* is trivalent: the *maharāja* pays his performers even as he and his family welcome visiting royalty, whom they also worship as gods. All three events take place simultaneously, accomplished by the same set of gestures performed within the confines of a palace that is also a theatre set. Witnessing the scene are the citizens of Ayodhyā-Rāmnagar-Varanasi. Meanings radiate outward through three frames: that of Rāmnagar, where Vibhuti Narain Singh²¹⁷ remains “honorary king”; that of the mythic narrative, where Rām and the others are legendary figures; and that of cosmic and religious system of Hinduism, where gods are incarnate (1993: 67).

Linda Hess, otra de la primeras investigadoras junto con Richard Schechner, interpreta este acto como un cúmulo de realidades e ilusiones (*maya- līlā*). No es posible ni deseable descubrir quién es más “real” o “básico”, el *maharāja* o la *rāmlīlā*. Lo cósmico está por encima de lo mítico y lo mítico por encima del orden social de Rāmnagar. Ambos términos, *maya* y *līlā*, suelen considerarse sinónimos:

Both are associated with the fullness of phenomena, creation, form, transformation, magic, and illusion. Both are contrasted with something unchanging, pure, or empty. Both are female. The significant difference is

²¹⁶ Durante el *darśana* los devotos se acercan a los *svarūpas* y les hacen ofrendas. Los dioses las bendicen y se las devuelven a los devotos. El día 23 de septiembre que acompañabamos a Linda Hess, la gente de la *rāmlīlā* que la conocía le mostraba su agradecimiento, los *vyāsas* les dieron *prasād* y le pusieron guirnaladas de los *svarūpas* en señal de respeto.

²¹⁷ Vibhuti Narain Singh era el anterior *maharāja* que gobernó desde 1935 hasta 1957, pero su papel como rey, legitimado por su participación y financiación de la *rāmlīlā*, continuó hasta el día de su muerte en 2000. Desde entonces su hijo Anant Narayan Singh es el *maharāja*.

simply this: *maya* is more inclined to have a negative connotation, *līlā* a positive one. These inclinations are only relative, for both terms are also inclined to remain deeply ambiguous. The key to difference between the positive and the negative charge is theism (Hess, 1993: 84).

La *līlā* es *līlā* de alguien, *līlā* de Dios, normalmente de Viṣṇu. Los *vaiṣṇavas* explican el universo como un juego/teatro (*līlā*, *play* en inglés) de Dios. Dios lleva a cabo su creación hilando el universo, tejiendo las visiones, haciendo magia, jugando o actuando con gozo. Ese gozo puede compartirlo el devoto que mantenga una relación de amor desinteresado con Dios. Otros significados más sutiles de *līlā* pueden ser “fuego”, “goteo”, “escondite” o “gracia” (Dimock, 1982: 184 – 186).

Maya viene de la raíz sánscrita *ma*, que se traduce por “hacer” o “medir”, ambos relacionados con creación y finitud (Doniger, 1984: 117 – 118). Para el filósofo Śāṅkarā y la escuela *Advaita Vedānta*, *maya* es la antítesis de *brahman*, denotando “los múltiples halos de ilusión que nos separan de la verdad no dual”. No tiene nada que ver con el gozo, sino más bien con el sufrimiento. Puesto que el dios personal no es la principal realidad para el *Advaita Vedānta*, no hay problema de teodicea.

Los textos *bhakti vaiṣṇavas* hablan del *maya* de Viṣṇu, a veces como algo negativo, a veces como el misterio más importante, el secreto mejor guardado. Pero cuando el secreto finalmente se descubre, *maya* se convierte en *līlā*. Si pensamos que todo en este mundo es ilusión, caemos en el problema de que la palabra-concepto “ilusión” se incluye en ese “todo en este mundo”, la estructura cae por sí sola. Pero los *vaiṣṇavas* han encontrado una solución a este problema:

So *Vaiṣṇava* storytellers have found a way not just to tell but to show what they mean, to create an experience of coalescing and dissolving realities within series of frames, each of which appears to be substantial and reliable but subsequently dissolves, caves in, curves into another frame at what once seemed to be another level. Psychological frames are meant to get things organized, to get jobs done. It is impossible to function in the world without them [...]. The job *Vaiṣṇava* storytellers sometimes want to get done is to make their audiences taste the nature of psychological framing, with no special protectiveness for ‘common sense reality’ or for the individual ego that needs it. It turns out that this taste is very much alike the taste of *līlā*. As Richard Schechner once expressed it to me, ‘If you don’t grant privilege to any particular version of reality, framing ‘is’ play. As long as you define your terms, you can have any ‘as if’ you want (Hess, 1998: 90).

La estructura narrativa del *Mānas* (los marcos que hemos descrito, Lutgendorf

1991: 25) lleva a la audiencia a experimentar el concepto de *līlā*. Mientras nos movemos por esa configuración, experimentamos *līlā* y *maya*, pero la *Rāmlīlā* lleva esa experiencia a lo más alto, de forma dramática y multidimensional. La *Rāmlīlā* organiza las estructuras que luego rompe, de forma que se confunden los niveles de realidad, lo de dentro y lo de fuera, lo de aquí y de allá, lo de ayer y lo de mañana (Hess, 1998: 90).

La experiencia de la *līlā-maya* de la que habla Linda Hess no es sólo la grandeza del *maharāja*; la devoción y piedad de los participantes; la divinidad de los *svarūpas*; los caminos que cada día se recorren de Ayodhyā a Laṅkā y de Laṅkā al Ganges de vuelta a casa; o esos momentos mágicos de la *ārati/ darśana / jhamkī*; es también la propia experiencia personal. Es algo difícil de explicar si no se vive. No importa que uno sea devoto o investigador. Progresivamente, a lo largo de esos treinta días, la realidad cotidiana se traslada a la realidad psicológica de la *līlā*. La realidad que está al “otro lado del río” acaba invadiendo la realidad de Assīghaṭ (en Varanasi) y se acaba viviendo personalmente la *līlā*. Nuestra mente, por ejemplo, cantaba todo el día *kīrtanas* (*Jay Sītā Rām, Sītā Rām, Sītā Rām, Jay Sītā Rām*). El mundo mítico nos parecía cada vez más brillante y lo vivíamos de forma más real, más “auténtica”. Finalmente se apoderó de la realidad y acabamos soñando con la *līlā*, si es que los sueños no son, por si mismos, *līlā*. El hecho de participar, formar parte de la audiencia y ser actor al mismo tiempo, de viajar (incluyendo no sólo los caminos, bosques, calles, templos de Rāmnagar, sino también el transporte de Varanasi al fuerte), la sensación de silencio en esas noches oscuras (hasta la luna llena de *Daśahrā*), el paso del atardecer a la noche y algún día al amanecer, la lluvia, el frío, la humedad y el calor, acaban por confundir el sentido de realidad y de ficción-teatro (*līlā*).

Como dice Linda Hess (1998: 96), puede parecer una experiencia simplemente psicológica para nuestra mentalidad occidental, pero refleja el verdadero significado indio de la naturaleza del universo y la construcción de la realidad. Cuando terminó la *Rāmlīlā* sentimos una enorme sensación de vacío y pérdida, como cuando alguien termina un gran trabajo. Hablamos con nuestros compañeros de barca y todos compartían esa sensación, pero al menos a ellos les queda el consuelo de que el año siguiente habrá otra *līlā*.

3.3.3. Hanuman: Devoto Ideal

Hanumān es junto con el personaje chino Sun Wukong, el mono más famoso de la literatura asiática. Combina una excelente fuerza física con la habilidad de poder cambiar de tamaño, una inteligencia suprema y absoluta devoción a Rāma. Hanumān se ha convertido en uno de los principales iconos religiosos del hinduismo moderno, especialmente en el norte de la India y simboliza la cumbre de la *bhakti*. Es adorado por millones de hindúes como modelo del *dāsyabhāva*, un modo de devoción a Dios en el que el devoto adopta el papel de incondicional sirviente.

Como héroe marcial y general victorioso del ejército de monos es el patrón de los luchadores (*pahlvān*) y aparece pintado en las columnas, paredes y altares de los gimnasios (*akhārā*), en los árboles y tanques de agua o a lo largo de los *ghāṭs*. Hanumān no es para los luchadores un icono con dimensiones sobrenaturales, sino parte de su vida cotidiana. La lucha libre india (muy parecida a la greco-romana) es mucho más que un deporte o un pasatiempo, es una forma de vida, un símbolo de reforma ética y “nacional”²¹⁸. Los luchadores creen que la fuerza de Hanumān reside en su condición de célibe (*brahmācārya*), además de su energía divina (*śakti*) y devoción (*bhakti*).

Vālmīki no trata explícitamente el tema de la castidad de Hanumān aunque sí que habla de la sexualidad de otros monos casados como Vālin y Sugrīva. En el *Yuddhakāṇḍa* hay un pequeño detalle: Bharata, en agradecimiento por los servicios prestados a su hermano Rāma, le entrega a Hanumān dieciseis mil doncellas para que sean sus esposas (VI, 113, 41). Basándose en este dato, Robert P. Goldman y Sally Sutherland Goldman (1999: 55) han definido a Hanumān como viril, pero deserotizado, una figura “cuya libido está condicionada al servicio de Rāma”. Esta representación contrasta con la de algunos *rāmāyaṇas* regionales, jainistas y la mayoría de los textos asiáticos que ven a Hanumān como un Don Juan. Por ejemplo, en el *Ramakien* tailandés, Hanumān disfruta recorriendo las habitaciones del palacio de Rāvaṇa y no se considera nada inmoral, como en los textos de Kampan o Vālmīki,

²¹⁸ La vida dura y disciplinada de un luchador (horarios estrictos, costumbres dietéticas, ejercicio físico) contrasta con la poca disciplina y el narcisismo hedonista que caracteriza, según la perspectiva de los luchadores, la vida moderna india. Los luchadores ven necesaria una mejora de la vida contemporánea y muchas veces, la lucha adquiere un tono nacionalista (Alter, 1993: 127 – 144).

que el mono vea dormir a las esposas de otro hombre.

Hanumān no sólo es el “patrón” de los luchadores, sino la fuente de inspiración para todos aquellos que recitan el *Mānas*. A él se encomiendan para que les ayude a memorizarlo, entenderlo y explicarlo.

La apariencia física de Hanumān es la de un mono cualquiera (patas, garras, orejas, cola, etc.), pero su comportamiento va desde lo animal (dar brincos, morderse la cola, subir a los árboles, etc.) a lo humano (hablar sánscrito, razonar, sentir, etc.). Esta ambivalencia aparece como consecuencia de sus frecuentes alternancias entre su apariencia como mono común (incluso más pequeño de lo normal) y sus manifestaciones como figura gigantesca con proporciones y poderes sobrenaturales.

Hanumān no sólo combina comportamientos humanos y animales, también otros *vanaras* tienen esta propiedad. Como avatares o hijos de los dioses del panteón védico muestran su poder, valor y sabiduría. Pero al mismo tiempo su comportamiento es animal: Vālin, el rey de los monos, maldice a Rāma por matarle ya que es “un inocente animal salvaje que se alimenta de frutas y raíces” (IV, 17, 20). Precisamente esa es la excusa que tiene Rāma para matarlo porque matar animales está permitido a un *kṣatriya*. Hanumān se presenta a sí mismo como mono ante Rāvaṇa:

I have no alliance with the lord of wealth, Kubera, nor have I been sent by Vīṣṇu. This is my natural form; I am a monkey who has come here (V, 49, 11).

Cuando Hanumān ve durmiendo a la bella Maṇḍodari, la esposa principal de Rāvaṇa, se alegra enormemente pensando que ha encontrado a Sītā, aquí su comportamiento es también, el de un auténtico mono:

He clapped his upper arms and kissed his tail. He rejoiced, he frolicked, he sang, he capered about. He bounded up the columns and leapt back to the ground, all the while clearly showing his monkey nature (V, 8, 50).

También se dice en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki que los *vanaras* vivían en cuevas y se describen las armas que usaban (dientes, uñas, piedras y árboles) en clara contraposición a las de los dos Rāghavas, que usaban arcos, y los *rākṣasas*, que aprovechaban su gigantesco tamaño, sus poderes mágicos y otros artilugios con encanto como el carro volador.

Por otra parte, sus gustos y actos son como los de cualquier hombre: Sugrīva lleva ornamentos; Susena es el “médico” que cura a Lakṣmaṇa; Nala, el “arquitecto” que construye el puente a Laṅkā; Hanumān es capaz de hablar sánscrito como un

brahmán (V, 28, 17) y Aṅgada se presenta ante Rāvaṇa como un embajador inteligente versado en política. Como sugiere Sheldon Pollock (1991: 21), la naturaleza dual en el carácter de Hanumān como hombre y bestia es la misma en el carácter de Rāma como hombre y dios.

Desde el punto de vista estrictamente literario se podría buscar una explicación mítica, psicoanalítica o desde otras perspectivas de crítica literaria a la personificación de Hanumān como hombre-mono, sin embargo para todos aquellos hindúes que creen que el *Rāmāyaṇa* es historia sagrada, es difícil y necesario encontrar una explicación adecuada a su naturaleza animal. Hay estudios sociológicos y antropológicos que identifican a los *vanaras* con varias tribus indias²¹⁹. Otros autores (Guruge, 1991: 83; Ludvik, 1994: 4; Ghose, 2004: 44 – 63) no se aventuran a asociarlos con una tribu concreta ya que todas tienen hábitos comunes y físicamente son bastante similares: Los *vanaras* fueron concebidos como un grupo tribal primitivo, no ario (*yakṣas*), probablemente totemístico, pero el gusto popular por resaltar lo sobrenatural hizo que al final aparecieran como medio míticos medio humanos. La supuesta tribu empezaría a recibir influencia aria con los primeros sabios que construyeron ermitas en su tierra. La gloriosa descripción de Kiṣkindhā y las bromas de Sugrīva en su harén serían una clara imposición de las condiciones del norte de la India a las tribus menos conocidas. Pero, por otra parte, ciertas descripciones como el segundo matrimonio de las viudas demostraría que algunas costumbres sociales de las razas no arias eran conocidas en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Los Goldman (Goldman, 1990: 26 – 28; Goldman & Sutterland Goldman 1999: 29 – 31) señalan la peligrosidad de todas las teorías que identifican lo puramente fantástico con la realidad. Por compararlo con algo más cercano a nuestra literatura, sería como querer identificar los ancestros de Don Quijote de la Mancha.

In any case, we are convinced that attempts at the ethnological identification of the *rākṣasas* and the *vanaras* and the geographical location of their strongholds

²¹⁹ Ananda Guruge (1991: 84 – 85) cita como ejemplos algunas teorías: A. Weber (1875) los ve como aborígenes del Deccan que tenían relación con los arios; M. Monier Williams (1875) los sitúa en la zona de Vindhya; F. E. Pargiter (1922) los ve como dravidas, pues la palabra *āṇ-manti* (Hanumānti) significa “mono macho” en tamil; V. R. R. Dikshitar (1933) los asocia con la tribu “negritos”; G. Ramdas (1925), con los Savaras de Ganjam puesto que ellos se denominan así mismo como *arsī* o *arisi* que significa mono y los oriyas les llaman *lambo lanjiya* (larga-cola). Como último ejemplo, Guruge cita a V. R. R. Dikshitar (1933), que también los identifica con los Lambadis (Distrito Bellary, Karnataka) porque claman a Sugrīva y Vālin como sus ancestros.

are not futile but wrongheaded. For in seeking a historical basis for what is, in many respects, a kind of elaborate fairy tale, we are led away from a true understanding of the work” (Goldman, 1990: 28).

La naturaleza simia de los *vanaras* es, según los autores estadounidenses, una parte integral de la épica y no se trata de ninguna interpolación para darle un tono cómico. Los dos teóricos intentan dar una respuesta a por qué la leyenda de Rāma tiene a monos como aliados del héroe. Podría ser un motivo folclórico popular o bien, un motivo literario de la tradición oral: el animal que ayuda a salvar a héroe en apuros y a rescatar a su amada. Cuando el poeta necesita o quiere mostrar comportamientos de relaciones sociales “no normativas”, la tendencia es, como ya hemos explicado, situarlas en el universo social de los *vanaras* y *rākṣasas*.

Vamos a resumir en tres etapas la caracterización de Hanumān en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki (Bulcke, 1959 – 60: 393 – 402):

- En el *Kiṣkindhākāṇḍa* es un ministro (*saciva*) ejemplar, pero ordinario.
- En el *Sundarakāṇḍa*, sus poderes y hechos cobran grandes dimensiones y se hacen sobrenaturales.
- En el *Uttarakāṇḍa*, se intenta explicar porqué Hanumān no es capaz de proteger a Sugrīva de su hermano Vālin siendo tan poderoso.

En el libro IV, Hanumān aparece como mensajero al servicio del rey Vālin y no se le atribuye ningún poder especial. Se muestran sus dotes de fiel consejero. Consuela a Tārā (IV, 21), le recuerda a Sugrīva que no ha cumplido su promesa de ayudar a Rāma (IV, 28 y 31), informa a Svayaṃprabhā que va a salir la misión en busca de Sītā (IV, 51) e intenta disuadir a Aṅgada de ayunar hasta morir (IV, 53). Al final del libro IV, Hanumān recupera los poderes otorgados por los dioses y salta a Laṅkā (*Vul.* IV, 66 y 67; V, 1). Cuando el grupo de monos que busca a Sītā llega al litoral sur, se encuentra con el vasto océano y con la incapacidad de saltar sobre el mar, Hanumān está triste, siente que la misión para buscar a Sītā llega a su fin. Así que todos los monos empiezan a recordarle cómo ganó la atención del sol en sus días de estudiante.²²⁰ Hanumān aumenta su cuerpo hasta que puede saltar el mar.

El *Sundarakāṇḍa* es un tratado exclusivo sobre Hanumān y Sītā. Con Hanumān, el lector recorre los interiores del palacio de Rāvaṇa (V, 2 – 3) así como los

²²⁰ De pequeño le gustaba divertirse robando los libros y haciendo cosquillas a los ascetas del bosque. Sabiendo que Hanumān era invencible, los sabios le hicieron una pequeña maldición: Hanumān no sería consciente de sus poderes hasta que alguien se los recordase.

detalles de la belleza y sensualidad del harén de Rāvaṇa (V, 8) descritos en tono erótico. Llama la atención la naturaleza *vouyerística* de las primeras *sargas* del libro²²¹. El mono se siente incómodo en las estancias de las mujeres y cuestiona y racionaliza su misión como espía, aunque la lleva a cabo con una “mente pura”.

Igual que cambia de tamaño, cambia de humor (V, 2 – 11). Llega entusiasmado y lleno de esperanza por encontrar a Sītā, pero cuando ve la magnitud de las dificultades su ánimo decae. Disfruta descubriendo las magnificencias de Laṅkā, pero se vuelve a deprimir pensando en cómo llevar a cabo su misión. Todas sus penas terminan cuando encuentra a Sītā en la cueva de *aśoka* (V, 13).

Sītā y Hanumān establecen en Laṅkā una íntima relación totalmente deserotizada, Hanumān es para Sītā, un hijo “simbólico” (Lutgendorf, 1999: 28) que le reconforta y anima a luchar por su vida y salir del cautiverio.

Después del encuentro, Hanumān quiere enseñar una lección a la orgullosa Laṅkā. Asume su condición de mono gigante y empieza la destrucción de los objetos más preciados, uno tras otro. No se trata de destrozar porque sí, Laṅkā ha prosperado gracias a las riquezas robadas y esto no puede ser un precedente para que otras fuerzas malignas hagan lo mismo, por eso Hanumān pone fin. Cuando el hijo de Rāvaṇa, Indrajit, usa los *brahmā-astra*,²²² Hanumān se deja atrapar con tal de entrar en la corte de Rāvaṇa y asegurarse de la fuerza del enemigo de Rāma. Esta es otra de las muestras de la fidelidad absoluta de Hanumān. Rāvaṇa ordena prender fuego a la cola de Hanumān y el mono escapa, quemando y convirtiendo en cenizas todo lugar por el que pasa (V, 52).

En el libro VI, Hanumān pelea y mata a los *rākṣasas* Dhūmrākṣa (*sarga* 52), Akampana (*sarga* 56), Devāntaka y Triśirā (*sarga* 70) y Nikumbha, el hijo de Kumbakarṇa (*sarga* 77), pero su acto más heroico es cuando vuela a los Himalayas y regresa portando las hierbas curativas que devuelven la vida a Lakṣmaṇa y a varios monos (*sarga* 74).

De vuelta a Ayodhyā y restaurada la paz, Rāma y Hanumān se despiden, el

²²¹ El poeta usa muchas variaciones de la raíz sánscrita “dṛś”, “ver” (Goldman & Sutterland Goldman, 1999: 49 – 51).

²²² Brahmā bendijo a Hanumān con un cuerpo magnífico invencible incluso a un *brahmā-astra*, un arma mágica (I, 17, 3 – 6). Por eso cuando el hijo de Rāvaṇa la usa en el *Sundarakāṇḍa* de Vālmīki, se explica “aunque Hanumān sabe disparar un *brahmā-astra*, se mantuvo en silencio por respeto a Brahmā”.

mono le asegura a Rāma que su fama perdurará eternamente:

May my supreme affection for you stand forever, O King! May my devotion be constant to you, O valiant prince! Let not my love be diverted to anyone else. My life continues in my body without doubt so long as your story remains current on the surface of the earth, O heroic Śrī Rāma! Let the celestial nymphs, O Rāma, recount to me, O jewel among the human beings, that which passes as your divine life exploits, your story, O delight of the Raghus! Imbibing with my ears the nectar in the form of your life story, my heroic lord, I shall thereby (be able to) allay my longing (for your sight) even as the wind disperses a line of clouds (*Vul.* VII, 40, 15 – 18).

Aunque la historia de Hanumān como uno de los siete los *ciravijins* (“los de larga vida”), seres inmortales que pueden dejar su cuerpo mortal cuando deseen hacerlo²²³, no está presente en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, los dos relatos de su nacimiento e infancia, uno al final del *Kiṣkindhākāṇḍa* (IV, 65) y el otro en el *Uttarakāṇḍa* (*Vul.* VII, 35 – 36), indican que no se trata de un ser cualquiera. Jāmvavān le dice a Indra que le ha concedido el don de elegir el momento de su muerte (IV, 65, 26 – 27) y en el último libro, Brāhma presagia que tendrá larga vida (VII, 36, 19). El hecho de que su fama perdurará tanto como la del *Rāmāyaṇa* es también una prueba de su inmortalidad (*cirañjīvatva*).

Los poderes de Hanumān no son siempre explícitos, pero queda claro que Hanumān no está sólo. Continuamente se le asocia a los dioses (Vāyu, su padre, el viento; Sūrya, el sol; Sāgara, dios del mar, Brahmā e Indra), a los cuerpos celestes divinos (el sol y la luna) y montes sagrados (Mount Mahendra, Mount Ariṣṭa, Mount Maināka) que le asisten y ayudan en sus diferentes misiones. Esta característica propia de los textos *vaiṣṇavas* es utilizada por los poetas para manifestar la divinidad del héroe mono.

Vālmīki explica que Hanumān es hijo de Vāyu, el Dios del Viento, una divinidad mencionada en varios himnos védicos junto a Indra, Varuṇa y Agni. La

²²³ Los *ciravijins* son los siete inmortales del hinduismo que incluyen al demonio Bali, un demonio bueno que conquistó cielo, tierra y infierno aunque fue obligado a devolverlo; Paraśurāma, el único avatar de Viṣṇu que es inmortal; Hanumān, el fiel discípulo de Rāma; Vibhīṣaṇa, el hermano de Rāvaṇa que luego es coronado rey de Laṅkā; Vyāsa, compilador del *Mahābhārata*; Kṛpa, profesor del príncipe en el *Mahābhārata*; y Aśhvattāman, un hombre sentenciado a la inmortalidad por haber matado a los cinco hijos de los Pāṇḍavas e intentar asesinar al nieto de Arjuna. Aunque “inmortal” en el hinduismo no significa eterno. Incluso los seres inmortales se disuelven al final del universo. Lo único eterno es la *Trimurthi*, la serpiente Śeṣa y los cuatro Vedas.

madre de Hanumān, una *apsarā* llamada Punjisthala, se convirtió en Āñjana, una mona, por una maldición. Āñjana es, en realidad, la mujer de Kesari, un poderoso mono conocido por haber matado a un elefante que causaba problemas a sabios y eremitas, pero Hanumān no nace de esta relación, sino de una aventura de su madre: Un día, cuando Āñjana está en la cima de una montaña, el dios Vāyu se le acerca y sopla una ráfaga de aire desnudándola. Vāyu se enamora de Āñjana y la deja embarazada. De su unión nace Hanumān, también llamado “Māruti”, el hijo del viento, y Āñjaneya, hijo de Āñjana.

La historia del nacimiento de Hanumān no se limita a este argumento, es uno de los ejemplos que mejor demuestran la naturaleza panasiática de la *rāmāyaṇasfēra*.

En el *Gvāy Dvóraḥbhī* laosiano, Nāñ Gāndāpbī (Gandharvi) danza ante el rey Dātṭaḥṛātthaḥ y este eyacula. Nāñ Gāndāpbī recoge el semen y lo deposita en la boca de Nāñ Kāsī, la madre ciega de Óngót y Varāḥyót, que estaba descansando bajo una higuera. Como resultado, Nāñ Kāsī concibe un hijo llamado Hvóraḥmān (Hanumān) y muere a los siete días del parto. Antes de morir, le dice a Hanumān que coma muchos higos para sobrevivir. Un día Hanumān, confunde el sol con un gran higo y salta hacia él quedando totalmente abrasado. Sólo algunas gotas de su sangre quedan pegadas en el carro del dios Sol y éste le devuelve la vida aplicando un líquido (*nāṃ cai gai*) que aumenta sus poderes espirituales y le otorga capacidad para asumir la forma que desee.

Esta historia que los laosianos adaptan para explicar sus propias experiencias y prácticas mágicas, tiene reminiscencias de otra historia india que explica la fonética de su nombre sánscrito, “mejilla”: Hanumān crece y hereda las cualidades de su padre: vuelo rápido, virajes vigorosos y fuerza poderosa. Al poco de nacer pensó que el sol era una fruta madura así que voló hacia él para comérselo. Indra, el administrador de las leyes del universo, lanzó a su potente arma, Vajra (el trueno), que le dio de lleno en las mejillas. Hanumān cayó a la tierra desvanecido. El Dios del Viento, padre de Hanumān, se ofendió y se retiró, lo que provocó sofocantes muertes y asfixia de todos los seres vivientes. Para pacificar a Vāyu, Indra apaciguó el efecto de su Trueno que había cortado las dos mejillas de Hanumān. Así que Hanumān es conocido en sánscrito como hanumahH, que significa mejilla.

En el otro *rāmāyaṇa* laosiano, *Phra Lak Phra Lam* (II, 10 – 11), el nacimiento de Hanumān diverge: Rāma trepa al árbol Manikoth (Manigrodha en sánscrito) y al

comer su fruto se convierte en un mono. Como mono, Rāma tiene relaciones con Nān Bēn Si, la hija del ṛṣi To Tama (Gotama) que, por una maldición, se convirtió en mona. De este encuentro nace Hanumān.

En el *Hikayat Serī Rāma* malayo, la historia del nacimiento de Hanumān se complica todavía más: Dewī Indra maldice a su hija Dewī Anjātī a estar cien años con la boca abierta como castigo por haber revelado el secreto de su adulterio. Rāma y Sītā se convierten en monos por bañarse en una laguna de aguas claras prohibida y tener relaciones sexuales, Lakṣmaṇa los lanza a otras aguas con fango y asumen de nuevo la forma humana. El semen de Rāma es transferido por el dios del viento desde el cuerpo de Sītā hasta la boca abierta de Anjātī, que está haciendo penitencia. Así nace Hanumān, un mono blanco con pendientes. En el *Hikayat Serī Rāma*, Hanumān también se quema con los rayos del sol.

El abuelo paterno de Hanumān, Sang Pérdana, predice que Hanumān conocerá a su padre cuando éste identifique sus pendientes. Hanumān ve a Rāma durmiendo bajo la sombra de un tamarindo y lo despierta, inmediatamente Rāma reconoce los pendientes de su hijo. Hanumān es, por tanto, hijo de Rāma y sobrino de Vālin y Sugrīva.

Cuando Rāvaṇa va de camino a Laṅkā con Mandūdākī (Maṇḍodari), Vālin la ve y la deja embarazada de un hijo llamado Seri Aṅgada, que luego es devuelto a Rāvaṇa por intercesión del maestro de Vālin. Hanumān, de camino a Laṅkā, también deja caer su esperma al mar y un pez se lo traga dando a luz a un hijo llamado Hanumān Tugangguh.

El hijo de Rāvaṇa, Gaṅga Mahāsura, que gobierna los mares, educa a Hanumān Tugangguh y lo convierte en el guardián de la fortaleza del reino de Ultratumba, gobernado por su otro hijo, Pātāla Mahārāyan²²⁴. Hanumān reconoce a su hijo Hanumān Tugangguh cuando visita el Reino del Más Allá para rescatar a Rāma de la fortaleza de Pātāla Mahārāyan. Luego Rāma derrota a Pātāla Mahārāyan y Hanumān salta a Laṅkā desde los brazos de Rāma. Cuando deposita el anillo de Rāma en un jarro de agua, la cautiva Sītā lo ve y llama a Hanumān.

Estos ejemplos manifiestan el proceso de reescritura constante y la persistente

²²⁴ Rāvaṇa tiene tres hijos en el *rāmāyaṇa* malayo: Indrajit, Gaṅga Mahāsura y Pātāla Mahārāyan. Son hijos de sus primeras tres esposas llamadas Nila Utama, reina de Keindraan; Gaṅga Mahā Dewī, reina de los Mares; y Pertiwī Dewī, reina del Infierno.

intertextualidad de la *rāmāyaṇasfēra*. Como ya hemos dicho, esta pluralidad discursiva hace del *Rāmāyaṇa* una obra especial puesto que es, siempre y sobre todo, “reescritura”, que enlaza con una tradición de textos ya dados y se desarrolla en un diálogo infinito con el conjunto de los textos *ramayánicos*.

En la India, la personalidad de Hanumān, además del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, se complementa en el *Rāmopakhyāna* del *Mahābhārata* (III, 257 – 275), contemporáneo al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, y posteriormente en *Raghuvamśa* de Kālidāsa (siglo V) y las obras de Bhavabhūti, *Mahāvīracarita* y *Uttararāmacarita* (siglos VII o VIII d.C.).

En la época puránica, entre los siglos VIII y X, Hanumān se convierte en avatar de Śiva. La primera referencia se encuentra en el *Agni Purāṇa* (51:16) y sigue desarrollándose en otros purāṇas como el *Śiva* (3: 20) y el *Skanda* (5: 2: 79 y 5: 3: 84) y en varios *rāmāyaṇas* como el de Kṛttivāsa (VI, 129) y el de Kampan. (V, 13). Śiva se enamora pasionalmente de una forma encantada de Viṣṇu (Mohinī) y su semen fluye. Los siete sabios colocan el semen en el oído de Anjanā, la hija de Gautama. Anjanā da a luz a Hanumān, encarnación de Śiva en forma de mono. Las historias asiáticas sobre el nacimiento de Hanumān que acabamos de relatar, especialmente la del *Gvāy Dvōraḥbhī*, podrían derivar de estas fuentes puránicas o bien de *rāmakathās* locales del este y sur de la India. Como avatar de Śiva, Hanumān también se convierte en *brahmācārya* y los textos empiezan a referirse a él como célibe, con gran capacidad de autocontrol, practicante del ascetismo y del yoga. De hecho, los *Nāth yogīs* lo adoran como *mahāyogī*, el gran *yogī* (practicante de yoga).

En la época medieval, Hanumān aparece como fundador de la *rāmbhakti*. En el *Bhāgavata Purāṇa* (5: 19: 1) aparece como el mejor de los devotos y en el *Bhakta Mālā* (7: 9) como el decimonoveno de los *harivallabhas*²²⁵. Para Tulsīdās, Hanumān es una reencarnación de Śiva que desciende para servir a Rāma. Así lo expresa en obras como *Vinaya Patrikā* (26, 1; 27, 1, 3 y 29, 5), *Dohavalī* (127 – 128) y *Hanumān Bāhuka* (9, 14) (Ludvik, 1994: 11). Tulsīdās siente por Hanumān ferviente admiración. En el *Vinaya Patrikā*, además de verlo como devoto ideal, Tulsī lo considera conocedor del *Vedānta* (26, 8), el mejor de los cantores del *Sāma Veda* (27, 3), comentador de la escrituras védicas, gramático, poeta (28, 5), brillante en varias artes (28, 5) y autor del *Mahānāṭaka*, una obra *bhakti* (29, 3) (Ludvik, 1994: 14). En

²²⁵ Viṣṇu tiene cuarenta y dos “preferidos” (*harivallabha*) y Hanumān ocupa la posición diecinueve.

Hanumān Bahukā, Hanumān recibe el estatus de demidios, con el poder de rescatar al devoto de sus sufrimientos físicos y las calamidades naturales. A partir de entonces, muchos poetas *vaiṣṇavas* escriben poemas y canciones dedicadas a Hanumān, entre ellas, la más popular es el *Hanumān Cālīsā* (“Cuarenta versos a Hanumān”). No sólo alaban su poder, también le dan un significado tántrico en obras como *Mahāvīr Kavacha* o *Hanumān-jī kā Kavacha*. Hanumān tiene un lugar especial en el *Rāmcaritmānas*. Su divinidad se muestra de manera sutil a lo largo del poema, siempre mostrando más énfasis en la *bhakti* que en el *dharma*, prioridad en el texto de Vālmīki. Veamos algunos ejemplos a continuación:

En el primer encuentro con los hermanos Rāghava, Vālmīki enfatiza la fuerza, poder e inteligencia de Hanumān, Tulsīdās muestra la divinidad de Rāma y la devoción de su amigo mono que rápidamente lo identifica con Dios. Vālmīki describe a los dos hermanos: su vestimenta de ascetas (IV, 3, 4), su físico (IV, 3, 7 – 12) y armas (IV, 3, 7, 14 – 16), que claramente manifiestan su naturaleza *kṣatriya*. Tulsīdās también los describe brevemente, pero destaca su aura por encima de su apariencia:

Thought possessed of delicate, charming and beautiful limbs, how is it that you have exposed yourself to the intolerable sun and stormy wind of these wild regions? Are you some two or the three gods (Brahmā, Vīṣṇu, Śiva) or are you Nara and Nārāyaṇa, or are you the first causes of the world and lords of all the spheres, manifested in human form to bear souls across the ocean of mundane existence and relieve the earth of its burdens? (*Mānas*, IV,1, 4).

En el texto de Vālmīki, Hanumān consuela a Tārā diciéndole que Vālin ha muerto como consecuencia de su *karma* (IV, 21) y le comunica que Aṅgada será el sucesor. Tulsīdās se ahorra el episodio del nombramiento de Aṅgada porque lo que ello implica es inaceptable: Rāma, como Dios Supremo, no necesita realmente la ayuda de nadie para encontrar a su esposa y Hanumān, el *bhakta* modelo, no tiene ninguna razón para desconfiar.

Después de la muerte de Vālin, Rāma espera mientras Sugrīva disfruta de Kiṣkindhā, olvidándose de su promesa (IV, 28, 2 – 6; *Mānas* IV, 18, 2). A Lakṣmaṇa se le agota la paciencia y muestra su descontento (IV, 31, 15). En el texto de Vālmīki, Hanumān presiona al rey de los monos porque teme a los Rāghavas. Sin embargo, el Sugrīva de Tulsī sabe qué hacer, utiliza a Hanumān y a Tārā como mediadores, narra la gloria de Rāma y todo termina en un abrazo entre Sugrīva y Lakṣmaṇa (*Mānas* IV, 19, 3). El mensaje de Tulsīdās está claro: la *rāmbhakti* consiste en manifestar el amor

verdadero por Dios.

El episodio del anillo, señal que le sirve a Sītā para reconocer a Hanumān como mensajero de Rāma, parece una interpolación en Vālmīki porque no había en esos tiempos anillos-sellos (se introducen después del siglo I a.C.), también se ha demostrado que hay irregularidades lingüísticas y como dicen los comentaristas medievales como Govindrarāja, un asceta como Rāma no precisaba de semejante objeto ornamental (Ludvik 1994: 49). Tulsīdās aprovecha el anillo (*mudrikā*) con simbolismo para su causa: el significado del anillo, además de pasaporte para Hanumān, sirve para transferir la salvación a Sītā, un instrumento para eliminar cualquier obstáculo gracias al nombre de Rāma (*rāmanāma*) inscrito en él. El *rāmanāma* es la *śakti* que hace que todo sea posible para Hanumān.

Antes de cruzar el océano (IV, 64; *Mānas* IV, 29), el Sampāti de Tulsīdās define las cualidades necesarias para esta proeza: fuerza física, coraje para afrontar los obstáculos, inteligencia para resolverlos y la presencia de Rāma en el corazón para permitir que Él haga su trabajo. En el *Mānas* queda claro que todos estos atributos son de Rāma y Hanumān simplemente ejecuta su trabajo bendecido por la gracia de Dios. Puesto que el Señor es infinitamente poderoso, Hanumān también lo es, ese es el mensaje. El objetivo de Tulsīdās no es como para Vālmīki destacar los méritos y trabajos que hace Hanumān, sino explicar a quién se dirigen sus esfuerzos. Vālmīki detalla la preparación física de Hanumān (V, 1, 9 – 35), Tulsīdās la omite.

En su salto al océano, el mono se enfrenta a tres “obstáculos”: el monte Maināka (V, 1, 75 – 122; *Mānas* V, 1), que le ofrece descanso y comida; Surasā (V, 1, 130 – 156; *Mānas* V, 2), que le reta a entrar en su enorme boca que no para de crecer; y Siṃhikā (V, 1, 166 – 180; *Mānas* V, 3), otro demonio marino (hembra) con boca gigante²²⁶. Tanto en el texto de Tulsīdās como el de Vālmīki, Hanumān sale airoso de los encuentros que demuestran su fuerza física, inteligencia y lealtad a Rāma y a Sugrīva. El enfoque varía. Cuando el Hanumān de Vālmīki ve el monte Maināka no sabe sus intenciones, sin embargo, el Hanumān del *Mānas*, reconoce enseguida que se

²²⁶ Las dos historias son muy parecidas: Surasā es una serpiente marina, Siṃhikā, una *rākṣasī* deforme; ambas tienen la capacidad de cambiar su forma y tamaño. La ogresa abre su boca para que entre Hanumān. Puesto que Hanumān tiene un tamaño gigantesco, Surasā, aumenta su boca a diez *yojanas* de ancha, entonces Hanumān crece otras diez *yojanas*. La serpiente marina aumenta a veinte *yojanas* sus dimensiones, entonces Hanumān decrece al tamaño de una pulga y sale por la boca sin que el monstruo se de cuenta.

trata de ayuda y hospitalidad. A Vālmīki le interesa una vez más la heroicidad del mono; a Tulsī, la confianza que el mono deposita en Dios.

Una vez en Lañkā, Hanumān entra a la ciudad y asume la forma de gato (Vālmīki, V, 2, 46), pájaro (*Adhyātma Rāmāyaṇa*, V, 3, 20) o mosquito (*Mānas*, V, 4,1), su capacidad para reducir su tamaño a la mínima expresión aumenta a medida que la *bhakti* es más popular. Hanumān se encuentra con Lañkinī, una *rākṣasī* que le quiere impedir el paso y que Hanumān tumba con un duro golpe. El episodio, ausente en el texto de Vālmīki, es un cuarto obstáculo que no sólo sirve para mostrar una vez más la fuerza de Hanumān, sino como una prueba más de su divinidad:

When Brahmā granted Rāvaṇa his boon, he spoke to me and gave me sign before he left: ‘When you get discomfited by a blow from a monkey, know that it is all over with the demon race’. I must have earned great merit, friend, that I have been rewarded with the sight of Rāma’s envoy (*Mānas* V, 3, 3 – 4).

En el *Sundarakāṇḍa* de Vālmīki, las emociones de Hanumān van cambiando, como hemos señalado, pasa del entusiasmo al miedo, incluso llegando a asumir que Sītā ha muerto. En estas *sargas* del libro quinto (10 y 11), Hanumān es más humano que nunca. Sin embargo, en el texto de Tulsīdās, Hanumān asume la forma de hombre, se encuentra con Vibhīṣaṇa que está recitando el *rāmanama* y le da toda la información acerca del paradero de Sītā. El episodio se convierte en una nueva lección sobre la *rāmbhakti*, Vibhīṣaṇa está preocupado por si Rāma no le concederá su gracia divina por ser *rākṣasa* y Hanumān le dice que el amor del Señor es para todos sus sirvientes (*Mānas*, V, 7, 3). El Hanumān de Vālmīki se muestra dubitativo a la hora de reconocer a Sītā, el Hanumān de Tulsīdās la identifica al instante.

Ambos monos (el de Tulsī y el de Vālmīki) sienten pena al escuchar los lamentos de Sītā (V, 14, 28; *Mānas* V,8). En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, el episodio empieza con una exposición del *rāmakathā* (V, 29), sigue con la presentación de Hanumān en la que da pruebas feacientes sobre su identidad (V, 31 – 33) y concluye con la entrega del anillo de Rāma (V, 34). Tulsī empieza el proceso al revés: primero, el anillo; luego narra el *Rāmāyaṇa* y por último se auto-identifica. Al Hanumān de Tulsīdās no le cuesta nada convencer a Sītā de su sinceridad porque presenta la prueba desde el principio. La Sītā de Vālmīki se pregunta si su marido la ama todavía (V, 34, 19); sin embargo, la Sītā de Tulsīdās asume que Rāma la ha abandonado, pero sabe que por encima de todo, es merecedora de su gracia (V, 14, 4).

En el *Sundarakāṇḍa*, el mono encuentra a Sītā llevándole el mensaje como un

maestro mandado por Dios. Su personaje es una especie de profesor divino y Sītā su alumna. Desde un punto de vista filosófico, Rāma representa Dios (*parāmatha*) y Sītā, el Alma Individual (*Jivatama*). Hanumān desempeña el papel del *guru* que une el Alma Individual con el *parāmatha* o Dios. De hecho, tiene el papel de *guru* en muchas tradiciones del sur de la India. Dios se comunica a través de maestros elegidos. El maestro no sólo esclarece las dudas que tiene el estudiante, también le enseña humildad.

En otro sentido, el libro de Hanumān y Sītā los presenta como portadores de *bhakti* y *śakti*. Hanumān observa que Sītā tiene suficiente poder para destrozarse a Rāvaṇa por ella misma (V, 49, 21, 33 y 35; V, 53, 18 y 23), que él atribuye a su capacidad ascética y declara que Rāma servirá como mero instrumento para su destrucción (V, 57, 2 – 5 y 16). Hanumān, por su parte, declara que es capaz de rescatar a Sītā él solo, pero Sītā rechaza la proposición para que la reputación de Rāma no quede dañada (V, 35, 57 y V, 54, 3). Todos estos pasajes, en el *Rāmcaritmānas* o en el *kathā* de Vālmīki, revelan la importancia del tema de la sublimación y subordinación a la autoridad de Rāma.



En la última década se han erigido monos gigantes de cemento y templos dedicados a Hanumān en muchas ciudades del norte de la India y su popularidad va en aumento. Normalmente, se le representa sosteniendo la montaña en una mano y el mazo en la otra; con el corazón abierto y en su interior a Rāma y Sītā; abrazado a Rāma con ternura; o como parte de la escena de la coronación. Así es como se imprime en los millones de posters que cuelgan en las paredes de los hogares indios, adhesivos y estampas en los pequeños altares de los *rickshaw walas* o en la guantera de los motocarros, así lo pintan los marineros en sus barcas, los conductores en sus

camiones y los practicantes de lucha libre en sus gimnasios.

En los templos²²⁷, el día empieza sobre las cinco mañana, el sacerdote principal del templo (*mahant*) baña, viste y les da desayuno (ofrendas de leche, cocos y otras futas) a las deidades. Para entonces, Hanumān está listo para recibir audiencia, se abren las cortinas de su altar. Los peregrinos empiezan a aparecer sobre las seis de la mañana dispuestos a una hora de recitación del *Mānas* o del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki.

De 8 a 11, un grupo de brahmanes, normalmente pagados por el templo, entonan *kīrtana* con el nombre de Rāma. Al mismo tiempo se pueden oír otras letanías: las de numerosos visitantes que llegan al templo sucesivamente y se sientan en el suelo frente al dios, recitando sus plegarias (el *Hanumān Calisa* o versos del *Mānas* entre las más habituales). Otros peregrinos dan vueltas alrededor de la imagen como es característico en el ritual hindú (circumambulación o *pradakṣiṇā*).

Alrededor de las 12, Hanumān recibe otra comida y se retira a descansar tras la cortina. Sobre las tres de la tarde la cortina vuelve a abrirse y empiezan a llegar los peregrinos de nuevo, el número de visitantes aumenta a medida que cae la tarde. Durante las horas en que Hanumān descansa, el templo no se queda vacío, siempre hay gente que entra y sale, especialmente en el patio o las afueras del templo: vendedores, algún brahmán que saca agua del pozo y se baña etc. Es a estas horas cuando tienen lugar las sesiones de *kathā* y de discursos explicativos de las sagradas escrituras, el *Bhāgavata Purāṇa* y el *Mānas* son los más populares en los templos de Hanumān. La mayor parte de los asistentes a los sermones se conoce porque acude cada día al templo a estas horas, así que hay sonrisas, gestos y saludos. Se considera un privilegio sentarse cerca del *vyas* (comentador) y los visitantes regulares suelen ceder este lugar a las personas mayores o a un visitante nuevo a quien quieren honrar su presencia. Estos pequeños gestos de modestia y cortesía son parte del *satsaṅg*, una afirmación tanto del comportamiento social como de la devoción.

Desde las 6 a las 8 de la tarde, los templos están en plena ebullición de gentío y devoción, especialmente los martes y sábados, días dedicados a Hanumān. Las campanas no dejan de sonar y la gente hace colas largas para tener *darśana* de

²²⁷ En el templo de Hanumān de Delhi University, cerca de Kamla Nagar (norte de Delhi) y en el que está en Baba Kharak Singh Marg, cerca de Connaught Place; en el templo de Sītā Rām de Bhubaneswar (Orissa) y en los templos de Sītā Rām en Assi Ghāt y de Hanumān en Saṅkaṭ Mocan (ambos en Varanasi). Cuando se trata de un templo dedicado a Sītā-Rāma, la pareja de esposos aparece en el altar central y Hanumān aparece en otro altar al lado de los iconos principales; si el templo está dedicado sólo a Hanumān, él aparece en el centro.

Hanumān. Algunas personas gritan con gran devoción *Bajraṅgbalī kī jay!* (¡Gloria al poderoso!), otros entonan *kīrtana*, algunos le adoran en voz medio-baja recitando versos dedicados a Rāma.

La vida religiosa en la India está más viva que nunca gracias al movimiento reformador *bhakti*. El hindú normal no entiende de filosofía, sacrificios ni historia antigua, pero cree profundamente que encendiendo incienso a Rāma delante de su imagen, repitiendo su nombre, escuchando el *Rāmāyaṇa* y sus explicaciones o recibiendo *prasād* de su *guru* alcanzará la salvación del alma. No hemos hablado de la *kṛṣṇabhakti*, todavía más popular que la *rāmbhakti*, o la devoción a otros dioses, pero las prácticas y el mensaje es siempre el mismo: salvación del alma a través de la devoción.

3.4. LOS CONFABULADORES HINDÚES O LA VERDAD JAINISTA

El jainismo es una de la religiones más antiguas del mundo que fue fundada por Mahavīra (599 – 527 a.C.), conocido como el “Victorioso” (*Jina*) porque su vida ascética le llevó a iluminarse. Su reforma del vedismo es contemporánea a la de Buda. Su doctrina se basa en el respeto por la vida, la verdad y la castidad para alcanzar la pureza. Las sagradas escrituras jainistas son originarias de los tiempos de Mahavīra, pero la mayoría de ellas se recopilaron durante el reinado de Chandragupta, el fundador de la dinastía Maurya, que reinó entre *c.* 313 – 289 a.C., cuando tuvo lugar el Concilio de Pataliputra.²²⁸ Una de las obras canónicas jainistas, el *Anuyogadvāra-sūtra* de Ārya Rakṣita Sūri Cita (siglo II d.C.), menciona una lista de obras no jainistas en el *sūtra* n° 49, entre ellas el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*, así que antes de Samghadāsa gaṇi (siglo V) y Vimalasūri (siglo III o principios del siglo IV), los autores del *Vāsudevahiṇḍi* y el *Paumacariyam*, escribieran sus *rāmāyaṇas* jainistas, las dos épicas hindúes ya eran conocidas. Otra obra, el *Nandi-sūtra* de Deva Vācaka, compuesto entre los años 500 y 523, también nombra el *Rāmāyaṇa* y el *Bhārata* como falsa doctrina (*sutra* n° 72).

Los jainistas creen en 63 Grandes Santos (*śalākāpuruṣas*) que vivieron en la

²²⁸ En principio, había tres versiones (*vācanā*) de literatura jainista asociadas con las ciudades de Pataliputra, Mathura y Valabhi, pero en el siglo VI d.C., Devardhigaṇi Kṣamāśramaṇa redujo los textos a un canon siguiendo principalmente la versión de Mathura.

Antigüedad. Originalmente creían en 54 *śalākāpuruṣas* (24 *tīrthaṅkaras*, 12 *cakravartins*, 9 *vāsudevas* y 9 *baladevas*), después se añadieron 9 *prati-vāsudevas* o enemigos de *Vāsudevas*, que también eran considerados santos en cierta forma. La extensión del concepto de *vāsudeva* y *baladeva* a nueve pares se tomó del hinduismo y se amplió. Las referencias a los *śalākāpuruṣas* se encuentran a partir del siglo I o II d.C. El *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* originales se compusieron entre los siglos II y IV a.C. (el *Balakāṇḍa* y el *Uttarakāṇḍa* se añaden entre los siglos I y III d.C.). En base a estas fechas, se pensó que los jainistas adoptaron su *rāmāyaṇa* de una fuente anterior a *Vālmīki*, pero luego se ha comprobado que los autores jainistas conocían bien el texto de *Vālmīki* (Kulkarni, 1980: 226 – 241). *Rāma* (llamado *Padma* por los jainistas), *Lakṣmaṇa* y *Rāvaṇa* son los octavos *baladeva*, *vāsudeva* y *prativāsudeva* respectivamente. Los *vāsudevas* son *ardha-cakravartins*, monarcas universales. Con la ayuda de los *baladevas*, sus hermanastros, conquistan y matan a su *prativāsudeva* y se convierten en el señor de las tres divisiones de *Bhāratavarṣa*.

Los *rāmāyaṇas* jainistas incorporan cambios drásticos, incidentes y personajes a la historia de *Rāma* para adaptarla a su doctrina (Shah, 1983: 62)²²⁹. La presencia de elementos jainistas varía según los textos, los *rāmāyaṇas* de *Saṅghadāsa* y de *Hariṣeṇa* (titulado *Bṛhat-kathā-kośa*, escrito en prácrito en el siglo X), por ejemplo, siguen muy de cerca el *Rāmāyaṇa* de *Vālmīki* y se basan en él. El texto de *Vimala*, *Paumacariyam* (también conocido como *Padmacarita*, su nombre sánscrito), por el contrario, es típicamente jainista y sólo sigue a *Vālmīki* en ciertos aspectos. El texto de *Guṇabhadra* es una creación totalmente jainista (Shah, 1983: 66 – 67). Independientemente del grado de distancia o influencia que mantengan los textos jainistas con el de *Vālmīki*, todos los *rāmāyaṇas* jainistas comparten ciertas características que exponemos a continuación (Kulkarni, 1990).

Como los *purāṇas*, suelen incluir algunos listados dinásticos, *ākhyānas* y *upākhyānas*, y su naturaleza es, por supuesto, jainista. *Rāma* es simplemente un héroe aunque, en algunas ocasiones, es comparado con el mismo *Mahavīra*. El *Vāsudevahiṇḍi* de *Samghadāsa Gaṇi* no empieza con la genealogía de *Rāma* sino con la de *Rāmaṇa* (*Rāvaṇa*): Es hijo de *Vimśatigrīva* y *Kekasī* y tiene dos hermanos (*Kumbakarṇa* y *Vibhīṣaṇa*), dos hermanas (*Trijaṭā* y *Śūrpaṇakhā*) y otros trece

²²⁹ No disponemos de la traducción de los textos jainistas en inglés. Bibliografía consultada Kulkarni, 1959, 1980 y 1990; Chandra, 1970; Ramanujan, 1997; Jani, 1983; Shah, 1983.

hermanastros. Por desavenencias con algunos de ellos, se marcha a vivir a Lankādvīpa y allí se casa con la hija del rey Vidyādhara, Maṇḍodari. Una predicción aseguraba que el primer hijo de Maṇḍodari sería la causa de la destrucción familiar. Cuando nació su hija Sītā, Rāmaña decidió abandonarla y uno de sus ministros la dejó en el campo de Janaka. El resto de acontecimientos sigue la historia de Vālmīki fielmente con algunas diferencias: Śatrughna es hijo de Kaikeyī y no de Sumitrā; no hay prueba del arco; son doce los años de exilio en vez de catorce; y es Lakṣmaña quien mata a Rāvaña, por ello es declarado el octavo Vāsudeva y homenajeado por los dioses. La ordalía de fuego no tiene lugar y Rāma regresa a Ayodhyā con los suyos y es coronado rey. Con la ayuda de Sugrīva y Vibhīṣaña conquistará media Bharataḷṣetra (Kulkarni, 1990; Shah, 1983).

El gran propósito de los *rāmāyaṇas* jainistas es corregir los “errores” y “extravagancias” brahmánicas, demostrar que los textos hindúes están llenos de mentiras, absurdos y contradicciones (*Paumacariyam* ii.116 – 117). El *Paumacariyam* de Vimala es un *pratipurāṇa*. *Prati* signinifica “anti” o “contra”, uno de los prefijos más populares jainistas (Ramanujan, 1997: 34). El texto adopta un punto de vista más racional que el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki y comienza con una denuncia a los textos hindúes. Cuenta Vimala (II, 116) que el rey Śerenika (Bimbisāra) no estaba seguro de la “autenticidad” de los textos existentes del *Rāmāyaṇa* (Thapar, 1978: 13), cuando vio al sabio Gautama, le preguntó por todas sus dudas: Por qué los brahmanes hindúes han hecho de Rāvaña un personaje malvado que come humanos y bebe sangre; cómo unos monos pueden acabar con el poderoso Rāvaña; o cómo Kumbakarna puede dormir seis meses seguidos. Después de este preámbulo, el rey responde:

I tell you what Jaina wise men say. Rāvaña is not a demon, he is not a cannibal and a flesh eater. Wrong-thinking poetasters and fools tell these lies (*cit.* en Chandra, 1970: 234).

Vimalasūri decide reescribir la historia presentando la verdadera vida de Rāma según los principios jainistas de Mahavīra. El poeta, claramente, quiere hacer propaganda de su fe, para ello elimina prácticamente todos los episodios violentos. Kaikeyī es una buena mujer preparada para que su marido practique ascetismo y muy dedicada a su hijo, ella no es la que pide el exilio de Rāma. Al final, se vuelve monja jainista. Vālin, un héroe *vidhyādhara*, designa a Sugrīva como heredero y él se hace

monje jainista. De esta manera lo absuelve de acostarse con la esposa de su hermano y a Rāma de matarle traicioneramente. Lakṣmaṇa mata a Sambuka por accidente, así exime a Rāma de la culpabilidad de matar a un asceta. Sambuka es hijo de Candranakha (*i.e.* Śūrpaṇakhā) y Kharadūṣaṇa²³⁰. También omite los episodios del ciervo, la cabeza ilusoria de Rāma, la *maya-Sītā* (un episodio posterior) o la prueba de fuego, y cambia el origen, nombre y relación de algunos de sus personajes: Śatruḡhna es hijo de Kaikeyī y Rāma de Aparājitā; Indrajit y Meghanāda son dos personas diferentes²³¹ y Sītā y Bhāmaṇḍala son hermanos gemelos hijos de Videhā y Janaka²³².

Vimalasūri también introduce algunas innovaciones como el episodio de “Vidyādhara Bhāmaṇḍala”, una variación de la prueba del arco: Nārada le enseña un retrato de Sītā a Bhāmaṇḍala y éste decide casarse con ella. Candragati, el padre de Bhāmaṇḍala, manda llamar a Janaka para concertar la boda, pero él le dice que ya ha comprometido a su hija con Rāma, por ayudarle a pelear contra los *mlecchas*. Candragati le da el arco (*vajrāvarta*) a Janaka y le dice que si Rāma es capaz de tensarlo, se podrá casar con ella. Rāma y Lakṣmaṇa consiguen tensar el arco y Rāma se casa con Sītā, a Lakṣmaṇa le entregan dieciocho doncellas en matrimonio.

Vimalasūri asegura que su historia proviene de fuentes jainistas. En un lugar alaba la fuerza y grandeza de Indra (*Paumacariyam*, 7) y en otro lugar, narra su derrota y se burla de Vālmīki, revelando inconscientemente su verdadera fuente:

Indra, though he rules over gods and men, is said to have been taken captive to Laṅkā by Rāvaṇa! One will be reduced to a heap of ashes at the mere thought of him who has the best elephant Airāvata and the unfailing weapon *vajra*. At that rate we might as well affirm that the lion is overcome by gazelle, the elephant by dog! The *Rāmāyaṇa* stories are most certainly lies! (*Paumacariyam*, 2; *cit.* en Shah, 1983: 70).

Bhadreśvara, autor de *Kahāvalī*, otro *rāmāyaṇa* jainista del siglo XI (todavía en manuscrito), aclara en su texto que Padma es popularmente conocido como Rāma, Nārāyaṇa como Lakṣmaṇa, Candranakhī como Śūrpaṇakhā etc., demostrando que los jainistas no tuvieron demasiado éxito en popularizar el nombre de Padma. Este texto

²³⁰ En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, Khara es hermano de Rāvaṇa y Dūṣaṇa, es uno de sus generales.

²³¹ En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, Indrajit y Meghanāda son dos nombres para el hijo de Rāvaṇa.

²³² En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki se trata de la misma persona, Janaka, el rey de Mithilā.

sigue el *Paumacariyan* de Vimalasūri, pero añade una variante al episodio dramático del destierro de Sītā, con un final distinto al del *Uttarakāṇḍa* de Vālmīki (Shah, 1983: 75 – 76). En el *Kahāvali*, Sītā tiene un sueño indicando el nacimiento de dos hijos héroes. Las otras esposas de Rāma sienten celos y se las arreglan para conseguir un dibujo de los pies de Rāvaṇa hecho por Sītā. Las esposas celosas se lo enseñan a Rāma diciéndole que Sītā todavía recuerda a Rāvaṇa. Rāma sigue amándola. Las sirvientas de las esposas difunden la historia del retrato entre la gente. Sītā y Rāma están un día en el jardín y Sītā tiene una mala vibración que augura una calamidad. Rāma le acompaña al palacio y cuando vuelve al jardín oye los murmullos de la gente acerca de la supuesta infidelidad de Sītā. Rāma manda a Lakṣmaṇa, Vibhīṣaṇa, Sugrīva y Hanumān para que comprueben los rumores. Rāma destierra a Sītā y después se siente muy triste, Lakṣmaṇa le sugiere que vaya a buscarla. Rāma la busca en vano por el bosque, pero no la encuentra y regresa pensando que, quizás, la haya devorado un trigre o un león.

¿Por qué los pies y no el cuerpo entero? Porque asumen que la casta Sītā nunca vio la cara de Rāvaṇa por la costumbre del *pardah* (cubrirse la cabeza y bajar la mirada). Este episodio del retrato también tiene lugar, con pequeñas variaciones, en la mayoría de los textos del sudeste asiático (*Phra Lak Phra Lam* y *Gvāy Dvōraḥbhī*, *Ramakien*, *Reamker*, *Hikayat Serī Rāma*, *Rāmāyaṇa Kakawin*) y en algunos textos indios como el bengalí, el cachemir o el *rāmāyaṇa* jainista de Hemaçandra. En algunos textos es Kaikeyī quien pide el retrato, en otros una hermana de Daśaratha, en otros una doncella.

Otro relato jainista acaba cuando Rāma descubre a sus hijos en el bosque y se encuentra con Sītā después de su abandono. Le sugiere que vuelva a Ayodhyā después de otra *agniparīkṣā*. Sītā es humillada y la naturaleza acude en su auxilio. El fuego es apagado por lluvias milagrosas que acaban en diluvio. La gente de Ayodhyā le pide ayuda porque la ciudad ha quedado completamente inundada. Sītā los ayuda pero, mientras que las narraciones clásicas acaban en autodestrucción y humillación, aquí ella renuncia a Rāma y se convierte en una *bhikṣuṇī* (monja renunciante). Se arranca la trenza del pelo como signo de entrada en la vida monacal y prefiere este acto de dolor, antes que volver con Rāma. Sītā decide por ella misma empezar otra vida sin la compañía de su esposo y no la salida de volver con su madre, la tierra, y volverse a encontrar de nuevo con Rāma en el cielo como cuenta Vālmīki.

Otra de las estrategias utilizadas para demostrar que los brahmanes mienten, consiste en eliminar los elementos excesivamente fantásticos como las diez cabezas de Rāvaṇa aunque, si analizamos cómo los autores jainistas resuelven el problema, veremos que inventan explicaciones que resultan tan poco convincentes como la falacia de las diez cabezas. En el *Triṣaṣṭisālākā Puruṣa Carita* de Hemacandra (siglo XII), Rāvaṇa tiene un collar con nueve piedras preciosas que reflejan su cara y por eso se le llama Daśānana, “el de las diez caras”. Otro elemento fantástico que disimulan es la naturaleza de los *vanaras* y *rākṣasas*. Para los jainistas no se trata de monos y demonios sino de *vidhyādharas*, seres humanos nobles y fieles al voto de no violencia (*ahimsā*) que consiguieron ciertos poderes sobrenaturales gracias a severas austeridades. Los *vidhyādharas* de Laṅkā empezaron a llamarse *rākṣasas* en honor a un gran *vidhyādhara* llamado *Rākṣasa* (*Paumacariyam* 5, 251 – 252). Los *vidhyādharas* de Kiṣkindhipura se llaman *vanaras* por la costumbre de llevar pinturas de monos como símbolos o totem en sus banderas y coronas (*Paumacariyam* 6. 86 – 90).

En contraste con la tradición hindú de presentar a Rāma como monógamo y a Sītā como modelo de castidad, el Rāma jainista tiene mil mujeres como todos los Baladevas. Sītā, Prabhavati, Ratibha y Sridhama son sus reinas principales. Lakṣmaṇa, como todos los *Vāsudevas*, tiene dieciséis mil esposas. En algunos textos, el número de esposas es todavía mayor²³³.

Otra de las características jainistas es evitar todo tipo de confrontación para ejemplificar el principio de la no violencia (*ahimsā*). Kaikeyī no es como hemos dicho, quien pide el exilio de Rāma, sino el mismo héroe el que lo acepta voluntariamente, por el amor que le une a Bharata. Vālin renuncia al trono y se hace monje. En algunos *rāmāyaṇas* como el de Guṇabhadra, Lakṣmaṇa acaba con su vida: Vālin ofrece su ayuda para rescatar a Sītā pero Rāma, sospechando que está asociado con Rāvaṇa, la rechaza. Rāma le pide a Vālin su elefante para llevar a cabo la liberación de su esposa, pero Vālin no quiere dejárselo. Esto desencadena una pelea en la que Lakṣmaṇa acaba matando a Vālin con su arco. Sugrīva hereda el reino de Kiṣkindhā. En la batalla final de Laṅkā también es Lakṣmaṇa quien mata a Rāvaṇa con ayuda de un disco (*cakra*) y por ello va al infierno. La alianza de Rāma y

²³³ Para Vimalasūri, Rāma, Lakṣmaṇa, Hanumat y Rāvaṇa tienen 8.000, 16.000, 100 y 6000 esposas respectivamente. Los reyes Sagara y Harisena tienen 64.000 cada uno.

Vibhīṣaṇa, la maldición de Vedavātī a Rāvaṇa (aunque Guṇabhadra la llama Mainamāti) también están presentes. Después de la muerte de Lakṣmaṇa, Rāma se convierte en un monje jainista, practica austeridades y alcanza el *mokṣa*. Rāvaṇa y Lakṣmaṇa van al infierno y después de varios renacimientos consiguen el *mokṣa*. Sītā se hace monja, llega al cielo y finalmente obtiene la salvación.

Otras virtudes jainistas como el celibato y el vegetarianismo también se incorporan a los *rāmāyaṇas*, Rāma y Sītā son célibes y, sorprendente, Rāvaṇa no come carne²³⁴. Los episodios excesivamente brahmánicos como las leyendas de Vasiṣṭha, Viśvāmitra o Agastya se omiten y se incluyen, a cambio, otras leyendas anti-brahmánicas como la destrucción de Rāvaṇa del sacrificio de Marutta. Guṇabhadra introduce una historia de un nacimiento anterior a los príncipes para convencer al lector que quienes sacrifican animales van al infierno.

A lo largo de estas narraciones *ramayánicas* hay muchas referencias a lugares de peregrinaje jainistas, historias sobre monjes jainistas y leyendas jainistas. No sólo se da importancia a la doctrina de *ahiṃsā* sino también a la descripción de todos los nacimientos pasados y futuros de los personajes donde funciona la ley del *karma*. El objetivo es siempre doctrinal, igual que los *rāmāyaṇas* brahmánicos son doctrinales.

Todos estos elementos oposicionales demuestran la polisemia del mito de Rāma. La elección de episodios concretos para llevar a cabo la deconstrucción de los *rāmāyaṇas* “dominantes” demuestra que la fórmula “menos es más” (Richman, 1997: 15) es un éxito para su propósito contestatario. Desde tiempos antiguos los jainistas se convierten en coautores del *rāmāyaṇa* (*la rāmāyaṇasfera*) en el mismo momento que repiten y recuentan la historia. Puede que su intención fuera componer un anti-*rāmāyaṇa*, no obstante realizan una inversión pasional en la historia y en sus personajes, de manera que la migración del *Rāmāyaṇa* al jainismo lo convierte, de algún modo, en “colectivamente verdadero” (Eco, 2002 : 16).

²³⁴ El *Rāmāyaṇa* de Valmiki dice que el hombre mata animales por su carne (*Vul.* II, 104, 21 y III, 79, 9) y el mismo Rāma mata varios durante su estancia en el bosque: ciervos, jabalís, antílopes etc. En la ermita de Bharadvāja se obsequia a Bharata y a su ejército con varios manjares que incluyen carne de venado, cordero, cerdo, pavo real y perdices. Hanumān observa en el comedor de Rāvaṇa las citadas carnes y otras más. Kumbhakarana no sólo come gran cantidad de venado, ternera y cerdo, también bebe sangre (*Vul.* VI, 38, 32 y 78).

3.5. RAMA COMO BODHISATTVA

La literatura budista puede clasificarse en diferentes maneras, pero la fundamental es por su pertenencia al canon. El *tipitaka* o canon pali es, literal o metafóricamente, el mensaje directo de Buda que ya existía en tiempos del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Parte de la literatura no canónica (*ahakathās* o comentarios) como el *Milinda Pañha*²³⁵ podría ser contemporánea al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki²³⁶.

Los *jātakas* cuentan la historia principal de Rāma así como episodios sueltos, también incluyen algunos *gāthās* y versos gnómicos del *Rāmāyaṇa*. Es uno de los primeros ejemplos en que una secta reformista se apropia del texto para extender sus doctrinas. Si hubiera una gradación de *rāmāyaṇas* budistas, de más a menos presencia de elementos budistas, el primero sería el *Daśaratha Jātaka*, el segundo el *Phra Lak Phra Lam* de Laos y el tercero el *Ramakien* tailandés, sin embargo el *Daśaratha Jātaka* (en cualquiera de las tres versiones, pali, china o japonesa) que explicamos a continuación, es quizás “el menos *rāmāyaṇa*” si tenemos en cuenta su corta extensión (apenas tres páginas) y la ausencia de algunos elementos principales.

De los *jātakas* indios (en pali),²³⁷ el *Daśaratha Jātaka* es el que narra más extensamente la historia de Rāma. Se trata de una narración un poco más elaborada que la del *Śāntiparva* del *Mahābhārata*. Este *jātaka* lo relató Buda en el monasterio Jetavana. El padre de un propietario había muerto. Destrozado por el dolor, el propietario había abandonado sus tareas. Buda le explica que las personas sabias nunca se lamentan de la muerte de su padre y ejemplifica la paciencia (en pali, *kṣānti*) de Rāma cuando murió su padre en la forma de *Daśaratha Jātaka*:

En el *Daśaratha Jātaka*²³⁸, Rāma-pañḍita (Rāma, “el sabio”), Lakkhaṇa (Lakṣmaṇa, “el afortunado”) y Sītā (“la templada”) son hermanos, hijos de la esposa

²³⁵ El *Milinda Pañha* (“Las Preguntas de Menandro”) es una condensación popular de lo que significa el *dharma*; está escrito en forma de diálogo entre el sabio budista Nāgasena y el rey indogriego Menandro (en pali Milinda). En realidad la antigüedad de estas obras no canónicas es difícil de probar porque los materiales añadidos posteriormente alteraron la forma original considerablemente. Si se compara la traducción china de esta misma obra, puede probarse que la original sería mucho más corta.

²³⁶ Los *jātakas* en pali tienen una parte en verso y otra en prosa, que es posterior. Sólo la parte en verso pertenece al canon pali, los comentarios en prosa son extra-canónicos. Véase nota 121.

²³⁷ Los *jātakas* indios también incluyen algunas pequeñas colecciones en sánscrito, la más conocida es el *jātakamala* de Aryasura. Traducción al inglés: Haksar, 2003.

²³⁸ Traducción al inglés: Cowell, 1990: 78 – 82, Vol. V, Libro 11, nº 461.

mayor de Daśaratha, el rey de Benarés. La reina murió y Daśaratha se casó de nuevo y tuvo un cuarto hijo, Bharata. El rey estaba tan contento que le concedió a la reina una gracia. La reina esperó siete años y le reclamó el trono para su hijo. El rey sintió miedo de que la reina mandara asesinar a sus hijos mayores y los mandó al exilio por doce años, pidiéndoles que volvieran después de su muerte. En el Himalaya, construyeron una cabaña y Rāma llevó vida ascética mientras Lakkhaṇa y Sītā le proporcionaban comida. Daśaratha murió al cabo de nueve años y los ministros se negaron a reconocer a Bharata como rey. Bharata prometió ir al bosque a encontrar a su hermano. Cuando lo encontró y le dio la noticia, Rāma no se inmutó. Luego pensó en la forma en que les comunicaría a sus hermanos la triste muerte. Cuando llegaron Lakkhaṇa y Sītā, Rāma les mandó meterse en el agua y se lo dijo. Bharata se pregunta por qué Rāma no siente pena y Rāma le explica la inmanencia de las cosas:

When man can never keep a thing, though he may cry, Why should a wise intelligence torment itself thereby?// The young in years, the older grown, the fool, and eke the wise, For rich, for poor one end is sure: each man among them dies.// As sure as for the ripened fruit there comes the fear of fall, So surely comes the fear of death to mortals one and all.// Who in the morning light are seen by evening oft are gone, And seen at evening time, is gone by morning many a one.// If to a fool infatuate a blessing could accrue When he torments himself with tears, the wise this same would do.// By this tormenting of himself he waxes thin and pale; This cannot bring the dead to life, and nothing tears avail.// Even as a blazing house may be put out with water, so The strong, the wise, the intelligent, who well the scriptures know, Scatter their grief like cotton when the stormy winds do blow.// One mortal dies –to kindred ties born is another straight: Each creature’s bliss dependent is on ties associate.// The strong man therefore, skilled in sacred text, Keen-contemplating this world and the text, Knowing their nature, not by grief, However great, in mind and heart is vext.// So to my kindred I will give them will keep and feed, All that remain I will maintain: such is the wise man’s deed (*Daśaratha Jātaka*, 127 – 129).

Los hermanos de Rāma dejaron de sollozar. Rāma decidió permanecer exiliado durante tres años más y le pidió a Bharata que volviera al reino junto a Lakkhaṇa y Sītā. Le entregó unas sandalias de paja para que las colocara en su trono. Las sandalias gobernarían en lugar de Rāma durante los tres años de exilio restantes. Cuando se tomase una decisión errónea, las sandalias se sacudirían y si se actuaba correctamente, las sandalias no se moverían. Después de tres años Rāma regresó y reinó desde el palacio de Sucandaka por dieciseis mil años con Sītā como reina consorte. Luego ascendió a los cielos. Buda declaró la Verdad e identificó el nacimiento:

At that time, the king Suddhodana was king Daśaratha, Mahāmāya was the Mother, Rāhulā's mother was Sītā, Ānanda Bharata, and I myself was Rāma-
paṇḍita (*Daśaratha Jātaka*, 130)

El *Daśaratha Jātaka* fue considerado anterior al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki por los primeros sanscritistas europeos, que creían que el secuestro de Sītā y la consecuente guerra no aparecen porque todavía no se habían compuesto²³⁹. El *rāmakathā* sería según ellos, la fuente de inspiración del *Daśaratha Jātaka*. Posteriormente, se demostró que esto no era así (Bulcke, 1952: 102). Robert P. Goldman (1990: 32) también defiende, como ya hemos dicho, que el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es anterior al *Daśaratha Jātaka* y al *Rāmopakhyāna* del *Mahābhārata*.

¿Qué es lo que llevó a los autores budistas a modificar el texto de Vālmīki? Quizás la atracción de recrear la historia a su manera, en su propio género y con sus propósitos particulares. La caracterización tradicional y las líneas principales de la historia están presentes, pero los autores de los *jātakas*, igual que los jainistas, tenían libertad de expresión. El *Daśaratha Jātaka* es un sermón o parábola para ilustrar y demostrar la doctrina de la impermanencia (*anicca* en pali, *anitya* en sánscrito), elogiando la impasividad con que Rāma afronta la muerte de su padre. El principio de la “impermanencia” consiste en que todos los fenómenos compuestos (todas las cosas y todas las experiencias) son inconstantes e impermanentes. (Prácticamente) todo está hecho de partes y depende de las buenas condiciones para la existencia. Todo es un constante flujo y las condiciones y las cosas cambian constantemente. Las cosas empiezan a ser y dejan de ser, nada permanece (Harvey, 2004: 50 – 51). El autor budista usa solamente la primera parte de la historia de Rāma y omite la segunda parte, cuyo argumento es la pena y rabia de Rāma por perder a su esposa secuestrada, que sería irrelevante e inapropiada aquí. Otros textos budistas del período Kuṣāṇa mantienen a Rāvaṇa.

²³⁹ Cristian Lassen, en 1874, fue de los primeros en apuntar el origen budista del *Rāmāyaṇa*. Su teoría, hoy revocada, era que el *Rāmāyaṇa* se desarrolló en cuatro etapas indicando que es una representación alegórica de la conquista de los arios en el sur. Para Lassen, el *Daśaratha Jātaka* era la fuente de inspiración del *Rāmāyaṇa*. Albrecht Weber también apoyó esta teoría en 1870, argumentando que Sītā es una personificación de la agricultura, una invocación a la fertilidad y fecundidad. El *Rāmāyaṇa* sería, según Weber, una expresión poética de la hostilidad brahmánica hacia los budistas (Guruge, 1991: 7 – 18). Otros estudiosos han discutido estas teorías. Hermann Jacobi (1893: 84 – 89) considera el *Rāmāyaṇa* como una combinación de historia y alegoría. Según el sanscritista alemán, la intriga en Ayodhyā por la sucesión de Daśaratha y el exilio de Rāma tendrían bases históricas reales mientras que el rapto de Sītā y la muerte de Rāvaṇa estarían basados en elementos mitológicos del *Rg Veda*.

El carácter budista de la historia es innegable, no sólo por el propósito didáctico sino también por otros pequeños detalles como la mención de Benarés, no de Ayodhyā, como lugar donde se desarrolla la acción y de los Himalayas, no el bosque Daṇḍaka, como lugar de retiro elegido, ambos espacios son más significativos para el budismo.

Otro motivo que llama la atención es que la hermana del rey se convierta en reina. La genealogía de los Ikṣvākus, según fuentes puránicas²⁴⁰, se traza a partir de Manu. El séptimo Manu (Svayambhu) tuvo diez hijos, el mayor era Ikṣvāku y sus descendientes constituyen el linaje Sūryavamśa. Dos hijos de Ikṣvāku eran Vikukśi, que fundó lo que posteriormente fue el linaje de Ayodhyā, y Nimi, que fundó el linaje Videha. Estas dos podrían haber sido subdivisiones o clanes exogámicos, en cuyo caso el matrimonio entre Rāma y Sītā como hermanos sería una referencia simbólica de las relaciones fratrías y no una relación consanguínea. Las historias de incesto hermano-hermana son comunes en los sistemas matrilineales y patrilineales. El propósito es subrayar y prolongar la relación entre reinos establecidos por matrimonio. Es también una explicación de los orígenes budistas. Los *jātakas* parecen referirse a un contexto anterior al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. La repudia de Sītā denotaría el rechazo a su tribu o el ocaso de Videha (Thapar, 1978: 9 – 10), choca con el texto de Vālmīki que da mucha importancia al rito matrimonial y a la cuestión de la paternidad por motivos de sucesión.

En resumen, los autores de los *jātakas* debían conocer el texto íntegro del *Rāmāyaṇa*, pero sólo desarrollaron la parte que les interesaba o se inspiraron simplemente en la historia para exponer sus propósitos y componer algo muy diferente. Otros *jātakas*, el *Sama Jātaka*; el *Vessantara Jātaka*, el *Sambula Jātaka*, el *Nalinika Jātaka* y el *Jayaddisa Jātaka*²⁴¹, también toman prestadas algunas ideas, personajes o argumentos del *Rāmāyaṇa*, pero no son propiamente *rāmāyaṇas* (historias de la vida de Rāma) sino citas intertextuales (Genette, 1989). El *Sama Jātaka* recrea el episodio de Andhamuni (Vālmīki II, 56): el hijo de un cazador se casa con la hija de otro cazador y los dos se vuelven ascetas. La esposa queda

²⁴⁰ Difieren del *Rāmāyaṇa* porque son más largas y la disposición de los nombres no coincide, véase, por ejemplo, *Viṣṇu Purāṇa* IV, 2.

²⁴¹ *Sama Jātaka* (Cowell, 1990: 38 – 52, Vol. VI, Libro 22, nº 540); *Vessantara Jātaka* (Cowell, 1990: 246 – 305, Vol. VI, Libro 22, nº 547); *Sambula Jātaka* (Cowell, 1990: 48 – 53, Vol. V, Libro 16, nº 519); *Nalinika Jātaka* (Cowell, 1990: 100 – 106, Vol. V, Libro 18, nº 526); *Jayaddisa Jātaka* (Cowell, 1990: 11 – 10, Vol. V, Libro 16, nº 513).

embarazada sin coito y concibe un hijo. Los padres quedan ciegos porque les muerde una serpiente y el hijo cuida de ellos. Un día, un rey que va de cacería, dispara al joven con un arco y lo hiere gravemente. Cuando se da cuenta de lo que ha hecho, lo toma en sus brazos y los lleva ante sus padres. El muchacho se cura milagrosamente y los padres recuperan la vista. El *Vessantara Jātaka* está relacionado con el pasaje en el que Sītā convence a Rāma para que le lleve al bosque. El *Sambula Jātaka* tiene paralelismos con el rapto, la amenaza de Rāvaṇa a Sītā para comérsela, el tema de la infidelidad y la ingratitud del marido con la devota esposa.

El texto chino del *Daśaratha Jātaka (The Nidana of King's Ten Luxuries)* es bastante fiel al original pali. Diez Lujos, Panktiratha (Daśaratha), es el rey de Yem-budai-yen (jumbu-dvipa) (3). Tiene cuatro hijos, Lo-mo (Rāma), Lo-man (Lakṣmaṇa), Bara-da-Po-lo-to (Bharata) y Śatru-ghana (Śatrughna), de sus cuatro esposas (5 – 6). Lo-mo tenía grandes habilidades (7). El rey concedió dos deseos a la tercera esposa (12 – 14) y ella pidió que Po-lo-to fuera el sucesor al trono en vez de Lo-mo (21 – 22). Lo-man anima a Lo-mo para que luche por lo que es suyo (27 – 28), pero Lo-mo prefiere aceptar la decisión de su padre con obediencia (30). Lo-mo y Lo-man son desterrados (31 – 32). Po-lo-to culpa a su madre de lo sucedido (36 – 39) y va al bosque en búsqueda de Rāma (40 – 41). Lo-mo decide quedarse y le entrega unas sandalias de cuero. Po-lo-to las coloca en el trono y cada día las adora y obedece (48). Después de doce años, Lo-mo y Lo-man regresan al país y Lo-mo es rey. Se conmueve por el respeto que Bharata ha tenido por sus sandalias y le pide que continúe gobernando, pero él no acepta y Rāma es nombrado rey (55 – 59).

Aquí tampoco aparece la historia del rapto y la guerra porque ni siquiera aparece Sītā. El cuento, como su homólogo indio, se centra en la intriga de la sucesión y termina con mensaje monárquico, la moralina es que la lealtad al rey trae prosperidad a los súbditos y al reino:

These increased piety sublime and reverence in all and prospered loyalty to the king. Season bestowed pleasure, clouds came in due time. Thus wind and rain came in due season, grains were produced in large scale, people had no disease. Yem-budai-yen became famous and prosperous on the earth (*Nidana of King Ten Luxuries*, 63 – 64).

El exilio simboliza la separación de jóvenes linajes de la tribu principal a través de la migración y la búsqueda de nuevas tierras de cultivo. El exilio también es el tema fundamental de otros *jātakas* como *Vessantara*, *Jayyadisa*, *Sāma* y *Nalinika*.

El *Daśaratha Jātaka* ilustra que las primeras tribus *kṣatriyas* budistas como los Koliyas, los Śākya y los Licchavis descienden de los Ikṣvākus. En los mitos de origen, el exilio es un tema permanente y el lugar de exilio se convierte en el núcleo de un nuevo mito o historia popular. El exilio no es permanente en el *Rāmāyaṇa* puesto que Rāma regresa a Ayodhyā. Su hijo Kuśa establece un reino separado en el área donde Rāma estuvo exiliado y gobierna desde Kuśasthali (*Vāyu Purāṇa*, 88.198). La diferencia entre Kosala norte y sur es significativa porque el exilio está centrado en la última. Esto no significa que Kosala sur se estableciera por la derrota de Rāvaṇa sino que la historia se usó para fortalecer los vínculos entre ambas “Kosalas”. La asociación no coincide necesariamente con los períodos de la historia original, pues el horizonte geográfico de las épicas se extiende a causa de las interpolaciones (Thapar, 1978: 7 – 9).

El *Anāmaka Jātaka* chino (*The Unnamed King*) omite la intriga en la corte y Rāma marcha al exilio voluntariamente para evitar luchar por su reino. Sin embargo, aparece la repudia de Sītā. El héroe de la narración, de nombre desconocido pero correspondiente a Rāma, es un rey *bodhisattva*²⁴² destituido por su tío materno. La narración comienza describiendo la nobleza del rey *bodhisattva* y la prosperidad de su reino debido a su buen gobierno (1 – 10). A continuación se habla de la falsedad y ambición de su tío materno por ocupar el trono (11 – 16). El rey *bodhisattva*, con tal de evitar la guerra y la muerte de gente inocente, se refugia en el bosque con su esposa. El tío entra en la ciudad y se corona rey (17 – 36). Naga, el monstruo marino, toma la forma de ermitaño y secuestra a la esposa del rey. La serpiente cruzó dos valles. En las montañas vivía un pájaro gigante y la serpiente le cortó las alas. Cuando el *bodhisattva* volvió de recolectar frutos vio que había desaparecido su esposa. Empezó a buscarla por todas partes hasta que llegó a la orilla de un río (37 – 47). Allí se encontró a un gran mono que le contó que su tío le había usurpado el reino. El *bodhisattva* le contó su propia historia, se hicieron amigos y decidieron ayudarse. El día siguiente el rey mono peleó con su tío y el *bodhisattva* apuntó una flecha con su arco, el tío del rey mono huyó muerto de pánico (48 – 57). El rey mono ordenó a los demás monos que buscaran a la reina secuestrada. Los monos se encontraron a un rey-pájaro herido que les informó que la serpiente se había llevado a la reina a una isla.

²⁴² Se trata de un santo budista que después de conseguir la iluminación, se priva de entrar en el *nirvana* y se queda en este mundo para ayudar a otros a conseguirlo.

Los monos construyeron un puente de piedras para cruzar el océano pero la serpiente lanzó un humo venenoso y todos murieron. El mono pequeño les dio una fragancia de hierbas divinas y los monos recobraron la vida. Entonces la serpiente tapó el sol con nubes de aire. Un rayo apareció también en el cielo. El mono pequeño informó al resto de los monos que el rayo era la misma Naga. El rey mató a la Naga con una flecha (58 – 78). El tío materno del rey sin nombre muere y él vuelve para ocupar el trono. El rey le comenta a la reina que la gente puede dudar de su castidad. La esposa probó su castidad diciendo que la tierra se abriera si había sido fiel, inmediatamente la tierra se partió. La gente volvió a su trabajo. Buda se dirigió a sus discípulos: “*Then I was the King, Gopa was the queen, Devadatta was the maternal uncle and Maitreya was Indra*”.

El texto japonés *The Unnamed King* forma parte de la colección *Hobutsushu* de Tairano Yasuyori (siglo XII). No existe una edición crítica del texto y la historia de Rāma no aparece en todos los manuscritos (hay cuatro recensiones principales): El rey Tathāgata Śākyamuni (Rāma) gobierna su reino en absoluta paz y armonía. Los habitantes del reino vecino, Kyūshi, padecen una gran hambruna y deciden invadirle. Cuando el rey (Rāma) sabe de sus intenciones decide retirarse voluntariamente al bosque y practicar el *dharma* budista. La reina (Sītā) decide acompañarle. El rey de Kyūshi invade el reino (de Rāma) sin resistencia alguna. El rey y la reina hacen vida ascética en el bosque. Un día que el rey ha salido a recolectar frutos, un brahmán rapta a la reina. Un gran pájaro (Jaṭāyus) informa al rey que el brahmán se convirtió en rey-dragón (Rāvaṇa) y le rompió ambas alas. De camino hacia el sur, el rey se encuentra con miles de monos que le piden que se convierta en un general y lidere su ejército para recuperar su reino invadido. El rey (Rāma) acepta pelear con los monos y cuando va a disparar su arco, el enemigo huye asustado. Los monos, agradecidos, ayudan al rey a buscar a su esposa, pero empiezan a caer enfermos. Brahmā Sakka, contento de que el rey (Rāma) siga el principio de la no violencia (*ahimsā*) y que los monos le acompañan a buscar a su esposa mostrándole su gratitud, decide transformarse en un pequeño mono (Hanumān). El pequeño mono propone construir un puente para llegar a la isla donde está el castillo del rey-dragón. Los monos se asustan del rocío y la nieve. El pequeño mono va a los Himalayas y trae una rama del árbol llamado “El rey de las hierbas maravillosas”. Los monos se curan con el árbol y atacan valientemente a los dragones. Rāma mata a Rāvaṇa con las flechas, los monos entran en el castillo

del dragón, liberan a la reina y se hacen con un botín de siete joyas. Por entonces el rey de Kyūshi ha muerto y le piden a Rāma que vuelva a ser rey.²⁴³

El *jatāka* japonés difiere de su homólogo chino en algunos detalles: En el texto chino es el tío materno quien quiere ocupar el trono, no hay ninguna hambruna. No se especifican los deseos de la reina (Sītā) por acompañar a su esposo al bosque. En el texto chino, un tío del rey mono quiere usurparle el puesto (como a Rāma), en el texto japonés no se menciona. Hay algunas diferencias de orden (en el texto japonés, como en Vālmīki, el pájaro da detalles del secuestro antes del encuentro con los monos; en el texto chino, después) y otras pequeñas diferencias. En el texto chino sí que hay prueba de fuego para Sītā. Seguramente los autores japoneses consultaron otros textos o bien, conocían la historia de Rāma oralmente. Incluso, el autor del texto japonés dice que si se quieren saber más detalles, se consulte el canon budista chino *liu-po-lo-mi-ching* (en sánscrito *6-pāramitā-sūtra*). Minoru Hara (1983: 347 – 348) menciona que varios brahmanes que llegaron a Japón provenientes de la India, o bien del sudeste asiático, a partir del siglo VIII. El más famoso fue Bharadvāja Bodhisena, que disfrutó de patronazgo imperial y estuvo presente en la ceremonia inaugural de la estatua de Buda en Nara, en el año 750. Estos indios debían conocer la historia de Rāma y es muy probable que empezaran a difundirla oralmente en Japón, aunque no hay pruebas textuales que evidencien esta hipótesis.

El *jatāka* japonés también presenta varias diferencias y algunos puntos comunes al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki: No aparece Lakṣmaṇa, tampoco el episodio del ciervo, la prueba de fuego y el destierro de Sītā. Hay considerables variaciones respecto al episodio de los monos (aunque ambos textos reflejan la ayuda mutua entre Rāma y los simios), la personalidad de Rāvaṇa (en el texto japonés es un *nāga-rāja* que también se disfraza para llevar a cabo el secuestro) y el episodio del viaje de Hanumān al Himalaya para traer hierbas (en el texto japonés ramas de un árbol) con propiedades curativas. La influencia budista está muy presente: el rey protagonista (correspondiente a Rāma) no se marcha al exilio porque se lo pide su padre, sino para no enfrentarse a un rey vecino que quiere invadir su reino, siguiendo el principio de no violencia (*ahimsā*).

La enseñanza budista (*mahāyāna*) del texto japonés es una ilustración del poder del voto (*praṇidhāna*) mientras que el texto chino ilustra la paciencia o

²⁴³Traducción al inglés: Hara, 1983: 341 – 345.

tolerancia (*kṣātni*), uno de los seis *pāramitās*.

En ambos textos el dios Indra (Brahmā), muy importante en el budismo, se encarna en Hanumān para ayudar a Rāma.

Otro texto japonés, *Sambo-ekotoba* de Minamoto Tamenori (siglo X), relata la historia del joven Daśaratha cuando mata, por error, al único hijo de una pareja de ancianos ascetas ciegos. El episodio está presente en el texto de Vālmīki (II, 56) aunque sin enseñanza moral. El *Sāma Jātaka* pali y el texto japonés tienen un final feliz con enseñanza budista: la paciencia (*kṣātni*) y el poder del mérito que un hijo puede acumular por atender dedicadamente a sus padres. Semu acepta encantado acompañar a sus padres al bosque y les cuida con absoluta devoción (les construye una cabaña, les prepara una cama, les busca comida y fruta cada día y se despierta tres veces por la noche para taparles del frío):

What prevents you from fulfilling your long cherished desire thinking of me? Everything in this world is transitory. Time passes, consuming a spam of man's life. It would be better for you to accomplish your wish as soon as possible. I will accompany you to take personal care of you (trad. Hara, 1983: 349).

Un día, cuando está recogiendo agua, el rey Daśaratha, que va de cacería, le dispara con una flecha confundiéndole con un ciervo y lo mata. Cuando está moribundo, Semu se lamenta porque nadie va a cuidar de sus padres, el rey promete hacerlo él mismo y Seru se despide con un mensaje de consuelo para que sus padres no sufran por su muerte:

The spam of man's life is not ever lasting. Now I am about to die here, parting with you ever. Just a single thought disturbs my mind at this last moment; whom will you rely upon, how will you spend the remaining span of your life (without me)? But death is the final resort of living beings, and no one can escape this fate. (Keeping this in mind) you should never lament in deep sorrow. Do not let your mind be disturbed unnecessarily (Hara, 1983: 351).

El momento de darles la noticia es muy triste. Finalmente, el “acto basado en la verdad” (*satya-kriyā*) de la madre conmueve al dios Indra, que resucita al hijo muerto y la historia acaba bien.

¿Se puede hablar de los *jātakas* como *rāmāyaṇa* cuando buena parte de la vida de Rāma no se incluye? Pensamos que sí. Hemos hablado de que el *Rāmāyaṇa* se compone de diversos materiales, entre ellos mitos, leyendas de héroes, elementos mágicos etc., en ese sentido los autores de los *jātakas* (probablemente monjes) aprovechan parte de ellos para adaptar el mensaje a su medio. La originalidad de cada

composición *ramayánica* no está solamente en lo que se incorpora, también en lo que se deja.

3.6. EL ISLAM Y LOS TITIRITEROS DEL ARCHIPIÉLAGO INDONESIO Y LA PENÍNSULA MALAYA

Los árabes estaban más interesados en la medicina, la astronomía y las matemáticas indias que en sus tratados religiosos y culturales así que no se llevaron consigo ningún *rāmāyaṇa*. Sin embargo, Akbar, el gran emperador mogol (1542 – 1605), consciente de la ignorancia de musulmanes e hindúes de la literatura *del otro* y de las consecuencias poco tolerantes que ello implicaba, mandó traducir el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki al persa²⁴⁴. El testimonio de Abdul Qadir Badaoni, su traductor, ilustra el entusiasmo del emperador por disfrutar y conocer el saber sobre el hinduismo, Akbar se pregunta simplemente “¿por qué nó (traducir una obra hindú)?”.

When he had the Shahnamah, and the story of Amir Hamzah, in seventeen volumes transcribed in fifteen years, and had spent much gold in illuminating it, he also heard the story of Abu Muslim and the *Jami-il-Hikayat* repeated, and it suddenly came into his mind that most of these books were nothing but poetry and fiction: but that, since they were first related in lucky hour, and when their star was in fact of passing over the sky, they obtained great fame. But now he ordered those Hindu books, which holy and staid sages had written, and were the very pivot on which all their religion, faith, and holiness turned, to be translated from the Indian into the Persian language, and thought to himself why I should I not have them done in my name? (traducido por Das, 1983: 147).

Por el contrario, el traductor, exhausto y feliz después de cuatro años de duro trabajo, tiene sus dudas sobre si es correcto haber traducido (o mejor, que le hayan mandado traducir) una obra hindú, por eso evita escribir un prefacio en el que se ve obligado a dar las gracias a Dios y al Profeta.

²⁴⁴ Akbar fue uno de los monarcas más sabios de la India. Dejó que los hindúes ocuparan importantes posiciones en su gobierno, él mismo se casó con una princesa hindú y tenía a un brahmán llamado Birbal como consejero. Akbar fue un visionario muy pragmático que fundó una secta, la Fe Divina (*Din-i-Ilahi*), intentando unificar los diferentes grupos religiosos indios. En su casa de oración (*ibadatkhana*) en Fathehpur-Sikri pasaba tiempo intentando aprender sobre zoroastrismo, cristianismo, hinduismo y jainismo. Se dio cuenta que la intolerancia hacia otras religiones se originaba en el desconocimiento y pensó que la mejor forma de remediarlo era traducir las obras religiosas más importantes. Referimos a Krishnamurti, 1961.

In the month Jamada'l-Awwal of the year 997 I finished the translation of the *Rāmāyaṇa* which had taken me four years. I wrote it all in couplets and brought it to the Emperor. When I wrote at the end of it the couplet:

“We have written a story, who will bring to the Emperor?
We have burnt our soul, who will bring it to the Beloved?”

It was much admired. The Emperor asked me “How many sheets does it contain?” I answered, “The first time, when I written concisely it reached nearly 70 sheets, but the second time, when written more at length it was 120 sheets” He commanded me to write a preface to it after the manner of authors. But since it was no such great recovery from my former falling out of favour, and a Khutbah would have to be written without praising God and the Prophet, I dissimulated! (traducido por Das, 1983: 148).

El *Rāmāyaṇa* terminó de traducirse cuando Akbar había fallecido y gobernaba su hijo Jahangir (1605 – 1607), mucho más conservador y religiosamente ortodoxo que su padre, que abiertamente especifica que se trata de historias fantásticas para no dar lugar a dudas entre sus súbditos fieles.

On the 5th Azar, Julus 1, the book was entered in the Kutabkhana on the royal orders of His Majesty the Emperor, Nur-ud-din Jahangir, son of Akbar Badshah Ghazi, in the year 1013 Hijra (1605). This book *Rāmāyaṇa* is one of the celebrated works of Hindus; my father ordered that its translation may be rendered into Persian. It contains unique and strange stories, which are not believable, particularly in chapters three and five (traducido por Das, 1983: 146).

En el manuscrito de Akbar, podemos decir que hay dos *rāmāyaṇas*, uno, el texto literario persa caligrafiado (escritura Nasta'lig) y el otro, el *rāmāyaṇa* de las miniaturas con estilo completamente mogol: vestimenta, armas, palacios y ciudades al estilo Fatehpur Sikri, decoración de tronos, establos, alfombras, marquesinas, puertas y ventanas, objetos de metal y cristal estilo mogol, costumbres etc.). El ambiente es mucho más ordenado de lo que cabría esperar de un príncipe que triunfa matando demonios, sin embargo las largas escenas de las batallas muestran la fuerza con que pelea Rāma, los monos y osos, llenas de tensión y drama. Las pinturas ocupan un espacio mucho mayor que el texto escrito, a veces la página entera.

A la traducción del *Rāmāyaṇa* de Badaoni le siguieron otras muchas traducciones y adaptaciones del *rāmāyaṇa* al persa²⁴⁵.

En el sur de la India también ha habido importantes musulmanes admiradores

²⁴⁵ Véase Abidi, 1964: 17 – 29, cita y detalla 22 nuevos *rāmāyaṇas* al persa.

de Kampan. Umaru Pulavar, “Omar el Poeta” (circa 1665 – 1773), es el autor de la biografía del profeta Muhammed en tamil²⁴⁶ y sigue convenciones literarias del *Rāmāyaṇa* de Kampan. Las largas citas en obras literarias o musicales nunca se toman como un plagio sino como signo de humildad y deferencia al maestro y a la tradición. Como Kampan, Umaru empieza con una larga y bella descripción de la ciudad. Le siguen los ancestros de Mohammed (como los de Rāma) y la descripción de una lluvia torrencial (como la lluvia que cae en la Kosala de Kampan). Arabia es fértil, llena de cascadas y agua por todas partes, campos de loto, arroz y caña de azúcar (como Tamil Nadu). Umaru se siente cómodo con algunas ideas vedánticas²⁴⁷. La descripción de la marcha de Alí a Medina se describe paralelamente a la procesión de Rāma en Mithilā. Las mujeres de Medina usan joyas, ajorcas y cinturones como las mujeres tamiles.

Otro ejemplo es el de M. M. Ismail²⁴⁸, uno de los estudiosos más importantes del *Rāmāyaṇa* de Kampan. Su libro más importante es *Mūṇru Viṇākkaḷ* (Tres preguntas), en él elabora el episodio de la muerte de Vālin y justifica la acción de Rāma.

En el caso de la India, el interés y estudio del *Rāmāyaṇa* por musulmanes se limita a algunos casos particulares como los que acabamos de exponer. Esto no significa que la obra no sea conocida por muchos musulmanes que participan en las *rāmlīlās* (en Rāmnagar, por ejemplo, hacen las figuras de papel de Jaṭāyus, Rāvaṇa, Kumbakarṇa, etc.) o en las recitaciones del *Mānas* y en las representaciones danzadas

²⁴⁶ *Cīrā Purāṇam* (El Purāṇa de la Vida del Profeta), *Cīrā*, del árabe *sirah*, se traduce como “biografía del poeta” aunque se trata de largas narraciones poéticas destacando sus magníficas cualidades (Narayanan 2000b: 266 y 280).

²⁴⁷ Compara las diferentes formas en que el agua se contiene (tanques, estanques, lagos y áreas donde crecen lotos). Esta idea recuerda el concepto *advaitin* (el *ātman* aparece de muchas formas y cuerpos pero sólo hay uno) (Narayanan 2000b: 271).

²⁴⁸ Nacido en Nagore, en la costa de Tamil Nadu, una ciudad bastante “cosmopolita” que recibía regularmente a miles de peregrinos de toda la India y Sri Lanka, visitantes de la *dargah* de Shahul Hamid (c. 1513 – 79) y desde donde muchos de sus ciudadanos se embarcaban al sudeste asiático. También su vida fue bastante particular. De pequeño estudió en una *madrassa*, pero en la escuela secundaria todos sus profesores a excepción del de urdu, eran hindúes brahmines, algo muy normal. Empezó a interesarse por la literatura tamil entonces y aprendió mucho de su maestro Pa. Pavanna Dawoodsha Sahib, alias “Ramayan Sahib”. En la época de la lucha por la independencia formó parte del *Indian National Congress* y no de la *Muslim League* como muchos de sus conciudadanos. Se graduó en derecho en 1945. Sus estudios sobre Kampan son muy numerosos, tanto los comparativos con los *rāmāyaṇas* de Vālmīki y Tulsīdās (a quienes leía traducidos) como los comparativos con la literatura tamil secular. Véase Narayanan, 2000b.

(muchos músicos en la India son musulmanes). Algunos musulmanes incluso, en el estado de Bengala, son *citrakars* y en Bangladesh, las historias del *Rāmāyaṇa* se mezclan con los acontecimientos de Karbala²⁴⁹ en las canciones (orales) *jāri*. Una de ellas, por ejemplo, cuenta que los dos hermanos Hassan y Hussain dejaron Medina como Rāma y Lakṣmaṇa abandonaron Ayodhyā. Lakṣmaṇa murió en manos de Meghnad (Indrajit, el hijo de Rāvaṇa) igual que Hassan muere envenenado. Ambos hermanos, Rāma y Hussein se lamentan por la pérdida (Islam, 1983: 103).

En el caso de Malaysia e Indonesia (a excepción de Bali donde la mayoría de la población es hindú), la pervivencia del *Rāmāyaṇa* está a cargo de los musulmanes desde hace ocho siglos y su éxito se debe fundamentalmente a las representaciones teatrales.

El islam apareció en el sudeste asiático tardíamente, seis siglos después de su fundación. El primer reino musulmán apareció en Pasai (cerca de la actual Lok Sumae, en el norte de Aceh, Sumatra, Indonesia), a finales del siglo XIII. En esas fechas aparecieron también las primeras tumbas en Java este²⁵⁰. La islamización fue lenta al principio debido a la fuerte presencia de los reinos hindú-budistas (Śriwijaya en Sumatra y Mahapahit en Java), que decayeron en el siglo XV provocando la expansión del islam.

La conversión al islam del rey de Malacca alrededor del año 1.400 fue un incentivo para que el islam siguiera expandiéndose, especialmente a mitad del siglo XV, cuando Malacca se convirtió en el mayor centro comercial del sudeste asiático. El islam se expandió con más rapidez entre los lugares que mantenían relaciones comerciales con Malacca. Los nuevos reinos musulmanes, a veces sultanatos, se convirtieron en un segundo foco de expansión. Durante el siglo XV se crearon los reinos musulmanes en Perak y Kedah (costa oeste de la Península Malaya) así como en Pehang, Kelantan y Terengganu (Indonesia) y Pattani (sur de Tailandia). También surgieron reinos en los principales puertos fluviales de Sumatra, por ejemplo en Siak y Kampar. Esta red de estados musulmanes mantuvo la hegemonía de Malacca hasta

²⁴⁹ Después de la muerte de Alí, el último de los califas, hay una lucha de poder entre Hassan y Hussain (los dos hijos de Alí, hijos de Fatima, por tanto nietos del Profeta) y Eazid, el hijo de Mwabia (enemigo de Alí). Hassan muere envenenado y Hussain, el pequeño, regresa a Karbala donde muere en una cruel batalla junto a casi todos los miembros de su familia. Este triste acontecimiento se recuerda durante el mes de *Maharam* por los musulmanes. Las canciones *jāri* narran este episodio de manera más o menos fija, sin embargo algunos elementos *ramayánicos* “se cuelan” entre ellas.

²⁵⁰ Con la excepción de una tumba aislada del siglo XI (De Casparis & Mabbett, 1992: 330).

la conquista portuguesa en el 1511.

En Java, se encuentran algunas tumbas musulmanas en Troloyo, cerca del antiguo reino de Majapahit (a unos 65 km. de Surabaya) del siglo XIII, lo que indica que ya había un considerable número de musulmanes entre la corte de Majapahit, en pleno apogeo de su imperio (De Casparis & Mabbett, 1992: 331).

La tradición javanesa atribuye la islamización de la isla a nueve predicadores (*wali-sanga*), el primero de los cuales fue claramente una figura histórica, Malik Ibrahim, cuya tumba se encuentra en Gresik (cerca de Surabaya) datada del año 1419. La inscripción de la tumba indica que era un comerciante de Gujarat (India) de origen persa.

En la religión islámica indonesia hay cierta tendencia al misticismo (sufismo) en paralelo al islam más ortodoxo, esto permanece, por ejemplo, en Aceh, mientras que en Java, la influencia de doctrinas pre-islámicas es innegable²⁵¹. En Java, con tan rica cultura pre-islámica, el islam tuvo que ceder con algunas tradiciones muy arraigadas. Ya en los primeros tiempos islámicos se encuentran testimonios especulativos acerca del origen de la nueva y la antigua religión. Hay una declaración atribuida a un descendiente de la dinastía Mataram que dice que no hay diferencia entre el budismo (que incluye otras religiones de origen indio) y el islam, son “dos en forma, pero una en esencia” (literalmente, “en nombre”)²⁵².

Esta tendencia a la *acomodatio* se refleja claramente en los títeres javaneses con sus argumentos basados en el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*.

Los *walis* o santos musulmanes que disfundieron el islam en Java nunca despreciaron o negaron la cultura hindú o popular, al contrario, utilizaron la cultura para llegar a la mente y el corazón de la gente.

Algunos estudiosos (por ejemplo, Godar Arend Johannes Hazeu) pensaron que el abandono del estudio de la literatura hindú se debió a la caída de la dinastía Majapahit y la llegada del islam. Los libros de ley islámica, las biografías de profetas y los tratados de misticismo empezaron a tener preferencia y los grupos más ortodoxos empezaron a considerarla pagana y dejaron de conservar sus manuscritos

²⁵¹ Los musulmanes continuaron con la tradición brahmánica de los *āśramas* (centros de retiro y educación en los bosques) que pasaron a denominarse *pesantren* o *pondok* con la introducción del islam, era donde los estudiantes aprendían los textos sagrados guiados por un maestro (De Casparis & Mabbett, 1992: 332).

²⁵² P.J. Zoetmulder, *Pantheisme en Monisme in the Javaansche Soeloek-litteratuur*. Nijmegen 1935: 346 (*cit.* De Casparis & Mabbett, 1992: 333).

(Van der Kroef, 1951). Sin embargo, otros autores (Santoso, 1983) han demostrado que, salvo excepciones, los *walis* triunfaron adaptando la cultura hindú al islam, la razón del deterioro de esa literatura y su transmisión se debió a un cambio de estatus: Mientras que para los copistas balineses la literatura que preservaban era sagrada y debía coservarse en buen estado y forma original, para los javaneses (musulmanes) debía ajustarse a sus propias creencias.

La tradición javanesa asocia a los *wali* con doctrinas místicas y con la construcción de la primera mezquita en Java, en Demak (al este de Semarang) a principios del siglo XVI²⁵³, también con la invención del *gamelan* (orquesta) y las épicas *Rāmāyaṇa* y *Mahābhārata*. Una de las crónicas javanesas (*badads*) cuenta (en clara conexión con el episodio de Vālmīki como ladronzuelo²⁵⁴) la historia del *wali* Sunan Kalijaga, hijo del regente de Tuban, que se convirtió en un ladrón que robaba para apostar. Un día quería robar a un santo musulmán llamado Suman Bonang, pero éste lo pilló y lo convirtió al islam. Este santo musulmán es considerado popularmente el inventor del *gamelan*, autor de historias de títeres y el primer tirititero (*dalang*). Es, sin duda, un buen ejemplo del proceso de islamización de la literatura hindú-javanesa. También cuenta la leyenda popular que Sunan Kalijaga fue quien escribió las historias del *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*, que las había escuchado del último rey de Amerta, Yudhiṣṭhira, el mayor de los Pāṇḍavas.

Los musulmanes javaneses siguen admirando el valor educativo del *Rāmāyaṇa* en cuanto a moralidad. Aparte de las enseñanzas del islam, Sītā o Sumbadra (del ciclo del *Mahābhārata*) siguen siendo ejemplos de mujeres virtuosas. Los reyes javaneses de Surakarta y Jogjakarta se apropiaron del *Hastabrata*, que recoge las enseñanzas de Rāma a Vibhīṣaṇa, y todavía se considera una guía para políticos y oficiales en Indonesia.

El arte de los títeres, principal difusor del *Rāmāyaṇa* en la zona, tiene su origen en la antigua India. En el *Mahābhārata*, por ejemplo, se le denomina

²⁵³ La mezquita es un típico ejemplo de los primeros edificios islámicos que mezclan tradiciones arquitectónicas pre-islámicas con los requisitos del islam. El resultado es un edificio que difiere considerablemente de las mezquitas en Oriente Medio e India (a veces nos recuerdan a la pagodas chinas). Las mezquitas javanesas tienen planta cuadrada con un tejado puntiagudo compuesto por cinco niveles. Tiene una *verandah* en la entrada y está vallada con un murito bajo con una puerta más o menos trabajada.

²⁵⁴ Vālmīki, ladrón por necesidad, se convierte en santo gracias a la ayuda de unos sabios. Remitimos al apartado 2.1.2. Nota 37.

rupyarupaka. También hay referencias en los *jātakas* y en los *purāṇas*. Parece que empezó a considerarse un arte a partir del siglo XI y la fuente de sus argumentos fueron las épicas, los *purāṇas* y otras historias mitológicas locales (Saran & Khana, 2004: 12). Entre el siglo XV y XVI, los *rāmāyaṇas* regionales también formaron parte del repertorio del teatro de títeres. El teatro de sombras fue más importante en los estados costeros, en las actuales Andhra Pradesh, Tamil Nadu, Kerala, Karnataka, Maharashtra y Orissa, de donde procedían los marineros que viajaron hacia el sudeste asiático y que fácilmente trajeron consigo este arte. En la India hay varios tipos de títeres: de cuerda, varillas, guante y planos de cuero. En Orissa y Andhra Pradesh los títeres en la sombra son más populares y en Karnataka y Tamil Nadu, los de cuerdas. Andhra Pradesh también tiene títeres de cuero planos de color (*tōl bommlāṭa*). Todas las actuaciones de títeres tienen sus acompañamientos musicales, vestuario local, decorado y pintura facial²⁵⁵. Muchas veces se mezclan temas políticos y acontecimientos de actualidad con las representaciones épicas.

La primera documentación sobre la existencia de los *wayang* en Indonesia data del 840. En una inscripción se nombra la palabra *laringgit*, que significa “teatro de sombras”. Sorprendentemente, incluso hoy en día, en Java Oeste, Central y Este y en Bali, la gente se refiere a las representaciones como *ringgit* (Mahulikar, 2003: 5).

El arte de los títeres viene a ser la televisión de todos estos siglos, no sólo por su popularidad como medio de comunicación de masas, también por otras características que forman parte de la representación como son la publicidad y las ayudas visuales del comunicador.

En el cuadro que vemos a continuación nombramos los principales tipos de títeres, aunque en este apartado nos vamos a centrar en los de Malaysia/Indonesia.

²⁵⁵ En Orissa hay un famoso teatro de títeres llamado *Rāvaṇa Chāyā* (“La sombra de Rāvaṇa”). Los títeres son de cuero planos, bastante pequeños y sin pintar, su sombra se proyecta en una pantalla. Otro estilo es el *burra kathā*, con sombras gigantes y *rāmāyaṇas* telugus. En Karnataka los títeres del *rāmāyaṇa* siguen los textos canareses *Torvey Rāmāyaṇa* y *Hanumāt Rāmāyaṇa* y son más pequeños que los de Andhra Pradesh. A veces un solo títere se queda estático y esto ayuda al titiritero a representar las escenas más dinámicas. También usan títeres de madera que se parecen a los personajes del *yakṣagāna* (danza clásica). En Kerala el *tholapavu koothu* (títeres de cuero planos) se basa en el *Rāmāyaṇa* de Kampan. Tampoco dejan de aparecer nuevos espectáculos de títeres. Suresh Dutta, por ejemplo, tiene un *rāmāyaṇa* en Calcuta con títeres de varillas, excelente iluminación y técnicas modernas. Uday Shankar dirige dos *rāmāyaṇas* en teatro titulados *Laṅkā Dahana* y *Meghnada Badha* en los que los actores se mueven como títeres con máscaras y se usan otras técnicas del teatro de sombras.

Los títeres de cada lugar varían en vestuario, movimientos, escenografía y coreografía pero se parecen entre ellos²⁵⁶. Las variaciones también respetan las diferencias textuales de cada *rāmāyaṇa*²⁵⁷.

	Sombras ²⁵⁸	Máscaras ²⁵⁹	Teatro-Danza ²⁶⁰	Títeres
Camboya	<i>ṇāṃṇi dham</i> <i>nang sbek thom</i> (grandes)	<i>lkhon khol</i> <i>lkhon khach</i> <i>boran</i>	<i>rapām</i>	
Vietnam		<i>lakon bassak</i>		
Tailandia	<i>nang yai</i> (grandes) <i>nang thalang</i>	<i>khong</i>	<i>lakon nat</i> <i>lakon jatri</i> <i>hun lakhon lek</i>	<i>hun wang na</i> (de cuerda o varillas) <i>hun krabok</i> (guante)
Laos		<i>khong</i>	<i>thannautilit</i>	
Birmania	<i>yok pwe</i>	<i>zat gyi</i>	<i>pwe o pwe zat</i>	<i>yok hte pwe</i> (cuerdas)
Indonesia	<i>wayang kulit</i> (cuero) <i>wayang gedok</i> <i>wayang kelikrit</i>	<i>wayang wong</i> <i>wayang topeng</i>	<i>langen mandra</i> <i>wanars</i> <i>sendratari</i> <i>kecak</i>	<i>wayang golek</i> (madera)
Malaysia	<i>wayang purwa</i> <i>wayang melayu</i> <i>wayang siam</i>			<i>wayang gedek</i>

²⁵⁶ Por ejemplo, el *kecak* balinés se parece al *terukutu*, representación en la calle del *Rāmāyaṇa* popular en el sur de la India. También hay otra danza ritual parecida en Sri Lanka, se llama *kohomba yakkama*. La estilización del *kathakali* de la India (sin máscara pero con mucho maquillaje) y el *khon* (con máscaras) de Tailandia también comparten muchas cosas: movimientos, música y énfasis en las escenas de la batalla y el sentimiento heroico.

²⁵⁷ En el *khon*, la danza con máscaras de Tailandia, el personaje de Rāma siempre lleva un vestido verde porque en el *Ramakien* tailandés dice que la piel de Rāma era verde.

²⁵⁸ Con títeres en la sombra nos referimos al muñeco cuya silueta se recorta en piel (por tanto, plano) y se proyecta sobre una superficie blanca (pared o sábana), muchos están pintados.

²⁵⁹ Las máscaras son normalmente talladas en la madera.

²⁶⁰ El teatro danzado a veces es dialogado y otras veces, actuado en silencio al son de la música.

La palabra *wayang* (malayo-indonesio) literalmente significa “sombra”. En este sentido puede entenderse como un culto ancestral donde el *dalang* da vida a las sombras del pasado reafirmando su relevancia en el presente (Mahulikar, 2003). Hoy en día, designa los títeres planos tallados en cuero del teatro de sombras. También denota, más ampliamente, “representación teatral”²⁶¹.

En Malaysia hay cuatro tipos de títeres principales:

- el *wayang gedek* es igual que el *nang talung* tailandés, usa títeres múltiples tallados en madera, se mezcla el dialecto malayo de Kedah con el dialecto tailandés del sur, normalmente se representan temas del *folklore* popular tailandes.
- el *wayang purwa* viene de Java, sigue vivo en el estado de Johore, normalmente entre descendientes de javaneses o inmigrantes indonesios. Mezclan dialecto malayo, javanés y *kawi*. Normalmente representan temas del *Mahābhārata*.
- el *wayang melayu*, es una variación del *wayang purwa* de la zona de Kelantan y Trengganu, en la costa este de la península malaya y se representa con una orquesta más reducida del *gamelan*. Utiliza el dialecto malayo de Kelantan e historias del ciclo javanés *Panji* junto a las tradicionales del *Mahābhārata*.
- el *wayang siam*, se representa en la zona de Kelantan, Trengganu, Pahang y Pantani (sur de Tailandia). La zona de Kelantan es la más activa. Usan el dialecto malayo de Kelantan. El tema principal es el *rāmāyaṇa Hikayat Maharaja Wana*.

En Indonesia hay muchos tipos de títeres o representaciones teatrales:

- el *wayang kulit purwa* es la representación con títeres de cuero planos proyectados en la sombra, normalmente con temas del *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* (en Bali y Java)²⁶². Hay dos tipos de *wayang kulit*, uno de día (*wayang lemah*) y otro de noche (*wayang peteng*). El *wayang lemah* se hace para los dioses, sin pantalla y sin audiencia.

²⁶¹ Hasta los años 30 la proyección de una película se llamaba “*wayang putih*”, *wayang* como “representación teatral” y *putih*, “blanco” por el color de la pantalla. En Singapore la ópera china también se conoce como *wayang* (Soedarsono, 1995: 174).

²⁶² Otro repertorio de los títeres de cuero planos (*wayang kulit*) es el romance *Panji* (conocido como *wayang gedhog* en Java y *wayang peteng* en Bali) y también la leyenda *Damarwulan* (llamado entonces *wayang klithik*).

- el *wayang golek purwa*, títeres de madera vestidos que el titiritero maneja con una varilla, por tanto, no hay pantalla (en Sundan y Java)²⁶³.
- el *wayang wong*, literalmente teatro-danza (de personas, no de títeres), hay texto dialogado y los actores llevan máscaras (en Java y Bali)²⁶⁴.
- *langen mandra wanars*, literalmente “teatro de monos”, ópera-danza con texto cantado (en Java), fue creado por el príncipe Danureja VII en la segunda mitad del siglo XIX, hoy en día casi no se representa.
- el *sendratari*, teatro-danza sin diálogos es un teatro más moderno creado en 1961 (en Bali y Java). Suelen representarse partes del *Rāmāyaṇa* como la pelea en el aire entre Jaṭāyus y Rāvaṇa, el secuestro de Sītā, la visita de Añgada a Lañkā como embajador, la destrucción de Lañkā por Hanumān con una elaborada coreografía y enfatizando la pantomima²⁶⁵.
- *Kecak*, drama-danza con coro, danza trance o danza del mono (en Bali). Un pequeño número de artistas representan la danza con vestimentas sencillas.
- *wayang topeng*, teatro de máscaras (en Java).
- *wayang kelikit* o *kerucil*, títeres de madera.
- *wayang beber*, escenas que se despliegan.

²⁶³ Otro repertorio además de las épicas, son historias musulmanas sobre Amir Hamzah, el tío del profeta Mohammed, y otras leyendas de reinos que existieron en la isla de Java, se conocen como *wayang cepak*. Una característica típica del *wayang golek* de Sundan (Java, Indonesia) son los movimientos de lucha entre los títeres, que son muy dinámicos y llenos de humor, especialmente con el popular personaje payaso Astrajingga.

²⁶⁴ El *wayang golek* se representa en Java desde el siglo X con historias del *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*. Desde Java pasó a Bali. Cuando Java se islamizó en el siglo XV, se incorporaron otras historias no hindúes como las de *Panji*, *Damarwulan* y *Calonarang*. Durante los siglos XVIII y XIX hubo un renacimiento del *wayang golek* clásico, se representa como ritual de fertilidad en Jogjakarta y para el aniversario de la coronación del Sultán. A partir del siglo XVIII aparecen compañías teatrales profesionales de *wayang golek* pero hacia 1970, la mayoría de estas compañías cierran (Soedarsono 1995: 179 – 180). Hoy en día se representa para turistas en el palacio de Jogjakarta (Java).

²⁶⁵ Es el *Rāmāyaṇa* más conocido por los turistas (las agencias de viajes lo llaman *Rāmāyaṇa -ballet*) ya que se representa en el anfiteatro de Jogjakarta cerca de los templos de Prabanam, y en el palacio real de Ubud (Bali). En Jogjakarta empieza con el rapto de Sītā y termina con la ordalía de fuego. El Sultán de Jogjakarta o miembros de su familia participan. En Ubud empieza con la pelea de Vālin y Sugrīva, el rapto de Sītā y su rescate (en el que destaca el papel de Trijaṭā, la *rākṣasī* que protege a Sītā en Lañkā) tienen mayor importancia que en el texto de Valmiki.

Hablaremos primero del *wayang* indonesio y la literatura *ramayánica* indonesia y después del *ranting* malayo (historias del *wayang*) y el *Hikayat Serī Rāma*, el *rāmāyaṇa* literario malayo, aunque hay que tener en cuenta que no hay fronteras lingüísticas ni *ramayánicas* entre ambos países.

En la literatura de títeres de Indonesia se mezclan antiguos mitos javaneses de origen malayo-polinesio y mitos de origen indio. Pueden clasificarse cuatro ciclos de historias (Sarkar, 1983: 214):

- antiguas y mitológicas (historias de dioses y demonios), gran parte basadas en el *Ādiparvan* del *Mahābhārata*.
- del Rāma-saga, basadas en el el *Sērat Kaṇḍa* y el *Rāma Kēling*.
- del Arjuna-saga, basadas en algunas personalidades del *Mahābhārata*.
- de los Pāṇḍavas, basadas en el *Mahābhārata* aunque están mezcladas con algunos personajes de *Rāmāyaṇa*.

Cada ciclo de historias da lugar a diferentes dramas (*lakons*), así por ejemplo los “*lakons*” *Rāma Tambak*²⁶⁶, *Anoman Duta*²⁶⁷ y *Rāma Gandrung* pertenecen al grupo del Rāma-saga y están basados en el *rāmāyaṇa* titulado *Rāma Kēling*. La representación de un *lakon* dura ocho horas aproximadamente, empieza a las nueve de la noche y suele durar hasta las cinco de la madrugada, antes del amanecer.

El *dalang* (narrador)²⁶⁸ es la figura principal de *wayang* (tanto en Indonesia como en Malaysia), es el que dirige la actuación, escoge el título a representar y es, en resumen, todo un experto en el arte de los títeres: narrador, cantante, músico, director de orquesta, crítico social, místico, filósofo, guerrero, comediante, titiritero, gimnasta vocal y figura de autoridad espiritual y poder. El *dalang* recibe una rigurosa enseñanza sobre el simbolismo religioso y filosófico del *wayang* así como sus fuentes

²⁶⁶ *Tambak* significa “dique” y el *Rāma Tambak* narra el episodio de la construcción del puente para cruzar el océano en dirección a Laṅkā.

²⁶⁷ *Duta* significa “enviado”, “embajador”. Este *lakon* narra el episodio en que Hanumān es enviado a Laṅkā (el reino de Alengka en antiguo javanés) a negociar con Rāvaṇa (Rahwana) para rescatar a Sītā de forma pacífica. La representación empieza con el nacimiento de Hanumān, sus aventuras cuando era joven y estaba aprendiendo sobre sus poderes sobrenaturales hasta que conoce a Rāma y éste lo envía a Laṅkā. En Laṅkā trata de cumplir con su misión pero es capturado prisionero. Escapa de la pena de muerte prendiendo fuego a la ciudad. Visita a Sītā custodiada por los demonios y comprueba su fidelidad. Finalmente, regresa a contarle a Rāma el resultado de su misión.

²⁶⁸ *Dalang* viene de las palabras “*juru udalan*”. *Juru* significa experto, una persona que tiene cierta habilidad. *Udalan*, abreviado *dalan* y luego *dalang*, significa “experto en historias” o sea, narrador de cuentos.

literarias y orales y aprende por su cuenta cómo manejar los títeres. En Java y Bali sus funciones se resumen en lo siguiente:

- Conocer bien los personajes del *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* así como la filosofía y moral ética tradicional javanesas o balinesas;
- Ser una persona culta: manejar ambos registros de lenguaje (culto y popular) y tener conocimiento del país y del mundo en general.
- Tener una voz clara (tiene que imitar a unos cincuenta personajes) y cantar bien.
- Conocer perfectamente el *gamelan* (instrumentos musicales javaneses) que acompañan el espectáculo y los coros vocales *pesinden* (mujeres cantantes) o *wira swara* (hombres cantantes) compuestos por entre tres y cinco personas, que a veces se incluyen en la representación.
- Preparar el escenario.
- Por supuesto, manejar los títeres.
- Tener gran habilidad y versatilidad a la hora de narrar la historia, de incorporar temas contemporáneos a los acontecimientos de la épica.
- Ser capaz de hacer bromas y dar consejos²⁶⁹ según el tipo de audiencia y el lugar donde se celebra.²⁷⁰
- Todavía podemos añadir un último requisito, gozar de buena salud porque cualquier persona no aguanta ocho horas sentado en el suelo sobre una esterilla de paja realizando todas estas tareas artísticas.

Durante la representación, el *dalang* y la audiencia se mueven entre el mito y la realidad. La obra entera, simbólicamente, representa la relación macro y micro cósmica.

La obra se divide en tres actos y cada uno de ellos es diferente en filosofía, estilo musical, canciones y actuación de los títeres. El primer acto es la introducción, la negociación y esfuerzo clarificador y juicio en la solución de problemas de la

²⁶⁹ Consejos sobre moralidad o sobre el trabajo duro del día a día que debe realizarse con tolerancia, sin herir a nadie ni romper las leyes, especialmente la ley de los dioses.

²⁷⁰ Digamos que se convierte en una especie de publicitador de los *sponsors*. Si el espectáculo está organizado por la Agencia de Planificación Familiar, el *dalang* hablará de materias de salud y planificación; si está patrocinado por el ejército, hablará de temas como el liderazgo, la disciplina etc.; si tiene lugar en la universidad hablará del conocimiento, la buena conducta, la metas en la vida etc; si tiene lugar en un pueblo hablará del espíritu de cooperación o de cualquier tema con gracia y optimismo.

historia. Este acto dura hasta la medianoche. El segundo acto es sobre la transición, entrando a la solución final del problema, dura unas dos horas y casi todo el tiempo de este acto transcurre con el *dalang* invitando al público a la comedia de la situación con papeles de los “personajes comunes”, payasos sirvientes llamados Petruk, Gareng y Bagong. El tercer acto consiste en acciones para resolver el problema final de la historia y llegar al final del teatro.

La montaña (*gunungan* o *kekayon*) es un títere de cuero que tiene una gran importancia en la representación del *wayang*, simboliza el poder de la vida del creador. La montaña aparece al principio de cada obra, en los cambios de escena y al final. Al final puede aparecer como *wayang golek* (títere de madera).

El escenario se eleva entre 50 cm. y un metro y se colocan sillas, o bien, la gente se sienta en el suelo. En el escenario hay una pantalla de algodón blanco (como una sábana) iluminada, tradicionalmente, por el *blencong* (una lámpara de aceite que cuelga sobre el *wayang*) y, hoy en día, por un foco. La lámpara de aceite suspendida en el aire representa el sol; el tronco de baniano al fondo que sirve como escenario para los títeres, es la tierra; la pantalla es el orden cósmico; el palo, como la gracia; y la cuerda, como el músculo (Mahulikar, 2003: 5).

Detrás del escenario, parte de la audiencia también contempla el espectáculo, éstos ven la sombra de los títeres, pero la mayoría se sienta enfrente para ver bien los títeres. A ambos lados del *dalang*, los títeres se clavan en cuerdas. El escenario (a la derecha e izquierda de la pantalla) se decora con las ramas del baniano. Detrás del *dalang* se coloca el *gamelan*, los músicos (*wiyogo*) y el coro. A la izquierda del *dalang* también se colocan los instrumentos que maneja el *dalang*: una caja de madera que golpea de vez en cuando con el martillo (*cempollo*) y pequeños platillos (*keprak*) que maneja con el pie derecho.

Antes de comenzar el espectáculo se hacen ofrendas como quemar incienso y se reza al Dios Todopoderoso (Brahmā/ Alhá) para que el *wayang* salga bien y guste a la audiencia. Si se trata de una ceremonia religiosa se introducen palabras piadosas o se recitan algunos versos (*selukas/ ślokas*) del *Rāmāyaṇa Kakawin*. Al principio de la obra, el profeta Muhammed recibe invocaciones junto al resto de personajes épicos indios. Sheikh Muru'd-din, el compilador del *rāmāyaṇa Serat al Mustokim* (1634) dió su permiso para que el *rāmāyaṇa* se usase con propósitos “curativos” siempre que el nombre de Allah no se pronuncie (Sarkar, 1983: 216).

La prohibición islámica en contra de la representación de seres vivos se evita dándole a los títeres una forma peculiar. Un hecho llamativo es la aparición de los payasos (*panakawan*) como Semar, un criado de Arjuna, que a pesar de su apariencia divertida, pronuncia “básicas verdades” en forma de bromas.

Las representaciones *wayang* se organizan en ocasiones auspiciosas o religiosas en Indonesia (bodas, circuncisión, aniversarios, *ruwatan*²⁷¹, etc.). Para estas celebraciones, un javanés está dispuesto a pagar desde dos a diez millones de rupias indonesias (entre 200 y 1.000 euros aproximadamente) por una sola representación, depende mucho del *dalang* y de la persona que paga²⁷².

El *Rāmāyaṇa Kakawin* (*rāmāyaṇa* literario indonesio) también forma parte de rituales como las bodas, la cremación o la ceremonia del limado de dientes²⁷³. Se cree que leyéndolo se consigue longevidad y riqueza y que su recitación brinda el éxito deseado en cada ceremonia. A pesar de que el *Rāmāyaṇa Kakawin* no incluye las largas listas de beneficios presentes en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki (*palaśruti*), hay conciencia popular de ellos. El *Uttarakāṇḍa* de Java, una obra independiente escrita en prosa en antiguo javanés, sí que incluye los méritos que se obtienen de la lectura de la obra.

El *mocopat* es un ritual que se celebra cuando nace un niño. Es una ceremonia religiosa si se trata de una familia hindú y simplemente tradicional si se celebra en una familia no-hindú (musulmana o cristiana). En el *mocopat* un experto se sienta en el suelo con las piernas cruzadas en medio de la audiencia y canta versos del *Rāmāyaṇa*. Esta recitación puede durar desde unas horas hasta un día entero. Durante la recitación se sirve café y algo para comer. Siguiendo cada capítulo el recitador puede parar y provocar una discusión entre los oyentes. Normalmente lo hace al final de cada capítulo para discutir el significado filosófico. Se hace con la esperanza de

²⁷¹ *Ruwatan* (en Java), *ruatan* (en Sundan) o *sudamala* (en Bali) significa la destrucción de deformidades o enfermedades. Se celebra cuando nace un niño en la semana de Tumpek Wayang, que tiene lugar cada 30 semanas en el calendario hindú-balinés. Se cree que el niño será propenso a enfermedades o injurias del dios (demonio) Kala y otros demonios. La representación del *wayang* (*wayang sudamala* o *wayang Sapuh Leher*) empieza con el relato del mito de Kala y luego el *dalang* da agua purificadora al niño para protegerlo. En Java la ceremonia se extiende a otros niños gemelos, albinos, con piel muy oscura etc. (Soedarsono, 1995: 177).

²⁷² También se representan como espectáculo turístico en los palacios reales de Ubud y Jogjakarta y en el museo de los títeres de Jakarta.

²⁷³ Se trata de una ceremonia muy antigua dirigida por una brahmán. Se considera que los dientes son símbolo de confusión y celos, el rito tiene lugar en la adolescencia y significa el paso a la vida adulta.

que si es un niño sea fuerte como Rāma y si es una niña, buena como Sītā. Hay otra ceremonia muy similar, el *bebacan*, pero en lugar de un recitador, hay dos. Mientras uno lee el *Rāmāyaṇa* desde un texto escrito en hojas de palmera en antiguo javanés, el otro va traduciendo a la lengua local. La lectura es parecida a la del *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās en la India.

La pervivencia de costumbres hindúes (no sólo de las épicas) en Java y Sumatra muestran la fuerza de la antigua tradición. Muchas de las celebraciones importantes como los “ritos de pasaje” (nacimiento, circuncisión, aniversario de la defunción de un familiar etc) terminan con una comida ritual (*selametan*) que varía un poco dependiendo del acontecimiento. Al *selametan* asisten los familiares, amigos y vecinos²⁷⁴ además de algún representante de la mezquita local. Empieza con rezos musulmanes y tiene un carácter fuertemente tradicional²⁷⁵. También, en las inauguraciones de un edificio (casa particular, escuela, hospital etc.) se tira arroz, agua de coco y se enciende incienso de manera similar al ritual de la *ārati* hindú.

En el *Sērat Rāma* (“Libro de Rāma”), *rāmāyaṇa* literario indonesio, también puede verse claramente la influencia musulmana. Por ejemplo, en el episodio que describe la vida de Rāma en el bosque Daṇḍaka antes del encuentro con Śūrpaṅkhā (capítulo VII, 11 – 20):

Prince Rāma calmly spoke: (11) ‘Hey, son of Sumitrā! Look at the priests; they are not different from you. (12) We are all created by God (but) they are already elevated (in status), since they come already in the subtle regions, because they have this divine nature. (13) They are not concerned about clothing nor food, or the fulfillment of the sense of sight, because they are determined in their strife and search for the perfection (of the soul) at death. (14) What it means is, my brother, that which feels pain, and hunger, is the passion, the bodily flaw. If one is tenacious (in his faith), they prove to be nothing. (15) Make your mind realize, that you cannot escape death (because) how long do we live (on earth) compared with the length of life in the hereafter. (16) So you will be courageous in your pursuit towards ‘silence’ and the end of your life. Exert yourself (for the perfection) of our soul, do not worry about a physical body. (17) Because body (consciousness) leads only to evil. If you stand up against it persistently, the power of Satan is nothing. It is best to move towards death (to be conscious). (18) If your mind is stable, in a short time you will come to know the Truth. Thanks to your acceptance, suffering will disappear and happiness will soon arrive. (19) The weapon that can be used to advert pain or to invite happiness, free from sufferings is only solid faith. (20) What it means is, my brother, in this

²⁷⁴ En las aldeas y pueblos rurales asiste todo el pueblo (al menos en Aceh, Sumatra).

²⁷⁵ Se asemejan a las que tenían lugar en el período antiguo y están documentadas en inscripciones que inauguran templos sagrados (De Casparis & Mabbett, 1992: 333).

life, if you do not strive for salvation, (then you will become) the devil riding on an elephant (traducido por Santoso, 1983: 328 – 330).

Rāma conversa con Lakṣmaṇa y sus palabras reflejan la visión del islam del escritor javanés que las compuso: hay que ser conscientes de que no se puede escapar de la muerte y que la vida terrenal es corta si la comparamos con el más allá (Coran 4, 77 – 78). Esta conversación no aparece en el *Rāmāyaṇa Kakawin*.

En Malaysia, el *Rāmāyaṇa* tiene propósitos de entretenimiento y de educación social, en vez de espirituales o religiosos. Los malayos no tienen en cuenta los conceptos hindúes o budistas del *dharma*, *karma* y *mokṣa* en su héroe Rāma. Sólo le ven como un hombre bueno y virtuoso. Cuando comparamos el *Hikayat Serī Rāma* con la épica sánscrita encontramos que comparten los temas “transculturales” de la bondad, el buen hacer, la justicia y el triunfo del bien sobre el mal. Estos valores llamaron la atención de la población de Asia. Los narradores malayos, sin embargo, producen variaciones en las que, por ejemplo, Lakṣmaṇa, el hermano pequeño, es más importante que el mismo Rāma. Rāma, a pesar de su bondad y sus virtudes, es percibido como débil y como que se deja llevar por las circunstancias. El coraje y buena disposición para reaccionar decisivamente parecen ser rasgos más apreciados entre los malayos.

En 1989 se construyó el templo dedicado a Rāma más grande en Malaysia en el norte del estado de Perak, a pocos kilómetros de la frontera tailandesa y a 250 km. de la capital Kuala Lumpur. Kelantan es islámico, pero al mismo tiempo es la cuna del teatro de marionetas en la sombra. Todos los *dalangs* de Kelantan (Malaysia) son musulmanes aunque el *rāmāyaṇa* les agrada menos a los musulmanes más conservadores en los últimos años. Critican los rituales y prácticas asociadas con el arte que, para ellos, queda fuera de la ley islámica. También les preocupa el efecto que la música tiene en el público y en la obra durante la representación, objetan que tiene un efecto de trance, parece ser que a consecuencia del *gamelan*. El *dalang* de Kelantan normalmente representa entre doscientas y trescientas actuaciones al año y probablemente sólo dos de ellas están hechas con otro propósito que no sea el de entretener al público. El tema de la recepción del *Rāmāyaṇa* entre musulmanes de esta zona nos parece uno de los más interesantes y seguiremos investigando al respecto.

Hay versiones literarias y orales en el *rāmāyaṇa* de Malaysia. El *Hikayat Serī Rāma* existe tanto en su forma oral como escrita. El principal propósito del *Hikayat*

Serī Rāma es enseñar los ideales de rectitud, amor y lealtad. Este *rāmāyaṇa* combina elementos de la épica sánscrita de Vālmīki con tradiciones y creencias locales que han hecho que la historia haya alcanzado un desarrollo que un amplio público disfruta.

En Malaysia, los episodios del *rāmāyaṇa* se dividen en dos categorías, las que conciernen al argumento principal del *rāmāyaṇa* (principalmente de texto *Hikayat Maharāja Wana*) llamados *pokok* (tronco de árbol) y los que consisten en las aventuras de Rāma y de los personajes principales, llamados *ranting* (ramas de árbol). Estas historias secundarias (*cerita cerita ranting*) son los que habitualmente representan los *dalang*²⁷⁶. También se incorporan otras historias populares locales e incluso, música de Bollywood. A veces están islamizados y otras veces no.²⁷⁷ El número de *rāmāyaṇas ranting* es muy extenso, algunos textos los comparten varios titiriteros, otros son compuestos originalmente (o modificados a partir de los textos de sus maestros) por un *dalang* y preservados en exclusiva.

Rāma sigue ocupando el papel central en la mayoría de *rantings*, pero ya no es el inigualable héroe idealizado de la mayoría de *rāmāyaṇas* indios, particularmente el de Tulsīdās. En los *rāmāyaṇas* malayos principales (*Hikayat Maharāja Wana*, *Cerita Kusi Serawi* y *Hikayat Serī Rāma*) aparece más débil y en los *ranting*, la erosión de su personalidad es todavía más patente. Su heroísmo parece deslustrado, quizás reflejando su avanzada edad, ya que en estos *rāmāyaṇas* sus hijos y nietos tienen un importante papel. Muchas veces, son sus amigos o incluso su padre, quienes tienen que sacarle de apuros. En el *ranting* titulado *Indera Dewa*, Rāma consigue tener una relación con la princesa Puteri Bijak Laksana, comprometida con Indera Dewa. Cuando Indera Dewa los descubre, hay una gran pelea y Rāma acude en busca de su padre. Es Sirat Maharāja (Daśaratha) quien habla con el padre de Indera Dewa para evitar una guerra. Rāma finalmente le devuelve a Indera Dewa su esposa. La mayoría de los *ranting* empiezan después de la muerte de Rawana y en algunos textos en los que Rāvaṇa no muere, después del victorioso rescate de Sītā en Langkapuri.

En la tradición *ranting*, Serī Rāma se casa con una princesa tras otra hasta que

²⁷⁶ Desde Java, el *wayang* viajó a Bali pero los titiriteros balineses tomaron la inspiración directamente de los poemas y no de los extractos en prosa (*pakem*). Los *lakons* balineses se escriben usando la técnica de la ramita (*ranting*) pero los personajes son de las épicas indias. En Sumatra, Malacca y Riouw las historias están más conectadas con el *Hikayat Serī Rāma* y otras obras como *Ken Tambuhan* y *Bidasari*; se cree que viene de Java (Sarkar 1983: 215).

²⁷⁷ Por ejemplo el *Rāmāyaṇa (ranting)* de Kedah, Malaysia, no tiene ningún elemento islámico (Yousuf, 1995: 122 – 137).

decide abanonarlas y volver con su fiel Sītā Dewi o dedicarse a meditar y recuperar fuerza espiritual y física. Su papel de gran amante es arrogante e incluso fanfarrón de sus hazañas, suele sentirse orgulloso de las libertades que se toma con las princesas. A veces cuenta con la ayuda de sus inseparables amigos Hanumān y Pak Dogol. Pak Dogol es un dios con cierto toque cómico. Es, en realidad, Dewa Sang Yang Tunggal, el más poderoso de los dioses del Kayangan, por encima de Betara Guru. Sin embargo, en el *ranting Indera Dewa*, Indera Dewa captura a Pak Dogol y Seri Rāma al descubrir que Rāma es el amante de su prometida. Cuelga de los pies a Seri Rāma y quema vivo a Pak Dogol. A Rāma lo salva Hanumān y a Pak Dogol, su inseparable amigo Wak Long. En el *ranting* que lleva su nombre, Pak Dogol es el protagonista del rescate de Sītā Dewi, secuestrada por un dios convertido en dragón. Luego Sītā lo acusa de desear la muerte de Rāma para casarse con ella y Rāma lo manda al exilio. Pak Dogol asume la forma de un gigante llamado Pak Beluda. Los dioses rechazan ayudar a Rāma cuando conocen su identidad. Por consejo de su padre, Rāma acaba obedeciendo al gigante Pak Beluda (*i.e.*, a Pak Dogol). En otros *rantings*, como en *Kerak Nasi*, se muestra su lealtad a Rāma.

Sītā Dewi retiene, en general, su imagen de esposa fiel, aunque en algunos *ranting* como *Raden Kelana Tiga* se enfrenta en una dura batalla a su marido y casi le gana. En otro *ranting* titulado *Sītā Dewi Dihalau*, ocurren ciertos acontecimientos claramente contrapuestos al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. En un momento, después de haber sido rescatada, Sītā admite tener un retrato de su abductor Maharāja Rawana (Rāvaṇa). Seri Rāma le pega violentamente hasta que está casi muerta. Al final de la historia, Seri Rāma quiere que Sītā vuelva, pero ella sólo acepta si Seri Rāma cumple con varias peticiones. En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, Sītā rechaza volver y se va con la Madre Tierra. Siempre es retratada como buena y obediente, esposa fiel, madre y mujer con coraje que lucha por la verdad. Entre los musulmanes malayos, Sītā sigue siendo la esposa ideal aunque sin un marido perfecto.

En *Raja Seri Rāma Daki Semai*, Rāma abandona a Sītā porque está enamorado de Puteri Jintan Beremdun del país de Gong Gendang. Sītā está tan harta de tantas amantes y matrimonios que le da permiso a Rāma para casarse tantas veces como quiera siempre que no le robe la esposa a otro hombre.

En *Raja Seri Rāma Daki Semai*, Rāma se casa con Puteri Jintan Beremdun y sus dos hermanas violando el *adat* (costumbre islámica que no permite casarse con

dos mujeres de la misma familia).

Lakṣmaṇa también suele tener un papel secundario excepto en algunos *rantings* como *Jintan Mas Indera Bayu Rupa* donde es protagonista. Hanumān, sin embargo, tiene más protagonismo. Su fuerza física es todavía más poderosa que en los textos clásicos y su coraje ayuda a Rāma en diversas ocasiones. En algunos *rantings* se muestra muy agresivo, como en *Hanumān Layang Putih*, donde pelea con el mismo Rāma; en otros *rantings* aparece como su hijo.

Los *rantings* suelen pasar de una generación a otra y se mantienen por familias, pero todavía se siguen componiendo *rantings* nuevos. No puede determinarse el número de *rantings*, la mayoría no están documentados²⁷⁸. Los *rantings* incluyen, como en todos los cuentos populares, elementos mágicos, míticos y romances, transformaciones, predicciones, meditaciones, competiciones matrimoniales, disfraces, batallas de varios tipos, separaciones y reconciliaciones. La oralidad es el medio de transmisión.

Algunas de las innovaciones de los *rāmāyaṇas rantings* del *wayang kulit siam* son:

- Los numerosos matrimonios de Rāma y otros personajes, celebrados tras la victoria en una batalla, un concurso de fuerza y habilidades o por su deseo ante mujeres irresistibles. Los esposos dejan a sus mujeres y niños abandonados y vuelven a reunirse con ellos al final de la historia *ranting*. En *Kera Manja*, se casan los dos hijos de Rāma (Raden Lak Juna y Raden Lak Palembang) con dos bellas princesas; en *Dewa Pentuga Luga*, Rāma Ranjuna, hijo de Rāma, se casa con otra princesa tras haber derrotado a tres monstruos; en *Jintan Mas Indera Bayu Rupa*, se describe una bella historia de amor entre Lakṣmaṇa (protagonista de este *ranting*) y Puteri Bongsu.
- La expulsión del Reino de los Cielos (Kayangan) de alguna divinidad a causa de un crimen. El dios se transforma en otro aspecto y vuelve a su forma original tras el encuentro con Rāma, esto incluye diversas peleas con demonios, secuestros (muchas veces a Sītā Dewi) y una batalla

²⁷⁸ Algunos de las historias *ranting* más conocidas son *Cerita Pak Dogol*; *Dewa Pentuga Luga* o *Ular Kekek*; *Gerga Singa*; *Hajal Sri Betara Nala*; *Hanumān Bongsu*; *Hanumān Layang Putih*; *Jintan Mas Indera Bayu Rupa*; *Kerak Nasi*; *Kera Manja*; *Raden Kelana Tiga* y *Raja Seri Rāma Daki Semai* (Yousof, 1995: 298 – 323).

final en la que se enfrentan a Rāma. Por ejemplo, en *Raden Kelana Tiga*, el dios Kerma Jaya, se transforma en mono y gracias a la ayuda de Rāma, recupera su forma y vuelve a Kayangan. En *Cerita Pak Dogol*, el dios expulsado es Bentara Ibrahim, que se transforma en dragón, rapta a Sītā y finalmente, cuando es derrotado por Rāma, vuelve al Cielo con su forma original.

- El secuestro de Sītā y su recuperación por Rāma y otros personajes (en paralelo al *rāmāyaṇa* sánscrito). Por ejemplo, *Hajal Sri Betara Nala* es más próximo al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki en el capítulo del secuestro.
- Las idas y venidas de Rāma en busca de amores o aventuras provocan que Sītā vaya en su búsqueda. Por ejemplo, en *Raden Kelana Tiga* tiene lugar una cruel pelea entre Sītā, disfrazada de Raden Kelana Tiga, un guerrero, y Rāma. Al final, Rāma reconoce la verdadera identidad de su contrincante y se reconcilia con su esposa.
- Efectos mágicos, muchos personajes tienen la capacidad de crear su copia o transformarse en diferentes aspectos. En *Rāja Seri Rāma Daki Semai*, la princesa Puteri Jintan Berembun, de quien Rāma está enamorado, puede transformarse en dragón (*naga*). En el mismo texto, Rāma crea un pseudo- Rāma para derrotar al toro Geliga Sakti Lembu Jantan, una de las pruebas para conseguir la mano de la princesa Puteri Jintan Berembun. En *Gerga Singa*, Rāma se tiene que acostar con una mujer de aspecto horrible para conseguir una flor que cure una infección de ojos de Sītā, fruto de esta relación nace un hijo, también feísimo, llamado Gerga Singa. Cuando Rāma los reconoce públicamente como esposa e hijo ambos se transforman en una bella princesa y un apuesto príncipe. En *Indera Dewa*, Rāma se transforma en serpiente y en un niño pequeño para conseguir el amor de la princesa Puteri Bijak Laksana.
- Varias separaciones y reconciliaciones de personajes (secuestro, exilio). En *Kerak Nasi* y en *Cerita Pak Dogol*, Rāma expulsa a Pak Dogol (su mejor amigo, confidente y consejero) del reino. Finalmente, tras varias peleas y sucesos, Pak Dogol regresa. En *Hanumān Layang Putih*, es Hanumān el desterrado. Tienen lugar varias batallas en las

que Hanumān demuestra ser mejor guerrero que Rāma. Al final se reconcilian en Kayangan (el reino de los cielos). Es el único *rāmāyaṇa* que conocemos en el que Hanumān no está de parte de Rāma.

- Varios secuestros de princesas, invasiones, resistencias y venganza.
- Los personajes más importantes del *Hikayat Serī Rāma* siguen teniendo un importante papel en los *wayang* malayos²⁷⁹ pero, teniendo en cuenta que los *ranting* cuentan sucesos que tienen lugar después de la batalla de Langkapura y la muerte de Rawana, hay nuevos personajes (entre ellos Pak Dogol, Hanumān Bongsu, Lak Juna, Lak Palembang, Rāma Ranjuna y otros dioses y diosas) condenados a vivir en la tierra como castigo por algún crimen cometido.

Antes de la representación del *wayang siam* u otras representaciones teatrales malayas, tiene lugar un ritual de consagración (*buka panggung*). Se realizan invocaciones y *menteras* (*mantras*) a los dioses incluyendo a Śiva Natharaja y Gaṇeśa (llamado Sang Gana). También se menciona a Maharaja Wana y a Rāma. A continuación, tiene lugar un prólogo al *wayang siam* con el episodio de Dalang Muda, que introduce a Rāma en un lenguaje glorioso, tanto ante sus generales como ante la audiencia. En cierta forma, el *rāmāyaṇa* ha ayudado también a moldear conceptos de estado y monarquía en Malaysia.

El propósito de *wayang* siempre es el mismo: Por encima de todo, una lección de moralidad, honestidad y verdad que vence el mal. Algunas de las moralinas principales son las siguientes:

- Uno tiene que elegir qué hacer de acuerdo con su creencia. Kumbakarṇa elige luchar por Lanḱā por encima del comportamiento erróneo de Rahwana para defender a su patria, pronunciando frases como “Bien o mal, es mi país”. Sin embargo, Wibisana (Vibhīṣaṇa) elige defender la verdad absoluta. Un pecado cometido por su propio hermano, el rey, debe ser condenado, así que elige ponerse de parte de Rāma. También debe reflejar acontecimientos de la vida.
- Uno debe trabajar duro para conseguir sus objetivos. La lujuria y la

²⁷⁹ Sirat Maharaja (Daśaratha), Serī Rāma, Sītā Dewi, Hanumān y con menor importancia, Lakṣmaṇa, Perbuana (hermano de Rāvaṇa), Babusanam (hermano de Rāvaṇa, Vibhīṣaṇa, que aquí es astrólogo) y Sagariwa (Sugrīva).

riqueza material llevan el desastre a otra gente y finalmente, al declive de uno mismo.

- Los líos amorosos han existido siempre, pero uno no debe seguir los malos ejemplos como el de Begawan Wisrawa y Sukesi, los padres de Rahwana.
- Purificación de la vida. Un rey deja su corona, busca la soledad y vive como Begawan para meditar, purificar el alma y alcanzar la verdad sagrada.
- Cada uno tiene el deseo de vivir en una sociedad justa (*adil*) y próspera (*makmur*) en una situación protegida, segura y pacífica con la bendición de Dios Todopoderoso.

El *rāmāyaṇa* literario malayo, *Hikayat Serī Rāma (HSR)*, ofrece material fascinante para estudiar el fenómeno de la aculturación. Según el *Hikayat Serī Rāma* (edición de Sehellabear), Allah Subhanahu-wata'ala envía al Profeta Adán a Bukit Serendib (Lañkā) para conocer a Rāvaṇa, en los tiempos en que él hacía prácticas ascéticas, y otorgarle un don de soberanía sobre los cuatro reinos, Kendraan (el Más Allá), el Mar y la Tierra, con la condición de que los gobierne con justicia. Allah Ta'ala ocupa el lugar del dios Brahmā que concede a Rāvaṇa el don de ser invencible. También ha sido “corregido” el hecho de la reencarnación de Viṣṇu²⁸⁰.

Los personajes principales (Rāma, Sītā, Rāvaṇa, Vālin, Sugrīva y Hanumān) están relacionados por vínculos familiares. El rey Dasartaha es el bisnieto del profeta Adán (*HSR*, págs. 1 – 3 y 56). Rāma es hijo de su esposa Maṇḍodari, que el rey descubrió en una mata de bambú. Rāma nació porque su madre tomó el bezoar (*gēliga*) sacrificatorio del rey. Rāvaṇa, al enterarse que Daśaratha tenía una esposa bella, le pidió que se la cediera. Sin embargo, Maṇḍodari consiguió crear una réplica suya o pseudo imagen llamada Mandūdākī, que se convirtió en la esposa de Rāvaṇa. El rey Daśaratha, que se enamoró de la belleza de Mandūdākī, hizo una visita clandestina al palacio de Rāvaṇa y durmió con ella. Como consecuencia de este encuentro, Mandūdākī dió a luz a una niña. Los astrólogos del palacio, incluido Bibūsānam (Vibhīṣaṇa), predijeron que la niña sería la causa de la destrucción de Rāvaṇa así que éste decidió matarla. Mandūdākī le suplicó que no lo hiciera y Rāvaṇa

²⁸⁰ Rāma simplemente tiene una complexión verde esmeralda (*HSR*, pág. 59) que es el color de la complexión de Rāma como encarnación de Viṣṇu.

abandonó a la niña en una caja de hierro y la depositó en el mar. La niña se convirtió en la hija adoptiva del rey Mahārisi Kali de Durwatipurwa y la llamaron Sītā Dewī. Sītā se convirtió en la esposa de Rāma (en realidad era su hermanastra) después de que éste superase el concurso del arco, en el que se le exigió disparar a través de cuarenta palmeras (*lontar*) con una sola flecha del arco divino. Rāma fue destronado porque Daśaratha prometió el trono al hijo de su concubina favorita Balyadari, de quien también tiene una hija llamada Kīkewī Dewī.²⁸¹

La intertextualidad es, como ya hemos señalado, un estado necesario del texto *rāmāyaṇasférico*, una condición básica (también de toda la literatura). Los autores malayos escucharon una historia, proveniente de Indonesia, la India o algún otro lugar y dialogaron con él. Tejieron nuevos textos con los hilos que recibieron. Los tejidos resultantes tienen un gran valor porque mantienen el equilibrio entre “lo dado y lo creado”, por utilizar una expresión bajtiniana. Un texto es tanto más valioso cuando es capaz de producir transformaciones que sirvan, a su vez, para estimular nuevas aperturas dialógicas. Así se teje la *rāmāyaṇasfera*, como eslabones de una cadena, no como aros sueltos.

²⁸¹ Según el *rāmāyaṇa* bengalí, Kaikeyī, la segunda esposa de Daśaratha, también tenía una hija llamada Kukua. Kaykeyi le salvó dos veces la vida a su marido, una advirtiéndole del peligro de que el palanquín del rey chocara durante una desfile real y luego curándole de un acceso maligno. Hay también conexiones entre el *Hikayat Seri Rama* y el *Serat Rama* indonesio (Kats, 1927: 582).

4. RAMAYANA: LECTURAS POLÍTICAS

El *Rāmāyaṇa* se ha usado políticamente casi desde sus orígenes. Las dinastías indias y asiáticas (Cālukya, Coḷa, Majapahit, Chakri, etc.) emparentaron sus linajes con la realeza de Kosala y compararon el poder y la grandeza de sus imperios y ejércitos con el reino de Rāma. La legitimación de la monarquía tailandesa, que adopta el nombre de Rāma para sus monarcas así como el poder dinástico centrado en la capital Ayutthaya (por Ayodhyā, el reino de Rāma) es sólo uno de los ejemplos de la aplicación político-social de la épica. El *Maharāja* de Varanasi también muestra su autoridad financiando la representación del *Rāmāyaṇa*. Gandhi se apropió de la noción de *rāmrajya*, el reino mítico de Rāma, para proyectar sus ideas independentistas, y ahora los políticos nacionalistas hindúes,²⁸² con el propósito de construir un templo dedicado a Rāma en Ayodhyā, parafrasean el *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās y cambian la estética de la tolerancia (*śānta rasa*) que caracteriza a Rāma desde los tiempos de Vālmīki, por la heroicidad y la agresividad (*vīra rasa*).

En las culturas locales, los académicos siguen descubriendo cómo grupos sociales marginados por su casta, raza o género han capitalizado las líneas narrativas de la épica para darles su propia visión del mundo (Richman, 1997; Singh & Datta, 1993; Jain, 2004, etc.). El análisis se ha llevado a cabo dentro de la metodología de la crítica postcolonial, la historia subalterna y los estudios de género. Estos estudios críticos han crecido considerablemente durante la última década. La publicación de *Orientalism* de Edward Said (1978), *Imagined Communities* de Benedict Anderson (1983) y el trabajo del grupo de estudios subalternos (*Subaltern Studies*)²⁸³ dirigidos por Ranajit Guha revolucionaron el mundo de los estudios asiáticos historiográficos,

²⁸² A partir de ahora referido como nacionalismo hindú, *Hindutva* o movimiento *Hindutva*, *Sangh Parivar* (literalmente “familia de organizaciones” hindúes) o *Sangh*, también con la siglas de los principales miembros que integran la “familia”: BJP (*Bhāratīya Janatā Party*), VHP (*Viśva Hindū Pariṣad*) y RSS (*Rashtriya Swayamsevak Sangh*) que explicaremos en detalle en el apartado 4.1.2. El lema del movimiento nacionalista hindú es *Hindi, Hindu, Hindustan* (una lengua, el hindi; una religión, la hindú; un país, Hindostán, la tierra hindú, o sea la India). Este tipo de nacionalismo hindú se opone al nacionalismo indio de Gandhi/Nehru y su partido, el *Congress*.

²⁸³ A partir de la nueva perspectiva histórica iniciada por los *Annales* en Francia (Lefebvre, Braudel, etc.) un grupo de historiadores y académicos del mundo de los estudios culturales producen desde los años 80 una serie de publicaciones que intentan recuperar la voz y dársela a los subalternos, revisar la historia colonial y contemporánea del subcontinente indio con la comprensión de los otros (tribales, mujeres, desplazados, *dalits*, gays, etc.).

cambiaron la forma en que sociólogos, antropólogos y otros estudiosos pensaban la India. Pero a veces lo que sucede puede compararse con una imagen fractal: la del hombre de la portada del libro de Umberto Eco *De los Espejos y otros Ensayos* (Lumen 2000), que saca un libro del gran libro y en el libro se ve a sí mismo sacando un libro de otro libro y así sucesiva e infinitamente. Parece que en la India, muchas veces, cuando los estudiosos vemos la India nos vemos a nosotros mismos viendo la India, mirando a la India, observando la India, pero la India no se ve. Nuestros análisis se convierten en reflexiones de lo que es la India y lo que no es. Algunos críticos censuran la utilización de la terminología “occidentista” pero, inconscientemente, terminan usándola. Por ejemplo, Gyanendra Pandey (1993) culpabiliza al colonialismo británico y a las religiones semíticas de la ignorancia cultural de la sociedad india actual que conlleva comportamientos xenófobos. Ashis Nandy (1990) es muy duro con lo que él llama “*imperialism of categories*”, que asume que los conceptos de la etapa posterior a la Ilustración se imponen sobre la experiencia socio-política-religiosa heterogénea india. Pero aunque tacha de inadecuados y deconstruye términos como “religión”, “identidad religiosa”, “nacionalismo”, “secularismo”, “comunidad”, etc., se reapropia de ellos y les vuelve a dar validez en sus explicaciones. Es difícil no dejarse atrapar por el lenguaje que usamos habitualmente. Pero es cierto que las convenciones heurísticas son relativas según los contextos culturales y no se puede generalizar.

Antes de seguir con nuestro argumento vamos a explicar las orientaciones teóricas principales en la indología contemporánea (Larson, 1995: 32 – 43):

- La teoría de la modernidad y la secularidad que desarrollaron sociólogos como Durkheim y Weber y una larga lista de historiadores post-hegelianos, Habermas y la escuela de Frankfurt, un grupo que comparte, según Gerald Larson, la idea de que la modernidad lleva al “desencantamiento del mundo” secular. Estos idealistas visionaron un proceso de progreso que culmina con una sociedad justa y racional. La modernidad está ligada a cierta orientación liberal y científica centrada en el capitalismo y/o en el socialismo democrático que lleva a las sociedades menos desarrolladas a convertirse en sociedades en vías de desarrollo o desarrolladas. Los orígenes de esta línea de pensamiento empirista/ humanista y positivista están en el período de la post-Ilustración. En esta categoría dialéctica y lineal se sitúan Gandhi y

Nehru.

- La teoría orientalista que siguen los estudios humanistas no occidentales, incluyendo filología, arqueología, historia del arte y antigua, historia de las religiones y otras áreas más específicas como los estudios de Medio Oriente, la Sinología o la Indología. Edward Said, describe el orientalismo como un proyecto diseñado para:

To restore a region from its present barbarism to its former classical greatness; to instruct (for its own benefit) the Orient in the ways of the modern West; to formulate the Orient, to give it shape, identity, definition with full recognition of its place in memory, its importance to imperial strategy, and its 'natural' role as an appendage of Europe; and above all, to transmute living reality into the stuff of texts (1978: 86).

La teoría post-orientalista percibe la indología europea como cómplice de la dominación colonial. Para ello, ha creado una serie de dicotomías del tipo civilizado/ primitivo; moderno/ tradicional; clásico/ corrupto; racional/ supersticioso, etc.²⁸⁴. El objetivo de los orientalistas es utilizar tanto las presuposiciones y asunciones de la escuela empirista, como de la idealista.

- La teoría del sistema mundial (por ejemplo, la obra de Immanuel Wallerstein), que es una teoría marxista en la que la economía es la causa de los movimientos religiosos y sociales. Larson encuentra este tipo de análisis irónico porque dice que ya se ha demostrado que las teorías de Marx no se pueden aplicar en la India.
- La teoría subalterna, que trata de romper con la historiografía elitista, con las historias “oficiales” y propone una análisis “micro”, leer a través del texto para encontrar los movimientos históricos de las masas subalternas. Larson dice que, puesto que este enfoque deriva de la teoría crítica occidental post-estructuralista y post-modernista, tiene el riesgo de convertirse en una teoría neo-orientalista.
- La quinta teoría, que Larson llama “towards a Religionization Theory”,

²⁸⁴ En Pollock (1990: 76 – 133) se halla un análisis de cómo la indología alemana (Ludwig Alsdorf; Jakob Wilhelm Hauer, Hermann Lommel, etc.) contribuyó al desarrollo del Nacional Socialismo. Pero lo más interesante es que Sheldon Pollock no se queda con la apropiación nazi y estudia también el poder hegemónico de los *dharmasatras* durante los siglos IX – XIV y el proceso brahmanizador en la sociedad hindú.

es la perspectiva de los estudios religiosos, que trata de destacar que la experiencia religiosa es fundamental para entender la relación entre “religión” y “estado” en la India puesto que las otras teorías ven la religión en términos de sus manifestaciones en contextos históricos, sociales, económicos y políticos. Larson cree que la expresión religiosa debe verse también desde sus reivindicaciones intelectuales y espirituales.

Podríamos añadir una sexta categoría que sería la suma ecléctica de estas cuatro teorías historiográficas.

En este capítulo queremos demostrar cómo el *Rāmāyaṇa* y la *rāmbhakti* se experimentan, se interpretan y se materializan en diferentes formas, que pueden estar al servicio de los intereses de la historia. El debate de la autenticidad del *Rāmāyaṇa* ya surge en tiempos del rey Bimbisāra, que encarga el *Paumacariyan* para que sea “auténtico”. La tradición contestataria ha llegado hasta nuestros días, aunque conviviendo con una tendencia a considerar el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki o el de Tulsīdās como autoridad. En este debate, el *Rāmāyaṇa* sólo se entiende como historia sagrada y no como obra literaria compuesta para entretener²⁸⁵. Las mujeres dudan de Rāma como hombre ideal cuestionando su moralidad, sabiduría, honestidad e integridad. También critican la construcción machista de Sītā como ideal femenino. Lo que más molesta a las feministas indias es que Sītā sea la eterna favorita debido a su capacidad para soportar las peores humillaciones en manos de su propio marido. Aunque hay que decir que el *Rāmāyaṇa* como texto oposicional no es exclusivo de las tradiciones populares, de las mujeres o de la post-modernidad. Uno de los *rāmāyaṇas* más importantes en la literatura virgiliana de mediados del siglo XIX es el poema bengalí *Meghanādadavaha Kāvya* (1861) de Michael Madhusudan Dutt, que trata sobre la derrota de Rāvaṇa y la muerte de su hijo Meghanāda en manos del traicionero Rāma y su tropa. Dutt glorificó a Rāvaṇa y los *rākṣasas* presentándolos de una manera simpática y retratando a Rāma de manera pobre. Pero él no ha sido el único en presentar a Rāvaṇa de esta manera, muchos grupos lo han aclamado en diferentes períodos de la historia india; otros, como el misionero portugués Henricus Henriques,

²⁸⁵ Otras obras “puramente literarias” como *Satanic Verses* de Salman Rushdie (1988), la ópera *Jesucristo Superstar* en los años 60, la película *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese, 1988) basada en la novela homónima del filósofo griego Nikos Kazantzakis, y más recientemente, *El Código Da Vinci* (Dan Brown, 2003) han corrido parecida suerte.

identificaron a Rāvaṇa con el mismo diablo²⁸⁶. Los *dalits*, los tamiles y el movimiento *gay* han hecho sus propias lecturas del *Rāmāyaṇa*.

B. R. Ambedkar (1891 – 1956), padre de la Constitución india, líder de los *dalits* y fundador del movimiento *dalitutva*,²⁸⁷ llevó a cabo una conversión masiva de la casta Mahar de Maharashtra al budismo. Los *dalits* lo consideran una especie de Rāma, su líder ideal, su héroe. Su imagen es bastante más moderna y modesta que la del guerrero Rāma: lleva un traje azul, con camisa blanca y corbata roja con un bolígrafo en el bolsillo lateral de la camisa, el pelo bien peinado y una gafas grandes negras. Los monumentos a Ambedkar se encuentran en todos los rincones de la India y han sido profanados por las clases altas en varias ocasiones poniéndoles guirnalda de zapatos²⁸⁸. En su libro *Riddles in Hinduism* (1989), que fue prohibido en Maharashtra, Ambedkar habla de Rāma como un personaje que no es ni atractivo ni ejemplar, destacando el capítulo en el que Rāma decapita a un *sūdra* por practicar ascetismo (*Vul.* VII, 65). Ambedkar lo define como “el peor crimen que se ha registrado en la historia”. Muestra como el *rāmrajya*, el reino ideal de un rey modelo, es, en realidad, símbolo de una vida de disoluta indolencia por parte de Rāma. Ambedkar se refiere también al texto budista del *Rāmāyaṇa* (*Daśaratha Jatāka*) en el que Rāma y Sītā son hermanos, añadiendo que “si la historia es verdadera no es la pareja ideal para ser imitada”.

La Constitución de 1950 prohibió el sistema de castas y desde entonces se considera un delito dar trato desfavorable en la educación o en el ámbito profesional a una persona por esta causa, pero aún está muy presente socialmente²⁸⁹. El movimiento

²⁸⁶ Véase la carta del padre Henricus Henriques dirigida al padre Ignacio de Loyola y a Simone Rodrigues Ceterisque, fechada el 31 de octubre de 1548 y publicada en *Documenta Indica I* (1540 – 1549). Editado por Iosephus Wicki S. I. Roma: Monumenta Historica Soc. Iesu. 1948, pág. 291 – 292. Agradezco al profesor J.S. Jordi Gispert (Vidyajyoti) esta información y su ayuda en la consulta de estos textos.

²⁸⁷ Fue Ambedkar quien eligió la rueda de Buda para la bandera india en vez de la rueda de Gandhi o el loto, la espada y la *swastika* que quería Savarkar para su India hindú.

²⁸⁸ Mayawati, una líder *dalit* del BSP (*Bahujan Samaj Party*), cuando era presidenta (*Chief Minister*) de Uttar Pradesh (gobernó entre 2002 y 2003 con apoyo del BJP) tenía una estatua dorada de Ambedkar en su lujosa casa y mandó instalar más de quince mil estatuas en su estado. El insulto de las sandalias se basa en un antiguo simbolismo *ramayánico*, recordamos que Bharata coloca unas sandalias de Rāma en su trono como símbolo de fidelidad al verdadero rey (es decir, según los brahmanes, los *dalits* no deberían gobernar).

²⁸⁹ En la India de la post-independencia el concepto de intocabilidad fue abolido oficialmente. Gandhi estaba a favor de liberar a los *harijan* (*harijan*, “hijos de Dios”, es como les llamaba Gandhi; *dalits*, “oprimidos”, es como se llaman a sí mismos por considerar el término de Gandhi demasiado paternalista) de la opresión social y económica pero no cuestionaba una

dalit continúa luchando por mejorar las condiciones sociales de los *dalits* y ha conseguido avances en la potenciación de la auto-consciencia grupal y su identidad; han descubierto incluso una “literatura *dalit*” y uno de sus partidos políticos, el BSP, ha tenido algunos éxitos en diversos estados. Los *dalits* de Maharashtra (un grupo de Mahars considerados “intocables” por los *jatīs* “superiores”) aclaman a Rāvaṇa como uno de sus héroes y los Nadars, otra *jatī*, reconocen a Mahodara, el primer ministro de Rāvaṇa, como su ancestro. Varios tribales dravidas y castas bajas del sur y centro de la India tienen tradiciones parecidas que los emparentan con Rāvaṇa y con Lankā.

Los tamiles han mantenido una fuerte identidad, en su caso lingüística y nacionalista. Incluso los musulmanes tamiles hicieron campaña en la década de 1930 para que el hindi no fuera segunda lengua obligatoria en el currículum escolar agitando a las masas hindúes (no brahmanes) hablantes de tamil²⁹⁰. Las actitudes anti-*rāmāyaṇa* en los movimientos políticos del sur empezaron en 1910, con la formación de una asociación dravida dirigida por Dr. C. Natesa Mudaliar, que culminó con la figura de E. V. Ramasami Naicker (“Periyar”). Rāvaṇa se convirtió en un héroe dravida que luchaba contra la invasión de los villanos arios. E. V. Ramasami cuestionaba que Rāma fuese el hombre ideal y ensalzaba a Rāvaṇa como verdadero héroe. Ramasami lanzó esta controversia para concienciar a los indios del sur de su opresión por los del norte y su verdadera identidad como dravidas. En 1956 quemó la pintura de Rāma en vez de la de Rāvaṇa al finalizar la *rāmlīlā* y por ello fue arrestado (Richman, 1997b: 175). Otro *rāmāyaṇa* pro-dravida es el de *Peacock Rāvaṇa*, que narra la batalla de Hanumān contra el hermano menor de Rāvaṇa llamado Mayilirāvaṇa o “Peacock Rāvaṇa”, que tiene lugar antes de la derrota de Rāma a Rāvaṇa.²⁹¹ M. S. Purnalingam, otro autor tamil, trazó la genealogía de Rāvaṇa y lo describió como un rey dravida en su libro *King Rāvaṇa* (1993 [1928]). También la obra teatral malayalam *Kāñcana Sītā* (C.N. Sreekantan Nair, 1961) cuestiona el poder desmesurado de Rāma al servicio de los intereses arios²⁹². Posiciones como éstas

sociedad estructurada según las divisiones determinadas por el oficio. Consideraba el sistema de castas (*varnāśrama-dharma*) original y clásico del hinduismo ortodoxo brahmánico. No negaba el sistema, su deseo era transformar la estructura con tal de erradicar la mancha que suponía la intocabilidad.

²⁹⁰ Este sería un ejemplo de cómo la identidad lingüística y cultural tiene una importancia por encima de la religión (Narayanan 2000b: 281).

²⁹¹ Traducción al inglés: Zvelebil, 1987: xxxv – xlvi, 173 – 222.

²⁹² Traducción al inglés: Narayanan, 2005.

deben interpretarse con precaución, como aquellas teorías que identifican a los tamiles con los *rākṣasas* o la posición del BJP/ VHP/ RSS que identifica a los musulmanes como demonios.

Recientemente se ha rescatado la historia de Bhagīratha del *Rāmāyaṇa* bengalí de Kṛttivāsa (I, 13)²⁹³, un rey que trajo al río sagrado Ganges del cielo a la tierra y que milagrosamente nació de dos madres y se crió con ellas. Las dos mujeres tuvieron una relación amorosa con el consentimiento de los dioses. El texto explica que el nombre Bhagīratha viene de la palabra *bhaga* (vulva) por el nacimiento del rey de dos vulvas. El *Rāmāyaṇa* bengalí ha sido ampliamente citado por colectivos que luchan contra la homofobia en las principales ciudades indias²⁹⁴.

Todas estas lecturas por grupos de ideologías contrapuestas ejemplifican cómo el *rāmāyaṇa* se ha usado históricamente para defender ideas políticas y sociales. En este capítulo vamos a desarrollar el uso y abuso que hace el movimiento nacionalista hindú de la épica de Kosala; las mujeres indias, tanto campesinas, amas de casa como feministas y el cine de Bollywood, que ha sustituido a los *kuśilavas* y se ha convertido en el transmisor de los valores tradicionales hindúes, como el *dharma* y la honradez (*satya*).

4.1. AYODHYA: LA DISPUTA DE LA MEZQUITA DE BABAR/ EL TEMPLO DEL LUGAR DE NACIMIENTO DE RAMA (BABRI MASJID/ RAMJANMABHUMI MANDIR). LA LECTURA RAMAYÁNICA DE LA SANGH PARIVAR

La ubicación de los espacios *ramayánicos* es tan panasiática como la propia historia. Para los titiriteros de Kelantan (Malaysia), Laṅkā es Lankawie, una isla vecina. Sin embargo, para los indios, Laṅkā es Sri Lanka²⁹⁵ y Rameshwaram (Tamil

²⁹³ Traducción al inglés: Nagar, 1997.

²⁹⁴ Véase www.galva108.org; www.gaybombay.org y www.gaytoday.com. Las tres páginas también publican reseñas del libro editado por Ruth Vanita y Saleem Kidwai, *Same Sex Love in India. Reading from Literature and History* (2002), que recoge la historia de Bhagīratha y la utiliza como ejemplo de la tolerancia homosexual en tiempos antiguos.

²⁹⁵ Véase Mirashi (1974 – 75: 356 – 368) para el argumento de Sri Lanka como Laṅkā. Otros estudios supuestamente más “científicos” (Shah, 1975: 31 – 50; Sankalia, 1982: 141 – 164) se basan en la identificación de la flora, la geografía o la etimología para concluir que Laṅkā debía estar situada en la zona este de Madhya Pradesh, quizás en el río Narmada. La actual

Nadu), el templo construido “en el lugar donde Rāma se postró ante el *lingam* de Śiva antes de cruzar el océano”, es uno de los lugares más antiguos y sagrados (Rāmeśwara).

En Bali hay monos por todas partes, pero en el “Bosque de los Monos” en Sangeh (Ubud) estos animales viven a sus anchas y, según cuenta la leyenda popular, cayeron a la tierra cuando Hanumān trató de aplastar a Rāvaṇa con el pico del monte Meru. En la India, también hay un lugar asociado a los monos, Hampi (Karnataka), donde se encuentra la cueva de Sugrīva y el lugar de nacimiento de Hanumān.

El Merapi, la montaña volcánica de Java Central, se formó “con las carcasas de Rāvaṇa cuando Rāma lo mató. Rāvaṇa no está muerto completamente, a veces se mueve y la tierra tiembla”. De esta forma, explican los habitantes de Jogjakarta los movimientos sísmicos que ocurren habitualmente en la zona.

Muchos lugares en Tailandia se identifican con episodios del *Rāmāyaṇa*, el más famoso es el de la antigua capital, Ayutthaya (*i.e.*, Ayodhyā), pero hay otros *locus* igualmente significativos. La leyenda oral cuenta que Rāma, cuando regresó a Ayodhyā después de vencer a Rāvaṇa, quiso compensar a Hanumān por sus servicios. Disparó una flecha y dijo que el lugar donde cayese sería identificado como la capital de Hanumān. La flecha cayó en la ciudad de Lopburi (Lava-puri o Lava-pura, por Lava, el hijo de Rāma y Sītā, a unos 150 km. de Bangkok)²⁹⁶ y su impacto dejó la tierra blanca, así explican los vecinos del lugar el color de su tierra. También hay una colina llamada Chayanat que tienen la cima plana “porque Hanumān se tumbó en ella y desde allí despejó los bosques mientras buscaba las plantas medicinales que curaron a Lakṣmaṇa”. Otra colina llamada Sarburi está “mellada”. Popularmente, se cree que se quedó con esta forma cuando el eje del vehículo de Rāvaṇa chocó contra la montaña. Los residentes de Chonburi atribuyen el color rojizo de su tierra al lugar donde tuvo lugar la sangrienta batalla entre Vālin, el rey mono y Thorapi o Dundubhi, el fuerte búfalo.

Para los indonesios, Jogjakarta es Ayodhyā. El reino de Ngayogyakarta (ahora Jogjakarta), que fue establecido por el sultán Hamengku Buwana I en 1755, estaba inspirado en el *Rāmāyaṇa* en su concepción de estado. El nombre completo de la

Lanka (entonces Simhala) se ve demasiado distante como para que una expedición de ese tipo fuera viable. El puente que contruye Nala, el oso arquitecto, para cruzar el océano Lopburi no sería más que un canal (*nala*).

²⁹⁶ En Lahore, Paquistán, también atribuyen el nombre de su ciudad a Lava.

ciudad era Ngayogyakarta Hadiningrat y significa *La próspera Ayodhyā, la belleza del mundo*²⁹⁷. Desde la independencia (1945), la ciudad se llama simplemente Jogjakarta pero el palacio todavía se conoce como Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat.

En Nuwara Eliya (Sri Lanka) se construyó en 1999, un templo dedicado a Sītā al lado de otro templo de Hanumān que ya existía, en el lugar “exacto” en que estuvo cautiva por Rāvaṇa. El visitante puede observar la piedra donde Sītā se sentó, el lugar donde se bañaba y donde rezaba. En el complejo religioso también hay una capilla con tres figuras de Rāma, Sītā y Lakṣmaṇa. La figura de Sītā se encontró hace más de un siglo y justifica que en ese lugar ha habido culto a Sītā “por siglos”. En este caso se ha estudiado como la construcción fue llevada a cabo por el Ministerio de Turismo con el objetivo de convertirlo en un lugar de peregrinaje y desarrollar la zona, dedicada a la plantación de té (Katakam, 2000).

En las últimas décadas, los lugares sagrados relacionados con el *Rāmāyaṇa* han aumentado en la India: el pueblo de Punaura, en el distrito de Sitamarhi (Bihar), se considera el lugar del nacimiento de Sītā; en Vlalukeshvar, cerca de Mumbai (Maharashtra), se venera el estanque sagrado que Rāma hizo brotar del suelo y Jarsol Dahad, un pequeño estanque artificial en el pueblo de Subir (Dangs, Gujarat), se ha redenido Pampā Sarovar, el lugar donde Rāma conoció a Śabarī²⁹⁸. También se ha generado un debate científico acerca del origen y datación del puente construido por Rāma y el ejército de monos entre Dhanuskoti (Tamil Nadu) y Talaimannar (Sri Lanka)²⁹⁹. La localización del espacio sagrado, incluso del tiempo³⁰⁰, más allá de atraer a varios millones de peregrinos y turistas que aporten beneficios económicos al lugar, tiene importantes implicaciones políticas. Con la legitimación de esos lugares y

²⁹⁷ Consiste en 4 palabras: *Ngajogya, karta, rat y ning*. *Ngajogya* en javanés, es la pronunciación de Ayodhyā. La nasal *ng* es la preposición “en” que se añade a los nombres propios de lugar que empiezan por vocal como Ng-Ambarrukma, Ng-Ambarwinangun, Ng-Arab etc. La ciudad de Ayogya (Ayodhyā) se menciona en el *Serat Rama (El Libro de Rāma)*; *karta* significa “próspero”; *hadi*, bello o belleza; *rat* es mundo y *ning* es una preposición que significa “de” o “en” (Soedarsono, 1995: 172).

²⁹⁸ También se identifica el mismo lago en Hampi (Karnataka).

²⁹⁹ Véase: <http://images.jsc.nasa.gov/iams/images/earth/STS030/lowres/10005741.jpg> y http://en.wikipedia.org/wiki/Adam's_Bridge (3-04-06).

³⁰⁰ Históricamente los festivales de *Dīpāvalī*, que conmemora (entre otras cosas) el triunfo de Rāma contra Rāvaṇa; *Rāmnavami*, el cumpleaños de Rāma; y *Hanumān Jayanti*, el cumpleaños de Hanumān, están conectados con la escuela de pensamiento *rāmbhakti*. Otros festivales como el *rakhi* y el *karva chaut* no eran demasiado “visibles” hace diez años pero se han popularizado con el movimiento *Hindutva*.

eventos en el calendario, los grupos fundamentalistas hindúes pretenden demostrar que el *Rāmāyaṇa* es histórico y que Rāma (ario o hindú) derrotó a los *rākṣasas* (dravidas o musulmanes). Ayodhyā es, de entre todos los lugares sagrados, el que más interés y fervor desmesurado presenta.

A finales de 1992, cien mil militantes nacionalistas hindúes destrozaron la mezquita Babri de Ayodhyā reclamando que en sus cimientos hay un templo dedicado al héroe del *Rāmāyaṇa*. Como consecuencia de los enfrentamientos violentos murieron más de 5.000 personas en toda la India. La campaña de Ayodhyā ilustra perfectamente cómo una narración selectiva del pasado puede utilizarse con fines políticos y de manera efectiva y dramática, en el presente. Esto nos ha llevado a preocuparnos no sólo por los hechos históricos que afectaron a Ayodhyā en esas fechas, sino también por la iconografía y estética que se utilizó en estos hechos, la importancia del *Rāmāyaṇa* y de su héroe en la memoria de esos acontecimientos.

Los relatos de Ayodhyā del VHP/BJP/RSS sugieren que la memoria colectiva del iconoclasmo musulmán es un referente fijo que no necesita revalidación, que no cambia ni evoluciona para los nacionalistas hindúes; la reconstrucción de Ayodhyā es un deseo ahistórico, pero parece constante y necesario para la psique hindú nacionalista. Si examinamos los hechos históricos, veremos que todo es una historia de recuerdos (el movimiento nacionalista hindú habla de la historia como una alternancia de destrucciones islámicas y reconstrucciones hindúes); pero la memoria no existe por ella misma, hay que darle forma, tiene que ser narrada una y otra vez para preservarse y volver. Aquellos que formulan y articulan memorias colectivas lo hacen en sus propios tiempos y esas memorias están vivas en sus propias situaciones. Así que el islam se incluye periódicamente en nuevas narrativas y esas narrativas han sido interpretaciones de agendas (no inocentes) mayores. En este apartado examinaremos los hechos históricos en el templo de Ayodhyā y su “historia de destrucción y reconstrucción”, cómo se recuerda, se interpreta y se utiliza.

4.1.1. Del nacionalismo indio al nacionalismo hindú

Al igual que en la Europa del siglo XIX, el nacionalismo desempeñó un papel fundamental como elemento cohesionador del caleidoscopio de identidades que se daban en la India del *Raj*. El tema de la identidad india es demasiado amplio y complejo para ser tratado como se debe en este apartado de la tesis, pero si hay algo

en el que todo experto coincide es que se trata de una identidad multicultural; si algo define a la India es su diversidad en todos los sentidos (22 idiomas oficiales, más de 700 lenguas habladas, seis religiones, cuatro razas y más de mil millones de combinaciones posibles).

El islam ha estado presente en la India de una forma u otra desde el año 1001 en el que Mahamud Al Ghazni conquistó parte del norte de la India. A pesar de un milenio de convivencia e intercambio cultural, los grupos nacionalistas hindúes construyen su discurso político enfatizando la diferencia entre hindúes y musulmanes u otras minorías como cristianos y comunistas, destacando que se trata de creencias extranjeras y creando una franquicia propia del hinduismo inmemorial y con validez retroactiva.

La religión, entendemos, son comunidades de personas que siguen (o dicen seguir) sistemas comunes de creencias y prácticas. Incluso las creencias y prácticas que se presentan como social y políticamente arbitrarias, expresan y definen los límites de cualquier comunidad religiosa, es decir, definen, junto con otros factores, la identidad de un grupo, su pertenencia y su ideología (Lorenzen, 1996: 2). Este factor religioso no es más importante que otros criterios como la clase, el género, el grupo étnico, la lengua, la región o la raza, pero ha sido el concepto elegido por los nacionalistas hindúes a la hora de decidir quién forma parte del grupo y quién no. También fue uno de los criterios preferidos de los británicos a la hora de agrupar, clasificar y organizar a los indios.

Bipan Chandra distingue entre religión (positivo) y religiosidad (negativo) que define como:

Deep and intense emotional commitment to matters of religion and as the tendency to let religion and religious emotions intrude into non-religious or non-spiritual areas of life and beyond the individual's private life, to refuse to separate religion from politics, economics and social life- that is to be over-religious or to have too much religion in one's life (1984: 1).

Esta distinción entre la esfera de lo político y la religión parte de la Ilustración. Los valores y la ética religiosa son, en Europa, expresiones de las necesidades económicas, sociales y políticas, tal y como demostraron Marx, Nietzsche, Durkheim y Weber; y tanto la religión como la política se consideran parte de una categoría mayor que llamamos "ideología".

El concepto de ideología también tiene muchos sentidos, pero lo vamos a definir como una forma de discurso, ante todo verbal, pero también de comportamiento, que

directa o indirectamente reivindica describir la estructura y funcionamiento de una sociedad con el objetivo de justificar o protestar de una distribución desigual del estatus social y la riqueza económica y el poder político en esa sociedad (Lorenzen, 1996: 3).

Por supuesto entra en juego el tema de la manipulación, aunque el discurso ideológico no es mera propaganda. La propaganda implica una manipulación consciente de “la verdad” para conseguir ciertos beneficios económicos, sociales y políticos para un grupo concreto en detrimento de toda la sociedad. La ideología es más inconsciente o altruista. La idea de Antonio Gramsci (1978) sobre la ideología (o ideologías) que las clases privilegiadas puedan ejercer por una combinación de persuasión y coacción, una “hegemonía” sobre la ideología (o ideologías) de las clases no privilegiadas de la misma sociedad, se puede aplicar al panorama político indio. Más allá, el discurso ideológico siempre afirma que sus prescripciones sociales beneficiarán a la sociedad entera cuando en realidad sucede lo contrario y sirve para perpetuar los privilegios de la clase alta, así que el discurso ideológico y el discurso que define la identidad de una comunidad están unidos intrínsecamente.

En la India, los musulmanes y los hindúes no constituyen grupos étnicos diferentes en ningún sentido ni distintas formaciones socio-económicas con intereses políticos particulares. Sin embargo, la “indianidad” ya no se define estos días en términos de cómo son los indios y cómo viven, sino a partir de definiciones estereotipadas.

Desde las tres últimas décadas hay un interés manifiesto por parte de los grupos nacionalistas hindúes de teocratización del estado y creación de un enemigo interno como necesaria antítesis a su modelo único de identidad india. Para ilustrarlo vamos a dar a un ejemplo de cómo esta nueva doctrina afecta no sólo al gran debate político sino a meros eventos culturales.

El 15 de agosto de 1993 se inauguraba una exposición de 83 fotografías en Ayodhyā para conmemorar el día de la independencia y mostrar el desarrollo de la *Rāmāyaṇa* a lo largo de la historia (Richman, 1997; Pollock, 2004; Ghose, 2004). En uno de los paneles, se narraba el *jatāka* en que Rāma *bodhisattva* marcha al exilio con sus hermanos Lakṣmaṇa y Sītā. Dos días antes de la inauguración del evento cultural, unas quince personas del partido VHP destrozaron la exposición diciendo que se trataba de una profanación del *Rāmāyaṇa*. El texto budista, como ya hemos dicho, es

tan antiguo como el de Vālmīki (400 – 300 a.C.) y lo que choca es que, por una parte, el VHP considere a los budistas parte de su familia (la de las religiones que manan del árbol *banyan*, es decir hinduismo, jainismo, budismo y sijismo) y por otra parte, desmontara de forma agresiva, la exposición.

Algunos profesores de historia de la JNU (Jawaharlal Nehru University, Delhi) pusieron una denuncia contra el VHP por lo sucedido en Ayodhyā, *i. e.*, “un abuso político de la historia” (Pollock, 2004: 196). El juzgado les respondió que la historia no tenía nada que ver con la fe. Parece que hay que replantearse cuál es la función de la historia en relación con este tema: si, como han expresado los políticos desde la Ilustración a nuestros días en Europa, se trata de “objetividad”, o si, como decía Hegel, el verdadero sujeto de la historia es el Estado, que produce tal historia. En la India, se ha hablado últimamente de *ethics of forgetting*, un abandono postmoderno o “desmemorización” (Lyotard, 1979), pero también hay quien defiende que olvidar la historia no es ético y que, como dijo Nietzsche, “sólo la bestia vive ahistóricamente”. En Ayodhyā, los políticos e historiadores del *Hindutva* mienten y se pasa de la historia a la “metahistoria” (Pollock, 2004: 197). El camino de la teocracia y la xenofobia no puede llevar a buen fin. La insistencia del VHP en la autenticación del lugar de nacimiento de Rāma por un lado y la historicidad de los acontecimientos de la vida de Rāma por otro, hacen dudar quién será el árbitro final y quién ganará finalmente la batalla de “la verdad” histórica.

De este modo, desde finales del siglo XX, el *Rāmāyaṇa*, está mostrando su faceta más negativa: Aparte del simbolismo religioso que tiene para los *vaiṣṇavas* y la tradición *bhakti*, el papel de *Rāmāyaṇa*, hoy en día en la India, es fundamentalmente de “agitador” político. Este papel se centra sobre todo en el *Mānas* de Tulsīdās, fuente de inspiración (junto al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki) de la serie *Rāmāyaṇa* de Ramanand Sagar, que se ha convertido en un texto de hegemonía, así como en debate de la localización de la mezquita Babri como *Rāmjanmabhūmi* (lugar de nacimiento de Rāma), en Ayodhyā. En nuestra opinión, la historia de Rāma se ha usado siempre con fines políticos, la única diferencia es que hasta hace veinte años todos los *rāmāyaṇas* hablaban con el mismo tono (la *rāmāyaṇasfera* multicultural, plurilingüe y multidisciplinar) y ahora algunas voces susurran y otras gritan por los altavoces de los nuevos patrocinadores y de la televisión.

El *Rāmāyaṇa*, como hemos visto en los capítulos anteriores, ha estado siempre

sujeto a un proceso de purificación canonizadora. El significado literario es siempre histórico, su interpretación la generan las diferentes comunidades que cambian y se reponen a lo largo de la historia (brahmanes, jainistas, musulmanes, indios del norte o del sur, malayos, filipinos, cantantes, bailarines o pintores etc.), no por los textos en sí. El *Rāmāyaṇa* se ha conceptualizado y se sigue reconceptualizando continuamente, en este apartado veremos una forma más: cómo es el *Rāmāyaṇa* y el Rāma de la *Sangh Parivar*.

En una época los brahmanes y los Rājput̄s autentificaron su linaje con los *purāṇas* y parece que ahora, la clase media hindú está escribiendo un nuevo *purāṇa* para legitimar y explicar su dominio (Nandy *et al.* 1995: 101).

Uno de los problemas a los que nos enfrentamos a la hora de hablar de los acontecimientos políticos en la India es el mismo lenguaje político. Normalmente se usan términos como “nacionalismo”, “fascismo”, “secularidad”, etc., todos ellos conceptos europeos que se aplican al contexto indio sin que se den las mismas condiciones que en Europa. Vamos a aclarar y explicar a continuación los más relevantes para nuestra lectura política del *Rāmāyaṇa*.

Para empezar, el concepto mismo de nación, un término que surge en Europa y se aplica en un lugar y experiencia totalmente diferentes (Alam, 1999: 111-112): La cultura de la Europa capitalista, en su forma clásica, asociaba la idea de nacionalidad con un grupo lingüístico cultural, la fórmula era: un pueblo, más una lengua, más una misma cultura, igual a una nación soberana. Las fronteras de una nacionalidad se debían corresponder (al menos en teoría) con las del estado. Estas nacionalidades pasaron simultáneamente por un proceso de “desacralización”, es decir eliminaron el contenido religioso de la esfera pública³⁰¹. El Renacimiento y la Reforma, a pesar de la luchas sectarias a lo largo del siglo XVII y la Ilustración, dieron prioridad al individuo y a la institución monárquica (al Rey, simbolizando el Estado, en contraste con el santo Papa).

En la India, las fronteras lingüístico-culturales nunca se correspondieron con el Estado (en ninguna de sus formas) pero las comunidades lingüísticas, formadas

³⁰¹ Hasta el punto de que el aspecto político de la religión se ve en nuestros días como una transgresión de lo que debería ser, hay incluso una tendencia a considerarlo un tipo de agresión que “viola la intención original” del mensaje del fundador de la religión o de Dios. Otro argumento típico es que la violencia entre comunidades religiosas no tiene nada que ver con la religión y que se trata de una competición política y económica (Van der Veer, 1996: 288).

entre los siglos VIII y XIV, proporcionaron un espacio y una base espiritual para el crecimiento de la tradición (literaria, estética, social, cultural, etc.). Lo que complicó esta formación cultural silenciosa fue la expansión del islam, que hablaba un lenguaje diferente (el de las religiones semíticas), que no era espontáneamente comprensible para la tradición hindú, ni viceversa. Hasta los siglos XV – XVI, estas tradiciones coexistían y tenían poco que decirse excepto a nivel local. Con la Modernidad, la religión se convierte en una parte central de la esfera pública. Esto se complica todavía más en el período de la post-independencia con la “reorganización estatal”, que proporcionó, de alguna manera, más poder a unos grupos lingüísticos que a otros.

La nación, en su temprano contexto europeo, era un tipo de comunidad civil. Las luchas democráticas tenían raíces comunes, se buscaba, al mismo tiempo, una autonomía individual y la autodeterminación nacional. En la India se usaron términos europeos para describir los acontecimientos políticos que tuvieron lugar después de la independencia, pero las condiciones no eran las mismas y al final desembocaron en *chovinismo xenóforo*. En la India actual, el patriotismo está asociado con la aceptación de una concepción singular y monolítica de la nación india.

Ya no es posible volver a las luchas populares del movimiento *gandhiano* por la libertad, pero su sentido de la hospitalidad y sus propósitos seculares y democráticos siguen estando vigentes. Javeed Alam (1999: 118) propone que la lucha por la modernización, el secularismo, la democracia y la emancipación puede estar ahora localizada en el progreso (como en la primera etapa de la Ilustración y la Revolución Francesa) y en el contexto de los países en vías de desarrollo.

Para el *Congress* de Gandhi y el movimiento pro-independencia, el nacionalismo era un programa básicamente anti-colonial, mientras que para los teóricos de la *Sangh Parivar*, el nacionalismo representa una declaración de grandeza y superioridad de su particular manera de comprender la identidad india que para ellos es exclusivamente hindú.

Nationalism as an ideology, as distinct from an anti-imperialism program, also has a tendency to become deeply inward-looking, as it searches for those traits among the people which can be cited as not just unique but also superior. In a culturally relatively homogeneous population it leads to the privileging of the nation. But if, as in India, there are pronounced cultural differences and also a large degree of overlap with religious difference, such a search also develops a propensity to exclude some people with marked differences; for it so happens that the traits which are valorised are not to be found across all ‘cultural’ differences. The ‘anti-colonial’ in this strand of thought does not become anti-imperialist, but rather anti-foreigner, both culturally and politically (Alam,

1999: 110).

Gandhi fue el único líder político que tuvo éxito en unir la brecha entre las clases media y alta por una parte, y las masas trabajadoras por otra, lo hizo dándole un protagonismo a la religión hindú sin denigrar nunca las demás. En su complejo concepto de *swaraj*, que engloba la vida cotidiana cultural y material de la gente normal, elimina la intocabilidad y posibilita la amistad ‘hindú-musulmán’ como una parte de la composición de la plataforma nacionalista. También permitió la versión radical del nacionalismo hindú y la reconstrucción nacional secular de Nehru.

El nacionalismo indio nació de la necesidad de terminar con el colonialismo británico y dió lugar más tarde a la India secular de Jawarharlal Nehru. Los componentes y contribuciones del pensamiento hindú a ese nacionalismo (*swaraja*, *ahimsā*, *satyagraha*, etc.) bajo la supervisión de Gandhi y Nehru, fueron una parte importante del nacionalismo indio, pero en los años 80 tomó un nuevo rumbo y vigor.

Si tuviéramos que poner dos imágenes al nacionalismo de los años 30 a los 50, e incluso los 60, y el actual esas serían (Smith, 2003: 184):

Por una parte, las estatuas de Gandhi con su bastón en la mano, situadas en las entradas principales o en las cuatro esquinas más concurridas de cada ciudad. Muchas veces, estas imágenes van situadas bajo una cabeza de serpiente, como si se tratase de una sombrilla y como si Gandhi fuese una encarnación de Vīṣṇu acompañado de Śeṣa, la serpiente cósmica.

Por otra parte, la imagen actual, el mapa de la Madre India atacada por el islam, el cristianismo, el marxismo y el *macaulayismo*³⁰². Se trata de una viñeta política anónima publicada en la *web* de la editorial de Arvind Gosh, conocido militante de derechas, que muestra a la Madre India tipo diosa Kali³⁰³, como una mujer encadenada y apuñalada en el corazón por un musulmán y, como si la sangre chorreante en la herida no fuera suficiente macabra, también la atacan un marxista con el martillo, un obispo con la cruz y un *macaulayita* con la porra.

Otro de los conceptos polémicos es el de “hinduismo”, un término bastante

³⁰² “*Macaulayismo*” se refiere a Lord Macaulay (Thomas Babington Macaulay, 1800 – 1859), quien optó en 1832 para que la educación en la India fuera en inglés. Los nacionalistas hindúes consideran que la educación india es un híbrido entre el *macaulayismo* y el marxismo y ven a Macaulay como un demonio.

³⁰³ La sangrienta Kali, la primera esposa de Śiva, es normalmente negra o azul, lleva el pelo salvaje, enmarañado, los ojos blancos muy saltones, la lengua afuera y cabezas cortadas en la mano.

reciente³⁰⁴. Ninguno de los textos hindúes sagrados menciona esta palabra. Hasta la llegada de los musulmanes (Thapar, 1969; Pollock, 2004), las diversas comunidades e identidades religiosas regionales estaban unidas por símbolos culturales comunes pero no se aglutinaban en la noción “hinduismo”. El término actual “hindú”, del árabe/persa *Al-Hind*, aparece por primera vez como un concepto geográfico para referirse a la población que vivía más allá del río Indo. Los británicos utilizaron el término *hindu* o *hindoo* (fonética inglesa) para referirse a la gente del Indostán, la zona noroeste de la India. No está claro si antes del siglo XIX, el término *hindú* también incluía a las antiguas comunidades cristianas de la costa malabar, a los *zoroastras*, a las comunidades judías de Maharashtra y Kerala e incluso, a varias comunidades musulmanas del subcontinente (Nandy *et alii*, 1995: 56), pero finalmente, *hindú* acabó equivaliendo a “indio no musulmán, jainista, *sij* o cristiano”, por tanto definiendo un conjunto de creencias y prácticas religiosas (Flood, 1998: 37 – 49)³⁰⁵.

Con la modernización y el colonialismo empiezan a utilizarse de manera habitual estas nuevas categorías que generan ciertos “transtornos” culturales y psicológicos en la India. Una de las reacciones consiste en redefinir el hinduismo como una religión “verdadera”, en la línea semítica, y convertirlo en el pilar de una teoría de modernización de la mente y la sociedad indias. Los conceptos de nación-estado y tecnología moderna continúan usándose, pero redefinidos en el nuevo lenguaje hindú. Este nuevo hinduismo (llamado *Hindutva*) tiene unas características importantes (Nandy *et al.* 1995: 57 – 63):

- Rechaza o devalúa las culturas minoritarias indias en favor de una religión pan-india llamada hinduismo que es fundamentalmente clásica, brahmánica, vedántica y “llevadera” para los indios modernos o semi-modernos en contacto con otras partes “civilizadas” del mundo.

³⁰⁴ El sijismo también ha empezado a considerarse una religión separada de la hindú a partir de la década de los 80, posiblemente después de la violencia callejera de Delhi en noviembre de 1984 (Nandy *et al.*, 1995: 57).

³⁰⁵ Los autores *saguṇī* hablan de *mlechhas* o *yavans* y “nosotros” (o sea, hindúes). Kabīr y Guru Nanak se refieren en numerosas ocasiones a “hindúes y turcos” o “hindúes y musulmanes” (*musulamān*) en contextos en los que claramente se refieren a comunidades religiosas y no etnográficas. Quizás algún autor inglés del siglo XVIII confundió las categorías étnica y religiosa, pero no los indios (Lorenzen 1996: 12). En castellano todavía existe esta confusión y muchas personas (incluso medios de información) se refieren a los indios como hindúes, independientemente de que sean musulmanes, cristianos, budistas o de cualquier otra religión.

El nuevo hinduismo nace, pues, como una ideología moderna, nacional y esencialmente urbana. El redescubrimiento del hinduismo clásico por estudiosos europeos (William Jones, Max Mueller, etc.); la expansión de movimientos reformistas hindúes como el Brahmo Samāj y el Ārya Samāj y la devaluación de culturas minoritarias por los cristianos evangélicos, son factores que han contribuido, según Ashis Nandy, a ese rechazo.

- Utiliza la nueva religión más como ideología que como fe, como un instrumento de movilización política al estilo del nacionalismo europeo. Gandhi es su mortal enemigo y su concepto de eterno hinduismo (*sanātana dharma*) se considera anti-brahmánico y hostil a la ciencia y tecnología modernas. Lo más peligroso es que su hinduismo conlleva una crítica cultural y moral que lo considera la fe de la mayoría de indios. Las posibilidades políticas que ofrece esta crítica no es una batalla perdida para los nacionalistas hindúes.
- Busca una nueva autodefinition de la palabra “hindú”, para ello utilizan sistemáticamente la historia, usan los mitos si les acoplan bien, abrevian o deslegitiman la hermenéutica abierta de los mitos, leyendas y épicas de la civilización indias³⁰⁶.
- No sólo acepta la ciencia moderna, la tecnología y su filosofía social *baconniana*, también desarrolla una actitud totalmente acrítica hacia el sistema de conocimiento occidental que parece contribuir al desarrollo y sostener el poder del estado y que promete homogeneizar a la población india³⁰⁷.

En otras palabras, incluso los hindúes que constituyen la familia *Sangh* no pueden ser hindúes tradicionales. Los hindúes tradicionales son, para ellos, demasiado diversos, irracionales, poco versados en el mundo moderno, demasiado panteístas,

³⁰⁶ Uno de los mejores ejemplos es precisamente su utilización de la historia de Rāma. No sólo presentan una nueva lectura más agresiva sino que desacreditan todas aquellas que no les convienen. Véase, el caso de *Fire* (1997), la película de Deepa Metha que analizamos en la Memoria de Licenciatura (Universitat de València, 2000).

³⁰⁷ Por ejemplo legitiman las medicinas tradicionales *ayurvedha* y *siddha*, pero rechazan cualquier tipo de curación tribal o popular. Tampoco aprueban conceptos tradicionales de artesanía y tecnología populares o rurales. Por el contrario, tienen un compromiso fanático tanto para la energía como para el armamento nucleares.

paganos, crédulos y anárquicos para gobernar un estado como ellos creen que se debe. El énfasis de esta nueva versión de hindúes emerge en la India metropolitana, con un pié en los valores y la educación occidental y otro en simplificadas versiones del pensamiento clásico ahora disponible en formas cómodamente adaptadas a los centros urbanos. No es de extrañar su odio a Gandhi que aparece a mediados de los años 20 y consolida rápidamente su liderazgo en el movimiento nacional indio, poniendo en jaque a “moderados” y “extremistas” y llevando a cabo su política anti-imperialista más allá de las ciudades y la clase media, a los pueblos de la India rural y a *toda* la gente. Los nacionalistas hindúes percibieron su éxito como una derrota para ellos.³⁰⁸

El tercer término controvertido es el de “secularismo”, que en la India se entiende, a la manera de Gandhi, como respeto por todas las religiones, o al estilo de Nehru, como el rechazo a que el estado se asocie con alguna de las religiones. Es la respuesta a lo que ha venido llamándose, en el discurso académico y científico-social, “comunalismo” (*communalism*)³⁰⁹ y que se define como:

In its common Indian usage the word “communalism” refers to a condition or suspicion, fear and hostility between members of different religious communities. In academic investigations, more often than not, the term is applied to organized political movements based on the proclaimed interests of a religious community, usually in response to a real or imagined threat from another religious community (or communities) (Pandey, 1990: 6).

Minority communalism, i.e., the sectarian politics of the smaller religious groups as a relatively minor threat to the unity and stability of India, as compared to the ‘communalism’ of the ‘majority’, the Hindus (Pandey, 1993: 4).

Los partidos realmente *comunalistas* son los partidos hindúes de derechas, el *Hindu Mahasabha*, el *Jana Sangh*, el *VHP*, el *BJP* (*Bhāratīya Janatā Party*) y detrás de ellos el *RSS* (*Rashtriya Swayamsevak Sangh*). Pero también hay que tener en

³⁰⁸ Entre las comunidades que se sintieron “desplazadas” estaban los brahmanes de Maharashtra y del sur de la India, los *bhadralok* de Bengala y un gran número de castas altas del norte de la India bajo la influencia del Ārya Samāj. Precisamente, los tres intentos de asesinato (el último con éxito) los llevaron a cabo tres hindúes nacionalistas brahmanes de Maharashtra.

³⁰⁹ Lo traducimos literalmente al español por *comunalismo*, palabra que no entra en nuestro diccionario, pero que se utiliza a menudo en los medios de información. Podría traducirse o explicarse como *chovinismo* con violencia, *kale borroka* llevada al extremo (muertes) o *pogrom* o *pogromo* (del ruso, “demoler”), otra palabra extranjera aceptada por los medios de comunicación para referirse a ataques o disturbios violentos.

cuenta la larga historia de alianzas del *Congress* y los partidos de izquierdas con grupos musulmanes, incluyendo lo que queda de la *Muslim League* (sobre todo en Kerala). Especialmente hay que tener en cuenta el “flirteo” del *Congress* durante la década de los 80 (con Rajiv Gandhi) con el movimiento *Hindutva*, sus prácticas de *minorityism* (complacer los antojos de las “minorías”) y *pseudo-secularismo*. La clase dirigente y los partidos de centro han sido “blandos” con la “mayoría” y con la “minoría”, dependiendo del cálculo de ventaja política según el momento y el lugar (Pandey, 1993: 3).

Gyanendra Pandey (1990: 13) propone una deconstrucción del término *comunalismo* ya que los acontecimientos históricos derivan su significado de las circunstancias políticas, económicas y sociales en las que tuvieron lugar. Lo que pretende Pandey es explorar la historia del problema del *comunalismo* a través del discurso que le ha dado el significado y llegar a la conclusión de que es una forma de conocimiento colonialista. El concepto se desarrolló en el discurso de los administradores imperialistas que lo usaron para agrupar todo tipo de tensiones y disturbios sociales y políticos. Al etiquetar esta violencia callejera como “religiosa”, estos administradores británicos, tacharon a la sociedad india de irracional e intolerante³¹⁰.

No vamos a entrar en el debate de cuándo empieza verdaderamente el *comunalismo*³¹¹ porque sólo nos vamos a centrar en la violencia entorno a la construcción del templo de Rāma en Ayodhyā y la manipulación del BJP/ VHP/ RSS de sentimientos religiosos invocando la disputa de *Rāmjanmabhūmi*. Está claro que la intolerancia de las élites se remonta a los tiempos medievales en contra de la comunidad musulmana.

³¹⁰ En esta línea que describe Gyanendra Pandey (siguiendo el discurso orientalista de Edward Said, 1978) de ver al “otro”, en este caso al indio, como el “salvaje” o “incivilizado”, puede verse la introducción a la traducción del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki al castellano de Bergua (1963). Juan Bautista Bergua no acaba de entender muy bien el significado de algunas prácticas y costumbres hindúes (el baño en los ríos, la existencia de castas, lo que él llama “paganismo”, etc.) que considera que se deben a la ignorancia, miseria, retraso o fanatismo (sin embargo admira las cualidades y mensaje de Rāma y la calidad literaria del *Rāmāyaṇa*).

³¹¹ Para Bipan Chandra (1984: 4) la tensión comunal y la violencia callejera empezaron a ocurrir durante los últimos 25 años del siglo XIX pero que no fueron significantes hasta la partición (1946 – 1947). Antes de la partición, el enfrentamiento comunal más importante tuvo lugar entre 1923 – 1926. La relación entre violencia callejera y política se da, según Chandra, a partir del 16 de agosto de 1946, cuando la *Muslim League* hizo una llamada a los musulmanes. Rajeshwar (2003) incluye un listado de los enfrentamientos comunales desde 1947 a 2003.

Ashis Nandy ve la fuente del conflicto *comunal* en el secularismo del estado. Es uno de los investigadores que piensa que la violencia no tiene que ver nada con la religión y todo con la política. Hay tres motivos, según él, por los que se intenta defender la idea de religión como ideología (Nandy, 1990: 69 – 94 y Nandy *et al.*, 1995: 23):

- Por la necesidad que el estado moderno (colonial y postcolonial) tiene de dividir la población en categorías creando el contexto ideal para que los diferentes grupos salten.
- La iglesia anglicana evangélica desarrollo una perspectiva eurocéntrica sobre las “más antiguas fes de la religión” para crear polaridades: centro/*vs*/ periferia; fe verdadera/*vs*/ distorsionada, civil/*vs*/ primordial y grandes tradiciones/*vs*/ pequeñas tradiciones o culturas locales.
- Secularismo y etnocidio en el Sur de Asia que quiere destroz ar ambas cosas, religión como fe y religión como ideología. Ambas fuerzas ideológicas trabajan en contra de la definición del *yo* como configuración del *nosotros* que prevalece en Asia.

Ashis Nandy, ferviente anti-secularista (como lo entendía Jawaharlal Nehru) y seguidor de Gandhi, defiende la idea de que religión y política no se pueden separar y quiere demostrar que el hinduismo como *sanātan dharma* es una fe esencialmente tolerante y plural frente al nacionalismo hindú (ideológico), que es singular e intolerante (1990: 91).

Para Nandy, el concepto nación-estado ha contribuido al desarrollo de hostilidades comunales en el país y el fundamentalismo es una creación directa del secularismo³¹². Incluso el estado se convierte en partisano de los conflictos comunales, no necesariamente a causa de las consideraciones *comunales* (aunque también ocurre a veces), sino por consideraciones electorales y otras causas seculares. En todo caso, el estado es incapaz de prevenir esa violencia (Nandy *et al.* 1995: 19 – 21).

El antropólogo social holandés Peter Van der Veer (1996: 294 – 297) critica que Ashis Nandy quiere salvar al hinduismo tradicional de los ataques de la

³¹² “Fundamentalismo” para Ashish Nandy *et alii* (1995: 20) es “*the last refuge from the abuse and ridicule of the secular mind and a grotesque projection of the worst nightmares of secularism on the world stage*” (citando a Ziauddin Sardar y Meryll Wyn Davis [1990]. *Distorted Imagination*. London: Grey Seal; Kuala Lumpur: Berita [pág. 242]).

modernidad, pero no se da cuenta que él mismo es moderno. La idea de que cierta fe es tolerante y plural sólo se da en una esfera limitada, separada de la política, la economía y la ciencia, que surgió en la Europa del siglo XVII como solución al problema de la continuas guerras internas de la cristiandad. Lo normal es que la religión sea absoluta, la verdad final. Toda religión se plantea, por definición, incuestionable y no sujeta a reglas de razón, evidencia o prueba, cada religión pide fe a sus seguidores.

En la India, el *comunalismo* se centra en la división de los “civilizados” (hindúes) contra los “bárbaros” (musulmanes). Los primeros son educados, racionales y modernos, conscientes de la explosión demográfica³¹³ y de las necesidades de higiene, ciencia y medicina. Los “bárbaros” son agresivos, fanáticos y retrógrados³¹⁴, eligen vivir en *ghettos* sucios, abarrotados y sin ventilación, se multiplican como conejos y pasan mugre y enfermedades, por eso son un peligro para la sociedad “moderna y civilizada” (Pandey, 1993: 2). También se utilizan otros argumentos políticos como el riesgo de seguridad nacional a causa del terrorismo islámico (especialmente desde el 11 de septiembre de 2001, tras el atentado de las Torres Gemelas de Nueva York).

La propaganda nacionalista hindú ofrece una serie de medidas al respecto: la aniquilación física de los musulmanes articulada en la violencia *comunal* (especialmente en la década de los 80), su destierro a Pakistán (“¿para qué, sino, se ha creado?”) o con un reconocimiento constitucional que les prive del derecho al voto. El nuevo anti-secularismo agresivo también confunde conceptos como socialismo, bienestar social, salarios mínimos y sindicatos.

¿Se puede hablar de ideología fascista (otro concepto europeo) para referirse a la ideología *Hindutva*? Para algunos historiadores (Sarkar & Sarkar, 2005; Nandy *et alii*, 1995) no exactamente. Los ideólogos del *Hindutva* muestran cierta simpatía por el Nacional Socialismo alemán, pero no se dan las condiciones de una fase inicial de gran seguimiento popular ni una visión egalitaria antes de llegar a un compromiso con

³¹³ Los eslóganes en las manifestaciones publicitan a los hindúes teniendo poca familia, *Ham do, hamare do* (“nosotros dos, nuestros [hijos] dos”), frente a los musulmanes que rechazan cualquier tipo de restricción de planificación familiar y cuyo lema es *Ham panch, hamare pachis* (“nosotros cinco [un hombre y cuatro mujeres], nuestros [hijos] veinticinco”) (Pandey 1993: 13).

³¹⁴ Son, por cierto, los mismos tópicos que han usado los colonialistas ingleses y franceses del siglo XIX (y en el siglo XX los políticos estadounidenses) para definirles a ellos.

la alta burguesía. No es que no haya una ideología conservadora de derechas, pero se trata más bien de una cuestión de castas. En otro tipo de literatura más “activista” y menos rigurosa en cuanto a la matización sutil de la terminología (por ejemplo Dube, 2003; Teltumbde 2005; Thirumaavalam 2004)³¹⁵ se habla claramente de “fascismo”.

También es importante matizar que la violencia *comunal* tampoco se da en toda la India ni con la misma intensidad. Tiene lugar especialmente en seis estados (Andhra Pradesh, Bihar, Gujarat, Maharashtra, Rajastán y Uttar Pradesh)³¹⁶. En otros cuatro estados, la violencia tiene lugar muy ocasionalmente y en otros diez estados no hay violencia comunal. En los diez estados en los que tiene lugar la violencia comunal, la gran mayoría de incidentes tienen lugar en ciudades (Hyderabad, Bhiwandi, Moradabad, Aligarh, Ahmedabad, Nalanda etc.). En los diez estados pacíficos habitan las mismas comunidades religiosas y al menos dos (Bengala y Punjab) sufrieron holocaustos comunales en 1947 en los que murieron un millón de personas (Rajeshwar, 2003; Nandy *et al.*, 1995: 6 – 8).

Otra aclaración necesaria es la cantidad de manifestaciones y actos solidarios que se dan en las principales ciudades tras atentados terroristas o violencia *comunal* para demostrar el rechazo a dichos actos, en ellos participan millones de seculares, hindúes pacíficos, musulmanes pacíficos, cristianos, *sij*s, jainistas, budistas, ONGs, sindicatos, partidos de izquierdas y todo tipo de plataformas cívicas³¹⁷.

¿Por qué triunfa la derecha hindú? Sin duda, una de sus habilidades es su capacidad de hablar simultáneamente varios lenguajes: habla en nombre del “genuino” nacionalismo indio, en el nombre de la maravillosa y antiquísima tradición religiosa que busca la unidad (podría decirse, disciplina) de una entidad única que se establece con un panteón de héroes, prácticas culturales, necesidades políticas y sus propios líderes. El BJP/ VHP/ RSS siempre subraya el hecho de rendir homenaje a

³¹⁵ Véase también las páginas *web* de los activistas Harish Kapoor (www.sacw.net) y de Jagdish Parikh (www.onlinevolunteers.org) o la revista *Communist Combat* (28/ 2/07).

³¹⁶ La proporción de musulmanes en estos estados según el censo de 1984, es en Andhra Pradesh, 8’5%; en Bihar, 14’1%; en Gujarat, 8’5%; en Maharashtra, 9’2%; en Rajastán 7’3% y en Uttar Pradesh 15’9% (Nandy 1995: 15). Los musulmanes constituyen un 11% de la población india, es el segundo país con mayor número de musulmanes después de Indonesia y por delante de Paquistán y Bangladesh.

³¹⁷ Un ejemplo es la respuesta popular después de las bombas en Sankar Mochan, un templo muy popular dedicado a Hanumán, y en la estación de tren, ambos lugares en Varanasi (7 de marzo de 2006). Tanto musulmanes como hindúes se manifestaron pacíficamente en contra de los atentados cerrando sus negocios, mostrando pancartas, etc. A los pocos días, la ciudad volvió a su tranquilidad habitual.

nuestras raíces, *nuestro* patrimonio, *nuestros* héroes y *nuestra* cultura. En la guerra del bien contra el mal que plantea el BJP/ VHP/ RSS (la resistencia de inocentes víctimas contra los diabólicos tiranos), los bárbaros deben civilizarse: vestir y comportarse como *nosotros*, adoptar *nuestros* nombres, *nuestra* lengua, *nuestra* ropa y *nuestras* costumbres y ¿por qué no?, *nuestra* religión, aprender a vivir como *nosotros*. En este discurso el “nosotros/nuestros” tampoco se concretiza quién es ese “nosotros”³¹⁸.

El hecho de que todos los grupos nacionalistas hindúes de derechas se hayan unido en las pasadas décadas (especialmente en lo referente al templo de Rāma en Ayodhyā) también ayuda a hablar en diferentes voces al mismo tiempo: unos con una posición más moderada (BJP), otros totalmente radical (Shiv Sena, Bajrand Dal), otros pretenden ser una organización “cultural” (RSS), otros exclusivamente política (VHP). La presencia de todas estas organizaciones, algunas de ellas, como el RSS, haciendo trabajo de campo en los últimos 50 o 60 años (educación, actividades culturales, tablas de gimnasia sueca, reparto de comida etc.) les han dado una gran fuerza al movimiento *Hindutva* en esta reciente fase.

Precisamente la “historia” sirve para establecer una división entre los “bárbaros” y los “civilizados” y esclarecer “la justicia” y “la verdad”. La historia se convierte en un pretexto para el conflicto político violento. Hay otras insurgencias en Punjab, Cachemira y Assam pero, por tres décadas, quedan en la periferia y todo se centra en una ciudad de Uttar Pradesh llamada Ayodhyā.

Partha Chatterjee (1995: 103 – 128) ha analizado cómo se ha escrito la historia de la India en tiempos coloniales. La genealogía de la moderna historiografía india está implicada en el encuentro del colonialismo británico y se construye alrededor de la identidad compleja de la gente y el estado-nación. Las reivindicaciones históricas del *Hindutva* son el producto de contestaciones derivadas del conocimiento colonial. Muchos de los temas que corren a través de la retórica contemporánea de la política extremista hindú parten y están envueltos en el imaginario histórico del siglo XIX de la India como nación. Esto implica que, con el frágil consenso de la cuestión nacional

³¹⁸ En este sentido, los eslóganes que acompañan a las manifestaciones son *Hindustan mein rahna he to hamse milkar rahna hoga* (“si quieres estar en Hindustán tienes que aprender a vivir como nosotros”) o *Hindustan mein rahna he to Bande Mataran kahna hoga* (“si quieres vivir en Hindustán defiende el himno *Bande Mataran*”) (Pandey 1993: 19). *Bande Mataran*, Victoria a la Madre, es el himno hindú.

en la India de hoy, la tendencia a enfatizar la singularidad de la formación nacional constituida históricamente como India (Bharat), siempre está dispuesta para el uso sectario de fuentes comunes de una sola historia nacional de los hindúes. La historia se escribe como un juego de poder entre los musulmanes “tiranos” que destrozan, erradican (la religión hindú) y oprimen y la “resistencia” hindú.

El movimiento *Hindutva* construye la historia de los hindúes culpabilizando a la “invasión” musulmana de todos y cada uno de los problemas, en ese contexto “la hindú” se convierte en la única “verdad india” y “la islámica” se convierte en “la otra”. El problema no lo causaron los mogoles aventureros de la Edad Media y la clase gobernante de aquellos tiempos (que incluye a hindúes y musulmanes) sino *toda* la población musulmana de la India actual. Esto incluye a las castas (altas y bajas) conversas, a los campesinos tribales, a artesanos y trabajadores, hablantes de urdu, malayalam, *bhojpuri* y bengalí, todos aquellos que, sorprendentemente, caen en la descripción de lo que ellos llaman “la prole de Babar” (*Bābar kī aulād*). No importa que sean musulmanes que nunca aceptaron ir a Pakistán o que fueron y luego regresaron, por no hablar de todas aquellas familias que se vieron obligadas a emigrar (a un lado u otro) con la consecuente consternación, dolor e incompreensión que sufrieron.

Es muy interesante el análisis de cómo se establece esa “verdad” respecto al problema Babri Masjid/Rāmjanmabhūmi Mandir. Es necesario distinguir entre dos tipos de historias o dos tipos de audiencias (Pandey, 1995: 369 – 338):

Por una parte, la historia “científica”, aquella que escriben los estudiosos que trabajan en las universidades u otros centros de investigación, en inglés, publicada en prestigiosas editoriales, cara y dirigida a la clase media “educada”.

Por el contrario, la otra historia “popular” acerca de Ayodhyā se escribe en hindi, se imprime de manera modesta (a veces tipo panfleto) y los activistas políticos y libreros simpatizantes con la causa nacionalista hindú, la distribuyen entre sus contactos.

A partir de los magníficos ejemplos de Pandey (1995: 372 – 378), hemos resumido unas características comunes en estas “épicas populares hindúes”:

- Una estructura propia del discurso oral y propagandístico: la repetitividad y la circularidad (ciclos de “guerras”). Primero, la era dorada hindú (cuando se construye el templo); después, los períodos de

“invasión” islámico y británico (cuando el templo se destruye durante la invasión de Babar en 1528) y finalmente, la instalación de la deidad en la mezquita/templo (1949), el “re-nacimiento” de Rāma después de la independencia. La historia se convierte en una repetición continua de agresión por parte de “los extranjeros” y de resistencia por parte de “los hindúes”. La llegada de los musulmanes se convierte en la única señal de tiempo pasado. Para los británicos estas agresiones eran “disturbios”, para los hindúes son “guerras”. En esas “guerras” no hay ninguna posibilidad de que las fuerzas demoníacas triunfen en *Rāmjanmabhūmi*, sólo en momentos de descuido, inadvertencia o falta de alerta, los hindúes son temporalmente derrotados³¹⁹. Se apropian de la narrativa del pasado indio como fuente para la propia definición del nacionalismo indio, la historia del Rāmjanmabhūmi está hecha para mezclarse con períodos y fechas “científicamente” aceptados de la historia india.

- Ausencia de editorial, lugar, autor y fecha de publicación.
- Largos prefacios escritos con un lenguaje denso que podríamos definir como “épico rococo”: Los nombres de los personajes o lugares van siempre acompañados de honores: Rāma no es Rāma simplemente, sino *Maryādā Puruṣottam Bhagvān Śrī Rām* prácticamente cada vez que se nombra; Śiva es *Bhagvān Bhūt Bhavān Bholanāth*; Vālmīki es *Śrī Mahārṣi Vālmīkijī*, Ayodhyā es *Ayodhyā-jī*, etc. (*jī* es una sufijo que indica respeto).
- No hay historia sin cronología y la de estas “épicas populares” empieza con el nacimiento de Rāma (¡hace 900.000 años!) e incluye elementos sobrenaturales como el encuentro de Tirthraj y Vikramaditya. El tiempo mítico, el tiempo histórico y nuestro tiempo se mezclan continuamente pero los acontecimientos importantes no se establecen en una fecha concreta. Una de las historias más populares trata de

³¹⁹ Esto es, según la Historia *Hindutva*, en los tiempos de las invasiones de Kiratas y Hunos, cuando los hindúes andaban un poco “despistados”, o cuando Aurangzeb planeó su tercer asalto a Ayodhyā. Aurangzeb (1658 – 1707), el último de los grandes emperadores mogoles, era mucho más “celote” que sus antepasados (especialmente que el “tolerante” Akbar) y se le tiene como el peor de los enemigos.

demostrar que un rey llamado Vikramāditya “redescubrió” el lugar de nacimiento de Rāma cuando éste se le apareció en Prayāg (nombre hindú de Allahabhat, Uttar Pradesh) montado en un caballo negro, se sumergió en el río y salió sucio a causa de las impurezas de los peregrinos que se acumulan en esas aguas (la confluencia de los ríos Yamuna, Ganges y Saraswathi, lugar sagrado y de peregrinaje hindú). Rāma le dijo al rey que se dirigía a Ayodhyā, donde nació, para purificarse. El rey mandó construir en este lugar un gran templo (el mismo que “destruye” Babar para su mezquita). El “rey” es identificado (sin ninguna prueba “científica”) con el rey Skandagupta (455 – 467). Otro tema vinculado a este nuevo mito es el de los 84 pilares de ese supuesto templo construido por Vikramāditya, que se los llevó Rāvaṇa a Laṅkā y que Rāma volvió a traerse a Ayodhyā después de su victoria³²⁰.

- También podemos hablar de elementos mágicos no sólo míticos. Con “elementos mágicos” nos referimos a las apariciones “estratégicas” de Rāma que tuvieron lugar en la mezquita/templo de Ayodhyā (según la leyenda popular, la aparición de los iconos de Rāma es un milagro, no una acción humana) en diciembre de 1949; en 1986, cuando los candados de la mezquita fueron “mágicamente” abiertos permitiendo la entrada de hindúes en la mezquita y, últimamente, el 30 de octubre de 1990, cuando la gracia de Rāma bendijo a los *kār sevaks* (voluntarios para la reconstrucción del templo) para saltar las barricadas de la policía y colgar la bandera hindú (color naranja) en la mezquita. Además de la “gracia”, se produce un “milagro” y Rāma envía a Hanumān (en términos “seculares” aparece un macaco que se sitúa

³²⁰Doce de esos pilares están “precisamente” en la mezquita de Babar. Este es uno de los motivos de debate entre los historiadores y arqueólogos nacionalistas hindúes y los historiadores y arqueólogos musulmanes y seculares. La disputa versa sobre si estas columnas (con algunos relieves *śaivas*) pertenecen a la época Gupta o al siglo X – XI, pero las historias “populares” rápidamente las atribuyen al período de Skandagupta (para ellos, Vikramāditya). El tema de las columnas es muy recurrente para atacar a los musulmanes que destruían templos hindúes y aprovechaban los materiales que les gustaban (especialmente columnas y capiteles) para la construcción de nuevos edificios islámicos como mezquitas o minaretes (igual que ha ocurrido en la historia de Europa con templos romanos, iglesias católicas y mezquitas).

justamente al lado de su bandera *saffrani*).

Junto a las “épicas populares hindúes” se distribuyen copias o versiones abreviadas del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, el *Rāmcaritmānas*, *Hanumān Calīsa* y el *Gītā*.

La historia popular hindú se convierte en la historia eterna del bien contra el mal, de Rāma contra Rāvaṇa, de los dioses contra los demonios, de los musulmanes contra los hindúes y, finalmente, de la “gente” contra el “estado”. La historia se mide, para el movimiento *Hindutva*, en términos de pérdida (pérdida de territorio, de religión y de nación). No hay un espacio para una historia interna de la comunidad, una historia de la construcción o de la unidad. La religión hindú y la figura de Rāma están por encima de la Historia y desde los tiempos de Rāma hasta hoy, el objetivo crucial para los “hindúes” es hacerse (o “volver a hacerse”) con el poder estatal, volver a reinar como Rāma (*rāmrajya*).

Los jainistas, budistas, *sij*s, tribales y *dalit*s quedan dentro del hinduismo mientras que el islam y el cristianismo quedan como religiones extranjeras (las trajeron los invasores tiranos y los europeos colonialistas). India se convierte en la fuente clásica de la modernidad mientras que el “período musulmán” se convierte en la noche de la oscuridad medieval. Una vez que “el otro” está radicalmente excluido de una comunidad se convierte en un rival no sólo en términos religiosos, sino también en términos sociales y políticos.

Sheldon Pollock (2004) ha demostrado precisamente lo contrario, que el culto de Rāma se desarrolló en tiempos medievales como una manifestación a la hostilidad hindú a la conquista de la India por parte de los emperadores mogoles.

Los mogoles, dicen los historiadores “científicos” (Datta, 1993: 56), son diferentes de los primeros invasores (turcos, persas, afganos, etc.) en dos aspectos. Primero, los mogoles actuaban bajo la dirección de líderes religiosos, primero sufíes y luego de otras sectas (suníes y chiítas). “La evolución del *faqir* (Babar) al *mulla* (Aurangzeb)” resume la trayectoria histórica de la expansión del islam en la India. Segundo, mientras que el interés de los musulmanes pre-mogoles era destruir simplemente los templos, la intención de los mogoles era convertirlos a su carácter religioso. En una de las “piruetas históricas” del movimiento *Hindutva*, se colocan las dos fases de la historia del islam en el período mogol. Su intención es demostrar que los mogoles estaban motivados por una visión del mundo, una ideología teocrática. Esto sugiere que “la violencia de estado” es la visión del mundo islámica que se

impuso en el espacio cultural hindú. Esta interpretación se opone al clásico argumento secularista acerca de la primordial indivisibilidad de la cultura india, el símbolo más importante de la contribución de la corte mogol al desarrollo de una cultura altamente sincretista.

4.1.2. Rama en el discurso político de Gandhi y el movimiento Hindutva

Si comparamos el movimiento de Gandhi con el del *Hindutva*, las diferencias son muchas, la más obvia es el uso de la violencia del movimiento nacionalista hindú en contraste con la no-violencia *gandhiana*³²¹. El pensamiento de Gandhi trataba seriamente de expandir el hinduismo devocional para incluir el problema de relacionarse con otras comunidades al mismo tiempo que enfatizaba la importancia de una identidad hindú. El VHP incluye a los musulmanes (y cualquier otra forma de *otredad*) sólo de manera autoritaria: los musulmanes tienen que aceptar y soportar los significados y el control que el VHP otorga a la palabra “hindú”. Lo que les une, quizás, son las grandes movilizaciones³²². La diferencia con las movilizaciones de Gandhi como la *satyagraha* de la sal de 1930, era que entonces se hacía con una severa represión del estado y ahora, las marchas del VHP se organizan con la colaboración de la maquinaria estatal.

Gandhi (1869 – 1948), padre de la independencia, usó el término *rāmarājya* nombrando a Rāma como símbolo de su nuevo orden perfecto. Esta expresión, junto con la de *dharmarāja* (buen gobierno de acuerdo con el *dharma*), las usó para articular su sueño de una India independiente³²³. Muy a menudo usaba episodios y personajes del *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās como ejemplos didácticos para animar a las masas, provocar sus emociones y recomendar el camino de la *bhakti*. Los episodios que Gandhi enfatiza son aquellos en los que Rāma muestra amabilidad y justicia, el amor por todos y su preocupación por todos los seres humanos. Por supuesto, no

³²¹ Aunque el mismo Advani, líder del BJP (ex-Vicepresidente de Gobierno de la India), ve su movimiento como una continuación del de Gandhi (Datta, 1993: 59 – 60).

³²² El VHP organizó primero el *Ekmata Yajna* a principios de los 80 (con urnas de agua del Ganges que circularon por todo el país) que terminó en Nagpur (sede del RSS); en 1984, la *Rām Janākī Rath yātrā* que no terminó en Delhi como estaba planeado por el asesinato de Indira Gandhi; durante el gobierno de Rajiv Gandhi se organizaron varios los *silanyas* (procesiones de ladrillos de Rāma) que combinan el peregrinaje sagrado con la iniciativa local, y el *Rath yātrā*.

³²³ Acerca de *rāmarājya*, véase Lutgendorf, 1996: 253 – 287. Sobre Gandhi y el nombre de Rāma: Gandhi, 1949; Saxena, 1998; Sarma, 2005.

destaca aquellos episodios violentos en la vida de Rāma como la muerte de Vālin, la prueba de fuego o la guerra en Laṅkā (en todo caso, alegoriza la guerra del *Rāmāyaṇa* como lo hace con la del *Gītā*). Ningún texto religioso impide su absoluta defensa por la no violencia y en ese caso prefiere desacreditarlos:

My belief in the Hindu Scriptures does not require me to accept every word and every verse as divinely inspired... I decline to be bound by any interpretation, however learned it may be, if it is repugnant to reason or moral sense. Even if all the Hindus of India were to be ranged against me in declaring that untouchability, as we know it today, has the sanction of the *śāstras* or the *smṛtis*, I will then declare that these *śāstras* and these *smṛtis* are false (Gandhi, *cit.* en Hess, 1992).

Aunque estos términos (*dharma*, *rāmarājya*, etc.) le sirvieron para conectar con millones de indios, especialmente en las áreas rurales, también fue duramente criticado por sus amigos seculares, a quienes no gustaban estos pasajes conservadores del *Rāmāyaṇa*. Gandhi respondía a estas críticas con su lado más espiritual y no con el texto por delante e incluso llegó a dar algunas interpretaciones poco ortodoxas como que la visión del *Rāmāyaṇa* de una autocracia divina se convierte en una democracia popular a través de un llamamiento al principio moral del sacrificio propio por los demás, llegando a decir: “*Rāmarājya* quiere decir el gobierno del pueblo. Una persona como Rāma no hubiera querido gobernar” (Gandhi, *cit.* en Lutgendorf, 1996: 254).

La descripción de *rāmarājya* destaca por su brevedad en la mayoría de los *rāmāyaṇas* y se describe como una utopía. En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki la descripción del *rāmarājya* se limita a diez *ślokas*; en el *Adhyātma Rāmāyaṇa*, a cuatro pareados; y en el *Mānas* de Tulsīdās, a 36 líneas. Se describe como un lugar donde se ha logrado la paz social y la armonía, han desaparecido la vejez y la enfermedad, el veneno de las serpientes ya no mata, los niños nunca mueren antes que sus progenitores ni los maridos antes que sus esposas, los animales también viven en armonía, los árboles dan fruto todo el año, las nubes descargan lluvia cuando es necesario y una suave brisa corre por Ayodhyā durante unos 11.000 años. Para Gandhi, el *rāmarājya*, basado en su lectura de Tulsīdās, era:

My ideal of Indian States is that of *Rāmarājya*. Rāma taking his cue from a washerman’s remark and in order to satisfy his subjects abandoned Sītā who was dear to him as life itself and was a very incarnation of pity. Rāma did justice even to a dog. By abandoning his kingdom and living in the forest for the sake of truth Rāma gave to all kings of world an object lesson in noble conduct. By his strict monogamy he showed that a life of perfect self-restraint could be

led by a royal householder. (Gandhi, *cit.* en Lütt, 1995: 150).

Los poetas medievales como Tulsīdās retratan a Rāma como “hermano de los que sufren” (*dīn bandhu*) cuya fuerza se revela a través de la adversidad (Lutgendorf, 1996: 257). A pesar de que el *Mānas* fue escrito en plena hegemonía mogol, no refleja ninguna evidencia del mundo cultural brahmánico e islámico. El *rāmrajya* de Vālmīki viene acompañado de un inventario de rituales védicos, pero Tulsīdās se centra más en la compasión social que en el deber ritual. También se salta las historias del *Uttarakāṇḍa* y se centra en contar historias de cómo alcanzar el camino de la *bhakti* que lleva hasta Rāma. Tulsīdās enfatiza que la sociedad ha caído fuera del ideal (*rāmrajya*), pero no la condena porque sabe que tiene una nueva oportunidad para “volver al redil” y además es accesible a todo el mundo (incluidas mujeres, castas bajas y musulmanes) mediante la recitación del Nombre de Rāma (*Rāmnām*). De hecho, el éxito de Tulsīdās se debe a esta gran apertura.

Es difícil de entender como este concepto ha llegado a tener una connotación tan política. Ghandi usó el concepto de *rāmrajya* como el orden que se establecería una vez conseguida la independencia y murió nombrando a Rāma. La suya era una visión utópica, la sociedad del *pādukārājya*, el gobierno de las sandalias, entre el primer reino de Daśaratha y el futuro reino perfecto de Rāma.

En oposición a la filosofía *gandhiana*, encontramos los siguientes partidos o grupos políticos, que han sido la base del movimiento nacionalista hindú:

En 1936, el brahmán Swami Karpatri funda el periódico *Sanmang* (“El camino verdadero”) y en 1948, el *Rām Rājya Parisad* (Partido del *Rāmarājya*, RRP), que se oponía al proyecto *gandhiano* para los *Harijan* (intocables). Cuando un grupo de *dalits* intentó entrar en el templo Viśvanāth de Varanasi, Karpatri declaró que el templo de Śiva se había contaminado y que era necesario construir un nuevo templo “privado” que vetara la entrada de los intocables. En las primeras elecciones de 1952, Karpatri publicó una especie de manifiesto evocando el reino de Rāma y parafraseando a Tulsīdās. Para recrear esta utopía, el RRP proponía la prohibición de la carnicería de vacuno y el consumo de alcohol, la sustitución de la economía capital por el trueque (*jajmāni*) y de la medicina occidental por la *ayurvedha* y el mantenimiento del sistema social de castas. Consiguió dos millones de votos en las primeras elecciones tras la independencia. En esas elecciones también participaba la *Hindu Mahasabha* (*All India Hindu Mahasabha*, Gran Asamblea), fundada en 1913 como organización

religiosa para complementar al *Indian National Congress*, pero que gradualmente se fue politizando en respuesta a las ideas pro-musulmanas del *Congress* y acabó convirtiéndose en su oposición.

V. S. Savarkar (1883 – 1966) es el hombre en cuyos escritos se inspiraron Nathuram Godse, el asesino Gandhi, y sus camaradas. A los 15 años, Savarkar hizo una promesa a la diosa Durgā de que echaría a los británicos de la India³²⁴. En 1937, cuando salió de la cárcel, le invitaron a ser el presidente del *Hindu Mahasabha*, la organización política de los hindúes. Se mantuvo en el cargo hasta 1944 viajando por toda la India y movilizandó la oposición al *Congress* y a los líderes musulmanes. Savarkar promovió actividades misionarias hindúes y en una nueva ceremonia conocida como “purificación” permitió a *dalits*, cristianos y musulmanes convertirse al hinduismo. Se abrieron algunos templos para todas las castas. Pero la mayor contribución a la política india fueron sus escritos y discursos. En 1923 publicó *Hindutva: Who is a Hindu?*, uno de sus textos claves. Su objetivo era crear una nación hindú (“*We Hindus will to be a Nation and, therefore, we are a Nation*”) que, según él, no surgía de la nada, era la suprema verdad que siempre había estado ahí, desde los tiempos védicos en los que aseguraba que ya había “unidad religiosa, racial, cultural y política. Los hindúes debían profesar *Hindutva* más que hinduismo, organizarse como una comunidad política y religiosa y disolver las diferencias entre castas, optar por una versión clásica y pan-india de la filosofía religiosa, despaganizar su fe terminando, preferiblemente, con la idolatría y sobre todo, modernizarse y “*kṣatriyaizarse*” (“hacerse guerreros”) (Nandy *et alii*, 1995: 68). Mientras Gandhi vivió, las ideas de Savarkar permanecieron en la sombra, pero durante los últimos quince años han recobrado importancia³²⁵.

El *Bharatiya Jan Sangh*, el otro partido de estas primeras elecciones, fue fundado en 1951 por Shyam Prasad Mookerjee, un ex-militante de la asociación *Mahasabha* que había sido miembro del gabinete de Nehru. Sus diferencias con el *Congress* versaban sobre el tema de refugiados de Jammu y Cachemira y el trato de algunas minorías en Pakistán Este. Su programa electoral se basó, además, en el tema de las vacas, el sistema de castas, la medicina tradicional india y la promoción y

³²⁴ Curiosamente, en sus actividades terroristas, se le conocía como “el héroe” en referencia a Rāma.

³²⁵ El periodista A. G. Noorani (2003) ha comparado los escritos de Savarkar con el programa electoral de Ayodhyā del BJP (1996).

reconocimiento del sánscrito como cuna de la cultura nacional. Consiguió cuatro escaños en las primeras elecciones.

Estos dos partidos, *Mahasabhat* y *Bharatiya Jan Sangh*, son los ancestros del VHP y BJP, que explicaremos a continuación. Hubo otros partidos conservadores que concurren a las primeras elecciones, entre ellos, con gran éxito, el *Swatantra* (Independencia) fundado por C. Rajagopalachari (alias *Rajā-jī*), luchador por la independencia, presidente (*Chief Minister*) de Madrás y autor de las adaptaciones más populares del *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*.

Keshab Baliram Hegdewar (1889 – 1940), un médico de Nagpur, fundó el *Rashtriya Swayamsevak Sangh* (*Cuerpo Nacional de Voluntarios, RSS*) el día de *Vijaydaśami* (en que se celebra la derrota de Rāvaṇa) de 1925, influenciado por la obra de Savarkar, con el propósito de unir y fortalecer a los hindúes. Adoptaron el uniforme de la policía británica con pantalones y camisa color caqui, luego sustituida por camisa blanca. Al inicio su militarismo tenía afinidades con la lucha libre (*akhādās*) que, como ya hemos mencionado, es muy popular en el norte de la India y está dedicada a Hanumān. Hanumān, junto con la bandera naranja del héroe maratí Śivājī (la “Bandera Sagrada”) se convierten en los iconos del RSS. En 1940, M. S. Golwalkar, autor de *We, Our Nationhood Defined* (1931), sucedió a Hedgewar y dirigió el movimiento hasta 1973. La fuerza del RSS era y sigue siendo, la de los predicadores o misioneros (*pracaraks*) que dejan sus trabajos, adoptan el celibato y viven dedicados a la causa. Se ven a sí mismos como *karma yogis*, haciendo de las acciones, su yoga. La tradición del ascetismo allana las diferencias sociales así que tanto Hedgewar como Golwalkar, se sirvieron de ello para desarrollar una nación que fuera unida e igualitaria.

El RSS está dominado por brahmanes y se considera en contra del sistema de castas, la idolatría y las versiones populares de hinduismo, una forma secular del Ārya Samāj. No existe un “carnet” del RSS pero se calcula que tiene unos dos millones de miembros (Nandy *et alii* 1995: 83). Alrededor del RSS hay varias organizaciones que se conocen como *Sangh Parivar*.³²⁶

El RSS no es un partido político, como hemos dicho anteriormente, pero está relacionado con el *Bharatiya Jana Sangh*, fundado en 1915 por S. P. Mookerjee y

³²⁶ *Sangh* significa “organización” y *parivar*, “familia”, por tanto “familia de organizaciones” o grupos nacionalistas hindúes, un término con “connotaciones sicilianas” (Smith, 2003: 188).

renombrado luego *Bhāratīya Janatā Party* (ambos nombres significan Partido del Pueblo Indio, *BJP*) en 1979. El borrador del manifiesto de Mookerjee hablaba de nación “hindú” pero el *RSS* y otros miembros objetaron. El partido tiene como objetivo hacer de la India una nación “*modern, progressive and enlightened in outlook and which proudly draws inspiration from India’s ancient culture and values*”. El teórico clave del partido es Deendayal Upadhyaya (1916 – 1968), autor de *Integral Humanism*, publicado en 1965. Según Upadhyaya, por encima de la monarquía y el estado está el *dharma* y el genio (*citi*) de la sociedad. La identidad nacional es la fuente de significado. Más que un “ser humano”, la nación es un “ser único”. Upadhyaya enfatiza la importancia de integrar los cuatro principios del hinduismo: *kama*, *artha*, *dharma* y *mokṣa*. La nación que le faltan estos parámetros toma precedencia sobre el individuo en su sistema. El nacionalismo de la modernidad anula el modelo original hindú.

El BJP y grupos afines demandan abolir el artículo 370 de la Constitución que define un trato especial para el estado de Cachemira, uno de los puntos clave del tratado de adhesión a la India. También se revelan con otras políticas de “reserva” (discriminación positiva) para tribales (*ādivāsīs*) y castas bajas (*Non Schedule Castes*)³²⁷.

Ni el *BJP* ni el *RSS* han incluido la palabra “hindú” en su nombre. A la omisión se le puso remedio creando otra organización afiliada al *RSS*, el *Viśva Hindū Pariṣad (VHP)*, fundado en 1966 en contra del secularismo, con Swami Chinmayananda como presidente y S. S. Apte, del *RSS*, como secretario. Hindú, para ellos, engloba a “todas las religiones y credos que han brotado del árbol *banyan*” (que han nacido en la India). La palabra hindú debe ser aplicada a los seguidores de todas estas religiones”³²⁸. Apte afirmó que “el mundo se dividía en cristianos, musulmanes

³²⁷ Por recomendación de la llamada *Mandal Commission*, el Presidente del Gobierno V. P. Singh reservó un 27% de los puestos de funcionario para las castas bajas. Esta decisión inmediatamente identificó al *Janata Party* con los intereses de las castas desfavorecidas pero también se convirtió en el partido enemigo de las clases altas, la clase media urbana y, especialmente, los profesionales que veían peligrar la facilidad con la que hasta entonces habían accedido al poder y la estabilidad de un puesto fijo en la administración. Por supuesto, este descontento le sirvió al BJP para afianzar su ideología nacionalista hindú entre las castas altas.

³²⁸ Fue en una reunión convocada por Golwalkar, líder del *RSS*, en 1964, a la que asistieron los cinco *śaṅkarācāryās* (líderes religiosos hindúes), con otros líderes religiosos del sijismo y el jainismo, más el Dalai Lama (líder de los budistas tibetanos, exiliado en la India). Golwalkar explicó que la *Sangh Parivar* aspiraba a unir todas las religiones de origen indio

y comunistas y que todos ellos consideraban la sociedad hindú como una comida rica donde festejar y engordar. Era necesario en esta era de competición y conflicto, pensar sobre ello, organizar el mundo hindú para salvarse de los malos ojos de los tres” (Jaffrelot, 1999: 197). Su fuerza reside en la influencia que ejerce en los movimientos Ārya Samāj y Sanathan Dharma y en la organización Dharma Samsad. A partir de 1980, el *VHP* empezó a trabajar con los *dalits* y los tribales, creando escuelas, clínicas y templos. Mientras que el *RSS* restringe el teísmo a la diosa Madre India (Bhārat Mātā) y a Hanumān, los templos del *VHP* añaden las figuras de Rāma, Sītā y Hanumān a los otros dioses. Muchos *gurus* y ascetas están vinculados al *VHP*.

En julio de 1984 se formó el ala joven del *VHP*, el *Bajrang Dal* (El ejército de monos de Hanumān)³²⁹ para llevar a cabo su programa político³³⁰. Su líder, Vinaj Katiyar, se dirigió a los miembros estableciendo un paralelismo con el *Rāmāyaṇa*: Hanumān no tuvo otra opción que quemar la ciudad de Rāvaṇa cuando los demonios prendieron fuego a su cola, así que ellos no debían tener miedo a luchar cuando se les ofendía (Nandy *et alii*, 1995: 97). Para los militantes del *Bajrang Dal*, la violencia física de Hanumān se justifica porque estaba amenazado en Lañkā, igual que los hindúes lo están en la India secular. La imagen del musculoso Hanumān con cuerpo cimbreo del BJP/VHP/RSS contrasta con la imagen clásica devocional del fiel sirviente de Rāma, que lo ama y se rinde ante él de forma humilde³³¹. Igual que Śiva tiene sus formas violentas, a veces consideradas separadas de él (como por ejemplo, Vīrabhadra), Rāma tiene a su “hombre músculo”, el vigoroso y poderoso animal-

(Nandy *et alii*, 1995: 88).

³²⁹ *Bajrang* es otro nombre de Hanumān.

³³⁰ Entre sus funciones se incluye “*protecting cows, fighting the ‘abduction of Hindu mother and sisters’, preventing innocent Hindus from ‘being lured by petrodollars’ to convert to Islam, spreading education, stopping infiltrators (mainly Pakistanis) from entering India, and identifying and weeding out ‘foreigners’ from the country (mainly Bangladeshis)*” (Nandy *et alii* 1995: 96).

³³¹ Hanumān revela siempre la presencia de Rāma, incluso su retrato o su nombre escrito muchas veces se considera una forma de adorar a Dios. El dios-mono como devoto es un modelo para los humanos y sigue manteniendo su animalidad al contrario que Gaṇeśa (el dios-efante) que no es en absoluto animal ni en carácter ni en comportamiento. También hay una tradición tántrica basada en el culto a Rāma y a Hanumān en varias ciudades. Las pinturas de Hanumān para meditar y conseguir poder tiene una larga historia. Recientemente, el pintor indio M. F. Husain (1915 -) retrató el cuerpo desnudo de Sītā con Rāma tapado por la cola de un gigante Hanumān con varias cabezas. Este, y otros cuadros de dioses hindúes, le costaron al pintor su exilio en 1992 por amenazas de muerte.

dios³³². Cuando Rāvaṇa secuestra a Sītā, es Hanumān quien inicia el proceso de su búsqueda (el pobre Rāma no hacía más que lamentarse); cuando no encuentra la hierba con que curar a Lakṣmaṇa en el campo de batalla, se trae la montaña entera de los Himalayas.

En 1999, hasta el RSS se desmarcó de esta organización: “*All the riff raff, the rejects of society, and the discards of the Sangh Parivar, these people are the people who find refuge in the Bajrang Dal*” (*India Today*, 8 Feb. 1999). Entre sus actividades, destaca acudir a las mezquitas a recitar el *Hanumān Calisa* y otros textos religiosos y gritar eslóganes provocadores en su participación en las manifestaciones.

El *Shiv Sena*, una organización independiente fundada por Bal Tackeray en 1966, es una pequeña versión del *Bajrang Dal* que lucha por los intereses de los maratís. Su líder, que se hace llamar “emperador del corazón hindú” ha dirigido sus fuerzas en contra de los trabajadores del sur y los gujaratís, inmigrantes en el estado de Maharashtra; sus actos vandálicos se suceden en la última década³³³.

A continuación vamos a describir los acontecimientos que han tenido lugar durante los últimos quince años en Ayodhyā para la “recuperación” del templo de Rāma, situado, según los nacionalistas hindúes, en los cimientos de la mezquita Babri³³⁴.

4.1.3. Ayodhya: Ciudad sin ley

El 6 de diciembre de 1992, unos cien mil *karsevaks* destruyeron la mezquita Babri, construida en 1528 por Mir Baqi, un noble de la corte de Babar, el primer emperador mogol, en Ayodhyā, en el lugar que los nacionalistas hindúes reclaman como *Rāmjanmabhūmi* (el lugar donde Rāma nació) y donde pretenden construir un templo colosal³³⁵. Fue el enfrentamiento violento comunal más sangriento desde la

³³² Los *sādhus* de la secta *rāmānandī* a veces se refieren a sí mismos como *bandar sena* o ejército de monos que también podría identificarse con *Bajrang Dal* (Hess, 1992).

³³³ Por ejemplo, los que organizó en contra de la película *Fire* de Deepa Metha (1997). Véase Noguera, 2000.

³³⁴ Muchos historiadores, sociólogos y periodistas indios han escrito cuantiosamente sobre el tema del *comunalismo*. Entre la abundante bibliografía, además de los autores citados en el texto hemos consultado: Agarwal y Chowdhry (1991); Chakraborty *et al.* (1992) y Gopal (1991). Sobre nacionalismo hindú y política india en general: Adeney y Sáez (2005) y Zavos *et al.* (2004).

³³⁵ Además de la mezquita de Ayodhyā los nacionalistas hindúes reclaman otras dos mezquitas en Varanasi y Mathura, ciudades sagradas de Śiva y Kṛṣṇa respectivamente. La

partición; ese día y en los meses siguientes a la masacre murieron unas cinco mil personas en toda la India, víctimas del *comunalismo* más extremista. Lo que sucedió no fue una consecución de actos vandálicos momentáneos sino la culminación de un proceso planificado con anterioridad. Para explicarlo nos remontaremos a la historia de este argumento, a sus precentes a principios del siglo XX y a los elementos sociales, políticos y religiosos que se combinaron para desembocar en esta trágica noticia. Empezamos con los antecedentes, el templo de Bhārat Mātā en Varanasi y el templo de Somantha en Gujarat:

En 1924, Swami Shraddhanand, líder del Ārya Samāj, animado por la necesidad de organizar a los hindúes, propuso construir un templo (*Hindu Rastra Mandir*) en cada ciudad importante de la India. Los hindúes educados, dijo, son reacios a mezclarse con otros porque no tienen un lugar común para encontrarse. Cada templo debería tener un espacio en el que pudiera concentrarse una audiencia de veinticinco mil personas y un espacio para recitar los textos sagrados y las épicas (tipo mezquita). Otra de sus sugerencias para estos templos era incluir la construcción de un mapa con relieve de la diosa Madre India en un lugar prominente, a todo color y con todas sus características, así cada niño de la madre patria (*Matri-Bhūmi*) podría hacer diariamente sus reverencias y rezarle para que volviese tan grandiosa como había sido en otros tiempos (Pandey, 1993: 242). Estas imágenes se imprimieron en posters y Gandhi inauguró un templo dedicado a la Madre India en Varanasi en 1936. El segundo de estos templos, lo construyó Swami Satyamitr and en Hardwar, costó diez millones de rupias y lo inauguró Indira Gandhi en 1983.

La historia del templo Somantha también es un modelo presente: Kanaiyalal Menaklal Munshi³³⁶ es un novelista gujaratí que reconstruye en sus libros la época dorada de su estado. En 1937, publicó una novela histórica que hablaba del saqueo del templo de Somanātha por el sultán Mahmud de Ghazna en 1026, lo proyectaba como

reconstrucción de la mezquita de Ayodhyā afirmarí la realidad histórica de Rāma y del nuevo hinduismo de la *Sangh Parivar*. Hasta ahora no existe nada comparable a la Meca (o Jerusalén) y el Vaticano, los sitios sagrados del hinduismo en la India y en otros países, se cuentan por miles.

³³⁶ Fue el fundador y presidente del *Bharatiya Vidhya Bhawan* (Instituto de Cultura India) en Mumbai (1938). Apostó por darle a la cultura india un punto de modernidad y dinamismo. Afirmaba que los valores de la sabiduría india, antes representados por Rāma, Kṛṣṇa, Vyāsa, Buda y Mahavīra, ahora lo estaban por Ramakrishna, Dayand Saraswati, Vivekananda, Aurobindo y Gandhi (Smith, 2003: 193).

un “desastre nacional inolvidable”³³⁷. Cuando escribió la novela, el templo de Somanātha estaba en ruínas, pero poco a poco se convirtió en la identidad nacional de la India. Este templo está ubicado en el estado de Junagadh, gobernado por musulmanes *Nawab*. En la partición de la India, los *nawab* querían irse con Pakistán pero el estado tenía 82% de población hindú así que fueron ellos quienes finalmente emigraron. Munshi presionó al Ministro de Interior, Sardar Patel, para la reconstrucción del templo. El estado iba a dar el dinero, pero Gandhi sugirió que se hiciera con donaciones particulares. Nehru no entendía que embajadores de todo el mundo pudieran implicarse en la reconstrucción del templo, pidiendo tierra y agua para la consagración ritual del *lingam* que iba a tener “carácter global”. Era inapropiado para su ideología secular simbolizar en un *lingam* la unidad del mundo y la fraternidad. Finalmente, el templo fue reconstruido y en 1985, el Presidente Shankar Dayal Sharma lo dedicó a la nación declarando que todas las religiones debían tomar ejemplo de la unidad y tener en cuenta el humanismo por encima de todo. El nacionalismo estaba todavía ausente pero el BJP/VHP/RSS se han basado en Somantha como punto de partida de su procesión *Rath yātrā*. Para la retórica hindú nacionalista, Somantha simboliza la victoria de los indígenas hindúes por mantener su herencia religiosa y cultural y les sirve para apoyar su propia movilización iconoclasta.

En estos dos ejemplos se inspira el movimiento del templo de Ayodhyā. Para empezar a exponer los acontecimientos políticos que han tenido lugar en la propia ciudad es necesario aclarar cómo se ha localizado el lugar de nacimiento de Rāma. Hay que decir que los residentes de Ayodhyā siempre han considerado la ciudad entera como *Rāmjanmabhūmi*, no un lugar concreto como tal. Sin embargo, a partir de los datos que se dan en la sección *Ayodhyā Mahatmya*, una parte del *Vaiṣṇava Kāṇḍa* del *Skanda Purāṇa*,³³⁸ se han localizado algunos lugares concretos como la cocina de Sītā, la habitación de Kaikeyī y de Sumitrā o el lugar donde nació Rāma (*Sītā Paksthan* o *Sītā ki Rasoi*, *Kaikeyī Kop Bhawan*, *Sumitrā Bhawan* y *Rām Janmasthan*).

³³⁷ Véase Davis (1997: 186 – 221); Thapar (2005), sobre la lectura que hacen diversos grupos para articular su autoridad política o religiosa en diversos momentos históricos y convertir Somanātha en un lugar simbólico.

³³⁸ El *Skanda Purāṇa* (siglo IX) es una antología del nacimiento de Skanda, el dios general del ejército, hijo de Śiva y Pārvatī. También habla de otros dioses *vaiṣṇavas* como Jangannatha, Balabhadra y Subhadra (muy populares en Puri, Orissa) y del nacimiento de Rāma.

A diferencia de otras ciudades indias, los templos de Ayodhyā están abiertos para todos (hindúes, no hindúes, brahmanes y *dalits*, creyentes y no creyentes). Los Nawab (gobernantes musulmanes) donaron varias tierras para construir templos hindúes en el siglo XVIII, incluso puede llegar a decirse que Ayodhyā se convirtió en un lugar importante de peregrinaje gracias al patronazgo de la corte de los Nawab (Van der Veer, 1988: 37)³³⁹. El templo de *Hanumāngarhi*, quizás el más importante, es un buen ejemplo. Fue construido por los oficiales hindúes al servicio de los musulmanes (alrededor de 1856, cuando llegaron los británicos). Por entonces Hanumān era adorado por los ascetas *śaivas* como Bhairava, una forma de Śiva, y por los faquires sufíes como Atila, “el Obstinado”. Los *rāmānandīs* tuvieron que echar a sus competidores *śaivas* antes de reclamar el lugar (Van der Veer, 1994: 154 – 155)³⁴⁰. Este conflicto entre *śaivas* y devotos de Rāma es un pequeño ejemplo de lo que ha ocurrido durante muchos siglos en el norte de la India. La tolerancia hindú, muchas veces, no es más que una posición teórica. Igualmente significativa es que el objeto de devoción sea compartido por *śaivas* y sufíes aunque bajo diferentes nombres. Otro ejemplo de tolerancia es que en muchas partes de Uttar Pradesh (por ejemplo en Ayodhyā), los musulmanes se saludaban hasta hace poco con *Jay Rām-jī* (Victoria a Rāma) o *Jay Sītā Rām* (Victoria a Sītā y Rāma) (Nandy *et alii* 1995: 4). Pero no todo es tan idílico en Ayodhyā; los acontecimientos que vamos a describir a continuación por la reclamación de *Rāmjanmabhūmi* y *Hanumāngarhi* han tenido lugar de manera muy grave y violenta en las últimas tres décadas.

No hay ninguna prueba científicamente demostrada de que Babar, el abuelo de Akbar, que reinó entre 1526 y 1530, destruyese ningún templo en Ayodhyā. Según sus memorias, *Babur Nama*, Babar llegó a Awadh el 28 de marzo de 1528 y acampó por unos días. Hay un salto en el diario desde entonces hasta el 18 de septiembre de 1528; parece que las páginas se perdieron durante una tormenta que tuvo lugar el 17

³³⁹ El último de los Nawab de Avadh, Wajid Ali Shah (1847 – 1856), suele mencionarse como el producto típico de la región, un rey que sólo Avadh podía haber producido: era estudioso, músico, poeta y bailarín, muy influenciado por las leyendas y costumbres *vaiṣṇavas* (solía representar él mismo el papel de Kṛṣṇa). Peter Van der Veer (1988: 144) considera el reino Avadh *nawabi* más hindú que musulmán. Una película del director bengalí Satyajit Ray, *Shatranj ke Khilari* (Calcuta, 1977), muestra la caída del último gobernante *nawabi* como consecuencia de su femineidad, decadencia feudal y pocos conocimientos políticos.

³⁴⁰ De hecho fueron los disturbios de los musulmanes *suníes* que reivindicaban la existencia de una mezquita en el templo de Hanumāngarhi, los que provocaron que los hindúes entraran en la mezquita Babri en 1855.

de mayo de 1529, o bien durante la estancia de su hijo Humayun en el desierto después de 1540 (Ghose, 2004: 237).

En una escritura de propiedad (*shyara malikana*) del año 1528 que documenta una contribución anual de 27 rupias para la construcción de una mezquita, no se especifica el nombre de la mezquita y puede que se trate de la actual (Ghose, 2004: 238).

Las pruebas más antiguas (los diarios de viajes de los chinos Fa Hsien y Hwen Tsang, en el siglo VI – VII) documentan que Saket (antiguo nombre de Ayodhyā) era un centro importante budista. En el momento de su visita había unos tres mil monjes budistas y unos cien monasterios, además de otros diez templos *deva* (brahmánicos o jainistas) (Ghose, 2004: 239).

Ninguno de los 19 viajeros europeos (arqueólogos o estudiosos) que visitaron la India entre 1608 y 1891 menciona nada sobre el lugar de nacimiento de Rāma en Ayodhyā.

A partir del siglo XIX, se documenta la demolición del templo y/o la construcción de la mezquita. En 1822, Hafizullah, un oficial del juzgado de Faizabad dice que “la mezquita está situada sobre un antiguo templo dedicado a Rāma” y a partir de entonces, el dato se repite en otros documentos como el estudio histórico de P. Carnegy (1870), el *Faizabad District Gazetteer* de H. R. Nevill o un pie de nota en la traducción al inglés de las memorias de Babar de A. S. Beveridge (1922). Los británicos se refieren a la mezquita en sus archivos como *Janmasthan Mosque of Ajoodhia* y, a veces, añaden “disputada” (*wiwad grast*). Cuando la mezquita estaba bajo el control de los musulmanes entre 1920 y 1940, parece que estuvo descuidada y el *Waqf Commissioner of Faizabad* (cuerpo de la administración musulmana para asuntos sociales y religiosos) condenó al *muttwalii* como adicto al opio, según un documento fechado el 16 de septiembre de 1938 (Udayakumar, 1998). En un mapa del período colonial del *Settlement Department (naqsha aabadi)* y un documento adjunto (*khasra*) se documenta un asentamiento en Ayodhyā de 1861. El mapa menciona un cementerio (*kabristan*) y una mezquita en los solares números 164 – 167. En el 163 dice *Mosque/Janmasthan*.

Uno de los testimonios que a menudo cita el *VHP*, es el de un joven oficial británico, A. F. Millet, que en 1880 hace un informe que dice:

It is locally affirmed that at the Mohammedans conquest there were three important Hindu shrines where Babur built a mosque – Rām Darbar through

which he passed to paradise and where Aurangzeb (1658 – 1707) built a mosque and Treta-ka-Thakur, the place where Rām performed a great sacrifice” (*cit.* en Udayakumar, 1998).

En cuanto la India se independizó, las aspiraciones hindúes pusieron su punto de mira en Ayodhyā. En 1949, un grupo de hindúes entró por la noche en la mezquita e instaló una imagen de Rāma y se celebraron algunas *pūjās*. Cuando se supo que la imagen estaba dentro de la mezquita, grandes multitudes se concentraron en la puerta (la leyenda oral cuenta que aparecieron milagrosamente). El Primer Ministro, Jawaharlal Nerhu, estaba preocupado viendo amenazada la secularidad y Sardar Patel, que había apoyado la reconstrucción del templo Somantha, también. Ordenaron quitar la imagen inmediatamente, pero el *Deputy Commissioner* de Faizabad se negó “por evitar disturbios violentos” y explicó que la mezquita no era concurrida más que durante la oración del viernes. El asunto se cerró autorizando la entrada de un par de sacerdotes a celebrar la *pūjā*³⁴¹.

En 1981, alrededor de mil *dalits* en Meenakshipuram (Tamil Nadu) se convirtieron al islam. Durante los meses sucesivos prosiguieron las conversiones masivas de *dalits* huyendo de la precariedad social en la que vivían. Los nacionalistas hindúes empezaron a alarmarse viendo decrecer el número de fieles (los tribales y *dalits* eran considerados, al menos nominalmente, hindúes). El Isha-ad-ul Sabha del sur de India que llevó a cabo las conversiones de Meenakshipuram declaró que iba a multiplicarlas por diez.

Entre 1979 y 1981, el VHP trabajaba cada día más conscientemente por la unidad de los hindúes. Se reorganizó y expandió, creando por primera vez una red de instituciones afines a su ideología en el sur de la India. Se formaron comisiones para la renovación y expansión de los templos y el trabajo social recogiendo fondos de los comerciantes locales. El sistema de los guías espirituales (*darshak mandals*) se estableció en 1981. Primero elaboraron un “mínimo código de conducta” para la vida diaria de un buen hindú con tres artículos:

- venerar cada día, al amanecer y al atardecer, al dios Sol;
- usar el símbolo *Om* (en colgantes, tarjetas de visita, papel timbrado, etc.

³⁴¹ Las cartas entre el *Deputy Commissioner* y el Gobierno Central se reproducen en el libro del ex-Presidente del Gobierno de la India, Narasimha Rao (2006: 6 – 22).

- tener el *Bhagavad Gītā* en casa.

Por entonces el VHP todavía no contaba con el apoyo de grandes líderes religiosos como los *śaṅkarācaryās*.³⁴² En 1981 se celebró la *Hindu Solidarity Conference* bajo los auspicios de Swami Vishveth Tirth y asistieron numerosos *swamis* de Madurai, Tanjore y Madras. El mismo año tuvo lugar otra conferencia, esta vez con la asistencia y apoyo de los *śaṅkarācaryās* de Kanchi y Sringeri. Las conferencias se sucedieron por toda la India a partir de entonces³⁴³. El objetivo de todas estas asambleas era fomentar la solidaridad entre los hindúes: plantarle cara a la proselitización musulmana. Se eligió un nuevo lema: *Jana Jagaran* (“el despertar de la gente”) y se buscó el apoyo de *sādhus*, líderes religiosos y empresarios industriales. Entre 1982 y 1984 se formó una estructura jerárquica (*Central Margdarshak Mandal*) para que dirigiera las ceremonias religiosas de la sociedad hindú y aconsejara sobre materias socio-religiosas, con 39 miembros de diferentes sectas hindúes (aunque no son tan activos como otros *gurus* modernos). También la *Sādhu Sansad* (parlamento de *sādhus*), que en 1984 se transformó en *Dharma Sansad* (Parlamento de la Religión Hindú). Parece que el VHP echaba de menos una institución jerárquica tipo islámica, sij o cristiana. Además de esta organización religiosa, montó una plataforma civil con *upkhand* (correspondiente a un área de 2.000 habitantes), *kāṇḍa* (con 20.000), *prakhand* (100.000), el distrito (tipo provincias españolas) y finalmente, el estado (equivalente a las autonomías en España) (Jaffrelot, 1999: 345 – 358).

Según el VHP, se realizaron 22.200 reconversiones al hinduismo en 1981 – 1982, 13.000 de las cuales eran de musulmanes Rājput de Rajastán. El 15 de julio de 1981, varios líderes religiosos organizaron un sacrificio védico (*homa*) abierto para todo el mundo y seguido de un gran banquete (*bhojanam*) en los que se compartía comida con 2.000 *dalits*³⁴⁴. Con la experiencia acumulada en ayudar a los tribales, el VHP diversifica sus actividades: en 1984 abrieron 867 escuelas, de las que 374 eran *Bal Samksar Kendras* (escuelas para “catequizar” niños), también se repartieron

³⁴² Śaṅkarā fundó diez órdenes en diferentes puntos de la India que sirvieron para afianzar el hinduismo. La estructura monacal la encabezaban cuatro discípulos directos de Śaṅkarā que fueron llamados *śaṅkarācaryās* del Norte, Sur, Oeste y Este, quienes a sus vez dejaron sus respectivos sucesores perpetuando el linaje. Actualmente hay más de diez *śaṅkarācaryās*.

³⁴³ En 1981 en Karnataka y en Jammu-Kashmir; en 1982 en Tamil Nadu, Kerala, Maharashtra y otras siete conferencias en los estados de noreste; en 1983 en Mangalore, Patna y Mathura.

³⁴⁴ Estas ceremonias son muy parecidas a las celebradas por los musulmanes en 1981 para la conversión de *Scheduled Caste* (castas bajas y *dalits*) con la recitación del *Kalima* (declaración de que hay un único Dios y Mohammad es su Profeta) y una gran comida.

diplomas de cultura hindú en 178 escuelas de secundaria y comenzó la construcción masiva de templos, principalmente donde residen las *Scheduled Caste*³⁴⁵.

En septiembre de 1984, el *VHP* organizó una triple procesión para demostrar la unidad de los hindúes: el *Ekatmata Rath yātrā* (la peregrinación del carro de la unidad)³⁴⁶ portando agua del Ganges, desde Sītāmarhi (Bihar), lugar de nacimiento de Sītā, a Ayodhyā (Uttar Pradesh), lugar de nacimiento de Rāma. El *VHP* puso imágenes de las diosas Madre India y Gangā en un vehículo procesional. Se celebraron en total 312 procesiones, 4.323 reuniones afectando a 531 de los 534 distritos en los que se divide la India (Jaffrelot, 1999: 361). Los *dalits*, jainistas y *sijis* eran los encargados de transportar el agua sagrada que se vendía a un precio desorbitado. El mensaje de la campaña estaba claro: el hinduismo estaba en peligro si las comunidades de casta baja se unían a los musulmanes.

El 6 de octubre de 1984, el *yātrā* llegó a Ayodhyā con un gran revuelo y exigiendo la apertura de los candados (recordamos que hasta entonces sólo se permitía la entrada a dos *pūjāris*), el día siguiente se desplazó a Lucknow para exigir la liberación de los tres lugares sagrados ocupados.³⁴⁷ Su plan era llegar a Delhi pasando por diversos lugares sagrados como Chitrakoot (Citrakūṭa, el lugar donde Rāma y Sītā pasaron parte de su exilio) antes de las elecciones en diciembre, pero el asesinato de Indira Gandhi (31 de octubre de 1984) los detuvo.

La continua presión del *VHP* sobre los políticos hizo que el juez del Distrito de Faizabad autorizara el 1 de febrero de 1986 a reabrir la mezquita/templo permitiendo a los hindúes ofrecer *darśana* y *pūjā* en el disputado edificio. En este momento estaba el *Congress* en el Gobierno Central y en el Gobierno de Uttar Pradesh y nunca intervino políticamente para revocar la decisión judicial que afectaba

³⁴⁵ Sólo en Tamil Nadu se planearon cien templos al estilo “centro social” con un componente educativo, como los que construyeron los Birlas (una familia industrial india) en los años 20 y 30.

³⁴⁶ Todas las procesiones, desde Gaṅgāsagar (Bengala) a Somnath (Gujarat); de Hardwar (Uttar Pradesh) a Kanyakumari (Tamil Nadu) y de Katmandú (Nepal) a Rameshwaram (Tamil Nadu) pasan por Nagpur, sede central del *RSS*. Visto el éxito de la primera procesión, otras *yātrās* le siguieron: en septiembre de 1990, el entonces líder del *BJP*, L. K. Advani, viajó desde Somnath (Gujarat) hasta Ayodhyā en un Toyota convertido en el carro épico; el siguiente presidente del *BJP*, Murlī Manohar Joshi, organizó una *ekta yātrā* en 1991; Advani repitió *yātrā* en noviembre de 1992 que desembocó en la destrucción de la mezquita Babri y violencia y bandalismo por todo el país; el *BJP* en septiembre de 1993 organizó otras cuatro *janadesh yātrās* (Rao, 2006: 24 – 25).

³⁴⁷ Además de Ayodhyā (Rāma), Mathura (Kṛṣṇa) y Varanasi (Śiva).

a la secularidad de la India y que tan graves consecuencias podía tener (y tuvo). A Rajiv Gandhi, entonces Presidente del Gobierno, se le acusa de jugar la carta hindú o la carta musulmana convenientemente³⁴⁸.

Por otra parte, el *Congress* culpa de todos los hechos a la desesperación política, reforzada por un completo negativismo y anti-*Congresismo*, acusando al BJP de utilizar la “carta religiosa” en vez de la “carta política”. En esos momentos, otros graves problemas hacían peligrar la unidad nacional (el movimiento nacionalista dravida en la Tamil Nadu de los 60 y el movimiento separatista en Punjab y Nagaland) en los que el *Congress* centraba toda su atención. Rajiv Gandhi intentó limpiar el agua del Ganges, pero las iniciativas ecológicas resultaron menos populistas que la “carta religiosa” del BJP, Indira Gandhi también intentó desarrollar Ayodhyā como un ciudad de peregrinaje para el beneficio de turistas y devotos, pero sus planes se vieron truncados por su muerte (Rao, 2006: 26 – 31).

La violencia se apoderó de la calle inmediatamente en el Norte de la India. El 30 de marzo de 1987, los musulmanes organizaron la mayor protesta desde la independencia en Delhi. A principios de febrero de 1986 se formó la *Babri Masjid Action Committee* (BMAC) con un grupo de líderes musulmanes, entre ellos Syed Shahabuddin y Ismail Bukhari, que exigía la clausura de la mezquita para los hindúes. La BMCA organizó una manifestación para el 14 de octubre de 1988 en Ayodhyā y el *VHP* respondió con la organización de un *Śrī Rām Maha Yagna* (gran sacrificio al dios Rāma) durante cinco días a partir del 11 de octubre, también en Ayodhyā. La tensión que provocaron estos hechos tuvo como consecuencia actos violentos comunales en Aligarh, Muzaffarnagar y Faizabad, así que el Ministro de Interior (Buta Singh) se vio obligado a suspender las marchas con la promesa de que ambas partes dejarían la cuestión en manos de la justicia (*High Court of Allahabad*). Esta concesión, atribuída a Shahabuddin, causó la división del BMAC, que se quedó bajo la dirección del más radical Ismail Bukhari, y la nueva formación de BMCC (*Babri Masjid Coordination Committee*), bajo la dirección del más moderado Syed Shahabuddin (Jaffrelot, 1999: 372 – 373).

³⁴⁸ En 1986 había jugado la carta musulmana con la aprobación del *Muslim Women Bill* (ley del derecho de divorcio para los musulmanes muy conocida por el caso de Shah Bano que sentó el precedente) y para el caso de Faizabad le tocaba jugar la carta hindú. De nuevo, en 1989, declaró el urdu lengua oficial y al poco tiempo empezó su campaña electoral en Faizabad, según sus palabras “la tierra de Rām, esta tierra sagrada” (Jaffrelot, 1999: 370 – 371 y 399; Datta 1993: 61).

Desde enero de 1987 a agosto de 1989, la serie televisiva *Rāmāyaṇa* de Ramanand Sagar se pasó en televisión en 91 episodios semanalmente. La popularidad alcanzada fue un hito con más de cien millones de espectadores. Luego siguió el *Mahābhārata* (de 1988 a 1990, en 94 episodios), igualmente popular. Ambas series rememoraron el pasado con una estética parecida a los posters religiosos de vivos colores. El productor Ramanand Sagar dijo que todo lo que había hecho era “coger un trapo y limpiar el polvo de los tesoros que todo el mundo conocía pero que últimamente ignoraba, su producción, que era algo simple, no requería ni pensamiento ni habilidad” (*cit.* en Rajagopal, 2001). Es verdad que el enorme éxito de la serie responde a un sentimiento religioso preexistente. Pero al mismo tiempo, trajo a sus espectadores una realidad histórica en la que todavía no habían llegado los “conquistadores extranjeros” e hizo posible la ilusión de una India sin islam.

En estos años el VHP se movilizó cada día con más fuerza y creció su popularidad. En febrero de 1989, en Allahabad, convocó la tercera *Dharma Sansad* con un tono muy militante y un objetivo claro: atraer al máximo número de *sādhus* concentrados en la *Kumbha Melā*. Utilizaron el rostro de Devrah Baba, el líder espiritual más reconocido de Vrindavan (lugar de peregrinación de Kṛṣṇa) que decidió apoyar su causa. Se tomaron dos decisiones importantes: La hinduización de la vida pública (apoyar a los políticos que sólo fueran favorables a los hindúes) y la construcción del templo de Rāma. Para ello se llevaron a cabo dos colectas, una económica (1,25 rupias por familia) y otra, la procesión y *śilā pūjāns* (ofrendas de *rāmśilās*, ladrillos sagrados con *Śrī Rāma* escrito en cada uno de ellos).

En julio de 1989, el *Bajrang Dal*, las tropas inspiradas en Hanumān (juventudes del VHP) hizo un llamamiento a la liberación del templo donde había nacido Rāma en Ayodhyā y consagró a 6.000 voluntarios para llevar a cabo la reconstrucción. Se fijó la fecha del 9 de noviembre, día auspicioso según los astrólogos, para realizar varios *śilānyas* (procesiones portando *rāmśilās*) en diferentes partes del país y llevarlos a Ayodhyā. El acto estaba cargado de simbolismo: primero un ritual védico (*havan*), después se derramó agua de todos los ríos sagrados de la India, los cinco primeros ladrillos se mezclaron con diferentes materiales y la primera piedra se enterró con tierra de varios lugares. Esa tierra se usó como *prasād* para los peregrinos portadores de ladrillos y para imprimir el *tilakaṃ*. El Primer Ministro de la India, Rajiv Gandhi, no aceptó la invitación de poner la primera piedra del templo

pero expresó su satisfacción de que el ritual hubiera tenido lugar “en paz”.

El 26 de octubre el BMAC de Uttar Pradesh se reunió en secreto y decidió lanzar una campaña internacional de telegramas dirigidos a Naciones Unidas y a Amnistía Internacional pidiendo ayuda para frenar “la aniquilación de los musulmanes en la India”. En algunas ciudades de Uttar Pradesh salió a la calle para interceptar el transporte de los *śilās*, provocando varios incidentes alrededor de Faizabad.

El 17 de octubre de 1989, el gobierno de Rajiv Gandhi anunció las elecciones generales para el 22 y 24 de noviembre. La derrota del BJP en las elecciones anteriores (1984) les había hecho reconsiderar su campaña y diseñar un plan estratégico de acción para cinco años. Las dos famosas resoluciones de Allahabhat asentaron los términos de la campaña electoral de 1990. Desde mediados de los 80 hasta principios de los 90, el *VHP* junto al *RSS*, siguió trabajando duramente para conseguir un electorado fiel. Las *Dharma Sansad*, las *Magh melās* y *rāmśilās* se convirtieron en parte integral de las campañas electorales.

La fusión de símbolos religiosos con connotaciones nacionalistas hindúes ayudaron definitivamente a estas movilizaciones. Se identificó a Rāma como héroe nacional y Ayodhyā como el lugar histórico más importante³⁴⁹. La devoción se fundió con el militarismo. Algunas canciones inspiradas en himnos devocionales (*bhajans*) y/o canciones de Bollywood y los discursos xenófobos y radicales de los líderes nacionalistas hindúes sonaban continuamente a través de los altavoces que acompañan las procesiones “religiosas”. Por ejemplo, el panfleto titulado *Angry Hindu! Yes, Why not?* que aquí abreviamos:

Yes, certainly I am angry. And I have every reason to be angry [...]. My people have been kidnapped by the enemies. [...]. My temples have been desecrated and destroyed. Their sacred stones are being trampled under the aggressor's feed. My gods are crying. They are looking to me for their re-establishment in all their original glory. When I speak out my agony, the secularists see it as a thread to our 'secular peace'. You add insult to my injury. You rub salt into my wounded heart and expect me to keep my mouth shut. I am proud that you call me 'angry Hindu'. Till now I was an angry zamīndār³⁵⁰, angry farmer... or angry Maratha, angry Bengali... or angry Jain, angry Ārya Samājī But now you

³⁴⁹ Incluso se hacen comparaciones entre Ayodhyā y el Vaticano o Ayodhyā, Mathura y Varanasi como lo que representa para los musulmanes Mecca, Medina y Jerusalén (Jaffrelot, 1999: 401). Se llega a afirmar que Ayodhyā existía antes de la creación del mundo, fue el lugar donde Manu se posó para crear el cosmos (Bhattacharya, 1991: 134).

³⁵⁰ Recaudador de impuestos.

have given me a new name in which this is absorbed... I now realize I had been too good for this world 'hard reality' [...]. Again and again I was deceived, I was betrayed, I was stabbed in the back [...]. –And I have decided to speak to others in that language they understand... And finally, I have come to know the value of my anger itself (compilado y traducido por Ashis Nandy *et al.*, 1995: 54 – 55).

En las elecciones al Parlamento de 1998, el BJP utilizó *Tum to Thahre Pardesi*, una famosa canción del cine de Bollywood, para ridiculizar a Sonia Gandhi. La letra decía *Tum to thahre pardesi, saath kya nibhaoge /Pehli flight se Italy chale jaoge?* (“Tú eres extranjera ¿cuánto tiempo estarás de nuestra parte?! Tomarás el primer vuelo que salga para Italia”). El BJP contrató a un equipo de compositores de canciones para seleccionar los grandes éxitos del *pop bollywoodyense* y adaptarlos a temas políticos que atacaran a sus contrincantes (*The Times of India*, 13 de enero de 1998; Kazmi, 1999: 14).

En estos actos políticos, los lemas favoritos son *Hindi, Hindu, Hindusthan y Mullah bhago Pakistan* (que los musulmanes se vayan a Pakistan). Casi todas terminan con violencia callejera, disturbios, heridos y muertes³⁵¹.

En 1989, la campaña electoral del RSS-VHP-BJP se centró en tres puntos (Jaffrelot, 1999: 403):

- la invención de nuevos rituales,
- la reinterpretación del mito de Rāma y
- la recuperación de Ayodhyā como centro principal del hinduismo.

Estos tres objetivos se llevaron a cabo con la incitación a la violencia comunal, una vergonzosa y nueva redefinición de la cultura hindú y su relación con las otras comunidades.

La pérdida de respeto y la división del *Congress*, el pacto electoral entre el BJP y otros partidos regionales más la elección estratégica de algunos candidatos³⁵²

³⁵¹ Algunas de ellas, verdaderamente sangrientas, la de Bhalgapur (Bihar) del 24 de octubre de 1989, terminó con 432 muertos y 191 heridos (Rajeshwar, 2003). Hay varias películas de los 90 que plantean la cuestión del nacionalismo hindú en oposición al nacionalismo indio desde diferentes ángulos: *Roja* (Mani Ratnam, 1993); *Krantiveer* (Mehul Kumar, 1993); *Bombay* (Mani Ratnam, 1995); *Saza-e-Kalapani* (Priyadarshan, 1997); *Zor* (Sangeeth Sivan, 1997); *Border* (J. P. Dutta, 1997) etc.

³⁵² La mayoría de candidatos del BJP son miembros veteranos del RSS y activistas nacionalistas pero también colocan a personas de prestigio como el ex-miembro del *Congress* Narsingh Rao Dixit, que ya había sido ministro en los años 50, o S. C. Verma, un burócrata de Bhopal que consigue el voto de otros 200.000 burócratas de su casta. El BJP tiene más éxito en Maharashtra (gracias a su alianza con el Shiv Sena), Gujarat, Himachal Pradesh y

les llevó al éxito. El *BJP* pasó de tener 2 escaños en el Parlamento en 1984, a 88 escaños en 1989³⁵³. El *Janata Dal* empezó a gobernar en 1990 con el apoyo del *BJP* y otros grupos de izquierdas. En el Parlamento de Uttar Pradesh, el *BJP* pasó de no tener escaños en 1984, a 25,8 en 1989 y 60,9 en 1991. Una de las primeras cosas que hizo el *BJP* en Uttar Pradesh fue cambiar en Faizabad al Inspector General de Policía (*Deputy Inspector-General of Police*), al Jefe de Policía (*Superintendent of Police*) y al juez (*District Magistrate*) y, en Ayodhyā, al sacerdote (*mahant*) del templo Rāmjanmabhūmi, Laldas³⁵⁴, que fue reemplazado por un sacerdote del VHP.

Una vez en el poder, el *BJP* no quería empezar otro *kar seva*, pero los líderes religiosos (*sants* y *dharmācāryas*) y muchos *rāmbhaktas* del VHP estaban más que dispuestos a sacrificar sus vidas por la causa del templo. En febrero de 1990, se organizó en Ayodhyā otro polémico *kar seva*. Durante los meses de julio a octubre de 1990 tuvieron lugar varias sesiones de diálogo por iniciativa del Presidente del Gobierno, V. P. Singh, que no resolvieron nada.

En septiembre-octubre de 1990 empezó una nueva procesión, liderada por L. K. Advani (líder del *BJP*), desde el lugar de nacimiento de Sītā, en Bihar, para “liberar” el templo de Ayodhyā. Un camión portando grandes imágenes de Sītā y Rāma con la pancarta “Victoria a Madre India” encabezaba el *yātrā*. El 30 de octubre de 1990 era el día de la peregrinación ritual de 5 km. (*panch kosi parikramā*) alrededor de Ayodhyā y el 1 de noviembre *kārtik purnimā*, fechas auspiciosas que convocan cada año a miles de peregrinos³⁵⁵, la llegada del *rath yātrā* a Ayodhyā se programó para que coincidiera con estos eventos religiosos. Los *kārsevaks* llegaron cantando

Madhya Pradesh (por su alianza con el *Janata Dal*). El típico candidato del *BJP* es un joven activista nacionalista hindú, nacido o crecido en ciudades, relativamente bien educado y con una carrera profesional o comercial (Jaffrelot, 1999: 404 y 406).

³⁵³ Narasimha Rao (2006: 43 – 51) explica la derrota del *Congress*, que pasó de tener 415 escaños en las elecciones de 1984 a 196 en las de 1989, a causa de la manipulación del electorado por parte del *BJP*, que se proyecta como el único velador de los intereses de los hindúes y hace uso de la violencia.

³⁵⁴ Swami Laldas era una persona muy articulada, fue educado en Jammu Kashmir (aunque era de un pueblo vecino a Ayodhyā) y en su juventud, antes de hacerse sacerdote, había militado en el Partido Comunista (Marxista) Indio, PCI(M). En su opinión el *BJP* no estaba verdaderamente interesado en la construcción del templo porque si eso sucediera, no tendría más futuro político. También criticaba la intervención partidista de la policía (Nandy *et alii* 1995: 47 – 49).

³⁵⁵ Por supuesto, acuden con fines religiosos y aquel fatídico día se encontraron totalmente confundidos y sin ayuda, pidiendo a la policía que les sacara de allí.

eslóganes agresivos y dispuestos a cumplir su objetivo a toda costa³⁵⁶. Conforme iban avanzando hacia el templo, se difundían rumores y mentiras que excitaron a las masas mucho más³⁵⁷. La historia violenta de ese día terminó con la colocación de la bandera hindú naranja en la cúpula de la mezquita, la destrucción de varios muros y estructuras, la muerte de 15 personas y varias insurgencias por todo el país en los días sucesivos.

Está claro que los acontecimientos no hubieran cobrado tanta magnitud si las fuerzas de seguridad y la administración no hubieran mostrado simpatía e ineficacia. Algunos de los policías terminaron tomando ofrendas (*prasād*) y celebraron la ocasión cantando *Jay Śrī Rām* (“Victoria a Rāma”).

El Presidente del Gobierno, V.P. Singh, se vio obligado a dimitir y Chandra Sekhar fue nombrado Primer Ministro con el apoyo del *Congress*.

Entre diciembre de 1990 y febrero de 1991, por iniciativa del Primer Ministro Chandra Sekhar, se formó una comisión de historiadores, arqueólogos y expertos legales nombrados la mitad por el VHP y la otra mitad por la BMAC, para determinar si realmente existía un templo construido en el emplazamiento de la mezquita.

En junio de 1991 se celebraron elecciones al gobierno de Uttar Pradesh y terminaron, por primera vez, con la victoria del BJP en este estado, y elecciones nacionales, que devolvieron el poder al *Congress* con P.V. Narasimha Rao como Presidente del Gobierno de la India³⁵⁸. P.V. Narasimha Rao continuó con la política de diálogo como solución entre las partes y se reunió con varios líderes religiosos, políticos y sociales, periodistas etc.

En octubre de 1991, el Estado de Uttar Pradesh adquirió la tierra colindante a la mezquita. El 28 de noviembre de 1992, el Tribunal Supremo prohibió al Gobierno Estatal que autorizase ningún tipo de construcción, temporal o permanente en la tierra adquirida. El BJP aseguró ante el Tribunal Supremo que ejecutaría sus órdenes y que

³⁵⁶ Venían de todos los estados indios (excepto Jammu y Cachemira y los estados del noreste), aunque la mayoría eran del norte (zona hindi-hablante) y tres cuartas partes, de zonas urbanas. Los eslóganes que cantaban *Rāmlallā hum āyenge, mandir wahin banāyenge* (“Querido Rāma, vendremos y construiremos un templo aquí mismo”); *Hindu Hindu bhāi bhāi, bich mein vardi kahān se āyi* (“Todos los hindúes son hermanos, ¿cómo hay un uniforme [se refieren a la policía] entre ellos?”); *Jay Sri Rām* (“Victoria a Rāma”) o *Bacchā bacchā Rām kā, Janmabhūmi ke kām kā* (“Todos los niños son de Rāma, que todos trabajen para [el templo de] su lugar de nacimiento”) (Nandy *et al.* 1995: 25).

³⁵⁷ Las injurias falsificaban las cifras y magnitud de los hechos diciendo que había cientos de muertos.

³⁵⁸ Rajiv Gandhi fue asesinado en mayo de 1991.

el *kar seva* organizado para el 5 de diciembre “no violaría ninguna orden judicial y sería un trabajo manual simbólico que no implicaría ninguna construcción”. A. B. Vajpayee aseguró que “la situación no era tan alarmante ni sería como la prensa preveía y que su partido estaba interesado en construir un templo, no en enfrentarse con el gobierno central”. El gobierno de Uttar Pradesh rechazó la asistencia del Gobierno Central para mantener la ley y el orden en esos días³⁵⁹.

Entre el 3 y el 4 de diciembre de 1992, 100.000 *karsevaks* llegan a Ayodhyā dispuestos a empezar la construcción del templo. También llegan los peregrinos de los *yātrās* organizados por L. K. Advani desde Varanasi y M. M. Joshi desde Mathura.

El 6 de diciembre de 1992 la mezquita fue demolida por activistas hindúes causando los enfrentamientos más violentos entre hindúes y musulmanes que ha conocido la India desde la partición (sólo equiparables a las masacres de *sijs* tras el asesinato de Indira Gandhi en 1984). Murieron 1.700 personas y 5.500 resultaron heridas en los cuatro meses siguientes. La estructura quedó totalmente dañada.

Gyanendra Pandey fue uno de los 6 profesores que fue a Ayodhyā por tres semanas inmediatamente después de la destrucción de la mezquita. En un artículo narra el clima de venganza y mentira en esos días, los mensajes totalmente “envenenados” de los “mártires” hindúes. La consigna era aquellos días: *Narsanhar hua he, or narsanhar hoga* (“una masacre ha ocurrido, otra tendrá lugar”) y otros lemas terroristas como “*They have taken 1.500 children. I want 15.000 in return. The question of building the temple will be taken up then. Not 15.000 policemen or officials or politicians: 15.000 Mulsim children, in return of our own*”, etc. (Pandey, 1993: 15 – 19 y 23). Los “mártires” hindúes acusaban a musulmanes y *sijs* de estar entre las policía dando identidades falsas, pero la policía se cuidó de no mandar policías no-hindúes al asalto de la mezquita.

Entre diciembre de 1992 y enero de 1993 murieron tres mil personas por causa de los enfrentamientos *comunales* en toda la India. Sólomente en la ciudad de Bombay murieron 600 personas y la ciudad estuvo completamente paralizada durante una semana y media. La película del director tamil Mani Ratman, *Bombay* (1995), narra una historia de amor entre una mujer musulmana y un hombre hindú e ilustra gráficamente los horrores de los enfrentamientos que tuvieron lugar en Bombay

³⁵⁹ Estas y otras declaraciones del BJP que resultaron ser falsas, pueden leerse en Rao, 2006: 125 – 166. El Presidente del Gobierno P. V. Narasimha Rao se declara totalmente engañado.

después de la destrucción de la mezquita de Ayodhyā³⁶⁰.

El 27 de diciembre de 1992, el Gobierno Central, bajo el amparo legal del artículo 356³⁶¹ de la Constitución india, se hizo cargo del *Babri Masjid/ Rāmjanmabhūmi*. Al Primer Ministro Narasimha Rao se le acusó de intervenir tarde (el asunto se le fue de las manos) o mal (aplicando la ley para librarse del gobierno de Uttar Pradesh). Él dice que no pudo aplicar antes la intervención porque hasta el mismo día de los hechos pensó que iba a ser una manifestación pacífica y que cumplió estrictamente la ley y la Constitución. A la pregunta de por qué aplicó el artículo responde:

1) A situation has arisen; and 2) Government State cannot be carried on in accordance with provisions of this Constitution. [...] The result of my analysis is that Article 356 could be brought into operation only when a given situation has arisen, and not when that situation has not yet arisen and is therefore intended to be prevented. Thus it cannot be invoked in anticipation of that situation. As regards 2) it is not categorically defined situation that one is dealing with. It is with reference to the fact that the state government cannot be carried on in a given manner, on which the invoking Article 356 is predicated. The President of India is expected to apply this litmus test in each case [...]. Coming to the Ayodhyā issue, what exactly do the words, ‘the Government of the State cannot be carried on in accordance with the provisions of this Constitution’ mean, when applied to this context? There were two allegations against the State Government of UP viz. a) Doing or permitting construction in violation of court orders; b) Failure to protect the Babri Structure [...]. There were formidable logistic handicaps and absolute paucity of time (plus control) faced by the Central Government to act with safety. This combination of factors was a rationale that led to the decision not to impose President’s Rule. Any prudent President or Prime Minister would not have gone ahead and clamped Article 356 under those circumstances (2006: 177 – 180).

El ex-Presidente del Gobierno indio sólo se explica el ascenso del BJP (2 escaños en 1984, 88 en 1989, 119 en 1991, 161 en 1996 y 181 en 1998) por la utilización de la religión con beneficio electoral y termina su libro (2006: 188) con un mensaje de esperanza para la vuelta al secularismo y una vindicación de su figura.

En las elecciones de 1999, el BJP se convirtió en el partido líder de la *National Democratic Alliance* (NDA) con Atal Bihari Vajpayee como Primer Ministro, una coalición de veinticuatro partidos que se mantuvo en el gobierno hasta mayo de

³⁶⁰ Véase Kishwar, 1993 (un análisis de la violencia *comunal* en Bombay) y el informe de Amnistía Internacional (ASA 20/023/2002, 6 de diciembre de 2002) sobre la ineficacia de la Comisión de Investigación Srikrishna, encargada de identificar las causas de aquella violencia. Después de más de quince años no ha tenido ningún resultado.

³⁶¹ Permite la intervención del Gobierno Central en asuntos de los Gobiernos Estatales.

2004³⁶². Aunque el BJP no tenía la fuerza electoral del *Congress* en los 30 años que siguieron a la independencia, pasó a ser el pilar de la gran coalición. Miembros de la familia *Sangh* (RSS y VHP) ocuparon importantes cargos en todos los ministerios y el *Hindutva* adquirió respeto oficial como ideología de un partido nacional.

The *Rath Ratra* now seems but one episode in an epic *Sangh* media blitz, where Rām, *kar sevaks*, rioters, police, judges, *sādhus*, journalists, movie stars, novelists, publishers, priests, scholars, politicians, and even the Archaeological Survey of India –which claimed to have found remnants of a temple under the Babri Masjid- all play parts. *Hindutva* is media-savvy and hi-tech: its floods worldwide web (Ludden, 2005: viii).

Con el BJP en el gobierno central, la *media* profesional no paró de citar ideas *Hindutva* en cada materia de interés público, los intelectuales de la *Sangh Parivar* consiguieron publicar desde resúmenes ministeriales, periódicos, *bestsellers* y tomos académicos. Aparecieron nuevos *sponsors* públicos y privados que financiaron investigación académica, educación y publicaciones para dar al *Hindutva* muchas voces, en muchas lenguas, tanto dentro como fuera de la India. La *Sangh Parivar* se hace con el control de numerosas agencias y oficinas gubernamentales en todos los estados, distritos, pueblos y ciudades donde los militantes del RSS educaban, inspeccionaban, recomendaban, promovían y asignaban trabajadores. Hasta la *Sangh Parivar* llegó al control del *Indian Council of Historical Research* y al Ministerio de Educación para cambiar los libros de texto de las escuelas públicas y decir que el hinduismo es propiamente indio y el cristianismo y el islam, extranjeros, explotadores de la India hindú. El *Hindutva* oficial le dio validez cultural al *comunalismo*. La violencia en contra de los musulmanes parecía una manifestación natural para defenderse de los invasores.

Todo esto se complicó con la “guerra al terror” iniciada por los Estados Unidos.

³⁶² En las elecciones de diciembre de 2004 el BJP también llegó al gobierno en Madhya Pradesh, Rajastán y Chhattisgarh con Uma Bharati (en Madhya Pradesh) y Vasundhara Raje (en Rajastán), dos de sus líderes más emblemáticas y agitadoras, así que el número de estados gobernados por el BJP pasó de 4 a 7. En mayo de 2004 el porcentaje de votantes en los estados gobernados por el BJP era de un 25%; en los gobernados por el *Congress*, un 27%; y por ninguno de los dos (Tripura, Nagaland, Mizoram y Sikkim en el noreste; Andhra Pradesh y Tamil Nadu en el sur; y Bihar, West Bengal, Haryana y Uttar Pradesh en el norte), un 48% (casi la mitad). Así que la batalla frontal entre *Congress* y BJP, sólo se disputa en 8 estados indios (Himachal Pradesh, Uttarachand Pradesh, Goa, Gujarat, Rajastán, Madhya Pradesh, Karnataka y Chhattisgarh) más Delhi (Ludden 2005: ix). El electorado tanto del *Congress* como del BJP no es muy fiel, muchos de los votantes del BJP desconocen (o conocen de manera superficial) la doctrina del *Hindutva* y muchos votantes del *Congress* podrían fácilmente votar al BJP.

De alguna manera, el *Hindutva* se benefició de la tensión con Pakistán, mucho mayor después del ataque terrorista al Parlamento (13 de diciembre de 2001),³⁶³ la explosión de bombas en el tren de Bombay (11 de julio de 2006)³⁶⁴ y la crisis de Kargil en 1999³⁶⁵. La NDA declaró ante la prensa internacional que los ataques en Cachemira estaban en manos de los mismos terroristas musulmanes que atacaron América.

Este discurso del terror se acompaña o explica muchas veces con el argumento del choque de civilizaciones (“*a clash of civilizations*”), la teoría de Samuel Huntington (1993), tan de moda los últimos años. El *comunalismo* en la India se convierte en un síntoma del nuevo orden mundial emergente tras la Guerra Fría (los hindúes pelean contra los musulmanes en el este, mientras los judíos y cristianos combaten a los musulmanes en el oeste).

Otro modo de explicar el fenómeno comunal es en términos de “orientalismo”. Edward Said (1978) cuenta cómo los europeos racionalizan el mundo que dominan creando formas de pensamiento acerca del mundo y ello les ayuda a mantener el imperialismo occidental. Los intelectuales europeos (pintores, novelistas, periodistas, políticos, etc.) crearon o recopilaron imágenes “exóticas” para la audiencia occidental que describió al “otro no-europeo” como opuesto.³⁶⁶ Esto les permitió justificar la

³⁶³ Un interesante análisis de las noticias publicadas en la prensa india el día del ataque al Parlamento, los días anteriores y posteriores es el de Arundhati Roy (2006). La escritora activista explica cómo el gobierno del BJP, la policía y los *media* se apresuraron a imputar los hechos cuando todavía no existían pruebas a alguien llamado “Mohammed” y luego vincularlo al terrorismo de Cachemira y, posteriormente, a Paquistán (con las implicaciones que ello conllevó: la movilización de medio millón de soldados a la frontera indo-paquistaní). Para A. Roy los hechos no están del todo claros, en su libro plantea 13 preguntas todavía por resolver.

³⁶⁴ El 11 de julio de 2006 siete explosiones coordinadas en 15 minutos destrozaron varios trenes de la congestionada red de transporte de Bombay y mataron a 186 personas. Oficiales de seguridad indios sugirieron al comienzo de la investigación que las explosiones tenían las características de Lashkar-e-Toiba. Paquistán negó estar involucrado en las explosiones y Lashkar-e-Toiba condenó los ataques. India y Paquistán interrumpieron el diálogo temporalmente. Todavía no se ha demostrado quiénes fueron los terroristas. Véase Simha, 2006, un listado de los principales ataques terroristas en los últimos años.

³⁶⁵ En verano de 1999 después de que un grupo de pakistanís cruzara las altas montañas de Cachemira y alcanzaran la zona de Kargil controlada por la India, se entablaron duros combates entre el ejército de la India y Paquistán en los que llegó a participar la aviación y se habló de la posibilidad de utilizar armas o bombas nucleares.

³⁶⁶ Entre 1997 y 2000 como parte del programa de la asignatura *Language of the Media* que impartíamos en Delhi University, analizamos las noticias sobre la India publicadas en la prensa española durante esos años y finales de los 80. Todas ellas podían analizarse dentro de tres temas principales “exóticos”: miseria (pobreza, superpoblación, enfermedades como la lepra, etc.), espiritualidad (yoga, meditación, *sati*, *pardah*, *hare krishna*, *gurus*, Reshikesh, etc) y viajes (elefantes, encantadores de serpientes, el desierto, la selva, etc.). Curiosamente

expansión colonial en términos religiosos y seculares: para los cristianos, el imperialismo europeo salvó almas, para los modernistas, trajo progreso a un mundo tradicional y subdesarrollado. Las imágenes de musulmanes fanáticos (en Argelia, Líbano o Irán), terroristas (en Palestina o Libia) y tiranos (en Irak, Libia o Irán) abundan en Occidente y reafirman la secularidad, la ciencia, el desarrollo económico, el bienestar social, la racionalidad, la democracia y libertad de prensa, etc. en oposición a lo místico, lo irracional, lo caótico y lo misterioso, el Oriente tradicional que se resiste a la modernidad. La violencia comunal de Ayodhyā se debe, también en esta línea, a celotes o fanáticos hindúes en ojos de los occidentales.

El Orientalismo de Said ha inspirado a varios autores (Gyanendra Pandey 1990; Carol Breckenridge y Peter Van der Veer, 1994; Sheldon Pollock 1994; Chatterjee 1995; etc.) para concluir que el antagonismo hindú/musulmán se convirtió en una herramienta clasificadora para los administradores y sociólogos británicos: la etnografía, el censo, la ley y la historia se pusieron a su servicio para esta (ficticia) construcción.

El 27 de febrero de 2002, cuarenta hindúes activistas (*karsevaks*) en la campaña del templo de Rāma, regresaban de Ayodhyā en tren. En la estación de Godhra (Gujarat), unos (presuntamente) musulmanes quemaron el vagón y les mataron. Era habitual que los *karsevaks* gritasen provocadoras consignas antimusulmanas desde las ventanas del tren y a su paso por las distintas estaciones ferroviarias (especialmente en Godhra), saqueasen a los vendedores musulmanes y les quitaran el *jilbab* a las pasajeras musulmanas exhibiéndose obscenamente ante ellas. El ataque de venganza de los *comunialistas* musulmanes parece que fue planeado con antelación. De las 58 personas asesinadas, 40 eran mujeres y niños. Después todo se convirtió en un infierno sangriento. Más de dos mil personas, la mayoría mujeres y niñas musulmanas fueron asesinadas, miles de jóvenes violadas; casas quemadas y miles de personas tuvieron que huir. Algunos periodistas y ONGs (por ejemplo Dube, 2003; *Human Rights Watch*, 2002) han denunciado la complicidad de las fuerzas de seguridad en muchas de las agresiones y asesinatos de los musulmanes. El BJP, entonces en el gobierno del estado de Uttar Pradesh y en el central de la India, calificó ante varios medios de comunicación (30 de marzo de 2002) el clima de terror como “*just another*

en esos años empezaron a publicarse otro tipo de noticias sobre los progresos tecnológicos del país (bomba atómica, informática, medicamentos genéricos, una mujer india astronauta, etc.), todos temas preferidos del BJP y su lema *Shining India*.

communal riot".³⁶⁷ Mukul Dube, lo califica de genocidio (*pogrom*, limpieza étnica, 2003: 32) y acusa al BJP de estar detrás de la masacre:

the violence against Muslims was genocide meticulously planned and carried out with passive and active connivance of State machinery (2003: 43)³⁶⁸.

No vamos a entrar en los detalles de la masacre de Gujarat porque se escapa de nuestro objetivo, sólo decir que deriva de un tema complejo de castas por la lucha de poder³⁶⁹. En el siguiente apartado vamos a estudiar de cerca los usos del *Rāmāyaṇa* y de Rāma en el discurso político *Hindutva*.

4.1.4. De Ram a Rambo: Adaptación de la estética de devoción a la estética de la confrontación

En este subapartado vamos a analizar la iconografía del Rāma *Sangh* y explicar el significado de su simbología. He aquí unas palabras de L.K. Advani, líder del BJP y Vice-Presidente del Gobierno en 2000 – 2004:

India is essentially a Hindu country, my party emphasises that India is one nation and not a multi-national state. Hence the new importance of Rām as a

³⁶⁷ Ni el Presidente del Gobierno, Atal Bihari Vajpayee, ni el Ministro del Interior (después Vicepresidente del Gobierno) Lal Kishenchand Advani visitaron Gujarat después de la masacre. Sólo fuera de la India A. B. Vajpayee declaró que lo sucedido en Gujarat había sido “una aberración” (en Nueva York, 14 de septiembre de 2002) y L. K. Advani (en Londres, agosto de 2002) lo describió como “ultrajante e indefensible” (Dube, 2003: 53).

³⁶⁸ Otros autores (Sarkar & Sarkar, 2005) argumentan que no se puede hablar de genocidio exactamente porque no hay intención de exterminio como el nazismo contra los judíos o en el caso de Ruanda, Armenia, etc.

³⁶⁹ En los años 80 las castas altas (Brahmanes, Banias y Patidars) perdieron poder con la campañas electorales populistas del *Congress* (*garībī hatāo*, acabar con la pobreza) que apostó por un combinado electoral de *kṣatriyas*, *harijans* (*dalits*), *ādivāsīs* (tribales) y musulmanes (conocido por sus iniciales KHAM). La industria textil de Gujarat colapsó en esos años (sólo en la ciudad de Ahmedabad se perdieron cien mil puestos de trabajo). La clase media educada empezó sus protestas contra el sistema de reservas en 1981. A mediados de los 80, hubo un acercamiento del BJP a las comunidades *dalit* y tribal concentrando su odio sólo en los musulmanes. Empezaron con la destrucción de mausoleos (*dargāhs*) medievales que se sustituyeron por templos de cemento dedicados a Hanumān (el más importante es el templo de Hanumān en Raipur Gate, Ahmedabad, con un icono llamado *Huladia* [*riot-related*] *Hanumān* [Nandy *et al.*, 1995: 104]). Ahora la confrontación *comunal* en Gujarat es triangular: los musulmanes en un ángulo, los Savarnas (castas *dalits*) y los *avarnas* (tribales) en los otros, mientras que antes de los 80 los *dalits* y los musulmanes estaban del mismo lado (*Dalit-Muslim Bhai Bhai*, hermanos). En 1984 el VHP empieza a utilizar a Rāma en sus movilizaciones masivas, los *yātrās* de Gujarat dan lugar a violencia comunal. En 1985, 210 personas murieron en actos comunales en Gujarat, en 1990, 220. (Nandy *et alii*, 1995: 100- 123; Ludden 2005: xiv).

cultural ('national') and not simply religious hero. They alone are Indian who recognized India as both 'Fatherland' and 'Holyland' They alone are Indian who recognize the greatness of Rām (*cit. en Pandey, 1993: 15*)³⁷⁰.

Reverence for Rām, I hold, is a unifying factor: not only for the Hindu society, but for the whole nation (en *Hindustan Times*, 25 September 1990; Datta, 1993: 46).

¿Por qué el *Rāmāyaṇa* se ha convertido en una imagen anti-Islam? Hemos dicho que en la India era una narración oral y que incluso *citrakars* musulmanes lo recitaban (y recitan) entre su repertorio.

En el pasado Rāma se percibía siempre como un restaurador del orden moral no como un vengador. Era un rey compasivo, el rey modelo. Así se muestra en los principales *rāmāyaṇas* escultóricos y pictóricos: el Rāma de Akbar es un Rāma Rey, el Rāma de los Majapahit y de los Chakri es Rāma Rey y el Rāma de Vijaynagara (igual que el de los Guptas, Cālukyas, Coḷas etc.) es Rāma Rey y Dios. El vínculo entre la monarquía divina de Rāma y la monarquía hindú es un elemento constante del culto de Rāma incluso antes de que la *bhakti* cobrara tanta importancia en el hinduismo. Reclamar la descendencia de Rāma fue, como ya hemos dicho, un aspecto que legitimó el poder de muchas dinastías como por ejemplo, los Rājput. En Ayodhyā y Benarés muchos templos y *ghāṭs* se construyeron con donativos de *rājas* en el siglo XIX. La dinastía Bhūmihār de Banaras también patrocina la *rāmlīlā*.

Cuando Gandhi visitó la organización hindú RSS vio pinturas de Śivājī y otros héroes hindúes colgadas en las paredes, les preguntó por qué no tenían a Rāma y le respondieron que era demasiado afeminado para servir a su propósito (Nandy *et alii* 1995: 99)³⁷¹. Pero ahora la imagen de Rāma se representa como un guerrero en medio de la batalla y su arco y flechas son el símbolo del Shiv Sena.

El Rāma de los nacionalistas hindúes tiene muchas cosas en común con los

³⁷⁰ Palabras de L.K. Advani, ex-Vicepresidente del Gobierno de la India durante el gobierno del BJP (2002 – 2004). El carácter de la invocación de Advani recuerda a la definición de Savarkar de hindú que entiende Bharat como *pitrībhūmi* (madre patria) y *punyabhūmi* (tierra sagrada), una definición de la que también se hacen eco los activistas-misioneros (*pracaraks*) del RSS y otros líderes del movimiento *Hindutva*, por ejemplo Rithambara (Datta, 1993: 48).

³⁷¹ Además de Śivājī, sus héroes nacionales son Maharana Pratap, Bhagat Singh y Chandrashekar Azad. A los dos primeros los admiran por su lucha contra los conquistadores musulmanes de la India, a los otros dos por su valentía contra la represión británica. Probablemente a Bhagat Singh y a Azad los escogieron por su militancia como luchadores por la libertad aunque ninguno de los dos tienen nada que ver con la causa hindú. Bhagat Singh no era hindú sino *sij*, lo cual también sorprende (Nandy *et alii* 1995: 32).

estereotipados héroes del cine popular indio. Para la juventud urbana, estas películas les ofrecen modelos que les permiten sublimar sus vidas cotidianas. Muchas veces estos jóvenes están en paro y tienen grandes carencias de autoestima. Rāma apuntando con su arco les da una esperanza, es una especie de *superman*.

¿Pero por qué se ha elegido a Rāma? Śiva es el más fiero de los dioses y Kali, su esposa, más que él. También está Narasimha, el hombre león de Viṣṇu, el dios que inspiró al último imperio hindú en Vijaynagara. ¿Por qué, entonces, Rāma? Nadie tiene una respuesta concreta, pero todo parece indicar que Rāma es, de todos los dioses, el más honrado, el mejor guerrero y el rey modelo, el dios que menos contradice la noción islámica de Dios, quizás la imagen que más se parece al islam. Rāma es el menos problemático de los dioses para las religiones “extranjeras”.

¿Por qué Rāma es más popular en el norte de la India, en la zona hindi-hablante? Precisamente porque es donde había mayor número de musulmanes en la época medieval, donde Tulsīdās y Kabīr personificaron la divinidad en la figura de Rāma y popularizaron su nombre (*rāmanama*) y *mantra* de igual manera que el islam se centra en el nombre de Alá. La competición de las doctrinas sufíes y la igualdad musulmana inspiró la democratización de las instituciones brahmánicas y la devoción a Rāma.

Los movimientos *bhakti* se desarrollan, como hemos indicado, para dar acceso a la religión a los *śūdras* y mujeres. La apertura social de los *rāmānandīs*³⁷² se ha interpretado como una respuesta a la conversión de hindúes al islam durante el gobierno musulmán. También se hacen bandas militares de *rāmānandīs* y de *śaivas* para proteger a los hindúes de la opresión musulmana (Van der Veer, 1996: 300).

Para convertirse en un *sādhu rāmānandī*, uno tiene que elegir a un *sādhu* que le inicie y elegir uno de los tres ritos: *tyāgīs*³⁷³, *nāgas*³⁷⁴ y *rasiks*³⁷⁵ con diferentes consecuencias sociales. El establecimiento de una imagen para el culto y las

³⁷² Seguidores de Rāmānanda cuyo lema era “no preguntar a nadie a qué comunidad o casta pertenecía, si se adora a Viṣṇu, se pertenece a Viṣṇu”.

³⁷³ Los *tyāgīs* siguen un programa de estricta disciplina ascética y se centran en la acumulación de penitencias (*tapas*).

³⁷⁴ Los *nāgas* son “ascetas-soldados” organizados en ejércitos y regimientos y entrenados militarmente. Las principales luchas eran entre *śaivas* y *vaiṣṇavas* y en el siglo XVIII controlaban las rutas de peregrinaje, que también eran comerciales.

³⁷⁵ El ritual ascético de los *rasiks* se basa en la filosofía *rasabhāva*, viven en comunidades y sus prácticas se basan en el culto a la imagen, son muy restrictivos en el tema de castas y dominados por brahmanes.

ceremonias religiosas es uno de los puntos clave en esta apertura para las castas bajas. *Nirguṇī Rām* y el *Rām mantra* pueden considerarse consecuencias inclusivas, mientras que la celebración de *saguṇī Rām* en imágenes de Rāmacandra, tiene sus consecuencias exclusivistas³⁷⁶.

Mientras que el *Rāmāyaṇa* televisivo ha creado una versión particular del *Rām Bhakti*, el *Rāmjanmabhūmi* ha transformado a Rāma en el heraldo para demarcar fronteras geográficas, territoriales y espirituales. Esta política del espacio ha inventado a un nuevo Rāma que es significativamente diferente del personaje representado en la tradición iconográfica hasta ahora.

Anuradha Kapur (1993: 74 – 109) estudió los posters que se venden en Ayodhyā antes y después del movimiento *Rāmjanmabhūmi*. La imagen tradicional es la de Rāma, Sītā y Lakṣmaṇa de pié, uno al lado del otro, mirando hacia fuera, sonriendo serenamente. Se retrata a Hanumān sentado bajo sus pies. Rāma lleva un arco muchas veces, pero no lo usa. Todas las figuras representan tranquilidad, compasión y benevolencia, el *sānta rasa*. En las imágenes que se venden hoy en día en Ayodhyā, Rāma tensa la cuerda de su arco y la flecha está preparada para matar. El dios lleva una armadura y, a veces, se le pinta sobre una lámpara de aceite (*dīya*), la *Śrī Rām Jyoti*. En la lámpara hay una imagen de un templo, el templo que se construirá en lugar de la mezquita. En otros posters está fuertemente armado y además del arco lleva un tridente, una espada y un hacha. Tradicionalmente las armas que llevan los dioses y diosas representan sus energías, temperamentos u otras funciones simbólicas. Por ejemplo Mahishasuramardini, una encarnación de Durgā, lleva una espada ancha, Viṣṇu lleva el loto, la concha, la rueda o el mazo (*gada*).

Vamos a ver la transformación del tranquilo, tierno y sereno dios Rāma en el enfadado, castigador y armado “Rām(bo)”:

Hay diferentes estilos en la iconografía india de Rāma a lo largo de la historia del arte pero en general, se representa con unas características comunes: Su cuerpo no

³⁷⁶ La interpretación *comunal* de las políticas de recrutamiento de Rāmānanda son totalmente infundadas. Puede haber dudas en que la expansión mogol tuviera influencia de las rutas comerciales en manos de *tyāgīs* y *nāgas*, pero hay evidencias de *nāgas śaivas* en los ejércitos de los Nawab de Awadh en el siglo XVIII. Los *rāmānandīs* se establecen en Ayodhyā a partir del siglo XVIII con ayuda de los Nawabs. Safdar Jang (1739 – 54) donó tierra a Abhayarāmdās, abad del Nirvāṇī *akhādā*, para construir un *Hanumāngarhi* que ahora es el templo más importante de Ayodhyā. Ayodhyā se convirtió en un importante centro de peregrinaje hindú en relación directa con la expansión del reino *nawabi* y con el apoyo directo de la corte *nawabi* (Van der Veer, 1996: 302).

es robusto como el de Śiva o Kṛṣṇa, Rāma es *udar*, compasionado, benigno, tiene la gracia divina, siempre sereno y misericordioso, muy joven, con una llamativa escasez de poder masculino, es el señor del universo, un ejemplo de conducta (*maryādā puruṣottam*).

Como hemos visto en el primer capítulo, el Rāma de Vālmīki es un héroe noble épico.

El Rāma de Bhavabhūti es muy humano: palidece, solloza y languidece cuando Sītā lo toca, le asaltan las dudas, el auto-reproche y la amargura, se comporta como cualquier enamorado mortal a quien se le tiene que recordar sus obligaciones (Kapur, 1993: 78 – 84). Es todo lo contrario al resuelto tipo duro y seguro de sí mismo de los posters de hoy. Podemos decir incluso, que es un poco afeminado (comparado con lo que suelen ser los héroes).

El *Adhyātma Rāmāyaṇa* es el primero de los textos *bhakti* y proyecta la derrota de Virādhā, Mārīca, Vālin y Rāvaṇa como una forma de liberación, gracias a que todos ellos mueren a manos de Rāma.

Las *rāmlīlās*, junto al *Mānas* de Tulsīdās, han hecho a Rāma uno de los dioses más populares del norte de la India. Los actores (*svarūpas*) que representan a Rāma, son, como ya hemos explicado, niños, así que Rāma nunca se muestra viejo, siempre tiene un cuerpo joven, la piel suave y tierna, la voz de niño, nada de musculatura, casi andrógono. Es el maquillaje el que manifiesta un rostro divino con grandes ojos, cejas arqueadas, mejillas brillantes y una frente marcada y enjoyada. Nunca mide más de un metro, e incluso en medio de la batalla, es tranquilo, nunca agresivo. En todo caso, las acciones agresivas se guardan para Lakṣmaṇa (igual que en otros *rāmāyaṇas* asiáticos como el de Camboya).

Rāma lucha ligera y deportivamente porque es más completo (fuerte, inteligente, ágil, etc.) que sus oponentes, sus acciones, como las de los demás dioses, son *līlā* (juego, representación, deporte o entretenimiento divino). Rāma es una figura *śānta*. Por el contrario, el cuerpo de otros dioses en los que se representa el sentimiento *ugra*, está inflado con la furia divina y los ojos sobresalen como es el caso de Mahisasuramardini, Kali o Narasimha³⁷⁷.

³⁷⁷ Mahisasuramardini es la representación de la diosa Durgā derrotando al búfalo-demonio Mahisa; Kali es la sangrienta esposa de Śiva y Narasimha es la encarnación de Vīṣṇu con forma de hombre-león.

Los gestos de las figuras también son esquemáticos y expresan los atributos de sus naturalezas. Aquellos que denotan ausencia de miedo están en *abhay mudra*, por ejemplo, aquellos que trascienden la ignorancia, derrotan a un demonio o dan bendiciones están hechos, en términos de gestos, como “compuestos iconográficos”. La joyería y la vestimenta realzan el típico cuerpo divino que, en el caso de Rāma, es el de un chaval de 16 años, normalmente delgado, sobre todo en escultura. Tulsīdās describe en el *Balakāṇḍa* a Rāma y a Lakṣmaṇa a su llegada a Janakapura:

Glad in yellow garments, they had quivers hanging from a cloth (of the same colour) wrapped round their waist; their hands were adorned with a beautiful bow and arrows. They lovely pair, one of whom was dark and other fair, had their brows marked with (red or white) sandalwood paste to match their complexion.

With necks as well built as the lion’s and long arms, they had on their bosom an exquisite string of pearls obtained from the forehead of elephants. Their lovely eyes resembled the red lotus blossoms and the moon-like face relieved one of the threefold agony.

Their ears were adorned with pendants of gold, so lovely as to steal the hearts of all beholders. They cast a bewitching glance and had a pair of arched and shapely eyebrows and foreheads marked with the caste-mark as though stamped on Beauty herself.

Their comely heads were decked with charming rectangular caps and dark curly locks. The two brothers were lovely from head to foot; the beauty of every limb was as it should be (*Rāmcaritmānas*, I, 218, 2 – 4; 219).

El dobladillo de las *dhotis*³⁷⁸ de Rāma y Lakṣmaṇa se esculpe como pétalos y la *dhoti* es, de hecho, la única ropa que suelen llevar. Si Rāma lleva armas, son específicas, el arco y las flechas, y normalmente se representa acompañado de otros personajes (su hermano, su esposa, Hanumān), nunca solo. Así es como lo encontramos en los paneles de Deogarh (siglo V), en el *Rāmāyaṇa* del templo Kailāsa de Ellora (siglo VIII), en los bronceos Coḷa (siglo XII), en las miniaturas de las escuelas *Pahari* (Basohli, Guler y Kangra, siglos XVI – XVII)³⁷⁹ o en los murales del palacio Mattancheri de Cochin (siglo XVIII), todos ellos ejemplos de diferentes épocas, estilos y geografía, pero que muestran un Rāma tranquilo, inmóvil incluso cuando se enfrenta al enemigo. Se trata de una muestra de su inmanencia eterna que trasciende la representación de su cuerpo.

Para Anuradha Kapur (1993: 96 – 100) se produce un cambio en la

³⁷⁸ Prenda de ropa masculina tipo pareo.

³⁷⁹ Véase Kapur (1993: 91 – 96). Es un interesante estudio comparativo de imágenes de Rāma en diferentes miniaturas de las escuelas *Pahari*.

iconografía con la estandarización de las imágenes debido a las nuevas tecnologías (pintura al óleo, imprenta y oleografías o litografía barnizadas) y mercado³⁸⁰, el efecto de realismo era inimaginable antes de su llegada. El Realismo, como movimiento artístico, describe e interpreta el comportamiento humano en términos estrictamente naturales, no concibe la idea de una fuerza controladora fuera de la naturaleza y ambiente humanos, busca representar cosas como son *realmente*, no como las imaginamos o las deseamos, lo que se muestra, entonces, es el resultado de una observación cercana de hechos objetivos.

Hay interesantes conexiones entre la profundidad psicológica, la línea continua, la continuidad lógica y el perspectivismo. El núcleo, el centro y la profundidad son ayudas que se prestan para delinear el carácter moderno del renacimiento italiano³⁸¹. En la India, los dioses, diosas, héroes y heroínas del pintor Ravi Varma (1848 – 1906) sufren pequeños cambios que complementan algunas nociones del hinduismo. Los óleos permiten simular la realidad dando una sensación de peso y volumen a las cosas. Los cuerpos, la carne, la joyería, el vestuario, los muebles y la arquitectura adquieren una sustancial objetividad. Los gestos y otros aspectos como el peso de la carne, el músculo, el tacto de la piel que antes era inapreciable, adquieren un nuevo valor. La joyería y los adornos (oro, plata, brazaletes, guirnaldas, etc.); los muebles (tronos, palcos, parasoles reales, palanquines, etc.) y las armas (arcos, espadas, hachas, tridentes, etc) se convierten en *reales*. Algunos objetos, especialmente en pintura, que son signos específicos de un dios, como las plumas del pavo real, las flautas, los arcos y las flechas adquieren una nueva dimensión porque ganan peso, adquieren sombra y empiezan a periodizarse. Conceptualizar el pasado es uno de los problemas a los que se enfrenta el realismo y el ilusionismo. Una de las estrategias utilizadas por el realismo para regular el tiempo y por tanto el pasado, es regulando el espacio, es decir, haciendo el espacio (*mis-en-scene*, ambiente, objetos, arquitectura) reconocible, casi cotidiano. Las imágenes del pasado empiezan a parecerse al presente y las imágenes de Rāma nos parecen más cercanas.

³⁸⁰ No sólo en lo que se refiere a producir la misma imagen una y otra vez, sino a producir el mismo tipo de expectativas en estas imágenes.

³⁸¹ Por una parte está la penetración de la mirada del ojo y por otra la ilusión de verdad. Esta centralidad fija, una posición estable desde el “único todopoderoso centro”, consiste en la apropiación del ojo divino: el mundo se ve con un orden matemáticamente regular de tiempo, espacio y acción humana, totalmente calculable (Panofsky, 1999).

Los posters que se venden hoy en los bazares de Ayodhyā han desarrollado sus propios códigos de representación, incluso buscan legitimar las estrategias a través de la autoridad de las antiguas tradiciones. En las litografías y oleografías de antes del movimiento *Rāmjanmabhūmi*, las estrategias visuales tienen todavía algo que ver con la noción de retrato ideal. Una de las representaciones más populares es el *Rajyabhishek*: Rāma, Sītā y Lakṣmaṇa nos miran frontalmente y la frontalidad es central en la relación entre el observador/devoto y el icono. Hanumān se sitúa a los pies del trío, como en los textos literarios clásicos. Los tres miran hacia fuera, sonríen y emblemáticamente representan gracia, benevolencia y serenidad. Otras imágenes son más modernas, pero mantienen cierta consonancia con las clásicas, por ejemplo Rāma abrazando a Hanumān.



La imagen de la derecha es una variación que incluye a Bharata a la derecha de Rāma, mirándole, y a Śatrughna, a sus pies, junto a Hanumān, con la mirada hacia el suelo. Lakṣmaṇa, también de azul, al lado izquierdo de Sītā.



Hanumān apoya su cabeza sobre el hombro de Rāma y éste lo abraza. El pelo de Rāma va recogido con un adorno floral, los brazos azules son suaves, sin músculo, los ojos están medio cerrados, las cejas arqueadas hacia arriba y sonríe amablemente. Los ojos de Hanumān también están medio cerrados, casi encantados; el sentimiento que se desprende es de tranquilidad, en línea con la tipología tradicional de Rāma y sus compañeros. Lo que hace diferente a esta imagen de otras más tradicionales, es la materialidad de Hanumān, los puntos de su pelo tienen brillo, se le ha pintado un pelaje realista como lo que verdaderamente es: un mono.

En los posters después del movimiento *Rāmjanmabhūmi*, el sentimiento no tiene nada que ver con la paz (*śānta*) sino con la agresividad (*ungra*), que responde a la

pérdida de *Rāmjanmabhūmi* y a la lucha por recuperarlo. La figura andrógina e inmusculada se transforma en una figura masculina y adulta, con la *dhoti* y el pelo al vuelo, el pecho y las piernas desnudas, preparado para disparar en cualquier momento, incluso el bebé rechoncho (*rāmlalla*)³⁸² necesita del arco y las flechas. Rāma se parece más a un héroe de Hollywood como el Charlton Heston de Ben-Hur o el nuevo Aquiles de Brad Pitt (o, en todo caso a un héroe del *Mahābhārata* como Arjuna o Bhima, si queremos ejemplificar con algo más indio) que al modelo ejemplar *dhármico* que tradicionalmente ha sido.

The choice of Rām as symbol in the 1990s was determined by political strategy and cost calculation, not by religious fervor or theology or by any attempt to return to fundamentals of faith. It was a perfectly instrumental, hardheaded, secular choice made possible in an environment where the dispassionate, cynical use of the faith of others has acquired certain political legitimacy (Nandy *et al.*, 1995: 99).

Otros héroes han corrido parecida suerte. Jürgen Lütt (1995: 142 – 153) analiza el paso de la importancia de Kṛṣṇa a Rāma en lo que él llama “la *kṛṣṇalīlā* se vuelve *rāmrājya*” y la puritanización del hinduismo.

Tradicionalmente había tres formas de representar a Kṛṣṇa: como héroe del *Mahābhārata* y el *Gītā*; como adolescente vaquero y amante de las pastoras (*gopīs*) y como niño, el favorito de las madres hindúes. Rāma y Kṛṣṇa se complementan. En las encarnaciones de Vīṣṇu, Rāma es monógamo y Kṛṣṇa ama a dieciséis mil pastoras. Para extrapolarlo a la mitología occidental, Rāma vendría a ser el Apolonio de los avatares de Vīṣṇu y Kṛṣṇa, el Dionisio. Hay una narración popular que cuenta que dieciséis mil sabios querían unirse a Rāma, para ello querían adoptar las forma de mujer, pero Rāma les pidió que esperasen, que en el siguiente *yuga*, se encarnaría como el polimorfo Kṛṣṇa y ellos como pastoras, así podrían unirse (Ramanujan, 1999: 24).

Kṛṣṇalīlā o *rāslīlā* significa el juego amoroso y sexual que mantenía con las *gopīs* y especialmente con Rādhā, su favorita. La teología *vaiṣṇava* explica este amor

³⁸² La leyenda local es que en 1949, antes de que la imagen fuera instalada “milagrosamente” en la mezquita/templo Babri, un oficial de policía encontró un niño jugando en la esquina, el pequeño y solitario niño venía a pedir “lo que era suyo”. Desde entonces, *Rāmlalla* (el Rāma bebé, infante) se vende por todas partes (posters, adhesivos etc.) en las calles de Ayodhyā y de la India. Otra de las imágenes populares es el *Rāmlalla* gateando, una copia de la iconografía popular de Kṛṣṇa. Esta imagen es la preferida de las mujeres, el *Rāmlalla* llama a la maternidad mientras que el Rāma guerrero es una respuesta más agresiva a la sexualidad masculina.

alegóricamente, como símbolo del deseo de la unión del alma humana con lo supremo. *Bhakti*, en este caso, es amor místico erótico.

Kṛṣṇa es sensual, suave, amable y su amor es incalculable, polígamo y adúltero. Sus devotos languidecen por él, pierden el control de sí mismos y se pierden en el gozo y el placer. Rāma es, por el contrario, el que nunca se desvía del código de conducta ni permite que nadie lo haga. Está casado con Sītā, símbolo de la castidad. El *Rāmāyaṇa* es heroísmo, grandeza, devoción y ascetismo. El amor de Rāma es tierno, pero austero. Kṛṣṇa y Rāma representan dos polos del cosmos hindú, dos posibilidades de expresión religiosa, dos extremos que se complementan y se adaptan a diferentes temperamentos religiosos. Más que dos caminos diferentes, representan dos actitudes para el mundo, dos sistemas válidos.

La doctrina de los *vallabhacaris* (seguidores de Vallabha, siglo XV), llamada *Pusti Marga*, defiende que la salvación no llega a través del ascetismo sino de la devoción, del amor por Kṛṣṇa. Ese amor sólo crece donde Kṛṣṇa da su gracia divina (*pusti*). El *guru* (llamado *maharāja*) es un intermediario entre Kṛṣṇa y el devoto. Esta secta escandalizó a los misioneros británicos y fue procesada en los años 60 del siglo XIX porque, según los británicos, el *maharāja* abusaba sexualmente de las esposas e hijas de los miembros de la secta. Fue un caso muy sonado en toda la India y un desastre para los *vallabhacaris* porque terminó con ellos. Años más tarde, en 1875, Dayananda Saraswati, un ex-*vallabhacari*, fundó el Ārya Samāj y se dedicó a seguir atacando a los *vallabhacaris*. El Ārya Samāj no cambió a Kṛṣṇa por Rāma, pero ayudó a deconstruirlo como personificación sensual, erótica y mística hindú³⁸³.

Otro de los símbolos del movimiento *Sangh* es el *Bhagavad Gītā*, citado miles de veces por el movimiento nacionalista indio. B. G. Tilak³⁸⁴ interpretó el *Mahābhārata* como un libro de guerra, de heroísmo, sobre la necesidad, en un mundo imperfecto, de matar cuando el poder del demonio o del mal, ha tomado las riendas

³⁸³ Mahatma Gandhi era también un *vallabhacari* (Lütt 1995: 149) que se decantó por el culto a Rāma desde pequeño cuando le leía el *Rāmāyaṇa* a su padre enfermo. Su concepto de *rāmarājya* es de estricta monogamia y auto-moderación, abandonando el reino y viviendo en el bosque en búsqueda de la Verdad. La actitud de Gandhi respecto a la sexualidad es un tanto compleja y ha sido explicada por algunos expertos como un incidente relacionado con la muerte de su padre, como un ideal hindú de celibato (*brahmācārya*) o como consecuencia de su educación puritana victoriana y su hipersensibilidad como miembro de la secta *vallabhacari*. La primera, es la explicación socio-psicológica de Erik Erikson; la segunda, basada en la tradición hindú, de Sudhir Kakar y la tercera, del mismo Jürgen Lütt (1995: 150).

³⁸⁴ Tilak (1856 – 1920), líder independentista, reinventó el culto a Gaṇeśa en Maharashtra y empezó con la promoción de Śivājī.

(Hess, 1992). Por el contrario, Gandhi elige del *Gītā* el mensaje de la no violencia, con narrativa externa de Pāṇḍavas y Kauravas en Kurukṣetra que se disuelve en una batalla interna de la consciencia donde la única conquista es la cuestión de la propia conquista. La posición de Gandhi respecto a la no-violencia influyó en la persona que le asesinó, Nathuram Godse, que la interpretaba como una forma de humillación:

Our motive was not to achieve control of the government; we were simply trying to rid the nation of someone who had done and was doing great harm to it. He had consistently insulted the Hindu nation and had weakened it by his doctrine of *ahimsā*. On his many fasts, he always attached all sorts of pro-Muslim conditions. He never did anything about the Muslim fanatics. We wanted to show that there were Indians who would not suffer humiliation, that there were still men left among the Hindus (Nathuram Godse, *cit.* en Hess 1992).

Este rechazo a la no violencia (*ahimsā*) sigue siendo uno de los ejes de la política *Hindutva* junto a su preocupación por la “heroicidad”. En palabras del Sr. Sharma, presidente de la ejecutiva del VHP en Delhi y diputado en el Parlamento tras las elecciones generales de 1991 (en una entrevista con Linda Hess en abril de 1989):

What does *ahimsā* mean? . . . The only real *ahimsā* is that of the powerful. Who cares about the *ahimsā* of the poor and wretched? When the Chinese aggression took place in 1962, we were talking on about *ahimsā*, about spinning wheels and spindles. This is how the world is: If you are strong, you can do something. Only the *ahimsā* of the powerful has any meaning; the *ahimsā* of the weak has no meaning at all. You can learn a lesson from me only when I am powerful (Hess, 1992).

Uma Bharati, una de las líderes del BJP, gran agitadora en las *yātrās* y otros eventos organizados por los *Sangh*, también se opone a la filosofía de Gandhi (que ella resume en dos frases: “*turn-the-other-cheek*” y “*Hindu-Muslim bhai-bhai*”, la hermandad entre hindúes y musulmanes) de la no violencia:

We could not teach them with words, now let us teach them with kicks. . . Let there be bloodshed once and for all. . . You kept saying you will offer sacrifices. We will take thousands of sacrifices. Now we will not only shed our own blood, but the blood of others too. . . That Mahatma Gandhi led you to ruin. Tie up your religiosity and kindness into a bundle and throw it into Mother Jamuna” (*cit.* en Kishwar, 1990: 6).

El contraste entre Gandhi y la derecha hindú se acentúa con su interpretación del *Rāmāyaṇa*. En la década de los 80 y los 90, la noción de *rāmarājya* se convierte en *comunalista*, reaccionaria y antidemocrática, casi podemos decir que se ha convertido en un problema más que en un concepto (Lutgendof, 1996: 254), vuelve al

centro de la arena política con eslóganes del BJP del tipo “*Let's go for rāmrājya, Let's go with BJP!*”. La frase “*I will rid the earth of demons!*” tomada del *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās (III, 9)³⁸⁵ se imprime en los posters del Rāma guerrero del VHP junto a la sílaba sagrada *Om* y las fechas 30 de septiembre de 1989 (Culto a los ladrillos de Śrī Rām) y 9 de noviembre de 1989 (Primera piedra del templo de Śrī Rāmjanmabhūmi). También hay una tarjeta de invitación a la participación, que es un claro indicador de algunos de los temas principales de VHP en cuanto a la apropiación del *Rāmāyaṇa* y del movimiento *Rām bhakti*. La tarjeta dice:

Respected Brother,/ In Tretayug, on the spot where King Rāmcandrajī raised his arm and took an oath –“Having relieved the earth of the burden of demons, I will once again establish the eternal Vedic religion (*sanatan vaidik dharma*)”- on that very spot the supreme model of conduct (*maryādā puruṣottam*) Lord Rām established Rām Rajya and placed before society a path of ideal duty./ For the sake of that ideal, on 14 April, 1989, on the auspicious occasion of the celebration of Rām’s birth, the Hindu Festival Coordinating Committee of Delhi will sponsor a pageant on the Rāmlīlā Grounds. We will be most grateful and fortunate if you will contribute your important help to the success of this event./ We pray to Lord Rām that in the future you will make even greater contributions and that, in becoming involved in the work of establishing these divine ideals, you will go on attaining merit (traducido del hindi por Linda Hess, 1992).

La carta va firmada por cuatro organizadores y bajo sus nombres aparece *Hindu Festival Coordinating Committee*, bajo la dirección del VHP.

Vamos a exponer a continuación cómo se lleva a cabo esta apropiación en los vídeos de 1990 – 1992 que el VHP produjo tras las confrontaciones en Ayodhyā a finales de octubre, principios de noviembre de 1990. Los vídeos contienen discursos grabados en mítines y van acompañados de canciones, oraciones o música de fondo. Todas las cintas se han vendido con éxito en el mercado y han sido distribuidos tanto en la India como en el extranjero (entre los *Non Resident Indians, NRI*). Las portadas de los videocasets están ilustradas con Rāma y el famoso templo que se proyecta en Ayodhyā. Varios vídeos llevan por título versos del *Mānas*, como *Prana jahu paru bacanu na ja* (“renuncia a tu vida pero no a tu palabra”); *Bhaye pragata krpala* (“El compasivo se hizo manifiesto”) o *Rām-jī kī sena cal* (“El ejército de Rām se ha puesto

³⁸⁵ El verso completo de Tulsīdās dice “*With arms uplifted he took a vow: “I shall rid the earth of demons!” Then he gladdened all the sages by visiting them all in turn at their hermitages*” (III, 9).

en marcha”); e incluso, el del segundo libro del *Rāmāyaṇa*, *Ayodhyākāṇḍa*. Hay vídeos que explican la demolición de la mezquita desde el punto de vista del VHP como *Mandir ka nirman karo* (Construíd el templo) y *Rāmjanmabhūmi* (Ayodhyā). Para Linda Hess (1992)³⁸⁶, la demonización se lleva a cabo de tres formas:

1. Los demonios, los enemigos malvados que comen carne humana y cometen atrocidades inimaginables:

En uno de los mítines se citan los versos de Tulsīdās acerca de librarse de los demonios³⁸⁷; se incluyen historias de la juventud hindú en tiempos mogoles, de héroes que prefirieron morir antes que convertirse al islam (incluso se citan *gurus* sijs como Gobind Singh, Angad, y Tegh Bahadur, mártires); se establecen comparaciones con la actual situación de Cachemira y finalmente se incita a hacer lo que Rāma hizo, derramar lágrimas, alzar su brazos y jurar librar al mundo de los demonios, el discurso termina con la promesa de recuperar Hindostán:

We will give you *Rāmjanmabhūmi* We will give you *Kṛṣṇajanmabhūmi*.
We will give you Kashi Vishvanath Temple. . . . We will give you Hindustan,
as a Hindu nation! (*cit.* en Hess, 1992).

¿Quiénes son, en ese discurso los demonios? No es ningún secreto que para el *Hindutva* son, sobre todo, los musulmanes. Uma Bharati, líder del BJP, agita a las masas en un mítin en 1992 con estas palabras:

The *Koran* exhorts them to lie in wait for idol worshippers, to skin them alive, to stuff them in animal skins and torture them until they ask for forgiveness. Our heritage enjoins repentance even if an ant is killed underfoot. But still we preached brotherhood, replaced *Bande Mataram* (himno hindú) with *Jana Gana Mana* (himno oficial indio)... How much have we sacrificed so that Hindu-Muslim brotherhood would continue! We even dismembered Mother India. Instead of Rām *dhwaj*, the symbol of Hindu martyrdom and sacrifice, we unfurled the tricolour, but this brotherhood eluded us Let this fire blaze magnificently. It was this feat of bloodshed that led to the dismemberment of the country, the death of so many Hindus. Let there be a conflagration rather than this slow torturous simmering... Leftists and communists ask me if we desire to turn this country into a Hindu rastra. I say it was declared one at the time of Partition in 1947, Hindustan, a nation of Hindus and Pakistan, a nation

³⁸⁶ Agradezco a la autora que me facilitara su ponencia.

³⁸⁷ El episodio cuenta lo siguiente: “*Then the Raghuvīra went on farther into the forest, accompanied by a great company of holy men. Seeing a heap of bones, he was moved with great compassion and asked the sages whose they were. ‘Through knowing everything’, they replied, ‘how is it that you ask us, master? You are omniscient and can read the inmost feelings of all. Those are the bones of all sages whom the demon hosts have devoured, On hearing this, Raghuvīra’s eyes filled with tears’.* (III, 8, 3 – 4). A continuación, Rāma promete librarse de los demonios.

of Muslims. Those Muslims who stayed behind could do so because of the tolerance and large-heartedness of the Hindus. Any non-Hindu who lives here does so at our mercy. . . . Declare without hesitation that this is a Hindu rastra, a nation of Hindus. In future we have to prove that only those who honour Hindu womenfolk and holy men, believe in Hindu culture, Hindu history and gods and goddesses can stay in Hindustan (*cit.* en Kishwar 1990: 5 – 6).

El camino ideológico de la demonización de los musulmanes se abre con el establecimiento de una identidad hindú que hace posible hundir a los “nativos” en contra de los “invasores”, una oposición que trasciende a los dioses seguidores del *dharma* versus los demonios destructores del *dharma*. *Hindutva* pertenece a los “nativos *dhármicos*”.

Demonizar es una herramienta altamente adaptable, los políticos hindúes que se oponen al *Hindutva* y al movimiento de construcción del templo de Ayodhyā también se convierten en *rākṣasas*. La ecuación “*rākṣasas* igual a musulmanes” se mantiene para demostrar que los políticos hindúes son, de hecho, anti-hindúes o *crypto*-Musulmanes. El gran monstruo, para ellos, ha sido Mulayam Singh Yadav, Presidente del Gobierno de Uttar Pradesh en 1990, quien ordenó el arresto de cientos de *kar sevaks* por la destrucción de la mezquita. V. P. Singh, el Primer Ministro, también es un villano en todos estos materiales audiovisuales y se le caricaturiza como un burro (Hess, 1992). Los burros están asociados con Rāvaṇa en varios *rāmāyaṇas*. En algunos relatos, una de las cabezas de Rāvaṇa es de burro, en la *Rāmlīlā* de Rāmnagar, en la penúltima batalla de Rāvaṇa, aparecen burros, animales de mal augurio, y los *rākṣasas* tienen que librarse de ellos³⁸⁸. Otro vídeo muestra otra asociación entre Yadav y Rāvaṇa.

This isn't just a matter of a bit of land or of a temple. This is a matter of our feelings, our pride, our faith, and our identity. Let me tell you, the hostile government can't make a plaything of these matters. Mulayam Singh thinks he can take Hindu feelings, pride, faith, and identity and throw them into the fire. But, brothers and sisters, from this the fire doesn't go out. As when you throw in *ghi*, it only blazes more brightly (*cit.* en Hess: 1992).

La imagen recuerda a las atrocidades de Rāvaṇa en la primera parte de *Rāmcaritmānas*, cuando ataca a brahmanes y vacas y ordena que quemen los *Vedas* y otros libros sagrados (*Mānas* 1.180 – 183).

2. *Pan* (*pran*), etc.: El voto, el juramento, la firme resolución, la palabra que

³⁸⁸ Anexo I, texto 24.

no puede romperse.

La actitud expresada en el título *Prana jahu paru bacanu na jai* (“Renuncia a tu vida pero no a tu palabra”, 2, 28, 4) es una característica definitoria de Rāma, Daśaratha y la dinastía Raghu, una parte fundamental del argumento del *Rāmāyaṇa*.³⁸⁹

Tulsīdās usa varias palabras para “promesa”, “juramento”, “resolución” o “voto” (*pana, sapatha, saugandha, pratijna, sankalpa* y *bacana*). Rāma hace varias promesas, entre ellas librase de los demonios. La gente, en la India, jura por Rāmcandra o Daśaratha para establecer su seriedad. Los líderes del movimiento *Rāmjanmabhūmi* animan a su audiencia a hacer votos, decisiones, promesas, pregrarias, etc. (para construir el templo, para luchar contra el invasor etc.) y a que una vez comprometidos, no abandonen la causa y se sientan orgullosos de ello.

3. Heroicidad, masculinidad. Rāma como guerrero, con el brazo levantado y el arco a punto de disparar, como ya hemos descrito.

Antes que el VHP lanzara la imagen guerrera de Rāma, adjetivos como “refugio de misericordia” (*krpa nidhan*), “purificador de los caídos” (*patit pavan*), “amigo de los pobres” (*din bandhu*) o “mar de compasión” (*karuṇa sindhu*) solían acompañarle. En el poema de Tulsīdās, a veces se describe a Rāma como derrotador de enemigos o demonios, pero más a menudo, de penas e injusticia. El lado severo de Rāma está ahí, disponible para los que quieran utilizarlo, de hecho uno de sus nombres es Raghuvīra, el héroe de los Raghu, y el *ethos* como guerrero se define por su cualidad *virta* (heroicidad). Linda Hess cita el episodio del *Mānas* en el que cientos de reyes y héroes (*vir*) se dan cita para tratar de conseguir la mano de la princesa Sītā. El rey Janaka, su padre, tiene un arco que todavía nadie ha logrado tensar. La prueba tiene lugar ante un público numeroso y nadie lo consigue. Janaka concluye la prueba con una palabras humillantes:

I shall lose all my religious merit if I abandon my vow; so the princess must remain a maiden – what can I do? Had I know, brothers, that there are no more heroes (*vīra vihina*) in the world, I would not have made the vow and become a laughing-stock! (*Mānas*, I, 251, 3).

Lakṣmaṇa reacciona ofendido porque el rey no tiene en cuenta la presencia de Rāma y lanza un discurso (I, 252) en que anuncia el gran triunfo de Rāma. Uno de los

³⁸⁹ La frase la pronuncia Daśaratha cuando comprende que tiene que exiliar a su hijo Rāma por el juramento que le hizo a Kaikeyī, sus palabras ya no tiene vuelta atrás.

vídeos del VHP se hace eco de las palabras de Janaka: “¿No queda verdadero *vir* en esta tierra?” A continuación, suena la canción *Bharat vir vihin nahi he* (“India no está desprovista de héroes”) parafraseando las palabras de Tulsīdās (“no quedan héroes”) y sustituyendo “el mundo, la tierra” por “India” (Bharat).

Otros discursos en los mítines abundan en referencias a mártires, aquellos que se sacrifican por el *dharma*, normalmente resistiendo a los musulmanes. Se loa el autosacrificio (*balidan, kurban*) e imágenes del alma se mezclan con otras imágenes de sangre y balas. En una de las cintas, un militante dice “*Now along with bhakti we will have śakti! Along with santi, kranti! With mala we will have bhala, with śāstra, sastra.*” (los pareados pueden traducirse por amor/ poder; paz /revolución; rosario/ lanzas; libros sagrados/ armas). Otra canción repite el refrán “La bravura confronta al enemigo” acompañado de coros que dicen “ta-ta-ta-ta” que suena a tambores de guerra o a una metralleta (Hess, 1992).

A estos tres temas, pueden añadirse otras estrategias usadas como intervalos entre discursos políticos: cantos devocionales con el nombre de Rāma (*Rām- kīrtana*) y llamadas a establecer actividades devocionales centradas en Rāma en cada pueblo o barrio. Hay muchas llamadas a la *bhakti*. Una Bharati, describe el trabajo de los *kar sevaks* en Ayodhyā como *bhakti ki parīkṣā* y *bhakti ki kasauti* (“la prueba de la *bhakti* y el examen de la *bhakti*”). El término *kasauti*, común en la poesía *bhakti*, se refiere a la piedra en la que uno distingue el metal del oro, lo verdadero de lo falso.

En el *Kavitāvalī*, Tulsīdās reflexiona sobre la situación social a la que lleva el sistema de castas. Un artículo de *Organiser*, una de las revistas del movimiento *Hindutva*, dice:

From his verses in *Kavitāvalī* we get a lot of information about the the prevailing caste barriers, evil practices in Hindu society, the degeneration of high-caste Brahmins, especially of Kasi (now Varanasi) and the sufferings undergone by him for rendering the *Rāmāyaṇa* in folk languages and for his unorthodox ideas.

Pero lo que dice Tulsī es:

Let anyone call me a cheat or a mendicant, a Rājput or a Muslim weaver, I have no son to marry to anyone’s daughter and defile his caste; Tulasī is well known as the slave of Rām; everyone is free to call him by any name. By choice he lives by begging for alms; he sleeps in a mosque and is free from any kind of liability either to give or receive.³⁹⁰

³⁹⁰ El ejemplo y las dos citas de *Organiser* y Tulsīdās son de Ghose, 2004: 236.

¿Cómo se lleva a cabo la proselitización del *Hindutva* y para qué sirven estos vídeos? Vamos a poner algunos ejemplos de cómo se lleva a cabo la “hinduización” de comunidades tribales (*ādivāsīs*) cuya vida religiosa se basa en cultos animistas y a los ancestros o bien, son cristianos.

Las campañas del RSS consisten en ir por las aldeas tribales, casa por casa, persona por persona, y entregarles un poster de un dios hindú y un colgante de Hanumān, contarles la historia de Rāma y de la asceta Śabarī (III, 70) y recordarles que son hindúes. A veces también pintan *Jai Śrī Rām* en las paredes, se construyen templos a Hanumān, Bhairon (Śiva) y Mātā (Diosa Madre) o se venden por 5 rupias una bandera hindú (color naranja), un calendario o poster de dioses o colgantes de Hanumān.

Así los explican Manesh G. Sharma y Naval Kishore, activistas del RSS:

For example, this very *bhagoria* festival is projected by the media as a *pranayaparva* (a festival of love) to defame these people. We will teach such media a lesson soon enough. [...] We arranged for a picture of a Hindu god in every home and got Hanumān-lockets for every individual. [...] These missionaries disguise their malicious intent by coming as Father and Brother, like Puthana came as a well, meaning aunt to harm Kṛṣṇa, and Rāvaṇa came as a *sādhu* to spirit Sītā away. In contrast, the RSS only seeks to remind these people of their rightful faith (*cit.* en Gopalakrishnan *et al.*, 2004).

Por el contrario, Sambaru Sabar, un tribal del distrito Gajapati (Orissa), que fue activista del VHP durante 15 años y luego se hizo miembro del CPI(M) (Partido Comunista Marxista Indio), cuenta a *Frontline*:

Earlier we used to pray to trees and rocks. Then VHP men started visiting us, convincing us that all the sins we have committed by killing and eating animals will be forgiven by God if we start praying to the photographs they gave us of Rāma. They told us that trees and rocks were not gods, Rāma was. [...] They told us that Christianity was a foreign religion and being Indian, we should not tolerate any foreign religion in our country, let alone be a follower of it (*cit.* en Gopalakrishnan *et al.*, 2004).

El ejemplo de lo ocurrido en el distrito Dangs (Gujarat), una zona de bosques bastante aislada donde viven *ādivāsīs* cristianos, muestra la magnitud de los programas proselitistas:

Para febrero de 2006, el RSS organizó en Dangs la primera *Kumbha Melā*³⁹¹, un

³⁹¹ Hasta entonces sólo había cuatro lugares donde se celebraba la *kumbha melā* cada doce años, por turno: en Prayāg (el nombre hindú de Allahabhat, Uttar Pradesh); Hardwar

festival religioso, coincidiendo con *Mag Panchami*, el día del encuentro entre Rāma y Śabarī. El lugar fue elegido porque los militantes *Sangh* identifican el lugar con el bosque Daṇḍaka. El gobierno estatal, gobernado por el BJP, apoyó económicamente el evento con 400 *crores*, más de 7 millones de euros). El vídeo promocional era totalmente provocador:

How Lord Rām destroyed demonic forces like Ravan./ Today, demonic forces are trying to destroy Hinduism (foto de una iglesia con la cruz)./ To confront them and to create religious awakening./ The Shabari Kumbh Melā calls out to everyone./ It will try to get all parts of society to unite with Hindu religion./ And will stop conversions (vídeo promocional de la Shabari Kumbh Mela en Dangs, Gujarat; *cit.* en Bunsha, 2006).

Los eslóganes también (*Hindu jaage, Christi bhaage*, “Hindués despertad, cristianos corred”). La organización se planeó con bastante antelación, el *Rāmāyaṇa* estaba entre los ingredientes del programa:

En 2002, se invitó a Sant Morari Bapu para un *rāmakathā*. En su discurso, afirmó que “tenía que haber un *Kumbh Melā* en este lugar donde Rāma se encontró con la devota *ādivāsī* Śabarī, donde comió los frutos del bosque que ella había probado”. En los meses siguientes, miembros *Sangh* se dedicaron a propagar el mito.

En las ciudades vecinas, el festival religioso se anunció como una nueva oferta religiosa turística. Jarsol Dahad, un pequeño estanque artificial en el pueblo de Subir, se red denominó Pampā Sarovar, el lugar donde Rāma conoció a Śabarī y donde los peregrinos podrían tomar el baño ritual. En la montaña Chamak se abrió un templo en 2004 dedicado a Śabarī Mātā, a quien acompañan imágenes de Rāma, Lakṣmaṇa y Sītā. Aunque el lugar no se había desarrollado en décadas, empezó a recibir fondos de todas partes. Los pueblos de la zona se llenaron de activistas *Sangh*. En Subir, se distribuyó comida, cereales y ropa gratis. Los activistas tomaban fotos de las casas e instituciones cristianas (escuelas, dispensarios) intimidando a sus propietarios y amenazándoles (“si no sigues a Rām, morirás en el *Kumbh Melā*; ni la policía podrá salvarte”; “deja de creer en Jesús y sigue a Rām, etc.”)³⁹². La radio local lanzaba el discurso de Morari Bapu cada tarde. Camionetas-cine proyectaron el vídeo *Rāmāyaṇa* de Ramanand Sagar por los pueblos y otros vídeos de los que hemos descrito

(Uttaranchal); Ujjain (Madhya Pradesh) y Nasik (Maharashtra). Cada ciclo de doce años incluye una *maha kumbha melā* o gran *kumbha melā* en Allahabhat en la que participan varios millones de personas, probablemente el mayor peregrinaje que se celebra en el mundo.

³⁹² En 1998 hubo 38 ataques contra cristianos en tres semanas.

anteriormente.

Medio millón de peregrinos acudió al evento en 2006 (más del doble de la población total del distrito Dangs, que no llega a 200.000 habitantes, casi todos tribales).

Śabarī no es la única protagonista para convencer a los tribales, los *Sangh* eligen cuidadosamente sus palabras y personajes. Otro de sus argumentos es que el mejor seguidor del héroe “ario” Rāma, era Hanumān y Hanumān era un tribal, los *ādivāsīs* son los originales devotos de Rāma y por consiguiente, hindúes. Las estatuas y templos dedicados a Hanumān crecen como setas por toda la India, como comenta Ali Patnaik, un miembro de la ejecutiva del CPI(M) en Orissa, “Hanumān se ha convertido en el primer invasor de la tierra del gobierno” (Gopalakrishnan *et alii*, 2004).

Los posters que hemos descrito también se utilizan en toda clase de centros financiados por el movimiento *Hindutva*. En vez de los tradicionales carteles de flora y fauna o consejos nutricionales, higiénico-sanitarios que normalmente cuelgan en las enfermerías, el centro educacional del Saraswati Shishu Mandir (una organización del RSS) de Naraina Vihar (Delhi) está decorado con frescos de héroes históricos hindúes en batalla contra los musulmanes o británicos, mapas del Akhand Bharat (la indivisible India), la figura de Bhārat Mātā (madre India) y el himno hindú *Bande Mataram* (Sarkar, 1993: 31).

Según Sudipta Kaviraj (1995: 309), el Rām guerrero de los vídeos y posters nacionalistas hindúes es totalmente “agramatical”, es decir, es incorrecto iconográficamente. También le parecen incorrectos los dioses de plástico que se ponen en los coches. No hay nada malo en el hecho de que a los conductores les guste poner a su dios preferido en la guantera del coche o detrás del manillar del motocarro (*autorickshaw*). El hecho de que las iconografías y los materiales cambien, tampoco es negativo. El cambio inalterable del hinduismo se debe, en gran medida, a la ausencia de evidencias históricas materiales que argumente la amplitud de cambio. No es el hecho de que la iconografía de *Rāmāyaṇa* haya cambiado y que su carro ahora lo fabrique Toyota, lo que importa es que han echado a los otros dioses del mapa por unos intereses políticos.

De lo mismo se queja Datta (1993: 49 – 54) que ve que la contracción de Bharat (India) en Rāma quita los contextos específicos de tiempo y espacio en los que se

basan los elementos constituyentes del pluralismo. El VHP no sólo se apropia del espacio y el tiempo, también del valor del pluralismo que cobra un nuevo sentido con el movimiento de los *silanyas*. “Plural”, para ellos, es la procedencia de los ladrillos y de los peregrinos que los han traído, *Rāmjanmabhūmi* es un templo hecho de la tierra de toda la Madre India, *Rāmjanmabhūmi* es la India. Con el movimiento *Rāmjanmabhūmi*, el VHP ha logrado localizar el yo universal en un espacio originario. La reintegración del yo significa una búsqueda para recuperar la herencia propia. El VHP abre la posibilidad de orientar el objeto de devoción a una colectividad particular, los hindúes. A ello le acompaña la imagen del Rāma con aspecto agresivo, que para ellos es *udarta*. Esto tiene que ver con la idea de los humores (*bhavas*), que no sólo define varios aspectos de los dioses y diosas, también permite a los devotos cultivar un sentimiento correspondiente y una actitud entre ellos. A través de los devotos puede lograrse la unidad. Igualando Rāma a hinduismo y traduciendo una tradición plural a un símbolo puramente terrestre que significa el espacio (en general Bharat y específicamente *Rāmjanmabhūmi*), es fácil identificar a unos antagonistas (los musulmanes).

¿Es Rāma sólo un pretexto para difundir legítimamente la propaganda *Hindutva*? ¿se ha convertido en un símbolo? ¿cómo la formación ideológica del movimiento nacionalista hindú atrapa las tradiciones de devoción religiosa y reorienta su mensaje tan fácilmente? ¿estamos hablando de una especie de hoja en blanco sobre la cual se puede imprimir cualquier mensaje?. Este movimiento de masas se basa en un símbolo pivote que contiene, en su misma tradición, miles de interpretaciones. Como símbolo, Rāma es capaz de variaciones infinitas y extensiones de significado ilimitadas.

Ni siquiera los *satyagrahis* entienden a Rāma de la misma manera. Algunos no creen en la religión, pero les inspira el proyecto de unificar a los hindúes, otros se centran en el conflicto *masjid/mandir* y otros admiran las cualidades divinas de Rāma (Datta, 1993: 47)³⁹³. Pero todos reivindican la *udarta* de Rāma (tolerancia de Rāma a

³⁹³ Pradip Kumar Datta (1993: 49) fue uno de los seis profesores que acudieron a Ayodhyā después del programa *satyagraha* en diciembre y enero de 1990 – 1991. Sus entrevistados mostraban abiertamente (delante de otros compañeros *satyagrahis*) diferentes opiniones acerca de lo que para ellos significaba Rāma. Uno de ellos, afirma que él obedece la llamada de su Rāma interior. Esta respuesta sigue la tradición devocional de la relación entre *jivatma* (alma individual) y *parāmatma* (alma universal), la búsqueda del yo para realizarse en la universalidad, que no sólo está presente en el hinduismo brahmánico sino en cultos de

todas las creencias), por eso es un ejemplo. Algunos van más allá, Rāma es co-extensivo con todas las creencias porque Él es inmanente en cada uno. Rāma viene a ser sinónimo de *brahman*, el principio universal.

Madhu Kishwar (1990: 3) analiza el asalto del Rām(bo) del VHP y dice que el BJP-RSS-VHP ha adoptado cínicamente los motivos *ramayánicos* con el propósito de hacerse con el poder estatal a través de la “política de venganza”, pero también critica a la élite secular educada tipo occidental que ha interiorizado los estándares coloniales en educación y cultura y ha producido generaciones de gente alineada e ignorante de las tradiciones culturales y la educación indias. La juventud de ahora conoce a Rāma por Ramanand Sagar y no por Tulsīdās o por otros poetas. No se extraña de que esa juventud ignorante sea de derechas.

M. Kishwar destaca que Gandhi siempre eligió los pasajes en los que el *Rāmāyaṇa* enfatiza la hermandad y la no violencia e insiste que la lectura del *Rāmāyaṇa* debe hacerse desde la piedad de la *bhakti*:

We need to redeem Rām as religious figure, religious in the sense of representing a revered moral, ethical code and as an embodiment of rare spiritual ideals which have inspired generations and generations of people to upright lives in this land. The appropriation of Rām by sectarian politicians to perpetrate communal massacres pours contempt on Rām, who in popular imagination stands as a symbol of love, compassion, self-sacrifice, and steadfastness to duty. The Rām we imbibed as children from our parents bears no resemblance to the BJP-RSS incarnation (Kishwar, 1990: 7).

VHP [leaders] . . . are not even remotely concerned with the religious and spiritual well-being of the Hindus. Rather, they are obsessed with mobilising Hindus as a political force to subordinate and terrorise non-Hindus in India. Their *dharma* is nationalism, not Hinduism. Their inspiration comes from Hitler, not from Rām (Kishwar, 1990: 5).

Para Kishwar (1990: 10), la monopolización de lealtades (una nación, una lengua, una religión) recuerda a una visión cristiana o semítica (la matriz del nacimiento nacionalista) en vez de incorporar la diversidad, característica de la mayoría de visiones tradicionales del *dharma*.

Linda Hess critica a Madhu Kishwar por su particular apropiación del *Rāmāyaṇa*. El artículo de Kishwar se titula precisamente “In Defense of *our* Dharma” (la cursiva es de Hess) y no parece demasiado adecuado para alguien “*who respects and loves traditional Hindu literature, religion, and learning, and means to reclaim*

los seguidores de Kabīr, los Sahajiyas y los Bauls.

the dharma from those who “have hijacked Rām and are using him as a political cover” (Kishwar 1990: 5)” (Hess 1992). Las páginas de Kishwar están llenas de citas del *Rāmcaritmānas* cuidadosamente escogidas para defender su idea de tolerancia hindú y la visión *gandhiana* del *Rāmāyaṇa* en oposición a la del *Hindutva*.

Por supuesto, Kishwar no cita los episodios del *Mānas* que no le convienen como son los que restringen los roles sociales de la mujer, la idea de Sītā como esposa o mujer ideal, la violencia de la guerra, la muerte de Vālin, etc., que en otros artículos ha defendido, por ejemplo en *Yes to Sītā, No to Rām!* (1997) o en la crítica que llevó a cabo desde su revista *Manushi* a la película *Fire* de Deepa Metha (Kishwar, 1998).

Estamos de acuerdo con la mayor parte de la crítica de Kishwar. La televisión y el cine son las “enciclopedias” modernas donde indios y europeos, aprendemos quién es Gandhi, Aquiles, Tulsīdās, Hitler o Rāma; el sistema primario de modelización (Fabbri, 1973). También estamos de acuerdo con el argumento de Linda Hess, de que Kishwar usa el *Rāmāyaṇa* según su conveniencia (de la misma forma que lo hacen el BJP/ VHP /RSS). Es más, no sólo lo hace Kishwar sino toda la *academia* incluida Linda Hess.

Hemos visto en este apartado como los nacionalistas hindúes se apropian del pasado indio para construir su propia identidad. Hemos visto que no hay “hinduismo” tal y como lo conocemos hoy en día ni una identidad geográfica sagrada (Bharat, la India) que pueda localizarse en un mapa moderno. Hemos visto que el VHP se apropia del símbolo y discurso de Rāma. En el siguiente apartado veremos otras lecturas (apropiaciones, usos, abusos) del *Rāmāyaṇa* para defender la igualdad de género y denunciar textos patriarcales. ¿Son todas las lecturas legítimas? Aunque simpaticemos más con unas interpretaciones que con otras, semióticamente sí, la semiosis de la *rāmāyaṇasfera* es ilimitada.

4.2. SITA: DIOSA Y ESPOSA

Las mujeres han querido expresar o encontrar su voz en el *Rāmāyaṇa* y en la figura de Sītā. Unas han encontrado inspiración en la fuerza moral de la heroína y otras se han revelado en contra de su debilidad y sumisión. En el apartado anterior, hemos descrito el Rāma viril del movimiento *Hindutva*, en este apartado veremos lo que representa Sītā para las mujeres indias.

4.2.1. La fiel Sita y otros modelos de mujer

Si nos acercamos al *Mahābhārata*, veremos que sus protagonistas femeninas son más complejas y articuladas que las estereotipadas del *Rāmāyaṇa*:

Kunti y Draupadi son mujeres fuertes con una personalidad muy desarrollada, juegan un papel dinámico en relación a sus maridos y frecuentemente son retratadas empujando a los Pāṇḍavas en contra de los Kauravas.

Kunti concibe hijos (fuera del matrimonio) con Sūrya, Yama, Vāyu e Indra. En la primera parte del *Mahābhārata*, el linaje se prolonga a través de algunas formas del sistema de levirato. Cuando el levirato era aceptado socialmente, la ilegitimidad no existía. Sin embargo, en la segunda parte, Kunti tuvo que abandonar a su hijo Karna después de que naciera porque había sido concebido antes de tener un marido “legal”. Después, Kunti no podía revelar la identidad de Karna, al menos a sus otros hijos, hasta que él muriera. La narrativa sugiere que Kunti quizás sacrificara a su hijo Karna para salvaguardar los intereses de sus hijos legítimos.

La historia de Draupadi, también del *Mahābhārata*, contrasta con la imagen de la fidelidad monógama que se ha convertido en el aspecto más dominante de la idealización de la mujer en la tradición clásica, especialmente en la figura de Sītā. Draupadi no sufre en silencio sino que condena fuertemente a los Pāṇḍavas por haberla humillado. También se comporta desafiante con los Kauravas cuando estos la arrastran a la asamblea declarando que les pertenece. Ella discute con los ancianos sentada en la asamblea de la corte sobre la posición legal de un esclavo y declara que Yudhiṣṭhira ya no tiene autoridad sobre ella. Humillada como había estado por los Kauravas, Draupadi se las arregla para liberar a los Pāṇḍavas de su encarcelamiento y, finalmente, jura no recogerse el pelo como signo de su humillación hasta que se venga el insulto.

Ninguna de las mujeres del *Mahābhārata* se ha convertido en el ideal de mujer india.

En un estudio de Sudhir Kakar (1978) hecho en Uttar Pradesh en 1957, 500 chavales y 360 chicas entre 9 y 22 años, escogieron a Sītā como la mujer ideal entre una lista de 24 dioses, diosas, héroes y heroínas. Sītā continúa despertando el mismo tipo de interés, admiración y devoción treinta años después.

El éxito del personaje podría deberse al argumento lineal del *Rāmāyaṇa* donde

la relación entre Rāma y Sītā se construye desde el principio de la narración al último libro, por eso tiene más fuerza que otras heroínas que sólo aparecen en algunos capítulos del *Mahābhārata*. O simplemente por la popularidad de la épica:

From earliest childhood, a Hindu has heard Sītā's legend recounted on any number of sacral and secular occasions; seen the central episodes enacted in folk plays like the *rāmlīlā*; heard her qualities extolled in devotional songs; and absorbed the ideal feminine identity she incorporates through the many everyday metaphors and similes that are associated with her name (Kinsley, 1986: 78).

Pero también podemos dar una explicación de género y ver que Sītā es la personificación de la mujer ideal en la cultura india porque es pasiva y sumisa en contraste con Draupadī y otras mujeres que cuestionan y se revelan contra el orden establecido por el patriarcado. El matrimonio ideal, según el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, está basado en la devoción de la mujer al marido y a todo el *status quo*:

Thus, 'she is as pure as Sītā' denotes chastity in a woman, and 'She is a second Sītā', the appreciation of a woman self-sacrifice. If in the mythologically instructed community there is a corpus of images and models that provide the pattern to which the individual may aspire, a range of metaphoric identity, then this range, in the case of a Hindu woman, is condensed in one model. She is Sītā (Kinsley, 1986: 78).

Sītā no es un modelo de mujer sólo, sino un modelo de mujer casada, Rāma es el marido ideal y la pareja Rāma-Sītā, la representación de los esposos perfectos en el imaginario colectivo hindú. El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki dice que el dios de la mujer es su marido, él es su amigo y su maestro (II, 110, 10 – 15), pero no dice nada de lo contrario (Kampan o Tulsīdās tampoco). Parece que “los deberes” de los modelos hindúes están divididos de acuerdo con el género: el objetivo principal del hombre es su *dharma* mientras que el de la mujer es dedicar su vida a la felicidad del marido (su *dharma* como esposa).

Sītā es la mujer ideal porque es fiel, firmemente leal y verdaderamente sacrificada, dispuesta a obedecer los deseos de Rāma sin cuestionarlos nunca, por eso recibe títulos como *bhartṛparāyaṇā* o *pativrata*, la mujer virtuosa, pura, que no tiene vida aparte del esposo. Veamos tres ejemplos en los que el texto de Vālmīki resalta esa devoción incondicional de Sītā a Rāma:

Momentos antes de partir para el exilio, Kausalyā aconseja a su nuera Sītā con las siguientes palabras:

Wicked are those women who are ever untruthful by nature and swayed by

passion, are difficult to comprehend, heartless and of sinful resolve and who get estranged in a moment. Neither (noble) birth nor good turn, nor learning, nor gift nor even marriage ties capture the heart of (such) women, fickle of heart as they are. In the case, however, of virtuous women, who are in fact devoted to good conduct, truthfulness and the precepts of their elders and keep within the bound of decorum (laid down for their family), their husband is the most sacred object and he alone excels all. Through (being) sent into exile to the forest, my son, Śrī Rāma, should not be despised by you. Endowed with means or resourceless, he is surely as good as a deity for you (*Vul.* II, 39, 21 – 25).

Sītā responde a su suegra con la lección bien aprendida:

I shall surely do all that you worthy self instructs me to do. I know how I should behave towards my husband and I have (also) heard about it (from my elders). Your noble self ought not to equate me with wicked women. I am unable to deviate from virtue (even) as moonlight is incapable of parting from the moon. A *vīṇā* is of no use without chords and a chariot is of no use without wheels. Nor can a wife who is bereft of her husband prosper in a happy state even through she may have a hundred sons. Indeed a father bestows limited joy, a brother (too) bestows limited joy and a son (as well) bestows limited happiness. What woman, then, would not adore her husband, the bestowed of unlimited joy? Having heard about the special and ordinary duties of a wife from my superiors and thus convinced that my husband is a veritable deity to a (married) woman, how can I, such as I am, despise my husband, O venerable lady? (*Vul.* II, 39, 26 – 31).

De nuevo, se confirman estas palabras con la asceta Anasūyā que felicita a Sītā por su decisión de acompañar a Rāma en el bosque:

I am glad, you are following (your husband) Śrī Rāma, who has been exiled into the forest. Worlds that are attended with great prosperity await those women to whom their husband is dear, no matter weather he lives in a city or in a forest, whether he is propitious or adverse. In the eyes of women who are blessed with a noble disposition the husband is the highest deity, no matter whether he is ill-mannered or licentious or entirely devoid of riches. Through deeply pondering, I do not see for a woman a friend greater than the husband and more capable of yielding one's desired object at all places the imperishable fruit of one's austerities, O princess of the Videha kingdom! Those evil women, however whose hearts are swayed by desire, (nay) who lord it over their husband, having no sense of virtue and vice, and move about (at will) do not follow him in the aforesaid manner. Indeed, fallen a prey to concupiscence (which is worth giving up), women who belong to that category, O princess of Mithilā, meet with a fall from virtue and also reap infamy. Women like you, on the other hand, who are adorned with virtues (like devotion to their husband) are discovered what is good and evil to the world, will (hereafter) dwell in heaven in the same way as those who have performed meritorious deeds. Therefore, remaining devoted to the service of this prince, (nay) looking upon your husband as the foremost object of your worship and attending on him at the proper time, practice virtue in cooperation with your husband. Thereby you will easily attain fame as well as religious merit (*Vul.* II, 117, 21 – 28).

Sītā sigue a Rāma en su duro exilio por el bosque, comparte el sufrimiento y la felicidad de su esposo, lo apoya en cada momento como consejera y demuestra su firme amor a pesar de todas las presiones de Rāvaṇa durante su cautividad en Laṅkā. Sītā se ve obligada a elegir entre la deshonra y la muerte y prefiere morir antes que una vida lujuriosa junto a Rāvaṇa. Indicaremos en los siguientes apartados cómo Sītā demuestra esa capacidad de sacrificio y sufrimiento a lo largo de su vida.

4.2.1.1. El nacimiento y abandono de Sita

Podemos decir que el sufrimiento de Sītā empieza desde su mismo nacimiento, cuando es abandonada por sus (desconocidos) padres (I, 65, 14 – 15). A lo largo del poema se nos explica en más de una ocasión que Sītā no ha nacido de un útero (I, 65, 15; II, 110, 26 – 52). Pasa su infancia y juventud en el palacio de Mithilā como hija adoptiva del rey Janaka y su esposa, hasta que se casa con Rāma. Su nombre propio, Sītā, significa literalmente “surco” y explica el nacimiento de la princesa que fue descubierta en el surco de un campo arado del rey Janaka³⁹⁴. Por esta razón es considerada la hija de Mādhavī (Bhūmi Devī, la Diosa de la Tierra, famosa porque trae buenas cosechas). De ella nace y a ella vuelve tras su destierro. El surco era un término poético en la antigua India, símbolo de la fecundidad. El nombre de Sītā ya se menciona en el *Ṛg Veda* como Diosa de la Tierra, aunque no se refiere necesariamente a la misma Sītā del *Rāmāyaṇa*.

En otros *rāmāyaṇas*, como la narración popular de Karnataka, de Himachal Pradesh, los *rāmāyaṇas* jainistas de Vimalasūri y Guṇabhadra o los *rāmāyaṇas* de Camboya, Tailandia, Laos y Malaysia, Sītā es hija de Rāvaṇa y su esposa Maṇḍodari, y fue abandonada cuando Rāvaṇa descubrió que sería la causa de su muerte. Hay pequeñas variaciones en los textos que explican este abandono. En algunos *rāmāyaṇas* (el *Rāmakīrti* jemer, el *Uttarapurāṇa* de Guṇabhadra o el *Hikayat Serī Rāma* malayo) se cree que Sītā es una reencarnación de la esposa de Indra, que se quiere vengar de Rāvaṇa³⁹⁵.

³⁹⁴ Además de su nombre propio, la protagonista femenina recibe otros nombres como “Janākī” o “Vaidehī” (nombre filosófico del rey Janaka dada su habilidad de meditar) por ser hija del rey Janaka, o Mithili, patronímico de Mithilā.

³⁹⁵ Indra, dios védico, tiene más importancia para el budismo y jainismo, presentes en el

La narración popular de Karnataka, en el sur de la India, comienza con la historia de Ravula (Rāvaṇa) y su mujer Maṇḍodari. La pareja no puede tener hijos. Rāvaṇa hace sacrificios y Śiva se le aparece en forma de *yogi*, le regala un mango mágico y le pregunta si lo compartirá con su esposa. Él le responde afirmativamente y Śiva le promete que de engañarlo, “pagará las consecuencias de su fruto” (se refiere al mango y a su hija). Rāvaṇa no le da mango a su mujer y se lo come entero. Automáticamente el mismo Rāvaṇa queda “embarazado” de Sītā. Estaba tan avergonzado que la puso en una caja y la abandonó en el campo de Janaka. En canarés, *sītā* quiere decir “(él) estornudó”. Este nacimiento como hija de Rāvaṇa sugiere la mala envidia de los hombres por no concebir y parir a los niños, que es un tema frecuente de la literatura india u otro tema edípico de padres persuadiendo a hijas y, en este caso, la hija causando la muerte de su padre “incestuoso” (Ramanujan, 1997: 37).

Vālmīki sugiere que Sītā es una reencarnación de Vedavatī (*Vul.* VII, 17, 43 – 44), una doncella consagrada a Viṣṇu que se suicida porque Rāvaṇa intenta seducirla y le toca el pelo. Lo maldice diciendo que renacerá para vengarse de él:

Insulted by you, O ignoble man, I no longer desire to live. I will therefore, enter the fire before your very eyes, O Ogre! As I have been insulted in this forest by you, O Sinner, therefore I will be born again for your destruction. It is not possible for women to kill a man of sinful resolve. And I pronounce a curse on you, my (reserve of) *Tapas* will be lost. I have done anything meritorious or given gifts or tended the sacred fire, I will surely appear as Ayonijā (not born of the womb), the pious daughter of a virtuous man”. Having said thus, she entered the kindled fire (*Vul.* VII, 17, 29 – 32).

Así pues, el origen del nacimiento de Sītā se explica en los *rāmāyaṇas* tanto de forma mítica como mágica y siempre de forma dramática.

4.2.1.2. La prueba del arco

La selección del marido de Sītā se realiza mediante un concurso (*svayaṃvara*) que consiste en tensar el arco de Śiva, el hombre que lo consiga se casará con la princesa. Hay muchos príncipes que ya lo han intentado pero ninguno ha sido capaz

sudeste asiático. Para Tulsīdās y la tradición *bhakti*, Sītā es la reencarnación de Lakṣmī, esposa de Viṣṇu.

de conseguirlo. Rāma no sólo tensa el arco, también lo rompe. Rāma y Sītā se casan con el consentimiento de Daśaratha que acude a Mithilā para darles su bendición (I, 72). En realidad, el episodio está más enfocado a demostrar públicamente la fuerza y heroicidad de Rāma que al “premio” en cuestión. Rāma no va a Mithilā con un deseo expreso de concursar para casarse con la bella princesa, es Viśvāmitra quien le pide a Janaka que le enseñe el arco de Śiva a los dos hermanos (I, 65, 5 – 6) y éste les explica la recompensa por tensarlo (I, 65, 7 – 27). Sītā acepta el candidato que su padre ha elegido y le obedece como corresponde a una buena hija según la tradición clásica hindú (*Manusmṛti*, V, 147 – 148).

Este episodio varía ligeramente en el *Mānas* de Tulsīdās donde tiene lugar un breve encuentro casual de los esposos en un jardín antes del matrimonio. Hay un juego de miradas y cierta complicidad de los novios. Para este episodio Tulsīdās se inspira en el los *rāmāyaṇas* de Bhavabhūti (Pauwels, 2003: 86 – 87) y Jayadeva II (Pauwels, 2003: 87 – 96). El tema de amor a primera vista es común en la tradición *kāvya* (Vaudeville, 1955: 105) y hay varias “novelas” en *avadhī* (antiguo hindi), muchas de ellas de inspiración sufí, que lo describen. Tulsīdās se limita a una mirada. Describe la belleza de Rāma y no la de Sītā. Diseña la escena de acuerdo con su agenda *bhakti* y se centra en la divinidad del héroe. Lo que le importa a Tulsī es resaltar la pureza de Dios, dar un ejemplo de la relación ideal entre el devoto (en este caso Sītā) y el dios Rāma y hacer hincapié en la *darśana* (culto a Dios mediante la mirada) en la relación de ambos. El encuentro se produce con el permiso de sus mayores y en un contexto religioso, es un encuentro totalmente inocente, los dos protagonistas tienen absoluto control de sus emociones.

En una canción popular el encuentro prematrimonial de los novios adquiere un toque pasional: Sītā va al jardín de orquídeas de su padre a dar un paseo. Allí se encuentra a Rāma que no puede reprimirse y la abraza. Ella le dice: “Deja de abrazarme, Rāma ¿qué voy a decir si se rompen mis pulseras³⁹⁶?”. Sītā llega a casa y le cuenta lo sucedido a su madre pidiéndole que le castigue y la eche de casa, pero su madre le responde: “No te preocupes cariño, Rāma es el novio perfecto y te casaremos con él” (Mitra, 1983: 103).

Otros *rāmāyaṇas* modernos (el *Rāmāyaṇa* televisivo de Ramanand Sagar o el *Rāmāyaṇa* indo-japonés en dibujos animados de Yugo Sako, Koichi Sasaki y Ram

³⁹⁶ Las pulseras tradicionales son de cristal.

Mohan) destacan y recrean este episodio con cierto romanticismo y enamoramiento *hollywoodiense* de amor a primera vista. En la serie de dibujos animados, el juego de miradas se produce cuando Sītā desfila por las calles de Mithilā a lomos de un elefante, es Sītā quien mira a Rāma entre el público y se enamora de él. Durante la prueba del arco, ella se muestra inquieta, deseosa y preocupada por si su enamorado no supera la prueba y se ruboriza cuando lo consigue.

En algunas canciones-*rāmāyaṇas* populares en telugu, maithili, bengalí y maratí recopiladas por Nabaneeta Dev Sen (1998: 18 – 27), Rāvaṇa acude como participante al concurso del arco y es incapaz de levantarlo, esto provoca la risa nerviosa de Sītā. Rāvaṇa se siente ridiculizado delante del público y promete secuestrarla algún día. Como en el *Rāmāyaṇa* animado, cuando le toca el turno a Rāma, Sītā está preocupada de que no supere la prueba e incluso recrimina a su padre por haberse comprometido con un voto tan duro.

En una de las canciones de estilo *carnatic* (Tamil Nadu) se describe un episodio de la infancia de Sītā en el que juega con sus amigas. Un día, una pelota cae justo debajo del arco de Śiva, las niñas se lamentan porque no podrán recuperarla. La pequeña Sītā no se muestra en absoluto preocupada, corre hacia el arco, lo levanta con su mano derecha, coge el balón y vuelve a jugar con sus amigas. Janaka, que observa el suceso, está muy impresionado y sorprendido de cómo Sītā maneja el arco, así que decide que sólo el hombre que pueda levantarlo como ella será el candidato adecuado para casarse con su hija (Narayanan, 2000: 24 – 25). Una canción parecida cuenta que Sītā va a limpiar y a rezar al templo de Śiva antes del *svayamvara*, ve que hay polvo debajo del arco y lo levanta sin ningún problema para pasar el trapo por debajo (Misra, 1983: 103). Ambos textos reflejan la fuerza de Sītā (el poder de la Diosa, su *śakti*, del que luego hablaremos) y acercan el personaje a la vida cotidiana de las mujeres que lo cantan.

4.2.1.3. El exilio de Rama y el rapto de Sita

Después de la boda, el joven matrimonio (Rāma y Sītā) vive una etapa feliz en el palacio de Ayodhyā que culmina con el anuncio de Rāma como sucesor en el trono (II, 10). Kaikeyī, la esposa preferida del rey, presa de la envidia, le pide a su marido dos deseos que él le había prometido en su juventud por salvarle la vida: el exilio de Rāma y que su hijo Bharata sea nombrado heredero (II, 7 – 12). Rāma acepta el

exilio, como hemos visto en el capítulo anterior, sin ningún tipo de condiciones.

Sītā decide abandonar su cómoda vida en el palacio de Ayodhyā y seguir a su esposo, llevando una vida completamente austera y piadosa. Esta es la primera prueba de amor y lealtad a Rāma (II, 24, 1 – 15). Él intenta convencerla para que se quede en Ayodhyā y ella le pide encarecidamente que permita acompañarle, hasta el punto que amenaza a Rāma con el suicidio:

You must take me, Kakutstha³⁹⁷: your joy has always been mine to share, and your sorrow. If you refuse to take me to the forest despite the sorrow that I feel, I shall have no recourse but to end my life by poison, fire or water (II, 26, 19).

Esta duras palabras contrastan con el episodio divertido y metaliterario del *Adhyātma Rāmāyaṇa*. La amenaza se transforma en *līlā*: Sītā le pregunta descaradamente a Rāma si conoce algún *rāmāyaṇa* donde Sītā se quede en casa esperándolo (4: 53 – 83)³⁹⁸. Esa es suficiente razón para convencerlo.

En el texto de Vālmīki, todos los inconvenientes y peligros que Rāma menciona (los bosques están llenos de monstruos y otros peligros: tigres, serpientes, escorpiones, etc.) no logran convencer a Sītā para que no marche al exilio, sin embargo, el tener que ir vestida como corresponde a un asceta, supone para Sītā un gran sacrificio, incluso si se la pone encima de su *sari*:

Sītā, who was in no way adept in wearing the bark of trees, erred again and again (in her attempt to do so). Placing one piece about her neck and taking another in her hand, the said daughter of Janaka stood abashed, inefficient as she was (in wearing the bark). Quickly going near her, Śrī Rāma, the foremost of those upholding the cause of virtue, then personally fastened the bark over her silken garment (*Vul.* II, 37, 10 – 13).

El rey Daśaratha tiene que intervenir y pedirle a Kaikeyī que permita a su nuera ir vestida de princesa puesto que su compromiso no afecta ni a ella ni a Lakṣmaṇa:

The sojourn in the forest of Rāma alone has been asked for by you, O princess of the Kekaya territory! (Hence) let Sītā, who deserves to be decorated daily proceed fully provided with excellent conveyances and attendants as well as with costumes (of various kinds) and all useful accessories; (for) while asking the boons her exile was not solicited by you (*Vul.* II, 37, 34 – 35).

Los argumentos en favor de que Sītā lleve *sari* continúan en los siguientes cantos (38 y 39) y finalmente, Kaikeyī accede a la petición de su marido. Daśaratha

³⁹⁷ Descendiente de Kakūtstha, patronímico usado para los príncipes de la dinastía Ikṣvāku, Rāma y sus hermanos.

³⁹⁸ Hemos traducido este fragmento al castellano en el apéndice 1.

ordena que traigan ropa cara y los ornamentos más valiosos (*Vul.* II, 39, 14) para Sītā. Una mujer perfecta y virtuosa como Sītā no podía ser o estar fea.

Al final del segundo libro (II, 109 – 111), la pareja desterrada, Rāma y Sītā, visita al profeta Atri. La mujer de Atri, Anasūyā, practicó ascetismo durante diez mil años y era muy conocida por haber devuelto el caudal al río Jahnavi después de diez años de sequía. Anasūyā, ya muy anciana, le explica a Sītā que, para una mujer de naturaleza noble, su marido es la suprema divinidad³⁹⁹. Sītā conoce su fortuna y le cuenta que recibió consejos de su madre y suegra de cómo debía comportarse, cita a Savitri, Aruṇḍhatī y Rohini como ejemplos de mujeres que siempre mostraron obediencia y amor a sus maridos. Deleitada con estas palabras, la anciana asceta, usando el poder que sus austeridades le han hecho ganar, le da a la joven Sītā una guirnalda celestial, ropa, joyería y una crema de belleza eternal. Aplicándose esa crema al cuerpo, Sītā estará tan bella como Śrī lo está para el eterno Vīṣṇu. Finalmente, Sītā le relata su nacimiento de la tierra y la historia de la prueba del arco (*svayamvara*). Anasūyā la abraza y admira la dulzura y claridad de su discurso.

En la India, las esposas llevan joyas y las viudas no. Para la *satī*, la mujer se enjoya antes de echarse a la pira funeraria de su marido. Llevar joyas es símbolo de actividad sexual (Sutterland Goldman, 2003: 140). En el *Rāmāyaṇa*, Rāvaṇa y las mujeres de su harén van cargados de ornamentos; sin embargo, las *rākṣasīs* no llevan ninguno y son grotescamente inactivas. Rāma no lleva joyas cuando marcha exiliado, su madre Kausalyā tampoco, pero Kaikeyī, la mujer preferida del rey Daśaratha, va cargada de ellas y cuando se enfada con su marido por el asunto de la sucesión, se las quita todas.

Sītā lleva joyería durante el exilio, Daśaratha y Anasūyā se encargan de ello. Cuando Rāvaṇa la rapta, tira las joyas, símbolo de abstinencia sexual. Los monos las recuperan intactas y Rāma las tiene que reconocer entre lágrimas y desconsuelo. Lakṣmaṇa mira también las joyas de su cuñada pero sólo reconoce las ajorcas, no sus pulseras y pendientes, porque nunca la ha mirado a la cara (*Vul.* IV, 5, 21). Sītā le da a Hanumān su horquilla para Rāma, la joya más preciada y sentimental. Él le envía su anillo. Finalmente, para ver a Rāma después de la batalla, Sītā se vuelve a enjorar.

Sītā, el paradigma de la feminidad, cree en los consejos de su madre y su

³⁹⁹ Hemos incluido sus palabras al principio de este subapartado.

suegra y en las anteriores heroínas del *Mahābhārata*. Sītā, que a pesar del exilio en el bosque, va elegantemente vestida como corresponde a una *śakti* activamente sexual, alcanza la perfección gracias a una crema de belleza. La misma Sītā que es proclamada hasta el día de hoy por la mayoría de hindúes, hombres y mujeres, el modelo ideal de mujer hindú.

Una vez en el exilio, Sītā lleva una vida tranquila junto a su esposo y cuñado. La paz termina con la aparición de la *rākṣasī Śūrpaṅkhā*.

Podemos decir que uno de los puntos más interesantes del *Rāmāyaṇa* es la contraposición de estos dos personajes femeninos: Sītā es buena, pura, clara, de buen augurio y subordinada. Sin embargo, Śūrpaṅkhā es malvada, impura, oscura, de mal augurio y no-subordinada. Sītā es la mujer a partir de la cual se ha formado la mujer ideal hindú; Śūrpaṅkhā es la mujer “perdida” y ruin, la mujer fatal. La mujer “buena” es la que se mantiene controlada por su marido o en su ausencia, por el padre o hermano, y su sexualidad está al servicio de tener hijos o del marido. Sītā está en el bosque en compañía de Rāma y Lakṣmaṇa, que no la pierden de vista y la protegen en todo momento. De no haber sido así, se habría quedado en el palacio. La mujer fatal no está sujeta a estos controles. Al contrario que Sītā, Śūrpaṅkhā pasea por el bosque con toda libertad, se encapricha de un hombre y flirtea con él.

Esta dicotomía de mujeres podría retratar a la mujer aria urbana en contraposición a la mujer tribal. Aunque los demonios (*rākṣasas*) y los monos (*vanaras*) están menos desarrollados económicamente, las mujeres gozan de mayor libertad como individuos. Por el contrario, las mujeres de Ayodhyā (arias) son patéticamente sumisas:

The contrast between the development Aryan society in the *Rāmāyaṇa* indicates an inverse relationship between economic development and the position of women: the higher the economic development of a society, the lower the position of its women (Chakravarty, 1994: 40).

Los *rākṣasas* y *vanaras* se encuentran en un estado preagrícola. También hay muestras evidentes de matrimonio en grupo. Vālin y Sugrīva, casados con Tārā y Ruma respectivamente, comparten a ambas mujeres y parece no haber tabúes morales de castidad. A pesar de que Vālin secuestra a Ruma, Sugrīva acepta su vuelta sin reservas. Otro caso es el de Āñjana, que concibe a Hanumān con Vāyu aunque su compañero es Kesari. Estos ejemplos son totalmente opuestos al rechazo de Rāma a Sītā.

La libertad e individualidad que despliega Śūrpaṅakhā cuando va por el bosque podría deberse al carácter matrilineal de los *rākṣasas*: Rāvaṇa y sus tres hermanos son *rākṣasas* porque su madre es *rākṣasī* aunque el padre sea *pulatsya*. Laṅkā aparece en el *Rāmāyaṇa* como una sociedad matrilineal en camino de convertirse en patrilineal (Chakravarty, 1994: 42).

Por otro lado, Śūrpaṅakhā cuenta con el apoyo de sus hermanos después de la mutilación mientras que Sītā parece más sola y no tiene a nadie (aparte de la Tierra) con quien volver después de su humillación.

¿Cómo actúa Rāma ante *la otra* mujer? Mutilándola. El episodio de la mutilación de Śūrpaṅakhā, crucial desde el punto de vista ético aparte del argumento, permite ver las actitudes de Rāma (o Rāma y Lakṣmaṇa) hacia la sexualidad femenina. El encuentro puede interpretarse de diversas maneras (Erndl, 1997: 68):

- Hay un interés por mostrar a Rāma como justo y caballeroso, un defensor de la mujer y de aquellos débiles en la sociedad.
- Hay una gran sospecha del poder y la sexualidad de la mujer cuando no está bajo el control del hombre.
- Hay una intención de evadir si el comportamiento de Rāma tomándole el pelo a Śūrpaṅakhā es apropiado o no. En algunos *rāmāyaṇas* (entre ellos el de Vālmīki) es Lakṣmaṇa quien le corta la nariz y según qué textos, también le corta las orejas⁴⁰⁰
- Hay, en muchas narraciones, una sugerencia no tan sutil que ve a Śūrpaṅakhā como una inmoral que incita al adulterio y por eso recibe el tratamiento que se merece.

K. M. Erndl (1997: 84) ve la mutilación de Śūrpaṅakhā como el castigo de una “mujer mala” para proteger a una “mujer buena”, pero también un ejemplo para que la “mujer buena” no decida hacerse “ruin”, en otras palabras, desobediente a su marido.

La *otredad* de la mujer se percibe en términos patriarcales como sexualidad descontrolada pero también como humillación sexual:

In struggles between different communities⁴⁰¹, a women is metamorphosed into a metaphor of both sacredness and humiliation. And the virility of the

⁴⁰⁰ La mutilación llevada a cabo por Lakṣmaṇa es uno de los cambios introducidos para corregir los deslices en la perfecta conducta de Rāma y responde a la intención de propagar la su divinidad.

⁴⁰¹ Por “comunidades”, léase “hombres”

community comes to hinge upon defending the ‘other’ through the agency of the sexuality of a women (Agarwal, 1995: 39).

Rāma prueba su “masculinidad” humillando a *otra* mujer. En el episodio de la mutilada Śūrpaṅkhā y de la posiblemente quemada Sītā (*agniparīkṣā*) no importa el sufrimiento y humillación de ambas mujeres, lo que importa es el honor de Rāma ante la “comunidad”.

Quizás algún día Śūrpaṅkhā será aclamada como símbolo-víctima de la violencia física que ha sido injustamente perpetuada a las mujeres que buscan la independencia dentro de unas normas sociales opresoras (Richman, 1997: 15).

Es muy curioso que este episodio no se ha eliminado de los dos *rāmāyaṇas* más populares destinados a los niños, el *Amar Chitra Katha* y el reciente *Rāmāyaṇa* en dibujos animados de Sako/Sasaki/Mohan, mientras que el episodio de la *agniparīkṣā*, considerado nocivo para la sensibilidad de los niños, sí. Habría que preguntarse si la mutilación de una mujer es algo ejemplar (McLain, 2001: 35).

Al episodio de la mutilación le sigue el del ciervo. En el texto de Vālmīki, Sītā quiere el bello animal para que le haga compañía (III, 41, 10). En el texto popular maratí, Sītā quiere hacerse una blusa con la piel dorada del animal. En una canción tribal, Sītā quiere cocinarlo porque está harta de comer tanta fruta del bosque y tanto tubérculo. En otra canción telugu, Sītā tiene una planta que el ciervo viene a comerse cada día, Sītā quiere cazar el animal para proteger su planta (Sen, 1998).

Cualquiera que sea la razón, Rāma va finalmente a por el ciervo y pide a Lakṣmaṇa que la proteja en su ausencia. Aquí se introduce el tema de los círculos mágicos o protectores ausente en el texto de Vālmīki. El origen del episodio, conocido como *Lakṣmaṇa rekha* se encuentra en el *Bhuṣuṅḍī Rāmāyaṇa* (siglo XIV) y otros *rāmāyaṇas* medievales. Consiste en uno o varios círculos que Lakṣmaṇa marca en el suelo alrededor de la cabaña del bosque cuando va a socorrer a Rāma. Recordamos que el ciervo dorado es en realidad el *rākṣasa* Mārīca, que se disfraza para alejar a Rāma de Sītā y que Rāvaṇa pueda llevar a cabo el secuestro. Cuando Rāma caza el ciervo, la *rākṣasī* imita su voz pidiendo socorro. Lakṣmaṇa está seguro de que se trata de un truco, pero Sītā insiste en que vaya a ayudar a su esposo. Lakṣmaṇa pide a Sītā que no salga del círculo bajo ningún concepto. En algunos *rāmāyaṇas* como el bengalí, Lakṣmaṇa pinta un simple círculo mientras que en telugu y maratí, Sītā tiene que cruzar entre tres y siete círculos protectores.

La decisión de salir del círculo voluntariamente, aunque de manera inocente y con un buen propósito (ayudar a un *sādhu*), se considera un tipo de transgresión de acuerdo con la tradición hindú: Sītā es responsable de lo que ocurre luego. Es como si ella buscara su secuestro. Habiendo cometido una falta, la decisión de Rāma de someterla a la *agniparikṣā* no resulta tan cuestionable. En este episodio, Sītā pierde capacidad de sacrificio y se describe como desobediente y caprichosa. También puede interpretarse como una línea de control del hombre sobre la mujer:

If women remained within the bounds set for them, they would safe, if they stepped out, nothing would safe them (Chakravarty, 1994: 43).

En las canciones-*rāmāyaṇa* de las mujeres de Andhra Pradesh (Sen, 1998), Sītā le pregunta a Lakṣmaṇa qué pasará si sale de los círculos mágicos. “Serás secuestrada”, dice él. Cuando llega Rāvaṇa disfrazado de *sādhu* y le pide que salga del círculo, ella le pregunta lo mismo: “¿Qué me pasará?”. Rāvaṇa responde: “Si cruzas un círculo, tendrás un hijo; si cruzas dos, tendrás dos; si cruzas tres, etc.”. Sītā cruza los siete círculos a pesar de que sabe que puede ser secuestrada (se lo había advertido su cuñado) porque quiere tener un hijo a pesar de todo.

En la India, producir un hijo es un deber esencial de la mujer. Las mujeres sufren por ello tremendos abusos físicos y psicológicos y muy a menudo, abandono. Muchos suicidios de mujeres se deben a esta causa. Las cifras de infanticidio y abandono de niñas después del nacimiento también es muy alta, por eso la ley prohíbe comunicar el sexo del bebé en las ecografías durante el embarazo. Así que no sorprende que Sītā esté en riesgo y cruce los círculos.

Una explicación alternativa está en otra canción-*rāmāyaṇa* de las mujeres bengalís. Rāvaṇa chantajea a Sītā y le dice que si no cruza el *lakṣmaṇa rekha*, se suicidará allí mismo, en la puerta de la cabaña. Sītā tiene miedo: “*Purush-hatya maha paap*” dice la canción, “el gran pecado de matar a un hombre”, así que cruza la línea para salvar la vida de Rāvaṇa poniendo en riesgo la suya propia. Esto significa que la vida de un hombre vale más que la de una mujer, como también demuestra el infanticidio de niñas (Sen, 1998). Ambos casos, el valor de la vida de un hombre o el hecho de concebir hijos varones se consideran mejor que la propia vida de Sītā. Hay que señalar también cómo se interpreta la actitud de Sītā.

Muchas personas, hombres y mujeres, intentan dar una explicación a la “transgresión” y son condescendientes con Sītā. En general, se percibe la firmeza de

Sītā como un signo de fuerza emocional y no de esclavitud porque ella no se desvía conscientemente de su *dharma* en ningún momento. Los hindúes suelen hablar de Rāma y Sītā, Śiva y Pārvatī y otros dioses de manera muy humana y pueden emitir juicios morales sobre ellos. Pocos hindúes justifican las acciones divinas que ellos consideran erróneas o inmorales de acuerdo con los estándares contemporáneos de moralidad. En otras palabras, se espera que los dioses y diosas cumplan las expectativas que demandan hoy en día sus devotos. Si cualquier persona critica o condena una acción en que los dioses se saltan la conducta *dhármica* no se le tacha de irreligioso (al fin y al cabo se considera que los dioses no son perfectos ni infalibles). No conocemos a nadie, hombre o mujer, que no cuestione la decisión de Rāma de someter a Sītā a la prueba de fuego. Menos todavía que sugieran que Sītā pase por una segunda prueba de castidad.

Sin embargo, hay otras personas que aún viendo exagerado e injustificado el castigo de la *agniparīkṣā* se ponen en contra de Sītā por el episodio del ciervo: Sītā rompe las normas de comportamiento y se salta la línea, por ello debe ser castigada. Esto podemos relacionarlo con otras actitudes en torno a la violación en nuestra sociedad contemporánea, cuando se culpa a la mujer de provocación excusando al violador. En una lectura machista Sītā “provoca” su abandono igual que Śūrpaṅkhā “provoca” su mutilación. No importa que no sea violada, el hecho es que ha perdido su honor. Sītā, como la víctima violada, no sólo sufre el dolor y la humillación sino el rechazo social y familiar tanto en el texto (los castigos de su esposo, la *agniparīkṣā* y el destierro) como fuera del texto (todos aquellos que interpretan el secuestro como un castigo merecido por su conducta)⁴⁰².

Nabaneeta Dev Sen (1998) recoge esta dolorosa experiencia en una canción maratí:

How did they do it?
It melts our blood into tears...
Who is fighting so bravely in the forest?
Who is all alone?
Rāma is reading about Sītā's exile
In a book...

⁴⁰² Véase Menon y Bhasin (1998: 48). Las autoras hablan de varios tipos de violencia sexual contra las mujeres en la violencia comunal de la partición incluyendo desfiguraciones, mutilaciones, diversos tipos de tatuaje y marcas en los pechos y genitales, amputaciones, violaciones y otras agresiones brutales.

En esta canción la alienación de Rāma al golpe de Sītā afecta directamente a todas las mujeres: Rāma se queda indiferente ante el sufrimiento de su compañera, lo lee en un libro y no es parte del libro, está afuera y lo está precisamente porque son las mujeres las que cantan el *Rāmāyaṇa*.

Otras mujeres del *Rāmāyaṇa* que no han recibido tanta atención por parte de la crítica como Śūrpaṅakhā/ Sītā merecen un breve análisis:

Tārā representa la búsqueda de lujuria y poder a toda costa. Inicialmente tiene poder por ser la esposa y reina de Vālin. El poder se lo debe a la inteligencia, mientras que el de Vālin es un poder físico. Cuando Sugrīva se hace rey por primera vez pensando que el demonio Dhundubhi había matado a su hermano Vālin, Tārā se convierte en su confidente y lleva el poder en la retaguardia. Cuando Vālin reaparece y reclama su reino, Tārā vuelve a ser su reina y se mantiene en el poder junto a él. Finalmente, cuando Sugrīva se hace rey por segunda vez (después de que Rāma mate a Vālin), Tārā vuelve a ser su confidente, disfrutando de nuevo del poder y la gloria. Además se asegura mantenerse en el poder nombrando sucesor de Sugrīva a su hijo Aṅgada. Tārā tiene gran capacidad de previsión y demuestra habilidades y conocimiento en el momento preciso, pero cuando muere Vālin, demuestra su amor, llorando y lamentándose por su muerte (IV, 23, 1 – 5).

No se dice mucho sobre Ruma, la esposa de Sugrīva, excepto que fue forzada a ser amante de Vālin después de que Vālin echase a Sugrīva (esto desencadena la furia de Sugrīva y es el argumento que convence a Rāma para ayudarlo, se siente igual que él porque a ambos les han “robado” la esposa).

Mandodarī, por otra parte, la personificación de la mujer entregada que ama a su marido aunque sea un acosador, conocido por su implacable persecución de mujeres bellas.

Mantharā, la sirvienta de Kaikeyī, la reina favorita de Daśaratha, desempeña un papel importante y crítico en la historia aunque su aparición sea muy breve. Por despertar la envidia en Kaikeyī, se habla de ella como el mismo diablo, una mujer malvada y horrible que sigue considerándose lo peor de la feminidad hoy en día. Es común en la India y en el sudeste de Asia referirse a una mujer con el nombre de Mantharā cuando hace algo perverso. También es común escuchar “no seas una Śūrpaṅakhā” en hindi, para reprimir la maldad de una mujer. No hay salvación posible para ellas mientras que en los *rāmāyaṇas bhakti*, Rāvaṇa alcanza la salvación

porque muere en manos de Dios. A Kaikeyī también se le suele perdonar.

Además de ser consideradas adúlteras, malvadas y promiscuas, las mujeres del *Rāmāyaṇa* sufren otras prácticas comunes en la India Antigua como la poligamia. En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki se habla de las 350 mujeres de Daśaratha. Kausalyā, Kaikeyī y Sumitrā eran, simplemente, sus consortes principales. Rāvaṇa también tiene muchas mujeres y está ansioso por tener una más, la bella Sītā. La convivencia entre las mujeres del harén no sería fácil según relata el texto. Kausalyā se queja a Rāma de que no le agrada convivir con las otras esposas (*Vul.* II, 24, 18), Mantharā también se sorprende de que Kaikeyī no esté resentida con las otras mujeres (*Vul.* II, 8, 8 – 10) y Rāma intenta convencer a Śūrpaṅkhā que la convivencia entre dos esposas está llena de sufrimiento (*Vul.* III, 28, 1). La poliandria, que aparece en el *Mahābhārata*, está ausente en el *Rāmāyaṇa*.

Peor que la poligamia son las violaciones: El padre de Arajā maldice al rey Daṇḍā por seducir y violar a su hija (*Vul.* VII, 80 y 81). El ultraje de la modestia de una mujer es un ofensa muy seria, tanto como una violación. Vedavatī se suicida echándose al fuego porque Rāvaṇa le toca el pelo (*Vul.* VII, 17) y por eso lo maldice renaciendo como Sītā y causando su muerte. Rāvaṇa también viola a Rambhā (*Vul.* VII, 26), una hermosa ninfa celestial. Cuando la está seduciendo ella le informa que es parte de su familia (su esposo es Nalakūbara, hijo del hermano de Rāvaṇa, Kubera) con tal de protegerse y Rāvaṇa replica que las ninfas no tienen un solo marido y la viola. Nalakūbara maldice a Rāvaṇa:

Since, O blessed lady, you stand violated by him perforce, unwilling as you were, he shall no longer (be able to) approach (for sexual intercourse) any other woman who is unwilling to accept him. When (however) stricken with love, he will violate a woman who is unwilling to approach him; his head will actually be split into seven pieces that (very) moment (*Vul.* VII, 26, 47).

Rambhā no puede defenderse y es su marido quien lanza la maldición. En realidad, el episodio se incorpora para demostrar la castidad de Sītā. Por si ha quedado alguna duda después de la prueba de fuego, el lector/oyente del *Rāmāyaṇa* tiene que saber que Rāvaṇa no pudo haber violado a Sītā bajo ningún concepto porque sobre él caía esta maldición.

Otro tema social interesante y poco estudiado en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es el de la esclavitud de mujeres. Sólo aparece entre los regalos que Janaka le hace a Sītā como *kanyādāna* (I, 70, 3 – 7): ropaje, adornos, gemas, vehículos, cuatrocientas mil

cabezas de ganado, un ejército, comida y bebida y mil esclavas con mil collares de oro (para aumentar su valor). Se habla de esclavas y no de esclavos y no se dice claramente cuál era su función aunque se hace énfasis sobre su belleza.

En resumen, la degradación de la mujer es constante en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki: Kausalyā, Sumitrā y Kaikeyī no pueden tener hijos (son ellas las que se toman la *pāyāsa*⁴⁰³ sagrada, no el propio Daśaratha); Mantharā despierta la envidia de Kaikeyī; Kaikeyī pide el exilio de Rāma; Śūrpaṅakhā le hace proposiciones a Rāma, un hombre casado; Sītā le pide el ciervo a Rāma y sus acusaciones injustas a Lakṣmaṇa hacen que la deje sola y sea raptada por Rāvaṇa. Ellas son la causa de todos los males de la narración.

4.2.1.4. El cautiverio y la prueba de fuego

Una vez presa en Laṅkā, Sītā decide que prefiere la muerte antes que acostarse con su raptor. Primero, Rāvaṇa trata de conquistarla alabando su belleza y ofreciéndole todo tipo de lujos e incluso, que sea su reina principal (V, 18, 29 – 31). Rāvaṇa se cree inigualable en poder ascético, fuerza física, valor, riqueza, poder y fama (V, 18, 33). También le promete no tocarla en contra de su deseo (V, 18, 6). Ninguna de las virtudes de Rāvaṇa, así como las estrategias y alagos empleados para seducirla, logran conmover a Sītā. Después, Rāvaṇa la amenaza con comérsela (V, 20, 9). Le da un plazo de dos meses a un año, según los diferentes *rāmāyaṇas*, para que cambie de parecer. Su sufrimiento es la fuente principal del *karuṇarasa*, por eso el *Rāmācarita*, la historia de Rāma, es también un *Sītācarita*, la historia de Sītā (y este hecho es también responsable de las numerosas variaciones de la narrativa) cuyo sufrimiento sólo puede compararse al llanto de la grulla hembra que da lugar a la composición del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki.

Sītā sufre en silencio porque ama a su marido (igual que las grullas al inicio del poema de Vālmīki). Ante la desesperación, soledad, miedo y el acoso de Rāvaṇa, se le pasa por la cabeza la idea del suicidio (V, 20, 19 – 20), pretendiendo colgarse de un árbol con su pelo largo. Sin embargo, la idea se disipa cuando aparecen algunos signos auspiciosos (V, 26, 19 – 20) y empieza a recordar con cariño algunos momentos vividos con su esposo como el episodio del cuervo (V, 36).

⁴⁰³ Papilla, gachas de avena (II, 16, 28)

Sītā demuestra en todo momento la absoluta fidelidad a Rāma sin desviarse, ni siquiera en pensamiento, de su *dharma* como esposa. A pesar de su miedo, rechaza volar con Hanumān al encuentro de su esposo porque ningún otro hombre (o mono), aparte de su esposo, puede tocarla (V, 35, 45 – 68):

I cherish my devotion to my husband above all else, monkey. Therefore, best of monkeys, I would never willingly touch another's body even with my foot (V, 35, 62).

¿Cómo agradece Rāma todo el amor y sufrimiento de Sītā a lo largo de cinco libros y a través de estas dolorosas experiencias? Con dos pruebas reales, la prueba del fuego (*agniparīkṣā*) y el castigo del destierro con una sugerencia para un nuevo examen de castidad.

Después de la dura batalla, Sītā tiene que demostrar que el tiempo que ha permanecido bajo el techo de Rāvaṇa ha sido fiel a su marido. Este punto es difícil de entender porque el lector (y supuestamente el mismo Rāma, que es Dios) conoce perfectamente la rigurosa castidad de Sītā. La unión de los esposos es fría y despasionada. Después de varios meses sin verse y de sufrimiento acumulado, Sītā se sorprende de que Rāma envíe a Vibhīṣaṇa en vez de ir él personalmente a buscarla (*Vul.*, VI, 114) y que le pida que se bañe, arregle y enjoye antes de recibirla. La espera prolongada es angustiada una vez más. El encuentro se produce con espectación y sin ninguna privacidad, Rāma lanza unas inesperadas y muy duras palabras contra la casta Sītā:

Que se sepa bien, y sé feliz, que esta trabajosa campaña, gloriosamente terminada, gracias a la valentía de mis amigos, no es a causa de ti por la que la he emprendido. He tenido cuidado sobre todo de borrar completamente mi afrenta y de vengar el insulto hecho a mi ilustre familia. Una duda planea sobre tu conducta, y tu presencia ante mí me ofusca tan fuertemente como una lámpara a un ojo enfermo. En adelante, vete adonde te plazca; yo te rechazo, ¡oh hija de Janaka!. Ahí tienes las diez regiones; yo no tengo nada que ver contigo. Una mujer que permanece en casa de otro, ¿qué hombre de honor y de buena familia se dejaría extraviar por la pasión hasta el punto de volver a tomarla? Rāvaṇa te ha manchado estrechándote contra su pecho y lanzando sobre ti miradas lascivas. ¿Cómo podría admitirte yo, que me envanezco de pertenecer a una raza ilustre? El fin a causa del cual te he reconquistado, alcanzado está. Ya nada tengo que me una a ti. Vete adonde quieras. Mi presente declaración, ¡oh hermosa!, la hago a propósito y deliberadamente. ¡Vuélvete en hora buena hacia Lakshmana o hacia Bharatá! Satruṇa, Sugrīva o el rakshas Vibhīṣaṇa, escoge en tu corazón, ¡oh Sītá!, aquel que pueda convenirte más. Por que en verdad, no, seguro estoy de que Rāvaṇa, viendo tu hermosura celestial, encantadora, no te habrá respetado mucho tiempo mientras permanecías en su mansión (*Vālmiki VI, 115*, traducido por Bergua 1970: 476).

Ante semejante discurso, Sītā, perpleja, avergonzada ante la multitud y profundamente dolida, intenta defenderse:

¿Por qué dirigirme, ¡oh héroe!, tales palabras, sin igual, crueles de oír, violentas, como un hombre vulgar a una mujer vulgar? Yo no soy lo que tú crees, guerrero de los grandes brazos, y mi conducta merece tu confianza, te lo juro (Vālmīki, VI, 116, traducido por Bergua 1970: 477).

Después de recordar su origen como hija de la Tierra, Sītā le pide a su cuñado que construya una pira funeraria y Lakṣmaṇa lo hace tras un gesto de aprobación de Rāma. Sītā entra en el fuego y sale ilesa de él demostrando al público la lealtad a su esposo.

El episodio de la *agniparīkṣā* ha sido y continúa siendo uno de los más controvertidos. ¿Por qué Rāma es tan cruel? ¿Le hace esta actitud merecedor de su título de hombre perfecto, de encarnación del *dharma* total? ¿Por qué “Vālmīki” (y los demás autores) incluyen estos versos?

La crítica tradicional, en los comentarios como el *Mānas-pīyūṣ* (“Nectar del *Mānas*”, 1925) alaba la aceptación del destino de Sītā casi sin rechistar, como corresponde a una buena esposa para quien su marido es Dios, amigo y maestro. La misma crítica excusa a Rāma porque su deber de monarca le obliga a demostrar públicamente la inocencia de su mujer aunque confíe en ella. Según esta lectura de los hechos, Rāma no lo hizo porque personalmente dudara de Sītā sino por su *dharma* como rey, sabía que era inocente pero tenía que demostrar a su gente de qué estaba hecho, que, al contrario que su padre, no era ningún esclavo de las mujeres. Rāma antepone su obligación como *rāja* al sacrificio personal, es un acto de sufrimiento también para él, de renuncia.

A pesar de la tradición y apología de los *rāmbhaktas* a su dios, el consenso popular no lo perdona: *Rām hongē bade admi par Sītā ne kya sukh paya?* (“Rāma puede ser un gran hombre, pero ¿qué le hizo de bueno a Sītā?”) es la frase que más se repite cuando uno habla con la gente acerca de este tema (Kishwar, 1997: 27). En las colecciones de dudas (*śaṅkāvalī*) este episodio no se suele discutir (Hess, 2000 y 2004).

La crítica moderna (Hess, 1991: 1 – 32; Shulman, 1997)⁴⁰⁴ destaca sin

⁴⁰⁴ El poema anónimo “The Sita who Refused the Fire Ordeal”, es también un buen ejemplo. Publicado en *Manushi* 8 (1981).

repujos la crueldad y abuso del trato de Rāma a su esposa y pone en duda su incuestionada perfección como hombre-esposo y Dios. En el capítulo anterior, ya hemos explicado como este episodio le sirve a Rāma para darse cuenta de que es Dios. En realidad, el verdadero propósito de la obra es mostrar la divinidad de su protagonista o, si queremos leerlo en términos más seculares, mostrar su heroicidad (*Vul.* 115, 2 – 3). En cualquier caso, la guerra no se libra por el amor a una esposa sino por demostrar el honor y poder del héroe-dios.

La *agniparikṣā* no es la única demostración en la literatura mítica india de lo que una mujer puede llegar a hacer por su marido. La castidad de la mujer y la extrema devoción al esposo generan tal poder que la mujer puede librar al marido de la muerte o, incluso, hacer que el sol se detenga. Esa es la historia de Damayanti en el *Mahābhārata*, que tuvo que identificar a su marido, Nala, entre cinco hombres exactamente iguales a él. También la devoción y virtud de Savitri, otra de las mujeres del *Mahābhārata*, quedaron patentes con su voluntad para seguir a su marido al mundo de ultratumba y por eso fue recompensada con más vida para Satyavan, su esposo. Otro caso es el de Aruṇḍhatī, poseedora de poder sagrado basado en su castidad, transformó a sus seductores en niños y así se mantuvo inviolable. Sólo la pobre Ahalyā, en el *Rāmāyaṇa* (I, 47 – 48), no pudo ver más allá de la despreciable mentira del dios Indra, que asumió la forma de su marido y la sedujo. Al contrario que Aruṇḍhatī, Ahalyā no es lo “suficientemente” casta como para diferenciar a su marido Gautama de la forma mágica de su marido, por eso es castigada y convertida en piedra a pesar de que fue la víctima de la atrocidad física. Indra sale bien parado de la historia con la ayuda de los dioses y finalmente Rāma le devuelve a Ahalyā la vida terminando con la maldición de miles de años. Esto contrasta con la actitud intransigente que toma con su propia esposa condenándola a (o mostrándose pasivo ante) la prueba de fuego.

La *agniparikṣā* se prohíbe ahora en la representación de la *rāmlīlā* para darle final feliz y no incitar a la *satī*. El término *agniparikṣā* (“prueba de fuego”) no equivale a *satī* (sacrificio de la mujer pura, virtuosa, honorable, devota, que se echa a la pira funeraria del marido porque la vida sin él, no tiene sentido), pero ambos conceptos se han relacionado, además de por la obvia presencia del fuego, por ser formas extremas de esta sumisión (devoción/ admiración) de la mujer al esposo

representada por Sītā. Otros rituales religiosos como el *karva chaut*⁴⁰⁵ y el *savitri amavasya*⁴⁰⁶ en los que la mujer actúa de manera servil también sirven para prolongar la vida y bienestar del marido. Aparte de estas prácticas en días concretos del calendario hindú, la mujer hindú ayuna, normalmente, un día a la semana para su marido. Las mujeres solteras suelen hacerlo los lunes, día consagrado a Śiva, para que el dios les bendiga con la buena fortuna de Pārvatī.

4.2.1.5. El destierro

Por último, vamos a hablar de la prueba final, el destierro, que deja a Sītā sin elección. Es tan irreal e injusta que muchos *rāmāyaṇas* ni siquiera la incluyen, entre ellos el de Kampan̄ y Tulsīdās. Por causa de la sospecha de murmullos en torno al tema de la castidad, Sītā es desterrada de Ayodhyā sin tener la posibilidad de defenderse (*Vul.* VII, 43 – 49). Lakṣmaṇa la deja en la ermita de Vālmīki, autor del poema. Los hijos gemelos de Sītā y Rāma, Lava y Kuśa, nacen en la soledad del bosque (*Vul.* VII, 66). Durante la celebración del sacrificio del caballo (*aśvamedha*), Vālmīki acude a Ayodhyā acompañado de los bardos Lava y Kuśa, que recitan el *Rāmāyaṇa* (*Vul.* VII, 94). Durante la recitación del poema, Rāma se da cuenta de su parecido físico con los bardos y decide darle a Sītā otra oportunidad:

For many days Śrī Rāma together with ascetics, kings and monkeys heard that wonderful song of holy content. Having known through that song, Kuśa and Lava as sons of Sītā, Śrī Rāma spoke in that assembly (of sages, kings and monkeys). Having called envoys of pure conduct, and contemplating inwardly said to them: Go to the venerable ṛṣi (Vālmīki) and speak to him my words! If she (Sītā) is pure of conduct, if all sins do not dwell in her, then may she purify herself here at the bidding of a great sage (Vālmīki). Having known the wish of the sage and Sītā's willingness to give proof (of her purity), let me know once. Let Maithili (Sītā), the daughter of Janaka, take oath in front of this assembly to remove blemishes from me also tomorrow morning (*Vul.* VII, 95, 1 – 6).

⁴⁰⁵ El *karva chauth*, en el norte de la India, consiste en ayunar y no beber todo un día hasta la salidad de la luna cuando la esposa recibe la bendición de su marido. Hasta hace diez años este ritual se celebraba de manera privada y no era demasiado popular. Hoy en día, creemos que por influencia del movimiento *Hindutva*, se ha convertido en una especie de San Valentín. Las esposas muestran la devoción a sus maridos con el ayuno y, a cambio, recibe un regalo “sorpresa”, muchas veces una batidora, una nueva sartén u otros utensilios “propriadamente” femeninos. En la Memoria de Licenciatura (Noguera, 2000) ya estudiamos este ritual en relación a la película *Fire* (1997) de Deepa Metha.

⁴⁰⁶ El *savitri amavasya* de Orissa se hace un día de luna nueva y se rompe lavándole los pies al marido y bebiendo esa agua.

A lo que el sabio (personaje) Vālmīki responde:

So be it, welfare be with you, Sītā will go as mentioned by Śrī Rāma as husband is (indeed) a god for a wife (*Vul.* VII, 95, 9).

El día siguiente acuden todos los sabios ascetas aparecidos durante el relato (Viśvāmitra, Vasiṣṭha, Nārada, Bharadvāja, etc.) más brahmanes, *kṣatriyas*, *sūdras* y miles de *vaiśyas*, todos atraídos por la curiosidad de ver a Sītā. Vālmīki entra acompañado de la joven y defiende ante toda la audiencia la pureza de Sītā (*Vul.* VII, 96). Los dioses también aparecen y por fin, Sītā alza su voz y dice:

As I have not contemplated about anyone other than the scion of Raghu even in mind, so the goddess Mādhavī (the earth-goddess) may provide space to me (to enter). As I worship Śrī Rāma, in mind, speech and action, so the spouse of Mādhava (the earth-goddess) may grant space to me to enter. As I have spoken the truth that I do know anyone except Śrī Rām, so the earth-goddess may grant space to me (*Vul.* VIII, 97, 13 – 15).

La tierra se abre, aparece un trono divino, Sītā se sienta y, literalmente, la tierra se la traga. Sītā vuelve con su madre, la tierra, porque de ella nació (de un surco). Rāma ruega a la Madre Tierra que le devuelva a Sītā y Brahmā le consuela diciendo que se reunirá con Sītā en el cielo.

Es muy interesante este final del *Uttarakāṇḍa* de Vālmīki que puede interpretarse de diferentes maneras: 1. tradicionalmente esta última prueba por la que pasa Sītā, se ve como una declaración de absoluta lealtad de la esposa al marido, la última prueba de su castidad (si hubiera sido infiel, la tierra no se la habría tragado); 2. se interpreta como la liberación para la casta Sītā, el final de su sufrimiento después de tanta prueba injusta (mejor volver con una madre que con un marido); 3. puede hablarse incluso de suicidio, Sītā prefiere que se la trague la tierra (morir) antes que volver con Rāma. Cualquiera de las tres lecturas da una dimensión totalmente diferente al final feliz del libro sexto (Sītā y Rāma volviendo a Ayodhyā tras haber probado la castidad y gobernando juntos, justa y felizmente, por muchos años) y suponen la libertad de la protagonista.

En las canciones-*rāmāyaṇa* de las mujeres de Andhra Pradesh el cuento termina con venganza: Los hijos de Sītā y Rāma crecen en el bosque con Vālmīki, un día aparece Hanumān con el caballo del sacrificio y ambos lo matan. Después aparece Lakṣmaṇa buscando el caballo y también lo matan, finalmente llega Rāma e igualmente lo matan. Sītā se pone furiosa porque Lava y Kuśa han matado a su padre

y pide a Vālmīki que los resucite a todos. Aparecen todos los dioses para resolver el problema. Sītā desaparece en la tierra y los dos gemelos continúan negándose a volver a Ayodhyā. Finalmente aceptan volver con su padre para ver a su abuelastra Kaikeyī y matarla también (Rao, 1997). Si bien Sītā no puede defenderse o bien prefiere huir, sus hijos se vengan por ella. Como dicen la leyes de Manu (V, 147 – 148), muerto el marido (en este caso, ausente y en su contra), la mujer está sujeta a sus hijos.

En otra canción, Rāma va a buscar a Sītā al bosque, sus hijos no saben que él es su padre aunque conocen que son nietos de Daśaratha y sobrinos de Lakṣmaṇa. Sītā pide que su madre, la Tierra, se la trague y Rāma intenta cogerle del pelo para impedirlo. El pelo se convierte en hierba *kuśa*. En otro texto popular, Sītā envía a Ayodhyā el mensaje del nacimiento de sus hijos, Rāma le pregunta a Lakṣmaṇa por qué está tan contento, él le dice que su cuñada ha tenido dos hijos gemelos. A Rāma se le cae el cepillo de dientes⁴⁰⁷, el agua se derrama y llora. Envía a Vasiṣṭha a por ellos, pero Sītā declara con determinación y dignidad que nunca pondrá un pie en Ayodhyā. La tierra se la traga (Misra, 1983: 106)⁴⁰⁸.

4.2.2. Sakti Sita

La Diosa (Devī) es una figura contradictoria y ambigua en el hinduismo. Por una parte, es la fuente de la vida, madre benévola, generosa y efusiva; por otra parte, es la terrible fuerza malévol que exige ofrendas de sangre y carne para apaciguarse. Devī es erótica y fría, suave y heroica, bella y terrible a la vez. El devoto de la Diosa (*sakta*) puede dirigirse a ella y venerarla en diversas formas: puede concebirse en fenómenos naturales o en formas humanas como madre, esposa, anciana o joven y como un modelo a imitar. Generalmente, los hindúes consideran a las innumerables manifestaciones o aspectos de una sola Gran Diosa, Devī o Mahadevī, que se representa principalmente de las siguientes formas (Flood, 1998: 196 – 197; Kinsley 1986: 3 – 5):

- Como Durgā, matadora del búfalo-demonio Mahisasura, montada

⁴⁰⁷ Es muy curioso, la introducción de este elemento moderno, el cepillo de dientes, en la narrativa del *Rāmāyaṇa*.

⁴⁰⁸ Las canciones que Vidya Nivas Misra recopila (1983) son de la zona hindi-hablante del norte de la India, en *maithili*, *bhojpuri*, *avadhī*, *bagheli* y *kanauji*, todas lenguas de origen sánscrito, próximas al hindi.

sobre un león o un tigre (también se conoce como Ambika).

- Como Kali y otras manifestaciones terribles como Camunda, bebe sangre y se comporta violentamente, frecuentando los crematorios. Kali es negra o azul, tiene los ojos blancos y saca la lengua, a menudo lleva en sus manos cabezas degolladas.
- Como consorte o energía (*śakti*) de los dioses, especialmente como Sarasvatī, Pārvatī y Lakṣmī, esposas de Brahmā, Śiva y Viṣṇu respectivamente. Son modelos de devoción maternal y conyugal aunque, a veces se enfadan. En esta categoría podemos incluir, a Rādhā, esposa de Kṛṣṇa, y a Sītā, esposa de Rāma. Además de expresar la naturaleza de la devoción, Rādhā y Sītā expresan la relación entre lo humano y lo divino.
- Como grupos de divinidades femeninas, generalmente feroces, en particular las “siete madres” (*saptamātrkās*), cuya naturaleza es ambigua, devoran a niños y destruyen a demonios.
- Como representaciones locales o regionales en los templos de pueblos y santuarios familiares, a menudo son diosas de la viruela, el sarampión u otras enfermedades como, por ejemplo, Sītālā en el norte de la India y Māriyamman en el sur.
- Como formas “aicónicas”: piedras, varas, armas, diagramas mágicos (*yantra*) y genitales femeninos (*yoni*).
- Como fenómenos naturales, especialmente los ríos, como Gāṅga (el río sagrado Ganges, en sánscrito y otras lenguas indias, femenino), lagos, árboles y bosques. Expresan el pensamiento hindú sobre la relación entre el espacio sagrado y la liberación espiritual.
- como *mediums* (hombres y mujeres) poseídos por una diosa, especialmente durante los festivales.

En los *rāmāyaṇas vaiṣṇavas* se glorifica la personalidad de Rāma y se eclipsa la figura de Sītā, el verdadero propósito de las composiciones *saktas* es demostrar la superioridad de Sītā.

Aunque *śakti* (la energía, poder, fuerza de la Diosa) normalmente se asocia con las varias formas de la esposa de Śiva (Uma/ Satī/ Pārvatī/ Kali, etc.) y está ligado

al culto *sivaíta*, el *Adbhuta Rāmāyaṇa* (“*El Rāmāyaṇa de las Maravillas*”),⁴⁰⁹ también llamado *Adbhutottara-kāṇḍa*, un texto sánscrito del siglo XVI (posterior al *Adhyātma Rāmāyaṇa*) que pretende ser el octavo *kāṇḍa* o un suplemento del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, desarrolla la idea de la consorte de Viṣṇu, Lakṣmī y su encarnación Sītā, como *śakti* de ambos, Śiva y Viṣṇu. Sītā es principio creativo (*prakṛti*) y causa de todas las causas (*sarvakarana karanam*, *Adbhut* 1.15). Como dice Ruth Vanita (2005: 220), Sītā no es en este texto víctima (ni sufriendo ni resistiendo), sino agente.

En el hinduismo hay dos fuerzas motrices de la creación del mundo, *prakṛti* (naturaleza) y *puruṣa* (espíritu/consciencia) cuya unión produce el mundo y todas sus manifestaciones. No hay ningún ser sin estos dos principios. El principio de *prakṛti* se identifica con la mujer y el de *puruṣa* con el hombre. Además de *prakṛti*, la mujer personifica la *śakti*, la energía cósmica o poder del universo. Según el tantrismo *sakta*, Śiva no tiene sentido sin su *śakti*, o sea, no es poderoso sin su poder. No hay diferencia entre Śiva y *śakti* porque *śakti* existe en Śiva y Śiva vive y actúa en *śakti*. Hay complementariedad en ambos⁴¹⁰. En los *rāmāyaṇas śaktas*, Sītā es *śakti* y Rāma *śaktimān*.

El *Adbhuta Rāmāyaṇa* dice que Vālmīki compuso dos *rāmāyaṇas*, uno con mil millones de *ślokas* para los dioses, el otro de 24.000 *ślokas*, que es el que nosotros conocemos, para los humanos. El *Adbhuta Rāmāyaṇa* asegura que contiene partes del *rāmāyaṇa* de los dioses que no se encuentran en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Los contenidos son los mismos, pero en el *Adbhuta* se explica en detalle el origen de las encarnaciones de Rāma y Sītā, mientras que otros pasajes como la construcción del puente, la llegada a Laṅkā y la destrucción de Rāvaṇa se resumen en una sola *śloka*. Tiene veintisiete *sargas* que contienen 1353 versos y está escrito en forma de diálogo entre Vālmīki y Bharadvāja. Es un texto *vaiṣṇava*, pero también *sakta*, una mezcla de doctrina *bhakta* con *sivaísmo* donde se combinan los principios más sobresalientes de ambos movimientos.

Podemos dividir el *Rāmāyaṇa Adbhuta* en tres partes según sus contenidos:

⁴⁰⁹ Traducción al inglés: Nagar 2001. Véase también Jani 1983: 44 – 45; Tiwari 1983: 92 – 94; Raghavan 1998; Coburn 1984: 5 – 16; Vanita 2005. El título también puede significar una revelación, algo extraño (de ahí, la traducción de *adbhut* por “maravilla”) que se ha mantenido en secreto (*ascaryamascaryamidam gopitam* 1, 12).

⁴¹⁰ Uno de los ejemplos que se suele utilizar para explicar esta complementariedad es el de las consonantes (hombres) y las vocales (mujeres), las consonantes suenan, pero no tienen sentido sin las vocales.

- Razones para la encarnación (cantos 2 – 8): Viṣṇu se reencarna en Rāma por la maldición de Nārada. Śrīmatī, la hija de Ambarīsa, se reencarna como Sītā y Lakṣmī se reencarna como hija de Maṇḍodari.
- *Rāmāyaṇa* (cantos 9 – 16): Se resume la vida de Rāma, siguiendo a Vālmīki, desde la derrota de Paraśurāma hasta la vuelta a Ayodhyā. Rāma muestra que es Viṣṇu a Paraśurāma y a Hanumān. Los cantos 11 – 15 son un diálogo entre Rāma y Hanumān acerca de la *bhakti*, incluye discursos sobre *sāṅkhya yoga* y *bhakti-yoga* y Rāma se declara el Supremo Brahman y Sītā es su *śakti*, la energía que inspira la acción del héroe, la fuente del poder del rey. Muchos versos copian o parafrasean el *Gītā*.
- Derrota del Rāvaṇa de las Mil Caras, *Sahasra Sheersha Rāvaṇa* (cantos 17 – 27). Cuando Rāma regresa a Ayodhyā, los sabios lo felicitan por haber matado a Rāvaṇa, Sītā se ríe y explica que hay otro Rāvaṇa con mil caras, hermano del Rāvaṇa de las diez caras que, de no matarlo, traerá el horror al mundo. Rāma ataca a este Rāvaṇa pero se debilita pronto y es Sītā quien coge las armas y lo mata. Cuando Rāvaṇa muere, la energía de su vida abandona el cuerpo y se mezcla con la personalidad de Sītā. En el canto 25 Rāma alaba a Sītā con mil ocho nombres (*Sītā-sahasranāma*).

En la última *sarga* se ve la influencia de otras obras *saktas* (como, por ejemplo, *Devī Māhātmya*, *Devī Sūkta*, *Durgā Saptashatī*, *Devī Bhāgavata Purāṇa* y otros *purāṇas* y *tantras saktas*) en la que Sītā actúa como Devī. En este capítulo asume los atributos de la diosa Kali: tiene el pelo enmarañado, cuatro brazos, los ojos hundidos, el collar de calaveras, saca la lengua y grita, hambrienta, con horror macabro. Se la retrata, incluso, incluyendo sus *matṛkas*. Cuando muere el Rāvaṇa de las Mil Caras, los devotos *saktas* piden que Sītā vuelva a ser compasiva y dócil. La fuerza femenina incontrolada y no sujeta al hombre se convierte en energía destructora y negativa. Sītā escucha su plegaria y vuelve a la forma original humana. Rāma continúa dirigiéndose a ella como Diosa. Lo que diferencia a Sītā de otras diosas como Kali o Durgā es su estatus humano. Sītā reside, de hecho, en todos los humanos (*Adbhut*, 26.40).

Muchos hindúes creen que los nombres de la Diosa permanecen en la sociedad

en forma de los nombres de mujer, incluso que la Diosa reside en la mujer y que a veces se manifiesta. El cine indio ha retratado mujeres que usan esa expectativa social en su propio beneficio. Al principio de la película se retratan como sumisas y después de rezarle a la Diosa, muestran su lado más *śakti* declarando que están poseídas por la Diosa. Mujeres como la Presidenta del Gobierno Indira Gandhi o la reina de los bandidos Phulan Devi, han sido también caracterizadas como Durgā y Kali respectivamente.

Para Ruth Vanita (2005: 230 – 231), el *Adbhuta Rāmāyaṇa*, a pesar de presentar la Sītā-*śakti*, permite reconocer la Sītā del *Rāmāyaṇa*. En este texto, Sītā se lanza a la batalla sólo cuando su marido está inconsciente y se apacigua sólo cuando los dioses le devuelven la vida. Es decir, la heroína, como Savitri, debe su heroicidad al servicio de la vida de su marido. Sītā inicia la batalla no por gloria personal sino para terminar con las fuerzas del mal que acechan en el universo, de hecho cuando Janaka se la encuentra en la tierra, una voz divina le dice que “ella es responsable del bienestar del mundo (8.40). Sally Sutterland Goldman (2000: 231) ha explicado que la Sītā de Vālmīki tiene poder suficiente para destrozar a Rāvaṇa, pero no lo usa para no desmerecer el poder de su marido como esposo y rey. Con estas palabras se lo dice a Rāvaṇa:

It is only because I have not been so ordered by Rāma and because I wish to preserve intact the power of my austerities that I do not reduce you to ashes with my own blazing power, for that is what you deserve (V, 20, 20).

Para concluir, en el *Adbhuta Rāmāyaṇa*, Sītā usa su poder no para salvarse a sí misma sino para salvar a Rāma.

Además del *Adbhuta Rāmāyaṇa* en sánscrito, hay otros manuscritos de *Adbhuta rāmāyaṇas* en hindi (Tiwari, 1983: 97). En el *Śatakaṇṭha Rāmāyaṇam*, también conocido como *Sītā Vijayam* (“La victoria de Sītā”), Sītā mata a Śatakaṇṭha, un poderoso guerrero hermano de Rāvaṇa.

Esta lectura es muy diferente a la de la escuela Tenkalai⁴¹¹. Sītā, que es la

⁴¹¹ El *Rāmāyaṇa*, así como el *Mahābhārata* o los *Purāṇas*, no llamaron la atención de los fundadores de la secta *Viśiṣṭādvaita*. Yāmuna (siglo XI) y Rāmānuja (siglo XII) veían los *Upaniṣads*, el *Bhagavad Gītā* y los *śāstras* con más autoridad e importancia doctrinal. Sin embargo, sus seguidores Vedānta Deśika (1269 – 1370) y Maṇavālamūni (fallecido en 1443), fundadores y maestros (*ācāryas*) de las subsectas Vaṭakalai (“escuela del norte”, los seguidores de Kanchipuram, Tamil Nadu) y Tenkalai (“escuela del sur”, los seguidores de

encarnación de la diosa Śrī Lakṣmī, tiene gran importancia para esta secta. Como esposa del Señor y madre de todas las almas es la mediadora (*puruṣakāra*) entre el alma en necesidad de salvación y el omnipotente Señor. Según los teólogos Tenkalai, Sītā es también un alma (*cetana* o *jīva*) como nosotros, dependiente y perfectamente sumisa al Señor Rāma, que es su maestro y protector. Sītā ejemplifica en el *Rāmāyaṇa* la relación ideal entre el alma y Dios y el rescate de Sītā de Lañkā puede interpretarse como una alegoría del proceso de salvación (Mumme, 1997: 203).

Otra visión de Sītā Devī es la de la secta *Rasik Sampradāya*: Como hemos dicho, Rāma es, tradicionalmente, un personaje monógamo y un ejemplo de moralidad. Sin embargo, quizás bajo la influencia del *Kṛṣṇakāvya* y especialmente de las descripciones populares y dramáticas de los *love affairs* y el juego amoroso de Rādhā - Kṛṣṇa y las pastoras (*gopīs*), la poesía en hindi de la *Rasik Sampradāya* (“*connoisseur tradition*”), ve a Rāma no sólo como la suprema manifestación de la divinidad, sino también como la máxima representación del sentimiento erótico, como encarnación del amor, la lujuria y la belleza. Se centra en la apasionada unión con su eterna energía femenina (*śakti*) en forma de Sītā y narran el día a día de la vida de Rāma y Sītā llena de amor y deseo. Por ejemplo, la tradición *rasik* recoge el periodo inmediato a la boda de Rāma y Sītā, cuando disfrutaban de su amor de pareja en su palacio dorado. Presentan un Rāma erótico, no al héroe, y una Sītā no siempre sufriendo, sino buscándole placeres a la vida. A ese juego erótico le dan un toque místico que se parece a la *Madhuropāsanā* de los cultos *Kṛṇopāsaka* y se aproxima a las doctrinas místicas del culto *mahāyan*, Yuganaddha, etc. (Tiwari, 1983: 92; Lutgendorf, 1997 [1991]: 219).

Así pues, Sītā Devī es la fuente de poder, salvación o amor, siempre en unión a Rāma. Sītā no es como otras diosas (Kali o Durgā especialmente) que se representan solas. Con todo, hay algunos lugares dedicados exclusivamente a ella como el Sītā Mandir (templo) de Riveri, un pueblo en el distrito Yeotmal en Maharashtra (Kishwar, 1997) o también los *sītā rasois*, cocinas de Sītā, en claro paralelismo a los *śakti pitha* dedicados a la Diosa.

Los *śakti pitha* son lugares sagrados de peregrinaje muy significativos para los devotos *saktas*. El mito cuenta que Satī se había casado con Śiva en contra de los

Śrīrangam, Tamil Nadu) respectivamente, sí que eligen varios episodios del *Rāmāyaṇa* para explicar algunos de sus principios teológicos.

deseos de su padre, debido a su comportamiento⁴¹². En una ocasión, Daksa, el padre de Satī, un famoso sacerdote, organizó un gran ritual védico con fuego e invitó a todos los dioses y reyes, excepto a su yerno Śiva. Satī, indignada por esta ofensa al honor de su marido, acudió en mitad de la ceremonia y se lanzó al fuego como protesta. Interumpir un sacrificio védico era considerado una catástrofe cósmica. Cuando Śiva se enteró, fue al lugar del sacrificio ocasionando una gran matanza. Cogió el cuerpo quemado de Satī y comenzó a vagar desconsolado por la Tierra. Después de mucho tiempo, los dioses afectados por la pena de Śiva y con temor a que su ira destruyera el mundo, enviaron a Viṣṇu para que cortara el cuerpo de Satī. Los 108 lugares donde cayeron trozos del cuerpo de Satī son los *śakti pithas*.

La *satī* ha inspirado un centenar de películas, la mayoría de los años 20 y 30. Su efecto era retratar a la mujer de manera estereotipada, unidimensional y sin ambiciones personales, por ejemplo *Sati Parvati* (Vishnupant Divekar, 1920); *Sati Anjani*, (S.N. Patankar, 1922); *Sati Ansuya* (Madanrai Vakil, 1933); *Sati Seeta*, (Kanjibhai Rathod, 1924); *Sati Savitri* (Baburao Painter, 1927).

Curiosamente los *śakti pitha* (literalmente, lugar fijo de poder de la diosa) tienen mucho en común con las *sītā rasois* (cocinas de Sītā). Las *sītā rasois* se extienden a lo largo de la geografía *rāmāyánica* como lugares que conmemoran donde Sītā cocinó (aunque en ninguno de los *rāmāyaṇas* que hemos leído hasta ahora se especifica que Sītā cocinase). El templo-cocina consiste en un horno (*chulha*) y una imagen (*murti*) de Sītā. Alrededor se colocan toda clase de cacharros de cocina (ollas, sartenes, cazuelas, cucharones, etc.) como si de una verdadera cocina se tratase y se hacen ofrendas de comida (arroz, *chapatis*, cocos, etc.), flores o pulseras (*bangles*). En algunas ocasiones como *Ramnavami* (cumpleaños de Rāma) y *Śivaratri* (aniversario de boda de Śiva y Pārvatī), los sacerdotes cocinan y ofrecen *prasād* a los peregrinos.

Ambos espacios sagrados, *śakti pithas* y *sītā rasois*, son partes de un simbolismo que envuelve la polaridad y complementaridad del imaginario local concreto y la transcendencia geográfica del mundo: Sītā, el surco, es el alma fértil presente en toda la India, pero que también deja su presencia en cocinas sagradas en lugares específicos, para que pueda palpase y adorarse. Paralelamente, el

⁴¹² Śiva es una especie de Dioniso griego que disfruta de la vida (danza, fuma drogas, va desnudo etc.).

subcontinente entero es la suma del poder de Satī esparcido por toda su geografía, las *śakti pithas* son manifestaciones de *śakti*. No hay que olvidar que vivir en Bhārat Mātā, la Madre India, es de por sí una experiencia divina, de la Diosa.

Phyllis K. Herman (2000 y 2004) ha estudiado las *sītā rasois* como manifestaciones de la devoción popular, muy diferentes a los rituales *bhaktis* brahmánicos. Los *sītā rasois* representan la larga unión entre comida y religión en la India. La cocina en la casa moderna hindú tiene un estatus parecido al lugar de culto, ya que ambos lugares se sitúan cerca y comparten reglas similares de pureza ritual. Los utensilios, tanto culinarios como rituales, tienen grandes conexiones de sexualidad (humana y divina) y prosperidad. El mortero y la piedra de moler, por ejemplo, pueden formar parte de las ceremonias nupciales. La autoridad de los rituales caseros que la mujer realiza deriva de su estatus civil de casada y de fértil. Otro elemento común en los rituales brahmánicos y de mujeres/esposas es la presencia del fuego y la manipulación del calor tanto como proceso como producto, su preocupación es obtener fertilidad. Los rituales védicos se celebran para traer fertilidad en cualquiera de sus formas: vástagos, ganado, lluvia o prosperidad agrícola. La mujer quiere tener hijos varones.

La esposa perfecta debe actuar en la casa según las normas de hospitalidad. La esposa es la que ofrece la comida y, al mismo tiempo, es símbolo de intercambio porque su cuerpo es el anfitrión perfecto (teóricamente) disponible al invitado, la mujer por sí misma representa simbólicamente la comida. Los textos establecen conexiones entre esposas, comida, sexo (fertilidad) y hospitalidad que coinciden parcialmente y se solapan, sus implicaciones resultan complejas:

This is why the diorama in Sītā's World is so evocative: Sītā offers Rāvaṇa food but Rāvaṇa, recognizing the metaphorical parity between food and hostess, takes the hostess. He removes her both from her kitchen and from the forest in an attempt to accrue her fertility to his realm. Only after she returns first to Rāma and later, during the second exile, to the forest is her full productive capacity and the foundational role of both the forest and the kitchen realized. After Sītā and Rāma have together inaugurated rāmarājya, Sītā is abandoned in the forest where she births twin boys. She nurtures them until they are old enough to be presented as the heirs to rāmarājya, and thus the hope for its continuance and renewal into the next generation (Herman, 2000).

Excepto la *sītā rasoi* de Ayodhyā, en el recinto del templo *Rāmjanmabhūmi*, las cocinas se ubican en el bosque y funcionan como una expresión icónica del nacimiento, la gestación y maduración del *rāmarājya*. Sītā, símbolo de la tierra

labrada (surco), se representa cocinando en las *sītā rasois* como “domesticadora” de la naturaleza. Es ella quien transforma el bosque en una fuente de fertilidad para el reino de Rāma; es Sītā quien ofrece comida a Rāvaṇa y provoca los acontecimientos del *Rāmāyaṇa*.

Sītā se identifica con Lakṣmī en el texto de Vālmīki (II, 110, 19; Vul. II, 44; 16 – 17) y eso la acerca todavía más a la tierra como diosa que trae riqueza, prosperidad y especialmente comida. Sītā no es la hija de la tierra sino la Madre Tierra misma (Kishwar, 2001: 292). Los episodios del nacimiento y regreso a la tierra refuerzan la conexión de la provechosa utopía del *rāmarājya* que traerá un período de abundancia. Gobernando junto a Rāma o volviendo literalmente al suelo, Sītā, igual que Satī, permanece como la presencia local y transcendental de la poderosa Diosa.

Desde el prisma de género también puede leerse como que Sītā simplemente salta de la cocina a la prueba de fuego y queda representada en el imaginario colectivo indio como una cenicienta entre fogones, una definición insuficiente y más que estereotipada imagen de la mujer india tradicional. Pero también podemos verlo con una dimensión cósmica en la línea de Phyllis K. Herman (2000), el poder de Sītā se manifiesta más allá de la cocina y la fertilidad y connota abundancia agrícola. Su cocina es también un templo, ella es una diosa, la cocinera es “ingrediente” del *rāmarājya*, la parte femenina que junto con Rāma, funda ese reino utópicamente perfecto.

En Europa no tenemos ninguna Diosa en la actualidad, todas aquellas que romanos y griegos adoraron pertenecen al pasado y a los libros mitológicos. En la India, no sólo hay diosas, sino que las mujeres muchas veces, según los contextos, se consideran manifestaciones de las diosas: La mujer es poder, energía (*śakti*), la misma diosa.

Alf Hildebeitel y Kathleen M. Erndl editaron un libro (*Is the Goddess a Feminist?. The Politics of South Asia Goddesses*) en el que planteaban a sus colaboradores si la Diosa es feminista (2002: 11 – 23). Ni el libro ni ninguno de los artículos en concreto dan una respuesta a la pregunta del título pero sí que reflejan la complejidad y variedad de relaciones entre la diosa y la mujer. La respuesta afirmativa o negativa a la pregunta depende de qué se entiende por feminismo y quienes son los devotos de la Diosa. Veamos estos dos versos del *Manusmṛiti*:

In the home where women are worshipped, there the gods shower blessings. In

the home where women are not worshiped, even virtuous deeds go unrewarded (Manu, III, 56)

By a girl, by a young woman, or even by an aged one, nothing must be done independently, even in her own house. In childhood a female must be subject to her father, in youth to her husband, when her lord is dead to her sons; a women must never be independent (Manu V, 147 – 148).

El primer verso glorifica a la mujer resaltando su condición auspiciosa y poderosa. El segundo, al que ya hemos hecho referencia varias veces en este capítulo, condiciona la dependencia de la mujer al hombre protector. Estos versos no son contradictorios según Kathleen Erndl (2002: 96). Reconocen el poder de la mujer y proponen su control con un objetivo claramente patriarcal. Los versos no reflejan lo que son o no son las mujeres sino que representan la ideología influyente y hegemónica de la tradición sánscrita brahmánica de la que Manu es su más famoso portavoz. La autora propone que el objetivo de las feministas indias sea recuperar la *śakti* de la “prisión” patriarcal (Erndl, 2002: 96). El patriarcado hindú no es monolítico ni perenne, así que la “excarcelación” no es imposible. Cita ocho ejemplos de mujeres que llevan a cabo esta tarea. Mencionamos los tres que personalmente conocemos y hemos seguido su trayectoria profesional, política y socialmente comprometida: Jagori, un centro de investigación y desarrollo de la mujer (Delhi); la revista de mujeres *Manushi* y la editorial feminista *Kali for Women*⁴¹³. Lo que éstas y otras mujeres feministas⁴¹⁴ pretenden, es generar una identidad y causa común entre las mujeres, por encima de otros factores como la casta, la clase, la región, la lengua, la religión o el parentesco.

Rita M. Gross, participante en este debate, define el feminismo como:

⁴¹³ Jagori, es el centro donde llevamos a cabo la investigación de *Fire* para la Memoria de Licenciatura (2000), su directora, Abha Bhaiya, se ha ido interesando en los últimos años por temas espirituales visitando a mujeres *gurus* y templos de la Diosa por todo el país e intentando integrar su experiencia espiritual personal en su trabajo activista con mujeres. La revista *Manushi: Journal for Women*, a la que seguimos desde 1997, ha ido incluyendo en los últimos años más temas dedicados a diosas (varios artículos sobre Sītā que hemos mencionado en este apartado están publicados en este medio) mientras que al principio (la revista se fundó en 1979 y se publica en hindi e inglés), tenía una postura estrictamente socialista-feminista. Su directora, Madhu Kishwar, cada vez se acerca más a formas culturales y/o religiosas que considera más “indias”. La editorial *Kali for Women*, toma su nombre de la Diosa e insta a las mujeres a identificarse con ella y luchar contra la versión patriarcal de la Diosa (la Diosa controlada por el hombre).

⁴¹⁴ Otros testimonios que Kathleen M. Erndl (2002: 98 – 99) menciona son la bailarina de *Bharata Nāṭyam* Chandralekha, la eco-feminista Vandana Shiva; la poeta feminista Suniti Namjoshi, la escritora Giti Thadani y la artista-fotógrafa Sheba Chhachhi.

According to feminism, women are human beings in their own right. This contrasts with andocentric scholarship and patriarchal social forms, in which males are only genuinely human subjects. In patriarchal societies, women are controlled by men and at least theoretically, do not have self-determination. In andocentric scholarship, women are classified, analysed, and in general talked about as if they have not consciousness, no sense of self, and no ability to name reality. Thus, despite many varieties of feminism and the many arguments within feminist theory, I am suggesting that feminism focuses on the humanity of women and searches for that which promotes and recognizes their humanity, though there insignificant disagreement over what women need or want as human beings. [...] For us, the Hindu Goddess is a feminist because she promotes our humanity in powerful ways (2002: 104 – 106).

¿Como puede la misma diosa servir al patriarcado y promover la humanidad de la mujer?:

Obviously everything depends on what the devotees make of Goddess, on how devotees interpret her myths and images. The Goddess herself is neither feminist nor non-feminist, since she does not exist as an independent autonomous entity, but only in relationships who know her, revere her, and follow her bidding –as they understand it (Gross, 2002: 106).

Para Rita M. Gross, la función de las diosas es ofrecer consuelo psicológico a la mujer:

I have long argued that the first of goddesses is not to provide equal rights or high status, but to provide psychological comfort, and that nothing is more basic to psychological comfort than the presence of positive female imagery at the heart of valued symbol system. The sheer contrast between Hindu polytheism, with numerous goddesses, and Western monotheism, with its long struggle to exterminate the Goddess, is overwhelming (2002: 107).

En nuestra opinión, quizás la solución está en salir de ese lenguaje religioso-mítico, escapar de las redes de la *rāmāyaṇasfera* e interpretar el feminismo más allá de lo que significa la relación de las mujeres y las diosas. Puede que en Occidente ya no tengamos diosas ni acudamos a la exégesis de la mitología griega, romana o semítica como lamenta la autora, pero ha sido porque precisamente hemos roto con eso. La mayoría de mujeres feministas occidentales no se identifican con la Virgen María incluso si creen que reconforta sus problemas. El feminismo en Europa evalúa el estatus y bienestar de la mujer en términos de autonomía y autodeterminación. La ley, la política y la economía son los factores que determinan cómo son y cómo están las mujeres.

Para Madhu Kishwar y Ruth Vanita (1984), ambas escritoras feministas, las tradiciones culturales indias tienen un enorme potencial para combatir ideas

reaccionarias y anti-mujer si se identifican correctamente los puntos fuertes y se usan de manera creativa. Las autoras critican a los intelectuales indios más occidentalizados que atacan y desprecian su propia cultura, según ellas, de forma arrogante. Ambas abogan por rechazar, simplemente, lo perjudicial para las mujeres en la tradición, pero quedarse con los aspectos positivos de la misma.

Para Rita M. Gross (2002: 107), en las sociedades donde el individualismo está menos pronunciado y valorado, poca gente, ni hombres ni mujeres, tienen demasiada autonomía. Las diosas hindúes no ofrecen esa autonomía o estatus legal, político y económico tal y como entendemos en Occidente pero las feministas occidentales, según la autora, no podemos pretender pasar por alto o negar las formas que no queremos para nosotros y que quizás a otras mujeres cuyas vidas son diferentes, les ayudan o consuelan:

Given their life situation, Hindu women are probably better off with than they would be without Sītā (Gross, 2002: 107).

O quizás no. Hasta ahora sólo se sabe cómo es su vida con Sītā, pero no sin ella. En la India hay muchas diosas hindúes con una imagen y simbología muy sugerente, no sólo aquellas que aparecen en los *Purāṇas* y demás libros brahmánicos (Durgā, Kalī, Lakṣmī, Sarasvatī, Draupadī, etc.), también las diosas de los tribales y las castas bajas conocidas localmente (por ejemplo, Tara Devī, Passu Mātā-*jī* o Vaisho Devī en Himachal Pradesh). También hay *gurus* mujeres (Anandamayi Ma, Amritanandamayi, etc.) cuyos devotos las consideran la misma Diosa (Mātā-*jī*). El tantrismo, tanto hindú como budista, parece reconocer a la mujer como fuente de poder ¿Pero para cuándo una mujer sacerdote (*paṇḍita*)? ¿Cuando el poder (*śakti*) de la mujer va ser agente y no potencial? Quizás hay que buscar en el hinduismo otras cosas aparte de “consuelo”, o quizás esas “otras cosas” están fuera de la religión.

Madhu Kishwar, incluso, llega a defender a Manu, el más tradicional de los tradicionales, porque de estar vivo, a principios del siglo XXI, puede que defendiera el feminismo:

Manu confirmaría mi escritura de *Madhusmṛti*⁴¹⁵, no importa cuanto yo difiera de él. Seguramente se alegraría del hecho de que mucha gente hoy prefiera el *Madhusmṛti* que el *Manusmṛti* porque Manu como todos los *smṛtikars*⁴¹⁶ enfatizan que los códigos de moralidad no los ha fijado ninguna autoridad

⁴¹⁵ Libro de Leyes de Madhu Kishwar.

⁴¹⁶ Legalistas, escritores de libros de leyes.

divina y que deben acogerse a los cambios requeridos por las generaciones y comunidades (Kishwar, 2001).⁴¹⁷

En la India actual (sólo hay que tener en cuenta lo que hemos descrito en el apartado anterior acerca de las tensiones comunales) es muy difícil que se pueda separar, como apunta Kathleen Erndl, la identidad femenina de las otras categorías sociales, que las mujeres se identifiquen antes como mujeres que como hindúes o musulmanas, tamiles o rajastaníes, brahmanes o *sūdras* para liberar su *śakti* y luchar contra el patriarcado. Pero todo es un camino. En el siguiente apartado estudiaremos las formas tradicionales en las que la mujer expresa su voz a través de Sītā, canciones populares que cuentan la historia de Rāma (*rāmāyaṇas*) o, más bien de Sītā (*sītāyaṇas*), y que sirven para forjar una identidad de género.

4.2.3. Sītāyana: Las Aventuras de la Princesa de Mithila

Los *rāmāyaṇas* populares (también llamados *folk*) han sido objeto de estudio por parte de diferentes intelectuales que destacan la pluralidad de voces y la riqueza cultural india frente a la narración de Vālmīki y otros *rāmāyaṇas* pan-indios. La narración de Vālmīki enfatiza el heroísmo masculino, el valor y el honor en la persona de Rāma y el autosacrificio, la virtud, la fidelidad y la castidad en la persona de Sītā. Sītā es una mujer pura y por eso sale ilesa de la ordalía de fuego (*agniparīkṣā*). El texto de Vālmīki ha sido interpretado, desde el punto de vista feminista (Uma Chakravarti, Madhu Kishwar,⁴¹⁸ Paula Richman, Linda Hess, etc.), como un instrumento potente de propaganda sobre el hecho que las mujeres son propiedad de los hombres y que la fidelidad sexual de las mujeres (no de los hombres) resulta virtuosa para la vida.

Las canciones- *rāmāyaṇas* de las mujeres indias, no importa la lengua en que se canten y el momento en que se compusieron, comparten las mismas características:

- Todas las canciones están conectadas con momentos de la vida de una mujer, Sītā es el nombre de la mujer que llega a la pubertad, se casa, se queda embarazada, es abandonada y da a luz. Le llaman *rāmāyaṇa*, pero verdaderamente es a Sītā a quien ellas cantan.

⁴¹⁷ La traducción es nuestra.

⁴¹⁸ Su revista *Manushi* publica todo tipo de *sītāyaṇas* e historias relacionadas con Sītā.

- Los hombres no son para nada protagonistas, en todo caso el obediente y devoto hermano de Rāma, Lakṣmaṇa, aparece a veces como protector de su cuñada. En una canción popular Lakṣmaṇa le dice a Rāma:

How can I abandon a *bhabhi* such as Sītā who is like food for the hungry and clothes for the naked? She is like a cool drink of water for the thirsty. She is now in full term of pregnancy. How can I cast her away at your command? (anónimo, traducción de Kishwar, 1997: 22).
- Las mujeres no se interesan por el ciclo épico que no tiene ninguna relevancia en sus vidas, lo que ellas crean es fragmentario aunque para ellas, es una historia que refleja por completo el mundo de la mujer. La temática se centra en el *Balakāṇḍa* y el *Uttarakāṇḍa*, precisamente los libros que los sanscritistas más clásicos rechazan como espurios. Los seis temas principales son: el nacimiento de Sītā; su boda (con un toque de romance prematrimonial); el rapto; el embarazo; el abandono y la crianza de los hijos. Hay otros subtemas relacionados con estos seis.
- La audiencia también es diferente, el bardo y el sacerdote cantan para un público casi siempre masculino y dirigido a Rāma, ellas cantan para ellas (para sus vecinas, para sus hijas, para sus suegras, para ellas mismas) y a Sītā. Se canta mientras se trabaja en el campo, en la casa, en las bodas o mientras preparan las ceremonias religiosas, normalmente en espacios donde los hombres tienen poca o nula presencia.
- El lenguaje es sencillo y el mensaje es claro: protestar contra la dominación masculina. No se quejan de trabajar duramente o de su pobreza, todas las canciones hablan de negación y no cumplimiento de sus derechos. Pero quizás el valor de las canciones está en la ausencia de consciencia de protesta. No están interesadas en una confrontación directa con la autoridad, sino en un espacio para ellas en el que poder expresarse con libertad.

Velcheru Narayana Rao (1997: 114 – 135) ha recopilado las canciones más populares en telugu, que se cantan sin instrumentos musicales, en reuniones privadas en casa de alguna de las mujeres brahmanes de Andhra Pradesh. Las canciones

pueden durar desde veinte minutos o media hora a varias horas. Las cantantes suelen conocer sus textos de memoria, pero a veces, usan notas para recordarlos (algunas canciones están publicadas y difieren un poco de los textos orales). No se sabe bien quien fue el autor, pero seguramente sería una mujer. Tampoco se sabe si fueron composiciones orales o escritas, pero el modo de transmisión es oral. No se recitan las partes importantes de la narración de Vālmīki, como la guerra, el rescate, etc., sino episodios de la vida cotidiana como el embarazo de Kausalyā, las náuseas que sentía cada mañana y el dolor que padeció en el parto:

Now call the midwife, go send for her.
 The midwife came in royal dignity.
 She saw the woman in labour, patted her on her back.
 Don't be afraid, Kausalyā, don't be afraid, woman!
 In an hour you will give a birth to a son.
 The women there took away the gold ornaments,
 They removed the heavy jewels from her body.
 They hung ropes of gold and silk from ceiling.
 They tied them to the beams, with great joy
 They made Kausalyā hold the ropes⁴¹⁹.
 Mother, mother, I cannot bear this pain,
 A minute feels like hundred years (anónimo, traducción de Rao 1997: 119).

También el baño de Rāma cuando era pequeño; la pubertad de Sītā; la preparación de Sītā antes de vivir en casa de sus suegros; el viaje de Sītā a casa de su suegra; el enamoramiento de Rāma y Sītā (por ejemplo Rāma se aseguró antes de romper el arco que Sītā era delgada, de tez clara, morena y con los pies pequeños); los juegos de la pareja durante la boda (en los que siempre gana Sītā); la boda de Sītā con detalles sobre los saris que visten las mujeres; la relación de Sītā con su suegra, las cuñadas y otros parientes, etc. El *Rāmāyaṇa* de las mujeres de Andhra lo narra Śāntā, la hija mayor del rey Daśaratha casada con R̥ṣyaśṛṅga. Algunas canciones terminan con un *phalaśruti* (el mérito que tiene oír la canción).

Las canciones también destacan el papel que las mujeres brahmanes tienen como protectoras de la prosperidad familiar. La mujer se considera una personificación de la diosa Lakṣmī, la diosa de la prosperidad, y se cree que la mujer casada trae prosperidad a la familia si su conducta es adecuada y al contrario, trae la

⁴¹⁹ La canción describe como la mujer pare de pié, agarrándose de dos cuerdas atadas a la viga del techo, una costumbre en la antigua Andhra Pradesh que también se documenta en pinturas y relieves esculpidos en templos (Rao 1997: 119, 135). Llama la atención la importancia de este momento, el nacimiento de Rāma, porque, en la mayoría de *rāmāyaṇas*, lo que se destaca es el sacrificio realizado por Daśaratha.

desgracia si su conducta es impropia. En estas canciones, la esposa entra en la casa de su nuevo marido con el pié derecho primero, signo auspicioso. Las mujeres realizan ceremonias para librar del mal de ojo al bebé recién nacido y son también las mujeres quienes ofrecen una buena comida a los sacerdotes brahmanes, para que bendigan al recién nacido. Entre ellas se dan consejos. La Madre Tierra o Kausalyā aconsejan a Sītā:

Don't visit your neighbours after sunset.
Don't go to the washerman in the evenings.
Never leave your hair open in the street.
Don't laugh, showing all your teeth.
Don't look around when you are in a crowd.
Keep you eyes downcast in public.
Never step upon the rice husks
Strewn on the kitchen floor.
And the most important advice of all
“Never offer flowers to any man other than your husband” (anónimo, traducción de Sen 1998).

Be more patient than even the earth goddess.
Never transgresses the words of your father-in-law and mother-in-law.
Do not ever look at other men.
Do not speak openly.
Do not reveal the words your husband says in the interior palace,
Even to the best of your friends.
If your husband is angry, never talk back to him.
A husband is god to all women:
Never disobey your husband (anónimo, traducción de Rao 1997).

Estos consejos, no obstante, parecen más propios de una esposa de clase media del siglo XXI que de una princesa épica, por eso son tan populares en las bodas actuales. Igual que el *Kamasutra* es un libro donde la mujer cortesana aprende como entretener a su patrón, algunos *sītāyanas* sirven para que las mujeres casadas aprendan cómo comportarse.

Las canciones *sītāyanas* están llenas de anécdotas del mundo de las mujeres: Una canción telugu cuenta que Rāma cerró la puerta de su habitación porque quería acostarse y estaba cansado de esperar a Sītā, que no paraba de limpiar. Sītā buscó a su suegra para que riñera a Rāma y le obligara a abrirle la puerta (Rao, 1997: 121). Otro ejemplo es cuando Kausalyā sirve guisantes cocidos y especiados (*senagalu*) a las mujeres como parte de un ritual, ellas se quejan de que el *senagalu* estaba demasiado soso (Rao, 1997: 120). Sītā tiene antojos durante su embarazo, pide *sada dosas* (una especie de *crepe* típico del sur de la India) y a su suegra le parece un capricho

extravagante pues durante su embarazo, sus antojos fueron mangos verdes y coco (canción telugu, Sen, 1998). En otro texto maratí, Sītā pide zanahorias, un verdura exótica en la India. Otra canción telugu dice que Sītā se encontró una magnífica piedra de moler en Lañkā y le dijo a Hanumān que quería llevársela a Ayodhyā, Hanumān no sabía qué hacer pero Jambuvan encontró una rápida solución para no llevarla, explicó a Sītā que no era digna de una reina (Sen, 1998). Todas estas pequeñas anécdotas demuestran, por una parte, que las mujeres no se olvidan de sus quehaceres domésticos ni siquiera cuando cantan o rezan, pero también el humor con que se toman sus faenas y se ríen de ellas mismas.

La prueba de fuego no es un episodio popular, pero sí el destierro final de Sītā. Una canción telugu relata que Śūrpaṅakhā aparece un día por el palacio de Ayodhyā queriendo vengar la muerte de su hermano. Se disfraza de anciana mendiga y va a pedir limosna a Rāma. Rāma la envía a su mujer y ésta la colma de regalos. La mendiga los rechaza y le pide a Sītā que dibuje la cara de Rāvaṇa. Sītā, a pesar de que pasó unos diez meses en Lañkā, no miró nunca a su secuestrador a la cara, como corresponde a una mujer decente, así que dibuja un pié. Śūrpaṅakhā falsifica el resto de la figura y lo esconde debajo del colchón de Rāma. Rāma lo descubre y ordena que Lakṣmaṇa abandone a Sītā en el bosque.

Este es un de los detalles presentes con variaciones en la mayoría de *rāmāyaṇas* asiáticos y en algunos jainistas como *Kahāvalī* de Bhadreśvara y *Yogaśāstra-svopajña-vṛtti* de Hemaçandra. En *Kahāvalī*, el episodio del dibujo de Rāvaṇa termina con Sītā abandonada en el bosque y tragada por un tigre (Shah, 1983: 75 – 76). En el *Ramakien* es la hija de Śūrpaṅakhā quien le pide a Sītā el retrato; en el *rāmāyaṇa* indonesio se lo pide Kaikeyī y en el *rāmāyaṇa bengalī* de la poetisa Chandravati se lo encarga Kakua, la hija de Kaikeyī. En el texto laosiano *Gvāy Dvōraḥbhī* son otras esposas las que piden el dibujo y el mismo dibujo le habla a Rāma y se delata:

Baḥ Lāmmaḥrāj had 16.000 maidens. Nān Sītā was senior among (these) maidens. One day, when Nān Sītā was already in advance stage of pregnancy, King Rām went out on circuit of the capital city of Āutdiyā. All the palace maidens living behind talked together, ‘King Rābaḥnāsvn was known to have supernatural powers, prowess and most beautiful form. A person comparable to him could not be found in this world. But none of us has seen him. Only Nān Sītā, the chief queen has seen him’. Nān Sītā said, ‘As for this Rābaḥnāsvn, he had indeed a beautiful form as you know’. The maidens said, ‘We request you, Queen! Please draw a portrait of Rābaḥnāsvn so that we may see it!’

Thereupon, Nān Sītā drew a fascinating (portrait) on stone slab with fragrant surface and gave it to the maidens. All the maidens had not yet seen the portrait when Lāmmaḥrāj, having returned from circuit of the city, went up to the palace and came across (the maidens admiring the portrait). The portrait had not yet been erased. (They) put it under the royal seat.

(The portrait of) Rābaḥnāsvn which Nān Sītā had drawn, spoke, “We belong to the royal lineage alike. Why are you sitting on my head?”.

King Rām, having got that seat removed, saw the portrait of Rābaḥnāsvn that Nān Sītā had made on the stone slab. King Rām asked, ‘Who has drawn this portrait?’. The palace maidens said, Nān Sītā has drawn it’.

King Rām was very angry with Nān Sītā. ‘Devī! I could get you back after the efforts of many years and months and after the loss of men, elephants and horses. Now you have a lover in addition to your husband. Having drawn his portrait, you are admiring him in this way!’ Thereupon King Rām ordered the executioners to take Nān Sītā away to kill her (*Gvāy Dvōraḥbhī*, II, 32 – 35).

Sītā estaba embarazada cuando es abandonada. Según las canciones de Andhra Pradesh, todas las mujeres de la casa se oponen a su abandono, especialmente su cuñada Ūrmilā (la esposa de Lakṣmaṇa que había dormido durante los catorce años de exilio) que tenía muy buena relación con ella, su suegra Kausalyā y también Sumitrā, la madre de Lakṣmaṇa, que propone que Sītā se case con su hijo. Se destaca la buena relación y solidaridad entre las mujeres. Ūrmilā, Māṇḍavī y Śrutakīrtī, las tres esposas de los hermanos de Rāma se dirigen a su cuñado para protestar por el destierro de Sītā:

We are all born in one family,
Married into one family.
Our sister is not only one
Who loves Rāvaṇa now.
We all love him together
So kill us together.
Because we are women
Who stay within the palace,
Your actions pass without check (anónimo, traducción de Rao, 1997: 127).

Este frente de mujeres unidas pone a Rāma más furioso y pide a Lakṣmaṇa no sólo abandonar a Sītā en el bosque sino cortarle la cabeza y devolverle la espada ensangrentada. Mientras Rāma prepara los funerales a su esposa, ella da a luz a dos hijos en la soledad y peligrosidad del bosque:

Sītā leaves the palace, opening the golden gates.
Sītā walks to her forest exile
Girls, exile is written for Sītā.
Sītā goes one mile, she goes two miles, girls,
In the third mile the pain arises.

Now life wishes to be born, girls,
Call the midwife, quick!
The tree came out of the forest.
So, you are my friend, my well-wisher?
You take my golden bangle then,
And cut the cord of the baby...
Alas! if only Rāma would understand! (canción *maithili* anónima, traducción de Sen, 1998).

Where is the smoke coming from, in the dense forest?
In the dense forest, Sītābai has given birth.
Water is being boiled
Sītābai has given birth.
Where will Sītābai find a bed?
Dark beauty Sītābai,
You better make a bed of rocks
And sleep on it.
Sītābai has given birth
Where will Sītā find nourishment?
There is no one to cook her a meal.
Sītā is in exile, there is no cradle for her babies.
Sītā made a bed of flowers
And placed her twins in it.
Sītābai has given birth.
The hills and the forests are rejoicing.
She has no one else to call her own.
Sītā says, 'I have lived a life of rejection.'
All her life she has been neglected by Rāma,
Yes, all her life (canción maratí anónima, traducción de Sen, 1998).

También las mujeres de casta baja de Andhra Pradesh conocen estas canciones y las cantan mientras hacen su trabajo en el campo, pero no destacan la parte de los rituales de la boda y de las relaciones familiares como sus compatriotas de casta alta. Sītā no es ninguna “boba” ni insiste en que Rāma cace al ciervo en el bosque, le dice directamente: “Dame tu arco y tus flechas y yo misma iré a cogerlo”. Como los campos donde trabajan, la historia de Rāma, con su ambiente real y sus valores brahmánicos, pertenece a otros (Rao, 1997: 132).

Para las mujeres de Kullu y Bilaspur (Himachal Pradesh), el agua es uno de sus problemas, muchas veces tienen que caminar largas distancias hasta los pozos. Ellas cantan que Lakṣmaṇa rechaza traerle agua a Rāma, le dice a su hermano que Sītā conoce los bosques tanto como él así que puede hacer perfectamente esta tarea. La actitud de Lakṣmaṇa es la que tienen, según las mujeres, muchos hombres de estos pueblos: “son vagos y rehuyen de trabajar” (Jas, 2002: 26).

Si el patriarcado ha usado el mito de Sītā para silenciar a las mujeres, las mujeres utilizan el mismo mito como su voz. El mito de Sītā se convierte en una especie de máscara apropiada para expresarse ellas, hablar de sus problemas cotidianos y criticar el sistema patriarcal a su manera. Rāma ya no es el héroe ideal, el marido perfecto y en sus canciones pueden decir cosas como *Rām, tomar buddhi hailo nash* (“Rāma, has perdido la cabeza”). No obstante, la Sītā de las canciones populares no se revela, sigue siendo la esposa que cede y sufre, lo que cambia en estos textos, es que ella habla de su sufrimiento y de la injusticia, expresa sus emociones de soledad y pena. En una canción maratí, Sītā habla a los pájaros y a los árboles:

Sītābai says,
 “What kind of a woman am I?
 I was given away to Rāma when I was five years old⁴²⁰.
 What sort of mother’s love have I got?
 Dear Plum tree, dear Babul tree,
 Sītā is telling you the story of her life.
 Please listen... I was found at the tip of a plough.
 How can I have parents?
 I was found in a box, in the open field” (anónimo, traducción de Sen, 1998).

En un poema bengalí de Chandrabati, Sītā le dice a Lakṣmaṇa:

I have no father, no mother.
 I was found at the tip of a plough.
 I don't know who my parents are
 Or who my brother is.
 Like moss in a stream
 I float from shore to shore... (Chandrabati, traducción de Sen, 1998).

Sin embargo, en una canción telugu en la que Sītā conversa con una *rākṣasī* en Lañkā, Sītā no se muestra como huérfana abandonada y desprotegida, sino con una descripción favorable de toda su familia:

Cool lemon trees and fine ponna trees all around
 Have you seen, Sītā, Rāvaṇa’s Lañkā.
 Time and again you think of Rāma,
 Who is my man, Lakṣmaṇa, my maridi.
 Barta and Śatrīka are my younger maridis⁴²¹.

⁴²⁰ El tema del matrimonio infantil es uno de los que más preocupa a las mujeres y en sus canciones se lamentan de casarse cuando todavía son niñas. Una canción telugu dice: “*The tiny girl is only as tall as seven jasmine flowers./ She can stand neither the heat nor the rain... Such a lovely child is being given away in marriage, to Rāma*”. Otra canción bengalí (Bangladesh) dice “*Little my little pour the water, let’s dry her hair with a towel, or Sītā might catch a cold*”. Una niña que todavía no se baña sola va a casarse. (Sen 1998).

⁴²¹ *Maridi* significa “hermano pequeño”; Barta and Śatrīka son modificaciones dialectales de

Kausalyā is my real mother-in-law,
Kaika, the elder one and Saumitri, the younger.
Ūrmilā and I are daughters-in-law.
All the world knows, Janaka is my father.
All the directions know, Daśaratha is my father-in-law.
All the earth knows, the earth goddess is my mother (anónimo, traducción de Rao, 1997).

Las mujeres que cantan estas canciones viven en lugares diferentes, tienen diferentes costumbres y votan a diferentes partidos, sin embargo se sienten unidas en esta expresión *sitayānica*. No les interesa la gloria de Rāma, los detalles de los rituales brahmánicos, la fuerza moral o el poder de un héroe que mata al demonio. Su interés es Sītā, el mundo de Sītā, que es su mundo.

Para Nabaneeta Sen, la elección de Sītā no es casual. Su modelo no es Draupadi porque es demasiado dramática y poco convencional. Si se inspiran en Sītā para hacer el papel de la explotada o la débil o es porque así es como ellas se sienten, Sītā es una “diosa humana” con la que se pueden identificar, cuyo dolor pueden compartir. No es parte de la élite ni se revela contra ello. Sītā simboliza el sacrificio, la mejor virtud según la tradición patriarcal:

The women’s songs are outside the canon. Women’s Sītā myth where Sītā is a woman, flourishes only on the periphery. The male Sītā myth where she is a *devī*, continues in the mainstream. In the women’s retelling, Sītā is no rebel; she is still the yielding, suffering wife, but she speaks of her sufferings, of injustice, of loneliness and sorrow. In the women’s folk tradition in India, never mind where you are, which century you belong to or what language you speak, you are all sisters in sorrow (Sen, 1998).

Esta formulación, sin embargo homogeniza ambas tradiciones, la literaria y la oral, que identifica erróneamente la primera con los hombres y la segunda con las mujeres, también glorifica el universo de las mujeres como “*sisters in sorrow*”. Hay textos literarios clásicos (escritos en sánscrito) como el *Adbhuta Rāmāyaṇa* que ofrecen “maravillas” y descubren posturas (“secretos”, *adbhuta*) totalmente alternativas respecto a la heroicidad masculina. Otros textos como los *rāmāyaṇas* jainistas (escritos en sánscrito o prácrito) lo hacen respecto a la hegemonía brahmánica. En la tradición malaya de los títeres, que es oral pero narrada y representada por hombres (a veces musulmanes), hay *rantings* en los que Sītā se revela y pelea contra las injusticias cometidas por Rāma (*Sītā Dewi Dihalan* o *Raden*

Bharata y Śatrughna. (Rao, 1997: 136).

Kelana Tiga, por ejemplo).

En la cultura popular india, Rāma es también parte integral de algunas canciones rituales del ciclo vital: El *Rāmāyaṇa* empieza con su nacimiento en el primer mes del año lunar, *chaitra* (más o menos por abril), y termina con el regreso a Ayodhyā después de la conquista de Lañkā para celebrar Holī, en el mes de *phalguna* (más o menos por marzo). También hay algunas canciones que empiezan con el verano y relatan la secuencia del exilio de Rāma en el bosque⁴²². Estas canciones se cantan durante las cosechas, el peregrinaje y la alegría de las celebraciones o como consuelo en la muerte. Rāma comparte las alegrías y las penas (es el protagonista que nace, se casa, etc.) de aquellos/as que las cantan. Las canciones muestran a Rāma como un proceso cósmico, está presente en cada actividad humana relevante y sus aventuras concretizan los cambios de estación.

Quizás el propósito de estas canciones es hacer de Rāma un hombre solitario y más humano, acercarlo lo más posible a Sītā, transformar el héroe majestuoso de la tradición épica en un hombre que vive una vida ordinaria, pero que a la vez está en todas partes y en todo momento del año, eternamente.

Los *sītāyaṇas* acercan a Sītā a la realidad de sus protagonistas: el agua, la dote, la ropa, la boda, el embarazo, el parto, los suegros, ser buena ama de casa, la soledad, el abandono, la elección del marido, el matrimonio de niñas, el valor de la vida o la identidad de la mujer. El objetivo de la mayoría de canciones-*rāmāyaṇa* del *folklore* indio es dar esplendor al personaje de Sītā y presentar a la mujer india con dignidad.

Sobre la cuestión de que estos textos no sean *rāmāyaṇas* canónicos, no estamos de acuerdo. Muchas de las mujeres no conocen más que los textos que cantan y ellos funcionan plenamente como canónicos para su audiencia, ellas mismas.

4.2.4. La Voz de Sita

Antes de terminar este apartado vamos a ver algunos ejemplos de *rāmāyaṇas* más recientes: Paula Richman ha traducido del tamil el *Rāmāyaṇa* de Kumidini que presenta una Sītā comprometida con la filosofía *gandhiana* del *khadi* (ropa de algodón hecha en casa) y *The Horns of Horse*, una obra en la que Rāma es el raptor de Sītā y

⁴²² En el Anexo I (texto 16), incluimos un fragmento de canción-calendario de Assam que narra el secuestro de Sītā.

no Rāvaṇa. Nabanneta Dev Sen escribe un *Ur-Rāmāyaṇa* postmoderno lleno de humor y con una Sītā decidida e independiente como protagonista (1998). La exposición *Sītā in the City* muestra diferentes lecturas del personaje en la ciudad de Nueva York.

La poetisa tamil C. Subrahmaniya Bharati (1882 – 1921) escribió *The Horn of Horse*⁴²³, una obra en la que la autora logra burlarse de las convenciones brahmánicas y de la corte. El papel del héroe y el antihéroe se mutan. Rāma trata de usurpar el reino a su padre, pero no lo consigue. En el bosque, Sītā le pide ayuda a Śūrpaṅakhā Devī y ella la envía a Laṅkā para protegerla de Rāma. Antes, le corta la nariz a Lakṣmaṇa. El poder marcial de la reina Śūrpaṅakhā excita el deseo de Rāma, pero ella rechaza su propuesta de matrimonio y lo echa fuera del palacio para evitar un escándalo. Rāvaṇa no sólo derrota al ejército de Rāma, también le salva la vida en respeto a su juventud y nobleza. La historia la narra el personaje Pandit Crooked Face diciendo que seguramente no fue real.

El *Rāmāyaṇa* epistolar tamil de Ranganayaki Thatham, nacida en 1905 y conocida por su pseudónimo Kumidini, también cuenta parte de los hechos del *rāmāyaṇa* de una forma tierna y sutil. Esta mujer brahmin se casó (la casaron) con diez años y se fue a vivir, como es costumbre en la India, con su familia política. A partir de 1922, ella y su marido se hicieron seguidores de Gandhi y empezaron a vestir *khadi*, ella especialmente, estaba convencida y comprometida con esta filosofía.

A Kumidini siempre le había gustado leer y empezó a escribir y publicar en secreto un impresionante número de ensayos y cuentos. Entre ellos, un epistolario con las experiencias de Sītā que la autora adapta a las circunstancias de la vida en familia (*joint family*) después de instalarse en el palacio de Ayodhyā. Hay cuatro cartas muy breves escritas por Sītā a sus padres en Mithilā:

La primera carta (una página y media), habla de su nuevo hogar: Sītā se muestra muy preocupada por los cotilleos en el palacio. Su suegro, el rey Daśaratha, está entusiasmado con Kaikeyī e ignora sus otras obligaciones en el reino. Su suegra, Kausalyā, calma sus nervios y angustia haciendo todo el día *pūjās* y elaborados rituales. Es una forma de ganarse la estima del pueblo puesto que no es la reina preferida del rey. Su nuera Sītā la atiende y ayuda en todo:

My Revered Father-in-Law spends all his time in the palace of the Mother-in-

⁴²³ Traducción al inglés: Richman, 2000b.

Law of Mandavi, Kaikeyī Devī. My Mother-in-Law is terribly angry. To keep her anger from showing, she busies herself with performing pūjās and feeding Brahmins. So I must arise at the break of day, have my bath, and help her. I work all day long. I don't get even slightest bit of rest (Kumudini, traducción de Richman, 2005: 24).

Sītā no critica a sus suegros, simplemente le dice a su madre en esta carta que está agotada de tanto trabajar y echa de menos su cariño.

Sītā también pide exactamente a sus padres los regalos que quiere que envíen a su familia política para Dīvālī: Para Rāma un brazalete igual que el que lleva Ṛśyaśṛṅga (está incluso dispuesta a mandar al joyero en secreto, para que lo copien en Mithilā exactamente). Los saris han de ser con el borde fino como están de moda en Ayodhyā y como luce Śāntā. Estos saris son importados y finos. Sītā se avergüenza de su vestuario “de pueblo” y quiere mejorar su imagen (los saris de Mithilā tiene la cenefa ancha y son más bastos). La carta muestra una Sītā vulnerable en su nueva familia pero que reacciona rápidamente pidiendo la ayuda de sus padres e informándoles de lo que espera de ellos.

En la segunda carta, Sītā comunica a su familia que no va a poder visitarles en Dīvālī como era su deseo. A Rāma no le parece bien que vaya a Mithilā en ausencia de su hermano Bharata.

La Sītā *gandhiana* de Kumudini alude a la superioridad de la ropa *swadeshi* (fabricada en la India) por encima de la ropa extranjera (*yavana*), que destiñe. La autora advierte de los peligros del consumismo innecesario sólo porque otros compren y compren y llama la atención de que el deseo de objetos exóticos surge de la ignorancia, del deseo de aquellos que piensan que lo de fuera es mejor que lo local:

After I wrote the letter to you, I saw my husband's elder sister, Śāntā. People are saying that the sky-blue shade is not permanent. It comes out in wash. Therefore, I do not want to cloth of that colour. Send only a vermillion-coloured sari of the type that you intended at first (Kumudini, traducción de Richman 2005: 27).

Sītā/Kumudini da una lección política sobre la compra de objetos nacionales: Lo “*made in India*” funciona tanto simbólica como económicamente sobre lo “*made in Britain*” para indicar libertad y dependencia de la ocupación colonial.

La tercera carta relata las intenciones de Daśaratha de nombrar a Rāma su sucesor y pide consejo a su madre sobre qué debe ponerse en la ceremonia de la coronación:

I don't know what to do. Since I keep thinking and thinking about these saris, my mind has become confused. I am not able to come to a decision. Send help. Your beloved, Sītā
P.S. Or, combining the Deepavali sari and the coronation sari, send me a truly grand sari” (Kumudini, traducción de Richman 2005: 27).

La cuarta, comunica su inminente partida hacia el exilio. La época de lucir saris se ha terminado:

I do not want you to send a sari. Everything is over. We are going to live in the forest... The only thing for me to wear is bark-cloth. If you consider how much it rains in the forest, you will realize that nothing else is appropriate. Therefore, if you can arrange it, send bark-cloth clothing... We are going to Citrakūṭa. No one must know this. Hurry” (Kumudini, *cit.* en Richman 2005: 27).

Sītā mira el lado más práctico esta vez y piensa vestir como una renunciante. Kumudini establece una conexión entre la ropa del asceta y khadi. Ambas son sencillas y propias de una vida austera. El bosque le da la oportunidad a Sītā de vivir una vida no superflua e intensa. La posdata final y último comentario dice:

P.S. From now on, I don't have to think about the color of saris. Great peace has been established in my mind. I have realized how excellent it would be if every women went to live in forest. The worries of life would be reduced by half” (Kumudini, traducción de Richman, 2005: 28).

La historia de Kumudini transforma el *rāmāyaṇa* en algo muy personal, doméstico y cotidiano que describe la vida interior palaciega: rituales, habladurías y moda. Las cartas se convierten en enseñanzas didácticas que aluden a problemas de mujeres: demanda de dote, excesiva expectación en los regalos a los suegros y cuñados y la necesidad de comprar ropa hecha en India. Quizás los problemas de la Sītā de Kumudini no son los de la princesa de Vālmīki o de la devota esposa de Tulsī, pero son lo que comparten muchas mujeres de Tamil Nadu e India que viven en una *joint family*, especialmente para aquellas como la autora que las casan con diez años.

Algunas mujeres siguen escribiendo *rāmāyaṇas* para luchar contra las expectativas estandarizadas sobre el género. Nabaneeta Dev Sen (1998b) también escribió un *Rāmāyaṇa* lleno de humor. La historia sigue el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, pero se incorporan algunos cambios. Veamos algunos fragmentos que ejemplifican el tono del texto. Hanumān llega a Laṅkā:

Hanumān was sheltered by the fair wind (in other words, he was lovingly

cradled by his father Pavan, the Wind God) and he floated swiftly and peacefully down straight to the coast of Lañkādweep. Passports and visas existed even in those days, though they had different names. Śrīmatī Lañkā Devī was the protector and patron goddess of Lañkā. It was impossible to enter the land without overpowering her. Hence, she was truly Lañkā's immigration officer.

Grounding her in a trice with a 14-carat Hanumānly slap, the brave warrior entered Lañkā with a whistle on his lips. Rubbing her cheek ruefully, Lañkā Devī realised that the last days of Lañkā were now at hand. She couldn't do much though; she didn't even have a walkie-talkie to warn others. Like Casablanca, she remained fixed to her station.

Hanumān llega hasta Sītā después de varios paseos y aventuras por el palacio de Rāvaṇa y la rescata en sus lomos. Vālmīki se enoja con ella porque ya no puede contar la historia de la derrota del bien contra el mal y porque ella ha tocado a otro hombre, Sītā protesta:

Unlike Rām, Sītā Devī wasn't the type to take things lying down. She flared up like phosphorous: 'Mind your language, sage sir! What is an other man among animals? Is a monkey human? I've ridden horses in my father's house for exercise, I've gone for fresh air riding elephants in my father-in-law's house, and there was no sin in that! But when I ride on a monkey's back to come back to my husband from the house of the enemy, it suddenly becomes a sin! Why? Just because an anthill hasn't smothered me, you think I have no clue about what's right and proper?'

Ante semejante panorama, Sītā decide regresar a Lañkā:

Come Hanumān, my son. Let me get on your back once more. I'm sure those lazy demonesses are still asleep. But don't delay the rescue, my lord. Come save me swiftly, brother-in-law Lakshman. Come my son Hanumān, let's go back to Lañkā. Huh!" And decimating Vālmīki with a single look Sītā turned away.

La frescura y decisión de Sītā contrasta con su actitud pasiva y sumisa en otros *rāmāyaṇas*.

Otra experiencia diferente es la exposición *Sītā in the City* organizada en la *Law Memorial Library* de la Universidad de Columbia en 1998 por Anne Murphy y Shana Sippy para explorar el significado de la heroína para varias comunidades asiáticas de Nueva York. La conclusión a la que se llega después de leer los testimonios de su trabajo (Murphy & Sippy, 2000) es que hay tantas *sītās* como mujeres o experiencias personales.

La obra teatral *Sītā in the Metropolis* del artista de Goa, Venatius Pinto, presenta una Sītā con una tradición reformulada al nuevo ambiente neoyorquino. Se resitúa en *Times Square* rodeada de carteles coloridos de anuncios matrimoniales,

viste como una joven neoyorquina y sujeta un cigarrillo entre sus dedos mientras habla.

Karna Singh del Centro Cultural Raj Kumari, una organización cultural indo-caribeña, habla de Sītā como un símbolo de poder y de autonomía india, un modelo cultural en Guyana, en una época en que la continuidad e integridad eran difíciles de mantener.

Hay posturas *bhakti* que la ven como Diosa (“*Sītā is the wife of God*”; “*Sītā is our mother*”), otras como esposa perfecta (“*Sītā is our role model*”) y otras como víctima de Rāvaṇa. El grupo de apoyo a la violencia doméstica *Sakhi for South Asian Women*, la ve como una mujer dócil y sin opinión. Otras la ven como una asertiva “madre soltera” que se “divorcia” de Rāma y “se marcha” al bosque a parir a sus hijos pasando de él.

Una pintura de Anand Patole titulada *Good and Evil* subraya la tensión y disyuntiva en la historia de Sītā, en medio de Rāma y Rāvaṇa. El *collage* de Sukanya Rahman, *Untitled 24*, incorpora al capítulo del rapto otros héroes populares como Dick Tracy y le da voz a Sītā: En un globo como el de los cómics, Sītā le habla a su lector/visor y lo cuestiona: “*What are you going to do about it?*”.

Las canciones-*rāmāyaṇas* y los *rāmāyaṇas saktas* dan una voz o poder a la mujer y hablan de su mundo o escriben la historia desde su perspectiva, pero no se ha creado con la intención de luchar contra la hegemonía patriarcal. Quizás sí que es la intención de las traductoras o editoras que las ponen sobre papel y las publican. El feminismo en la India habla en inglés, las autoras de estos relatos, no (excepto los dos últimos de *Ur-Rāmāyaṇa* y *Sītā in the City*).

Todas estas historias sobre Sītā ayudan a crear una imagen positiva de la mujer y quizás reconfortan también a aquellas que las leen o cantan, pero no hay que olvidar la parte legal y socialmente activista es fundamental.

Pradeep Kumar Datta (1993), en la investigación llevada a cabo tras los actos violentos en Ayodhyā en 1992, le preguntó a una de las mujeres por qué Sītā no estaba presente en las invocaciones del movimiento *Rāmjanmabhūmi*. Los hombres se quedaron en silencio y una mujer respondió que se trataba del lugar de nacimiento de Rāma, no de Sītā, pero otra de las mujeres, Vijay Dubey, le dijo: “Śrī significa Sītā y Sītā se sitúa antes que Rām. El profesor Datta le volvió a preguntar “¿Quieres decir que Sītā está contenida en Rāma? Y ella respondió: “No, Sītā, viene antes de Rāma”.

En una publicación del VHP para niños, *Hanumān ki Kabad-di*, Hanumān dice que él no es devoto de Rāma ni de Sītā, es de Sītārām (Sarkar, 1993: 42).

As socialists and feminists we cannot counterpose a tradition which has been inherently patriarchal and brutally hierarchical, to the modern-liberal, nor can we afford the luxury of ascribing present problems to an abstract notion of colonial discourse. In any case the specifically modernistic elements within Hindu communalism are hardly the ones that feminists can identify as real problems (Sarkar, 1993: 44).

El comunismo y la invisibilidad de la mujer sólo se pueden combatir, en nuestra opinión con grupos de mujeres de izquierdas (o anti BJP/ VHP/ RSS) y feministas más activos, pero sobre todo con medidas legales y sociales. Sītā no es sólo la voz de una mujer en boca de otras mujeres, su historia, debe pasar a la acción como en el siguiente ejemplo llevado a cabo en Maharashtra para luchar por los derechos hereditarios de las mujeres. La campaña *Lakṣmī Mukti* llevada a cabo por la *Shektari Sanganthana*, asociación de agricultores, intenta convencer a los hombres de su obligación de dejar tierra a sus propias *lakṣmīs* (mujeres). En 1989 otorgaba un título, *Lakṣmī Mukti Gaon*, al pueblo con más de cien familias que voluntariamente ponían a nombre de la mujer una parte de sus tierras. Sharad Joshi, líder de la organización se dirigía a la audiencia explicando todos los sacrificios que hizo por Rāma:

But then, how do we men treat our Lakshmis? Often no better than Rām treated Sītā, one of the best wives anyone could have [...]. When Rām was banished to 14 years' banvaas⁴²⁴, Kaikeyī had not demanded that Sītā go with him. She could well have stayed back in the palace, but Sītā insisted that wherever Rām goes, there goes Sītā. She said, my place is by your side. She suffered numerous privations for him joyfully. Finally Ravan abducts Sītā for no fault of hers but to teach Rām a lesson for his misbehavior with his sister. Though Ravan respected her chastity and did not violate Sītā, her own husband subjected her to the cruel humiliation of *agniparikṣā* to prove her chastity. Even fire could not touch her but on their return to his kingdom, at the mere hint of a slanderous remark by a *dhobi*, Rām asks Lakshman to take away Sītā and leave her in a forest. He does not ever personally explain anything to her [...].

In that entire capital of Ayodhyā, this queen could not call any place her own for mere shelter. Could Rām not have told his queen that though they could not continue living together as husband and wife because of praja's opinion, she could live apart in another palace? Or offered her a small house? Or at least a small kothri⁴²⁵ where she could live quietly with her children? But no, Maharani Sītā became a bhikarin⁴²⁶ overnight simply because her husband turned against her and pushed her out. It did not occur to him that if his subjects were not

⁴²⁴ Exilio en el bosque.

⁴²⁵ Pequeña casa o habitación.

⁴²⁶ Mendiga.

willing to accept her, that he too could have followed her example. He could go along with her after saying to his subjects: 'If Sītā is not good enough to be your queen, then my place is by her side. I cannot stay here either.' Instead he left her to live the life of a destitute beggar even while she was carrying his children' (*Manushi*, 98: 32)⁴²⁷.

El mensaje está claro: hay una maldición de Sītā Mātā (la diosa de la tierra, Madre Sītā) para todos aquellos que la tratan mal, los campesinos no pueden mantener a sus mujeres económicamente dependientes, tienen que luchar unidos contra la maldición de sus *sītās*.

Aunque pueda parecer que la lucha por la justicia y la explotación se quede en manos de una deuda a Sītā Mātā y a las palabras de un líder carismático, los hechos que importan son que verdaderamente sirvió para que algunas mujeres (no disponemos de los datos del éxito de la campaña) vieran su nombre en las escrituras de propiedad.

Ejemplos como el de la campaña Lakṣmī Mukti de Maharashtra; leyes como la representación política del 30% de mujeres en los Panchayat (ayuntamientos), programas concretos que llevan a cabo algunas asociaciones culturales y publicaciones (Manushi, Kali for Women, Jagori etc.), políticas y ONGs como *Guria*, en Varanasi, que trabaja por dignificar artísticamente el trabajo de las mujeres prostitutas, son todas muy necesarias. Puede que una mujer india llegue a ser astronauta y antes de subir al cohete espacial se acuerde de Kali o de Durgā, pero si ha llegado tan lejos ¿es solamente porque ese sentimiento religioso la ha acompañado en su carrera?.

4.3. USOS DEL RAMAYANA EN BOLLYWOOD

La India disfrutó del cine muy pronto, poco después de su descubrimiento en Occidente (1895). El primer largometraje indio se estrenó el 7 de julio de 1896 y el *Times of India* lo definió como “el milagro del siglo”. El cine sonoro llegó en 1930. En los años 20, el cine indio ya había desarrollado una estructura industrial relevante. En 1931, por ejemplo, se produjeron 27 películas en hindi, bengalí, tamil y telugu. Desde los años 70, la India ha producido una media de mil películas anuales,

⁴²⁷ El artículo va sin firma y se titula “Freeing Sitas from Bondage”. Véase también Kishwar, 2004.

sobrepasando la producción de los Estados Unidos⁴²⁸.

La presencia cultural del cine indio, además, va más allá de las fronteras políticas, desde Rusia al Norte de África y del Caribe a Fiji. El cine indio se ha convertido en “el cine” de muchos países que no han podido desarrollar su propia industria cinematográfica por motivos económicos, sociales o culturales. Actualmente se exportan películas al sur y al sudeste de Asia (principalmente a Pakistán, Sri Lanka, Nepal, Myanmar, Bangladesh, Hong Kong, Malaysia, Indonesia, y Singapur), al Este de África (sobre todo a Kenya, Tanzania, Sudan y Nigeria), las Islas Mauricio, los países de Oriente Medio, el Golfo y la antigua Unión Soviética, Reino Unido, Canadá, Australia y Estados Unidos. Hace diez años era muy difícil encontrar una película india en España, sin embargo, ahora pueden comprarse o alquilarse en los locutorios telefónicos regentados por pakistanís. También ha crecido el número de festivales o ciclos de películas en filmotecas españolas dedicados a Bollywood y al cine “de autor” indio⁴²⁹. Lo más curioso es que el éxito del cine indio en todos estos lugares ha sido gracias al boca a boca y a través de la inmigración (igual que en su día las épicas viajaron por Asia). Bollywood no gasta ni dinero ni energía tratando de ampliar mercados como hace su homólogo americano. En Indonesia, Amitabh Bachhan, Madhuri Dixit, Shah Rukh Khan, Kajol o Aamir Khan son mucho más conocidos que cualquiera de los actores de Hollywood y hemos podido comprobar que en cualquier pueblo de la musulmana Sumatra pueden cantar las canciones de *Dil To Pagal Hai* (Yash Chopra, 1997) o *Kuchh Kuchh Hota Hai* (Karan Johar, 1998) de memoria. No sólo eso, las películas indias se consideran una especie de fábula con moralina incluida y los personajes, figuras ejemplares.

⁴²⁸ Cualquier cifra relacionada con la industria cinematográfica es muy elevada y resulta chocante al que no está acostumbrado a oírlas: el número de espectadores (aproximadamente quince millones al día); la cantidad de salas (15.000 locales, 6.500 de los cuales son permanentes y el resto, itinerantes) o el presupuesto de una película, entorno a los ciento cincuenta mil euros (aunque también las hay de 30.000 euros).

⁴²⁹ Otros términos de referencia para este tipo de cine es *Bollywood Cinema* (o *Bollywood Films*), *Popular Cinema* (en contraste al *New Cinema* o *Art Movies*, cine “de autor”). Bollywood (como Hollywood), en Bombay, es, junto con Madrás, el centro de producción de cine comercial más importante de la India. Calcuta es el centro de producción del cine artístico bengalí, el tercero en importancia, después de Bombay y Madrás. Hay también varios centros de cine regional, sobre todo en el sur, como Bangalore (Karnataka), Hyderabad (Andhra Pradesh) y Trivandrum (Kerala). Se utiliza esta expresión para las películas comerciales, estén o no producidas y rodadas en Bombay. *Masala* es la mezcla de especies tan característica de la gastronomía india. La expresión se hizo popular en relación con el cine por la mezcla de elementos presentes en este tipo de películas: canciones, bailes, melodrama, acrobacias, peleas, secuencias de cabaré y humor exagerado.

El cine ha sido uno de los soportes que ha contribuido al nacimiento del nacionalismo indio. Ha conseguido que el hindi, la lengua original del estado de Haryana y algunas zonas del actual Uttar Pradesh, se hable prácticamente en todo el norte de la India y se haga entender en casi todo el país. La mayor parte de las películas que se ruedan en hindi se pasan en versión original en los estados cuya lengua oficial es de origen indoeuropeo y se doblan a las lenguas dravídicas del sur. Cuando una película tiene éxito se dobla a las lenguas que sea necesario con tal de aumentar los beneficios económicos. En 1993 por ejemplo, se hicieron 183 películas en hindi, 168 en tamil y 148 en telugu. La mayoría de películas todos los años son en estas tres lenguas. El mismo año, se hicieron 78 en canarés, 71 en malayalam, 57 en bengalí, 35 en maratí y 10 en asamés.

Las películas de Bollywood narran historias trazando una línea que desciende del ritual y el mito, el *folklore* y los cuentos tradicionales. El cine y las antiguas tradiciones narrativas desempeñan un papel similar en la sociedad: el bardo expresa emociones, moralidad y creencias sociales como también lo hace el cine y otros *media* actuales. En la India, además, el cine se ha solapado muchas veces a estas tradiciones orales y, en ocasiones, las ha desplazado. A diferencia de Occidente, muchas veces no existió una cultura literaria que separara las tradiciones orales de la llegada del cine. Desde sus orígenes, el cine se apropió de las historias y de los modos de representación del entretenimiento popular, transfiriendo sus ingredientes (baile, canciones, teatralidad, etc.) y, a menudo, sus temas (el honor, la fraternidad, la amistad, la lealtad, la venganza, etc.) a la gran pantalla. Los lazos importantes que existen entre las dos épicas y el cine de Bollywood también pueden entenderse en términos del modo de transmisión de la comunicación. Las épicas fueron transmitidas oralmente y estaban estrechamente relacionadas a los ritos y al *folklore*. Puesto que el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* ocupan una posición central en la cultura india, encontraron su articulación en una gran variedad de formas y modalidades. Esto impulsó la proliferación de diversas narrativas y representaciones formando un conjunto de textos (la *rāmāyaṇasfera*). De forma similar, el cine popular indio puede ser entendido como analogía entre las dos épicas y sus representaciones incontables. Al igual que las épicas, el discurso del cine popular consta de un texto básico y la variedad de películas puede asemejarse al “nucleo blando” (argumento y personajes) que se repite en cada texto-*rāmāyaṇa*. Con este análisis sobre la relación entre las dos épicas y el cine planteamos una nueva dimensión en el discurso del cine popular

indio.

El género mitológico constituye una parte importante del cine popular indio. Sus raíces están en el pasado, tienen más de dos mil años y tratan con personajes y hechos de las dos épicas y los *purāṇas*. Las películas mitológicas narran las relaciones y acciones de los dioses, demonios y super-hombres, pero no son simplemente históricas, retratan el encuentro entre pasado y presente de una forma muy particular. El hecho de que esas historias tradicionales estén presentadas en un medio moderno y tecnológico acentúa esa idea. La imaginación mitológica también está presente en otras películas basadas en experiencias contemporáneas. Por ejemplo, la idea de feminidad representada por Sītā y aspectos del “villano” en la imagen de Rāvaṇa no sólo se concentran en historias que narran episodios del *Rāmāyaṇa* (películas *rāmāyaṇas*) sino en películas que tratan de experiencias modernas. Bollywood se nutre de una poderosa imaginación donde el bien siempre triunfa sobre el mal y siempre se refuerza el orden moral. En el *Rāmāyaṇa*, Vīṣṇu envía a Rāma para restablecer el orden que Rāvaṇa ha desbaratado. Lo que fascina en la India, tanto en la literatura como en el cine, no es el crimen sino la reconstrucción del caos: cómo la sociedad se desmorona y cómo el orden se restaura.

El *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* además de influir en los temas, personajes y la comunicación, dejan en el cine la huella de su ideología. A pesar de los intentos de análisis social en algunas películas que subrayan las diferencias entre ricos y pobres y la necesidad de una justicia social, las dos épicas han contribuido a preservar el orden social existente y los valores de las clases privilegiadas (brahmanes y *kṣatriyas*). En algunas películas⁴³⁰ los héroes se revelan contra la injusticia y la opresión, pero curiosamente no contra las clases altas de la sociedad. Cuando un personaje pertenece a la élite su posición social aparece borrada.⁴³¹ El mensaje no es que la clase alta o los políticos son corruptos sino que hay algunos ricos, algunos políticos y algunos policías corruptos. Puesto que las épicas sirvieron para propagar estos valores, la inclusión y repetición de los mismos en el cine, tiene la función de legitimar su propia existencia. Raj Kapoor, el director más popular de las décadas de los 50 y los 60,

⁴³⁰ Por ejemplo, *Devdas* (Bimal Roy, 1955) o *Kagaz ke Phool* (Guru Dutt, 1959).

⁴³¹ El proceso de desaparición de la clase consiste en enseñar brevemente (o no enseñar en absoluto) su lugar de trabajo. Lo mismo ocurre con los políticos y la policía. En el cine de los 90, el villano ya no es el ladrón o el *dacoit* (bandido), sino el político que actúa con favores de la policía y la *goonda* (mafia), sin embargo el héroe no ataca el sistema corrupto sino a las personas.

utilizó hábilmente el melodrama, la música y el espectáculo para crear un cine que no cuestionase en absoluto el *status quo*. Esto se aplica a la mayoría de directores indios, del pasado y el presente.

Lo mismo puede decirse de la base mítica de los personajes femeninos, en vez de contribuir a los argumentos de las películas, ha sido utilizada para distorsionarlos y exagerarlos⁴³². Las críticas feministas indias han denunciado el lenguaje de Bollywood como un estereotipo sexista de la mujer⁴³³. Los *Bombay filmes* son un vasto repertorio de la representación femenina que, hasta ahora, no se ha explorado de forma sistemática, aunque hay formas dominantes que se repiten continuamente (la mujer como vampiresa o víctima). Según Shoma Chatterji (1998: 30), estas representaciones de la feminidad reúnen una o más de las siguientes características: son la imagen exaltada de la castidad; son vulnerables y sufren en algún momento de su vida la humillación, provocando el caos; sus hijos luchan por ellas y la lucha por la justicia es también una lucha por su honor. En definitiva, lo masculino redime siempre su amor.

Aparte del tratamiento divino de la feminidad, tradicionalmente la vida de la mujer ha estado severamente circunscrita en el hinduismo, ha seguido estrictos *roles* y regulaciones, especialmente entre las castas altas. Los papeles esenciales han sido los de hija, esposa y madre. Como ya hemos citado, según el *Manusmṛiti*, que tiene un efecto profundo en configurar la moralidad de la sociedad india, el padre protege a la mujer cuando es niña; el marido, cuando está casada; y el hijo, cuando es viuda. Las mujeres no disfrutaban de su independencia, no pueden separarse de su padre, marido o hijos. Como consecuencia, las normas culturales que pertenecen a la posición de la mujer en la sociedad india, el honor de la familia (*izzat*), están íntimamente ligadas a su comportamiento. La necesidad de preservar el honor se expresa a través de unos elaborados y codificados patrones de conducta que piden a la mujer permanecer

⁴³² Esta parte ya la elaboramos en nuestra Memoria de Licenciatura (2000: 81 – 102) con más amplitud, analizando los modelos más repetidos de mujeres en la historia del cine de la India (la esposa fiel, la madre, la mujer fatal y la cortesana) y el trabajo de las mujeres como directoras (la mujer delante y detrás de la cámara).

⁴³³ Sumita S. Chakravarty (1998: 273) reconoce que están endeudadas con la primera fase de la teoría filmica feminista, que nos mostró a la mujer como “objeto de la mirada masculina” (Mulvey 1988 y 1995); pero el cine es cultural y nacionalmente específico, así que la crítica india (Aruna Vasudev 1985; Shoma A. Chatterji 1993 y 1998; Maithili Rao 1995) tiene en cuenta las nociones culturales del país, que forma un sistema semiótico diferente al occidental.

apartada, centrada en las tareas del hogar y dependiente del hombre. Se le exige que esté de buen humor, que sea eficiente en las labores domésticas y cuidadosa en los gastos. Se debe mostrar constantemente obediente a su marido y en caso de muerte, continuar rindiendo homenaje a su memoria. Estas normas han gobernado la vida de las mujeres en la India tradicional y se ven claramente articuladas en la mitología y en el cine, especialmente en el popular.

Uno de los papeles tradicionales de la mujer en el cine es el de la esposa fiel y, sin duda, es Sītā la que mejor lo representa en la mitología. Sītā es, como hemos dicho, una de las diosas más populares y es considerada esposa ideal y modelo de pureza y fidelidad conyugal. En este sentido, casi todas las esposas del cine de Bollywood podrán ser “*sītās*”. Llama la atención que el sentimiento popular de Rāma como marido y padre no se haya reflejado en el cine. Esto se debe a que el cine indio popular apoya el punto de vista de una sociedad patriarcal y tradicional que, temerosa de la sexualidad femenina, exige de la mujer la subyugación de sus deseos. Sītā ofrece la imagen ideal que muchos indios tienen de un gran mártir. La industria cinematográfica no ha cuestionado ni criticado nunca esta representación que, en parte, alimenta a su audiencia con la tradición: la esposa ideal, una mujer que está dispuesta a sacrificarlo todo para justificar el honor de su marido, su posición social o la de su familia, sin importarle lo injusto de su sacrificio.

Este arquetipo mitológico se ha representado decenas de veces en todos los cines regionales de la India y en todos los escenarios históricos, a veces con ciertas variaciones pero casi siempre replicando las mismas estructuras y papeles. Uno de los primeros ejemplos es *Lanka Dahan* (D. G. Phalke, 1917), el primer *rāmāyaṇa* del cine y una de las primeras películas de la historia cinematográfica. Desde esta película hasta nuestros días, el cine ha recogido toda una serie de prácticas que demuestran el servilismo de la mujer⁴³⁴.

En la tradición india, como hemos dicho, “buena mujer” es sinónimo de “buena esposa”, esto se refleja en las historias de Satī Savitri y Satyavan o Nala y Damayanti además de en el *Rāmāyaṇa*. Sin embargo, la mitología clásica no suele destacar la relación madre-hijo. Podríamos hablar de la historia de Kṛṣṇa y Yashoda, un mito muy popular en la música, la danza y la literatura indias, pero lo importante

⁴³⁴ En *Hum Aapke Hain Koun!* (Sooraj R. Barjatya, 1994) y en *Fire* (Deepa Mehta, 1996), por ejemplo, aparece una sesión de *karva chauth* (la describiremos en el siguiente apartado).

es la historia de Kṛṣṇa, no de la madre. También hay otra leyenda madre-hijo, la de Karna y Kunti, pero esta historia se desarrolla de forma breve en el *Mahābhārata* y, en todo caso, Kunti no se consideraría una madre ideal porque abandona a su hijo.

Quizás no hay mitos significativos sobre madres e hijos en la mitología clásica, pero el cine, especialmente después de la independencia, sí que se ha recurrido muy a menudo al papel de la madre en referencia a la identidad india en películas como *Mother India* (Mehboob Khan, 1957). Como ya hemos señalado en el apartado anterior, en el período post-independencia y con una clara estrategia político-religiosa, se potenció a la diosa India (Bhārat Mātā) para integrar la diversidad étnica y cultural del país. Se inauguraron templos en los que Bhārat Mātā no es una figura humana, sino un mapa en relieve sobre piedra al que los devotos llevan ofrendas como a cualquier otra deidad. El concepto de *śakti* se utiliza también para describir el papel de madre. La imagen de la mujer *śakti* es fuerte, brava, poderosa, una luchadora incansable en la adversidad, que emerge como triunfo del bien sobre el mal y la verdad sobre la mentira. Uno de los mejores ejemplos de la representación cinematográfica de la *śakti* ha sido el de la protagonista de *Mother India* (Radha - Nargis), que se ha convertido en uno de los símbolos de la nación independiente.

En *Mother India*, el *dharma* de la madre es el sacrificio por los hijos y Rādhā actúa por su *dharma* toda la película, sacrificando incluso a su hijo por su sentido del deber y del honor. Rādhā pasa por toda una serie de acontecimientos trágicos tanto circunstanciales como naturales; en todo caso, ella no es nunca responsable del control de los mismos. Se trata de una mujer vulnerable que es abandonada por su marido cuando está embarazada de su cuarto hijo, pasa las calamidades más extremas con tal de criarlos; se siente totalmente acosada por su prestamista hasta que éste acaba violándola sin que ella pueda defenderse. Mueren dos de sus hijos y otro, Birju, se vuelve un temerario bandolero. La película termina mostrando las manos ensangrentadas de Radha después de haber matado a su hijo y Birju, en sus brazos, portando las pulseras que han sido el motivo de la agresión sexual por parte del prestamista (Rādhā había empeñado las joyas de su boda para comprar un buey y salir adelante labrando su tierra). Radha asume la imagen de Diosa Madre con personificación de *śakti*, la representación de Durgā. Desarrolla el coraje para matar a su propio hijo por un sentimiento de justicia. En este sentido, lo universal trasciende a lo personal, Radha simboliza la Tierra Madre, deja de ser “la madre de Birju” y se

convierte en la madre de todos los indios, *Mother India*.

La mitología está tan presente en la India contemporánea que las estrellas de cine son una especie de versión secular de los dioses de antaño: como los dioses, las estrellas viven para siempre en sus películas, reaparecen en nuevos papeles y la gente común les otorga poderes sobrehumanos. En Bollywood se potencia esto cuando las estrellas asumen el papel de los dioses en el cine. La tecnología moderna renueva con vigor la continua tradición de las formas divinas. Cualquiera que pase un tiempo en la India se dará cuenta de que muchas veces en la vida diaria, la realidad y la fantasía conviven en el mismo plano en la mente de las personas. De la misma manera, muchos conciben las epopeyas clásicas como parte de su historia real. Incluso las películas románticas que tratan el eterno problema del amor, toman como referencia para sus personajes a los héroes míticos y cumplen los arquetipos. No es extraño encontrarse la foto de Amitabh Bachchan junto a la estampa de Hanumān en la guantera de un motocarro; en los puestos ambulantes de “posters”, Aishwarya Rai se coloca al lado de Śiva. La actriz Shobana Samarth fue en su momento la cara del cine mitológico en hindi, su papel como Sītā en la película-*rāmāyaṇa Ram Rajya* (Vijay Bhatt, 1943) junto con el actor Prem Adeep, su pareja cinematográfica, fue tan popular que todos los calendarios y fotografías religiosas de Rāma y Sītā se representaban con su imagen.

Aparte de las épicas, hay otras fuerzas que han dejado un profundo impacto en el cine indio popular como son el teatro clásico en sánscrito⁴³⁵ y el teatro *parsi*⁴³⁶, Hollywood ha influido más que nada con la inventiva técnica, el *glamour* asociado al *star system* y las ventajas comerciales del *studio system* y a partir de los años 80, la televisión musical (*MTV*) ha dejado un profundo impacto en el ritmo de las películas, los cortes rápidos, algunas secuencias de baile, los ángulos de la cámara y la difusión

⁴³⁵ El teatro clásico ha aportado la expresión más rica y sofisticada a la cultura india y ha dejado su huella en el cine. Era muy elegante, su presentación era episódica y ponía mucho énfasis en el espectáculo. La música y el mimo se mezclaban para crear una experiencia teatral muy particular. Los personajes estaban definidos por un rasgo singular, teniendo en cuenta los *rasas*. Eso mismo, con menos sofisticación, es lo que representan los caracteres básicos del cine actual.

⁴³⁶ Se popularizó en el siglo XIX con varias compañías que actuaban por la India y en el extranjero, como la *Elphinstone Dramatic Company* de Bombay. Se trata de dramas históricos y sociales, que combinan la fantasía y el realismo, la música y el diálogo, la narrativa y el espectáculo y representan ingenuidad, combinándolo con un marco de melodrama, que el cine popular ha reproducido casi exactamente.

de la música *bhangra* y el estilo *Indipop*⁴³⁷.

En este apartado no vamos a hablar de las películas *rāmāyaṇas*, sino de esas otras películas que presentan elementos *ramayánicos* sin ser mitológicas. En el primer subapartado, introduciremos las características generales del cine indio. En el segundo, hablaremos más concretamente del cine mitológico como remanente oral y ejemplificaremos el uso del *Rāmāyaṇa* en algunas películas⁴³⁸.

4.3.1. Características del cine indio

Igual que Hollywood fantasea con mitos del futuro (*Superman; E.T.; La Guerra de las Galaxias, etc.*), el cine de Bollywood lo hace con elementos míticos del pasado, de la cultura popular, los cánones del *Nāṭyaśāstra* y los valores tradicionales de la sociedad. El cine popular se ajusta a unas convenciones específicamente indias, no tiene paralelismos occidentales y sólo podría compararse a algunos melodramas musicales de Hollywood, pero con muchas matizaciones⁴³⁹. El cine indio ha seguido desde su nacimiento un itinerario particular, autónomo y nacional, alejado, por tanto, del modelo de representación occidental. Las características de las películas indias son, básicamente, las siguientes:

- Larga duración (unas tres horas). En la India y en Asia en general, todas las representaciones culturales toman mucho más tiempo que en Occidente: las antiguas épicas y dramas, el teatro popular, los recitales musicales, las películas e incluso las reuniones públicas.
- No son realistas en el sentido estricto; pretenden crear un mundo de

⁴³⁷ La música *bhangra*, original de Punjab, se mezcla con el *rock* y el tecno británico, creando un tipo de pop indio que, en los últimos años, se ha hecho muy popular en la India y también entre los inmigrantes indios en Reino Unido y Estados Unidos.

⁴³⁸ Hay una extensa bibliografía sobre el tema del cine indio, tanto desde el punto de vista histórico como desde una perspectiva sociológica. Algunos de los libros fundamentales que hemos consultado son: Ray 1976; Das Gupta 1980; Baskaran 1981; Valicha 1988; Oommen y Joseph 1991; Vasudev 1985 y 1995; Kazmi 1996; Gokulsing y Dissanayake 1998; Chatterji 1993 y 1998; Chakravarty, 1998; Nandy 1998; Prasad 1998; Kazmi 1999; Rajadhyahsha & Willemen 1999.

⁴³⁹ Frente a los musicales de Hollywood, el cine indio adoptó una estrategia diferente: el argumento no se usa para poner remedio a la escisión entre narrativa y espectáculo. Al contrario, las secuencias de canciones y danzas son usadas como expresiones naturales de emociones y situaciones que surgen de la vida diaria. Mientras buscan intensificar el elemento fantástico a través de la música, la danza y el espectáculo, crean la impresión que las canciones y las danzas son naturales, que hay un modo lógico de articular las emociones en una situación dada con canciones.

fantasía.

- La actuación es exagerada. Puesto que el cometido del cine popular es implicar a la audiencia lo máximo posible, el estilo de la actuación es naturalista o realista, es más teatral y manierista que en Occidente, pero la teatralidad y manierismo no son tan exagerados como normalmente se entiende porque eso supondría una distancia que negaría la ilusión de realidad, que es la base de estas películas.⁴⁴⁰
- El teatro sigue presente en las construcciones de escenografía (planos frontales), los diálogos y recitaciones, los largos monólogos y el histrionismo.
- Todos los aspectos de la experiencia filmica son melodramáticos.
- El uso de la cámara es a menudo brusco y exagerado.
- La edición no es ‘invisible’, se notan todo tipo de cortes y conexiones.
- Los personajes estereotipados son muy comunes; cada uno cumple su función, la que le corresponde según el cliché o la convención del personaje que representa (Propp, 1985: 31).
- Siempre incluyen amor, humor y peleas.
- La música y el canto son centrales en la película como parte de la narrativa y las secuencias de baile se usan, a menudo, para intensificar las emociones y el espectáculo. Suele haber seis números musicales en cada película. Es difícil explicar porqué la música y las canciones están presentes en el cine de Bollywood. Uno de los motivos podría ser que el cine mantiene los patrones del teatro regional del siglo XIX, que utilizaba la canción. También podría deberse a que la música sirve de catalizador en un país de gran diversidad lingüística y cultural. La música es, junto con la mitología/religión, el vínculo cultural común

⁴⁴⁰ Por ejemplo, la actuación de Amitabh Bachchan, el actor indio más famoso de todos los tiempos, en *Deewar* (Yash Chopra, 1975) o en *Coolie* (Manmohan Desai y Prayag Raj, 1983) es diferente a la de cualquier otro actor porque él nunca deja de ser Amitabh Bachchan. El actor se mezcla con el personaje pero, en cierta manera, la estrella sigue siendo visible, gracias a un “estudiado manierismo” que logra retener su identidad. Ese manierismo consiste en una forma determinada de levantarse, de colocarse el pelo, de mantener los labios bien fruncidos, los gestos y movimientos controlados, la ropa ni demasiado sosa ni demasiado chillona, la apariencia ni tipo-macho ni tipo-normal. En otras palabras, pareciendo natural, llevando hasta el mínimo detalle bajo control para impactar a la audiencia. Incluso sus formas de decir los diálogos son únicas.

entre el sur y el norte.

- Otros elementos también contribuyen al éxito de las películas: decorado y vestuario. Muchas veces se presentan casas modernas y palaciegas que no corresponden a la realidad. Los exteriores simulan barrios exclusivos y elegantes, coches deportivos, clubes privados, etc. Predominan los planos generales, americanos o *travellings*. Los paisajes montañosos con grandes prados verdes (rodados en Suiza o Cachemira) forman parte de la fantasía de estas películas.
- Las estructuras narrativas con interminables digresiones, los “rodeos” y las “tramas dentro de otras tramas” han permanecido inequívocamente indios. La influencia de las épicas está muy clara. En vez de una narrativa lineal y directa como se conciben las películas “realistas” de Hollywood, el cine de Bollywood estructura la narrativa de forma similar al arte de relatar de los rapsodas.

Los géneros del cine popular son los siguientes (Gokulsing & Dissanayake 1998: 23 – 26):

- Películas mitológicas con narraciones fantásticas de las historias antiguas.
- Películas religiosas que explican las diferentes formas de unión con la divinidad.
- Películas románticas tratadas con pasión erótica y que confrontan las convenciones sociales. El cine popular indio está cargado de románticos musicales, y el romance desempeña un papel fundamental. Hay un modelo más o menos fijo de narración que se repite a lo largo de toda la historia del cine romántico indio: personajes enfrentados por una situación difícil o un conflicto que al final de la película se soluciona. La fórmula repetida es: chico y chica de diferente casta, religión, área geográfica o clase social y/o económica se enamoran. En el nudo del *filme* los protagonistas se enfrentan a diversos acontecimientos que hacen que su amor sea imposible. La película acaba con la resolución de, al menos, un conflicto y normalmente un

final feliz⁴⁴¹. El placer al ver la película no está en la intriga sino en la forma de contarla⁴⁴². Se han hecho muchas películas sobre el amor romántico basadas en dos modelos de amor mitológico: La tradición “Rāma-Sītā”, donde el amor es visto como un deseo esencial de Dios y el amor terrenal es una preparación para el amor divino. La absoluta devoción de las mujeres a los hombres, la fidelidad marital y amar secretamente pero sin culpa, son algunos aspectos importantes de esta tradición. El peso social en este tipo de películas es tan fuerte que, si la pareja no puede superarlo, acaba en tragedia. La tradición “Rādhā-Kṛṣṇa” enfatiza el momento presente, el deseo de capturar el gozo en cada momento que pasa. El amor no se ve como trágico sino tierno y placentero. Algunas películas combinan ambas tradiciones.

- Películas de acción con actores especialistas en las escenas peligrosas. Estas películas incluyen escenas agresivas, aunque la violencia puede ser sutil: La ventaja del combate frente a frente que desarrolla el Bollywood de los 70 es que permite usar todo tipo de armas, desde una barra de hierro, a un paraguas, una espada, navajas, etc., hasta pistolas. Si se usa una pistola, en la siguiente imagen aparece el hombre muerto, como en las películas del oeste americano. El espectador sigue la pelea segundo a segundo, como si se tratase de un espectáculo de gladiadores romanos⁴⁴³. Otra técnica efectiva para evitar la violencia gratuita es que la audiencia se implique emocionalmente con la narrativa. El cine convencional logra con el melodrama llevar la realidad a través de las estructuras narrativas cinematográficas y que la audiencia acepte sin problemas la realidad de ese “trasvase” realidad-ficción⁴⁴⁴. La

⁴⁴¹ Estos finales son casi siempre los mismos y pueden resumirse en los siguientes: a) La pareja descubre que sus padres han hecho planes para casarlos de todas formas; b) El héroe, separado de la heroína por motivos de casta, posición o fortuna, hace una buena acción a la familia de la chica y la familia, en la última escena, le da a la chica como recompensa; o también, c) La heroína que hace una buena acción para ganarse a la familia arrogante de su chico. Según Ashis Nandy (1987), el cine ha sido el legitimador del matrimonio por amor en un país donde la mayor parte de los matrimonios son concertados.

⁴⁴² De hecho, algunos espectadores no suelen esperar a que termine la película, se levantan y abandonan la sala cuando ya prevén el desenlace final.

⁴⁴³ En *Mard* (Manmohan Desai, 1985), por ejemplo, Amitabh Bachchan dice: “Un villano siempre ataca por la espalda, un héroe de frente”.

⁴⁴⁴ La masacre de la familia en *Zanzeer* (Prakash Mehra, 1973) o en *Sholay* (Ramesh Sippy,

audiencia siente, no piensa. Sin embargo, en la última década, la violencia es más explícita⁴⁴⁵.

- Películas históricas con escenario y vestuario sofisticados.
- Películas sociales que exploran importantes problemas sociales. La injusticia y la explotación social han sido los temas centrales del cine indio en todos los tiempos. Ante estos problemas sociales hay dos tipos de héroes (Kazmi, 1999: 165 –169): el que no disiente, el héroe conformista que consigue su heroicidad sometiéndose a la voluntad de los dioses o a las demandas de la sociedad (*Raja Harishchandra* 1913; *Jai Santoshi Maa*, 1975; *Naseeb*, 1981; *Ghar Ghar ki Kahani*, 1988; *Saajan ka Ghar*, 1994, etc.); y el héroe rebelde, que disiente y se pone en contra de las barreras de casta o clase: *Devdas* (1955); *Kagaz ke Phool* (1959), etc.⁴⁴⁶
- Melodramas que tratan las tensiones familiares.

La mayoría de las películas, no obstante, combinan varios géneros: conciernen a la familia, hacen referencia a los dioses y diosas mitológicas y a la derrota de los malvados por una justicia poética. Aún así, el cine convencional no es simplemente

1975), las torturas a la madre de Iqbal en *Coolie* (Manmohan Desai y Prayag Raj, 1983), etc. se muestran con la máxima emoción, con la cámara prácticamente estática.

⁴⁴⁵ Algunos ejemplos son: *Mission Kashmir* (Vidhu Vinod Chopra, 2000); *Talaash: The Hunt begins* (Suneel Darshan, 2003); *Maqbool* (Vishal Bharadwaj, 2003); *Sarkar* (Ram Gopal Varma, 2005) o *Karam* (Sanjay F. Gupta, 2005).

⁴⁴⁶ También hay variaciones: Shammi Kapoor rompe con la sociedad de manera más anárquica en películas como *Jungle* (1961); *Bluff Master* (1963); *Jaanwar* (1965) y *Budtameez* (1966); Dev Anand no es revolucionario pero rechaza la violencia (aparte de la filosofía moral *gandhiana*), acepta el *status quo* pero lucha contra la fraudulencia, a veces no de la forma más ética: *Kismet* (1943); *Guide* (1965); *Deewar* (1973); *Raju Ban Gaya Gentleman* (1992); *Khalnayak* (1993); *Krativeer* (1994); etc. Puesto que enamorarse constituye un acto de rebeldía en la sociedad india, incluso las películas románticas presentan un tipo de héroe disidente. A partir de los 70, hay dos imágenes de héroe que también parecen oponerse, el simplón (tipo Forrest Gump) es inocente, torpe, con un toque cómico (*Namak Halal* 1982; *Beta* 1992; *Anari* 1993; *Aankhen* 1993; *Coolie No. 1* 1995; *Deewana Mastana* 1997; etc.) y el llamado “*young angry man*” que se estrenó en *Zanzeer* (1973) y que continúa en las pantallas. Este héroe puede describirse como “uno de nosotros”, cualquier espectador que se sienta marginado: En *Deewar* (1975), un *coolie*⁴⁴⁶ en un puerto; en *Sholey* (1975), un pillo; en *Coolie* (1983), un *coolie* en una estación de tren; en *Mard* (1985), un *tongewala*; en *Naseeb* (1981), un camarero; en *Amar Akbar Anthony* (1977), un pequeño contra-bandista; en *Namak Halal* (1982), un sirviente; en *Khalnayak* (1996), un parado; en *Krativeer* (1994), un granuja; etc. Incluso cuando el protagonista no es “uno de nosotros”, la película se estructura para que el espectador se identifique con él. El hecho de presentar personajes marginales es precisamente una de las técnicas que implican a la audiencia. El *young angry man* más popular es el que ha representado Amitabh Bachchan.

un cuento *kitsch* con poco valor estético y contenido mítico. Muestra las voces de aquello que verdaderamente importa a la gente, especialmente a los más desfavorecidos, articula las tensiones ideológicas y trata con el “material auténtico” de las épocas que retrata. ¿Por qué los académicos indios se avergüenzan del cine de Bollywood? La crítica va desde la desestimación parcial al rechazo total, el tópico es que las películas mitológicas son largas y tediosas (las mismas críticas, curiosamente, que se hace a las épicas): productos retrógrados y horteras que hieren las sensibilidades “progresistas” y occidentalizadas. Aunque últimamente hay más críticas a estas posturas “hipócritas” (a muchos intelectuales les encanta Bollywood). Se han revisado las primeras películas mitológicas con héroes que vencen a villanos, rodadas bajo la estricta vigilancia y censura de las autoridades británicas y se han reinterpretado como una crítica alegórica contra el *Raj* (Kabir, 2001:103 – 105).

El psicólogo Ashis Nandy (1998: 2 – 14) compara el cine comercial con los barrios de chabolas de las grandes urbes indias y dice que son inevitables: los *slums* ocupan un espacio geográfico público ilegítimo, el cine comercial ocupa un espacio psicológico, ambos son independientes económicamente y muestran una apasionada negociación con la vida diaria con tal de sobrevivir. Estudiar el cine popular en la India es estudiar la paradoja de la modernidad en un país de tradición milenaria. La clase media urbana es el principal soporte del cine comercial y éste, como se sabe, busca la identificación de su público. Aquí está la clave de la paradoja: el cine refleja los patrones de esta clase social de una manera moderna pero su mensaje global continúa siendo tradicional, por eso la clase social se identifica con él y se explica el éxito de las películas. El cine representa el sueño de vida de la clase media.

Studying popular films is studying caricatures of ourselves (social and political analysts negotiating the country’s past and present) located not at the center, studying others, as we like to see ourselves, but at the peripheries, standing as spectators and looking at others studying themselves and us. The popular cinema may be what the middle class, left to itself, might have done to itself and to India, but it is also the disowned self of modern India returning in a fantastic or monstrous form to haunt modern India (Nandy, 1998: 7).

Aunque el cine está cargado de un significado político e ideológico, ¿podemos considerar el cine indio popular como cine social? En la India, el cine popular es social pero a pesar de “denunciar” situaciones marginales y de opresión, sigue manteniendo, como hemos mencionado, la ideología de las clases altas y los valores tradicionales épicos, feudales y patriarcales:

Yet, it is not ‘popular’ in the sense in which we have used the term, because instead of increasing the area of freedom of the people, it seeks to restrict it; instead of being counter-hegemonic, it is fully integrated into the hegemonic discourse; instead of sharpening and developing contradictions, it seeks to paper them over. In other words, through highly complex and devious means, it privileges ‘preferred’ meanings over ‘excluded’ meanings, thereby reinforcing the ‘given’ system, and absorbing or referencing out all potentially oppositional connotations (Kazmi, 1999: 216).

El cine popular ha sido el *mass-media* más potente y el instrumento por excelencia de la comunicación de masas, ha asumido el papel que en la sociedad occidental ocupa la televisión. El consumo televisivo ha aumentado considerablemente los últimos veinte años, pero todavía el cine es la única alternativa, además del templo, a la realidad cotidiana para una gran parte de la población.

La historia cinematográfica india presenta pocos paralelismos con la occidental euro-americana. En un país “lejos de todas las cosas”, como explicaba Satyajit Ray en su libro clásico sobre cine indio y occidental (1976: 21 – 23), la consciencia cinematográfica no se formó con los grandes clásicos americanos, franceses, italianos, alemanes, rusos, etc. del cine mudo, con los descubrimientos sonoros de Porter y los primitivos, con el descubrimiento *griffittino* de la técnica de la narración fílmica, con la gran experimentación *eisensteiniana* del montaje, ni tampoco con las primeras conquistas del sonoro *made in Hollywood* o del realismo francés. Sin tener en cuenta al pie de la letra la afirmación de Ray, en el sentido de que fue un “mal modelo”, la verdad es que no fue un modelo influyente. En todo caso, se pueden encontrar equivalencias con el cine comunista ruso o chino con la intención de moralizar y adoctrinar al pueblo, que con el norte-americano de la industria del espectáculo.

4.3.2. Mitología y cine popular

Mitología y cine están muy unidos en la cultura contemporánea india. D. J. Phalke, el padre del cine indio, después de ver una película sobre la vida de Jesucristo, se basó en su primer *filme*, *Raja Harischandra* (“El rey Harischandra”, 1913), en una historia del *Mahābhārata*. Otras de sus primeras películas fueron *Lanka Dahan* (“El Incendio de Lañkā”, 1917), basada en el episodio de Hanumān y convertida en el primer éxito cinematográfico indio, y *Shri Krishna Janma* (“El nacimiento del Señor

Kṛṣṇa”, 1918). Otros directores siguieron a Phalke y eligieron temas religiosos: la Elphinstone Bioscope Company de Calcuta hizo su propia versión de Harishchandra (también dirigida por D. G. Phalke, 1917) y más tarde estrenó *Prahlad Charitra* (“Las hazañas de Prahlad”, S. N. Patankar, 1916), basada en una historia del *Bhāgavata Purāṇa*. La primera película en el sur de la India fue *Keechaka Vadham* (“La derrota de Keechaka”, R. Nataraja Mudaliar, 1916), otra adaptación del *Mahābhārata*. A las primeras películas mitológicas hay que añadir otras devocionales basadas en biografías legendarias de santos de la tradición *bhakti* como *Bilwamangal* (Bhagat Surdas y Rustomji Dotiwala, 1919) y *Kabir Kamal* (S. N. Patankar, 1919).

En los años 20 empezaron a surgir otros géneros: películas cómicas como *Bilet Pherat* (“La vuelta de Inglaterra”, N. C. Laharri, 1921); sociales como *Barer Bazar* (“El mercado de bodas”, director, 1922); históricas como *Simghadh* (“El fuerte de Simghadh, director, 1923), basada en la vida del rey maratí Śīvājī; e incluso *thrillers* como *Kala Naag* (“Cobra Negra”, Kanjibhai Rathod, 1924), basada en un caso de asesinato en Bombay. El género mitológico entró, gradualmente, en declive: Hasta 1923, el setenta por ciento de las películas eran mitológicas. En 1932, la producción se redujo a un veintidós por ciento; en 1935, a un diez por ciento y se mantuvo en este baremo hasta la independencia (1945). Desde los 70, las películas puramente mitológicas se han mantenido en un cinco por ciento de la producción total (Dharap, 1983: 80). Uno de los últimos éxitos mitológicos es *Eklavya* (Vidhu Vinod Chopra, 2007), basada en otra historia del *Mahābhārata* aunque ambientada en la época actual.

Las películas mitológicas o con guión *Rāmāyaṇa* o *Mahābhārata* ayudaron a atraer a las audiencias al cine. Pensamos que este fenómeno se repitió en la década de los 80 con la televisión. No es una casualidad que la televisión utilizara dos seriales mitológicos, *Rāmāyaṇa* y *Mahābhārata*, para popularizar el medio y aumentar el consumo entre los espectadores indios. La serie *Rāmāyaṇ(a)*,⁴⁴⁷ de Ramanand Sagar empezó a ser emitida por la Doordarshan, la televisión estatal, en enero de 1987 y fue seguida por entre 60 y 80 millones de espectadores, llegando a los cien millones en algunos capítulos. La audiencia ha sido difícil de calcular, teniendo en cuenta que la mayoría de la gente no tenía televisión propia y acudía a casa de parientes o vecinos para verla. Incluso en los pueblos pequeños los ciudadanos se reunían para alquilar

⁴⁴⁷ La serie se conoce por su título en hindi, *Ramayan*.

juntos un aparato de televisión. Nunca antes un porcentaje tan grande de la población del sur de Asia había estado tan unida en una actividad, nunca antes una producción mediática había cautivado a una audiencia tan enorme.

Muchos televidentes respondieron a la imagen de Rāma en televisión como si fuese un icono del templo. Se bañaban ritualmente antes de ver la serie, ayunaban el día que se emitía, adornaban el aparato como si fuese un altar (flores, incienso, sándalo, etc.), hacían sonar las caracolas y las campanas, gritaban *Rājā Rāmacandra kī jay!* (¡Victoria al Rey Rāma!) y muchos consideraban que ver la serie era equivalente a tener una experiencia religiosa. La aparición de Rāma y Kṛṣṇa en las primeras películas tuvo también una respuesta similar en la audiencia, algunos espectadores se postraban ritualmente ante la pantalla como si de verdaderos dioses se tratase (Barnouw & Krishnaswamy, 1980: 15).

La estética visual de la serie se ajustaba, en cierta manera, a la tradición barda y esa fue una de las claves de su éxito. Los diálogos y las escenas eran, en general, muy largas e intentaban mostrar un retrato emocional de cada uno de los personajes, eso se conseguía especialmente a través de primeros planos y en momentos de emoción intensa, con repetidos *zooms*. De esta manera, en la mayor parte del tiempo, la pantalla estaba dominada por grandes cabezas, bien hablando o bien en silencio, gesticulando sus respuestas a los acontecimientos. Aunque las secuencias fueron catalogadas de “interminables”, según los críticos de la prensa en inglés (Lutgendorf, 1997 [1995]: 226), lograron conectar con los *rāmbhaktas* y devotos hindúes, acostumbrados a las largas sesiones de *kathā*.

El *Rāmāyaṇa* de Sagar sigue, generalmente, la narrativa de Tulsīdās y ocasionalmente, la narración de Vālmīki y Kampan⁴⁴⁸. Pero más que nada, la narración de Sagar es un *rāmāyaṇa* en un medio nuevo, que permite posibilidades distintas a las del narrador popular o a los cientos de narraciones esculpidas, pintadas, danzadas o literarias que conforman la *rāmāyaṇasfera*. No sólo eso, el *Rāmāyaṇa* de Sagar se convierte en un hipertexto que da lugar a *rāmāyaṇas* posteriores (mantiene un diálogo bastante explícito con la serie de dibujos animados de Yugo Sako, Koichi Sasaki y Ram Mohan) o aparece citado en otras obras (por ejemplo, en *Fire*, Deepa Mehta, 1997).

⁴⁴⁸ En el episodio de Ahalyā y del enamoramiento de Rāma y Sītā (prueba del arco, encuentro en el jardín) sigue el *Rāmāyaṇa* de C. Rajagopalachari (Dalmia-Lüderitz 1991: 208 – 225).

Para Romila Thapar (1989: 72 – 74), el *Rāmāyaṇa* de la Doordarshan favorecía a la clase media y a los que aspiraban a esta posición social. Fue un intento de terminar con la diversidad y presentar una lectura homogénea de lo que era el *Rāmāyaṇa*, marginalizando otras expresiones culturales (*rāmāyaṇas* orales, jainistas, de los tribales etc.). Para Philip Lutgendorf (1990a: 127 – 176), la serie de televisión era, como la épica de Tulsīdās, un texto sincrético que trataba de ofrecer algo para cada espectador, incorporaba mensajes de “integración nacional”, “armonía comunal”, papeles básicos de mujer en forma de relato común e historias que no se encuentran en otros textos. Para V. Dalmia-Lüderitz (1991: 225 – 226), el *Rāmāyaṇa* de Sagar se presentó como guardián del orden moral,⁴⁴⁹ Rāma aparece no como un héroe divino, sino como *mahāmānav* (gran hombre) universal, como Buda, Jesucristo, el profeta Muhammad y los *gurus* sijs. El aspecto religioso se reduce a estereotipos sociales e ideales: la esposa virtuosa, la hija sumisa, el hijo obediente, el modesto suegro, el gran hombre; y en contra: la mujer derrotada, la mala madre, el sabio arrogante.

La cuota de pantalla alcanzada consiguió que la televisión se popularizara. Un estudio comparativo de diferentes países de la zona (Senstrup & Goonasekera, 1994) reveló diferencias importantes en el acceso a la televisión. Mientras Corea del Sur y Australia tenían un 99% de casas con televisor, en la India la cifra caía hasta el 20%. El 70% de los televisores en la India (en esas fechas) eran en blanco y negro y la desigualdad tanto entre los estados como en el interior de los mismos oscilaba entre el 86% (en Bihar) y el 32% (en Kerala). El tema de la televisión en blanco y negro es muy importante puesto que estos aparatos tienen una capacidad limitada para sintonizar los canales y, por tanto, tienen un acceso restringido a las más de cien cadenas privadas o por cable. Las cifras de la Doordarshan indican que el 73,8% de las familias urbanas tienen aparatos de televisión, mientras que la cifra se reduce hasta el 23,7% en el campo y la proporción de familias con televisión por cable y satélite entre la ciudad y el campo es de 40,6 a 6,5. El acceso, la proyección y la

⁴⁴⁹ No sólo presenta a Rāma como “guardián del orden moral”, también a sí mismo. La versión comercial de la serie (26 vídeos) se anuncia como: “*The Greatest Indian Epic. Treasured for over 10.000 years. Enshrining Ideals that are Ageless. Teaching Lessons that are Timeless*”. Las videos tienen “*Religious Saffron Housing*” (Dalmia-Lüderitz 1991: 224). El vídeo, además, se vendía con un rosario e iba envuelto en una bolsa roja satén que le otorgaban un “aura” especial y lo diferenciaban de las copias piratas (Lutgendorf 1997 [1995]: 240).

representación son desiguales. Esto afecta a la programación y a la publicidad. Normalmente, el mensaje publicitario se dirige a la clase media-alta urbana y los canales por satélite hindis no son solamente urbanos, sino del norte. El *salwar kameez* (pantalón y camisa larga), por ejemplo, es un signo de la liberación de la mujer en *Sun*, el canal privado del sur, mientras que para los canales hindis es un signo de tradición o incluso conservadurismo (Bajpai, 1999: 54). Digamos que la televisión se ha convertido en un espejo de la diversidad cultural presente en la sociedad india; une a la sociedad india a través de la dependencia de sus industrias cinematográficas (cada canal emite en su propia lengua) y por otra parte, manifiesta la desigualdad en la representación de la identidad, y en el acceso al medio.

Es muy significativo que las series mitológicas triunfaran de la forma en que lo hicieron. La mitología sigue siendo una parte muy importante del lenguaje indio que además vincula al norte y al sur. Pensamos que desempeñaron una importante función en el aumento de consumo televisivo. La serie de Sagar fue un éxito por el tema elegido y porque consiguió trasladar algunas propiedades del *kathā* y las *rāmlīlās* al celuloide. Para el director, no se trataba de una película o serie cualquiera, sino de un relato (televisivo) “sagrado”, por eso la acompañó de otras medidas y tradiciones devocionales (Lutgendorf 1997 [1995]: 226 – 231):

- restringió el uso de tabaco y alcohol a todo el equipo durante el rodaje de la película y les sometió a una dieta especial vegetariana;
- los actores y actrices fueron escogidos con sumo cuidado, los actores principales no eran conocidos y, como en las *rāmlīlās*, no interpretaban de forma exagerada, tendían a la neutralidad;
- los cuerpos y vestimenta de Rāma y Lakṣmaṇa durante el exilio permanecieron perfectos e inmaculados, como en las *rāmlīlās*, sin descuidar en ningún momento su apariencia divina y serena; Hanumān y los demás monos se diseñaron de acuerdo con las convenciones típicas (musculosos, pero humanos y con larga cola);
- la calidad de los efectos especiales (muy pobre) no es arbitraria, no se siguen los criterios de Hollywood sino los de las *rāmlīlās* y el teatro *naṭankī*;
- los capítulos eran más largos que una serie normal y aunque para la prensa en inglés fueran aburridos, para un *bhakta* acostumbrado a

largas sesiones de *kathā* y a las *rāmlīlās*, los capítulos eran cortos.

- para muchos espectadores *bhaktas* se trataba de *darśana*, no de espectáculo televisivo.

Las narrativas mitológicas en las primeras películas permitieron a la gente iletrada desarrollar complejas narrativas sin diálogos y sin sonido puesto que eran culturalmente próximas y familiares. Gracias a la utilización de la mitología (tema) y a estas características *bhaktas*, se explica el aumento de consumo televisivo en la década de los 80. Este argumento lo seguiremos desarrollando en estudios posteriores, pues no se ha tratado hasta ahora y requiere una investigación más profunda.

4.3.2.1. Cine, mitología y oralidad

Desde el comienzo del cine en el subcontinente indio, los directores de Bollywood han encontrado en el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* una fuente inagotable de inspiración para sus creaciones cinematográficas, tanto en el tratamiento de las historias, como en la definición de sus personajes, los diálogos y las tramas. Podemos decir, en cierto sentido, que las películas de Bollywood son versiones modernas de los mitos tradicionales y que muchos de sus héroes, heroínas y villanos son las versiones modernas de los arquetipos tradicionales de Rāma/ Kṛṣṇa, Sītā/ Rādhā/ Durgā y Rāvaṇa.

Tampoco podemos caer en una generalización absurda, y afirmar que “todos” los papeles del cine indio se reducen al repertorio de estructuras y modelos que proveen estos mitos. Esto sería tan ingenuo como afirmar que en la India no hay más literatura que el *Rāmāyaṇa* o que el cine indio no es receptivo a las tendencias más allá de sus fronteras. Sin embargo, estudiando la evolución de la filmografía podemos observar profundas relaciones intertextuales con la mitología. Actualmente, la mayoría de las películas populares, a pesar de no mantener la temática mitológica como en los años 20 y 30, continúan con la misma estructura narrativa y muchos de sus personajes tienen un referente mitológico que la audiencia identifica fácilmente.

Hay que distinguir entre las películas de temática religiosa *per se*, cuyos guiones son el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*, en este caso hablamos de películas *rāmāyaṇas* que mantienen una relación cotextual con el resto de textos *rāmāyaṇas*; películas devocionales que tratan sobre la vida de santos (no necesariamente hindúes)

y películas que retratan diferentes cultos religiosos o incluso critican diversas instituciones o prácticas religiosas. Hay películas que simplemente despliegan conceptos e imágenes religiosas⁴⁵⁰. Cuando aparecen frases o pasajes *ramayánicos* en una película que no versa sobre la vida de Rāma, no hablamos de *rāmāyaṇas* sino de citas del texto.

Aparte de la simbología y la ambientación, encontramos una especial relación entre el cine popular y la oralidad. En las películas de Bollywood no aparecen títulos de crédito ni al principio ni al final de la película, ni siquiera el repertorio principal (director, actores, guionista, productor, director artístico, director de fotografía y equipos de sonido, luz y montaje). La explicación podía ser bastante sencilla sabiendo que la mitad de la población no sabe leer, pero la presencia de la mitología y la estructura narrativa tan particular en este tipo de cine nos han hecho pensar que existen lazos entre el cine y el modo de transmisión de las épicas.

En las culturas orales el pensamiento está unido a la comunicación. El hombre sólo sabe lo que recuerda y las necesidades mnemotécnicas determinan hasta el uso de la sintaxis (Havelock, 1963): el ritmo, las fórmulas, las figuras de dimensiones extraordinarias y las figuras heroicas caracterizan el discurso oral. En este sentido, dos aspectos cruciales, conexos entre ellos, tienen particular relevancia en los lugares de tradición oral. El primero es que la gente sigue usando las canciones y las historias narradas, el drama popular y los títeres. El segundo, que gran parte del contenido de la comunicación versa fundamentalmente sobre la religión y la mitología. Nuestra teoría es que el cine se ha adaptado a estas características de manera que se ha creado un tipo especial de cine, particularmente mitológico. Aunque en las últimas décadas el número de películas mitológicas ha decrecido, muchas características propias de la oralidad y de la mitología perviven. Puede decirse que el cine mitológico, que narra

⁴⁵⁰ Por ejemplo, la tradición del *rakhi* en *Jai Santoshi Maa* (Vijay Sharma, 1975) y *Muqaddar ka Sikandar* (Prakash Mehra, 1978); el *om* en *Khalnayak* (Subhash Ghai, 1996); imágenes de Durgā o el templo de Sai Baba de Shirdi en *Amar Akbar Anthony* (Manmohan Desai, 1977); los festivales de *Holi* en *Sholay* (Ramesh Sippy, 1975), *Dīvālī* en *Zanzeer* (Prakash Mehra, 1973) o *karva chaut* en *Mard* (Manmohan Desai, 1985); *Dilwale Dulhaniya Le Jaayenge* (Aditya Chopra, 1995) o *Fire* (Deepa Mehta, 1996) y frases religiosas como en *Khalnayak* (Subhash Ghai, 1996): *Rām mere bhagwan hain* (“Rāma es mi Dios”); *Rām ka sarvnaash kabhi nahin ho sakta* (“Rāma nunca podrá ser destruido”); *Rām ki maryada ke liye main kutch bhi kar śakti hoon* (“Por la dignidad y el honor de Rāma puedo hacer lo que sea”); o también la creencia hindú: *Jeewan, mrityu, vivah, yeh manushya ke haath main hai; yeh ishwar ke vidhi ke haath mein hai* (“La vida, la muerte, el matrimonio no están en manos de los hombres sino bajo la ley divina”) (Kazmi 1999: 78).

hazañas de héroes y heroínas, es un producto único del cine indio de la misma manera que las películas del oeste americano lo son de Hollywood. Además de los héroes y los malvados, dioses y demonios altamente estereotipados, el género se nutre de una poderosa imaginación para el tratamiento de las historias donde el bien siempre triunfa sobre el mal. Esta confirmación continua y sin ambages del orden moral en cada una de las películas cumple una de las funciones más importantes del mito tradicional: dar certeza de que el futuro será fiel al presente y al pasado.

Como veremos más adelante en el estudio de varias películas que adoptan el *Rāmāyaṇa* como referente, los directores indios integran magistralmente los elementos narrativos tradicionales del mito junto a las últimas innovaciones audio visuales como el *video-clip* y el sonido *dolby*. En su búsqueda de nuevas temáticas con las que alcanzar un nuevo éxito cinematográfico en el saturado mercado indio, los directores y productores de la industria tienden también a considerar los factores económicos que permitan la viabilidad de sus proyectos y suelen optar por valores seguros con el gusto del público como los argumentos o los personajes mitológicos a los que hacemos referencia. El éxito en taquilla de las películas que trataremos (especialmente de *Hum Aapke Hain Koun!*, Sooraj R. Barjatya [1994]), la segunda película más vista en la historia del cine indio), confirman que el *Rāmāyaṇa*, como referente temático en el cine popular indio, tiene un gran futuro.

En las narraciones orales hay un “núcleo blando” al que se añaden las diferentes narraciones locales, podemos decir que el cine popular también tiene una articulación básica a la que se añaden actuaciones y otras historias. El argumento no fluye en las películas de Bollywood de una manera lineal sino que serpentea como un río con muchas vueltas e incluye diferentes historias (*stories*) dentro del argumento principal. Esta forma de narración circular se encuentra también en la literatura clásica y popular, así como en la percepción de la historia y se cree que su origen está en la filosofía hindú de la reencarnación y en la manera como, generalmente, los indios conciben la vida. Las digresiones, apartes, historias dentro de la historia, comentarios políticos, sociales o filosóficos intercalados típicos de las épicas siguen en el cine de Bollywood.

El cine también se convirtió en transmisor de los valores tradicionales que antes recitaban los bardos de forma oral: la devoción religiosa y los valores de austeridad, autocontrol, patriotismo, justicia y sentido de familia. También lo heroico y lo maravilloso desarrollan una función específica en la organización del mundo oral

y del cine indio. Las películas indias son una de las fuerzas que dan soporte a las nociones de heroísmo y otros valores como el coraje, la modernidad, el consumo y el *glamour* en la mente del público. Incluso, encontramos ciertos paralelismos entre la forma de narrar del cine indio y la narración en las culturas orales primarias, especialmente en lo que se refiere a la repetición y a la claridad expositiva⁴⁵¹. Otra estrategia de la estructura narrativa son los papeles dobles, particularmente en los protagonistas principales; a menudo dos hijos, uno bueno y otro malo, uno dócil y el otro violento. A veces la fórmula es pérdida/ encuentro, justicia /ladrones y el crimen como centro de todo tipo de argumentos. Esta estrategia de los papeles dobles fue señalada por I. Lotman y Z. Mints (1996: 196 – 197) como una propiedad característica del mito y como consecuencia de su carácter cíclico.

Si el mito, para McLuhan (1964: 38), es “la visión instantánea de un proceso complejo que comúnmente se extiende por un largo período”, el cine, por su propia naturaleza, crea esa visión creíble y simplificada –la superficie decible de una realidad compleja. Por tanto, no nos sorprende que el cine indio se haya convertido en el creador y portador de la mitología contemporánea, transformando, mezclando y lanzando los arquetipos de una vieja tradición en la época cibernética.

El cine indio es muy popular en otros países con una fuerte presencia del mundo oral⁴⁵². Creemos que precisamente se debe a la mezcla de elementos míticos y valores tradicionales combinados con otros elementos modernos. A veces, el éxito se debe a que estas sociedades no aceptan el llamado “individualismo” de la sociedad occidental que, a su juicio, rompe con instituciones tradicionales como la familia. Por supuesto, la canción y el baile son parte del éxito porque independientemente del argumento, entretienen.

El cine de autor tiene, en la India, una audiencia muy diferente. El cine popular es mitológico y el cine artístico experimenta con el realismo. Si el propósito del realismo social es estar cerca de la “vida”, el propósito del mito es ir más allá y crear las ilusiones compartidas por el público indio, que es justamente lo contrapuesto a sus vidas reales (lujo, justicia y movilidad social, sensualidad, etc.). Los mitos son sueños colectivos, el producto de la cultura oral que medita sobre ella misma. El mito ocupa un espacio particular en la cultura mediante la relación de lo profano y lo

⁴⁵¹ Al espectador occidental, le da la sensación de que se explican detalles demasiado obvios.

⁴⁵² A excepción de los países europeos y norteamericanos donde el público mayoritario es de origen indio o del subcontinente indio.

sagrado, de la tradición y el mundo cotidiano, de lo individual y lo social. Es una forma de discurso, particular en su carácter, marcado por un tipo de narración específica; historias (*kathā*) heroicas que se repiten película tras película alrededor de un número de temas muy reducido, como son el honor familiar o la venganza y otros temas que mueven la sensibilidad del *ethos* indio.

Hay un público académico que rechaza el cine de Bollywood porque está lleno de clichés y es irreal. En contraposición, el cine artístico refleja, de forma intelectual y estética, la realidad. El cine popular es demasiado fantástico mientras que el cine artístico se caracteriza por ciertas dimensiones morales e intelectuales que siguen los patrones del realismo. Aquí haremos una matización. Pensamos que directores como Buñuel, Fellini, Bergman o Ghatak en la India, han ilustrado con sus trabajos que la fábula y la metáfora pueden iluminar la realidad de manera profunda y poderosa. Puede que la naturaleza intrínseca del cine no sea ofrecer pueriles fantasías al público como se suele definir el objetivo del cine popular ni, como algunos críticos literarios querrían, una simple crónica de acontecimientos en forma dramatizada, como se han definido las películas “artísticas”. Sin duda, cualquier parecido no constituye el verdadero realismo. Hay suficientes razones para creer que un lenguaje cinematográfico sencillo es el resultado de ciertas decisiones conscientes por parte de los respectivos directores. Para Hitchcock, el realismo verdadero se conseguía no simplemente filmando “realidad” o tratando de construir una visión personal de realidad, sino implicando a la audiencia en crear impresión de realidad a través de significados cinemáticos (otros directores que tienen una visión personal sobre el realismo son Kubrick, Fellini o Angelopoulos). Fantasía y realidad no son totalmente opuestos: las fantasías que son realistas son normalmente más convincentes y las realidades que tratan lo fantástico no son menos reales.

Para finalizar, otra matización. Lotman y Mints (1996: 190) consideran que la literatura y el mito no coexisten con el tiempo y además, se conciben como mundos culturales independientes. Según ellos, podrían distinguirse cuatro momentos en la historia de la influencia de la mitología sobre el arte: 1) la época de la creación del epos; 2) la aparición del drama; 3) el surgimiento de la novela; 4) el nacimiento del cine artístico. El *epos* y la novela pueden ser considerados un desplazamiento del mito en la esfera de la narratividad cotidiana; y la representación teatral y el cine, un traslado en sentido contrario: de los textos históricos y de la vida cotidiana a la esfera de la mitología.

En el caso de la India, el fenómeno es bastante más complicado. Por una parte, el cine es “un desplazamiento del mito en la esfera de la narratividad cotidiana”, como el *epos* y la novela. Por otra parte, el cine produce mitos, así que también el traslado sería en sentido contrario. Y si vamos más lejos, el cine también puede producir mitos (como los de la mitología clásica, no como los actores-mito, que también) que comienzan a funcionar en la realidad cotidiana. El caso más significativo es el de Santoshi Ma (Das 1988: 26 – 30; Hawley & Wulf 1998: 3 – 6) que vamos a explicar a continuación.

Santoshi Ma es una diosa india que existe desde los años 60 de forma local y de forma pan-india desde la película *Jai Santoshi Maa* (Vijay Sharma, 1975) que quiere decir “Ave a la Madre de la Satisfacción”. Hoy en día es una de las diosas más populares y más representadas en los calendarios y en los altares de los *auto-rickshaws* y camioneros e incluso, tiene un templo dedicado a ella en Jodhpur (Rajastán). Se trata de una diosa bastante diferente al resto porque es diosa por sí misma y no por ser la consorte de un dios⁴⁵³. La protagonista de la película, Satyavati, fue su primera devota y, gracias a su devoción, consiguió ayuda y milagros. Los viernes, día de ayuno ritual, miles de mujeres siguen rindiéndole culto a la “diosa del celuloide”. La película también hace referencia al *Rāmāyaṇa*, como explicaremos en el siguiente apartado. Vamos a describir la película *Jai Santoshi Maa*, como un ejemplo donde la combinación de códigos (oral/mítico y cinematográfico) y los juegos de miradas (en el *filme* y en la audiencia) determinan la narratividad. No se trata de una película del género mitológico, sino devocional.

4.3.2.2. Miradas divinas: poder bhakta en el celuloide

El cine de Bollywood se incorpora a las tradiciones estéticas y religiosas indias. Según el *Nāṭyaśāstra*, el arte eleva y mejora la mente a través de diversos tipos de caracteres, de emociones esenciales y de un delicado balance del orden moral. La cámara sólo realza y concretiza el placer y la interpretación del espectador del juego de fuerzas del bien y del mal en el mundo, no necesariamente las altera. El *Nāṭyaśāstra* explica que la concepción hindú del bien y el mal se basa en libros

⁴⁵³ A Durgā le pasa lo mismo, aunque muchos hindúes la consideran una manifestación más de Umā/ Kali/ Sati/ Pārvatī, etc., la esposa de Śiva.

religiosos, *dharmaśāstras*, los Vedas o las épicas, que incluyen un código de conducta. Pero para explicar qué es la verdad, se debe ilustrar con ejemplos de la vida humana y este es precisamente el objetivo del *Nāṭyaśāstra*: enseñar a la gente a reaccionar en varias situaciones, a decidir lo que está bien y lo que está mal. El cine magnifica esas emociones y le ofrece a los espectadores el mayor placer, ver.

Curiosamente, la palabra *darśana* (de la raíz sánscrita *drs*), que significa “ver”, es también el término para la filosofía: ver, entender la verdad. En el contexto de la *bhakti*, *darśana* es:

to stand in the presence of a deity... Beholding the image is an act of worship, and through the eyes one gains the blessing of the divine (Eck, 1985: 3).

No solamente las imágenes, también los lugares (hemos hablado de ello en relación a Varanasi) y las personas sagradas (*sants*, *sādhus*, *sannyasins*, *svarūpas* o diosas vivientes como las Kumaris de Nepal) poseen/otorgan *darśana*. Se trata de una mirada recíproca: el devoto ve la imagen y la imagen ve al devoto. Para que los ojos de la deidad “se abran”, la imagen debe tener propiedades sagradas (Eck, 1985: 7). El ejercicio de mirar lleva al conocimiento, ya que mirar es “una forma de conocimiento”. Para ello tienen que darse dos actitudes: a) las imágenes sirven como un foco de concentración y b) la imagen es una encarnación de lo divino (Eck, 1985: 45). Para facilitar esto hay una conexión entre *darśana* y *pūjā*. *Pūjā* implica tanto los elaborados rituales que llevan a cabo los sacerdotes en los templos como simples ritos en los que se ofrecen agua o flores y se recibe a cambio, *darśana* y *prasād* (comida sagrada) (Eck, 1985: 47).

La mirada y la visión también forman parte, en cierto modo, del lenguaje cortesano, los reyes ofrecen audiencia (*darbar*) en salas o balcones diseñados especialmente para ello. El intercambio de miradas entre el rey y los cortesanos tiene su propio código semiológico y, a veces, se acompaña de un intercambio de regalos. Los mogoles, los Nayakas o los Marathas tenían ceremonias parecidas de ofrendas al rey (*nazar*). El hecho de que los artistas (bailarines, músicos, cantantes o poetas) actuasen en presencia del rey, su patrón, también creaba unas convenciones visuales específicas y diferentes al vocabulario de los textos escritos bajo las mismas circunstancias (Erdman, 1985; Freitag, 1989). La mirada del rey desencadena el resto de miradas, pero sin la presencia de un público no la puede ejercer, los espectadores confieren el poder del rey. Posteriormente, llegarán otros mecenas del arte como

comerciantes o, ya en el siglo XIX, el patronazgo popular.

En la *Rāmlīlā* de Rāmnagar, hay momentos de máxima espectación, magia y devoción que se caracterizan por una postura estática y frontal de los *svarūpas*/ actores y la máxima atención y éxtasis por parte de la audiencia, son los momentos *jhaṅkī* como el *Bharat Milāp*. También hemos mencionado que la serie de Ramanand Sagar, *Ramayan*, producía estampas coloridas con el mismo efecto, primeros planos que, por una parte, se acercan a la *darśana* y, por otra parte, se aproximan a un retrato de estudio (Dalmia Lüderitz, 1991: 224).

En Occidente se ha hablado del ocularcentrismo o del privilegio epistemológico que empieza con los universales éticos de Platón que deben ser accesibles al “ojo de la mente”, continúan en el Renacimiento, la invención de la pintura y el desarrollo de las ciencias modernas. Foucault (1973: 54 – 55) habla de un “reduccionismo ontológico” de la modernidad que se produce por una hegemonía moderna de la visión, una tecnología moderna y unas formas modernas de mentalidad gubernamental: con el ejercicio de la mirada se unieron las tecnologías de producción, las tecnologías del poder y las tecnologías del yo.

Algunos estudiosos indios (Kapur, 1993; Rajadhyaksha, 1987) demostraron la importancia de la “frontalidad” como modo de representación en la cultura popular. Los posters de los dioses presentan esta estética frontal y consiguen que la relación entre el dios (visión) y el devoto (visor) se transfiera a un plano bidimensional (Smith, 1997: 30 – 31).

In open theatres “frontality” of the performer indicated a specific relationship between viewer and actor. Turning the body towards the spectator is a sign that there is in this relationship no dissembling between the two: the actor looks at the audience and the audience looks at the actor; both exist –as actor and audience- because of this candid contact (Kapur, 1993: 92).

En el teatro parsi, la narrativa, circunscrita al marco del escenario, procede de forma lineal, progresiva, ocurriendo simultáneamente con los diálogos. Sin embargo, en el cine popular, la combinación en serie incluye otros elementos además de la narrativa lineal: momentos breves de estasis icónica y el *tableaux*, un momento de visión estática. Se trata de una estrategia retórica que incorpora, según Ravi S. Vasudevan (1993: 65), algo nuevo en el campo de lo visual, pero culturalmente inteligible porque incorpora una mirada que ya es familiar. El icono y el *tableaux* simplemente facilitan el acceso a los placeres de la modernidad.

The difference between the aesthetics of frontality and the aesthetics of realism may be formulaically represented as follows: In the frontal spectacle, the performer is the bearer of a message from the Symbolic, and the performance a vehicle for its transmission to the spectator through the direct contractual link established in the theatre. In the realist narrative, the Symbolic, in its contractual aspect, is represented by the citizen-spectator, whose interpretative authority brooks no challenge from within the frame of representation (Prasad, 1998: 20).

Se trata de una puesta en escena que es “la versión tridimensional de la autarquía de un cuadro primitivo” (Burch, 1987: 181). Se interrumpe la linealización narrativa y se introduce un ritmo diferente que, desde nuestra perspectiva occidental, resulta más “lento” y menos “natural”.

La película *Jai Santoshi Maa*, un éxito sin precedentes dentro del género mitológico-devocional (Vijay Sharma, 1975), contiene uno de los mejores ejemplos de frontalidad y mirada *darsánica*. No está basada en leyendas épicas o puránicas como el resto de cine mitológico de Bollywood, sino en leyendas *vrat kathā*. La práctica religiosa *vrat* consiste en un día de ayuno (parcial o completo), el culto ritual a la deidad y la recitación o participación (recordamos que oír es tan devocional como recitar) de una historia (*kathā*) en honor a la deidad. La literatura *vrat* explica el origen del *vrat* (culto a la deidad) o experiencias de devotos. Algunos rituales *vrat* se realizan en cualquier momento y otros tienen fechas fijas. Normalmente son las mujeres las que suelen practicar estos rituales y durante mucho tiempo han permanecido de forma oral en las familias, transmitiéndose de madres a hijas. El culto *vrat* de Santoshi Ma debió empezar en los 60 de forma local, aunque se hizo popular con la película. Especialmente cautivó a las mujeres de clase baja urbana que invocaban a la diosa para que les ayudase en sus labores cotidianas y la consideraban, como hija de Gaṇeśa y Riddhi-Siddhi⁴⁵⁴, gentil, benevolente y fiable (Das, 1980: 54). El *vrat* de Santoshi Ma es muy simple: consiste en realizar *pūjā* y *ārati* ante la imagen de la diosa los viernes, durante 16 semanas (o hasta que se concede el deseo pedido). La *pūjā* es sencilla (y económica), se ofrecen flores, azúcar y un puñado de garbanzos secos (*gur chana*). Por supuesto, se recita o escucha la *kathā*. Después de la *pūjā*, las ofrendas se reparten entre las vacas o se distribuyen como *prasād* entre los devotos. Durante el *vrat*, la devota sólo debe tomar una comida al día y no debe comer ni servir

⁴⁵⁴ Prosperidad-Éxito, la esposa o esposas (a veces se tiene como una diosa con nombre compuesto y a veces como dos diosas) de Gaṇeśa, el dios con cabeza de elefante hijo de Śiva y Pārvatī.

comida amarga. Una vez otorgado el don y como agradecimiento a la diosa, la devota debe ofrecer una comida festiva a ocho niños, que tampoco debe contener ningún alimento amargo.

La *vrat-kathā* (leyenda) de Santoshi Ma cuenta que una anciana tenía siete hijos muy trabajadores, pero el menor era un holgazán debido a que su madre le servía cada noche la comida que les sobraba a sus hermanos (por tanto, *jutha* o comida impura). La esposa se enteró y se lo dijo a su marido. El hijo, horrorizado, se marchó de la casa en busca de fortuna. Empezó a irle bien económicamente y se olvidó de la esposa. Los años pasaron y la familia abusaba cada día más de la esposa, forzándola a los trabajos más pesados y mal alimentándola. Un día la mujer vio a un grupo de mujeres que rezaba a Santoshi Ma y le dijeron que si realizaba *vrat* a la diosa, se cumplirían sus deseos. Ella pidió que su marido regresara. La diosa se le apareció al marido y enseguida volvió con una gran fortuna. Disgustado con el trato que su esposa había recibido, se instaló en una nueva casa. La mujer alimentó a ocho niños por la gracia recibida. Los suegros inventaron que ella les había servido comida amarga y el marido fue encarcelado por evasión de impuestos. La mujer pidió perdón y realizó el *vrat* por segunda vez, en esta ocasión ofreciendo una succulenta comida. El marido salió de la prisión y ella tuvo un hijo. La diosa visitó el hogar bajo una forma terrible, los suegros huyeron, pero la esposa devota reconoció a Santoshi Ma y le rezó. Finalmente los suegros suplicaron perdón y se hicieron devotos de Santoshi Ma, toda la familia recibió las bendiciones de la diosa.

La película empieza con una imagen de Santoshi Ma en un templo. Su apariencia es muy humana: lleva *sindur* y joyas y es joven. El narrador (voz en *off*) grita *Jai Santoshi Ma!* (“¡Ave a la Madre Santoshi!”). Los títulos de crédito (en hindi) aparecen como rayos de luz y humo de incienso, como si emanaran de la diosa. Después de este ambiente religioso, tiene lugar una escena divina en la que Gaṇeśa, el dios con cabeza de elefante, celebra el festival de *Rakhi* entre nubes. Los hijos de Gaṇeśa se lamentan porque no tienen hermana con quien celebrar *rakhi*. Llega Nārada, el sabio divino, a consolarles diciendo que no se preocupen: su padre es el dios que concede todos los deseos y no les defraudará. Gaṇeśa crea milagrosamente una niña y sus esposas lo celebran emocionadas. Los niños le atan el cordón protector y Nārada anuncia que Santoshi Ma será la Madre de la Satisfacción. Esta historia del nacimiento de la diosa se hace necesaria porque Santoshi Ma no era una diosa

conocida antes de la película.

La siguiente escena se sitúa en la tierra. Un grupo de mujeres lideradas por Satyavati (interpretada por la actriz Kanan Kaushal) danzan y rezan a Santoshi Ma en un templo. El brahmán que hace la *ārati* parece sereno y estático. La danza es una convención cinematográfica que nada tiene que ver con el templo, pero sí las *bhajans*, que crean el entorno adecuado para lo que queremos describir: la escena está diseñada para experimentar *darśana*: ver a la diosa y dejarse ver por ella. La cámara repite *zooms* en los que se ve la cara y los ojos de Satyavati y luego enfoca (*zoom*) cómo la diosa la mira a ella. Por último, un contraplano se aproxima a la perspectiva de Santoshi Ma, la mirada *darsánica* de la diosa se dirige a las devotas. Cada secuencia se mezcla con otros planos generales de las mujeres bailando. La letra de la canción, que habla del amor de los ojos o de la mirada de la Diosa, intensifica la emoción.

Según hemos comprobado con varios testimonios que vieron esta película en el cine, el público se levantaba de los asientos y saludaba ritualmente a Santoshi Ma. Estas secuencias de *darśana* ya habían aparecido en los primeros *filmes* mitológicos como *Shri Krishna Janma* (Dhundiraj Govind Phalke, 1918) donde se ofrece un “poster” estéticamente “frontal” de Kṛṣṇa bailando con una serpiente:

The film seeks to make no intervention other than bringing that wonder cinematically alive. It seeks to interfere as little as possible in the transferences that consequently occur: the illusionary encounter of the gaze, as producer: the wish fulfillment in the mythical ‘coming alive’ (Rajadhyaksha, 1987: 69).

En otras películas de Manmohan Desai, *Amar Akbar Anthony* (1977); *Coolie* (junto a Prayag Raj, 1983) y *Mard* (1985), también se muestran efectos religiosos espectaculares como milagros y una luz emana de los dioses, pero en *Jai Santoshi Maa*, el movimiento de la cámara logra que el espectador asuma ambas posiciones del acto *darsánico*, que experimente la unión entre la diosa (que se parece a la protagonista) y la protagonista (que durante, y especialmente al final de, la película reconoceremos como la misma diosa). Lo que se consigue en *Jay Santoshi Maa* es la fusión de dos niveles de realidad: la humana, el mundo doméstico afectado por las vicisitudes del mundo divino (Das, 1980: 43 – 56).

4.3.2.3. Usos del Ramayana en Bollywood: Maryada, dharma, ramarajya, lealtad, honor, rapto y destierro, la prueba de fuego.

En este apartado vamos a describir el diálogo intertextual que algunas películas tienen con el *Rāmāyaṇa*. En primer lugar, una escena de la película *Jai Santoshi Ma* que sucede a continuación de la secuencia-*darśana* del templo. Se trata de una cita intertextual del *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās. Las chicas abandonan el templo hablando de lo que le han pedido a la diosa. Satyavati parece que le ha pedido un novio y una de las amigas la tranquiliza diciendo “Igual que Sītā encontró a Rāma, tú también encontrarás un novio que te guste”. Satyavati se separa de sus amigas y choca con Birju (Ashish Kumar) y sus miradas se encuentran. Una secuencia rápida de planos recapitula el contexto en que se ha producido el amor (la mirada entre la devota y la diosa en el templo) y el público entiende que la diosa ha escuchado a Satyavati. En la próxima escena, Satyavati regresa a casa y le recita a su padre, un viudo brahmán, el verso del *Rāmcaritmānas* en el que Pārvatī le asegura a Sītā que conseguirá su deseo (*Mānas* I, 236, 7). El padre, preocupado, le pregunta quién es él y ella se siente confusa por haber confesado su amor e intenta disimular.

En el resto de la película sigue estrictamente el guión *vrata* y la diosa presta su ayuda a Satyavati. Birju y Satyavati se casan después de que él la salve de un intento de violación. Las cuñadas envidiosas acusan a Satyavati de haberles robado sus joyas, pero Birju cree a su esposa. Los jóvenes inician una peregrinación por los lugares sagrados de la diosa. Un acontecimiento divino insólito vuelve a aparecer en la vida de los personajes terrestres: las diosas Lakṣmī, Pārvatī, y Brahmani sienten envidia de Santoshi Ma. Sus maridos, Viṣṇu, Śiva y Brahmā respectivamente, se presentan en casa de Satyavati vestidos de *sādhus* y ella les ofrece el humilde *prasād* de Santoshi Ma. Los *sādhus* les entregan el *prasād* a sus esposas y éstas deciden reprender a Satyavati por la ofensa (el *prasād* de garbanzos secos es demasiado humilde para ellas). Las tres diosas se presentan en un sueño a Satyavati pidiendo que abandone a Santoshi Ma y les rinda culto a ellas, Satyavati no acepta. Aquí empiezan las desgracias que siguen casi literalmente la leyenda *vrata*: Birju se entera de que le han dado pan ácimo (*rotis*) impuro y abandona el hogar. Satyavati empieza a ser maltratada por sus suegros y cuñados. A Birju le va bien económicamente, pero se olvida de su esposa por una amnesia causada por las diosas. Finalmente, Santoshi Ma

se le revela en un sueño y él regresa a casa. Satyavati está al borde del suicidio, pero el mismo Nārada la salva. Daya Ram, uno de los cuñados, reconoce a Satyavati como modelo de pureza, una personificación de la diosa Santoshi Ma. La familia se arrepiente.

La segunda escena *ramayánica* es la de una película de los 90, *Hum Aapke Hain Koun!* (Sooraj R. Barjatya, 1994), que es la más vista de la historia del cine indio después de *Sholay* (Ramesh Sippy, 1975). Se trata de una película “familiar”, hecha para familias y sobre la familia. El *Rāmāyaṇa* no es el guión del film, pero aparece como referente cultural y mitológico. Rāma es la deidad de la casa familiar (su templo-altar aparece en todo momento) y se le rinde culto en varias escenas. El hermano mayor, Rajesh (Mohnish Behl), y su hermano pequeño, Prem (Salman Khan), son arquetipos de Rāma y Kṛṣṇa respectivamente. El mayor, responsable, obediente, serio, fiel a los principios del *dharma*; el menor, juguetón, alegre y fácilmente enamoradizo. *Hum Aapke Hain Koun!* plantea temas como la pureza del matrimonio (*maryada*) y el comportamiento ejemplar (*dharma*) en un ambiente religioso y tradicional que se combina con la fastuosidad y ostentación de una boda del norte de la India.

Rajesh y Prem se quedan huérfanos cuando son pequeños y crecen en el hogar de su tío paterno, Kailashnath (Alok Nath), que se ha quedado soltero y ha renunciado a muchas cosas en su vida por el bien de sus sobrinos. El tío dispone la boda de Rajesh mediante un matrimonio concertado con Puja (Renuka Shahne), la hija de un viejo amigo de la escuela. Las dos familias deciden que los novios se conozcan antes del matrimonio y acuerdan una cita. Ajeno a estos acontecimientos, Rajesh marcha de peregrinaje a Rāmték (uno de los lugares más sagrados dedicados a Rāma) donde, casualmente, Puja veranea con su familia. El encuentro Rajesh-Puja tiene lugar en un templo dedicado a Rāma. El ambiente devocional se respira en el templo con la recitación del *Mānas*. El *Mānas* también se oye en casa de Puja, cuando su padre, Siddhartha, rompe un jarrón. El hombre selecciona el episodio en que Rāma rompe el arco de Śiva y de esta forma disimula ante su mujer. Rāma demostró la fuerza que tenía ante Sītā y el pueblo de Mithilā y Siddhartha, tan fuerte como Rāma, ha roto la pieza decorativa ante su mujer.

El encuentro y amor a primera vista de Rajesh y Puja (aunque en teoría ya están destinados a casarse) recrea el encuentro de Rāma y Sītā en la serie televisiva

Rāmāyaṇa de Ramanand Sagar (1987), que a su vez se inspira en el *Mānas* de Tulsīdās, un *rāmāyaṇa* del siglo XVI que sigue el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki (siglo II a.C. – II d.C.), un “enlace” hipertextual en la “red” de textos que conforman la *rāmāyaṇasfēra*.

Puja y su hermana Nisha (Madhuri Dixit) ven a los dos hermanos por la puerta de la cocina, igual que Sītā y sus amigas detrás de los arbustos. Cuando Rajesh llama a Puja, Nisha tiene que empujar a su hermana para que salga al encuentro. Él también se muestra tímido y modesto. En la siguiente escena (también inspirada en la serie de Sagar), Prem está dándole un masaje a Rajesh y se crea un ambiente propicio para las confidencias. Prem le pregunta directamente si le gusta la chica (Puja), él no responde, simplemente sonríe, pero Prem lo felicita. El amor florece dentro de las fronteras del *maryada*, la decencia, la pureza y los valores tradicionales para el matrimonio, tal y como Tulsīdās lo plantea en su *Rāmāyaṇa* y Sagar recrea en el suyo.

En la espectacular boda, Puja le regala un *Rāmāyaṇa* a su nueva familia, expresa su fe a Rāma y adora su imagen. Durante las celebraciones nupciales, Prem y la hermana de Puja se enamoran. Pasa el tiempo y nace el primer niño de Rajesh y Puja, la pareja es feliz. Rajesh tiene que salir al extranjero por un tema de negocios. Durante su ausencia, Prem le confiesa a su cuñada que está enamorado de su hermana y ella le da su bendición y promete ayudarlo. Rajesh llama por teléfono y Puja baja rápidamente las escaleras para responder la llamada, cae precipitadamente y al poco tiempo muere. La desgracia deja consternada a la familia. Para sobreponerse al accidente, acuerdan que Rajesh se vuelva a casar con Nisha, la hermana pequeña. Los jóvenes enamorados (Prem y Nisha) aceptan las circunstancias sin protesta, como cuando Rāma es condenado al injusto exilio. El destino y el *dharma* por encima del amor y la satisfacción personal. Finalmente, durante el enlace, Rajesh se da cuenta de que su hermano y su novia-cuñada se aman e interrumpe el acto para que la pareja se case, dándoles su bendición.

En *Hum Aapke Hain Koun!* no hay problemas ni contradicciones, quizás por primera vez en la historia del cine indio. No hay rencor, conflicto, celos ni rivalidad de ningún tipo. Incluso el tema de la dote, presente en todas las bodas indias, sólo se menciona brevemente porque Bindu, una tía antipática, insiste en hablar de ello. Cada personaje ocupa la posición que el destino le depara de acuerdo con el orden social establecido, no hay villano en esta película ni elementos oposicionales. Es una

película totalmente utópica que surge en el contexto adverso de los acontecimientos comunales de Ayodhyā (6 de diciembre de 1992) y Bombay (principios de 1993) (Kazmi 1998: 139). El psicólogo Sudhir Kakar (1989: 25) asoció los géneros cinematográficos con el sistema de castas: el mitológico como brahmán, el histórico como *kṣatriya* y las películas de acción con actores especialistas como *sūdras*. Esta categorización quizás puede aplicarse a las primeras películas hasta la Independencia, sin embargo, no es válida para la India contemporánea o para *Hum Aapke Hain Koun!*. La mayoría de películas mezclan acción y hablan diferentes lenguajes en la misma película (el de la clase media urbana, el de la sociedad rural, el de las mujeres, el de los dioses, etc). Lo que hace triunfar a películas como *Coolie* (Manmohan Desai y Prayag Raj, 1983) o *Hum Aapke Hain Koun!* (1994) es que el héroe, a pesar de no tener nada que ver con nosotros (espectadores) es “uno de los nuestros” (el fenómeno “Maradona”, “Lady Di” o “Amitabh Bachchan”). Prem, el héroe de *Hum Aapke Hain Koun!*, vive en una enorme mansión al más puro estilo Bollywood, pertenece a una familia de importantes negociantes y colabora con multinacionales. Sin embargo, la clase obrera se identifica con él. Hay ciertos elementos que permiten esa identificación, valores que también se encuentran en las épicas: el buen trato de Prem con Lalloo, su criado; la declaración anti-dote (la familia quiere una “buena nuera”, no una nuera rica) y el respeto y la obediencia a los mayores. Este el reino armónico donde todo funciona perfectamente y todo está en manos de Dios es *rāmarājya*, el reino de Rāma.

Coolie (Manmohan Desai y Prayag Raj, 1983) presenta un héroe de la clase trabajadora (un “botones” en una estación de tren) con el que el público se identifica inmediatamente, sin embargo es musulmán y la película transcurre en un ambiente islámico. ¿Cómo logra el público hindú identificarse con el héroe (Iqbal/ Amitabh Bachchan)? El destino y Allah quieren que un hindú, Mamu, cuide cariñosamente del pequeño Iqbal cuando queda huérfano. El niño llora desconsolado porque se siente solo. Koran Sharif (el sagrado Corán) aparece en sus manos y en ese momento Mamu le comunica que él le protegerá. Cuando los matones de Zafar (el villano) atacan a Iqbal, lo ayudan el halcón (Allah Rakha) y Mamu con su Hanumān Gada (el arma de Hanumān). Los dos símbolos religiosos (el mensajero de Allah y el mazo del dios-mono) salvan al niño. Al final, el conflicto personal de la película se transforma en *dharma yudha*, una guerra religiosa porque los villanos no sólo desafían a “los

buenos” sino a Dios (Zafar, no mata a Salma, prefiere torturarla y convertirla en un símbolo de su poder y victoria). Dios (hindú o musulmán) protege o manda protección a aquellos que, fieles a su *dharma*, cumplen con el destino que Él les ha dado. Bollywood desarrolla, una vez más, uno de los grandes temas del *Rāmāyaṇa*, la restauración del bien cuando hay caos, el *dharma* (Rāma) triunfa sobre el *adharmā* (Rāvaṇa), el héroe contra el villano.

En las siguientes películas, vamos a señalar otros tres temas *ramayánicos*, la lealtad, un vínculo indestructible entre dos héroes, en la película *Naseeb* (Manmohan Desai, 1981); el secuestro de la esposa fiel y el consecuente destierro en *Awara* (Raj Kapoor, 1951) y la prueba de fuego en *Fire* (Deepa Mehta, 1996).

En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki hay dos personajes que encarnan la lealtad, Bharata y Hanumān. Lakṣmaṇa acompaña a Rāma en todo momento, tanto en las hazañas, como en los momentos de desconsuelo. En alguna ocasión muestra desacuerdo con Rāma, como en su decisión de desterrar a Sītā, pero acata siempre sus órdenes (*Vul.* VII, 52 y 53). Sin embargo, es Bharata quien se considera el símbolo del idealismo después de Rāma; algunos hindúes, incluso, lo consideran más virtuoso que el mismo Rāma. En cuanto sabe del exilio de Rāma, Bharata se siente avergonzado, enseguida declara su intención de ir en su búsqueda y servirle en el exilio si es necesario. Este gesto lo convierte en el mejor de los Rāghavas, Bharata debe su fama inmortal a su humildad, honor por la fama y tradición de su familia, apego a la verdad y a la justicia y lo más importante, amor y lealtad a su hermano. En la serie *Ramayan* de Ramanand Sagar (capítulo 25), cuando Bharata va a Citrakūṭa para devolverle el reino a Rāma, éste le dice que lo mantenga hasta que termine su período de exilio. Bharat le pregunta a Rāma si puede pedirle un último deseo antes de marchar. Rāma responde:

- Pagle! Tu mere praan maang le to is kshan de doonga. Bol kya chahiye tujhe? (“¡Tonto! Pídeme la vida y ahora mismo te la doy. Dime ¿qué quieres?”)
- Mujhe apne charan paduke de do (“Dame tus sandalias de madera”).⁴⁵⁵

Cuando Rāma regresa a Ayodhyā pasados los catorce años de exilio, Bharata recibe a Rāma como el verdadero rey y organiza una gran procesión para darle la bienvenida junto a la reina Sītā y a su hermano Lakṣmaṇa. El episodio del encuentro

⁴⁵⁵ Recordamos que las sandalias representan a Rāma durante su ausencia en Ayodhyā.

entre los dos hermanos, conocido como *Bharat Milāp*, se escenifica con mucha fuerza y emoción en las *rāmlīlās*, es quizás el momento más popular de toda la representación.

Hanumān es también el más leal de los personajes, tanto a Rāma (amigo) como a Sugrīva (jefe). En el cine hay muchas películas de lealtad del sirviente al amo, a un amigo o al jefe/patrón ⁴⁵⁶. *Naseeb* (“Destino”, 1981) es una historia suerte y destino que empieza en un bar. Un borracho que no puede pagar sus últimas copas le entrega al camarero, Namdev, un billete de lotería. Namdev decide compartir el billete con otros tres amigos (Damu, Raghu y Jaggi). El billete sale premiado y Raghu y Damu (Kader Khan y Amjad Khan) matan a Jaggi y culpan a Namdev del asesinato. Raghu y Damu construyen un hotel y se hacen millonarios. Varios años después, Namdev reaparece y trata de demostrar quien es el verdadero asesino. En paralelo a esta historia de intriga, hay una historia de amor y renuncia. El hijo de Namdev, John Jaani Janardan (Amitabh Bachchan) se cría con una familia cristiana (de ahí su triple nombre, que se explica en la primera canción) y trabaja como camarero en el hotel de Damu y Raghu. Johnny es el mejor amigo de Vicky, hijo de Damu. Por casualidad o por destino, como indica el título de la película, John y Vicky se enamoran de la misma chica, Miss Asha, una cantante del hotel. Al mismo tiempo, Julie, la hermana adoptiva de Namdev se enamora de Vicky, y Sunny, el hermano menor de Johnny, se enamora de Kim, la hermana pequeña de Asha. Asha ama también a Johnny, pero este renuncia a ella por Vicky. La amistad y el *dharma* triunfan en esta película, como en el *Rāmāyaṇa*, por encima del amor.

En el *Rāmāyaṇa* otro de los valores es el honor. Rāma no vuelve a Kosala porque se lo prometió a su padre, no importa que su hermano le insista, que sea en beneficio de los habitantes del reino o que la persona a quien hizo la promesa (el rey Daśaratha) haya fallecido. En *Mother India* (1957), la madre (Nargis) mata a su hijo al enterarse que éste ha robado dinero de la hija del prestamista, cuando lo mata dice “Puedo perder a un hijo, pero no mi honor”. De forma parecida, en *Deewar* (Yash Chopra, 1975), cuando la madre se entera que Vijay (Amitabh) es un ladrón, le da una

⁴⁵⁶ Por ejemplo, como lealtad amo-sirviente, *Muqaddar ka Sikandar* (Prakash Mehra, 1978); *Namak Halal* (Prakash Mehra, 1982); *Maine Pyar Kiya* (Sooraj R. Barjatya, 1989) o *Hum Aapke Hain Koun!* (Sooraj R. Barjatya, 1994). Como lealtad a un amigo, *Sholay* (Ramesh Sippy, 1975); *Muqaddar ka Sikandar* (Prakash Mehra, 1978); *Zanjeer* (Prakash Mehra, 1973); *Andhaa Kanoon* (Rama Rao Tatineni, 1983) y *Tezaab* (N. Chandra, 1988). Como lealtad al jefe, *Deewar* (Yash Chopra, 1975) y *Sholay* (Ramesh Sippy, 1975).

bofetada y sale de su casa diciendo que su honor pelagra si se queda. El honor es lo que diferencia al héroe del villano. El villano puede traicionar rompiendo su palabra; el héroe, incluso si mata, siempre mantiene el honor. Películas como *Mother India* (1957), *Deewar* (Yash Chopra, 1975), *Sholay* (Ramesh Sippy, 1975) y *Raja Hindustani* (Dharmesh Darshan, 1997) versan sobre el honor. Aunque los protagonistas son pobres o marginados, su dignidad está por encima de todo.

Además de los valores, Bollywood cita otros temas como el destierro y la prueba de fuego. *Awaara* (Raj Kapoor, 1951) empieza presentando a Raghunath (Prithviraj Kapoor, su padre en la vida real), un juez “justo” que no es capaz de poner un poco de justicia en su vida personal. Unos bandidos secuestran a su esposa cinco días y luego la ponen en libertad. Cuando ella le comunica que está embarazada, él sospecha que el hijo no es suyo y por más que ella le explica que no tuvo relaciones con los bandidos, él no la cree. Ella declara ser tan pura como la casta Sītā, pero él acaba por echarla de casa. Finalmente, la esposa desterrada acaba refugiándose en casa de Jagga, el bandido que la secuestró, que había tramado todo el plan para vengarse y demostrar que el hijo de un juez podía llegar a ser un bandido. En el pasado, Raghunath metió a Jagga en la cárcel siendo inocente, simplemente por ser hijo de un criminal. Raj crece en la calle como un ladronzuelo bajo la tutela de Jagga. Raj trata de robarle el bolso a Rita (Nargis) y ambos acaban enamorados (Rita y Raj fueron en su infancia compañeros de escuela). Raj trata de dejar la vida de ladrón pero Jagga no se lo permite y Raj acaba matándole en defensa propia. Una vez en la cárcel, Rita, que es abogada, lleva el caso de Raj y lo defiende a toda costa. El juez es Raghunath que, finalmente, acaba por reconocer que Raj es su hijo.

Fire (Deepa Mehta, 1996) presenta una Sita/Nita⁴⁵⁷ que renuncia a la tradición por el amor de su cuñada (Radha). No es una película mitológica ni de Bollywood sino una película con gran belleza visual para un público occidental⁴⁵⁸. La mitología y

⁴⁵⁷ El nombre de la co-protagonista es Sita en la versión original inglesa y Nita en la versión doblada en hindi. El nombre se cambió para no herir susceptibilidades en la audiencia hindi-hablante, que fácilmente identificaría al personaje con la heroína del *Rāmāyaṇa*.

⁴⁵⁸ En la línea de lo que Ray Chow (1995: 135 – 137) ha definido como “cine del tercer mundo hecho para el primer mundo”, películas que a pesar de la belleza visual, se adornan con una imagen de la tradición muy estereotipada (mujeres que ayunan, la *agniparikṣā*, el *karva chaut*, hombres antipáticos, etc.) para que el espectador occidental pueda seguir viendo al *otro/a* como el/la pobre hombre/ mujer que vive en una sociedad horrible y cerrada que no permite que la gente escoja su propio camino y, con ello, sentirse privilegiados de vivir en la sociedad en que viven (Noguera, 2000: 125).

la tradición india son parte del decorado en el que se desarrolla la acción y que sirven para transmitir un mensaje claro: por culpa de la tradición, del sistema del matrimonio concertado y el compromiso de un hombre devoto, dos mujeres sufren y se enamoran, viviendo su amor en silencio. La tradición india es, según Mehta, represiva.

Fire es una historia de amor entre dos mujeres de clase media urbana: Sita (Nandita Das) está recién casada con Jatin, el hermano menor, que no la ama y tiene una relación con otra mujer. Rādhā (Shabana Azmi) es mayor que Sita y está casada con el hermano mayor, Ashok, que invierte la mayor parte de su tiempo y dinero en el *āśrama* de su maestro espiritual. El papel de la Sītā *ramayánica* lo representa Rādhā (Shabana Azmi), es fiel y se entrega a su papel (destino) de buena esposa (*dharma*) hasta que su joven cuñada, Sita (Nandita Das), le plantea cambiar de vida. Rādhā es estéril y su marido decide no mantiene relaciones sexuales con ella por consejo de su *guru*. Otros miembros de la familia son la madre de Jatin y Ashok, Beeji, que está paralítica, y el criado, Mundu. La relación termina en escándalo familiar cuando Ashok, avisado por Mundu, descubre a las dos mujeres en la cama. A pesar de Beeji y el juicio de fuego, Radha y Sita abandonan la casa para empezar una vida juntas. *Fire* trata la mitología de una forma bastante especial y diferente al cine popular, como trans fondo.

Fue la primera película india que habló abiertamente de una relación lésbica. Tal y como analizamos en la Memoria de Licenciatura (2000), causó un gran debate que llegó incluso a la confrontación violenta entre los partidarios de la ideología *Hindutva*, que plantearon el tema del lesbianismo como algo “extranjero” y ajeno a la cultura india (por tanto, censurable) y las feministas indias y movimientos *gay* que, por una parte defendían la libertad sexual y, por otra parte, reaccionaron al tratamiento que la relación entre las cuñadas recibe en la película. El lesbianismo emerge por una necesidad emocional de las dos protagonistas y no como una opción sexual libre.

La prueba de fuego aparece varias veces. El título, *Fire*; el nombre de la productora, *Trial by Fire* (Juicio de Fuego); una escena de la *agniparikṣā* de Sītā en la serie de Ramanand Sagar, que la anciana Beeji ve por la televisión; las escenas *pseudo-folk* de la *rāmlīlā* que contempla Ashok, el marido de Rādhā (cargadas, por cierto, de melodramatismo), y finalmente, la escena en la que el sari de Rādhā se impregna de fuego. Es una referencia al personaje de Sītā y a los “accidentes”

domésticos (provocados) en los que cientos de mujeres se queman el cuerpo por problemas de dote. Radha engaña a su marido y después pasa la prueba de fuego para mostrar su pureza. Como la Sītā épica, sale ilesa y consigue escapar con su amada Sita. Estas conexiones con el *Rāmāyaṇa* son una estrategia repetitiva de “texto en el texto” y tienen una especial significación para su directora que quería dejar claro el papel de la tradición en los acontecimientos que desarrolla (*Trikone*, octubre 1997).

La secuencia del *karva chauth* ejemplifica a la vez el compromiso con el desmantelamiento y la recuperación de los mitos y las tradiciones culturales. Este día las dos cuñadas ayunan por una larga vida a sus maridos. Según la tradición, el ayuno se rompe cuando las esposas ven la luna junto a su marido y reciben su bendición. Rādhā le toca los pies a Ashok para empezar el ritual y él le pregunta: *Are you happy?. Take it Easy. Fasting without water was difficult even for Mahatma Gandhi.* El día transcurre y Mundu y Beeji ven a las mujeres ayunando. Beeji toca la campana a la vez que Sita hace exclamaciones sobre el hambre y la sed que siente; Mundu, triste, comenta: *Sita madam is too modern.*

Radha le cuenta a Sita la leyenda de *karva chauth*, la historia de la devoción de la reina por su marido con la recompensa y la salvación final. La narración oral de Rādhā se convierte en un *calendar art* en la imaginación colorida de Mundu. En esta narración visual, Mundu es el rey y Rādhā su devota reina. Su imaginación toma la forma de los seriales de televisión que a Beeji le encanta ver (como los posters del *Rāmāyaṇa* de la Doordarshan). Finalmente, las mujeres ven la luna pero Sita no puede abandonar el ayuno porque Jatin no está en casa para bendecirla. Radha rompe la tradición y le ofrece un vaso de agua. Mientras Sita bebe, el ritual de *karva chauth* finaliza y se reconstruye al mismo tiempo un nuevo significado, el compromiso de las dos mujeres.

La desobediencia se convierte en un discurso de oposición y en el lenguaje de la reclamación. Con el amor, la debilidad se convierte en fuerza. Se vuelven cómplices y las actividades cotidianas (tender la ropa, cocinar, etc.) se transforman en pasatiempos placenteros.

Mundu se masturba mientras ve películas pornográficas delante de Beeji. Este espectáculo se interrumpe por la entrada inesperada de Radha. Radha lo echa y él la amenaza con la historia de amor, “el *hanky panky*” entre ella y Madam Sita. Radha se para a reflexionar: Mundu satisface sus deseos sexuales igual que ellas. Finalmente,

acepta sus deseos y decide abandonar a Ashok:

Do you know that without desire I was dead? Without desire there is no point in living. And you know what else? I desire to live. I desire Sita. I desire her warmth, her compassion and her body. I desire to live again...

Este es el único momento donde parece que hay una elección declarada por parte de la protagonista. Hasta entonces parecía que sólo había elegido a Sita porque no podía tener sexo con su marido. Mientras pasea por la cocina, explicándole a Ashok su relación, se le prende fuego al sari. Trata de escapar de la “ordalía” y Ashok decide salvar a Beeji y no a su esposa. Como su homóloga mítica, Radha pasa por innumerables obstáculos por tal de reunirse con su amor, Kṛṣṇa. Esta simbología también se encuentra en el islam sufí, por eso las dos amantes se encuentran en la *dargah* de Hazrat Nizamuddin, epitoma del amor sufí por su vínculo con el poeta Amir Khusro, probablemente su amante. El *filme* acaba en este espacio simbólico en contraposición al Taj Mahal, epitoma de el amor heterosexual, con el que empieza la película (Sita y Jatin van al Taj Mahal de luna de miel).

CONCLUSIONES

En esta tesis doctoral, hemos trabajado el *Rāmāyaṇa* desde una nueva perspectiva y hemos hecho las siguientes aportaciones:

- Una nueva reflexión al conjunto de textos- *rāmāyaṇas* con el concepto semiótico de “*rāmāyaṇasfera*”. La *rāmāyaṇasfera* es un espacio cultural panasiático en el que distintas manifestaciones *ramayánicas* guardan una relación entre ellas que no es de dependencia, sino que es mucho más compleja y no permite ser reducida a una genealogía común que subordina unos textos a otros. Son tres los ejes que estructuran la *rāmāyaṇasfera*. Por un lado, una historia antigua con gran capacidad evocadora y multitud de significados, cuyo núcleo “flexible” la hace propicia, con gran facilidad, a lecturas personalizadas. Un segundo eje es la cohesión del sur y sudeste de Asia como unidad espacial y cultural. Y por último, la transmisión oral que, como fenómeno de apropiación, en la medida que pasa de una boca a otra, relega la cuestión histórico-genética a un segundo plano, poniendo en primera línea los vínculos de la narración con el medio actual en el que se inserta a través de la música, la escultura, el teatro, la cuentística, los títeres, el cine, la devoción, etc. Entendemos el *Rāmāyaṇa* como un sistema textual en el que diferentes actores, medios y culturas han hecho su aportación a lo largo de dos mil años, y que en la actualidad, en prácticamente toda Asia, viene a ser una *opera aperta* panasiática.
- La historia cronológica de los principales *rāmāyaṇas*. Aunque hay algunas publicaciones recopilatorias (Banerjee, 1986; Nagar, 1999; Kam, 2000; Ghose, 2004), no todas abarcan los textos artísticos o se hacen desde una perspectiva histórica en los que se destacan sus usos políticos. Por este motivo hemos trazado un recorrido por los principales *rāmāyaṇas* para mostrar la magnitud geográfica y cultural de la *rāmāyaṇasfera*.
- Análisis de la oralidad como modo de transmisión de la épica y como forma de estructurar el conocimiento/pensamiento. Las épicas indias se compusieron de forma oral y fueron transmitidas por los bardos generación tras generación. No se sabe en qué momento se escribieron y qué papel desempeñó la escritura en su composición. El *Rāmāyaṇa* sigue siendo un texto oral que no se lee, se visualiza o se aprende de memoria a base de repetición y escucha. Hemos estudiado cómo la

oralidad ha sido el modo principal de transmisión del poema y una de las causas de su variedad. La originalidad narrativa no radica en inventar historias nuevas, sino en lograr un diálogo particular con el público del momento.

- Una visión antropológica de la devoción a Rāma. Un estudio de campo basado en la participación activa de la *rāmbhakti*: hemos asistido a numerosas sesiones de *rāmakathā* en las que se recita y comenta el *Rāmcaritmānas* de Tulsīdās, y a otros actos devocionales como el canto de *kīrtana* o la representación de la *rāmlīlā*. La repetición del nombre de Rāma acompañado de música y la vivencia prolongada de un ambiente devocional como en el caso de la *Rāmlīlā* de Rāmnagar, en la que la representación de la vida de Rāma se lleva a cabo durante treinta días consecutivos y por más de cinco horas diarias, conllevan una experiencia místico-religiosa que hemos observado y compartido.
- Revisión del concepto de adaptaciones y reelaboraciones de historias en el cine indio y en relación al *Rāmāyaṇa*, las relaciones intertextuales de algunas películas y la épica. Hemos observado que el cine de Bollywood utiliza una serie de recursos que están muy relacionados con el mundo oral: a) el uso de la mitología, incluso en películas no-mitológicas; b) valores feudales como el honor; c) argumentos épico-religiosos como el triunfo del bien sobre el mal, la importancia del *dharma* por encima de otros valores o sentimientos, incluso por encima del amor (aunque desde hace una década esto está cambiando); d) los personajes dobles (el hijo bueno/ el hijo malo; la mujer dócil/ la mujer fatal, etc.); e) citas explícitas como la prueba de fuego, el secuestro y la consecuente prueba de castidad por sospecha de infidelidad; el tema de la lealtad fraternal y el encuentro entre los hermanos separados, etc. f) el tratamiento de la mirada y la estética de la realidad y la frontalidad, etc.
- Recopilación y clasificación de más de 500 *rāmāyaṇas* diferentes. Para catalogar los más de quinientos títulos de *rāmāyaṇas*, hemos utilizado tanto fuentes secundarias como manuscritos encontrados en bibliotecas. Muchos de los títulos que reunimos no están publicados ni traducidos al inglés, así que no nos ha sido posible leerlos, aunque hemos comprobado en diferentes fuentes que no se trataba de una traducción sino de *rāmāyaṇas* diferentes. La tabla no está cerrada y en ella seguiremos trabajando en un futuro. Nuestro propósito es colocarla en la red tanto para facilitar el trabajo a otros investigadores como para contar con sus

aportaciones y ampliar y detallar el mapa *rāmāyaṇasférico*.

La *rāmāyaṇasfera*, la red textual de *rāmāyaṇas*, es siempre y sobre todo “reescritura” que enlaza con una tradición de textos ya dados y se desarrolla en un diálogo infinito con lo que ya existe y se sigue generando. La intertextualidad se presenta, por un lado, como referencia, es decir, se recurre a la historia de Rāma y, por otro lado, sugiere una forma de lectura de los textos. La *rāmāyaṇasfera* nos invita a ser coautores y al mismo tiempo nos exige indagar en el lenguaje de los otros *rāmāyaṇas*. La relación texto A, texto B puede plantearse de varias maneras (cotextual, metatextual, contratextual). La gran telaraña de la *rāmāyaṇasfera*, que conecta todos los textos asiáticos es hipertextual y se teje/ enlaza de forma similar a las relaciones, hipertextuales también, de los textos de la *World Wide Web*. El diagrama no es tan sencillo porque además de A, B y la cadena milenaria de textos, está también la cadena de influencias de toda la literatura y la cultura (la *semiosfera*).

El *Rāmāyaṇa* no pertenece a ningún momento histórico particular porque tiene su propia historia, que está inmersa en las muchas versiones que se han tejido alrededor del tema en diferentes lugares y periodos. La apropiación de la historia por numerosos grupos significó una multiplicidad de textos a través de los que se articularon las aspiraciones sociales y las inquietudes ideológicas de cada colectivo. La historia, en estos textos, incluyó variaciones significativas que cambiaron la conceptualización de los personajes, de los acontecimientos y del significado (Thapar, 1989: 74). Podría decirse, incluso, que el *Rāmāyaṇa* es uno de los elementos de más cohesión entre la diversidad cultural de los países asiáticos, más que la lengua, la raza o la religión. Rāma, Sita y el mono Hanumān son personajes que han migrado y se han vuelto de algún modo colectivamente verdaderos porque, en el transcurso de los siglos, las sociedades asiáticas han realizado inversiones pasionales en ellos, son una realidad cultural con la que están de acuerdo toda la comunidad de lectores.

El *rāmāyaṇa* es una obra panasiática en la que miles de personas expresan su voz, una obra abierta que sigue en constante lectura y reescritura.

BIBLIOGRAFÍA

El Ramayana de Vālmīki

Ramayana, poema indiano di Valmici (1843 – 1858). Paris: Stamperia Reale. 7 Vol.
Traducido al italiano por Gaspare Gorresio.

The Ramayana: Translate into English Verse (1870 – 1874). Traducido por Ralph
Thomas Hotchkin Griffith.
<http://www.sacred-texts.com/hin/rama/index.htm> (2-03-07)

Romesh C. Dutt (1899). *Valmiki Ramayana Condensed into English Verse*.
<http://www.sacred-texts.com/hin/dutt/> (1-09-07)

The Valmiki Ramayana According to Southern Recension (1982 [1919]). Delhi: Sri
Satguru. 2 Vols. Editado por T.R. Krishnacharya.

The Balakanda: The First Book of the Valmiki-Ramayana: The National Epic of India
(1960). Baroda: Oriental Institute. Edición crítica de G.H. Bhatt.

*The Ayodhyakanda. The Second Book of the Valmiki-Ramayana: The National Epic of
India* (1963). Baroda: Oriental Institute. Edición crítica de P. C. Divanji.

*The Aranyakanda: The Third Book of the Valmiki-Ramayana: The National Epic of
India* (1963). Baroda: Oriental Institute. Edición crítica de P. C. Divanji.

*The Kiskindhakanda: The Fouth Book of the Valmiki-Ramayana: The National Epic
of India* (1965). Baroda: Oriental Institute. Edición crítica de D. R. Mankad.

*The Sundarakanda: The Fifth Book of the Valmiki-Ramayana: The National Epic of
India* (1966). Baroda: Oriental Institute. Edición crítica de G. C. Jhala.

The Yuddhakanda: The Sixth Book of the Valmiki-Ramayana: The National Epic of

India (1971). Baroda: Oriental Institute. Edición crítica de P. L. Vaidya.

The Uttarakanda: The Seventh Book of the Valmiki-Ramayana: The National Epic of India (1975). Baroda: Oriental Institute. Edición crítica de U. P. Shah.

El Ramayana (1970 [1963]). Madrid: Clásicos Bergua. 2 vols. Traducido al castellano por Juan Bautista Bergua Olavarieta.

Srimad Valmiki-Ramayana, with Sanskrit Text and English Translation (1969/ 2004). Gorakhpur: Gita Press. 2 vol. Editado por Goswami Chinmanlal.

The Ramayana of Valmiki: An Epic of Ancient India. Vol. I. Balakanda (1990 [1984]). Princeton: Princeton University Press. Editado y traducido al inglés por Robert P. Goldman.

The Ramayana of Valmiki: An Epic of Ancient India. Vol. II. Ayodhyakanda (1986). Princeton: Princeton University Press. Editado por Robert P. Goldman y traducido al inglés por Sheldon Pollock.

The Ramayana of Valmiki: An Epic of Ancient India. Vol. III. Aranyakanda (1991). Princeton: Princeton University Press. Editado por Robert P. Goldman y traducido al inglés por Sheldon Pollock.

The Ramayana of Valmiki: An Epic of Ancient India. Vol. V. Sundarakanda. (1996). Princeton: Princeton University Press. (1999) Delhi: Sri Satguru. Editado por Robert P. Goldman y traducido al inglés por Robert Goldman y Sally J. Sutherland Goldman.

Le Ramayana (1999). Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). Editado por Madelaine Biardeau y Marie-Claude Porcher. Traducido al francés por Madelaine Biardeau, Marie-Claude Porcher, Philippe Benoît, Brigitte Pagani, Bernard Parlier, Jean-Michel Peterfalvi y Alain Rebière.

Ramayana. Book 2. Ayodhya by Valmiki (2005). New York: New York University

Press, JJC Foundation. Editado por Richard Gombrich y traducido al inglés por Sheldon Pollock.

Ramayana. Book 4. Kiskindha by Valmiki (2005). New York: New York University Press, JJC Foundation. Editado por Richard Gombrich y traducido al inglés por Rosalind Lefebber.

Rāmāyaṇa. Book 3. The Forest by Valmiki (2006). New York: New York University Press, JJC Foundation. Editado por Richard Gombrich y traducido al inglés por Sheldon Pollock.

Valmiki Ramayana (1998 – 2006). Traducido por Desiraju Hanumanta Rao y K. M. K. Murthy. www.valmikiramayan.net (1-09-07).

Otros ramayanas y textos clásicos⁴⁵⁹

Adbhut Ramayana (2001). *Adbhut Ramayana. Sanskrit, Hindi and English Texts*. Delhi: BRPC. Traducción de Shantilal Nagar.

Adhyatma Ramayana (1985). *Adhyatma Ramayana. The Spiritual Version of the Rama Saga. Original Sanskrit with English Translation*. Mylapore (Madras): Sri Ramakrishna Math. Traducción de Swami Tapasyananda.

Bhagavad Gita (1997). *Bhagavad Gita*. Varanasi: Indica Books. Traducción de Roberto Pla.

Bhagavata Purana (1971). *Bhagavata Purana. Sanskrit text with an English Translation*. Gorakhpur: Gita Press. Traducción de C. L. Goswami.

Bharata (2000). *Natyasastra*. Traducción de “A Board of Scholars”. Delhi: Sri

⁴⁵⁹ En esta sección, hemos ordenado los títulos por orden alfabético, ya que la gran mayoría de obras son anónimas. El título aparece en cursiva seguido del año de edición y luego, el título completo de la edición utilizada. Cuando se trata de obras atribuidas a un autor, aparecen por su nombre (sin cursiva).

Satguru.

Ch'ien Han Shu (1980 [1961]). *The Golden Khersonese*. Kuala Lumpur: University of Malaya Press. Traducción de Paul Wheatley.

Citraramayana (1997). *Ramayana in Palm Leaf Picture. Citraramayana*. Thiruvananthapuram: Oriental Research Institute and Manuscripts Library, University of Kerala. Edición de K. Vijayan.

Dasgupta, S. & Singh, A. (2007). *Ramayan 3392 AD*. Bangalore: Virgin Comics.

Gvay Dvorahbhi (2004 [1976]). *Lao Ramayana. Gvay Dvorahbhi. Rendering into English from 'Lav' Language. A Comparative Study*. Delhi: BRPC. Traducido por Sachchidanand Sahai.

Hikayat Seri Rama (1915). "Hikayat Seri Rama", *Journal of the Straits Branch of the Royal Asiatic Society*, 71. December. Traducción de W. G. Shelabear.

Jataka (1990). *The Jataka or Stories of the Buddha's Former Births*. Vol. IV. Delhi: Motilal Banarsidass. Edición de E. B. Cowell, traducción de W. H. D. Rouse.

Jataka (1990). *The Jataka or Stories of the Buddha's Former Births*. Vol. V. Delhi: Motilal Banarsidass. Edición de E. B. Cowell, traducción de H. T. Francis.

Jataka (1990). *The Jataka or Stories of the Buddha's Former Births*. Vol. VI. Delhi: Motilal Banarsidass. Edición de E. B. Cowell, traducción de W. H. D. Rouse.

Jatakamala (2003). *Jatakamala: Stories from the Buddha's Previous Births*. Delhi: Harper Collins. Traducción de A. N. D. Haksar.

Kabir (1983). *The Bijak of Kabir*. San Francisco: North Point Press. Traducción de Linda Hess y Shukdev Singh.

Kalidasa (2005 [1985]). *Raghuvamsa of Kalidasa*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Traducción de C. R. Devadhar.

Kampan (1989). *Kamba Ramayanam. Balakandam*. Department of Tamil Development Culture. Government of Tamil Nadu. India. Traducción de P. S. Sundaram.

Kampan (1991). *Kamba Ramayanam. Aranya Kandam*. Department of Tamil Development Culture. Government of Tamil Nadu. India. Traducción de P. S. Sundaram.

Kampan (1994). *The Ayodhya Canto of the Ramayana as told by Kampan*. Delhi: Sahitya Akademi. Traducción de C. Rajagopalachari.

Kampan (1996). *Kamba Ramayanam: An English Prose Rendering*. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan. Traducción de H. V. Hande.

Krttivasa (1997). *Krttivasa Ramayana (In Bengali). Composed by the Sage Kṛttivāsa, the Sacred Son of Soil*. Delhi: Eastern Books. 2 vols. Traducción de Shanti Lal Nagar y Suruti Nagar.

Madhava Kandali (2000). *Madhava Kandali Ramayana*. Delhi: Munshiram Manoharlal. 2 vols. Traducción de Shanti Lal Nagar.

Mahabharata (1973 – 1978). *The Mahabharata*. Chicago: University of Chicago Press. 3 Vol. Traducción de J. A. B. Van Buitenen.

Mahabharata (1883 – 1896). *The Mahabharata of Krishna Dwaipayana Vyasa*. Traducción de Kisari Mohan Ganguli.

<http://www.sacredtexts.com/hin/maha/index.htm> (23-02-07).

Maharadia Lawana (1969). *Maharadia Lawana*. Quezon City: Philippine Folklore Society. Traducción de Juan R. Francisco y T. Nagasura.

Manu (1997). *The Laws of Manu*. Delhi: Penguin. Traducción de Wendy Doniger

O'Flaherty y Brian K. Smith.

Nair, C.N. Sreekantan; Joseph, Sarah (2005). *Retelling the Ramayana. Voices from Kerala. C.N. Sreekantan Nair. Sarah Joseph.* Delhi: Oxford University Press. Traducción de Vasanthi Sankara Narayanan.

Paz, Octavio (1996 [1974]). *El Mono Gramático.* Barcelona: Seix Barral.

Phommachak (2003). *Phommachak: Ramayana tay loe de Muang Sing (Haut Mékong).* Paris: Association Centre d'Histoire et Civilisations de la Péninsule Indochinoise. Traducción de Pierre Bernard Lafont.

Phra Lak Phra Lam (1996). *The Rama Jataka in Laos. A Study in Phra Lak Phra Lam.* Delhi: BRPC. 2 Vol. Traducido por Sachchidanand Sahai.

Platón (1986 [1892]). *The Dialogues of Plato.* New York: Random House. 2 vol. Traducción de Benjamin Jowett.

Purnalingam Pillai, M. S. (1993 [1928]). *Ravana, King of Lanka.* Delhi: Asian Education Services.

Ramakerti (1978). *Le gloire de Rama/ Ramakerti, Ramayan cambodgien.* Paris: Les Belles Lettres. Edición de Ginette Martini, traducción de Francois Martini, prefacio de Solange Thierry.

Ramakerti (1979). *Ramakerti (XVIèè – XVIIèè siècles).* Paris: EFEO, vol. CXVII. Traducción de Severos Pou.

Ramakerti (1986). *Reamker (Ramakerti). The Cambodian Version of the Ramayana.* London: The Royal Asiatic Society. Traducción de Judith M. Jacob y Kuoch Haksrea.

Ramayana Kakawin (1980). *Ramayana Kakawin.* Institute of Southeast Asian Studies (Singapore), International Academy of Indian Culture (India). Delhi: Sharada Rani. 3 Vol. Traducción de Soewito Santoso.

Ramayana (Birmania) (2000). *Burmese Ramayana. With English Translation of the Original Palm Leaf Manuscript in Burmese Language in 1233 year of Burmese Era (1871 A.D)*. Delhi: BRPC. Traducción de Ohno Toru.

Ramayana (China) (s.d.). *China Ramayana. Translated into Hindi and English. Composed on Jataka Stories of China Tripitaka*. Daraganj (Allahabad): Bharatiya Manisa Sutram. Traducción de Shiv Shankar Tripatti.

Ramayana (Tibet) (1989). *The Story of Rama in Tibet. Text and Translation of the Tun-Huang Manuscripts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH. Traducción de J. W. Jong.

Ramavataracarita (2001). *Ramavataracarita*. Delhi: Manohar. Traducción de Shantilal Nagar.

Sivaji (2001). *The Epic of Shivaji. Kavindra Paramananda's Sivabharata*. Delhi: Orient Longman. Traducción de James W. Laine.

Story of Peacock Ravana (1987). *Two Tamil Folktales. The Story of King Matanakama. The Story of Peacock Ravana* Delhi: Motilal Banarsidass. Traducción de Kamil V. Zvelebil.

Tulsidas (1990 [1942]). *Srimadgosvami Tulsidasjiviracita Sriramcaritmanas*. Gorakhpur: Gita Press. Traducción de Hanumanprasad Poddar.

Tulsidas (1998). *El Ramayana. Auténtica Joya de la Literatura Hindú. Tulsidas*. Barcelona: Edicomunicación. Traducción de Elena del Río.

Tulsidas (1999). *Tulsidasa Shri Ramacharitamanasa. The Holy Lake of Acts of Rama*. Delhi: Motilal Banarsidass. Traducción de R. C. Prasad.

Uttarakanda (1999). *Indonesia Ramayana. The Uttarakanda*. Delhi: Sundeep Prakashan. Traducción de Gusti Putu I. Phalgunadi.

Visnu Purana (2005). *Vishnu Purana*. Delhi: Parimal. Editado por K. L. Joshi.

Wu Cheng'En (2005 [1993]). *Journey to the West by Wu Cheng'en (1500 – 1582)*. Beijing: Foreign Languages Press. 4 vol. Traducción de W. J. F. Jenner.

Ediciones abreviadas y antologías.

Aguado, J. (1998). *Antología de Poesía Devocional de la India*. Varanasi: Indica Books.

Anónimo (s.d.). *The Story of the Ramakian. From the Mural Paintings along the Galleries of the Temple of the Emerald Buddha*. Bangkok: Pueandek Publishing.

Cadet, J. M. (1982 [1971]). *The Ramakien. The Thai Epic. Illustrated with the rubbings from the bas-reliefs of Wat Phra Jetubon, Bangkok*. Chiang Mai: Browne International.

Casona, A. (1933). “La muerte del niño Muni”. En *Flor de Leyendas*. Madrid: Aguilar.

Casona, A. (1961). *La muerte del niño Muni: Lectura Dialogada: Adaptación de un episodio de “El Ramayana” de Valmiki*. Madrid: Gráficas Ibarra.

Dallapiccola, A. L. (ed.); Kotraiah, C. T. M. (trad.) (2003). *King, Court and Capital. An Anthology of Kannada Literature Sources. From the Vijaynagara Period*. Delhi: American Institute of Indian Studies/ Manohar.

Daravuth, L. & Muan, I. (2002). *The Reamker*. Phnom Penh: Reyum.

Eulate, C. (1998 [1930]). *El Ramayana*. Madrid: Anaya. Biblioteca Araluce.

Frilley, G. (1998). *India Sagrada. Las grandes obras de la literatura india: Vedas, Puranas, Mahabharata, Ramayana, Sakuntala, fábulas y apólogos...* Barcelona:

Abraxas.

Guixé, J. (1945). *Valmiki. El Ramayana. Traducido de la obra de Fauche*. Buenos Aires: Schapire.

Hawley, J. S. (1988). *Songs of the Saints of India*. New York: Oxford University Press.

Iláraz, F. G. & Pujol Riembau, O. (2003). *La sabiduría del bosque. Antología de las principales Upanisads*. Madrid: Trotta

Morales, M. L. (1998). *Leyendas de Oriente*. Madrid: Anaya. Biblioteca Araluce.

Rajagopalachari, C. (1989 [1972]). *Ramayana*. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan.

Rao, S. & Mulick, P. (1975). *Valmiki's Ramayana*. Mumbai: Amar Chitra Katha.

Rama I (2002 [1998]). *Thai Ramayana (Abridged)*. Bangkok: Chalermnit.

Robles Villafranca, F. (1982 [1959]). *El Ramayana*. Barcelona: Iberia.

Shaw, J. C. (1988). *The Ramayana through Western Eyes*. Bangkok: Craftsman Press.

Shackle, C. & Mandair Singh, A. P. (2005). *Teachings of the Sikh Gurus: Selection from the Sikh Scriptures*. London: Routledge.

Sundaram, P. S. (2002). *The Kamba Ramayana*. Delhi: Penguin.

Vaudeville, C. (1993). *A Weaver Named Kabīr. Selected Verses with a Detailed Biographical and Historical Introduction*. Delhi: Oxford University Press.

Fuentes Secundarias

Abidi, S. A. H. (1964). “The Story of Ramayana in Indo-Persian Literature”, *Indo Iranica* 17: 17 – 29.

Adeney, K. & Sáez, L. (eds.) (2005). *Coalition Politics and Hindu Nationalism*. London/ New York: Routledge.

Adorno, T. W.; Horkheimer, M. (1979). *The Dialectic Enlightenment*. New York: Verso.

Agarwal, J. C. & Chowdhry, N. K. (1991). *Ram Janamabhoomi Through the Ages: Babri Masjid Controversy*. Delhi: S. Chand.

Agarwal, P. (1995). “Savarkar, Surat and Draupadi: Legitimizing Rape as a Political Weapon”. En Sarkar, T. & Butalia, U. (eds.): 30.

Agarwal, S. P. (2000). *The Gita and Tulasi-Ramayana: Their Common Call for the Good of All*. Delhi: Motilal Banasidass.

Alam, J. (1999). *India. Living with Modernity*. Delhi: Oxford University Press.

Alter, J. S. (1998 [1993]). “Hanuman and the Moral Physique of the Banarsi Wrestler”. In Hertel, B. R. & Humes, C. A. (eds.): 127 – 144.

Anderson, B. (1991 [1983]). *Imagined Communities*. London/ New York: Verso.

Antoine, R. (1975). *Rama and the Bards: Epic Memory in the Ramayana*. Calcutta: Writer’s Workshop.

Arun, R. (2000). *Rama. The Lord of Decorum*. Delhi: Ocean Books.

Babb L. A. & Wadley, S. S. (eds.) (1997). *Media and the Transformation of Religion*

in South Asia. Delhi: Motilal Banarsidass.

Bajtin, M. (1988 [1979]). *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi.

Bajtin, M. (1989 [1975]). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Bajtin, M. (1995). *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El Contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza.

Bajtin, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.

Bandaru, R. V. (2001). "Some Thoughts on the Portrayal of Characters in Ramayana", ponencia presentada en la *International Ramayana Conference*, Northern Illinois University, USA. 21 – 23 Septiembre.

Banerjee, K. (ed.) (1983). *The Ramayana in Eastern India*. Calcutta: Prajna.

Banerjee, P. (1986). *Ramayana in Indian Literature, Art and Thought*. Delhi: Sundeep Prakashan. 2 Vol.

Barnow, E. & Krishnaswamy, S. (1980). *Indian Films*. Delhi: Oxford University Press.

Barthes, R. (1994). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.

Bartley, C. J. (2002). *The Theology of Ramanuja: Realism and Religion*. London: Routledge.

Barthwal, P. D. (1978). *Traditions of Indian Mysticism based upon Nirguna School of Hindi Poetry*. Delhi: Heritage.

Bascom, W. (1965). "The forms of Folklore: Prose Narratives, *Journal of American Folklore* 78: 4 – 5.

Baskaran, S. T. (1981). *The Message Bearers. The Nationalist Politics and the Entertainment Media in South India 1880 – 1945*. Chennai: Cre-A.

Bailey, G. (1995). “The Fundamental Problems of Contemporary Indology”, *Cracow Indological Studies* 1: 15 – 26.

Baumer, R. Van M. & Brandom J. R. (eds.) (1993). *Sanskrit Drama in Performance*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Baxi, U. & Parekh, B. (eds.) (1995). *Crisis and Change in Contemporary India*. Delhi: Sage.

Bhardwaj, S. M. (1973). *Hindu Places of Pilgrimage in India*. Berkeley: University of California Press.

Bhattacharya, B. (1973). “The Patuas. A Study on Islamization”. In Sen Gupta, S. (ed.): 95 – 100.

Bhattacharya, N. (1991). “Myth, History and the Politics of the *Ramjanmabhumi*”. In Gopal, S. (ed.): 122 – 140.

Biardeau, M. (2002). *Le Mahabharata. Un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation*. Paris: Editions du Seuil. 2 Vol.

Blackburn, S. H. (1997 [1991]). “Creating Conversations: The Rama Story as Puppet Play in Kerala”. In Richman, P. (ed.): 156 – 172.

Blackburn, S. H. (1997). *Rama Stories and Shadow Puppets*. Delhi: Oxford University Press.

Blackburn, S. H. (ed.) (2003) *Print, Folklore and Nationalism in Colonial South India*. Delhi: Permanent Black.

Blackburn, S. H. (2003). "Introduction. Print, Folklore and Colonialism". In Blackburn, S. H. (ed.): 1 – 25.

Bloch, A. (1964). "Valmiki und die Ikshvakuiden", *Indo-Iranian Journal* 7: 81 – 123.

Bose, M. (2002). "Beginnings: Legends of Origin in the Krttivasi Ramayana". In Callewaert, W. M. & Taillieu, D. (eds.): 23 – 27.

Bose, M. (ed.) (2002). *The Ramayana Revisited*. New York: Oxford University Press.

Bose, M. (ed.) (2003). *The Ramayana Culture. Text, Performance and Iconography*. Delhi: D. K. Printworld.

Breckenridge, C. A. & Van der Veer, P. (eds.) (1994). *Orientalism and Postcolonial Predicament. Perspectives on South Asia*. Delhi: Oxford University Press.

Brockington, J. L. (1996 [1981]). *The Sacred Thread*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Brockington, J. L. (1985). *Righteous Rama. The Evolution of an Epic*. Delhi: Oxford University Press.

Brockington, J. L. (2005). "Visual Epics" (*draft*). Ponencia presentada en 16th *European Conference on Modern South Asian Studies*. University of Edinburgh. <http://www.sociology.ed.ac.uk/sas/conf16/panel49.htm> (4-05-07).

Buck, H. M. (1973). "The Figure of Rama in Asian Cultures", *Asian Profile* 1, 1 (August): 133 – 158.

Buck, H. M. (1980). "The Role of the Sacred Book in Religion". In Raghavan, V. (ed.): 40 – 57.

Bulcke, C. (1949). "The Three Recensions of the Valmiki Ramayana", *Journal of Oriental Research Madras* 17: 1 – 32. Mylapore: Kuppaswami Sastri Research

Institute.

Bulcke, C. (1952 – 53). “The Genesis of the Balakanda”, *Journal of the Oriental Institute of Baroda* 2: 327 – 331.

Bulcke, C. (1955). “The Genesis of the Valmiki Ramayana Recensions”, *Journal of the Oriental Institute of Baroda* 5, 1: 66 – 94.

Bulcke, C. (1958). “About Valmiki”, *Journal of the Oriental Institute of Baroda* 8, 2: 121 – 131.

Bulcke, C. (1959). “More about Valmiki”, *Journal of the Oriental Institute of Baroda* 8, 4: 346 – 348.

Bulcke, C. (1959 – 60). “The Characterization of Hanuman”, *Journal of the Royal Oriental Institute* 10, 4: 393 – 402.

Bunsha, D. (2006). “Creating a Kumbh”, *Frontline* 23, 2 (January 28 – February 10).
<http://www.flonnet.com/fl2302/stories/20060210003403700.htm> (20-01-07).

Burghart, R. (2004). “The Founding of the Ramanandi Sect”. In Lorenzen, D. (ed.): 227 – 250.

Busyakul, V. (1995). “Ramayana, Ramakien and Phra Lak Phra Ram”. In Vyas, L. P. (ed.): 154 – 170.

Campbell, J. (1993 [1949]). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Campbell, J. (1991 [1959 – 1968]). *The Masks of God*. Londres: Arkana (4 Vol.).

Chakravarty, S. S. (1998). *National Identity in Indian Popular Cinema 1947 – 1987*. Delhi: Oxford University Press.

Chakravarty, U. (1994). "The Development of the Sita Myth: A Case Study of Women in Myth and Literature". *Women and Culture. Working Paper No. 1. Research Centre for Women's Studies*. Bombay: SNDT Women's University.

Chakravarty, U. *et alii* (1992). "Khurja Riots, 1990 – 91: Understanding the Conjunction", *Economic and Political Weekly* 2 (May): 951 – 965.

Chakraverty, A. (2005). *Indian Miniature Painting*. Delhi: Roli Books.

Chandavij, N. & Pramualratana, P. (1998). *Thai Puppets and Khon Masks*. Bangkok: River Books.

Chandra, B. (1984). *Communalism in Modern India*. Delhi: Vikas.

Chandra, K. R. (1970). *A Critical Study of Paumacariyan*. Muzaffarpur: Research Institute of Prakrit, Jainology and Ahimsā.

Chatterjee, P. (1995). "History and Nationalization of Hinduism". In Dalmia, V. & Von Stietencron, H. (eds.). 103 – 128.

Chatterji, S. K. (1978). *The Ramayana: Its Character, Genesis, History, Expansion and Exodus*. Calcuta: Prajñā.

Chatterji, S. A. (1998). *Subject: Cinema, Object Woman. A Story of the Portrayal of Women in Indian Cinema*. Calcuta: Parumita.

Chhotaray, S. J. (2002). "Jatra Tradition of Orissa: A Changing Profile", ponencia presentada en el *National Seminar Performers and their Arts: Changing Lives, Changing Forms*. University of Hyderabad. 14 – 15 Marzo.

Chow, R. (1995). "Cavando un Viejo Pozo: El Trabajo de la Fantasía Social". In Colaizzi, G. (ed.): 135 – 161.

Clothey, W. & Bruce Long, J. (eds.) (1983). *Experiencing Siva: Encounters with a Hindu Deity*. Delhi: Manohar.

Coburn, T. B. (1984). "Scripture in India: Towards a Typology of the Word in Hindu Life", *Journal of the American Academy of Religion* 52 (September): 435 – 459.

Coedès, G. (1968). *The Indianised States of Southeast Asia*. Canberra: Australian National University Press.

Colaizzi, G. (ed.) (1995). *Feminismo y Teoría Fílmica*. Valencia: Episteme.

Dalmia, V. & Von Stietencron, H. (eds.) (1995). *Representing Hinduism. The Construction of Religious Traditions and National Identity*. Delhi: Sage.

Dalmia-Lüderitz, V. (1991). "Television and Tradition: Some Observations on the Serialization of the Ramayana". In Thiel- Horstmann, M. (ed): 207 – 228.

Dalmia, V. et alii (eds.) (2001). *Charisma and Canon. Essays on the Religious History of the Indian Subcontinent*. Delhi: Oxford University Press.

Dallapiccola, A. L. (1994). "The City of Vijaynagara. Kishkindha, The Monkey-Kingdom". In Dehejia, V. (ed.): 61 – 72.

Dallapiccola, A. L. et alii (1992). *The Ramayana Temple at Vijaynagara*. Delhi: Manohar.

Das, A. K. (1983). "Notes on Emperor Akbar's Manuscript of the Persian Ramayana". In Iyengar, S. K. R. (ed.): 144 – 153.

Das, A. K. (1994). "Akbar's Imperial Ramayana. A Mughal Persian Manuscript". In Dehejia, V. (ed.): 73 – 84.

Das, V. (1980). "The mythological film and its framework of meaning. An Analysis of Jai Santoshi Ma", *India International Centre Quarterly. Special Issue: Indian*

Popular Cinema: Myth, Meaning and Metaphor 8 (1): 43 – 56.

Das, V. (1988). “Shakti Versus Sati: A Reading of the Santoshi Ma Cult”, *Manushi* 49 (November-December): 26 – 30.

Das, V. (ed.) (1990). *Mirrors of Violence*. Delhi: Oxford University Press.

Datta, P. K. (1993). “VHP’s Ram: The Hindutva Movement in Ayodhyā”. In Pandey, G. (ed.): 46 – 73.

Davis, R. H. (1997). *Lives of Indian Images*. Princeton: Princeton University Press.

De Casparis, J. G. & Mabbett, I. W. (1999 [1992]). “Religion and Popular Beliefs of Southeast Asia before c. 1500”. In Tarling, N. (ed.): 276 – 339.

Dehejia, V. (ed.) (1994). *The Legend of Rama: Artistic Visions*. Mumbai: Marg Publications.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1972). *Capitalisme et Schizophrénie. I. L’Anti-Oedipe*. Paris: Minuit.

Derné, S. (1997). “Market Forces at Work: Religious Themes in Commercial Hindi Films”. In Babb L. A. & Wadley, S. S. (eds.): 191 – 216.

Desai, S. N. (1970). “Ramayana. An Instrument of Historical Contact Between India and Asia”, *Journal of Asian Studies* 30, 1 (November): 5 – 20.

Deva Goswami, B. K. (1994). *A Critical Study of the Ramayana Tradition of Assam (Upto 1826)*. Calcutta: Punthi Pustak.

Dharap, B. V. (1983). “The Mythological or Taking Fatalism for Granted”. In Vasudev, A. & Lenglet, P. (eds.): 79 – 83.

Dibia, W. I. & Ballinger, R. (2004). *Balinese Dance, Drama and Music*. Singapore: Periplus.

Dimock, E. (1982). "A Theology of the Repulsive: The Myth of the Goddess Sitala". In Stratton Hawley, J. & Wulff, D. M. (eds.): 184 – 203.

Doniger, W. (1984). *Dreams, Illusions and Other Realities*. Chicago: University of Chicago Press.

Doniger, W. (1998). *The Implied Spider: Politics and Theology in Myth*. New York: Columbia University Press.

Dube, M. (2003). *The Path of the Parivar. Articles on Gujarat and Hindutva*. Delhi: Three Essays Collective.

Dumézil, G. (1999 [1977]). *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*. Barcelona: Herder. Traducido por David Chiner.

Dwivedi (1995). "The Ramcharitmanas in North America". In Vyas, L. P. (ed.): 194 – 205.

Eck, D. L. (1982). *Banaras, City of Light*. New York: Alfred Knopf.

Eck, D. L. (1985). *Darsan: Seeing the Divine Image in India*. Chambersburg PA: Anima Books.

Eco, U. (1981 [1979]). *Lector in Fabula. La Cooperazione Interpretativa nei Testi Narrativi*. Milano: Bompiani.

Eco, U. (1995). *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.

Eco, U. (2000). *De los Espejos y Otros Ensayos*. Barcelona: Lumen.

- Eco, U. (2000). “La innovación del serial”. In Eco, U.: 134 – 156.
- Eco, U. (2002). *Sobre literatura*. Barcelona: De Bolsillo. Traducción de Helena Lozano Miralles.
- Eco, U. (2002 [2000]). “Sobre algunas funciones de la literatura”. In Eco, U.: 9 – 23.
- Eco, U. (2002 [1997]). “Entre la Mancha y Babel”. In Eco, U.: 115 – 127.
- Eco, U. (2002 [1999]). “Borges y mi angustia de la influencia”. In Eco, U.: 129 – 154.
- Eco, U. (2002 [1999]): “Ironía intertextual y niveles de lectura”. In Eco, U.: 223 – 246.
- Eliade, M. (1975). *Myths, Rites, Symbols*. Vol. 1. Ed. Wendell C. Beane, William Doty. New York: Harper.
- Eliot, T. S. (1989 [1919]). “Tradition and the Individual Talent”. In Schleifer, R. & Con Davis, R. (ed.): 27 – 33.
- Erdman, J. (ed.) (1985). *Arts Patronage in India: Methods, Motives and Markets*. Delhi: Manohar.
- Erndl, K. M. (1997 [1991]). “The Mutilation of Surpanakha”. In Richman, P. (ed.): 67 – 88.
- Erndl, K. M. (2002). “Is Sakti Empowering for Women? Reflections on Feminism and the Hindu Goddess”. In Hildebeitel, A. & Erndl, K. M. (eds.): 91 – 103.
- Evans, K. (1997). *Epic Narrative in Hoysala Temple: The Ramayana, Mahābhārata and Bhāgavata Purāṇa in Halebid, Belur and Amṛtapura*. Leiden: Brill.
- Fabbri, P. (1973). “Le comunicazione di massa in Italia: sguardo semitico e

malocchio della sociologia”, *Versus*, 5: 57 – 109.

Filliozat, J. (1983). “The Ramayana in South East Asian Sanskrit Epigraphy and Iconography”. In Iyengar, S. K. R. (ed.): 192 – 205.

Fiske, J. (1989). *Reading the Popular*. Londres: Routledge.

Fitzgerald, J. L. (1991). “India’s Fifth Veda: The Mahabharata’s Presentation of Itself. In Sharma, A. (ed.): 150 – 171.

Flood, G. (1998). *El Hinduismo*. Madrid: Cambridge University Press.

Foekema, G. (1994). *Hoysala Architecture: Medieval Temples of Southern Karnataka build during Hoysala Rule*. Delhi: Books and Books. 2 Vol.

Foucault, M. (1973). *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. Nueva York: Vintage.

Foucault, M. (1996). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la Prisión*. Madrid: Siglo XXI.

Foucault, M. (1997). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.

Freitag, S. B. (ed.) (1989). *Culture and Power in Banaras. Community, Performace and Enviroment 1800 – 1980*. Delhi: Oxford University Press.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Gandhi, M. K. (1949). *Ramanama*. Ahmedabad: Navajivan Publishing House.

Ghose, S. (2004). *Legend of Rama. Antiquity to Janmabhuni Debate*. Delhi: Bibliophile South Asia/ Promila and Co. Publishers.

Gode, P. K. (ed.) (1941). *A Volume of Studies on Indology presented to Prof. P.V. Kane, M.A., LL.M. on his 61st Birthday*. Poona: Oriental Book Agency.

Gokulsing, K. M. & Dissanayake, W. (1998). *Indian Popular Cinema. A Narrative Change*. Bombay: Orient Lotman.

Goldman, R. P. (1995). "Gods in Hiding: The *Mahābhārata Virata Parvan* and the Divinity of the Indian Epic Hero". In Narang, S. P. (ed.): 73 – 100.

Gopal, S. (ed.) (1991). *Anatomy of a Confrontation: The Babri Masjid – Ramjanmabhūmi Issue*. Delhi: Penguin.

Gopalakrishnan, A. *et alii* (2004). "Saffronising the tribal heartland", *Frontline* 21, 6, (March 13 – 26).

<http://www.hinduonnet.com/fline/fl2106/stories/20040326004601900.htm> (2-02-07).

Goody, J. (ed.) (1968). *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goody, J. (1968) "Restricted Literacy in Northern Ghana". In Goody, J. (ed.): 198 – 264.

Goody, J. & Watt, I. (1968). "The Consequences of Literacy". In Goody, J. (ed.): 27 – 84.

Gottfried Williams, J. (1982). *The Art of Gupta India, Empire and Province*. Princeton: Princeton University Press.

Graham, W. A. (1993 [1987]). *Beyond the Written Word. Oral Aspects of Scripture in the History of Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gramsci, A. (1978). *El compromiso histórico*. Barcelona: Crítica.

Gross, Rita (2002). "Is the Goddess a Feminist?". In Hildebeitel, A. & Erndl, K. (eds.): 104 – 112.

Guruge, A. (1991). *The Society of the Ramayana*. Delhi: Abhinav Publications.

Hara, M. (1972). "Valmiki: The Singer of Tales". In Hazra, R. C. & Banerji, S. C. (eds.): 117 – 128.

Hara, M. (1983). "Rama Stories in China and Japan. A Comparison". In Iyengar, S. K. R. (ed.): 340 – 356.

Harvey, P. (2004). *An Introduction to Buddhism. Teachings, History and Practices*. Delhi: Cambridge University Press.

Havelock, E. A. (1991 [1963]). *Preface to Plato*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.

Havelock, E. A. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.

Hawley, J. S. (1984). *Sur Das: Poet, Singer, Saint*. Delhi: Oxford University Press.

Hawley, J. S. & Wulff, D. M. (eds.) (1998). *Devi. Goddesses of India*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Hazra, R. C. & Banerji, S. C. (eds.) (1972). *S. K. De Memorial Volume*. Calcuta: Firma K. L. Mukhopadhyay.

Hegel, G. W. F. (1966). *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Wenceslao Roces.

Herman, P. K. (2000). "Sītā in the Kitchen: The Pativrata and the Ramarajya", *Manushi* 120 (September – October): 5 – 11.

Herman, P. K. (2004). "Sitting the Power of the Goddess: Sītā's Rasoi Shrines in Modern India", *Journal of Vaishnava Studies* 12, 2 (Spring): 63 – 76.

Hertel, B. R. & Humes, C. A. (eds.) (1998 [1993]). *Living Banaras. Hindu Religion in Cultural Context*. Delhi: Manohar.

Hess, L. (1983). "Ram Lila: The Audience Experience". In Thiel-Horstmann, M. (ed.): 171 – 194.

Hess, L. (1991). "Rejecting Sita: Indian Responses to the Ideal Man's Cruel Treatment of His Ideal Wife", *Journal of the American Academy of Religion* 67, 1: 1 – 32.

Hess, L. (1992). "I swear to Rid the Earth of demons: Uses of the Tulsi Ramayana and Ram-bhakti of the Ram-Janmabhumi movement". Ponencia presentada en *American Academy of Religion Annual Meeting*. Versión revisada de la autora "Martialing Sacred Texts: Ram's Name and Story in Late Twentieth-Century Indian Politics" (ambas sin publicar).

Hess, L. (1998 [1993]). "Starting at Frames Till They Turn into Loops: An Excursion through Some Worlds of Tulsidas". In Hertel, B. R. & Humes, C. A. (eds.): 73 – 102.

Hess, L. (2000). "Lovers'Doubts: Questioning the Tulsi Ramayan". In Richman, P. (ed.): 25 – 48.

Hess, L. (2004). "Rejecting Sita: Indian Responses to the Ideal Man's Cruel Treatment of His Ideal Wife", *Journal of Vaishnava Studies* 12, 2 (Spring): 29 – 62.

Hess, L. (2006) "Ram Lila: The Audience Experience". Versión revisada de la autora (sin publicar).

Hiltebeitel, A. (1990). *The Ritual of Battle. Krishna in the Mahābhārata*. New York: State University of New York.

Hiltebeitel, A. (1999). *Rethinking India's Oral and Classical Epics. Draupadi Among Rajputs, Muslims and Dalits*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hiltebeitel, A. (2000). "Review of John Brockington. The Sanskrit Epics", *Indo-Iranian Journal* 43: 161 – 169.

Hiltebeitel, A. (2001). *Rethinking the Mahabharata. A Reader's Guide to Education of Dharma King*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hiltebeitel, A. & Erndl, K. (eds.) (2002). *Is the Goddess a Feminist?. The Politics of South Asia Goddesses*. Delhi: Oxford University Press.

Hiltebeitel, A. & Erndl, K. (2002). "Introduction: Writing Goddesses, Goddesses Writing, and Other Scholarly Concerns". In Hiltebeitel, A. & Erndl, K. (eds.): 11 – 23.

Houben, J. E. M. (ed.) (1996). *Ideology and Status in Sanskrit, Contributions to the History of the Sanskrit Language*. Leiden: Brill.

Human Rights Watch (2002). "We have no orders to save you: State participation and Complicity in Communal Violence in Gujarat".
<http://www.hrw.org/reports/2002/india> (24/04/06).

Islam, M. (1983). "The Ramayana in Folk-Traditions of Bangladesh". In Banerjee A. K. (ed): 99 – 107.

Iyengar, S. K. R. (ed.) (1983). *Asian Variations in Ramayana*. Delhi: Sahitya Akademi.

Iyengar, S. K. R. (1983). "Introduction". In Iyengar, S. K. R. (ed.): 1 – 20.

Jacobi, H. (1960 [1893]). *The Ramayana*. Baroda: Oriental Institute. Traducción al inglés: S. N. Ghoshal.

Jaffrelot, C. (1999 [1996]). *The Hindu Nationalist Movement and Indian Politics 1925 to the 1990s. Strategies of Identity-Building, Inplantation and Mobilisation (With Spacial Reference to Central India)*. Delhi: Penguin.

Jain, S. (2004). *Adi Deo Arya Devata. A Panoramic View of Tribal-Hindu Cultural Interface*. Delhi: Rupa and Co.

Jani, A. N. (1983). “Different Versions of Valmiki’s Ramayana in Sanskrit”. In Iyengar, S. K. R. (ed): 29 – 56.

Jarrow, R. E. H (2004). “Voyage by the Mind through a Sea of Stars: Hanuman’s Sharmic Journey in the Ramayana of Valmiki”, *Journal of Vaishnava Studies*, 12, 2 (Spring): 77 – 104.

Jas, R. (2002). “Sītā in Himachal”, *Manushi* 133 (November – December): 25 – 27.

Joshi, R.; Singhi, N. K. (eds.) (1999). *Religion, Ritual, and Royalty*. Jaipur: Rawat Press.

Jong, J. W. (1983). “The Story of Rama in Tibet”. In Iyengar, S. K. R. (ed.): 163 – 182.

Jordaan, R. (ed.) (1996). *In Praise of Prambanan: Dutch Essays on the Loro Jonggrang Temple Complex*. Leiden: KITLV Press.

Jung, C. (1968). *Consideraciones sobre la historia actual*. Madrid: Guadarrama.

Kabir, N. M. (2001). *Bollywood, The Indian Cinema Story*. London: Channel. 4 Vol.

Kakar, S. (1989). *Chamanes, místicos y doctores. Una investigación psicológica sobre la India*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kam, G. (2000). *Ramayana in Arts of Asia*. Singapore: Select Books.

Kapur, A. (1990). *Actors, Pilgrims, Kings and Gods. The Rāmlīlā at Ramnagar*. Calcutta: Seagull.

Kapur, A. (1991). "Raja and Praja. Presentational Conventions in the *Ramlīlā* at Ramnagar". In Thiel-Horstmann, M. (ed): 153 – 167.

Kapur, A. (1993). "Deity To Crusader: The Changing Iconography of Ram". In Pandey, G. (ed.): 74 – 109.

Katakam, A. (2000). "Over a temple for Sita", *Frontline*, 17, 8 (April 15 – 28). <http://www.hinduonnet.com/fline/fl1708/17080560.htm> (2-05-06).

Kats, J. (1927). "The Ramayana in Indonesia", *Bulletin of the School of Oriental Studies* (University of London), 4, 3, 579 – 585.

Kaviraj, S. (1995). "Religion, Politics and Modernity". In Baxi, U. & Parekh, B. (eds.).

Kazmi, N. (1996). *Ire in the Soul. Bollywood's Angry Years*. Delhi: Harper Collins.

Kazmi, F. (1999). *The Politics of India's Conventional Cinema. Imaging a Universe, Subverting a Multiverse*. Delhi: Sage.

Khan, B. (1965). *The Concept of Dharma in Valmiki Ramayana*. Delhi: Manohar.

Kinsley, D. (1986). *Hindu Goddesses. Vision of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Delhi: Motilal Banarsidas.

Kishwar, M. (1990). "In Defence of Our Dharma", *Manushi* 60 (September – October): 2 – 15.

Kishwar, M. (1993). "Safety is Indivisible : The Warning from Bombay Riots", *Manushi* 74 – 75 (January – April): 2 – 7.

Kishwar, M. (1997). “Yes to Sītā, No to Ram!: The Continuing Popularity of Sītā in India”, *Manushi* 98 (January – February): 20 – 32.

Kishwar, M. (1998). “Naive Outpourings of Self-Hating Indian. Deepa Metha’s Fire”, *Manushi* 109 (November – December): 3 – 14.

Kishwar, M. (2001). “Manu and the Brits”.

<http://www.hinduismtoday.com/archives/2001/1-2/2001-1-22.shtml> (26/02/05).

También publicado como “From Manusmriti to Madhusmriti: Flagellating an Imaginary Enemy”.

<http://www.infinityfoundation.com/ECITmythicalframeset.htm> (26/02/2005).

Kishwar, M. (2004). “The power of Mother Sītā in Modern India”.

http://www.hinduismtoday.com/archives/2004/10-12/36-39_madhu_sita.shtml (21/07/2005).

Kishwar, M. & Vanita, R. (eds.) (1984). *In Search of Answers: Indian Women’s Voices*. London : Zed Books.

Krishnamoorthy, K. (1993). *A Critical Inventory of Ramayana Studies in the World*. Delhi: Sahitya Akademi. 2 Vol.

Krishnamurti, R. (1961). *Akbar, the Religious Aspect*. Baroda: Maharaja Sayajirao University of Baroda.

Kristeva, J. (1978). *Semiótica II*. Madrid: Fundamentos.

Kristeva, J. (1978). “Discurso extranjero en el espacio del lenguaje poético: La intertextualidad, el paragramatismo”. In Kristeva, J.: 66 – 85.

Kulkarni, V. M. (1959). “The Origin and Development of the Rama-story in Jaina Literature, *Journal of the Oriental Institute of Baroda* 9: 189 – 204 y 284 –304.

Kulkarni, V. M. (1980). "Jain Ramayanas and Their Source". In Raghavan, V. (ed.): 226 – 241.

Kulkarni, V. M. (1990). *The Story of Rama in Jaina Literature*. Ahmedabad: Saraswati Pustak Bhandar.

Kulke, H. (1990). "Indian Colonies, Indianization or Cultural Convergence? Reflections on India's Changing Role in Southeast Asia". In Schulte Nordholt, H. (ed.): 8 – 32.

Kumar, N. (1995). "Class and Gender Politics in Ramlila". In Sax, W. (ed.): 156 – 175.

Larson, G. J. (1995). *India's Agony Over Religion*. Albany: State University of New York Press.

Lefevre, A. (1997). *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.

Levi-Strauss, C. (1981). *The Naked Man. Introduction to a Science of Mythology: 4*. London: Harper and Row.

Levi-Strauss, C. (1987). *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidós.

Lincoln, B. (1996). "Mythic Narrative and Cultural Diversity in American Society". In Patton, L. L. & Doniger, W. (eds.): 163 – 176.

López y Royo, A. (2003). "Images of Women in Prambanan Ramayana Reliefs". In Bose, M. (ed.): 37 – 55.

Lord, A. B. (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.

Lorenzen, D. N. (1983). "The Life of Sankaracarya". In Clothey, W. & Bruce Long, J. B. (eds.): 155 – 175.

Lorenzen, D. N. (1986). “Las ideologías sociales del hinduismo: Shankara, Tukaram y Kabir”, *Estudios de Asia y África* 21: 576 – 603.

Lorenzen, D. N. (ed.) (1996). *Bhakti Religion in North India. Community Identity and Political Action*. Delhi: Manohar.

Lorenzen, D. N. (1996) “Introduction. The Historical Vicissitudes of Bhakti Religion”. In Lorenzen, D. N. (ed.): 1 – 32.

Lorenzen, D. N. (ed.) (2004). *Religious Movements in South Asia 600 – 1800*. Delhi: Oxford University Press.

Lotman, J. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Traducción de Ronald Vroom y Ann Arbor. Michigan: University of Michigan, Michigan Slavic Contributions, 7.

Lotman, J. (1993). *Consideraciones sobre la tipología de las culturas*. Valencia: Episteme.

Lotman, J. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la Cultura y del Texto*. Madrid: Cátedra. Editado-traducido por Desiderio Navarro.

Lotman, J. (1996). “Acerca de la Semiosfera”. In Lotman, J.: 21 – 42.

Lotman, J. (1996). “Asimetría y diálogo”. In Lotman, J.: 43 – 60.

Lotman, J. (1996). “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”. In Lotman, J. 77 – 82.

Lotman, J. (1998). *La Semiosfera II. Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio*. Madrid: Cátedra. Editado-traducido por Desiderio Navarro.

Lotman, J. (1999). *Cultura y Explosión*. Barcelona, Gedisa.

Lotman, J. (2000). *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la Cultura*. Madrid: Cátedra. Editado-traducido por Desiderio Navarro.

Lotman, J. & Mints, Z. G. (1996). “Literatura y mitología”. In Lotman, J.: 190 – 213.

Ludden, D. (ed.) (2005). *Making India Hindu. Religion, Community, and the Politics of Democracy in India*. Delhi: Oxford University Press.

Ludden, D. (2005). “Introduction. Ayodhya: A Window on the World”. In Ludden, D. Ludden, D. (ed): 1 – 24.

Ludvik, C. (1997). *Hanumān in the Ramayana of Valmiki and the Ramacaritamanasa of Tulsī Dasa*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Luniya, B. N. (1979). *Life and Culture in Medieval India*. Indore: Kamal Prakashan.

Lutgendorf, P. (1990a). “Ramayan: The Video”, *The Drama Review* 34, 2: 127 – 176.

Lutgendorf, P. (1990b). “The Power of Sacred Story: Ramayana. Recitation in Contemporary North India”, *Journal of Ritual Studies* 4 (Summer), 1: 115 – 147. (*Ritual and Power*, A Special Issue edited by B. A. Holdredge).

Lutgendorf, P. (1991). *The Life of a Text. Performing the Rāmcaritmānas of Tulsīdās*. Berkeley: University of California Press.

Lutgendorf, P. (1996). “Interpreting Ramraj. Reflections on the Ramayan, Bhakti and Hindu Nationalism”. In Lorenzen, D. N. (ed.): 253 – 287.

Lutgendorf, P. (1997 [1991]). “The Secret Life of Ramacandra of Ayodhyā”. In Richman, P. (ed.): 217 – 234.

Lutgendorf, P. (1997 [1995]). “All in the (Raghu) Family: A Video Epic in Cultural Context”. In Babb L. A. & Wadley, S. S. (eds.): 217 – 253.

Lutgendorf, P. (1999). “Like Mother, Like Son: Sītā and Hanumān”, *Manushi* 114 (September – October): 22 – 35.

Lütt, J. (1995). “From Krishnalila to Ramarajya: A Court Case and Its Consequences for the Reformulation of Hinduism”. In Dalmia, V. & Von Stietencron, H. (eds.): 142 – 153.

Lyotard, J. F. (1984 [1979]). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

Ma, T. (1994). *The Illusion of Life. Burmese Marionettes*. Bangkok: White Orchid Books.

Mabbett, I. W. (1977). “The ‘Indianisation’ of Southeast Asia: Reflections on the historical sources”, *Journal of Southeast Asian Studies* 8 (2): 1 – 14.

Macdonell, A. A. (1900). *A History of Sanskrit Literature*. London: W. Heinemann.

Mclain, K. (2001). “Sita and Shrupanakha. Symbols of the Nation in the Amar Chitra Katha. Comic Book Ramayana”, *Manushi*, 122 (January – February): 32 – 39.

Mahulikar, G. (2003). “The Effect of the Ramayana in Various Cultures and Civilisations”, *Indica*, 40 (March): 3 – 12.

Maillard, C. & Pujol, O. (trad.) (1999). *Rasa. El Placer Estético de la India*. Varanasi: Indica Books.

Malinar, A. (1995). “The Bhagavad Gita in the Mahabharata Television Serial: Domestic Drama and Dharmic Solution”. In Dalmia, V. & Von Stietencron, H. (eds.): 442 – 467.

Margabandhu, C. (1983). “Ramayana Reliefs in Stone in Rajasthan Temples”. In Iyengar, S. K. R. (ed.): 124 – 143.

Masson, J. M. (1969). “Who Killed Cock Krauñca? Abhinagupta’s Reflections on the Origin of Aesthetic Experience”, *Journal of the Oriental Institute of Baroda* 18: 207 – 224.

McKinnon, E. E. (2006). “Indian and Indonesian Elements in Early North Sumatra”. In Reid, A. (ed): 22 – 37.

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media*. New York: McGraw-Hill.

Menon, R. & Bhasin, K. (1998). *Borders and Boundaries: Women in India’s Partition*. Delhi: Kali for Women.

Mirashi, V. V. (1974 – 75). “Location of Ravana’s Lanka”, *Journal of the Oriental Institute of Baroda* 26: 356 – 368.

Misra, V. N. (1983). “The Rama Story in Indian Folklore: Some Significant Innovations”. In Iyengar, S. K. R. (ed.): 100 – 107.

Mohan, V. K. (1996). *Art and Architecture of the Telugu Coḷa Temples*. Delhi: Kaveri Books.

Mukarovsky, J. (1975). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili. Edición de Jordi Llovet.

Mukarovsky, J. (1975 [1934]). “El arte como hecho semiológico”. In Mukarovsky, J.: 27 – 38.

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.

Mulvey, L. (1995). “Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad”. In Colaizzi, G. (ed.): 65 – 83.

Mumme, P. Y. (1991/ 1997). “Ramayana Exegesis in Tenkalai Srivaisnavism”. In

Richman, P. (ed.): 202 – 216.

Munoz, P. M. (2006). *Early Kingdoms of the Indonesian Archipelago and the Malay Peninsula*. Singapore: Editions Didier Millet.

Murphy, A. & Sippy, S. (2000). “Sita in the City”, *Manushi* 117 (March – April): 17 – 23.

Murthy, P. V. N. (2004). *Raamaayanha Rahasya*. Hosur: VEDSRI Publication

Nagar, S. L. (1999). *Rama Katha in Indian Art, Thought, Literature and Culture (From the Earliest Period to Modern Times)*. Delhi: BRPC. 3 Vol.

Nandy, A. (1987). “Cultural Frames for Social Transformation: A Credo”, *Alternatives* 12, 1 (January): 113 – 123.

Nandy, A. (1990). “The Politics of Secularism and the Recovery of Religious Tolerance”. In Das, V. (ed): 69 – 93.

Nandy, A. (ed.) (1998). *The Secret Politics of Our Desires. Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*. Delhi: Oxford University Press.

Nandy, A. (1998). “Indian Popular Cinemas as a Slum’s Eye View of Politics”. In Nandy, A. (ed.): 1 – 18.

Nandy, A. et alii (1995). *Creating a Nationality. The Ramjanmabhūmi Movement and the Fear of the Self*. Delhi: Oxford University Press.

Narang, S. P. (ed.) (1995). *Modern Evaluation of the Mahabharata. Prof. S.K. Sharma Felicitation Volume*. Delhi: Nag Publishers.

Narayanan, V. (2000). “All Compassionate and All Powerful: Sita of South Asian Stories”, *Manushi* 118 (May – June): 24 – 27.

Narayanan, V. (2000 b). "The Ramayana an its Muslim Interpreters". In Richman, P. (ed.): 265 – 284.

Noguera Mas, R. (2000). *La Reinterpretació del Mite de Sītā al Ramayana: Fire de Deepa Metha*. Memoria de Licenciatura, dirigida por Dra. Antònia Cabanilles Sanchis, presentada en la Universitat de València, septiembre.

Noorani, A. G. (2003). "Savarkar and Gandhi", *Frontline* 20, 6 (March 15 – 28). <http://www.frontlineonnet.com/fl2006/stories/20030328003603400.htm> (21/05/06).

Noorduyn, J. (1971). "Traces of an Old Sundanese Ramayana Tradition", *Indonesia* 12 (October): 151 – 158.

Ohri, V. C. & Craven, R. C. (eds.) (1998). *Painters of the Pahari Schools*. Mumbai: Marg Publications.

Ong, W. (1987). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pandey, G. (1990). *The Construction of Communalism in Colonial North India*. Delhi: Oxford University Press.

Pandey, G. (ed.) (1993). *Hindus and Others. The Question of Identity in India Today*. Delhi: Viking.

Pandey, G. (1993). "The Civilized And the Barbarian: The New Politics of Late Twentieth Century India and the World". In Pandey, G. (ed.): 1 – 23.

Pandey, G. (1995). "The Appeal of Hindu History". In Dalmia, V. & Von Stietencron, H. (eds.): 370 – 388.

Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

Patton, L. L. & Doniger, W. (eds.) (1996). *Myth and Method*. Charlottesville, London: The University of Virginia Press.

Pauwels, Heidi (2003). “Three Ways of Falling in Love: Tulsīdās’s Phulvārī Episode and the Way it is Portrayed in Contemporary Electronic Media”. In Bose, M. (ed.): 81 – 137.

Peirce C. S. (1931). *Principles of Philosophy. Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (I). A cargo de Charles Hartshorne y Paul Weiss. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Peirce C. S. (1932). *Elements of Logic. Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (II). A cargo de Charles Hartshorne y Paul Weiss. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Peirce C. S. (1933). *The Simplest Mathematics. Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (IV). A cargo de Charles Hartshorne y Paul Weiss. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press. Vol. II.

Parry, M. (1971). *The Making of Homeric Verse: the Collected Papers of Milman Parry*. Editado por Adam Parry. Oxford: Clarendon Press.

Pollock, S. (1990 [1984]). “The Ramayana Text and the Critical Edition”. In Goldman, R. P. (ed.): 82 – 93.

Pollock, S. (1990). “From Discourse of Ritual to Discourse of Power in Sanskrit Literature”, *Journal of Ritual Studies* 4 (Summer), 1: 41 – 59. (*Ritual and Power*, A Special Issue edited by B. A. Holdredge).

Pollock, S. (1993). “Ramayana and Political Imagination in India”, *Journal of Asian Studies* 52, 2 (May): 261 – 297.

Pollock, S. (1994). “Deep Orientalism? Notes on Sanskrit and Power Beyond the

Raj”. In Breckenridge, C. A. & Van Der Veer, P. (eds): 76 – 133.

Pollock, S. (1996). “The Sanskrit Cosmopolis, 300 – 1300: Transculturation, Vernacularization and the Question of Ideology”. In Houben, J. E. M. (ed.): 197 – 249.

Pollock, S. (2004 [1993]). “Ramayana and Political Imagination in India”. In Lorenzen, D. (ed.): 153 – 208.

Poster, M. (1990). *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*. Chicago: University of Chicago Press.

Pou, Saveros (1983). “Ramakertian Studies”. In Iyengar, S. K. R. (ed.): 252 – 262.

Prasad, M. (1998). *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*. Delhi: Oxford University Press.

Propp, V. (1985 [1928]). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal. Traducción de F. Díez del Corral.

Raghavan, V. (1956). “Buddhalogical Texts and the Epics”, *Adhyar Library Bulletin XX (Buddha Jayanti Number)*: 349 – 359.

Raghavan, V. (1961). *Some Old Lost Ramayana*. Annamalainagar: Annamalai University.

Raghavan, V. (ed.) (1980). *The Ramayana Tradition in Asia*. Delhi: Sahitya Akademi.

Raghavan, V. (1980). “The Ramayana in Sanskrit Literature”. In Raghavan, V. (ed.): 1 – 19.

Raghavan, V. (1998). *Sanskrit Ramayanas other than Valmiki's. The Adbhuta, Addhyatama, and Ananda Ramayanas*. Chennai: Dr. V. Raghavan Centre for Performing Arts.

Raghuvira & Yamamoto, C. (1938). *Ramayana in China*. Nagpur: International Academy of Indian Culture.

Rajadhyaksha, A. (1987). "The Phalke era: Conflict of Traditional Form and Modern Technology", *Journal of Arts and Ideas* 14 – 15 (July – December): 47 – 108.

Rajagopal, A. (2001). *Politics after Television: Hindu Nationalism and the Reshaping of the Public in India*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rajeshwar, B. (2003). "Communal Riots in India. A Chronology (1947 – 2003)", *Institute of Peace and Conflict Studies (Delhi) Research Papers*, 3 (March). <http://www.ipcs.org/IRP03.pdf> (3/04/06)

Rajadhyaksha, A. (1987). "The Phalke Era: Conflict of Traditional Form and Modern Technology", *Journal of Arts and Ideas*, 14 – 15.

Rajadhyaksha, A. & Willemen, Paul (1995). *Encyclopaedia of Indian Cinema*. Delhi: Oxford University Press.

Ramanujan, A. K. (1997 [1987]). "Three Hundred Ramayanas: Five Examples and Three Thoughts on Translation". In Richman, P. (ed.): 22 – 49.

Ramanujan, A. K. (1999). *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*. Delhi: Oxford University Press. Editado por Vinay Dharwadker.

Ramanujan, A. K. (1999 [1989]). "Where Mirrors are Windows. Toward an Anthology of Reflexions". In Ramanujan, A. K.: 6 – 33.

Ramanujan, A. K. (1999 [1990]). "Who needs Folklore?". In Ramanujan A. K.: 532 – 552.

Rao, N. P.V. (2006). *Ayodhyā. 6 December 1992*. Delhi: Penguin.

Rao, V. N. (1997 [1991]). "A Ramayana of Their Own: Women's Oral Tradition in Telugu". In Richman, P. (ed.): 114 – 136.

Ratnam, K. (1983). "Socio-Cultural and Anthropological Background of the Ramayana in Laos". In Iyengar, S. K. R. (ed.): 230 – 251.

Ray, H. P. (2005). "Narratives in Stone: The Early Deccan" (*draft*). Oxford Centre for Hindu Studies.

http://www.ochs.org.uk/publications/multimedia/documents/HinduTemple3_Ramayana_HPRay_1006.doc (5-06-06).

Ray, S. (1998 [1976]). *Our films, their films*. Calcuta: Orient Longman.

Reid, A. (ed) (2006). *Verandah of Violence. The Background to the Aceh Problem*. Singapore: Singapore University Press.

Reynolds, F. E. (1997 [1991]). "Ramayana, Rama Jātaka, and Ramakien: A Comparative Study of Hindu and Buddhist Traditions". In Richman, P. (ed.): 50 – 63.

Richman, P. (ed.) (1997 [1991]). *Many Ramayanas. The Diversity of Narrative Tradition in South Asia*. Delhi: Oxford University Press.

Richman, P. (1997 [1991]). "Introduction: The Diversity of the Ramayana Tradition". In Richman, P. (ed.): 3 – 21.

Richman, P. (1997 b [1991]). "E. V. Ramasami's Reading of *Ramayana*". In Richman, P. (ed.): 175 – 201.

Richman, P. (ed.) (2000). *Questioning the Ramayanas. A South Asian Tradition*. Delhi: Oxford University Press.

Richman, P. (2000). "Ram as Abductor. Subrahmaniya Bharathi's *Ramayan*", *Manushi* 116 (January – February): 15 – 18.

Richman, P. (2001). "Oppositional Tellings in the Ramayana Tradition". In Dalmia, V. *et alii* (eds.): 433 – 451.

Richman, P. (2004). "Rama and Odysseus", *Journal of Vaishnava Studies* 12, 2 (Spring): 189 – 200.

Richman, P. (2005). "Kumidini's Ramayana. A Woman's View of Raghukul Politics", *Manushi* 148: 22 – 29.

Roveda, V. (s.d.). *Sacred Angkor. The Carved Reliefs of Angkor Wat*. Bangkok: River Books.

Roy, A. (2006). *13 December: A Reader, The Strange Case of the Attack on the Indian Parliament*. Delhi: Penguin.

Ruben, W. (1936). "Studien zur Text-geschichte des *Rāmāyaṇa*", *Bonner Orientalistische Studien*, 19. Stuttgart: W. Kohlhammer.

Ruben, W. (1968). "Fighting against Despots in Old Indian Literature", *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 48 – 49: 111 – 18.

Sahai, S. (ed.) (1981). *Ramayana in South East Asia*. Gaya: Centre for South Asian Studies.

Sahai, S. (1983). "Indo-Chinese Geography as Described in the *Phra Lak Phra Lam*: A Laotian Version of the Ramayana. In Iyengar, S. K. R. (ed.): 221 – 229.

Said, E. (1995 [1978]). *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. New York: Vintage.

Sangari, K. (1990). *Mirabai and the Spiritual Economy of Bhakti*. Delhi: Nehru Memorial Museum and Library.

- Sankalia H. D. (1982). *The Ramayan in Historical Perspective*. Delhi: Macmillan.
- Santoso, S. (1980). "The Old Javanese Ramayana. Its Composer and Composition". In Raghavan, V. (ed.): 20 – 39.
- Santoso, S. (1983). "The Glory of Rama's Crown". In Iyengar, S. K. R. (ed.): 324 – 339.
- Saran, M. & Khanna, V. C. (2004). *The Ramayana in Indonesia*. Delhi: Ravi Dayal.
- Saraswati, B. (1975). *Kashi: Myth and Reality of a Classical Cultural Tradition*. Simla: Institute of Advances Studies.
- Sarkar, H. B. (1970). *Some Contributions of India to the Ancient Civilisation of Indonesia and Malaysia*. Calcutta: Punthi Pustak.
- Sarkar, H. B. (1971). *Corpus of the Inscriptions in Java (Up to 928 A.D.)*. Calcutta: K. L. Mukhopadhyay. 2 vol.
- Sarkar, H. B. (1983). "The Ramayana in South-East Asia: A General Survey". In Iyengar, S. K. R. (ed.): 206 – 220.
- Sarkar, T. (1993). "Women's Agency Within Authoritarian Communalism: The Rashtrasevika Samiti And Ramjanmabhoomi". In Pandey, G. (ed.): 24 – 45.
- Sarkar, T. & Butalia, U. (eds.) (1995). *Women and the Hindu Right*. Delhi: Kali Press.
- Sarkar, T. & Sarkar, S. (2005). "On Politics in India" (Entrevista con Snehal Shinghavi), *Left Hook*. 30 de marzo.
<http://www.indianet.nl/indpk150.html#20050330b>
<http://www.sacw.net/left/SarkarsInterview01042005.html> (8/4/2006).
- Sarma, A. (2005). *A New Curve in the Ganges. Mahatma Gandhi's Interpretation of*

Hinduism. Delhi: D. K. Printworld.

Sarma, C. R. (1980). "Ramayana in Telugu Literature and Folklore". In Raghavan V. (ed.): 215 – 225.

Sax, W. (1990). "The Ramnagar *Ramlīlā*: Text, Performance, Pilgrimage". *History of Religions* 30, 2 (November): 129 – 153.

Sax, W. (ed.) (1995). *The Gods at Play. Līlā in South Asia*. New York: Oxford University Press.

Sax, W. (1995). "Introduction". In Sax, W. (ed.): 3 – 9.

Sax, W. (2002). *Dancing the Self. Personhood and Performance in the Pandav Līlā of Garhwal*. New York: Oxford University Press.

Sax, W. (2002). "The Hall of Mirrors. Orientalism, Anthropology, and the Other". In Sax, W. : 186 – 200.

Saxena, S. K. (1988). *Ever unto God. Essays on Gandhi and Religion*. Delhi/ Calcutta: Indian Council of Philosophical Research/ Rddhi.

Schechner, R. (1983). *Performative Circumstances from the Avant Garde to Ramlīlā*. Calcutta: Seagull.

Schechner, R. (1983). "Ramlila of Ramnagar: An Introduction". In Schechner, R.: 238 – 288.

Schechner, R. (1998 [1993]). "Crossing the Water: Pilgrimage, Movement, and Environmental Scenography of the Ramlila of Ramnagar". In Hertel, B. R. & Humes, C. A. (eds.): 19 – 72.

Schleifer, R. & Con Davis, R. (ed.). (1989 [1919]). *Contemporary Literary Criticism*.

New York: Longman.

Schomer, K. & Mcleod, W. H. (eds.) (1987). *The Sants: Studies in a Devotional Tradition of India*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Schulte Nordholt, H. (ed.) (1990). *Onderzoek in Zuidoost-Azie: Agende's voor de Jaaren Negentig*. Leiden: Brill.

Sen, D. (1920). *The Bengali Ramayanas: Being Lectures Delivered to the Calcutta University in 1916 as Ramtanu Lahiri Research Fellow in the History of Bengali Language and Literature*. Calcutta: University of Calcutta.

Sen, N. D. (1998). "A Story Re-told: The Ur Ramayana", *Manushi* 107 (July – August): 9 – 14.

Sen, N. D. (1998). "Lady Sings the Blues: When Women Retell Ramayana", *Manushi* 108 (September – October): 18 – 27.

Sen Gupta, S. (ed.) (1973). *The Patas and Patuas of Bengal*. Calcutta: Indian Publications.

Senstrup & Goonasekera (1994). "The Television Landscape of Four Asian Countries", *Media Asia*, 21, 4: 224 – 227.

Shah, U. P. (1983). "Ramayana in Jaina Tradition". In Iyengar, S. K. R. (ed.): 57 – 76.

Sharma, A. (ed.) (1991). *Essays on the Mahabharata*. Leiden: Brill.

Sharma, O. P. (2002). *Tulsi Ramayan in Action. Intellectual Renewal for Role Effectiveness*. Delhi: University Book House.

Simha, S. (2006). "Major Terrorist Attack in India (2000 – 2006). A Profile", *Institute of Peace and Conflict Studies (Delhi). Special Report 27* (July).
<http://www.ipcs.org/IPCS-Special-Report-27.pdf> (23-04-07)

Simon, B. (1998). "Language Choice, Religion, and Identity in the Banarsi Community". In Hertel, B. R. & Humes, C. A. (eds.): 245 – 268.

Singaravelu, S. (1983). "The Literary Version of the Rama Story in Malay". In Iyengar, S. K. R. (ed.): 276 – 295.

Singh, K. S. & Datta, B. (eds.) (1993). *Rama Kathā in Tribal and Folk Traditions of India: Proceedings of a Seminar*. Calcutta: Seagull.

Singh, K. (2006). *The Illustrated History of the Sikhs*. Delhi: Oxford University Press.

Sivaramamurti, C. (1983). "Ramayana in Inscriptions". In Iyengar, S. K. R. (ed.): 183 – 191.

Shastri, S. V. (1958). "The Concept of Fate in the Ramayana", *Journal Poona Orientalist*, 23, 1 – 2.

Shastri, S. V. (1964). *The Ramayana: A Linguistic Study*. Delhi: Manohar.

Shukla, U. D. (2002). *Ramacaritamanasa in South Africa*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Shulman, D. (1997). "Fire and Flood: The Testing of Sita in Kampan's Ramayana". In Richman, P. (ed.): 89 – 113.

Singh, N. K. (ed); Bolland, D. (trad.) (2006). *The Ramayana in Kathakali Dance Drama*. Delhi: Global Vision.

Smith, D. (1985). *Ratnakara's Haravijaya. An Introduction to the Sanskrit Court Epic*. Delhi: Oxford University Press.

Smith, D. (2003). *Hinduism and Modernity*. Oxford: Blackwell

Smith, W. L. (1995). *Ramayana Traditions in Eastern India. Assam, Bengal, Orissa*.

Delhi: Manohar.

Snodgrass, J. G. (2006). *Casting Kings: Bards and Indian Modernity*. Delhi: Oxford University Press.

Soedarsono (1995). "Significance and Role of Ramayana in Indonesia". In Vyas, L. P. (ed.): 172 – 187.

Sternfeld, M. & Andersen, S. (2004). "Universal Values of the Ramayana. A Cross Cultural Perspective", *Journal of Vaishnava Studies* 12, 2 (Spring): 3 – 28.

Strenski, I. (1987). *Four Theories of Myth in Twentieth-Century History*. Cassirer, Eliade, Lévi-Strauss and Malinowski. London: Macmillan.

Stutterheim, W. (1989 [1925]). *Rama-Legends and Rama-Reliefs in Indonesia*. Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts.

Stutterheim, W. (1996 [1928]). "The arrangement of the Rama reliefs of Candi, Loro Jonggrang and the course of the Sun". In Jordaan, R.: 162

Suárez, T. (1999). *Early Mapping of Southeast Asia*. Singapore: Periplus.

Sukthankar, V.S. (1941). "The Rama Episode (Ramopakya) and the Ramayana". In Gode, P. K. (ed.): 472 – 487.

Sukthankar, V.S. (1957). *On the Meaning of the Mahabharata*. Bombay: The Asiatic Society of Bombay.

Sutterland-Goldman, S. (2000). "The Voice of Sita in Valmiki's Sundarakanda". In Richman, P. (ed.): 223 – 238.

Sutterland-Goldman, S. (2003). "Anklets Away: The Symbolism of Jewellery and Ornamentation in Valmiki's Ramayana". In Bose, M. (ed.): 139 – 174.

Sweeney, A. (1987). *A Full Hearing: Orality and Literacy in the Malay World*. Berkeley: University of California Press.

Tagore, R. (1961). "Java Yatriya Patra (Letters from a Traveller in Java)". In *Rabindra Racanavali (Collected Works)*. Centenary Edition, vol. 10. Calcutta: Government of West Bengal.

Tambiah, S. J. (1968). "Literacy in a Buddhist Village in Northeast Thailand". In Goody, J. (ed.): 85 – 131.

Tarling, N. (ed.) (1999 [1992]). *The Cambridge History of Southeast Asia. Vol. 1. From Early Times to c. 1500*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tarling, N. (ed.). *The Cambridge History of Southeast Asia. Vol. 2. From c. 1500 to c. 1800*. Cambridge: Cambridge University Press.

Teltumbde, A. (ed.) (2005). *Hindutva and Dalits. Perspectives for Understanding Communal Praxis*. Kolkata: Samya.

Thapa, L. B. (2003). "Pioneer poet revisited", *The Kathmandu Post*. Sunday 13 July. http://www.kantipuronline.com/archive/kpost/2003-7-13/kp_expression.htm (27-02-06).

Thapar, R. (1969). "Early Indian Historiography: A Conspiracy Hypothesis", *The Indian Economic and Social History Review*, 6.

Thapar, R. (1978). *Exile and Kingdom: Some Thoughts on the Ramayana*. Bangalore: Mythic Society.

Thapar, R. (1989). "The Ramayana Syndrome", *Seminar*, 353: 71 – 75.

Thapar, R. (1992). *Interpreting Early India*. Delhi: Oxford University Press.

Thapar, R. (2000). *Cultural Pasts*. Delhi: Oxford University Press

Thapar, R. (2000 [1986]). “Society and Historical Consciousness: The Itihāsa-Purāṇa Tradition”. In Thapar, R.: 123 – 154.

Thapar, R. (2005). *Somantha: The Many Voices of a History*. New York: W. W. Norton.

Thiel-Horstmann, M. (ed.) (1983). *Bhakti in Current Research, 1979 – 1982*. Berlin: Dietrich Reimer.

Thiel-Horstmann, M. (ed.) (1983b). *Ramayana and Asian Variations in Ramayana*. New Delhi: Sahitya Akademi.

Thiel-Horstmann, M. (ed.) (1991). *Ramayana and Ramayanas*. Wiesbaden: Otto Harrasowitz.

Thirumaavalam (2004). *Uproot Hindutva. The Fiery Voice of the Liberation Panthers*. Kolkata: Samya. Traducción de Meena Kandasamy.

Tiwari, B. D. (1983). “Hindi Versions of the Ramayana”. In Iyengar, S. K. R. (ed.): 83 – 99.

Turner, V. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.

Turner, V. (1979). *Process, Performance, and Pilgrimage*. Delhi: Concept Publishing Company.

Udayakumar, S. P. (1998). “The Ram Temple Drama. Historicizing Myth and Mythologizing History”, *Frontline* 15, 14 (4 – 17 July).

<http://www.frontlineonnet.com/fl1514/15141100.htm> (3-07-06).

Van Daalen, L.A. (1980). *Valmiki's Sanskrit*. Leiden: E. J. Brill.

Van Der Kroef, J. M. (1951). “The Hinduization of Indonesia Reconsidered”, *The Far*

Eastern Quarterly 11, 1 (Noviembre): 17 – 30.

Van Der Veer, P. (1988). *Gods on Earth: The Management of Religious Meaning and Identity in a North Indian Pilgrimage Centre*. Delhi: Oxford University Press.

Van Der Veer, P. (1991). “Life as Theatre: Performing the Ramayana in Ayodhyā”. In Thiel-Horstmann, M. (ed): 169 – 184.

Van Der Veer, P. (1994). *Religious Nationalism: Hindus and Muslims in India*. Berkeley: University of California Press.

Van Der Veer, P. (1996). “The Politics of Devotion to Rama”. In Lorenzen, D. N. (ed.): 288 – 305.

Vanita, R. & Kidwai, S. (eds.) (2002). *Same Sex Love in India. Reading from Literature and History*. Delhi: Macmillan.

Vanita, R. (2005). *Gandhi's Tiger and Sita's Smile. Essays on Gender, Sexuality and Culture*. Delhi: Yoda Press.

Vanita, R. (2005). “Sita Smiles. Wife Goddess in the Adbhut Ramayana”. In Vanita, R.: 219 – 235.

Vasudev, A. (1985). *Le avventurose storie del cinema indiano*. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema XXI edizione. Pesaro, 15 – 23 Giugno. Venezia: Marsilio. 2 Vol.

Vasudev, A. (ed.) (1995). *Frames of Mind. Reflections on Indian Cinema*. Delhi: UBSPD.

Vasudev, A. & Lenglet, P. (eds.) (1983). *Indian Cinema Superbazaar*. Delhi: Vikas.

Vasudevan, R. S. (1993). “Shifting Codes, Dissolving Identities. The Hindi Social Film of the 1950's as Popular Culture”, *Journal of Arts and Ideas* 23/24 (January): 51

Vasudevan, R. S. (2005 [2000]). *Making Meaning in Indian Cinema*. Delhi: Oxford University Press.

Vatsyayan, K. (1986). *Traditional Indian Theatre: Multiple Streams*. Delhi: National Book Trust.

Vatsyayan, K. (1993). “Dance Techniques of Sanskrit Theatre”. In Baumer, R. Van M. & Brandon J. R. (eds.): 45 – 66.

Vatsyayan, K. (2004). “The Ramayana Theme in Visual Arts of South and Southeast Asia. In Bose, M. (ed.): 335 – 354.

Vaudeville, C. (1955). *Etude sur les sources et la composition du Ramayana de Tulsīdās*. Paris: Adrien Maisonneuve.

Vaudeville, C. (1963). “Ramayana Studies: The Kraunca-vadha Episode in Valmiki Ramayana”, *Journal of American Oriental Society* 83, 3 (August – September): 327 – 335.

Vickers, A. (2005). *A History of Modern Indonesia*. Cambridge: Cambridge University Press.

Voloshinov, V. N. (1992). *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje*. Madrid: Alianza.

Vyas, L. P. (ed.) (1992). *Ramayana. Its Universal Appeal and Global Role*. Delhi: Har Anand.

Vyas, L. P. (ed.) (1995). *The Ramayana. Global View*. Delhi: Har-Anand Publishers.

Vyas, L. P. (ed.) (1997). *Ramayana Around the World*. Delhi: BRPC.

Vyas, L. P. (ed.) (1998). *Ramayana International Perspective*. Delhi: BRPC.

- Vyas, L. P. (ed.) (2001). *The Ramayana and the New Challenges*. Delhi: BRPC.
- Vyas, S. N. (1988). *India in the Ramayana Age. A Study of the Social and Cultural Conditions in Ancient India as Described in Valmiki's Ramayana*. Delhi: Atma and Sons.
- Walker, H. S. (1998). "Indigenous or Foreign?: A Look at the Origins of the Monkey Hero Sun Wukong", *Sino-Platonic Papers*, 81. September. University of Pennsylvania's Department of East Asian Languages and Civilizations.
- Warrior, K. N. V. (1980). "Ramayana in Malayalam Literature and Folklore". In Raghavan, V. (ed.): 204 – 214.
- Winternitz, M. (1981 [1927]). *History of Indian Literature*. Calcutta: University of Calcutta. 2 Vol.
- Watson Andaya, B. (1999 [1992]). "Religious Developments in Southeast Asia c. 1500 – 1800". In Tarling, N. (ed): 164 – 227.
- Wechsler, H. L. (1994). "Royal Legitimation. Ramayana Reliefs on the Pāpanātha Temple at Pattadakal". In Dehejia, V. (ed.). 27 – 42.
- Wicki, I. (ed.) (1948). *Documenta Indica I (1540 – 1549)*. Roma: Monumenta Historica Soc. Iesu. 1
- Whitman, C. H. (1974). *Euripides and the Full Circle of Myth*. Harvard: Harvard University Press.
- Williams, J. (1994). "Jatayu the Valiant Vulture. Vernacular Art from Eastern India". In Dehejia, V. (ed.): 117 – 126.
- Williams, J. (1996). *The Two-Headed Deer. Illustrations of the Ramayana in Orissa*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Yousof, G. S. (1995). "An Unknown Ramayana from Kedah, Malaysia". In Vyas, L. P. (ed.): 122 – 137.

Zavos, John *et alii* (eds.) (2004). *Hindu Nationalism and Indian Politics. An Omnibus comprising 'The Emergence of Hindu Nationalism in India' (John Zavos, 2000); 'The Saffron Wave' (Thomas Blom Hansen, 1999); 'The BJP and the Compulsions of Politics in India (Christophe Jaffrelot and Thomas Blom Hansen, 1998)*. Delhi: Oxford University Press.

FILMOGRAFÍA

- Aankhen*, David Dhawan (1993)
Amar Akbar Anthony, Manmohan Desai (1977)
Anari, K. Muralimohana Rao (1993)
Andhaa Kanoon, Rama Rao Tatineni (1983)
Awaara, Raj Kapoor (1951)
Bal Ramayan, Vijay Bhatt (1956)
Barer Bazar, Sisir Kumar Bhaduri (1922)
Beta, Indra Kumar (1992)
Bilwamangal, Rustomji Dhitiwala (1919)
Bluff Master, Manmohan Desai (1963)
Bombay, Mani Ratnam (1995)
Border, J. P. Dutta (1997)
Budtameez, Manmohan Desai (1966)
Coolie, Manmohan Desai y Prayag Raj (1983)
Coolie No. 1, David Dhawan (1995)
Deewana Mastana, David Dhawan (1997)
Deewar, Yash Chopra (1975)
Devdas, Bimal Roy (1955)
Dil To Pagal Hai, Yash Chopra (1997)
Dilwale Dulhania le Jaayenge, Aditya Chopra (1995)
Eklavya, Vidhu Vinod Chopra (2007)
E.T. the Extra-Terrestrial, Steven Spielberg (1982)
Fire, Deepa Mehta (1996)
Ghar Ghar Ki Kahani, Kalpataru (1988)
Hey Ram, Kamal Hassan (2000)
Hum Aapke Hain Koun!, Sooraj R. Barjatya (1994)
Jai Santoshi Maa, Vijay Sharma (1975)
Junglee, Subodh Mukherji (1961)
Kabir Kamal, Shree Nath Patankar (1919)

Kagaz ke Phool, Guru Dutt (1959)
Kala Naag, Kanjibhai Rathod (1924)
Kanchana Sita, Govindan Aravindam (1977)
Karam, Sanjay F. Gupta (2005)
Keechaka Vadham, R. Nataraja Mudaliar (1919)
Khalnayak, Subhash Ghai (1996)
Kismet, Gyan Mukherjee (1943)
Krantiveer, Mehul Kumar (1994)
Kuchh Kuchh Hota Hai, Karan Johar (1998)
Lanka Dahan, Dhundiraj Govind Phalke (1917)
Maine Pyar Kiya, Sooraj R. Barjatya (1989)
Maqbool, Vishal Bharadwaj (2003)
Mard, Manmohan Desai (1985)
Mission Kashmir, Vidhu Vinod Chopra (2000)
Mother India, Mehboob Khan (1957)
Namak Halal, Prakash Mehra (1982)
Naseeb, Manmohan Desai (1981)
Prahlad Charitra, Shree Nath Patankar (1916)
Pratighaat, N. Chandra (1987)
Raja Harischandra, Dhundiraj Govind Phalke (1913)
Raja Hindustani, Dharmesh Darshan (1996)
Raju Ban Gaya Gentleman, Aziz Mizra (1992)
Ram Leela, Chandrakant (1961)
Ram Ravan Yuddha, G. V. Sane (1924)
Ramayan, Jyotish Bannerjee (1922)
Ramayan, Girish Manukant (1981)
Ramayan, Ramanand Sagar (1985)
Roja, Mani Ratnam (1993)
Saajan ka ghar, Surendra Kumar Bohra (1994)
Sampoorna Ramayana, Babubhai Mistri (1961)
Sampoorna Ramayanam, S. B. Narayana (1936)
Sampoorna Ramayanam, Bapu (1971)
Sarkar, Ram Gopal Varma (2005)
Satya, Ram Gopal Varma (1998)

Sati Anjani, S. N. Patankar (1922)
Sati Ansuya, Madanrai Vakil (1933)
Sati Parvati, Vishnupant Divekar (1920)
Sati Savitri, Baburao Painter (1927)
Sati Seeta, Kanjibhai Rathod (1924)
Satya, Ram Gopal Varma (1998)
Seeta Kalyanam, Bapu (1976)
Seeta Rama Jananam, Ghantasala Balaramaiah (1942)
Seeta Rama Vanavasam, Kamalakara Kameshwara Rao (1977)
Seeta Swayamvar, Shree Nath Patankar (1920)
Seeta Vanavas (Uttar Ramcharitra), V. S. Nirantar (1924)
Sholay, Ramesh Sippy (1975)
Shree 420, Raj Kapoor (1955)
Shri Krishna Janma, Dhundiraj Govind Phalke (1918)
Sita Swayamvar, Bapu (1976)
Sri Seetha Rama Kalyanam, Rama Rao Taraka Nandamuri (1961)
Star War, George Lucas (1977)
Talaash: The Hunt begins, Suneel Darshan (2003)
Tezaab, N. Chandra (1988)
Zanzeer, Prakash Mehra (1973)

ANEXO I: RESUMEN DEL RAMAYANA DE VALMIKI Y SELECCIÓN DE TEXTOS DE VARIOS RAMAYANAS

1. Libro primero: *Balakānda*

Las cuatro primeras *sargas* del *Balakānda* cuentan a modo de preámbulo el origen del poema y del género poético así como la descripción del modo de recitación de los rapsodas. La narración empieza en la quinta *sarga* con la descripción de Ayodhyā, la capital del reino de Kosala, al norte del Indostán. En esta ciudad próspera y bella vivía un rey llamado Daśaratha [texto 3], sabio y poderoso, que, a pesar de estar casado con tres reinas, no podía tener hijos. Aconsejado por sus ministros y gracias a la intervención del legendario sabio Ṛśyaśṛṅga, el rey Daśaratha hizo el gran sacrificio de los caballos [texto 4] para que los dioses le dieran un heredero. Los dioses, complacidos, permitieron que las tres esposas concibieran cuatro niños: La reina Kausalyā tuvo a Rāma; la reina Kaikeyī a Bharata; y la reina Sumitrā, a los gemelos Lakṣmaṇa y Śatrughna [texto 5]. El dios Viṣṇu renació con ellos para poner fin a la tiranía del *rākṣasa* Rāvaṇa. Los príncipes crecieron felices en Ayodhyā [texto 2]. De todos ellos Rāma era el más hermoso y diestro en el uso de las armas, el más querido por su sabiduría y compasión.

Un día llegó al palacio el sabio eremita Viśwāmitra y le pidió al rey que su hijo Rāma lo acompañase al bosque porque los *rākṣasas* (ogros) estaban ocasionando grandes destrozos, estaba seguro que Rāma podía acabar con ellos. Después de resistirse un poco, pues le entristecía la separación, Daśaratha le entregó a su hijo preferido y propuso que Lakṣmaṇa fuese con ellos [texto 6]. Durante el viaje los hermanos aprendieron ciertos trucos mágicos y escucharon numerosas leyendas relacionadas con los lugares donde pasaban.

Una vez en el bosque, mientras unos brahmanes hacían un sacrificio, aparecieron varios demonios muy fieros, Rāma y Lakṣmaṇa lucharon con ellos y Rāma mató a Tāṭakā [texto 7], una *rākṣasī* (ogresa). Viśwāmitra quedó muy satisfecho.

Al cabo de unos días fueron a visitar al rey de Mithilā, Janaka, que guardaba el arco del dios Śiva [texto 9]. Rāma y Lakṣmaṇa estaban entusiasmados por verlo porque nadie había sido capaz de tensarlo. El rey Janaka los acogió afectuosamente y les enseñó el arco. Quien consiguiera partirlo se casaría con su hija, la bella Sītā, nacida de la tierra [texto 8]. Rāma lo tensó sin ningún esfuerzo y además lo partió por la mitad. La tierra tembló y apareció el rayo del dios Indra como señal divina. Daśaratha acudió a Mithilā para asistir a la ceremonia matrimonial de Rāma y Sītā [texto 10]. Los tres hermanos de Rāma también se casaron con otras hijas y sobrinas del rey Janaka.

Terminados los festejos nupciales, se dispusieron a volver a su reino. En el camino, Rāma se encontró al brahmán Rāma Jāmadagnya y tuvo que demostrarle su fuerza con el arco de Vīṣṇu.

Cuando regresaron a Ayodhyā toda la familia de Rāma vivió muy feliz y Bharata se marchó a casa de sus parientes maternos.

Los textos elegidos corresponden al *Irāmāvatāram* (“Descenso de Rāma”) de Kampan (siglo XII) en lengua tamil. Es uno de los *rāmāyaṇas* devocionales más importantes y el más popular en el sur de la India. Sigue a Vālmīki, excepto en el *Uttarakāṇḍa*. Basándose en la filosofía devocional de los poetas Ālvārs, el *Irāmāvatāram* retrata a Rāma como un dios y Rāvaṇa asume un áurea de héroe trágico. El *Rāmāyaṇa* de Kampan se ha reintroducido en las últimas décadas en la música clásica *carnatic* y lo cantan, por ejemplo, T. N. Seshagopalan y M. S. Subbalakshmi. Para la traducción utilizamos la edición inglesa de P. S. Sundaram (1989)⁴⁶⁰.

Texto 1: Composición del *Rāmāyaṇa* en lengua tamil por Kampan (vv. 8 – 11).

Una cosa me gustaría decirles a los expertos en lengua tamil –tanto en poesía, como en canción y teatro- es que el oído del crítico no está afinado para las palabras del devoto o las del loco arrebatado.

¿Acaso ofenden al artista los garabatos que los niños rayan en el suelo?
¿Irritará, pues, mi pobre y descabellado poema a los eruditos y versados en el arte de hacer poesía?

De los tres [autores] que en la lengua sagrada⁴⁶¹ han contado esta historia, yo

⁴⁶⁰ Traducimos de forma bastante literal para mantener el estilo oral que caracteriza estos textos.

⁴⁶¹ Sánscrito.

tomaré al primero⁴⁶² como fuente para escribir esta canción en tamil.
En la Vennainallur de Sadaian⁴⁶³ fue compuesto este [relato], que narra las hazañas extraordinarias del intachable Rāma y los magníficos ejemplos que dejó para sus descendientes.

Texto 2: Descripción de la vida en Ayodhyā, la ciudad natal de Rāma (158 – 160).

En esa antigua ciudad hay mujeres que se pasan el tiempo en coqueterías, cantando y escuchando canciones, bañándose y bailando, engalanadas con flores.

En esa gran ciudad hay hombres que pasan el tiempo montados en elefante, haciendo cabriolas con caballos y cuádrigas, y también dando caridad a los pobres.

En esa ciudad amplia y maravillosa hay gente que organiza peleas de elefantes, practica con arcos, galopa a caballo por las anchas avenidas y se especializa en el manejo de las armas.



La ciudad de Ayodhyā. Templo de Buda Esmeralda, Bangkok (siglo XIX).

Texto 3: Descripción de Daśaratha, el padre de Rāma (173 – 174).

Aquel rey con su espada enfundada y de fama inmortal, se llamaba Daśaratha y era tan buen gobernante que hasta los pájaros, las bestias y los ríos -incluso las mujeres de vida alegre- vivían libremente dentro de los límites.

Como montañas, las murallas de su fortaleza,

como mares, sus fosos;

como colinas, sus palacios colmados de piedras preciosas.

Para él, el mundo entero era Ayodhyā

y así lo gobernaba como hacía con la ciudad.

Texto 4: Sacrificio del caballo que dará lugar al nacimiento de Rāma y sus

⁴⁶² Se refiere a Valmiki.

⁴⁶³ La casa del anfitrión de Kampan.

hermanos (266 – 271).

Y el sabio [Vasiṣṭha] le dijo al Rey [Daśaratha]: “Dales este néctar a tus esposas según el orden que les corresponda”.

Mientras sonaban las caracolas el Rey de Reyes, siguiendo las instrucciones del sabio, dio una parte a Kausalyā, la inteligente y gentil, la de los suaves rizos fragantes y los labios de carmín.

De la misma forma, ante la aclamación de los dioses, el Emperador del reino de Kosala, el de las grutas, ríos y lagos llenos de cisnes, entregó una porción en las manos de la hija de Kekayan [la reina Kaikeyī].

El nacido de la estirpe de Nimi cuyas virtudes hacían temblar a sus enemigos, dio, de la misma forma, [la tercera parte] a Sumitrā e [el dios] Indra exclamó: “¡Acabado está mi enemigo!”⁴⁶⁴.

El generoso rey [Daśaratha] recogió entonces las sobras y se las dio a Sumitrā. Sus enemigos abandonaron el lugar y los demás temblaron, presagiando lo bueno y lo terrible.

Una vez que el sabio [Vasiṣṭha] hubo terminado con todo cuidado el sacrificio del caballo y el ritual para tener hijos, el rey se levantó lleno de gozo.



Los cuatro hermanos Rāghava (Rāma a la izquierda, Bharata, Śatrughna y Lakṣmaṇa) con su padre, el rey Daśaratha, y las tres reinas. *Amar Chitra Katha*, cómic para niños (India).

Texto 5: El sabio Vasiṣṭha pone nombre a Rāma y a sus hermanos (296 – 299).

En su agotadora lucha con el cocodrilo, el elefante invocó al verdadero Ser exclamando: -“¡Tú, en tu lecho de serpientes!”⁴⁶⁵ y le dio el nombre de Rāma.

El que conocía la esencia de los Vedas tan claramente como se ve una fresa en la palma de la mano, el que concedía los deseos saludó al siguiente esplendor con el nombre de Bharata.

Los tramposos perecerán, los dioses se reavivan; la diosa Tierra se alivia de todos sus pesares, el poder inamovible de esta maravilla tendrá por nombre Lakṣmaṇa.

Y esta otra hermosura, perla encarnada de lotos florecida, que a diestra y siniestra a sus enemigos vencerá, será conocido como Śatrughna.

⁴⁶⁴ Porque el hijo de Sumitrā (Lakṣmaṇa) acabará con el hijo de Rāvaṇa (Indrajit) que cautivó y humilló al dios Indra.

⁴⁶⁵ Se refiere a la historia del *Bhāgavata Purāṇa*, cuando Gajendra, el elefante, atrapado por un cocodrilo, llama a Viṣṇu para que le ayude.



Nacimiento de los cuatro hijos de Daśaratha. Pintura *kalamkārī* (Andhra Pradesh, India).

Texto 6: Los jóvenes Rāma y Lakṣmaṇa se van al bosque (329 – 332).

“Señor, hoy ha llegado el día para que las artes y las innumerables destrezas lleguen a tu hijo igual que las inundaciones formadas por la incesante lluvia llegan al mar”.

Obedeciendo el consejo de su maestro, el rey ordenó: “Traed aquí al príncipe”. Y él, el sabio [Rāma], acudió inmediatamente a la petición del rey, [su padre].

El rey presentó a Rāma y a su hermano menor [Lakṣmaṇa] al sabio védico y le dijo: “Vos, señor, sois su padre y su madre, haceros cargo de ellos y actuad como mejor creáis”.

El sabio, que estaba libre de toda maldad, aceptó a los chicos y una vez pasado el enfado, bendijo al rey y encorvado sobre su yugo, partió a pié en su camino.

Texto 7: Descripción de la demonio Tātakā (362 – 365).

Esa [monstruo] tiene una espalda jamás vista anteriormente. Puede hacer a todos los hombres desear haber sido mujeres. Esta habitante del bosque, con lanza en forma de serpiente, se llama Tātakā.

De la misma forma que la avaricia sola puede destruir innumerables virtudes, esta demonio cruel, ha convertido una tierra fértil en desierto.

Bajo las órdenes del rey de Laṅkā, ella se dedica a poner obstáculos a mis sacrificios, es tan grande como una montaña. ¡Oh, [Rāma]! Se mueve [por el bosque] envuelta en un nubarrón, matando y comiéndose a mucha gente.

“Mi querido [Rāma], se cree que la creación entera está aquí para servirle expresamente de comida. ¿Qué más voy a decir? En pocos días se engullirá ávidamente a todo ser viviente”.



Rāma y Lakṣmaṇa disparan a Tāṭakā en presencia de Vasiṣṭha. Pintura de Raghurajpur (Orissa, India)

Texto 8: Descripción de Sītā (503 – 508).

Todos los seres, de Brahmā hacia abajo, cuando se comparan [con alguien], toman como modelo a Lakṣmī, la reina del cielo. Pero si la misma reina Lakṣmī ha tomado la forma de Sītā ¿con quién vamos a comparar ahora a Sītā?

Doncellas tan hermosas como Uma, la adoraban. Y desconcertadas ante su belleza incomparable deseaban tener como los dioses, ojos que no parpadeasen. Mientras que los dioses se lamentaban por sólo tener dos [ojos].

Los ojos de Sītā superan a las gacelas en su gracia, relucen más que el brillo de la lanza o la espada. Iluminada sobre el techo del palacio, ella parece un extraño néctar emergiendo del mar.

Aunque los dioses le pidiesen a Brahmā: “Danos una damisela como ella, dulce como la miel”, Él no podría complacerlos. Incluso el océano, en todo su poder, no puede ofrecer más de lo que ya dio.

Menaka, la de los ojos brillantes, y todas las [demás] ninfas, amadas y ansiadas por los dioses supremos, se compungían al contemplar su belleza, ¡la luz diáfana y radiante de la luna superada por el luminoso y eterno día!

Al abandonar su trono de loto para morar entre nosotros ¿a quién debemos dar las gracias por ésto? ¿a los sabios austeros en sus continuos ayunos? ¿a la virtud misma? ¿a la tierra, al cielo o a cada uno de los dioses?.

Texto 9: El arco (691 – 693).

En ese momento, Rāma se levantó de repente, como lo hace la llama del sacrificio cuando se le echa *ghee* sobre el fuego ritual. Los dioses aclamaron - ¡ya está! ¡el arco! Los sabios, bendecidos, descansaron.

Cuando Rāma rompió aquel arco tan fuerte, siguiendo las órdenes del sabio anciano, Kama ya había roto otros tantos miles de arcos apuntando a las cortesanas allí presentes.

“Muy pesado es ese arco”- dijeron algunos- y otros dijeron “nada prometedora su vida”, si es estrechado por la mano del héroe aquí presente [Rāma].

Texto 10: La boda (1242 – 1255).

Rodeado por un mar de brahmanes, todos bien versados y con el cordón (*yaneo*) sobre su pecho, Vasiṣṭha llegó gozoso con todo lo necesario para llevar a cabo los antiguos ritos.

Esparció la arena, colocó la *kuśa*⁴⁶⁶ dibujó el círculo para el altar, desparramó las flores, encendió el fuego y recitó los antiguos cánticos védicos.

El héroe [Rāma] y su ilusionada compañera [Sītā] subieron a los sagrados asientos nupciales para unirse en matrimonio, acto de amor que conduce a la unidad.

Janaka, vertiendo el agua fría dijo: “Que tu unión con mi hija sea firme como la de Viṣṇu con su esposa Lakṣmī” y se la entregó en su mano de loto.

Las bendiciones de los brahmanes, las canciones auspiciosas de las mujeres que parecían joyas vivas, las felicitaciones de reyes y poetas resonaban en el ambiente como el soplar de las caracolas.

La lluvia de flores, oro y perlas que fluía de los dioses, reyes y plebeyos -fresca y brillante- hacía que la tierra pareciese el cielo repleto de estrellas.

El héroe recitó los mantras, echó el *ghee* sobre el fuego y estrechó la mano tierna de la novia en su mano grande y robusta.

Andando tras la espalda ancha [de Rāma] alrededor del fuego sagrado, la amable [Sītā] parecía simbolizar, en el incesante ciclo de la vida y la muerte, al cuerpo persiguiendo a su querida alma.

[Los dos prometidos] rodearon el fuego de izquierda a derecha con el amuleto atado en sus muñecas y terminaron el resto de los ritos. Después, [Sītā] puso su pié sobre la piedra de moler y miró a la que estaba enfrente de ella, la casta y firme Aruṇḍhatī.

Rāma hizo el resto de los ritos con alegría. Coronó su cabeza con los pies de los sabios (se postró ante ellos). También se postró ante su padre y cogiendo a su esposa engalanada con pulseras, se retiró hacia sus aposentos.

Les aclamaron los tambores, las caracolas, los Vedas, los dioses, las artes, las bendiciones, las abejas y la mar.

Él se postró ante los pies de Kaikeyī a quien quería incluso más que a su propia madre, luego se postró ante los pies de su madre y ante los de Sumitrā. [La hermosa Sītā] también se postró ante los pies [de sus suegras] mirándolos como a flores de loto doradas y ellas la contemplaron como Aruṇḍhatī, se decían - “¡Qué joya para nuestro hijo!.

Y abrazándola con ternura, exclamaban -¿Qué otra mujer hubiese sido más adecuada para nuestro apuesto hijo? y sus corazones se regocijaban tanto como sus ojos.

⁴⁶⁶ Hierba para ceremonias.

2. Libro segundo: Ayodhyākāṇḍa

El segundo libro es el de Ayodhyā y describe la intriga palaciega que da lugar al exilio de Rāma. Cuenta que Daśaratha fue haciéndose anciano y pensó en abdicar en uno de sus hijos. En ausencia de Bharata nombró a Rāma su sucesor. Todo el pueblo tomó la noticia con gran alegría a excepción de la niñera de Bharata, Mantharā. Esta mujer ruin quería que el hijo de Kaikeyī fuera el heredero. La víspera de la ceremonia de la coronación convenció a la reina haciendo que se sintiese celosa y le recordó que Daśaratha le había prometido dos deseos cuando ella lo salvó de la muerte. Kaikeyī fingió que estaba triste y cuando el rey Daśaratha fue a consolarla, le pidió los dos deseos: que Bharata fuese el rey y que Rāma marchara al exilio durante catorce años. Daśaratha no podía creer lo que le estaba ocurriendo, se puso muy furioso y apenado. Kaikeyī lo amenazó diciendo que si no cumplía su palabra se suicidaría. Daśaratha mandó llamar a Rāma para comunicarle la noticia [texto 11]. Cuando Kaikeyī se lo dijo, Daśaratha lloraba sin parar. Rāma lo aceptó sin ninguna oposición y honró a su padre y a su madrastra Kaikeyī. Después fue a comunicárselo a su madre Kausalyā, que no podía salir de su asombro. Inmediatamente fue a despedirse de Sītā, pero ella no consintió quedarse en el palacio y decidió acompañar a su esposo junto con Lakṣmaṇa [texto 12]. Los tres salieron del palacio y Lakṣmaṇa y Rāma se vistieron como los *sādhus*.

Todos quedaron muy tristes, especialmente Daśaratha que, al poco tiempo, murió de la pena tal como se había vaticinado desde su juventud⁴⁶⁷.

Llamaron a Bharata, que estaba fuera de Ayodhyā y tardó siete días en llegar. Al saber de la muerte de su padre y el exilio de su hermano, lloró desconsoladamente y culpó a su madre de todas las desgracias, quería matarla pero se contuvo porque sabía que Rāma no lo perdonaría. Cuando terminaron los ritos funerarios, Bharata y su hermano Śatrughna salieron con un ejército hacia la jungla en busca de Rāma y Lakṣmaṇa. Los cuatro hermanos se encontraron en Citrakūṭa y se abrazaron y lloraron juntos por la muerte de su padre [texto 13]. El día siguiente Bharata pidió a Rāma que

⁴⁶⁷ Cuando estaba cazando en el bosque, Daśaratha mató a un chico involuntariamente. Fue a disculparse a casa de la familia del muchacho y sus padres le maldijeron diciendo que moriría al separarse de un hijo. Este cuento del *Ayodhyākāṇḍa* se incluye en la colección de cuentos con temática oriental *Flor de Leyendas* de Alejandro Casona con el título “La muerte del niño Muni” (Madrid: Aguilar 1933).

volviera a Ayodhyā y ocupara el trono. Rāma renunció por la promesa que había hecho a su padre. A Bharata le costó aceptar esta decisión y declaró que solamente gobernaría como regente mientras durase el destierro. Rāma le prometió que volvería cuando pasaran los catorce años. Unas sandalias estarían esperándole en su trono.⁴⁶⁸ Bharata prometió no entrar en Ayodhyā durante su regencia y gobernó desde un pequeño pueblo al lado de la capital.

Rāma, Sītā y Lakṣmaṇa siguieron su camino hacia el sur, a los bosques de Daṇḍaka, donde viven los *rākṣasas*.

Los textos que ilustran este libro corresponden al *Adhyātma Rāmāyaṇa* (siglo XIV) en lengua sánscrita, de autor desconocido. Es el texto canónico de los *vaiṣṇavas* (tradicción *Advaita Vedānta*). Se compone de siete libros con 4.399 versos repartidos en 65 *sargas*. El mensaje principal del *Adhyātma Rāmāyaṇa* es que Rāma es Dios (avatar de Vīṣṇu) y Sītā es su *śakti*. Para la traducción utilizamos la edición Swami Tapasyananda (1985).

Texto 11: Kaikeyī pide el exilio de Rāma (3: 50 – 66).

Cuando Rāma llegó a la puerta central del palacio con su hermano Lakṣmaṇa y su auriga, vio a Vasiṣṭha y a otros [hombres] reunidos. Acelerando el paso, se dirigió hasta su padre y se postró ante él. El rey se levantó y se disponía a abrazar a Rāma con gran afecto, pero al levantar los brazos para tal propósito, cayó al suelo gritando el nombre de Rāma en una voz extremadamente acongojada. Rāma, muy sorprendido, lo sujetó inmediatamente, lo abrazó y lo sostuvo en su regazo.

Al ver al Rey inconsciente, todas las mujeres empezaron a llorar desconsoladamente. Extrañado por el revuelo, el sabio Vasiṣṭha entró en el palacio para averiguar la razón de los llantos. A continuación, Rāma preguntó a las personas presentes la causa de la pena de su padre. Kaikeyī, contestando a su pregunta, dijo:

- “¡Oh Rāma!, solamente tú puedes librar al rey de su tristeza. Hay algo que debes hacer para consolarlo. Tú que eres honrado puedes ayudar al rey a cumplir su palabra. Una vez, hace ya tiempo, agradecido por algo que hice, el Rey me concedió dos deseos y su cumplimiento está ahora en tus manos. El Rey se siente indeciso para hablarte de ello pero, obligado como está por las ataduras de su promesa, tú le tienes que salvar de esta difícil situación. ¿Acaso no significa la palabra “hijo” (*putra*) “alguien que libra a su padre del infierno”?

Rāma, oyendo estas palabras, sintió la agonía del que es atravesado por un tridente y le dijo a Kaikeyī:

- “No tienes por qué hablarme con tanta tensión, estoy dispuesto a dar la vida

⁴⁶⁸ Una de las representaciones más populares del *Rāmāyaṇa* es el trono vacío con las sandalias.

por mi padre. Si es necesario, estoy dispuesto a renunciar a Sītā, a [mi madre] Kausalyā o al reino. El buen hijo es aquel que cumple el deseo de su padre incluso sin que se le haya pedido que lo haga. El hijo regular es aquel que lo hace cuando se le requiere y el mal hijo es aquel que rechaza hacerlo cuando se le pide. Un hijo así es considerado “basura”. Estoy dispuesto a obedecer cualquier cosa que mi padre quiera de mí, juro que así será, Rāma nunca habla con dobleces”.

Cuando Kaikeyī hubo escuchado la promesa de Rāma, empezó a contarle:

- “¡Oh Rāma! Todos los preparativos que se han hecho para tu coronación deben ser utilizados para la coronación de mi hijo Bharata como *yuvaraja* en tu lugar. Éste es uno de los deseos que he pedido al Rey. El otro es que, al mandato de tu padre, debes irte al bosque vistiendo humildemente y llevando el cabello como los renunciantes y vivir allí por catorce años subsistiendo con la dieta de los ascetas. Eso es lo que quiere tu padre que hagas. ¡Oh vástago del linaje de Raghu! El Rey está bastante avergonzado y vacilante como para hablarte abiertamente de todo esto”.

Texto 12: El Meta-Rāmāyaṇa: Sītā quiere acompañar a Rāma durante su exilio (4: 53 – 83).

Rāma, que no era otro que el Señor del Universo, fue después a consolar a su esposa Sītā. Cuando ella lo vio llegar fue a recibirle con una sonrisa y dulces palabras. Le lavó los pies en una vasija de oro y mirándole, dijo:

- “¡Oh Señor! ¿Cómo es que has venido sin tu escolta? ¿Dónde has estado hasta ahora? ¿Dónde está la sombrilla blanca que normalmente se despliega sobre ti? ¿Cómo es que los instrumentos musicales no están tocando tras tus pasos? ¿Por qué has venido sin tu corona y demás signos reales? ¿Cómo es que no te acompaña ninguno de los príncipes vasallos?”.

Interrogado de este modo por Sītā, Rāma contestó con una sonrisa y dijo:

- “¡Oh hermosa! El Rey me acaba de asignar el reino de Daṇḍakaranya así que debo actuar rápidamente para ir a reinar allí. Me voy hoy mismo al bosque. Tú quédate con mis padres, atendiendo especialmente a mi madre. No te estoy hablando en broma, sino muy seriamente”.

Abrumada por la sorpresa y el miedo al oír las palabras de Rāma, Sītā le preguntó por qué su padre, de noble mente, le había ordenado irse al bosque. Rāma le explicó:

- “El Rey le concedió a Kaikeyī dos deseos hace tiempo en agradecimiento. De acuerdo con ello le ha asignado a Bharata el reino y a mí, el bosque. Kaikeyī quiere que esté exiliado allí durante catorce años. El Rey, aunque es realmente bondadoso, me ha tenido que dar el bosque siendo estrictamente consecuente con su palabra. Por tanto, tengo prisa para partir. ¡Oh noble mujer! No pongas impedimentos a mis planes”.

Escuchando las palabras de Rāma, Sītā se dirigió a él con gran gozo:

- “Yo seré la primera en ir al bosque contigo. ¡Tú solamente has de seguirme!. ¡Oh, vástago del linaje de Raghu! ¡No es conveniente que vayas sin mí!”.

Aunque muy agradecido por la actitud de su esposa, Rāma le contestó:

- “¿Cómo puedo llevarte al bosque que está lleno de tigres y animales salvajes? Además el bosque está poblado también por horribles *rākṣasas* que se comen a los seres humanos. Por todas partes abundan bestias como leones, tigres y osos

salvajes. ¡Oh bella mía! Allí uno tiene que subsistir con raíces y frutos que pueden ser rancios o agrios. Allí nunca encontrarías platos bien preparados ni comida sabrosa. Incluso puede que no haya fruta cuando uno quiera. Los caminos del bosque son casi invisibles, están llenos de piedras y espinas. El bosque de Daṇḍaka es conocido por sus muchos lugares prohibidos como cuevas y cavernas y por el zumbido de los insectos de afilados agujones. Allí hay que caminar con los pies descalzos. Hace mucho frío o mucho calor y hay además vientos terribles. Puedes incluso llegar a morirte asustada por la aparición de los *rākṣasas*. Así que, amada mía, permanecerás en el palacio hasta que yo vuelva”.

Sītā, después de oír estas palabras de Rāma, afligida por el dolor y con la cara un poco enrojecida por cierta indignación, contestó:

- “Soy una mujer casada, sin tacha alguna, que prometió ser fiel y depender únicamente de ti ¿Cómo puedo ni siquiera pensar en separarme de ti? Tú conoces todo *dharma* y eres bueno. ¿Quién en el bosque va a arriesgarse a herirme mientras esté contigo? Los restos de las frutas y las raíces que tu comas me sabrán a mi como el néctar mismo. Viviré totalmente satisfecha con ese tipo de comida. Para mí, seguirte por los bosques llenos de hierba, arbustos espinosos y piedras, será como estar en un prado lleno de flores. No tengo ninguna duda al respecto. No te causaré ninguna molestia. Al contrario, puedo ser de gran ayuda. En mi infancia un gran astrólogo predijo al verme que viviría con mi marido en el bosque ¡Ojalá las palabras de aquel sabio se hagan ahora realidad!. Definitivamente, iré contigo. Y debo decirte una cosa más y cuando te la diga, decide por favor llevarme contigo al bosque. He oído las diferentes versiones de la historia de Rāma (*Rāmāyaṇa*), recitadas por muchos estudiosos ¿En cuál de ellas puedes encontrar a Rāma yendo al bosque sin Sītā? En ninguna, ¡seguro! Así que iré contigo. De todas formas, sólo seré útil para ti y si decides ir sin mí, me quitaré la vida en tu propia presencia”.

Después de escuchar las decididas palabras de Sītā, Rāma le dijo:

- “¡Oh querida! si es así, date prisa y prepárate pronto para venir conmigo al bosque. La mujer de nuestro preceptor, Aruṇḍhatī, puede guardar tus collares y el resto de tus joyas. Nos iremos hacia el bosque después de donar nuestras riquezas a los hombres santos y devotos de la ciudad”.

Diciendo esto, le pidió a Lakṣmaṇa reunir a un buen número de brahmanes piadosos y les hizo entrega de varios cientos de vacas y valiosas piezas de ropa y ornamentos. Todos ellos eran eruditos de los Vedas, de noble conducta y cabezas de familia. Sītā le entregó todos sus adornos importantes a Aruṇḍhatī mientras Rāma les regalaba muchas riquezas a los sirvientes de su madre.

Texto 13: El encuentro de Rāma y Bharata en el bosque (9: 1 – 8).

Bharata, lleno de gozo, llegó a las cercanías del sagrado lugar donde Rāma se había retirado. En el suelo se podían ver marcadas las huellas de los pies descalzos de Rāma y Sītā con restos de *vajra*, *ankusa*, loto, lirio, etc. Al ver esas huellas, Bharata y su hermano Śatrughna se cubrieron la cabeza y el cuerpo con el polvo recogido de esas pisadas y Bharata exclamó:

-“¡Qué gran suerte! Verdaderamente soy afortunado de ver esta tierra santificada por los pies de Rāma, de cuyo polvo es la búsqueda de Brahmā y otros dioses, así como de los Vedas”.

Con su mente rebosando de divino amor, su pecho mojado por las lágrimas que

derramaba por la alegría y su atención concentrada en Rāma, Bharata se acercó muy despacio donde vivía Rāma, que no es otro que el Señor (*Śri Hari*) mismo. Allí vio a Rāma sentado junto a Sītā, atendidos por Lakṣmaṇa – Rāma, que tenía la complexión azul como el cristal Durva, el de los ojos alargados, el que llevaba por corona el pelo enredado de nudos y el cuerpo vestido con corteza de árbol, aquel con cara relajada y tranquila, tan radiante como el sol de mediodía. Afectado por la pena y la alegría al mismo tiempo, Bharata corrió hacia él y se postró tocando sus pies con ambas manos.

Rāma que tenía largos brazos, lo levantó, lo abrazó y le mojó el cuerpo con sus lágrimas. Sentándole en su regazo, Rāma, que es el Ser Omnipresente, lo abrazó una y otra vez. Como la vaca sedienta que corre de prisa hacia el recipiente de agua, las madres de Rāma, ansiosas de encontrarse con él, también corrieron a su encuentro. Cuando Rāma vio a su madre se precipitó hacia ella llorando, se postró a sus pies y ella lo abrazó acongojada por el dolor.

3. Libro tercero: *Aranyakānda*

Anticipando el secuestro de Rāvaṇa, el libro tercero empieza con el rapto de Sītā por el *rākṣasa* Virādha. El episodio termina cuando Rāma y su hermano matan a Virādha.

Rāma, Sītā y Lakṣmaṇa continuaron en el bosque y fueron hacia el sur, hacia junglas más impenetrables. En Pañcavaṭī, cerca del río Godāvārī, construyeron una cabaña y allí vivieron muchos años vidas piadosas.

Un día, una *rākṣasī* llamada Śūrpaṇakhā vio a Rāma en el bosque y se enamoró de él. Era fea y deforme, pero adoptó la forma de joven bella y fue a seducirlo y declararle su amor. Rāma la rechazó y ella lo amenazó con comerse a Sītā. Lakṣmaṇa, ofendido, le cortó la nariz y las orejas [texto 14]. Śūrpaṇakhā fue en busca de Khara, uno de sus hermanos, y él prometió matar a Rāma. Fueron catorce *rākṣasas* en su búsqueda pero Rāma los mató a todos. Khara llamó a su hermano Dūṣaṇa y ambos fueron con un ejército de catorce mil *rākṣasas* para vengarse. Rāma pidió a Lakṣmaṇa que escondiera a Sītā en una cueva secreta mientras él luchaba contra sus enemigos. El valiente Rāma mató e hirió a muchos ogros incluidos Khara y Dūṣaṇa. Sītā se sintió muy orgullosa de él.

Śūrpaṇakhā había escapado con vida y fue en busca de su hermano Rāvaṇa, el rey de los *rākṣasas* que vivía en la isla de Laṅkā. Rāvaṇa era un ser invulnerable que había conseguido sus poderes haciendo grandes sacrificios y penitencias al dios Brahmā. Śūrpaṇakhā le habló de la bella esposa de Rāma, sin la que él no podría vivir, y lo sedujo para que la raptase. Rāvaṇa y Mārīca, otro ogro sobreviviente a la

gran batalla, se fueron al bosque de Pañcavaṭī y allí Mārīca adoptó la forma de ciervo. Sītā vio al hermoso animal y le pidió a Rāma que lo atrapase para ella. Rāma dejó a Lakṣmaṇa a su cuidado y se metió en el bosque para cazarlo. Le apuntó con el arco y lo mató. El demonio adoptó la voz de Rāma en la angustia de la muerte y llamó a Lakṣmaṇa pidiendo auxilio. Rāma se dio cuenta entonces que había matado a Mārīca. Sītā oyó la voz de Rāma y le pidió a Lakṣmaṇa que fuese a socorrerlo. Lakṣmaṇa permaneció a su lado explicándole que Rāma le había ordenado que no la dejase sola. Sītā insistió y lo amenazó diciendo que no quería a su hermano. En cuanto Lakṣmaṇa se alejó, apareció Rāvaṇa que había adoptado la forma de un sabio del bosque. Sītā le habló pensando que era un *sādhu*. Él la cortejó y le propuso que se fuese con él. Sītā se negó y Rāvaṇa volvió a tomar la forma de demonio gigante, la agarró y salió con su carro por el aire. Sītā llamó a Rāma y a Lakṣmaṇa, pero ellos no podían oírla [textos 15, 16 y 18].

Jaṭāyu, el monarca de los buitres, oyó sus gritos y luchó contra Rāvaṇa, pero no consiguió nada y terminó herido. De camino a Laṅkā pasaron por la montaña de los monos y Sītā dejó caer sus joyas.

Al llegar a Laṅkā, Rāvaṇa entregó a Sītā a un grupo de *rākṣasīs* y les ordenó su custodia día y noche.

Cuando Rāma y Lakṣmaṇa regresaron a la cabaña y no vieron a Sītā se preocuparon [texto 17]. Buscándola por el bosque encontraron a Jaṭāyu herido y éste les relató el secuestro tal y como había sucedido, después murió en brazos de Rāma.

Los hermanos continuaron caminando hacia el sur y se cruzaron con un demonio grande y negro, Kabandha, que les pidió que quemaran su cuerpo para dejar su forma y naturaleza de *rākṣasa*. De las cenizas surgió un joven que había sido embrujado. Luego se encontraron a Śabarī, una mujer asceta que les contó que Rāvaṇa era el rey de los *rākṣasas* que habitaban en Laṅkā. Si estaban dispuestos a luchar contra él, debían pedir ayuda a Sugrīva, el rey de los monos que vivía en la colina Ṛṣyamūka.

El libro tercero tiene pasajes de excelente belleza poética como son las descripciones de los cambios de estación en el bosque.

Los textos que ilustran este libro son poemas populares de Assam (este de la India) en la lengua de este estado, recopilados por David Smith (1995) y B. K. Deva Goswami (1994). El texto 14 es un fragmento del *Rāmāyaṇa* de Mādhava Kandalī

(siglo XIV) traducido por Shanti Lal Nagar. El texto 15 se titula *Nawaria git* o canción de los barqueros de Assam. El texto 16 es una canción popular titulada *Rāma Baramahi Git* (“Balada de los doce meses”). El texto 17 es un fragmento del *Giti Rāmāyaṇa* de Durgābar Kayastha. El texto 18 es una *Bilapa Gītā* o canción devocional de lamentación de Gopal Ata (1540 – 1606), también conocido como Gopaladeva, que es el fundador de la escuela *vaiṣṇava Kala Samhati*. Compuso numerosas canciones, entre ellas varias dedicadas al *Rāmāyaṇa*, manteniendo un tono bastante realista, a diferencia de otros poetas *vaiṣṇavas* asameses como Śaṅkarādeva o Madhavadeva.

Texto 14: Suparnakha (*Mādhava Kandalī Rāmāyaṇa*, III, 2835)

Lakṣmaṇa no la mató por tratarse de una mujer.
Ella se relamía la sangre que caía de su nariz y de sus orejas,
y huyó gritando y llorando de dolor.
Como temía que Lakṣmaṇa intentara atraparla,
se giraba una y otra vez para mirar hacia atrás.
No paraba de llorar y tenía la boca seca.
Había caído en las manos de Lakṣmaṇa
y por ello sufrió la destrucción.
Llevando su nariz y sus orejas en las manos,
llegó hasta el lugar de Khara y cayó ante él.
Con la nariz y las orejas mutiladas
no podía hablar.

Texto 15: El rapto de Sītā (a): *Nawaria Git* (Goswami, 1994: 55).

Rāma volvió después de haber matado al ciervo encantado.
Mārica, experta en ilusiones, tomaba formas mágicas.
La ilusión del ciervo causó obstáculos a las hazañas de Rāma.
Pues manteniendo a Rāma y Lakṣmaṇa lejos,
Rāvaṇa raptó a Sītā de la cabaña solitaria.
Sītā fue raptada del bosque de Pañcvaī.
Rāvaṇa, el elusivo, la forzó a ascender el Puṣpaka,
¡Oh, menudo objeto le pedí a Rāma! ¡La piel de un ciervo!
Rāma se quedó desalentado tratando de conseguirla.

Texto 16: El rapto de Sītā (b): *Rāma Baramahi Git* (Décimo, undécimo y duodécimo mes) (Goswami, 1994: 67).

En [el mes de] Bhada, afrontamos un gran peligro.

Un ciervo dorado se ha visto por aquí.
 Con mucho miedo el ciervo engañoso aparece asomando la cabeza.
 Después de descansar por un momento, el ciervo se escapa lejos.
 En [el mes de] Ahina, siguiendo las palabras de Sītā,
 Rāma procede a matar el ciervo con el arco.
 El ciervo moviéndose rápidamente entra en el denso bosque.
 El ciervo a menudo imita la voz de Rāma.
 En [el mes de] Kati, Rāma le dijo a Lakṣmaṇa:
 “El *rākṣasa* ha venido a matarnos, ¿dónde has estado?”.
 “¡Oh Lakṣmaṇa de mi vida!, ¡escucha!” así dijo Sītā,
 “Mi señor está solo y puede perder la vida”.
 Lakṣmaṇa respondió: “no hay ningún héroe en el mundo
 que se atreva a tocar el cuerpo de mi [hermano] Rāma”.
 “Chico - dijo Sītā- tus palabras no son sinceras.
 Al decirlo suena dulce, pero en la realidad es puro veneno.
 Rāma sigue adelante, Lakṣmaṇa le sigue”.
 En la quincena blanca [del mes] de Kati, Rāvaṇa rapta a Sītā.
 Hay luna llena en los doce meses.
 El nombre de esta canción es “canción de los doce meses de Rāma”.



La escena del ciervo. Pwe, teatro danza de Myanmar.

Texto 17: Rāma vuelve a la cabaña y no encuentra a Sītā (Smith, 1995: 91)

Ahora sé que Sītā no está unida a mí;
 me ha abandonado y se ha ido a otro sitio...
 Las mujeres son volubles por naturaleza...
 Ahora sé cómo es ella realmente.
 Con gran insistencia me mandó detrás del ciervo
 y luego fingiendo miedo te envió a ti, [Lakṣmaṇa].
 Yo no era consciente de su corazón enrevesado.



Escenas del secuestro de Sītā: 1) Jaṭāyus pelea contra Rāvaṇa. Pintura pat de Bengala, India (superior izquierda). 2) Rāma mata a Mārīca. Relieve en madera. Palacio Real de Ubud, Bali, Indonesia (superior derecha). 3) Rāvaṇa-Superman con Sītā. Collage tailandés contemporáneo (inferior izquierda). 4) Rāvaṇa pelea con Jaṭāyus. Pintura mogol, Jaipur, India (Inferior derecha).

Texto 18: Lamentos de Sītā: *Gīlapa Gītā*, Gopaladeva, siglo XVI (Goswami 1994: 232).

Sītā, la hija de Janaka, se lamentó del siguiente modo:

“¡Ay de mí!, ¿por qué clase de falta,
esta ironía del destino me esperaba?
¡Oh amado mío [Rāma],
aunque tú no eres diferente a mí,
y aunque yo no existo fuera de ti,
no puedo vivir sin verte, ni siquiera lo que dura un parpadeo,
y aun así, estoy lejos de ti.

Mi alma está contigo, mi corazón está fundido al tuyo,
tú eres el collar que me adorna.

Todo mi ser está ardiendo debido a los dolores de la separación de Rāma”.

4. Libro cuarto: *Kiṣkindhākānda*

El libro cuarto empieza con la descripción de Kiṣkindhā como si fuera un cuento de hadas. Cuando los hermanos iban hacia la montaña, Hanumān [texto 20], hijo de Vāyu (dios del Viento) y consejero del rey Sugrīva, salió a su encuentro. Le

contaron la historia del secuestro de Sītā y Sugrīva les mostró las joyas de la princesa que él mismo había recogido. Sugrīva quería ayudar a Rāma pero le contó que su esposa y su reino estaban en manos de su hermanastro Vālin, a quien él temía. Rāma le ayudó a combatir con él, lo mató y Sugrīva volvió a ocupar su trono [texto 19].

Por entonces llegó la época de las lluvias y Rāma y Lakṣmaṇa se refugiaron en una cueva. Rāma seguía muy triste y pensaba en Sītā continuamente.

En Laṅkā, Rāvaṇa iba cada día a cortejar a Sītā y loaba su belleza. Ella siempre lo rechazaba. Estaba protegida por la maldición de Vedavatī (VII, 17). Las *rākṣasīs* se llevaron a Sītā a la gruta Aśoka y la vistieron con ropa buena para ver si su corazón se ablandaba, pero ella seguía pensando en Rāma cada momento.

Pasó el tiempo y Rāma estaba enfadado porque Sugrīva no hacía nada por ayudarle a buscar a Sītā. Envió a Lakṣmaṇa al palacio y lo amenazó de muerte si no hacía algo pronto. Sugrīva envió a su ejército (liderado por Aṅgada, el hijo de Vālin, y por Hanumān) a todas las direcciones para localizar el paradero de Sītā. Los oficiales de Hanumān encontraron a Sampātī, el hermano de Jaṭāyu, y les comunicó que Sītā estaba en Laṅkā. En ese mismo momento falleció.

El libro termina con la discusión de los monos para ver qué hacen. Hanumān toma la decisión de cruzar el océano.

Los textos 19 y 20 corresponden al *Rāma Vatthu*, en birmano *Yama Wutthu*, texto en prosa de autor desconocido aunque sí conocemos al copista, Nibbana Paccayo Hotu. El texto data probablemente del siglo XVII aunque no fue escrito hasta finales del XIX (en el año 1.233 de la era birmana, 1871 de la era cristiana). Utilizamos la traducción al inglés de Ohno Toru (2000).

Texto 19: La historia de Bali (Vālin) y su hermano Sukrit (Sugrīva)

Rāma y Lakṣmaṇa (Lakṣmaṇa) están buscando a Sītā por el bosque y se paran a descansar bajo el árbol donde vive Sukrit (Sugrīva). Sukrit está sorprendido por el amor fraternal entre Lakṣmaṇa y Rāma mientras que su hermano Bali (Vālin) le ha robado a él su esposa y su reino. Sukrit le pregunta a Lakṣmaṇa qué les ocurre y éste se queda sorprendido al oír hablar a un mono. Rāma piensa que se trata de un *rākṣasa* disfrazado y está preparado para disparar el arco. Le piden que se identifique.

Sukrit responde que él es el hermano menor del rey de los monos, Bali, que gobierna el reino de Kisakinta. Rāma le pregunta de nuevo a Sukrit por qué vive en un árbol. Sukrit le explica que su hermano mayor, que es muy cruel, le ha robado a su esposa y le ha desterrado a ese lugar, por eso está obligado a vivir encima de un árbol. Rāma le dice a Sukrit: “Una vez prometí bajo juramento

que mataría a los seres perversos sin importar quienes fueran. Me propongo matar a Bali e instalar a Sukrit en el trono del reino de los monos. A mí también me secuestró un *rākṣasa* a mi mujer”.

Después de escuchar las palabras de Rāma, Sukrit bajó del árbol y se sentó en el suelo cruzando las piernas, le dijo a Rāma con las palmas de las manos juntas que si lo que estaba diciendo era verdad, Sītā habría sido raptada por el rey de Theinkho, llamado Dasagiri (Rāvaṇa). Sukrit les vio montados en un carro aéreo cuando volaban hacia la isla de Theinkho. Sukrit jura que él recuperará a Sītā cueste lo que cueste.

Sukrit añade que su hermano Bali tiene la piel gruesa como siete troncos de palmera juntos. Su cuerpo mide un cuarto de *yojana* en estado normal, [pero] cuando lo hincha a tamaño gigante, llega a las cincuenta *yojanas*. Al oír la explicación de Sukrit, Rāma le contesta que él nunca tendrá miedo de Bali, incluso si su cuerpo se hiciese tan grande como la montaña Meru. Si Sukrit desea conocer la fuerza de Rāma debe presenciar una demostración con su arco. Y habiendo dicho esto, Rāma saca su arco, pone una flecha y la dispara a los troncos de palmera. La flecha no sólo atraviesa un árbol, sino siete y luego vuelve al carcaj. Después de presenciar la increíble habilidad de Rāma, Sukrit se alegró terriblemente y bendijo a Rāma dando palmadas con sus brazos cruzados sobre sus hombros, con las palmas abiertas.

Luego fueron a un lugar no muy lejos de la ciudad de Kisakinta para meditar juntos la estrategia. Si Sukrit libra batalla con Bali dirigiendo un ejército de combate, sufrirán los daños numerosas criaturas inocentes. Rāma sugiere que Sukrit vaya a las afueras de la ciudad y declare en voz alta que quiere luchar contra su hermano. Si Bali sale para responder al reto, Rāma podrá dispararle con su arco. Después de aceptar la sugerencia de Rāma, Sukrit va a las afueras de la ciudad donde estaba su hermano y lanza un grito desafiando a Bali mientras da palmadas sobre sus hombros con las manos abiertas. Sukrit proclama en voz alta: “Vengo a luchar contra mi hermano”.

Cuando Bali oye el grito de Sukrit sale del palacio y acude rápidamente al lugar donde está Sukrit. Los dos hermanos comienzan a pelearse. Rāma es incapaz de distinguir a los dos hermanos porque su físico es muy similar. Así que no dispara el arco temiendo matar a Sukrit. Sukrit no puede con su hermano y se retira donde está Rāma. Bali vuelve al palacio. Rāma se disculpa ante Sukrit diciéndole que está sorprendido porque los dos se parecen mucho y no ha podido distinguirlos. No disparó el arco porque tenía miedo de matar a Sukrit. Rāma añade que hará una señal especial en el cuerpo de Sukrit para no confundirle con Bali. Embadurna las nalgas de Sukrit de rojo del betel masticado y mezclado con saliva.

Cuando el duelo entre los dos hermanos monos empieza por segunda vez, Rāma dispara una flecha a Bali, que no tenía marca de color rojo en las nalgas. La flecha atraviesa el pecho de Bali. Bali cae al suelo y le reprocha a Rāma que ha disparado a traición. Cuando oye la queja de Bali, Rāma insiste en que él es Rāma, el hijo de Daśaratha, el que gobierna el reino de Ayuttaya, que ha matado a Bali porque ha practicado la injusticia y ha cometido grandes pecados como haberle robado la mujer a su hermano. Rāma proclama que su intención es instalar a Sukrit en el trono del reino de los monos ya que Sukrit es honrado y sincero.

Al oír el discurso de Rāma, Bali le pregunta de nuevo qué tipo de beneficio le

debe Sukrit a Rāma. Rāma explica que Sukrit ha sido testigo del secuestro de Sītā por Dasagiri, el rey de la isla de Theinkho y ha hecho una promesa de recuperar a Sītā de las manos de Dasagiri. Oyendo esta explicación, Bali le dice a Rāma que de haber sabido el incidente, que Dasagiri había raptado a Sītā, él mismo hubiese sacado la isla entera de Theinkho y se la hubiese ofrecido a Rāma. Rāma contesta a Bali que él ha cometido muchas injusticias y que ha incurrido en la inmoralidad y que un pecador así merece la muerte. Por su parte, Rāma ha prometido bajo juramento acabar con todos los malhechores en este mundo y proteger el buen *dharma*. Bali le pide a Rāma un último deseo: Cuando Rāma haga subir a Sukrit al trono de Kisakinta, Ongkwat, el hijo de Bali, debe ser nombrado heredero del trono. Rāma acepta la petición de Bali, que muere oyendo su consentimiento. Rāma nombra a Sukrit rey de los monos, que disfruta su nueva posición.



Pelea entre Vālin y Sugrīva. Teatro *legong*. Ubud (Bali, Indonesia).

Texto 20: La historia de Hanumān

Treinta y seis millones de Devas entraron en el vientre de las monas. Una mona llamada Shilepa se enamora del Dios del Viento llamado Pavana (Vāyu) y se queda embarazada. Después de un tiempo da a luz a un niño. Cuando el niño tiene quince años demuestra ser rápido como el viento en sus tareas. Su cuerpo mide un cuarto de *yojana* en estado normal pero cuando se agiganta gracias a sus poderes sobrenaturales, alcanza las ciento cinco *yojanas*. [Además] está dotado de una fuerza enorme.

Un día de invierno al amanecer, el pequeño mono observa la salida del sol y piensa que es un gran fruto comestible llamado *kinboun*.⁴⁶⁹ El pequeño mono

⁴⁶⁹ *Coccinia indica*.

agiganta su cuerpo hasta el tamaño de cincuenta y una *yojanas* y salta hacia el sol. Al observar el salto del mono, el Dios Sol sospecha que la criatura es un *asura* (demonio) e informa sobre el asunto al [dios] Indra. Indra lanza un rayo mágico al mono que le golpea en la mandíbula. El mono cae al suelo. Pavana, el Dios Viento, le dice a Indra que ese mono es su propio hijo y que está destinado a servir a Rāma en la matanza de Dasagiri, el rey de la isla Theinkho. Indra desciende del cielo acompañado de [otros] dioses muy influyentes y toca la mandíbula rota del mono con su mano. El mono recupera su forma original. Por haberle causado la herida en la mandíbula, Indra llama al mono Hanubhagga o Hanumān. Luego Indra dota a Hanumān de inmortalidad. Será inmune tanto a la muerte por fuego como por ahogamiento. Nunca será herido por ningún arma. Su vida será inmortal toda la eternidad. Cuando le hubo otorgado estos favores a Hanumān, Indra desapareció.

Desde que Hanumān fue agraciado con poderes sobrenaturales por parte de Indra, se convirtió en [un ser] extremadamente arrogante e insolente. Un día por ejemplo, cuando unos ascetas iban camino de la casa de su maestro para adquirir conocimientos, Hanumān les quitó los manuscritos en hoja de palmera envueltos en rollos de bambú y los hizo pedazos. Los ascetas alarmados fueron a su maestro y le contaron lo sucedido. Con sus ojos divinos, el maestro observó a Hanumān y confirmó que éste se había convertido en un ser destructivo tras recibir los poderes concedidos por Indra. Los ascetas se reunieron en asamblea para discutir la situación y llegaron a la conclusión de que el comportamiento de Hanumān era inexcusable y que si lo dejaban, sería muy difícil retenerlo en el futuro. Los ascetas pronunciaron una maldición sobre él para que su fuerza quedase anulada y para que a partir de entonces, Hanumān quedase completamente aterrorizado cada vez que viese a un ser humano, aunque sólo midiese un cubito de altura.

Tras la maldición de los ascetas la fuerza de Hanumān se extinguió y empezó a vivir en un miedo continuo, como el de la serpiente sin colmillos o el búfalo sin cuernos. Fingiendo que había contraído cierta enfermedad, Hanumān fue a ver a Campuman, rey de los osos y experto en plantas medicinales, para pedirle algún remedio. Cambuman le preguntó por dónde había ido últimamente y qué tipo de comida había comido. Hanumān le contestó que recientemente había roto los manuscritos de los jóvenes ascetas que se dirigían hacia el lugar de su maestro. Entonces, Campuman le explicó a Hanumān que tal dolencia no podía remediarse con ninguna medicina pues solo se debía a su mala conducta con los ascetas. Su falta no sería redimida hasta que consiguiese que los ascetas le perdonasen tras ofrecerles gran cantidad de frutos, flores y muestras de arrepentimiento. Hanumān le pidió a Campuman que le acompañase en su visita a los ascetas, pues si iba solo, seguramente le pegarían. Campuman fue con Hanumān a [ver a] los ascetas y les suplicó que perdonaran a Hanumān de palabra, obra y pensamiento. Finalmente los ascetas lo perdonaron pero con la condición de que sólo recibiría su fuerza original una vez que Rāma le diese una palmada en la espalda.

Cuando Rāma oyó el relato de Campuman hizo llamar a Hanumān y le dio una palmada en la espalda como le había pedido Campuman. En ese mismo momento Hanumān recuperó su fuerza original.

5. Libro quinto: Sundarakānda

Para cruzar el mar, Hanumān adoptó la forma de gigante y colocó un pie en la cima de una montaña y saltó hacia el océano. Surasā, madre de las serpientes marinas, intentó impedir que llegara a la isla, pero Hanumān empequeñeció y pasó por dentro de ella sin sufrir daños. Después intentó impedirle el paso el dragón (hembra) Siṃhikā, pero también Hanumān se metió dentro y la mató. Finalmente Hanumān llegó al palacio de Rāvaṇa y fue caminando mientras contemplaba la belleza del edificio hasta la gruta Aśoka, donde vio a Sītā rodeada de *rākṣasīs*. Esperó escondido y el día siguiente, observó como Rāvaṇa iba a cortejarla y ella lo rechazaba. El ogro la amenazaba con cosas horribles. Hanumān se acercó a hablar con ella, pero Sītā tenía miedo de que fuera Rāvaṇa disfrazado. Hanumān le mostró un anillo de Rāma y Sītā confió en él, le dijo que Rāvaṇa le había dado dos meses más de vida si no se entregaba. Luego, le dio una horquilla del pelo para que se la diera a Rāma como prueba de que la había visto [textos 21 y 22]. Hanumān le propuso volver con él, pero Sītā rechazó esta idea porque no quería que ningún hombre (aparte de su marido) la tocara.

Antes de abandonar la isla, Hanumān destruyó todo lo que pudo. Se dejó agarrar prisionero y lo condujeron ante Rāvaṇa, que ordenó que lo ejecutaran. Los ministros de Rāvaṇa le desaconsejaron un castigo tan grave, pues se trataba de un emisario y en vez de matarlo, ataron una tela impregnada de aceite en la cola del mono y la encendieron. Hanumān se escapó prendiendo fuego con su cola a los lugares por donde pasaba y ocasionando grandes estragos. Después saltó el océano y le contó a Rāma lo que había sucedido.

Los textos 21 y 22 corresponden al texto de Vālmīki. Para la traducción hemos utilizado la edición de Robert P. Goldman y Sally J. Sutherland Goldman. Delhi: Sri Satguru Publications (1999).

Texto 21: Hanumān describe a Rāma (sarga 33, 1 – 21)

Después de haber oído el relato de Rāma de labios de aquel toro entre los monos, la *vaidehī*⁴⁷⁰ pronunció las siguientes palabras en una voz muy dulce:

⁴⁷⁰ Persona de Videha, el reino de Janaka.

- “¿Donde te has encontrado con Rāma? ¿Cómo es que conoces a Lakṣmaṇa? ¿Cómo es que puede haber una relación entre hombres y monos? Háblame una vez más, mono, sobre los rasgos de Rāma y Lakṣmaṇa para que la tristeza no se apodere de mí. ¿Cómo son su forma y su figura? ¿Cómo son sus muslos y sus brazos? Cuenta, cuéntame cosas de Rāma y sobre Lakṣmaṇa también”.

Cuando la *vaidehī* le preguntó a Hanumān, el hijo de Maruta⁴⁷¹, el Dios del Viento, él empezó a describir a Rāma con todo detalle:

- “¡Ah *vaidehī*! Aunque tú, mujer de ojos de loto, tienes la suerte de conocerlos, me preguntas todavía cómo es tu marido físicamente y cómo es Lakṣmaṇa.

Mujer de grandes ojos escucha ahora cómo describo los rasgos que yo he observado de Rāma y Lakṣmaṇa.

- Rāma tiene los ojos como pétalos de loto y encanta a los corazones de todas las criaturas. Él nació dotado de belleza y habilidad, hija de Janaka.

Él es como el sol en todo su esplendor, igual que la tierra en aguante, igual en inteligencia que Brhaspati,⁴⁷² igual en fama que Indra Vasava⁴⁷³.

Él es el protector de todos los seres vivientes y de sus parientes. Es el guardián de su propia conducta y su virtud. Es un castigo para sus enemigos.

Querida señora, Rāma es el guardián de las cuatro clases de la sociedad. Es tanto el que establece como el que hace cumplir las normas de comportamiento social.

Es radiante y profundamente venerado. Es firme en su promesa de continencia. Él sabe cómo ayudar a los virtuosos y cómo realizar los ritos védicos.

Es buen conocedor de la política y adora a los brahmanes. Es culto y posee buen carácter. Es humilde aunque a la vez muy duro con sus enemigos.

Conoce en profundidad la ciencia de gobernar o *Yajurveda* y es muy respetado por aquellos que estudian los Vedas, en los cuales está muy bien versado, así como en otras ciencias auxiliares y las artes marciales.

Sus hombros son anchos y sus brazos macizos. Su cuello duro como una caracola y a la vez de cara hermosa. Su clavícula se ajusta profunda en el músculo y sus ojos son agradablemente rojizos. Todo el mundo ha oído sobre Rāma, mi señora.

Su voz retumba con el sonido de un timbal. Su piel es tersa y morena. Es valeroso. Sus proporciones son perfectas y sus miembros simétricos.

Tres partes de su cuerpo son firmes, tres están pendientes, tres son uniformes y tres prominentes. Su cuerpo está marcado por tres pliegues. Tres partes de su cuerpo están desalentadas y cuatro son cortas. Tiene la cabeza marcada por tres espirales.

Tiene tres señales en el pulgar, su cuerpo tiene cuatro líneas, mide seis pies de altura y cuatro partes de su cuerpo son simétricas. Sus catorce pares de partes del cuerpo son simétricas [también], tiene cuatro dientes pronunciados y un cuádruple modo de andar.

Sus labios, mandíbula y nariz son salientes. Cinco de las partes de su cuerpo son lustrosas y ocho alargadas. Diez de las partes de su cuerpo parecen lotos y diez son largas. Él está impregnado por las tres cualidades. Dos partes de su cuerpo son brillantes. Seis partes de su cuerpo son sobresalientes y nueve delgadas. El

⁴⁷¹ Epíteto de Vāyu, dios del viento, padre de Hanumān.

⁴⁷² Preceptor de los dioses.

⁴⁷³ Epíteto de Indra.

Rāghava⁴⁷⁴ experimenta totalmente los tres objetivos del hombre. Es majestuoso y totalmente dedicado a la verdad y a la justicia. Es ahorrador y generoso. Conoce las divisiones particulares del tiempo y el espacio y habla con voz suave a todo el mundo. Su invencible hermano, Saumitri,⁴⁷⁵ nacido de diferente madre, es como él en afecto, apariencia y virtudes”.

Texto 22: Sītā elogia a Hanumān (sarga 34, 3 – 29).

Tomando el anillo de su marido y examinándolo, *Janākī* se puso tan alegre como si ya se hubiese reunido con él.

Su encantadora cara –sus ojos alargados, rojos y blancos- se iluminó como la luna, reina de las estrellas, llena de gozo, cuando es liberada de Rahu, el demonio del eclipse.

Luego aquella tímida joven, deleitada con el mensaje de su marido y profundamente contenta por oír tan buenas noticias, elogió al magnífico mono:

- “Debes ser muy valiente, capaz y sabio, el mejor de los monos, ya que has conseguido entrar en la fortaleza de los *rākṣasas* por ti mismo.

Seguro que serás alabado por tu gran valor, por haber cruzado el inmenso océano de un salto, cien leguas de anchura, la guarida de los monstruos marinos, tan fácilmente como si fuera el charco en el que cabe la huella de una pezuña de vaca.

No creo que seas un mono cualquiera, toro entre los monos, ya que no tienes miedo ni a la más ligera agitación provocada por Rāvaṇa.

Como has sido enviado por el celebrado Rāma, tú, el mejor de los monos, eres digno de conversar conmigo.

El intachable Rāma no hubiese enviado a cualquiera que no hubiese sido probado o cuyo valor desconociese, especialmente tratándose de mí.

¡Qué bendición que Rāma –justo y leal a la verdad- y el poderoso Lakṣmaṇa que hace crecer el gozo de Sumitrā (su madre), estén bien!

Pero si Kakutstha⁴⁷⁶ está verdaderamente bien, entonces ¿por qué su rabia no ha abrasado el océano que rodea la tierra como hace el fuego cósmico que se levanta al final del ciclo cósmico?

Esos dos héroes son sin duda capaces de someter incluso a los dioses, pero aún así todavía sigo sin ver remedio a mi desgracia.

Confío en que Rāma no está profundamente angustiado. Espero que no esté sufriendo. Confío en que el primero de los hombres esté tomando la acción correcta y necesaria.

Confío en que Rāma no esté deprimido o perturbado y que no esté confuso sobre qué debe hacer. Confío en que el hijo del rey esté haciendo todos los esfuerzos humanos posibles.

Confío en que haya recurrido a la doble y triple estrategia así como a la estrategia sencilla. Confío en que el doblegador de sus enemigos permanezca amable con sus aliados y dispuesto a conquistar sus enemigos.

⁴⁷⁴ Descendiente de Raghu, patronímico común para Rāma y sus hermanos.

⁴⁷⁵ Matronímico de Lakṣmaṇa.

⁴⁷⁶ “Descendiente de Kakutstha”, patronímico común para Rāma y sus hermanos.

Confío en que él está consiguiendo aliados y que otros le busquen para ser sus aliados. Confío en que sus aliados le resulten de gran ayuda y que siempre le traten con deferencia.

Confío en que el hijo del rey siempre busque la gracia de los dioses, y confío en que él se apoye tanto en los esfuerzos humanos como en el destino.

Confío en que Rāghava no me haya dejado de amar porque estoy lejos. Confío en que me rescate de esta pesadilla.

Rāma está acostumbrado a la felicidad, nunca a la tristeza. Confío en que habiendo vivido esta terrible desgracia, no se desplome su ánimo.

Confío en que continuamente haya recibido noticias de que Kausalyā, Sumitrā y Bharata están bien.

Confío en que Rāghava, que es digno del mayor honor, no esté abrumado de pena por mi culpa. Confío en que el corazón no haya cambiado. Confío en que me rescatará.

Confío en que por mi causa, Bharata, tan devoto de su hermano, enviará un vasto y formidable ejército bajo el mando de sus ministros, hondeando las banderas.

Confío también en que Sugrīva, el majestuoso señor de los monos, vendrá en mi ayuda acompañado de monos poderosos con dientes y garras como armas.

Confío en que el heroico Lakṣmaṇa, que hace crecer el gozo de Sumitrā y es el maestro de las armas divinas, dispersará a los *rākṣasas* con una lluvia de flechas.

Confío en que pronto veré a Rāvaṇa, sus aliados y sus parientes, derrotados por Rāma en la batalla con algún arma terrorífica.

Confío en que triste por el dolor de no estar conmigo, la cara de Rāma –que es del color del oro y cuya fragancia es la de la flor de loto- no se marchitará como el loto cuando se seca su charca.

Confío en que él, que no ha mostrado miedo, ni pena, ni perturbación cuando renunció a su reinado en nombre de la justicia, aquel que me llevo al desierto a pié, pueda mantener tal estoicismo en su corazón.

Nadie lo quiere a él más que yo, ni su madre, ni su padre ni nadie más. Emisario, deseo vivir sólo mientras tenga noticias de mi amado”.

6. Libro sexto: Yudhakanda

El libro sexto es el de la guerra. Rāma, Lakṣmaṇa, Sugrīva y el ejército de monos se dirigieron hacia el sur y se colocaron enfrente de Laṅkā.

Rāvaṇa estaba reunido con su gente haciendo un plan de defensa. Su hermano mayor, Vibhīṣaṇa, le aconsejó que devolviera a Sītā a su esposo y Rāvaṇa lo desterró. Cuando llegó al continente, Vibhīṣaṇa se unió a Rāma para facilitarle el camino. Si ganaban a Rāvaṇa, Vibhīṣaṇa sería el rey de Laṅkā.

Rāma hizo sacrificios llamando al Dios del Océano para que las aguas se calmaran. El dios les dijo que pidieran ayuda a Nala, el artesano divino. Así se construyó el puente de Rāma (tradicionalmente, el grupo de islas que separan India de

Sri Lanka). Rāma colocó el símbolo *liṅgam* del dios Śiva y lo adoró. Tardaron tres días en cruzar el océano.

Los *rākṣasas* salieron rápidamente para atacar a los monos. Indrajit, el hijo de Rāvaṇa, era el cabecilla de los *rākṣasas*. Fue una batalla campal y murieron muchos *rākṣasas*, monos y osos. Los *rākṣasas* despertaron a Kumbhakarna, el hermano de Rāvaṇa, que era el demonio más terrible y sólo se despertaba un día cada seis meses. Fue muy cruel y se comió muchos monos y dejó a tantos otros heridos. Indrajit hirió a Rāma y Lakṣmaṇa. Suṣeṇa, el médico oso, pidió a Hanumān que trajera unas hierbas de los Himalayas para curarlos y éste le trajo una montaña entera para no equivocarse de plantas [texto 23]⁴⁷⁷.

El día siguiente Rāvaṇa envió más ejércitos para luchar. Indrajit burlaba a los monos haciéndose invisible y adoptando formas extrañas, por ejemplo hizo creer a Sītā que Rāma había muerto o mató al fantasma de Sītā delante de Rāma y su ejército. Finalmente, Lakṣmaṇa lo mató con una flecha y Rāvaṇa lloró la muerte de su hijo. Rāvaṇa se dirigió a la cueva para matar a Sītā, pero las *rākṣasīs* se lo impidieron porque su fama sería contaminada para siempre si mataba a una mujer.

Rāvaṇa fue hacia la batalla. Le entró mucho coraje cuando vio a su hermano Vibhīṣaṇa luchando de parte de Rāma. Después atacó a Lakṣmaṇa porque había matado a su hijo y le lanzó una flecha. De nuevo lo curaron con las hierbas que había traído Hanumān.

Aquella noche los monos atacaron la ciudad e interrumpieron el sacrificio que estaba haciendo Rāvaṇa a los dioses. El día siguiente Rāvaṇa iba hacia el campo de batalla y su hermana Śūrpaṇakhā irrumpió en medio de su camino para impedirle que fuese a luchar y le advirtió que ya no volvería más a la ciudad porque presagiaba su muerte.

La batalla entre Rāma y Rāvaṇa fue muy dura, Rāvaṇa tenía diez cabezas y cada vez que una flecha hería una cabeza aparecía otra. Al final, después de siete días de lucha, ganó Rāma la guerra [texto 24]. Vibhīṣaṇa llevó a cabo los ritos funerarios y se proclamó rey de la ciudad.

Cuando la paz se reestableció, Rāma envió a Hanumān para que trajese a Sītā. Sītā estaba muy emocionada y feliz. Rāma le recibió friamente y le habló de forma

⁴⁷⁷ Normalmente se representa al dios mono Hanumān con la montaña en una mano y la cola quemada.

severa diciendo que había muerto mucha gente y que su vergüenza permanecía porque ella había vivido bajo el techo de otro hombre. Ella le explicó que había sido casta y fiel y que de haber sospechado su duda, hubiera preferido morir. Ordenó a Lakṣmaṇa que construyera una pira funeraria donde terminar su vida. Ella se tiró a la hoguera invocando a Agni, el dios del fuego, y proclamando su pureza. Rāma se lamentó porque entendió que ella era inocente. Ocurrió un milagro y las llamas se dividieron. El dios Agni salió con Sītā ilesa y se la entregó a Rāma. Rāma abrazó a Sītā y le dijo que nunca había dudado de su virtud y que su pureza había quedado mostrada ante todos [texto 25].

El exilio se acababa por entonces y Rāma volvió a Ayodhyā con Sītā, Lakṣmaṇa y Hanumān.

Bharata le puso las sandalias y le devolvió el reino. Rāma fue coronado y la prosperidad volvió de nuevo al reino de Kosala.

Los textos 23, 24 y 25 son del *Rāmcaritmānas* de Tulsīdās (siglo XVI) en *avadhī*, un dialecto del hindi. Traducimos a partir de la edición de R. C. Prasad (1999).

Texto 23: Hanumān trae la montaña para curar a Lakṣmaṇa

Jāmbavān dijo: “Susena, el físico, vive en Laṅkā ¿A quién enviamos para traerlo hasta aquí?”.

Hanumān, asumiendo una forma pequeñísima (imperceptible), fue derecho y lo trajo, con casa y todo.

Susena vino e hizo una reverencia ante los pies de loto de Rāma y mencionó cierta montaña y una hierba. Acto seguido, ordenó al hijo del viento (Hanumān) que fuese a traerla.

Con los pies de loto de Rāma entronados en su corazón y asegurándole al Señor su propia fuerza, el Hijo del Viento se fue.

[...] Vio la montaña pero no consiguió identificar la hierba; así que no perdió el tiempo y arrancó la montaña desde sus fundaciones.

Con la montaña en sus garras, Hanumān se precipitó en el aire de la noche y sobrevoló la ciudad de Ayodhyā.

[...] La muchedumbre de monos estaba angustiada al escuchar el lamento frenético de Rāma. Entonces llegó Hanumān como un esfuerzo heroico en medio de un tema patético.

Inmensamente contento, Rāma abrazó a Hanumān porque el Señor es muy agradecido e infinitamente sabio. El médico (Susena) rápidamente aplicó el remedio y Lakṣmaṇa se despejó y se levantó alegremente.

El Señor abrazó a su hermano y todos los osos y monos se regocijaron enormemente. Luego Hanumān llevó al médico de vuelta a casa de la misma

manera que lo había traído.



Hanumān. Poster indio contemporáneo

Texto 24: La batalla. Muerte de Rāvaṇa

Cuando Rāvaṇa vio la fuerza abrumadora de los monos, pensó y se hizo invisible y creó alrededor una ilusión mágica en un abrir y cerrar de ojos. Mientras descargaba su poder ilusorio, empezaron a aparecer a la vista seres terribles: duendes, fantasmas y demonios con arcos y flechas en las manos; brujas agarrando espadas con una mano y calaveras humanas con la otra de donde bebían gotas de sangre fresca, bailando y cantando canciones terroríficas. Pronunciaban gritos horribles como ¡coged y matad!, que resonaban como el eco por todo el lugar. Con sus bocas completamente abiertas se lanzaban a devorar a los monos que comenzaron a huir. Pero donde quiera que huían, se encontraban con un fuego abrasador. Cuando los monos y los osos no sabían ya qué hacer, Rāvaṇa empezó a lanzar sobre ellos una tremenda lluvia de arena. Desmoralizando de esta forma el espíritu de los monos, Rāvaṇa, el de la diez cabezas, rugió de nuevo y todos los valientes, incluidos Lakṣmaṇa y Sugrīva perdieron la conciencia.

[...] Cuando la ilusión se hubo desvanecido, los monos y los osos con gran alegría volvieron a la lucha con árboles y piedras en las manos. Rāma lanzó una descarga de flechas que, una vez más, le cortaron a Rāvaṇa los brazos y las cabezas, que caían sobre el suelo.

Aunque cientos de Śeṣas, Saradas, Vedas y bardos quisieran contar la historia de la batalla de Rāma y Rāvaṇa durante incontables eones, aun así, nunca llegarían hasta el final.

El pobre Tulsīdās no ha podido contar más que un poco de esos prodigios y hazañas, tanto como una mosca sube hacia el cielo de acuerdo con la capacidad que tiene.

A pesar de que sus cabezas y brazos eran cortadas una y otra vez, el valiente señor de Laṅkā no moría. Era simplemente un pasatiempo para él. Los dioses, maestros y sabios estaban distraídos viendo su sufrimiento.

[...] Entonces empezaron a manifestarse señales de mal augurio por todas partes:

multitud de asnos, chacales y perros empezaron a aullar, pájaros que chillaban presagiando calamidad universal y además se vieron cometas por todas partes en el cielo.

Irrumpieron, entonces, llamas feroces en las diez esquinas del cielo y a pesar de no haber luna nueva se formó un eclipse solar.

El corazón de Maṇḍodari latía intensamente y las lágrimas empezaron a fluir de los ojos de los ídolos.

Los ídolos lloraron, del cielo cayeron rayos, soplaron vientos furiosos, la tierra se tambaleó, las nubes descargaron sangre, pelo y polvo ¿quién podía recordar haber presenciado todos estos augurios de mal auspicio? A la vista de estos innumerables portentos, los dioses en el cielo lloraban consternados y gritaban: ¡Victoria! ¡Victoria! Sintiendo que los dioses habían caído presos del miedo, el clemente Raghunātha colocó una flecha en su arco.

Tensando la cuerda del arco hasta la oreja, Raghunātha disparó de una vez treinta y una flechas que salieron a toda velocidad, como las serpientes de la destrucción.

Una flecha penetró hasta lo más hondo por el ombligo mientras el resto penetraba furiosamente sus diez cabezas y veinte brazos y los arrastraba con ellas. El tronco, sin cabeza ni brazos, todavía se tambaleó en la llanura.

La tierra se hundió al rodar el cuerpo violentamente por el suelo hasta que el Señor lo alcanzó de nuevo con sus flechas y lo partió en dos. Incluso cuando derrotado en la tierra jadeaba y estaba al borde de la muerte, lanzó un furioso grito preguntando “¿Dónde está Rāma para que pueda desafiarlo y matarlo en combate?”.

La tierra tembló cuando cayeron las diez cabezas; el océano, los ríos, los elefantes en los establos y las montañas se mantuvieron perturbados. Las dos mitades de su cuerpo se fueron separando y Rāvaṇa cayó al suelo aplastando debajo de él a multitud de osos y monos.

Después de haber derribado los brazos y las cabezas ante Maṇḍodari, los dardos regresaron a Rāma, el señor del universo, y encontraron su sitio en el carcaj. Los dioses lo vieron y tocaron sus tambores celestiales.

Su espíritu entró en la boca del Señor; Śiva y Brahmā se regocijaron al ver la escena. El universo entero resonó con gritos de triunfo: “¡Victoria a Raghuvira, el del brazo poderoso!”.

Texto 25: El reencuentro de Rāma y Sītā

Al oír estas noticias, la joya de la raza solar (Rāma) mandó buscar al príncipe Angad y Vibhīṣaṇa y les dijo: “Id con Hanumān y con el debido respeto, acompañad a *Janākī* hasta aquí”.

En el acto se fueron al lugar donde estaba Sītā y encontraron a todas las mujeres demonios atendiéndola con toda la humildad. Rápidamente Vibhīṣaṇa les dio instrucciones y ellas le asistieron para el baño con toda formalidad. También le pusieron joyas de todo tipo y trajeron un hermoso palanquín debidamente equipado. Sītā, muy contenta, montó en él sin poder abstraerse de sus pensamientos fijados en su amado Señor Rāma, regazo de felicidad.

A los cuatro lados (del palanquín) iban guardias con bastones en la mano, todos extremadamente satisfechos en sus corazones. Los osos y monos se acercaron a contemplarla, pero los guardianes, enfadados, se abalanzaban contra ellos y los

mantenían alejados.

Pero Raghuvira dijo: -“Escucha lo que te digo, amigo, y trae a Sītā a pié, para que los monos puedan contemplar a Sītā como lo harían con sus propias madres”. Esto dijo el santo Rāma y sonrió.

Los monos y los osos se alegraron al oír las palabras del Señor, mientras los dioses dejaron caer una lluvia de flores desde el cielo. La Sītā real había estado previamente alojada en el fuego y ahora el Bendito Señor, que ve los secretos de todos los corazones, quiso que ella volviese a la luz. Por esta razón, el Todo-Misericordioso pronunció algunas palabras reprochables y las mujeres demonios, al oírlas, empezaron a llorar.

Sītā que siempre había sido pura en pensamiento, palabra y acción, cedió ante la petición de su Señor y dijo: -“Lakṣmaṇa, contribuid a este rito piadoso y preparad el fuego sin dilación”.

Al oír las palabras de Sītā, Lakṣmaṇa quedó desolado, discreto, colmado de piedad y prudencia. Le empezaron a caer lágrimas de los ojos y juntó las palmas de sus manos para rogarle algo a su Señor, pero no pudo pronunciar una palabra al respecto.

Leyendo una tácita aprobación en la mirada de Rāma, Lakṣmaṇa procedió a encender el fuego después que hubo apilado la madera. Sītā, llena de alegría en su corazón, no sintió ningún miedo al ver las llamas vivamente resplandecientes.

“¡Si en pensamiento, palabra o acción –dijo ella- nunca he entregado mi corazón a otro que no fuese Raghuvira, sea que este fuego, conocedor de los pensamientos de todos, se convierta en algo tan refrescante como la pasta de sándalo!”.

Con sus pensamientos fijos en el Señor, la *Janākī* entró en las llamas de la pira como si se tratase de la fresca pasta de sándalo y exclamó: “¡Gloria al Señor de Kosala, cuyos pies adora Mahadeva y a quien yo dedico la más pura devoción!”. Tanto la forma de su sombra como el estigma de la vergüenza pública se consumieron en el fuego ardiente, pero nadie entendió el secreto de los hechos del Señor. Incluso los dioses, adeptos y sabios estuvieron contemplándolo desde el cielo.

Entonces el fuego, adoptando forma humana y cogiendo de la mano a la Señora real [Sītā] tal como es conocido en los Vedas y en el mundo, la acompañó y la entregó a Rāma, igual que el Océano de Leche entregó a Lakṣmī al Señor Viṣṇu. De pié, al lado izquierdo de Rāma, ella brilló resplandeciente en su exquisita belleza como el capullo de un loto dorado al lado de un loto azul recién abierto.

Los dioses, radiantes de alegría, produjeron una lluvia de flores y los timbales sonaron en el cielo; las *Kinnaras* cantaron sus melodías y las ninfas celestiales bailaron, todos montados sobre sus carros celestiales.

Cuando los monos y los osos contemplaron la ilimitada e inmensurable belleza de Rāma y la *Janākī*, se alegraron enormemente y gritaron ¡Gloria a Raghupati, la quintaesencia de la felicidad!”.

7. Libro séptimo: Uttarakānda

La paz, prosperidad y felicidad rodean a la familia de Rāma en la ciudad de

Ayodhyā.

Pasó el tiempo y la gente murmuraba que Sītā había estado en casa de Rāvaṇa y se sorprendían de que el rey Rāma la hubiese aceptado. Finalmente, Rāma, complaciendo los deseos de sus súbditos, desterró a su reina inocente. Ella estaba embarazada. El fiel Lakṣmaṇa la condujo a las selvas del sur y la dejó cerca de la ermita de Vālmīki aconsejándola que se refugiara con el poeta santo. Vālmīki la recibió con piedad y poco después tuvo dos hijos gemelos llamados Lava y Kuśa [texto 26].

Pasaron 16 años y la mente de Rāma estaba inquieta porque había matado a Rāvaṇa, que era hijo de Pulastya, el *Ṛṣi*. Así que decidió celebrar el sacrificio del caballo para limpiar su alma. Lava y Kuśa acuden a Ayodhyā junto a Vālmīki y éste les pide que reciten el *Rāmāyaṇa*. Cuando vio que los chicos se parecían tanto a él, les preguntó de quién eran hijos. Ellos respondieron que su madre era Sītā, princesa de Mithilā.

Rāma habló con Vālmīki y le pidió que Sītā que volviera a vivir con él. Sītā no quería aparecer delante de Rāma, pero finalmente salió de la cabaña con los ojos bajos y las manos levantadas y, en presencia de Rāma, invocó a su madre, la Tierra, para que la acogiera. La Madre Tierra se abrió y de la profundidad salió un trono de oro y piedras preciosas, Sītā se sentó y la tierra se la tragó. Rāma se lanzó a la tierra en la angustia de su tristeza, pero el dios Brahmā se le apareció y lo calmó. Al cabo de un tiempo, ascendió al cielo, como Viṣṇu, y allí se encontró a Sītā, que era la diosa Lakṣmī, la incomparable Śrī [texto 27].

El texto tibetano que incluimos es el de los manuscritos de Tun-huang, de autor desconocido (siglo XIX), traducimos a partir del texto de Jong, 1989.

Texto 26: Los hijos de Sītā (352 – 368).

Mientras tanto, en el reino del rey Rāmāna (Rāma), un rey llamado Benbala se reveló. Rāmāna luchó con él por el reino. Confió su esposa y su hijo a quinientos profetas que moraban en el monte Malayana y partió para dirigir su ejército. El rey no regresó en el tiempo acordado. La reina estaba muy ansiosa. Un día fue a dar un paseo y de nuevo confió su hijo a los profetas. El hijo siguió a la madre. Los profetas no sabían dónde estaba el hijo. Lo buscaron por todas partes, pero no lo encontraron.

Deliberaban: “El hijo Laba debe haber muerto [ahogado] en el agua o [quizás] habrá sido raptado por un demonio o -----. El rey quiere mucho a su hijo Laba y

sentirá un tremendo pesar. ¿Qué debemos hacer?”.

Pensaron: “Por nuestro poder podemos crear un [ser] similar al hijo del rey, Laba”.

Con una hierba llamada *kuśa* hicieron algo semejante a un hombre. El período de vida de un hijo de los dioses se hubo agotado y por el poder de los profetas asumió el nacimiento en la hierba. La conciencia vino sobre él. Ellos lo transformaron en un hombre y cuando lo miraron, [se dieron cuenta que] lo habían hecho exactamente igual que Laba, de manera que no se podía reconocer [ninguna diferencia en] la apariencia y la forma.

En eso, por la tarde, la reina Sītā y su hijo Laba [Lava] volvieron juntos. Con los profetas había alguien que se parecía a Laba. La reina preguntó su nombre.

Ellos dijeron: “Kuśa”.

De ahí que se llamó Kuśa. Los dos hijos fueron igualmente queridos y gratos a la reina Sītā.

El rey Rāmana regresó por fin después de haber recuperado el reino y haber reducido a Benbala a ser su súbdito”.

Texto 27: Rechazo y retorno de Sītā (368 – 386, 392 – 409).

Un día el rey Rāmana fue a pasear. Litsabyid Drimadagpa discutía con su mujer. El marido decía: “Esta ramera no es como las demás mujeres. Su marido no es suficiente para ella. ¿Quién tiene una esposa como tú, que duerme igual con otros hombres? ¿Por este pecado impuro ve donde tú quieras y además no te acerques ni siquiera a mi vecindario!”.

La mujer respondió: “¿Cómo qué yo no soy igual que las demás mujeres? ¿Tú no sabes lo que se dice acerca de otras mujeres? Por ejemplo, alguien como la reina Sītā, la reina principal del rey Rāmana, vivió durante cien años con el demonio mDa’saskriba. Mira su gran amor por ella, ahora que la ha recuperado. ¿Tú sabes de la naturaleza de todas las mujeres?”.

El rey Rāmana oyó esto y pensó “¡Ay de mí! desgraciadamente es verdad que mi esposa durmió con el demonio”.

Estaba lleno de dudas y desanimado.

Pensó: “De acuerdo con lo que ha dicho ‘¿Conoces la naturaleza de las mujeres?’ , parece ser diferente a la de los hombres. Debo examinar a la esposa de Litsabyid”.

Envió un mensaje a la esposa de Litsabyid: “Debo verte ¿Consientes en que quedemos alguna vez?”.

El rey Rāmana era guapo y espléndido.

La mujer estaba muy contenta y dijo: “Está bien vernos, ven sin que nadie te vea”.

El rey fue sin dejarse ver, encontró a la mujer y se acostó con ella.

Él la engañó diciéndole: “Eres hermosa. Ámame”.

Le preguntó: “Querida, dijiste que la naturaleza de las mujeres no es igual que la de los hombres ¿Cómo es eso?”.

La mujer contestó:

Como un hombre torturado por el calor de la fiebre

piensa del agua helada,

una mujer movida por la pasión

siempre esta pensando en un hombre guapo.

Vista y oída por otros
y aun así sin miedo
va a los lugares solitarios.
Después, sin que nadie la retenga, satisface sus deseos incluso con un extraño.
Hombres sin vergüenza que hablan con extraños que se cruzan
aunque sienten culpa no se sienten avergonzados.
Ahora ¿no te das cuenta?
Tal es la naturaleza de todas las mujeres.
El rey entonces pensó que era verdad. Estaba convencido que realmente era
verdad que su esposa había dormido con el demonio. La presencia de la reina no
le resultaba agradable y no era cariñoso con ella.
Le dijo entonces a la reina:
“El reino de un rey, superior y noble, concuerda con una esposa intachable.
En la búsqueda de un trozo de carne perdido,
el león tendría miedo a que otros le echasen la culpa”.
Así que, reina, ¡vete donde quieras!”. La reina respondió: Durante muchos años
y meses el odioso demonio no tuvo la posibilidad de acercarse y tener relaciones
sexuales conmigo. ¿No viste que estaba guardada [en un castillo] con nueve
muros y sin puerta? Yo no cometí ninguna ofensa a nadie, pero si yo no
merezo al rey, mi deseo es marcharme”. Y añadió: “¿Es la maldición del
hermano menor!.
[Sītā] estaba a punto de irse volando por el cielo pero sus hijos, Laba y Kuśa,
por arte de magia transformaron el cielo entero y la tierra en un diamante. Así
ella no pudo escapar por el cielo.
Los dos hijos le dijeron a la madre: “Madre, aunque eres la reina y jamás
cometiste ninguna ofensa, no le convienes a padre, que no tiene ninguna culpa.
Si ya ha tomado una decisión, entonces ¿por qué nos abandonas, madre, a
nosotros, los dos hermanos”.
La reina respondió: “Aunque nunca he ofendido ni en cuerpo ni en mente,
parece ser que no convengo al rey. Debe ser la maldición de su hermano menor,
Lagsana. Yo os cuidaré, mis hijos, los dos hermanos”.
La reina Sītā y sus hijos, Laba y Kuśa, vivieron felices en una cueva.
El rey Rāmana, como solía hacer antes, organizó varias fiestas y banquetes en
su palacio “Tierra Vieja”. Invitó a los monos y les dio comida.
Hanumānta dijo: “El rey ha cuidado de nosotros, pero, a pesar de que nos has
ofrecido todo tipo de comida, todavía no hemos presentado nuestros respetos a
la reina. Siento mucho que la reina no nos ha dado hoy algo de comida de su
propia mano ¿Nos permites que vayamos a ofrecerle nuestro respeto?
El rey respondió: “Cuando la mujer de Litsabyid discutía con su marido, ella le
dijo: ‘¿Conoces la naturaleza de las mujeres?’ Por ejemplo, la reina Sītā, la
esposa del rey Rāmana, ha vivido muchos años con el demonio mDa’saskriba y
mira su gran amor por ella. Cuando escuché eso, pensé que la reina ya no me
convenía.
El reino de un rey, alto y noble,
concuerda con una esposa intachable.
En la búsqueda de un trozo de carne perdido,
el león tendría miedo a que otros le echasen la culpa”
y le dije que se fuese donde quisiese. Mis hijos, Laba y Kuśa, no la
abandonaron. Ella vive ahora con ellos en una cueva.
Hanumānta le dijo: “Cuando el rey regresó de dar caza al ciervo ilusorio, él no

sabía dónde estaba la clara de piel (Sītā) junto al trozo de tierra. A ella la pusieron en (un castillo) con nueve muros y sin puertas y diez mil ejércitos de demonios la guardaron. El odioso demonio de las diez cabezas no tuvo posibilidades de acercarse a ella. ¿No viste eso?.

Su belleza, semblante a una flor con los pétalos abiertos,
no será afectada por el viento frío?

La reina aguantó [todo esto]. ¿Cómo, por cien años, fue posible dormir con un demonio? Él ni siquiera pudo mirarla. Nosotros la trajimos de vuelta. ¿Cómo puedes

escuchar las palabras de una sola persona, de esa ramera, la esposa de Litsabyid, y rechazar a tu esposa?”.

Tú reinas como rey bajo mJamlin
de acuerdo con las normas de los dioses.

Aunque naciste con cuerpo humano,
posees la fuerza de un león.

Como la reina no ha cometido ninguna ofensa,
este error es muy asombroso.

El rey habiendo reflexionado una y otra vez decidió que Hanumānta decía la verdad. Mandó traer de vuelta a la reina y a sus hijos Laba y Kuśa, que vivían en una cueva. Hanumānta y los monos presentaron sus respetos. La reina también prestó sus respetos al rey.

Ellos organizaron muchos más festines y banquetes más grandes todavía que los de antes. Con sus propias manos la reina dio comida al rey y a Hanumānta. Ella también les dio comida a los monos ordinarios. Ellos eran todavía más felices que antes. El rey Rāmana, la reina Sītā, marido y mujer, y sus hijos, todos juntos con un largo séquito, vivieron felizmente en el palacio “Tierra Vieja”. Hanumānta, también con gran comitiva, vivió feliz en su propia residencia.



Foto izquierda: La boda de Rāma y Sītā (Biwaha Panchami), Janakpur, Terai Oriental, Nepal.

Foto derecha: Títeres de Karnataka (*gomeyeta*), sur de la India.



Rāma y Sītā. *Sītāyaṇa* de Nina Paley.



Rāmāyaṇa de la ópera china de Singapur, *Rāmāyaṇa* persa y *Rāmāyaṇa* de Ramanand Sagar.



Ravana, Rāmlilā de Lanka (Varanasi, Uttar Pradesh, India). Rāma y Sītā.

ANEXO II: GLOSARIO

ācārya: Maestro espiritual (*guru*).

adharmā: Comportamiento erróneo (contrario al dharma).

ādi: Primero, original.

ādikavi: Primer poeta, epíteto de Vālmīki.

ādikāvya: Primer poema, poema original.

ādivāsīs: Primeros habitantes, indígenas. Pueblos tribales.

Advaita Vedānta: Escuela filosófica fundada por Śāṅkara (siglos VIII – IX).

Agastya: Famoso sabio. Los tamiles creen que lo envió Śiva para codificar su gramática y escribir un tratado de medicina.

Agni: Dios del fuego.

agniparikṣā: Ordalía de fuego.

Ahalyā: Hija de Gautama, Indra la sedujo y su marido la maldijo por ello. Fue sentenciada a mil años de castigo en forma de piedra, la gracia de Rāma terminó con la pena.

Anasūyā: Esposa del sabio Atri, famosa por su devoción y castidad.

ākhyāna: Narrativa dramática.

Aṅgada: Hijo de Vālin y general del ejército de los monos, príncipe heredero de Kiṣkindhā.

Āñjana: Madre de Hanumān.

apsarā: Ninfa celestial, nacida del agua (ap) con gran poder seductor y habilidades para la música y la danza.

Aranyakāṇḍa: Libro del bosque, segundo libro del *Rāmāyaṇa*.

ārati: Rito que consiste en mover, rotando la mano, palitos de incienso encendido y lámparas de aceite delante de la deidad.

Arjuna: Héroe del *Mahābhārata*, el tercero de los Pāṇḍavas.

Arthaśāstra: Tratado de ciencias políticas, economía y estrategia militar, atribuido a Kauṭilya (siglo IV a.C.).

Aruṇḍhatī: Esposa del sabio Vasiṣṭha, parangón de castidad.

Ārya Samāj: Movimiento reformista hindú fundado por Swami Dayananda en 1875.

aśoka vātikā: “Jardín de árboles aśoka”, donde Sītā estaba cautiva en Laṅkā.

āśrama: Residencia o retiro de un maestro espiritual y sus discípulos, ermita.

avadhī: Lengua indoeuropea de la región de Awadh (Uttar Pradesh), considerada dialecto o variante del hindi o también antiguo hindi (lengua de la que desciende el hindi moderno).

avatāra: Encarnación, avatar.

asuras: Tipo de demonios, enemigos de los dioses.

aśvamedha: Sacrificio del caballo.

Atri: Uno de los famosos siete sabios.

Ayodhyā: Capital del reino de Kosala.

Ayodhyākāṇḍa: Libro de Ayodhyā, tercer libro del *Rāmāyaṇa*.

Āyurveda: “Conocimiento de la vida”, medicina tradicional india que se practica desde el siglo VI a.C.

Balakāṇḍa: Primer libro del *Rāmāyaṇa*.

Banāras, Kāśī, Vārāṇasī: Benarés (Uttar Pradesh), ciudad sagrada hindú.

Barong kedingkling, blas-blasan, nongnongkling (Bali, Indonesia): Procesiones callejeras que se celebran en ciertos períodos festivos, se utilizan máscaras de *wayang wong*, música con tambores, gongs y platillos.

bhajan: Canción devocional hindú.

bhakti (fem.): Devoción.

Bharata: Hijo de la reina Kaikeyī, hermanastro de Rāma.

Bharat Milāp: Encuentro con Bharata; la reunión de Rāma, Bharata, Lakṣmaṇa y Śatrughna tras el largo exilio.

Bharata Nāṭyam: Danza devocional del templo, original de Tamil Nadu (sur de la India). Se caracteriza por un complejo vocabulario de gestos narrativos, ritmo y gestos

de los pies y movimientos de baile; se acompaña de tabla, flauta, instrumentos de cuerda, crócalos y cantantes.

Bhārgava: Descendiente de Bhr̥gu, Rāma y sus hermanos son Bhārgavas.

Bhagavad Gītā, Gītā: Parte del libro VI del *Mahābhārata*, considerado sagrado por la mayoría de los hindúes.

Bharadvāja: Famoso sabio que ayuda a Rāma a llegar a Citrakūṭa.

Bhaṭṭi: Autor del poema sánscrito (*rāmāyaṇa*) Rāvaṇavadha, también conocido como *Bhaṭṭi-kāvya*, siglo IV d.C.

Bhr̥gu: Uno de los grandes siete sabios, se le considera el padre de la astrología hindú.

Brahmā: El primer miembro de la trinidad hindú, el creador. Los *vaiṣṇavas* lo ven inferior a Viṣṇu (en el *Rāmcaritmānas* aparece adorando a Rāma).

brāhmaṇ: Brahmán, miembro de la casta superior en la jerarquía tradicional hindú.

brahman: Concepto filosófico hindú para el principio absoluto, impersonal y sin atributo, universal, la realidad más importante de la que depende cualquier otra realidad en el mundo.

brāhmaṇas: Comentarios de los Vedas, explican el ritual védico, se compusieron entre los siglos IX y VI a.C. por revelación divina (*śruti*).

Brahmo Samāj: Movimiento reformista hindú fundado por Raja Rammohun Roy en 1828.

braj bhāṣā: Lengua indoeuropea, considerada también dialecto del hindi.

Caitanya: Monje reformador *vaiṣṇava*, bengalí, siglo XVI.

Citrakūṭa: Bosque donde pasan parte del exilio Rāma, Sītā y Lakṣmaṇa. La tradición popular lo sitúa a unos 20 kilómetros de Allahabhat (Uttar Pradesh).

chhau: Drama-danza con máscaras de Orissa y Bengala; el acompañamiento musical consiste en tambores, platillos y cantantes.

dakṣiṇā: Pago por el servicio de un sacerdote que realiza un sacrificio védico, antiguamente una vaca.

Daṇḍaka: Bosque habitado por demonios, que son aniquilados por Rāma.

darśana: Mirada fugaz; normalmente, la contemplación de un dios, en una imagen, lugar sagrado, visión o avatar.

Daśahrā, Dīvālī, Dīpāvalī: Festival hindú que se celebra en el décimo mes lunar, que corresponde a septiembre-octubre de nuestro calendario. Conmemora la victoria del

bien contra el mal, la victoria de Rāma sobre Rāvaṇa (entre otras leyendas).

Daśaratha: Padre de Rāma, rey de Ayodhyā.

daśavatāra: Diez avatares de Vīṣṇu.

dharma: Ley natural que sustenta el mundo, deber.

dharmaraj: Buen gobierno de acuerdo con el *dharma*.

dharmasāstra: Tratado sobre el *dharma*.

Dundubhi: Demonio derrotado por Vālin, Rāma golpea el cadaver de Dundubhi para mostrale a Sugrīva su fuerza.

Durgā: Diosa; esposa de Śiva en su aspecto más fiero (como destructora del demonio búfalo).

Durgā pūjā: Festival dedicado a la diosa Durgā durante el mes de *Aswayuja*.

Dūṣaṇa: Hermano de Rāvaṇa, llega junto a su hermano Khara y 14.000 soldados para vengar la mutilación de Śūrpaṅakhā.

gāli, *gāliyām*: Insultos, canciones descaradas de las mujeres cantadas en las ceremonias nupciales.

gamelan: orquesta de gongs, tambores, varios instrumentos metales, xilófonos, violín vertical, platillos, flauta de bambú, con algunas diferencias entre Java y Bali (Indonesia).

Gaṇeśa: Hijo de Śiva y Pārvaṭī, con cabeza de elefante, dios de la sabiduría, el copista del *Mahābhārata*, elimina todos los obstáculos y se le rinde culto antes de cualquier acontecimiento importante.

Gangā: Río Ganges, considerado una diosa, sagrado para los hindúes.

Garuḍa: Rey de los pájaros, enemigo de las serpientes, vehículo de Vīṣṇu.

gāthā: Canción.

gāyatrī: El nombre de uno de los versos (*mantras*) más sagrados, invoca el ‘OM’ (sílabo sagrada).

ghāṭ: Muelle, ribera, orilla, plataforma para desembarcar.

gombemela, *gombeyeta*: Marionetas de cuerda (Karnataka, sur de la India); los brazos se mueven con varillas, participan varios titiriteros que se encargan también de los diálogos; hay música de tambores, platillos, armónium y cantantes.

gopīs: Vaqueras, pastoras devotas del dios Kṛṣṇa.

Guha: Rey de los Niśādas, una tribu pre-aria, amigo de Rāma.

guru: Maestro espiritual.

Hanumān: Mono compañero de Rāma, hijo del Viento.

Holī: Festival hindú que se celebra en los meses de febrero o marzo, según el calendario lunar. Se tiran polvos de colores y petardos.

htsaing waing: En Myanmar, orquesta de tambores, gongs, platillos, trompetillas de caña; a veces incluyen cantantes.

hun kabok: Marionetas guante de Laos, se usan en rituales del templo, acompañadas de orquesta de viento y percusión (*piphat*).

hun krabok: Marionetas guante de Tailandia, los brazos se mueven mediante hilos escondidos en los trajes, acompañadas de orquesta de viento y percusión (*piphat*)

Ikṣvāku: Nombre de la dinastía de Ayodhyā.

Indra: Rey de los dioses que lidera la batalla contra los asuras; es famoso por su adulterio en la tradición post-védica.

Indrajit, Meghanāda: Hijo de Rāvaṇa, famoso por su victoria ante Indra.

Irāmāvatāram: “Descenso de Rāma”, escrito por Kampan en tamil, alrededor del siglo XII. Es un libro sagrado en el sur de la India.

itihāsa: Historia.

Jambudvīpa: El subcontinente indio.

Jāmbavān: El rey de los osos, aliado de Rāma.

Janaka: Rey de Mithilā, padre de Sītā.

Janākī: Sītā.

japa: Repetición del nombre de Dios.

Jaṭāyus: Buitre que trata de impedir que Rāvaṇa secuestre a Sītā, amigo de Rāma.

jāti: “Nacimiento”, casta.

jhamkī: Vislumbre, mirada fugaz. Representación teatral.

- *jī*: Sufijo que indica respeto.

Kabandha: Torso sin cabeza, originalmente era un rākṣasa que perdió su cabeza por

desafiar a Indra. Kabandha ataca a Rāma y Lakṣmaṇa en en el bosque y pide que lo incineren, de las cenizas sale un príncipe (su forma original) que les aconseja que busquen a Sugrīva.

Kabīr: Llamado también Kabīr Sahib o Sant Kabīr. Poeta místico reverenciado por musulmanes, hindúes y sijs (siglo XV).

Kaikeyī: Esposa de Daśaratha, madre de Bharata.

Kailāsa: Montaña de los Himalayas, morada de Śiva.

Kali: La diosa negra, esposa de Śiva en su aspecto más fiero (equivalente a Durgā, Uma, Pārvatī, etc.).

Kālidāsa: Poeta indio (siglos IV – V).

kali yuga: La cuarta etapa (*yuga*) negra de la cosmología hindú en la que vivimos ahora, empezó en el año 3.101 a.C.

Kampan: Poeta tamil (siglos XII – XIII), autor del *Irāmāvatāram*.

kāṇḍa: Sección, libro, subdivisión del *Rāmāyaṇa*.

karuṇarasa: Sentimiento o emoción que parte de la pena.

Kathakali: Danza de Kerala, sur de la India, actúan hombres con elaborados maquillajes y vestuario, los actores narran el *rāmāyaṇa* (u otras obras) con un complejo vocabulario de gestos y expresiones faciales, se acompaña de tabla, crócalos, gongs y un narrador.

Kauravas: Descendientes del rey Kuru, protagonistas del *Mahābhārata*.

Kausalyā: Esposa de Daśaratha, madre de Rāma.

kathā: Cuento, historia.

kāvya: Poesía (incluye el drama).

Khara: Hermano de Rāvaṇa.

kharī bolī: Dialecto del hindi que se habla en la parte oeste de Uttar Pradesh y en el estado de Delhi.

kīrtana: Cantos devocionales.

Kiṣkindhā: Bosque (a veces una cueva) habitada por los monos; reino de Sugrīva.

Kiṣkindhākāṇḍa: Libro de Kiṣkindhā, cuarto del *Rāmāyaṇa*.

Kosala: Reino de los Ikṣvākus.

Kṛṣṇa: Dios, encarnación de Vīṣṇu.

Kṛṣṇa Dvaipāyana Vyāsa: Autor o escritor del *Mahābhārata*.

Kṛttivāsa: Autor del *Rāmāyaṇa* bengalí, siglo XVI.

kṣatriya: Segunda de las cuatro castas, encargados de gobernar el mundo (reyes, guerreros).

Kṣīr Sāgar: Episodio en el que Vīṣṇu agita el océano.

Kumbakarna: Gigante, hermano de Rāvaṇa, Brahmā lo castigó a dormir seis meses al año para calmar su insaciable apetito.

Kurukṣetra: Localización de la batalla entre los dos clanes del *Mahābhārata* (Pāṇḍavas y Kauravas) donde Kṛṣṇa se convierte en conductor del carro de Arjuna y lo instruye sobre los principios del *dharma*. La larga conversación entre ellos es el *Bhagavad Gītā*, la parte más filosófica e importante del *Mahābhārata*.

Kuśa: Hijo de Rāma.

kuśa: Tipo de hierba (*poa cynosuroides*) usada en ceremonias religiosas.

kuśilavas: Bardos.

Kubera: Dios de la riqueza; Rāvaṇa lo derrotó en una batalla y le robó su carro Puṣpaka.

Lakṣmaṇa: Hermano de Rāma, hijo de Sumitrā, gemelo de Śatrughna, a veces se considera una encarnación de Śeṣa, el compañero más leal de Rāma.

Lakṣmī: Diosa de la fortuna y la riqueza, esposa de Vīṣṇu; a Sītā, como esposa de Rāma, también se le llama Lakṣmī.

Laṅkā: Reino de Rāvaṇa.

Lava: Hijo de Rāma.

līlā: Juego, representación, deporte, entretenimiento divino, teatro que narra esos hechos.

liṅgam: Falo de Śiva, adorado como piedra negra.

Mahābhārata: Epopeya clásica sánscrita, contemporánea al *Rāmāyaṇa*.

mahakāvya: Género de poesía épica de la literatura clásica sánscrita, se divide en varios poemas o cantos.

Maṇḍodari: Esposa principal de Rāvaṇa.

Mantharā: Sirviente de Kaikeyī, la convence para que pida los dos deseos a Daśaratha.

mantra: Verso, oración, himno védico.

Manu: Tradicionalmente considerado el padre de la raza humana y el primer hombre, es el fundador legendario de la dinastía Ikṣvāku.

Manusmṛti: Leyes de Manu. Texto *dharmasāstra* que habla sobre las conductas apropiadas de las diferentes castas y glorifica a los brahmanes.

Mārīca: *Rākṣasa*, hijo de Sunda y Tāṭakā, se convierte en aliado de Rāvaṇa y le ayuda con el secuestro de Sītā.

Meru: Montaña legendaria de gran altitud, a veces morada de los dioses.

Mirabai: Poetisa india (siglo XVI), autora de bhajans o canciones devocionales dedicadas a Kṛṣṇa.

Mithilā: Reino de Janaka.

mokṣa: Salvación, liberación final.

Nala: Mono que ayuda a la construcción del puente a Laṅkā.

Nārada: El mensajero divino que revela a Vālmīki el *Rāmāyaṇa*.

Narasimha: Hombre-león, cuarta encarnación de Viṣṇu, descendió para luchar contra Hiranyakasipu, un asura que consiguió un don de Brahmā que lo hacía invencible a hombres y bestias, por eso él asume esta forma, mitad hombre, mitad animal.

Nārāyaṇa: Viṣṇu.

nāṭaka: Drama heroico.

Nātha, *Nāth*: Significa “Señor, protector, refugio”. Tradición iniciática hindú (śaiva) que desarrolló Gorakshanath (siglo XI – XII).

Natharaja: “El rey de la danza”, se refiere a la danza cósmica de Śiva, que se mueve mientras crea y destruye.

Nāṭyaśāstra: “Tratado de drama”. Obra sánscrita atribuida a Bharata (siglos II a.C. – III d.C.), consta de unos 6.000 versos y se divide en 36 capítulos. Algunas partes están escritas en prosa. Ha influido enormemente en el teatro, danza, música e interpretación del sur y sudeste asiático.

Pampā: Lago donde tiene lugar el primer encuentro de Rāma y Lakṣmaṇa con Hanumān y Sugrīva.

Pāṇḍavas: En el *Mahābhārata*, son los cinco hijos de Pandu (Yudhiṣṭhira, Bhīma, Arjuna, Nakula y Sahadeva) y sus dos esposas, Kunti y Madri, casados todos ellos, con Draupadi.

paṇḍita: Sacerdote.

Pañcvaṭī: Significa “cinco banianos (higuera de Bengala)”. Es el lugar donde Rāma, Sītā y Lakṣmaṇa pasan parte del exilio. Hoy en día es un lugar de peregrinaje situado a las orillas del río Godavari (Nasik, Maharashtra, India).

Pañcatantra: Colección de cuentos sánscritos (siglos II a.C. y V d.C.) que ilustran los cinco principios más importantes del *rāja nīti* (“ciencia política”) a través de los animales. Viajaron por China, el sudeste asiático, Persia y Oriente Medio y, en el siglo IX, llegaron a Grecia y desde allí, al resto de Europa.

Phra Lak Phra Lam: *Rāmāyaṇa* laosiano, también conocido en el norte de Tailandia. El título corresponde al nombre de Lakṣmaṇa y Rāma. En Laos es un texto *jatāka*. Rāma es una reencarnación de Buda, no de Vīṣṇu. También hay un *Phra Lak Phra Lam* danzado.

Paraśurāma: Literalmente Rāma con el hacha, es otra encarnación de Vīṣṇu que nació para terminar con la tiranía de los *kṣatriyas*, derrotó a varias generaciones de reyes por venganza a la muerte de su padre, finalmente fue humillado por Rāma.

parvan: Libro del *Mahābhārata*.

Pārvaṭī: Esposa de Śiva, conocida con varios nombres.

Paulastya: Descendiente de Paulastya, un epíteto común para referirse a Rāvaṇa.

pradakṣiṇā: Circumambulación. Parte del ritual hindú que consiste en caminar alrededor de algo sagrado (una imagen, un liṅgaṃ, un templo, etc.), normalmente en sentido opuesto a las agujas del reloj.

prasāda, *prasād*: Gracia, don, ofrenda.

Prayāg: Nombre hindú de la ciudad de Allahabad (Uttar Pradesh, India).

pūjā (fem.): Culto ceremonial a una imagen religiosa.

Purāṇas: Escrituras religiosas compiladas entre los siglos V y X.

Puṣpaka: Carro volador que Rāvaṇa le robó a Kubera; con él regresaron Rāma y los suyos a Ayodhyā.

Rādhā: Pastora consorte de Kṛṣṇa.

Rāghava: Descendiente de Raghu, especialmente Rāma y sus hermanos.

Raghu: Hijo de Kakutstha, antepasado de Rāma.

rāja, maharāja: Rey.

Rājput: Casta *ksatriya* de la zona de Rajastán (India).

rākṣasa (masc.); *rākṣasī* (fem.): Un tipo de demonio enemigo de los brahmanes, su rey es Rāvaṇa.

Rāma (o Rāma Dāśarathī para no confundirlo con Paraśurāma): Hijo de Dāśaratha, protagonista y héroe del *Rāmāyaṇa*.

Rāma Jāmadagnya: Conocido también como Bhārgava Rāma o Paraśurāma, Rāma con el hacha, sexto avatar de Viṣṇu.

Ramakien: *Rāmāyaṇa* de Tailandia.

Rāmānanda: Brahmán del norte de la India, quinto en la sucesión del linaje del filósofo místico Rāmānuja y fundador del culto devocional a Rāma.

rāmānandī: Secta de Rāmānanda, también conocida como *Rāmavat*.

Rāmānuja: Filósofo y teólogo indio (siglos XI – XII), fundador de la secta *Visista Advaita*.

rāmrajya, rāmraj: Gobierno ideal en Ayodhyā, de acuerdo con el *dharma*, se establece después de que Rāma venza sobre el mal (*adharmā* representado por Rāvaṇa) en Laṅkā.

Rāmāyaṇa: Historia de Rāma.

rāmāyaṇī: Recitador (profesional) del *Rāmāyaṇa*.

rāmbhakta: Devoto de Rāma.

rāmbhakti: Devoción a Rāma.

Rāmcaritmānas; Mānas: *Rāmāyaṇa* de Tulsīdās, en hindi, siglo XVI.

Rāmlīlā: Actividad de Rāma, representación de sus hazañas (representación del *Rāmāyaṇa*).

Rāmnagar: Ciudad de Rāma, a unos 10 km de Benarés, famosa por su *rāmlīlā*.

Rāmopakhyāna: Historia de Rāma en el *Mahābhārata*.

rāmsīlās: Ladrillos de Rāma.

rasa: Literalmente, jugo; metafóricamente, emociones o sentimientos; constituye el

núcleo de la estética india, el valor literario o artístico de una obra está determinado por la habilidad del artista o escritor para evocar los *rasas*.

ṛṣi: Sabio, preceptor

Rāvaṇa: Jefe de los *rākṣasas*, antagonista de Rāma.

Ṛṣyaśṛṅga: Sabio, esposo de Śāntā.

Śabarī: Ermitaña que ayuda a Rāma en su búsqueda a Sītā.

sādhu: Asceta religioso, persona santa.

śaiva: Devoto de Śiva.

Sākeṭa: Ayodhyā.

śakti: Energía creativa de los dioses.

Sambuka: Asceta śūdra a quien Rāma mata.

śamī: un tipo de árbol (*mimosa sumā*) asociado con valor y heroísmo; se utiliza en los sacrificios védicos como leña.

Sampātī: Buitre hermano de Jaṭāyus que ayuda a Rāma en su búsqueda a Sītā.

saṃsāra: El mundo; el ciclo existencial; la rueda de nacimiento y renacimiento.

saṃvāda, *samavāda*: Diálogo.

sadhya pūjā: Oración del atardecer.

Śaṅkarā: Filósofo y teólogo indio (siglo VIII), fundador de la escuela *Advaita Vedānta*.

śaṅkarācaryā: Discípulos de Śaṅkarā.

Śāntā: En algunos *rāmāyaṇas*, la hermana de Daśaratha, en otros *rāmāyaṇas*, la hermana de Rāma.

Sarasvatī: Diosa del aprendizaje, del habla y las artes; esposa de Brahmā.

sarga: capítulo, división del *Rāmāyaṇa*.

Satī: Esposa de Śiva.

satī: Ritual que consiste en que la mujer se eche a la pira funeraria de su marido, por devoción hacia él.

Śatrughna: El hijo más pequeño de Daśaratha y Sumitrā, hermano de Rāma, gemelo

de Lakṣmaṇa.

Śavarī: Mujer tribal que servía a los ascetas Matanga a las orillas del lago Pampā, pasó años recolectando frutos del bosque para la llegada de Rāma. Cuando Rāma llegó (en su camino a Laṅkā para rescatar a Sītā), ella se echó a sus pies, luego ascendió al cielo.

Śeṣa o Śeṣanāga: Rey de las mil cabezas de serpientes, también morada de Viṣṇu, es el que sostiene el universo.

śilās: Ladrillos.

śilānyas: Procesiones portando *rāmśilās*.

Sītā: Esposa de Rāma, protagonista del *Rāmāyaṇa*.

Śiva: Uno de los dioses de la trinidad hindú, famoso por su ascetismo, esposo de Umā (Pārvatī).

śloka: Verso sánscrito épico.

smṛti: Literalmente “recuerdo”, “memoria”, textos compuestos por los seres humanos.

Śrī: Señor/a

śruti: Literalmente “audición”, textos revelados por Dios.

sūdra: Casta de los trabajadores.

Sugrīva: Rey de los monos, aliado de Rāma.

Sumitrā: Esposa de Daśaratha, madre de Lakṣmaṇa y Śatrughna.

Sundarakāṇḍa: El libro hermoso, quinto del *Rāmāyaṇa*.

Surasā: Madre de serpientes, prueba las destrezas de Hanumān cuando intenta cruzar el océano.

Sūrdās: Poeta místico, músico, santo indio (siglo XVI).

Śūrpaṅakhā: Hermana de Rāvaṇa.

Sūrya: El dios Sol, padre de Sugrīva.

svāmī: Sādhu, asceta, persona religiosa o santa.

svarūpas: Personificaciones de los dioses. Rāma, Sītā y los tres hermanos de Rāma son *svarūpas* durante la *rāmlīlā*.

svayaṃvara: Prueba del arco.

tapas: Penitencias.

Tārā: Esposa de Vālin.

Tāṭakā: Una mujer *yakṣa* (seres semi-divinos asociados con Kubera, dios de la riqueza, especialmente bellas) que por una maldición se hizo *rākṣasī*. Rāma la mata.

Tenkalai: Movimiento *vaiṣṇava*.

tilakaṃ, tilak: Adorno, marca religiosa en la frente pintada en color rojo o pasta de sándalo.

Trijaṭā: *Rākṣasī* que consuela a Sītā durante su cautiverio.

Tulsīdās, Tulsī: Autor del *Rāmcaritmānas*, *Rāmāyaṇa* hindi (siglo XVI).

tulsī: Hoja de albahaca (*ocimum tenuiflorum*), consagrada a Viṣṇu; los *vaiṣṇavas* suelen tener *tulsī* a la entrada de sus casas y lo cuidan de manera ritual cada mañana.

Uttarakāṇḍa: Séptimo y último libro del *Rāmāyaṇa*.

Umā: Esposa de Śiva, hija de los Himalayas.

Upaniṣads: Sagradas escrituras hindúes, apéndices de los Vedas.

Ūrmilā: Hija de Janaka y esposa de Lakṣmaṇa.

uyir (tamil): Alma.

Vaideha o Videha: Janaka.

Vaidehī: Epíteto para Sītā.

vaiṣṇava: Devoto de Viṣṇu.

vaiśya: Casta de los comerciantes

Vālin, Vāli, Bāli: Rey de los monos, hermano de Sugrīva, hijo de Indra.

Vālmīki: Compilador o autor del *Rāmāyaṇa*.

Varuṇa: Dios del océano, los mares y la lluvia.

Vasiṣṭha: Sabio, consejero de Daśaratha que rivaliza con Viśvāmitra, maestro de Rāma.

Vāsudeva: Santo de la tradición jainista.

Vāyu: Dios del viento

Vedavatī: Doncella consagrada a Viṣṇu que se suicida porque Rāvaṇa intenta seducirla.

Vibhīṣaṇa: Hermano de Rāvaṇa y rey de Laṅkā después de su muerte.

Vijayādaśamī: El décimo día de Daśahrā.

vīṇā: Instrumento de siete cuerdas.

Virādha: Fiero rākṣasa, Rāma lo mata.

Viṣṇu: Uno de los tres dioses principales, parte de la trinidad hindú, es el preservador y restaurador de la creación, se reencarna en Rāma para matar a Rāvaṇa.

Viśva Hindū Pariṣad (VHP): Partido político.

Viśvāmitra: Sabio que nació como *kṣatriya* pero llegó a ser un brahmán gracias a la meditación; acosado por los *rākṣasas*, le pide a Daśaratha que Rāma le acompañe y le enseña a manejar las armas para matar a Tātakā.

Vṛndāvan, Bṛndāban: Lugar de peregrinaje asociado al dios Kṛṣṇa.

Vyāsa: Recitador y comentador de textos sagrados. Autor, compilador del Mahābhārata.

yātrā: Peregrinación.

Yogīśwara: Autor del *Rāmāyaṇa Kakawin* (Indonesia).

yojana: Mediada de distancia.

Yuddhakāṇḍa: Libro de la guerra, sexto del *Rāmāyaṇa*.

yuga: hay cuatro yugas o tiempos-cíclicos, cada uno abarcando varios millones de años: *Kṛta Yuga*, *Tretā Yuga* (donde se sitúan los hechos del *Rāmāyaṇa*), *Dwapara Yuga* (el período de las leyendas de Kṛṣṇa) y el Kali Yuga, donde nos encontramos ahora.

ANEXO III: EL RAMAYANA EN ASIA

(TEXTOS PRINCIPALES)

SIGLOS	TEXTOS LITERARIOS	LENGUA	TEXTOS VISUALES	LOCALIZACIÓN
Antes del VII a.C.	Los nombres de Rāma, Janaka y Sitā aparecen en los <i>Vedas</i>	Sánscrito		
VII a.C.	<i>Rāma Kathā</i>	Sánscrito		
V – IV a.C.	<i>Daśāratha Jātaka</i>	Pali		
IV a.C.	<i>Rāmāyaṇa</i> de Vālmīki	Sánscrito		
II a.C.	Sección <i>Rāmopākhyāna</i> del <i>Mahābhārata</i> de Vyāsa	Sánscrito		
	<i>Bālakāṇḍa</i>	Sánscrito		
	<i>Anāmaka Jātaka</i>	Pali		
III – IV	<i>Uttarakāṇḍa</i>	Sánscrito		
	<i>Daśāratha Jātaka</i> (aparece citado en fuentes chinas)	Chino		
IV – V	<i>Pratimā Nāṭaka</i> de Bhāsa	Sánscrito		
	<i>Abhišekha Nāṭaka</i> de Bhāsa	Sánscrito		
	<i>Brahmāṇḍa Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Viṣṇu Purāṇa</i>	Sánscrito		
V – VI	<i>Raghuvamśa</i> de Kālidāsa	Sánscrito	Templo de Viṣṇu	Deogarh, Uttar Pradesh, India
	<i>Daśāratha Jātaka</i>	Chino	Templo de Pārvatī	Nachna, Madhya Pradesh, India
	<i>Jātakas</i>	Chino		
	<i>Harivamśa Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Vāyu Purāṇa</i>	Sánscrito		

VI – VIII	<i>Rāvaṇavadha</i> de Bhaṭṭi	Sánscrito	Templos Pāpanātha y Virūpākṣa	Badami y Pattadakal Karnataka, India
	<i>Matsya Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Bhāgavata Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Kūrma Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Jānakīharāṇa</i> del Rey Kumāradāsa	Sánscrito		
	<i>Rāmāyaṇa</i>	Tibetano		
	<i>Rāmāyaṇa</i>	Jotanes		
VIII – IX	<i>Mahāvīra Caritam</i> de Bhavabhūti	Sánscrito	Templo Kailāsanatha	Ellora, Maharashtra, India
	<i>Uttararāmacarita</i> de Bhavabhūti	Sánscrito	Templo de Durgā	Aihole, Karnataka, India
IX – X	<i>Kundamālā</i> de Dinnāga, rey de Anupa	Sánscrito	Templo <i>nāgeśvara</i> Rāmasvāmi	Kumbhakonam, Tamil Nadu, India
	<i>Agni Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Skanda Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Rāmāyaṇa Kakawin</i> de Yogīśvara	Javanés antiguo		
X – XI	<i>Anargha Rāghava</i> o <i>Bala Vālmīki</i> de Murārī	Sánscrito	Templos de Śiva y Brahmā en el complejo Lara Jonggrang	Prambanan, Java Central, Indonesia
	<i>Bāla Rāmāyaṇa</i> de Rājasekhara	Sánscrito		
	<i>Āścaryacūḍāmaṇi</i> de Śaktibhadra	Sánscrito		
	<i>Garuḍa Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Brahmā Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Nāradīya Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Uttarakāṇḍa</i>	Javanés antiguo		

	<i>Mahānāṭaka</i> del Rey Bhoja	Sánscrito	Templo de Viṣṇu	Pagan, Myanmar
	<i>Rāmāyaṇamañjarī</i> de Kṣemendra	Sánscrito	Templo de Baphuon	Seam Reap, Camboya
	<i>Kathāsaritsāgar</i> de Somaveda	Sánscrito		
XI - XII	<i>Campa Rāmāyaṇa</i>	Malayalam		
	<i>Pampā Rāmāyaṇa</i> de Nāgacandra, jainista	Canarés		
	<i>Mahābhāgavata Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Devī Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Kālikā Purāṇa</i>	Sánscrito		
XII – XIII	<i>Irāmāvatāram</i> de Kampan	Tamil	Templo de Angkor	Seam Reap, Camboya
			Templo de Śiva <i>hoyśaleśvara</i>	Halebid, Karnataka, India
XIII – XIV	<i>Dvipada Rāmāyaṇa</i> o <i>Reddi Raṅganātha Rāmāyaṇamu</i> de Gona Buddha	Telugu	Templo Banteay Srei	Seam Reap, Camboya
	<i>Jivana Sambodhanam</i>	Canarés	Templos en Lopburi	Tailandia
	<i>Uttara Rāmāyaṇa</i>	Telugu	Templo Singasari	Malang, Java Este, Indonesia
	<i>Rāmāyaṇa</i> en prosa	Cingalés		
XIV	<i>Uttararāghava</i>	Sánscrito	Bronces Coḷas	Tamil Nadu, India
	<i>Unmattarāghava</i>	Sánscrito	Bronces Sukhathai de Viṣṇu	Tailandia
	<i>Adhyātma Rāmāyaṇa</i>	Sánscrito	Templo Panataran	Blitar, Java Este, Indonesia
	<i>Adbhuta Rāmāyaṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Bhāskara Rāmāyaṇa</i>	Telugu		

	<i>Gīti Rāmāyaṇa</i>	Asamés		
	<i>Rāmapadas</i> de Rāmānanda	Sánscrito		
XV – XVI	<i>Rāmabhyudaya</i>	Sánscrito	Templo Hazara Rāma o Rāmacandra	Hampi, Karnataka, India
	<i>Ānanda Rāmāyaṇa</i>	Sánscrito	<i>Nang Sbek</i>	Camboya
	<i>Rāmāyaṇa</i> de Kṛttivāsa	Bengalí	Esculturas Coḷa y Pallava	Tamil Nadu, India
	<i>Kannassa Rāmāyaṇa</i>	Malayalam	Templos de Ayutthaya	Tailandia
	<i>Rāma Viraha</i>	Gujarati		
	<i>Padma Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Śiva Purāṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Hikayat Serī Rāma</i>	Malayo		
XVI – XVII	<i>Rāmāyaṇa</i> de Śrīdhara	Maratí	Miniaturas mogoles (reinado de Akbar)	India
	<i>Jagamohana</i> o <i>Jaganmohana</i> de Balarāmadāsa	Oriya	<i>Wayang Gedong</i> <i>Golek</i>	Indonesia
	<i>Rāghavanaiśadhīya</i>	Sánscrito	Murales en Hampi	Andhra Pradesh, India
	<i>Rāmakṛṣṇa Vilomakāvya</i>	Sánscrito	Manuscritos ilustrados	Nepal
	<i>Rāmaliṅgāmṛta</i> de Advaita Kavi	Sánscrito		
	<i>Yādava Rāghavīya</i> <i>Rāmakathā</i> de Vāsudeva	Sánscrito		
	<i>Vicitra Rāmāyaṇa</i>	Oriya		
	<i>Molla Rāmāyaṇa</i> de una poetisa de la comunidad de alfareros	Telugu		
	<i>Reamker</i> o <i>Rāmakirtī</i>	Antiguo jemer		

	<i>Agniveśa Rāmāyaṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Mahā Rāmāyaṇa</i>	Sánscrito		
	<i>Hanumān Saṁhitā</i>	Sánscrito		
	<i>Rāmāyaṇa</i>	Antiguo Sundanés		
	<i>Rāmacaritmānasa</i> de Tulasīdāsa	Hindi		
XVII – XVIII	<i>Toravai Rāmāyaṇa</i> de Torave Narahari o Kumara Vālmīki	Canarés	<i>Wayang purwa</i>	Bali, Indonesia
	<i>Adhyātma Rāmāyaṇa</i> de Ezchuttan, traducción del sánscrito	Malayalam	Miniaturas mogoles de la escuela de Mewar	Malwa, India
	<i>Rāvaṇa Maṇḍodari</i> de Lavagna Somaya	Gujarati	Murales del Palacio Mattancheri	Cochin, Tiruvanchikulam, Kerala, India
	<i>Rāmayajña</i> de Premananda	Gujarati		
	<i>Rāmacarita</i> de Nabhādas	Hindi		
	<i>Rāmacandrikā</i> de Keśavdās	Hindi		
	<i>Lakṣmanāyan</i>	Rajastaní		
	<i>Avadhīvilās</i>	<i>Avadhī</i>		
	<i>Kavitā Ratnākar</i>	<i>Brajbhāṣā</i>		
<i>Sērat Kaṇḍa</i>	Javanés			
XVIII – XIX	<i>Rāmanāṭṭam</i> (cantos <i>bhakti</i> en Kerala)	Sánscrito	Música <i>kīrtanaigal</i>	Tamil Nadu, India
	<i>Rāmanāṭaka</i>	Sánscrito	Relieves en Wat Po	Bangkok, Tailandia
	<i>Rāmāvataracarita</i> de Prakāśa Rāma Kuryagrāmī	Cachemirí	Murales en Wat Preah Keo Morokat	Camboya
	<i>Rāma Thagyin</i> (1775) de U. Aung Phyoo	Birmanio	Relieves en el templo Shwezigon Paya	Pagan, Myanmar

	<i>Rāmākien</i>	Tailandés	Miniaturas en manuscritos. Escuelas de pintura Pahari, Basholi, Kulu, Deccani y Oriya. Escuela de Pintura de Tanjavur (Tamil Nadu)	India
			Murales en Trichur	Kerala, India
			Empieza la danza <i>Kathakali</i> .	Kerala, India
			Resurge la danza <i>Bharatānāyam</i>	Sur de la India
XIX – XX	<i>Rāma Yagan</i> (1784) de U.Toe	Birmano	Canciones <i>Thiagayya</i> sobre Rāma	Andra Pradesh, India
	<i>Rāmākien</i> del Rey Rāma II	Tailandés	Obra musical en maratí, bengalí, asamés, canarés, gujaratí e hindi	India
			Ópera	Camboya
			Murales en el Templo del Buda Esmeralda	Bangkok, Tailandia
			Papiros e ilustraciones en hojas de palmera	Orissa, India
			Pinturas <i>pat</i>	Bengala, India
			Teatro <i>Jatra</i>	Este de la India
			Teatro <i>Nautanki</i>	Norte de la India
			Teatro <i>Ankia Nat</i>	Assam, India
			Teatro <i>Terukuthu</i>	Kerala, India

			Teatro <i>Yaksagana</i>	Karnataka, India
			Canto <i>Daskathā</i>	Orissa, India
			Canto <i>Veeragasay</i>	Andhra Pradesh, India
			Teatro de sombras	Sur y este de la India, Malaysia, Camboya y Tailandia
XX	<i>Rāmāyaṇa</i> (1910)	Birmano	Resurge el <i>Khol</i> , <i>Khon</i> y <i>Nang Sbek</i> .	Facultad de Bellas Artes, Nangyei Tailandia
	<i>Bhūmi Rāmāyaṇa</i>	Maratí	Marionetas Khon Chud	Myanmar
	<i>Sāket</i>	<i>Maithili</i>	<i>Wayang Gong</i>	Bali, Indonesia
	<i>Rāma kī Śakti Pūje</i>	Hindi	<i>Rāmāyaṇa kalaksetra</i>	Tamil Nadu, India
	<i>Rāma vaidehīvanavās</i> (1963) de Saket Ūrmilā		Teatro en la sombra de Uday Shankar (1900 – 1977)	India
	<i>Rāma Story</i> de C. Rajagopalachari	Inglés	<i>Rāmāyaṇa</i> de Shanti Bardhan (1952 –)	India
	<i>Rāma Story Retold</i> de A. Menon	Inglés	<i>Rāmlīla</i> de Narendra Sharma	India
	<i>Rāma, A Play</i> de Gopal Sharman	Inglés	<i>Rāmlīla</i> de Sachin Shankar	India
<i>Rāmāyaṇa</i> de Dhani Nivat	Tailandés y Jemer	<i>Rāmlīla</i> basado en <i>Mayurbhanj Chau</i> (teatro de Orissa)	India	

ANEXO IV: RAMAYANAS LITERARIOS

	TITULO	AUTOR	IDIOMA	NOTAS
1	<i>Abhijāta Jānakī</i>	Anónimo	Sánscrito	Drama, siglo IX.
2	<i>Abhinava Rāghava</i>	Ksirasvāmī	Sánscrito	Drama.
3	<i>Abhišekha Nāṭaka</i>	Bhāsa	Sánscrito	Drama, siglo II.
4	<i>Adarśa Rāghava</i>	Somnath Sigdel	Nepalí	Año 1948. Poesía.
5	<i>Adbhut Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Asamés	Siglo XVII – XIX.
6	<i>Adbhut Rāmāyaṇa</i>	Kailāśa Basu	Bengalí	Siglo XVI.
7	<i>Adbhut Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Finales siglo XIX.
8	<i>Adbhuta Rāmāyaṇa o Adbhutottara- kāṇḍa</i>	Anónimo	Sánscrito	Siglo XII. Es <i>vaiṣṇava</i> y <i>sakta</i> . 27 <i>sargas</i> , 1353 versos.
9	<i>Adbhuta Rāmāyaṇa</i>	Adbhutācārya	Bengalí	Siglo XVII.
10	<i>Adbhuta Rāmāyaṇa</i>	Neelakantan Moose	Malayalam	
11	<i>Adbhutadarpana o Adbhuta Rāmāyaṇa</i>	Mahādeva	Sánscrito	Siglo XII. Drama.
12	<i>Adbhutottara Kāṇḍa</i>	Anónimo	Hindi	
13	<i>Adhyātma Rāmāyaṇa (Adhyātma - Rāma, Rāmacarita, Adhyātma - Rāma-samhita, Adhyrāmasamhita)</i>	Discípulo Rāmānanda	Sánscrito	Siglo XIII. Libro canónico de los <i>vaiṣṇavas</i> (tradición <i>Advaita-vedānta</i>). 7 <i>kāṇḍas</i> , 4.399 versos, 65 <i>sargas</i> .
14	<i>Adhyātma Rāmāyaṇa o Kilippaṭṭu</i>	Ezhuttacchan	Malayalam	Siglo XVI.
15	<i>Adhyātma Rāmāyaṇa</i>	Haladharadasa	Oriya	Siglo XV – XVI.
16	<i>Adhyātma Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Principios siglo XVIII.
17	<i>Ādi Purāṇa</i>	Sakalakirti		Siglo XVI. Jainista.
18	<i>Ādi Rāmāyaṇa</i>	Sodhi Maharban	Hindi	Siglo XV. Mezcla punjabí.
19	<i>Advaita Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Siglo XVII.
20	<i>Agastya Rāmāyaṇa</i>	Agastya	Sánscrito	16.000 versos.
21	<i>Agni Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Cantos 5 – 12.
22	<i>Agniveśa Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Sri Venkatesvara Press.
23	<i>Agniveśa Rāmāyaṇa</i>	Reotiraman Neopaniya	Nepalí	Principios siglo XX. Poesía.
24	<i>Alaung Rāma Thagyin</i>	Saya Htun (de Akyab)	Birmano	Año 1904. Poesía
25	<i>Ālha Khand Rāmāyaṇa</i>	Lalita Prasād	Hindi	
26	<i>Ālha Rāmāyaṇa</i>	Nawalsing Pradhān	Hindi	
27	<i>Anand Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Hindi	
28	<i>Ānanda Raghunandana Nāṭaka</i>	Drama	Hindi	

29	<i>Ānanda Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Siglo XVI – XVII. Diálogo entre Śiva y Pārvatī. 9 <i>kāṇḍas</i> , 109 <i>sargas</i> , 12.252 versos.
30	<i>Anargha Rāghava o Bala Vālmīki</i>	Murārī	Sánscrito	Drama, siglo X.
31	<i>Āṅgada Visti</i>	Syama Jhoola	Gujarātī	Siglo XVI.
32	<i>Āṅgader Raivara</i>	Kavicandra	Bengalí	Siglo XVIII.
33	<i>Annamayya Rāmāyaṇam</i>	Annamācārya	Telugu	Siglo XV (perdido).
34	<i>Āñjana Pavanāñjana Nāṭaka o Maithilīkalyāṇa</i>	Hastimalla	Sánscrito	Drama, siglo XIII. Jainista. Sigue el PCV. 7 actos
35	<i>Añjanāsundarī Prabandh</i>	Gunashil	Gujarātī	Año 1606. Jainista.
36	<i>Aradhavilasa</i>	Laldas	Hindi	Siglo XV.
37	<i>Āścaryacūḍāmaṇi</i>	Śaktibhadra	Sánscrito	Siglo IX, Sur de India. Drama, 7 actos
38	<i>Aśoka</i>	Sarah Joseph	Malayalam	
39	<i>Astayama</i>	Agradasa	Hindi	Siglo XV.
40	<i>Astayama</i>	Nabhadasa	Hindi	Siglo XV.
41	<i>Ātma Rāmāyaṇa</i>	Bhairav Singh Thapa	Nepalí	Año 1959. Prosa
42	<i>Attakkathā Rāmāyaṇa</i>	Kottarakkara Tampuran	Malayalam	Siglo XVIII.
43	<i>Attakkathā Rāmāyaṇa</i>	Mannanthala Neelakantan Moose	Malayalam	
44	<i>Avadhavilāsa</i>	Vagheli Kumvari	Hindi	Siglo XIX. Prosa.
45	<i>Bahar Rāmāyaṇa</i>	Bankey Bihari Lal Bahar	Urdu	
46	<i>Bāla Rāmāyaṇa</i>	Rājaśekhara	Sánscrito	Drama, siglo X.
47	<i>Balarāmāyaṇam</i>	Kumāran Āśān	Malayalam	Verso.
48	<i>Battaleśvara Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Principios siglo XVIII.
49	<i>Bhāgavata Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Libro IX. 10 – 11.
50	<i>Bhānubhakta Rāmāyaṇa</i>	Bhānubhakta Ācārya (Upadhyaya)	Nepalí	El más popular en Nepal. Sigue el <i>Adhyatma Rāmāyaṇa</i> .
51	<i>Bharat</i>	Umashankar Joshi	Gujarātī	Siglo XX. Poesía
52	<i>Bharata Milāpa</i>	Anónimo	Hindi	Siglo XV.
53	<i>Bharata Rāmāyaṇa</i>	Gunarajakhan	Bengalí	
54	<i>Bhāsa Rāmāyaṇam</i>	Govindappila Chattambi	Malayalam	
55	<i>Bhāsa Rāmāyaṇa Campu</i>	Kedathanatt Krishna Variyar	Malayalam	

56	<i>Bhāṣāyogavasiṣṭha</i>	Rāma Prasāda Nirañjanī	Hindi	Siglo XVIII (1741). Prosa
57	<i>Bhāskara Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Telugu	Siglo XIV.
58	<i>Bhāvārtha Rāmāyaṇa</i>	Ekanātha	Maratí	Siglo XVI.
59	<i>Bhrāmaraduta</i>	Rudra Vacaspati	Sánscrito	<i>Kāvya</i> .
60	<i>Bhramasandesa</i>	Vāsudeva	Sánscrito	<i>Kāvya</i> .
61	<i>Bhumi Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Maratí	Siglo XX.
62	<i>Bhuṣuṇḍi Rāmāyaṇa, Mūla Rāmāyaṇa o Adī Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	<i>Kāvya</i> . Editado por Bhagavat Prasad Singh.
63	<i>Black Holes</i>	Sarah Joseph	Malayalam	
64	<i>Brahmāṇḍa Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Refiere el origen divino de Sītā (II, 21).
65	<i>Brahmā Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Cantos 70 – 175 y 213.
66	<i>Brahmāvaivarta Purāṇa</i>			<i>Kṛṣṇa Janma Khandā</i> (cap. 62) y <i>Prakṛti Kāṇḍa</i> .
67	<i>Bṛhaddharma Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	<i>Sakta</i> . Hanumān entra en Laṅkā tomando la forma de gato (I.18 – 22).
68	<i>Bṛhatkathākośa</i>	Hariṣeṇa	Prácrito	Siglo X. Jainista (tradicción Digambara). Contiene una RM- <i>kathnaka</i> (cuento n° 84) y una Sītā- <i>kathānaka</i> (cuento n° 89). Sigue el RMV.
69	<i>Bṛhatkathāmañjarī o Rāmāyaṇa Mañjarī</i>	Kṣemendra	Sánscrito	Siglo XI. 4.386 versos, 7 <i>kāṇḍas</i> .
70	<i>Bṛhatkośalakhāṇḍa</i>	Vedavyāsa	Sánscrito	Literatura religiosa, siglo XVI. Se considera parte del <i>Brahmā Ramayana</i> . 15 capítulos.
71	<i>Calita Rāma</i>	Anónimo	Sánscrito	Drama (desde la muerte de Ravana al regreso a Ayodhyā).
72	<i>Cāmarājokti Vāṇī Vilāsa Rāmāyaṇa</i>	Virupākṣa	Canarés	Siglo XVII. Prosa.
73	<i>Campū Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	15.000 versos. Diálogo entre Śiva y Nārada.
74	<i>Campū Rāmāyaṇa</i>	Rey Bhoja de Dhara	Sánscrito	Kerala, siglo XI – XII. <i>Kāvya</i> . Libros I – V.
75	<i>Campū Rāmāyaṇa (Amogha Rāghava Campū)</i>	Pūnam Nampūtiri	Malayalam	Siglo XV. 20 libros.
76	<i>Candraduta</i>	Kṛṣṇacandra	Sánscrito	<i>Kāvya</i> .
77	<i>Cāndra Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	75.000 versos. Diálogo entre Hanumān y Candra.

78	<i>Cauppaṇṇa Mahāpurisa Cariya</i>	Silācārya	Prácrito	Siglo IX. Jainista (tradición Śvetāmbara).
79	<i>Cerita Kusi Serawi</i>	Anónimo	Malayo	<i>Ranting</i> .
80	<i>Cerita Pak Dogol</i>	Anónimo	Malayo	<i>Ranting</i> .
81	<i>Chhandāwalī Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Hindi	
82	<i>Chhappaya Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Hindi	
83	<i>Cintāviṣṭayāya Sītā</i>	Kumāran Āśān	Malayalam	
84	<i>Citrabandha Rāmāyaṇa</i>	Venkatesa	Sánscrito	<i>Kāvya</i> .
85	<i>Citrakūṭamahatmya</i>	Anónimo	Sánscrito	
86	<i>Daśaratha Jatāka</i>	Anónimo	Pali, chino	Siglo II – III.
87	<i>Dāśarathi Śatakam</i>	Rāmādas	Telugu	
88	<i>Dāśarath-no Antkāḷ</i>	Ganapat Bhavsar	Gujarātí	Poema.
89	<i>Daśavatāra-carita</i>	Kṣemendra	Sánscrito	Siglo XI. 293 versos sobre los diez avatares de Viṣṇu.
90	<i>Deva Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	100.000 versos. Diálogo entre Indra y Jayanta.
91	<i>Devī Bhāgavata Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	III.28 – 30. <i>Sakta</i> . Describe a Rāma como devoto de Devī.
92	<i>Dewa Pentuga Luga o Ular Kekek</i>	Anónimo	Malayo	<i>Ranting</i> .
93	<i>Dharma Khaṇḍa</i>	Anónimo	Sánscrito	Siglo XV – XVI. <i>Manuscript Madras Government Oriental Library No. R 178</i> . Forma parte del <i>Skanda Purāṇa</i> . Śaiva.
94	<i>Dharmaparīkṣā</i>	Amitagati	Sánscrito	Jainista (tradición Digambara). Sólo trata algunos incidentes de manera casual.
95	<i>Dharti-in Putri</i>	Kishansinh Chandra	Gujarātí	Siglo XX. Prosa.
96	<i>Dhurtakyana</i>	Haribhara Suri	Prácrito	Jainista. Sólo trata algunos incidentes de manera casual.
97	<i>Dilshāda Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Punjabí	
98	<i>Duranta Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	61.000 versos. Diálogo entre Vasistha y Janaka. Alaba la grandeza de Bharata.
99	<i>Dūtāṅgada o Chaya-Nā-taka</i>	Subhaṭṭa	Sánscrito	Drama, siglo XII.
100	<i>Dvipada Rāmāyaṇa o Raṅganātha Rāmāyaṇa</i>	Ranganatha	Telugu	Siglo XIV.
101	<i>Ganaka Carita</i>	Dhanañjaya	Asamés	Siglo XVII – XIX.
102	<i>Garuḍa Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Canto (I. 143). Rāma desfigura a Suparnakha.

103	<i>Ghata Rāmāyaṇa</i>	Tulsī Saheb	Hindi	
104	<i>Gāthāsaptasadi</i>	Anónimo	Prácrito	
105	<i>Gerga Singa</i>	Anónimo	Malayo	<i>Ranting.</i>
106	<i>Gira Rāghava</i>	Hari Śaṅkarā	Sánscrito	
107	<i>Gira Sandesaya (The Parrot Messenger)</i>	Anónimo	Cingalés	Siglo XV.
108	<i>Girdhara Rāmāyaṇa</i>	Girdhara	Gujaratí	Año 1837.
109	<i>Gītā Rāghava</i>	Prabhakara	Sánscrito	
110	<i>Gītā Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Asamés	Siglo XVI.
111	<i>Gīti Rāmāyaṇa o Mādhava Kāṇḍalī Rāmāyaṇa</i>	Mādhava Kāṇḍalī	Asamés	Siglo XIV.
112	<i>Gopīnātha Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Telugu	Siglo XVIII.
113	<i>Guttīla kāvya</i>	Anónimo	Cingalés	Siglo XV.
114	<i>Gvāy Dvórahbhī</i>	Anónimo	Laosiano	
115	<i>Hajal Śri Betara Nala</i>	Anónimo	Malayo	<i>Ranting</i>
116	<i>Hamsasandesa o Hamsadutta</i>	Venkatadesika	Sánscrito	
117	<i>Hanumān Bahuk</i>	Tulsīdās	Hindi	
118	<i>Hanumān Bongsu</i>	Anónimo	Malayo	<i>Ranting</i>
119	<i>Hanumāncandrika</i>	Anónimo		Siglo XVII – XVIII.
120	<i>Hanumān Layang Putih</i>	Anónimo	Malayo	<i>Ranting</i>
121	<i>Hanumānnāṭaka</i>	Damodar Mishra	Hindi	Basado en el RCM.
122	<i>Hanumān Nāṭaka o Maha Nāṭaka</i>	Hanumān	Sánscrito	
123	<i>Hanumānvijaya o Mairāvaṇa-carita</i>	Anónimo	Sánscrito	Siglo XII. <i>Madras Manuscript Catalogue</i> No.8 D.2082 y D.12215.
124	<i>Hanumat Saṁhitā</i>	Anónimo	Sánscrito	Publicado en Lucknow en 1904. Conversación entre Hanumān y Agastya. Influencia de la historia de Kṛṣṇa.
125	<i>Harivaṁśa Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Es uno de los primeros <i>purāṇas</i> que contiene brevemente el RM.
126	<i>Hikayat Maharāja Wana</i>	Anónimo	Malayo	
127	<i>Hikayat Serī Rāma</i>	Anónimo	Malayo	
128	<i>Hobutsushu</i>	Tairano Yasuyori	Japonés	Siglo XII.
129	<i>Hualaman</i>	Anónimo	Laosiano	
130	<i>Indera Dewa</i>	Anónimo	Malayo	
131	<i>Indrajit-vadh-kāvya</i>	Dolatram Pāndya	Gujaratí	Año 1887.
132	<i>Irāmāvatāram</i>	Kampan	Tamil	

133	<i>Jagamohana o Jaganmohana Rāmāyaṇa</i>	Balarāmadāsa	Oriya	Siglo XVI.
134	<i>Jaīminī Bharata o Jaīminī Aśvamedha</i>	Anónimo	Sánscrito	Siglo XII. Yudhiṣṭhira, el héroe Pāṇḍava, realiza el <i>Aśvamedha</i> . Describe la batalla entre Rāma y Lava y Kusa. Sītā vuelve a Ayodhyā (cap 55 – 68). Traducido al canarés en el siglo XIII.
135	<i>Jaina Rāmāyaṇa</i>	Candrasagara Varni	Canarés	Siglo XIX.
136	<i>Jaina Rāmāyaṇa</i>	Sadalamisra	Hindi	Siglo XIX. Prosa
137	<i>Janākī Gītā</i>	Haryācārya	Sánscrito	
138	<i>Janākī Harāṇam ("El rapto de Sītā")</i>	Rey Kumārādāsa	Sánscrito	Siglo VII. El tema principal es el secuestro de Sītā hasta la coronación. Influencia de Kālidāsa.
139	<i>Janākīharaṇasannaya</i>	Dharmārāma	Cingalés	Siglo XX.
140	<i>Jānakīpariṇaya</i>	Rāmabhadra Dikshita	Sánscrito	Drama, siglo XVII. Tono cómico. Los personajes asumen la forma de otros personajes.
141	<i>Jānakīpariṇaya</i>	Cakra Kavi o Cakraka	Sánscrito	
142	<i>Jānakī Rāghava</i>	Anónimo	Sánscrito	Drama, siglo IX (de la boda a la coronación).
143	<i>Janākī Rāmcharitra Nāṭaka</i>	Drama	Hindi	
144	<i>Jathiguptan and Janākīguptan</i>	Sarah Joseph	Malayalam	
145	<i>Jina Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Siglo XVIII (1610).
146	<i>Jintan Mas Indera Bayu Rupa</i>	Anónimo	Malayo	<i>Ranting</i>
147	<i>Jivana Sambodhanam</i>	Anónimo	Canarés	
148	<i>Jīvastuti Rāmāyaṇa</i>	Ānanda Kāṇḍalī	Asamés	
149	<i>Kadambari</i>	Bana	Sánscrito	
150	<i>Kahāvalī</i>	Bhadreśvara	Prácrito	Siglo XI. Jainista (tradición <i>Śvetāmbara</i>). Sigue el PCV.
151	<i>Kaikeyī</i>	Kedārnāth Mīśra	Hindi	Prosa (1950).
152	<i>Kakaharā Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Hindi	
153	<i>Kālikā Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	<i>Sakta</i> .
154	<i>Kalki Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	
155	<i>Kanaka- Janākī</i>	Kśemendra	Sánscrito	Drama.
156	<i>Kancimahatmya</i>	Civananacuvami	Tamil	Siglo XVIII. <i>Kāvya</i> .

157	<i>Kancippurāṇam</i>	Anónimo	Tamil	
158	<i>Kannassa Rāmāyaṇa</i>	Rāma Panikkar	Malayalam	Siglo XV. Traducción del RMV, pero deja algunos capítulos.
159	<i>Kāñcana Sītā</i>	C.N. Srikantan Nair	Malayalam	Drama.
160	<i>Kapiduta</i>	Anónimo	Sánscrito	
161	<i>Karnāṭaka Rāmāyaṇa Saṁgraha</i>	Anónimo	Canarés	Principios siglo XX.
162	<i>Kathā Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Asamés	Siglo XIV.
163	<i>Kathā Rāmāyaṇa</i>	Raghunātha Mahanta	Asamés	Siglo XVII – XIX.
164	<i>Kathāsaritsāgar</i>	Somadeva	Sánscrito	Siglo XI – XII, Cachemira.
165	<i>Kausala Kisore</i>	Baladeva Prasada Misra	Hindi	Prosa.
166	<i>Kauśika Rāmāyaṇa</i>	Battaleśvara	Canarés	Siglo XVI – XVII.
167	<i>Kavita Ratnakar</i>	Anónimo	<i>braj bhāṣā</i>	Siglo XVII – XVIII.
168	<i>Kerak Nasi</i>	Anónimo	Malayo	
169	<i>Kera Manja</i>	Anónimo	Malayo	
170	<i>Kerala Varma Rāmāyaṇa</i>	Kerala Varma Raja	Malayalam	Siglo XVIII.
171	<i>Khustar Rāmāyaṇa</i>	Jinadasa		Siglo XV.
172	<i>Khustar Rāmāyaṇa</i>	Munshi Jagannath Khushtar	Urdu	Año 1864.
173	<i>Kokilakarava</i>	Kokila	Sindhi	
174	<i>Kṛttivāsa Rāmāyaṇa</i>	Kṛttivāsa	Bengalí	Siglo XVI.
175	<i>Kṛttivāsa Rāmāyaṇa</i>	Angom Gopī	Manipuri	
176	<i>Kṛtyā Rāvaṇa o Kṛtyā Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Drama, siglo IX (rapto y ordalía).
177	<i>Kundamālā</i>	Dhinnāga, rey de Anupa	Sánscrito	Siglo V – IX. Drama.
178	<i>Kūrma Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Descripción del Raksasavamsa (I, 19). Consagración del <i>lingam</i> Rāmeśvara (I, 21). Episodio de maya Sītā (II, 34).
179	<i>Laghu-triṣaṣṭi-śalākā-puruṣa-carita</i>	Meghavijaya	Apabhramsa	Siglo XVII. Jainista
180	<i>Lakṣmaṇayan</i>	Anónimo	Rajastaní	Siglo XVII – XVIII.
181	<i>Lañkā Lakṣmī</i>	C.N. Srikantan Nair	Malayalam	Año 1976.
182	<i>Lañkā Rāvaṇa Palitam</i>	Madassery Madhana Variyar	Malayalam	
183	<i>Lava Kuśa Yuddha</i>	Harihara Vipra	Asamés	Siglo XIV. Describe el destierro de Sītā.
184	<i>Lava Kuśa Ākhyāna</i>	Nakar	Gujarati	Siglo XVI.

185	<i>Lavanyavati</i>	Upendra Bhanja		
186	<i>Liṅga Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	
187	<i>Lomaśa Rāmāyaṇa</i>	Lomaśa	Sánscrito	2.000 versos.
188	<i>Mahābhāgavata Devī Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	<i>Sakta</i> . Sītā, hija de Maṇḍodari (cantos 42 – 64).
189	<i>Mahābhārata</i>	Saraladasa (Siddheśvara Parida)	Oriya	Autor del primer RM en oriya (perdido). En su MHB hay varios episodios del <i>Rāmāyaṇa</i> .
190	<i>Mahābhārata (Rāmopākhyāna)</i>	Vyāsa	Sánscrito	Discrepancia sobre si es una versión anterior al RMV. Cantos III.147.28 – 38; VII.59.1 – 31; XII.22.51 – 62; III.252 – 275.
191	<i>Mahāmālā Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	56.000 versos. Diálogo ente Śiva y Pārvatī.
192	<i>Maha Nāṭaka</i>	Svayambhu	Apabhramsa	Siglo IX. Jainista.
193	<i>Mahāpurāṇa</i>	Puṣpadanta	Apabhramsa	Siglo X. Jainista (tradición Digambara).
194	<i>Mahāpurāṇa, Mahāpuruṣa o Uttarapurāṇa</i>	Merutuṅga		Siglo XIV. Jainista.
195	<i>Mahāpuruṣacarita</i>	Katyayaniputra		Referencias a la historia y personajes del <i>Rāmāyaṇa</i> .
196	<i>Maharadia Lawana</i>		Maranao	Siglo XVII – XIX.
197	<i>Mahā Rāma</i>		Birmano	Siglo XVIII – XIX. Prosa.
198	<i>Mahārāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	35.000 versos. Describe 99 <i>rasa-līlās</i> (danzas) de Rāma.
199	<i>Mahāvīra Caritam</i>	Bhavabhūti	Sánscrito	Drama, siglo VIII. 7 actos (de la boda a la coronación).
200	<i>Mahi Rāvaṇavadha</i>	Srichand Bharati	Asamés	Siglo XVII – XIX.
201	<i>Mahi Rāvaṇavadha</i>	Ānanda Kandali	Asamés	
202	<i>Mai Rāvaṇa Charitra o Ahi Mahi Rāvaṇa Charitra</i>	Anónimo	Sánscrito	
203	<i>Mainda Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	52.000 versos. Destaca el episodio de Vatika.
204	<i>Maṇḍodari</i>	Sardar K.M. Paniker	Malayalam	
205	<i>Maṇiratna Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	36.000 versos. Diálogo entre Vasistha y Aruṇḍhatī.
206	<i>Mantharā</i>	Umashankar Joshi	Gujaratí	Siglo XX. Poesía.
207	<i>Mantra Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	No contiene el <i>Rāmāyaṇa</i> sino versos dedicados a sus personajes.

208	<i>Manzoom Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Urdu	
209	<i>Mañjarī Rāmāyaṇa</i>	Oduvil Śaṅkarān Kutty Menon	Malayalam	
210	<i>Mañjula Rāmāyaṇa</i>	Suti Kṛṣṇa	Sánscrito	Cuenta la historia de Bhanupratapa. Rāma le explica <i>navadha bhakti</i> a Sabari.
211	<i>Mārīcavañcita</i>	Anónimo	Sánscrito	Drama, siglo IX. 5 actos, hasta la muerte de Ravana.
212	<i>Mārkaṇḍeya Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Mediados siglo XVII.
213	<i>Masihi Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Hindi	
214	<i>Matsya Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Siglo VI – VIII.
215	<i>Mayapusṭaka</i>	Anónimo	Sánscrito	Siglo X, drama.
216	<i>Mero Rām o Rāmāyaṇa Sār</i>	Lekhnath Sharma Paudyal	Nepalí	Publicado en 1954. Poesía
217	<i>Molla Rāmāyaṇa</i>	Molla	Telugu	Siglo XIV. Su autora es una poetisa de la comunidad de alfareros. Mezcla de poesía y prosa (<i>campū</i>).
218	<i>Mulabala Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Mediados siglo XVIII.
219	<i>Mulaka Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Principios siglo XVII.
220	<i>Mulla Masīhī Rāmāyaṇa</i>	Mulla Masiha	Persa	Publicado por Naval Kishore Press (Lucknow, 1898).
221	<i>Nārādīya Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Cantos I.79 y II.75. Siglo X – XI.
222	<i>Nirvacanottara Rāmāyaṇam</i>	Tikkana	Telugu	Siglo XIII. Prosa
223	<i>Nṛsiṅha Purāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Cantos 47 – 52.
224	<i>Padma Caritam o Padma Purāṇa (Pātāla -116, Uttara-24, 43 y 44)</i>	Ravisena	Sánscrito	Siglo VII. Jainista Sigue el PCV
225	<i>Padma Mahakāvya</i>	Subhavaradhana gani	Sánscrito	
226	<i>Padma Purāṇa</i>	Bhattaraka Candrakīrti	Apabhramsa	Siglo XVII. Jainista
227	<i>Padma Purāṇa</i>	Chandrasāgara	Apabhramsa	Jainista.
228	<i>Padma Purāṇa</i>	Dharmakīrti	Apabhramsa	Siglo XVII. Jainista.
229	<i>Padma Purāṇa</i>	Daulata Rāma	Hindi	Siglo XVII. Prosa
230	<i>Padma Purāṇa (Balabhadrapurāṇa)</i>	Raidhu	Apabhramsa	
231	<i>Padma Purāṇa</i>	Somadeva	Apabhramsa	Siglo XVII. Jainista
232	<i>Padma Purāṇa Pañjika</i>	Prabhacandra o Sricandra	Sánscrito	

233	<i>Pampā Rāmāyaṇa</i> (<i>Rāmacandra-carita</i>)	Nāgacandra, alias Abhinava- Pampā	Canarés	Siglo X – XIII. Jainista. <i>Kāvya</i> .
234	<i>Parichaya Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Hindi	Comentario.
235	<i>Pātāla Khanda Rāmāyaṇa</i>	Ānanda Kandali	Asamés	
236	<i>Pātāla Rāmāyaṇam</i>	Anónimo	Malayalam	<i>Folk</i> .
237	<i>Paumcariyam o Padma- carita</i>	Vimala Sūri	Prácrito	El primer RM jainista (siglo II – IV).
238	<i>Paumacarita o Pauma- cariya</i>	Svayambhū	Apabhramsa	Siglo VIII. Jainista (tradición Digambara).
239	<i>Phra Lak Phra Lam</i>	Anónimo	Laosiano	
240	<i>Phrommachak</i>	Anónimo	Laosiano	
241	<i>Pontaw Rama</i>	Saya Ku	Birmano	Año 1880. Drama.
242	<i>Pontaw Rama & Lakkana</i>	U. Maung Gyi	Birmano	Año 1910. Drama.
243	<i>Pothi Ramayan</i>	Anónimo	Urdu	Siglo XVIII.
244	<i>Prabandham Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Texto de la representación <i>pāṭhakam</i> (Kerala).
245	<i>Prasanna Rāghava</i>	Jayadeva	Sánscrito	
246	<i>Pratimā Nāṭaka</i>	Bhāsa	Sánscrito	Siglo II – VI. Drama.
247	<i>Prthvīrājāraso</i>	Anónimo	Hindi	siglo XV, 100 versos.
248	<i>Puṇyacandrodaya- purāṇa</i>	Kṛṣṇadāsa	Sánscrito	Siglo XVI. Jainista (tradición Digambara).
249	<i>Puṇyasravakathāsara</i>	Kumudendu	Canarés	Siglo XIII. Jainista.
250	<i>Purāṇasara</i>	Śricāndra		Siglo XI. Jainista
251	<i>Purāṇasarasamgraha</i>	Vasunandi		Siglo XI – XII. Jainista.
252	<i>Puṣpavr̥ṣṭi</i>	Thikkotiyan	Malayalam	Drama.
253	<i>Raden Kelana Tiga</i>	Anónimo	Malayo	<i>Ranting</i> .
254	<i>Rādheshyām Rāmāyaṇa</i>	Khadga Bahadur Shrestha	Nepalí	Publicado en 1933 (Libro I) y 1945 (completo).
255	<i>Rāghavabhyudaya</i>	Ramacandra	Sánscrito	Drama, siglo IX – XII.
256	<i>Rāghavanaiśadhīya</i>	Haradatta Suri	Sánscrito	Siglo XVI – XVII.
257	<i>Rāghavānanda</i>	Anónimo	Sánscrito	Drama, siglo IX.
258	<i>Rāghava Paṇḍavīyā</i>	Dhanañjaya	Sánscrito	Siglo XII. <i>Kāvya</i> . 13 cantos, también narra el MHB. Hay varios comentarios de esta obra.
259	<i>Rāghava Paṇḍavīyā</i>	Anónimo	Telugu	Siglo XVI.
260	<i>Rāghava Paṇḍavīyā</i>	Madhava Bhatta	Sánscrito	Siglo XII. <i>Kāvya</i> .
261	<i>Rāghava Vilāp</i>	Taranath Sharma	Nepalí	Principios siglo XX. Poesía.
262	<i>Rāghavavillāsa</i>	Visvanatha	Sánscrito	<i>Kāvya</i> , siglo IX.
263	<i>Rāghava Yādava Paṇḍavīyā</i>	Cidāmbara	Sánscrito	<i>Kāvya</i> , siglo XVI.
264	<i>Raghaviya-samhita</i>	Ramapanivadd	Sánscrito	Literatura religiosa (<i>bhakti</i>)

		ha		de la secta Ramanuja (Pāñcarātra).
265	<i>Raghāvollāsa</i>	Manasadi Kayastha	Sānscrito	C. Bulcke lo documentó: <i>India Office Library, London Catalogue</i> No. 3915. 12 <i>sargas</i> , las 3 primeras perdidas.
266	<i>Raghubhiracarita</i>	Anónimo		17 <i>sargas</i> . Publicado por Trivandrum Sanskrit Series.
267	<i>Raghunātha Carita</i>	Banabhatta		30 <i>sargas</i> . No difiere del RMV.
268	<i>Raghunātha Nāṭaka</i>	Drama	Hindi	Basado en el RCM.
269	<i>Raghunātha Rāmāyaṇam</i>	Raghunātha Nayak	Telugu	Siglo XVII (perdido parcialmente, se conservan los libros 1 – 3).
270	<i>Raghuvamśa ("La Dinastía Raghu")</i>	Kālidāsa	Sānscrito	Linaje de los Raghavas. Siglo V – VI.
271	<i>Raghuvilasa</i>	Ramacandra	Sānscrito	Drama, siglo XII.
272	<i>Raghuviragadhya</i>	Śrī Vaiṣṇava	Sānscrito	
273	<i>Raja Seri Rama Daki Semai</i>	Anónimo	Malayo	<i>Ranting</i> .
274	<i>Rāma, A Play</i>	Gopal Sharman	Inglés	Siglo XX.
275	<i>Rāmabālarita</i>	Anónimo	Gujarati	Siglo XV – XVI.
276	<i>Rāmabhyudaya ("El triunfo de Rāma ")</i>	Rey Yaśovarman de Kanauj	Sānscrito	Drama, siglo VIII. Fiel al RMV. Protesta por las innovaciones en los <i>rāmāyaṇas</i> .
277	<i>Rāmabhyudaya</i>	Tryasamisradeva	Sānscrito	Drama, siglo XV.
278	<i>Rāmabhyudaya</i>	Ayyalarāju Rāmabhadruḍu	Telugu	Siglo XVI.
279	<i>Rāmabhyudaya</i>	Saluva Narasimha	Sānscrito	Siglo XV. 24 cantos.
280	<i>Rāmabhyudaya</i>	Vyāsa Śrīrāmaveda	Sānscrito	Drama, siglo XV (conquista de Lankā, ordalía y regreso a Ayodhyā).
281	<i>Rāmacandra carita</i>	Anónimo	Canarés	Principios siglo XVIII.
282	<i>Rāmacandrahnikā o Rāmacandravilāsam</i>	Azhakattu Padmanabha Kurup	Malayalam	
283	<i>Rāmacandrikā</i>	Keśavadāsa	Hindi	Siglo XVI.
284	<i>Rāmacarita</i>	Abhinanda	Sānscrito	Bengala, siglo IX. <i>Kāvya</i> . Narra la historia desde el libro IV al VI con algunas variaciones.
285	<i>Rāmacarita (Rāmarahasya)</i>	Ceramān	Malayalam	Siglo XII. Es una de las primeras obras en malayalam y abunda en tamilismos.

286	<i>Rāmacarita</i> (<i>Rāmarahasya</i>)	Mohansvāmī	Sánscrito	Siglo XVI – XVII. <i>Kāvya</i> . <i>India Office Library</i> , No 3917.
287	<i>Rāmacarita</i>	Nabhadās	Hindi	Siglo XVII – XVIII.
288	<i>Rāmacarita</i>	Padmadevavija ya gaṇin		Siglo XVI.
289	<i>Rāmacarita</i>	Sadalamisra	Hindi	Siglo XIX (1807). Prosa.
290	<i>Rāmacarita</i>	Somadeva Suri		Siglo XVI.
291	<i>Rāmacarita</i>	Devgaṇisūri	Gujarātí	Año 1596. Prosa. Jainista
292	<i>Rāmacaritābdiratnam</i>	Nityānanda Śāstri	Sánscrito	Ensalza las enseñanzas políticas de Rāma.
293	<i>Rāmacarita cintāmaṇi</i>	Rāmacarita Upadhyaya	Hindi	Siglo XIX. Prosa
294	<i>Rāmacaritamānasa</i>	Tulsīdās	Hindi	El <i>rāmāyaṇa</i> más popular del norte de la India. siglo XVI.
295	<i>Rāmacaritamānasa</i>	Ramcharandas	Hindi	
296	<i>Rāmacaritamānasa</i>	Haricharandas	Hindi	
297	<i>Rāmacaritamānasa</i>	Vennikkulam Gopala Kurup	Malayalam	Traducción RCM.
298	<i>Rāmagītā Govinda</i>	Jayadeva	Sánscrito	También atribuido a Visvanathasimha, Maharaja de Vaghela.
299	<i>Rāmagītātika</i>	Anónimo	Sánscrito	
300	<i>Rāma Jānakī Darśan</i>	Narmad	Gujarātí	Siglo XX. Drama.
301	<i>Rāmajanma Kathā</i>	Surajdāsa	Hindi	Principios siglo XIX.
302	<i>Rāma Karuṇa Nāṭaka</i>	Drama	Hindi	
303	<i>Rāmakathā</i>	Anónimo	Canarés	Siglo XIX.
304	<i>Rāmakathā</i>	Errana o Errapreggaḍa	Telugu	Siglo XIII (perdido).
305	<i>Rāmakathā</i>	Kumaragam		
306	<i>Rāmakathā</i>	Durgā Prasad Singh	Bhojpurí	Siglo XIX – XX. <i>Kāvya</i> .
307	<i>Rāmakathā</i>	Vāsudeva	Sánscrito	
308	<i>Rāmakathāppattu</i>	Ayyippilla Āśān	Malayalam	3.168 versos.
309	<i>Rāmakathāvatāra</i>	Devacandra	Canarés	
310	<i>Rāma Kēling</i>	Anónimo	Javanés	
311	<i>Rāma kī śakti pūjā</i>	Nirālā	Hindi	Año 1938.
312	<i>Rāmakerti (Reamker)</i>		Jemer	
313	<i>Ramakien</i>	Rama I	Tailandés	Siglo XVIII.
314	<i>Ramakien</i>	Rama II	Tailandés	Siglo XVIII – XIX.

315	<i>Ramakien</i>	Rama IV	Tailandés	Siglo XIX.
316	<i>Ramakien</i>	Rama VI	Tailandés	Siglo XIX.
317	<i>Rāmakṛṣṇa Vilomakāvya</i>	Sūryadevī	Sánscrito	
318	<i>Rāmalakkhanacāryan</i>	Bhuvanatunga suri		Jainista.
319	<i>Rāmalīlāmṛta</i>	Kṛṣṇa Mohana	Sánscrito	
320	<i>Rāmalīlā-no-pada</i>	Ascet	Gujaratí	Siglo XIV.
321	<i>Rāmalīlā-no-pada</i>	Bhīma	Gujaratí	Siglo XV.
322	<i>Rāmaliṅgāmṛta</i>	Advaita Kavi	Sánscrito	Siglo XVI.
323	<i>Rāmamudhīya</i>	Vanshidhar Śukla	Hindi	
324	<i>Rāmānanda</i>	Rāmacandra	Sánscrito	Vibhisana aparece antes del rapto (perdido).
325	<i>Rāma Nāṭaka</i>	Rāmānanda		
326	<i>Rāmanattam</i>	Anónimo	Sánscrito	
327	<i>Rāma-ni Kathā</i>	Ranjital Pāṇḍya	Gujaratí	
328	<i>Rāma Nitīs</i>	Anónimo	Malayo	
329	<i>Rāmapadas</i>	Rāmānanda	Sánscrito	
330	<i>Rāmapurvatapaniya</i>	E.V. Krisna Pillai	Malayalam	
331	<i>Rāmarahasya</i>	Harasahāya Bhatta	Hindi	Siglo XIX (1828).
332	<i>Rāmarajabhiṣekam</i>	E.V. Krisna Pillai	Malayalam	
333	<i>Rāmarasa</i>	Chandragani	Gujaratí	Año 1573. Jainista.
334	<i>Rāmarasāyana</i>	Rāmabihari	Hindi	Prosa.
335	<i>Rāmaratnāvalī</i>	Harasahāya Bhatta	Hindi	Siglo XIX (1828).
336	<i>Rāmasandesa</i>	Sumangala	Pali	
337	<i>Rāmasataka</i>	Someśvara	Sánscrito	
338	<i>Rāmasītā Prabandh</i>	Samayasundara	Gujaratí	Siglo XVII. Jainista.
339	<i>Rāma Story</i>	C. Rajagopalachari	Inglés	
340	<i>Rāma Story Retold</i>	A. Menon	Inglés	
341	<i>Rāmāśvamedha</i>	Prakāśa Rāma Kuryagrāmī	Cachemir	
342	<i>Rāmāśvamedha</i>	Muddana	Canarés	Siglo XVIII – XIX.
343	<i>Rāmāśvamedha</i>	Anónimo	Nepalí	Año 1833. Prosa.
344	<i>Rāmāśvamedha</i>	Subba Homnath Khatiwada	Nepalí	Principios siglo XX. Poesía.
345	<i>Rāma Thagyin</i>	U. Aung Phyo	Birmano	Siglo XVIII (1775). Poesía.
346	<i>Rāma Thonmyo</i>	Saya Htwe	Birmano	Año 1904. Prosa.
347	<i>Rāma Vaidehī Vanavas</i>	Saket Ūrmilā		
348	<i>Rāmavatar (Govinda Rāmāyana)</i>	Guru Govind Singh	Punjabí	Siglo XVII.

349	<i>Rāmavatāra</i>	Śivaratna Sukla	Hindi	Prosa.
350	<i>Rāmavatāracarita</i>	Prakas	Cachemir	Siglo XVIII – XIX.
351	<i>Rāmavatāracarita</i>	Harinatha	Sánscrito	
352	<i>Rāmavatāra Kālanirṇaya Sucikā</i>	Anónimo	Sánscrito	<i>Madras Catalogue</i> , D. 1909
353	<i>Rāma Vatthu</i>	Anónimo	Birmano	Siglo XVII. Prosa.
354	<i>Rāmavijayacarita</i>	Devappa	Canarés	Siglo XIII.
355	<i>Rāmavijaya-Mahakāvya</i>	Raghunātha Upadhyaya	Sánscrito	
356	<i>Rāmavikrāma</i>	Anónimo	Sánscrito	
357	<i>Rāmavilasa</i>	Bhartmentha		
358	<i>Rāma Vilasa Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Hindi	
359	<i>Rāmavivāha (Rāma Bāla Līlā)</i>	Bhalan	Gujaratí	Siglo XV. Poesía
360	<i>Rāmavinoda</i>	Baladeva Kavi	Hindi	Finales del siglo XVII. <i>Kāvya</i> .
361	<i>Rāma-Viyog</i>	Lallubhai N. Desai	Gujaratí	Año 1906. Drama.
362	<i>Rāma Yagan</i>	U.Toe	Birmano	Siglo XVIII (1784). Poesía
363	<i>Rāmayaṅga</i>	Ramabhadrā Dikshita	Tamil	
364	<i>Rāmāyaṇa</i>	Vālmiki	Sánscrito	Siglo II a.C. – siglo II d.C. Poesía. El primer <i>Rāmāyaṇa</i> .
365	<i>Rāmāyaṇa</i>	Caturmukha	Apabhramsa	
366	<i>Rāmāyaṇa</i>	Dvija Gangārama	Bengalí	
367	<i>Rāmāyaṇa</i>	Dvija Lakṣmaṇa	Bengalí	
368	<i>Rāmāyaṇa</i>	Rama Śaṅkarā	Bengalí	
369	<i>Rāmāyaṇa</i>	Chandravati	Bengalí	
370	<i>Rāmāyaṇa</i>	Veṅkāmātya	Canarés	Siglo XVI – XVII. Verso <i>saṭpadī</i> .
371	<i>Rāmāyaṇa</i>	Jeronimus Abhayagunawa rdhana	Cingalés	Traducción parcial del Ramayana de Kamban.
372	<i>Rāmāyaṇa</i>	C. Don Bastian	Cingalés	
373	<i>Rāmāyaṇa</i>	John de Silva	Cingalés	Drama.
374	<i>Rāmāyaṇa</i>	Mandana Bhandase	Gujaratí	Siglo XV.
375	<i>Rāmāyaṇa</i>	Uddhava & Vīṣṇudasa	Gujaratí	Principios siglo XVI. Poesía.
376	<i>Rāmāyaṇa</i>	Ranachhoda- bhakta	Gujaratí	Siglo XIX.
377	<i>Rāmāyaṇa</i>	Śivadeva	Hindi	Finales siglo XVII. <i>Kāvya</i> .
378	<i>Rāmāyaṇa</i>	Canda Jha	Maithili	Prosa (1900).
379	<i>Rāmāyaṇa</i>	S.K. Nair	Malayalam	
380	<i>Rāmāyaṇa</i>	Jani Janardana	Maratí	Siglo XVI.

381	<i>Rāmāyaṇa</i>	Vitha Ranukanandana	Maratí	Siglo XVI.
382	<i>Rāmāyaṇa</i>	Rāmadāsa	Maratí	Siglo XVII.
383	<i>Rāmāyaṇa</i>	Vanabai	Maratí	Siglo XVIII.
384	<i>Rāmāyaṇa</i>	Sonaom-gara	Mongol	
385	<i>Rāmāyaṇa</i>	Cagar gesbi Blo-bzan tshul- khrims	Mongol	
386	<i>Rāmāyaṇa</i>	Tshulkhrims Dpal	Mongol	
387	<i>Rāmāyaṇa</i>	Gumāni Pant	Nepalí	Siglo XVIII – XIX. Poesía
388	<i>Rāmāyaṇa</i>	Raghunāth Bhaṭṭa	Nepalí	Siglo XIX. Poesía
389	<i>Rāmāyaṇa</i>	Badayuni	Persa	Siglo XVI. Lo mandó traducir el emperador Akbar
390	<i>Rāmāyaṇa</i>	Koravi Satya Nārāyaṇa	Telugu	Siglo XIV (perdido).
391	<i>Rāmāyaṇa</i>	Citrakavi Ananta Kavi	Telugu	Siglo XVI (perdido).
392	<i>Rāmāyaṇa</i>	Kaṅkaṅṭi Pāpa Rāju	Telugu	Siglo XVII. 3.000 versos
393	<i>Rāmāyaṇa</i>	Katta Varadarāju	Telugu	Siglo XVII.
394	<i>Rāmāyaṇa</i>	Kūchimañchi Timmakavi	Telugu	Siglo XVII – XVIII.
395	<i>Rāmāyaṇa</i>	Dhani Nivat	Tailandés	
396	<i>Rāmāyaṇa</i>	Dmar-ston Chos-rgyal of Dbus	Tibetano	Comentario del <i>Subhāṣītāratnanidhi (Legs-par bśad-pa rin-po-che 'i gter)</i> de Sa-skya Paṇḍita, siglo XIII. Canto 321 (Jong, 1983: 168).
397	<i>Rāmāyaṇa</i>	Dge-dun-phel o Sanghasri de Snar-than	Tibetano	Comentario del <i>Kāvyaḍarśa</i> de Daṇḍin (<i>Snan-nag melon-gi rgya-che grel-pa</i>), siglo XIII. Publicad en 1976 (Jong, 1983: 173).
398	<i>Rāmāyaṇa</i>	Rin-spuns-pa nag-dban jig- rten dban- phyug grags-pa	Tibetano	Comentario del <i>Kāvyaḍarśa</i> de Daṇḍin.
399	<i>Rāmāyaṇa</i>		Tibetano	Manuscritos de
400	<i>Rāmāyaṇa Kakawin</i>	Yogīśvara	Javanés	
401	<i>Rāmāyaṇa kathāmaṅgal</i>	Ramanbhai P. Som	Gujaratí	Año 1946. Adaptación.
402	<i>Rāmāyaṇa Lanḱā Kāṇḍa</i>	Pandit Padam Sharma	Nepalí	Año 1939. Prosa
403	<i>Rāmāyaṇa Maha Nāṭaka</i>	Drama	Hindi	
404	<i>Rāmāyaṇamañjarī</i>	Tulsīdās	Hindi	Siglo XVI.

405	<i>Rāmāyaṇa Maujam</i>	Munshi Shankar Das Parhat	Urdu	
406	<i>Rāmāyaṇam Drama</i>	Nulukettil Krishna Menon	Malayalam	
407	<i>Rāmāyaṇa Menh</i>	Sūrya Nārāyaṇa Menh	Urdu	
408	<i>Rāmāyaṇa-nan Pātro</i>	Nanabhai Bhatt	Gujaratí	Libretos sobre los personajes del <i>Rāmāyaṇa</i> .
409	<i>Rāmāyaṇa-no-sara</i>	Naramada	Gujaratí	Siglo XIX.
410	<i>Rāmāyaṇa Purāṇa</i>	Svambhūdev	Gujaratí	
411	<i>Rāmāyaṇa Saṁgraha</i>	Śrīnivāsa Rāghava	Sánscrito	<i>Madras Catalogue</i> , D. 1909
412	<i>Rāmāyaṇa Sapta Kāṇḍa</i>		Hindi	
413	<i>Rāmāyaṇa Sesak</i>	Anónimo	Javanés	
414	<i>Rāmāyaṇa-tattva- darpana</i>	Ramacandrendra Sarasvatī	Sánscrito	Siglo XVIII.
415	<i>Rāmāyaṇa yajña</i>	Premananda	Gujaratí	Siglo XVII.
416	<i>Rāmāyaṇa tātparyadīpika</i>	Vyāsa	Sánscrito	<i>Madras Catalogue</i> , No. R. 1518
417	<i>Ramayankathā</i>	Vīṣṇu das		
418	<i>Ramayans</i>	Śaṅkarā Kavicandra	Bengalí	
419	<i>Rāmayaśorasāyara Rāsa</i>	Keshrajaji	Gujaratí	Año 1627. Jainista
420	<i>Rāmchandraju Ro Rāso</i>	Khumān “Mān Kavi”	Hindi	
421	<i>Ramottaratapaniya</i>	Anónimo		
422	<i>Rām Rāso</i>	Mādhavadās Chāraṇa	Hindi	
423	<i>Raṇa-jang</i>	Vajiyo	Gujaratí	Principios siglo XVII. Poesía.
424	<i>Rāvaṇa Kathākavi</i>	Anónimo	Cingalés	Siglo XIX. Poesía.
425	<i>Rāvaṇa Maṇḍodari</i>	Anónimo	Cingalés	
426	<i>Rāvaṇa Maṇḍodari Saṁvāda</i>	Lāvaṇya Somaya	Gujaratí	Principios siglo XVI. Jainista.
427	<i>Rāvaṇa Maṇḍodari Saṁvāda</i>	Shridhar	Gujaratí	Año 1509.
428	<i>Rāvaṇaputram</i>	Pallathu Raman	Malayalam	
429	<i>Rāvaṇavadha (Bhaṭṭi-kāvya)</i>	Bhaṭṭi	Sánscrito	<i>Kāvya</i> . Siglo VI – VII.
430	<i>Rāvaṇayuddha</i>	Gona Buddha	Telugu	
431	<i>Rāvaṇayuddha</i>	Anónimo	Cingalés	Siglo XIX. Poesía (330 versos).
432	<i>Sahasramukha Rāvaṇacaritam</i>	Anónimo	Sánscrito	Siglo XIII. Se considera parte del <i>Āśramavasaparva</i> de Jaimini Bharata y el tema es parecido al <i>Adbhut Rāmāyaṇa</i> .

433	<i>Sāket</i>	Maithilī Śaran Gupta	Hindi	Prosa (1929).
434	<i>Sāketasanta</i>	Baladeva Prasāda Mīśra	Hindi	Prosa (1946).
435	<i>Sakethan</i>	C.N. Śrikantan Nair	Malayalam	
436	<i>Salalihini Sandesaya</i>	Anónimo	Cingalés	
437	<i>Samayādarśa Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Laksmi Narayana Press
438	<i>Samaya-Nirupana Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Venkatesvara Press.
439	<i>Sambo-ekotoba (Notas a las pinturas de tres joyas)</i>	Minamoto Tamenori	Japonés	Siglo X.
440	<i>Samkshipt Rāmāyaṇa</i>	Ratipatiram M. Tripathi	Gujarati	Año 1928. Adaptación.
441	<i>Samkṣipta Rāmāyaṇa</i>	Chakrapani Chalisey		Principios siglo XX. Verso.
442	<i>Samskṛt Rāmāyaṇa</i>	Nārada.	Sánscrito	24,000 versos, menciona las <i>tapas</i> de Svayambhu y Satarupa y su renacimiento en la forma de Daśaratha y Kausalyā.
443	<i>Samvṛta Rāmāyaṇa</i>	Nārada.	Sánscrito	24.000 versos.
444	<i>Sangītā Raghunandana</i>	Visvanathasim ha	Sánscrito	
445	<i>Śaṅkarā Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	
446	<i>Sankatanasanastotra</i>	Gangādhara Mahadevakavi	Sánscrito	
447	<i>Sār Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Hindi	
448	<i>Śatakaṇṭha Rāmāyaṇam o Sītā Vijayam</i>	Anónimo	Telugu	
449	<i>Satamukha Rāvaṇa Carita</i>	Anónimo	Sánscrito	
450	<i>Śatruñjaya-māhātmya</i>	Dhaneśvara	Sánscrito	Siglo XIV. Jainista (tradición Śvetāmbara).
451	<i>Satyopākhyāna</i>	Anónimo	Sánscrito	Siglo XIII. <i>Kāvya</i> . 2 <i>kāṇḍas</i> (49 cap. en el 1º y 30 cap. en el 2º.) Destaca el matrimonio de Rāma.
452	<i>Sauhārdha Rāmāyaṇa</i>	Śarabhaṅga	Sánscrito	40.000 versos. Describe la inteligencia de Rāma y Lakṣmaṇa a la hora de entender y hablar el lenguaje de los monos.
453	<i>Saupadma Rāmāyaṇa o Saupadya Rāmāyaṇa</i>	Atri	Sánscrito	62.000 versos. Cuenta el episodio Puspavatika describiendo el encuentro de Rāma y Sītā.
454	<i>Saura Purāṇa (Ch. 30)</i>	Anónimo	Sánscrito	Śāiva. Sītā, encarnación de Pārvatī.

455	<i>Śaurya Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	62.000 versos. Diálogo entre Hanumān y Surya. Cuenta la vida de Suka, responsable del abandono de Sītā.
456	<i>Sērat Kaṇḍa</i>	Anónimo	Javanés	
457	<i>Sērat Rāma</i>	Anónimo	Javanés	
458	<i>Śeṣa Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Principios siglo XX.
459	<i>Setubandha o Rāvaṇavadha ("La Construcción del Puente")</i>	Rey Pravarasena	Prácrito	Siglo V.
460	<i>Shankavali Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Hindi	
461	<i>Sītā</i>	C.C. Mehta	Gujarati	Drama.
462	<i>Sītā Anusuya Saṁvāda</i>	Anónimo	Gujarati	
463	<i>Sītā Carita</i>	Anónimo	Sánscrito	
464	<i>Sītā Carita</i>	Santi suri	Sánscrito	
465	<i>Sītā Carita</i>	Brahmānemidat ta	Sánscrito	
466	<i>Sītā Carita</i>	Amaradasa	Sánscrito	
467	<i>Sītāduhkhama</i>	Anónimo	Malayalam	Siglo XVIII. <i>Folk.</i>
468	<i>Sita Dewi Dihalau</i>	Anónimo	Malayo	
469	<i>Sītā Hanumān Saṁvāda</i>	Uddhava	Gujarati	Siglo XVI.
470	<i>Sītā Haraṇ</i>	Laksmi Prasad Doekota	Nepalí	
471	<i>Sītā Haraṇ</i>	Maruti Karunan	Gujarati	Siglo XV.
472	<i>Sītā Haraṇ</i>	Karman Mantri	Gujarati	
473	<i>Sītā Haraṇ</i>	Manilal C. Bhatt	Gujarati	Año 1931. Drama.
474	<i>Sītā Haraṇ</i>	Jayasagar	Gujarati	Año 1721.
475	<i>Sītājino Sohlo</i>	Tulasi	Gujarati	Año 1608.
476	<i>Sītāmaṅgal</i>	Puribai	Gujarati	Canciones de la boda.
477	<i>Sītārāma Rāsa</i>	Balkavi	Gujarati	Año 1629.
478	<i>Sītā Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Mediados siglo XVIII.
479	<i>Sītā Rāvaṇa Kathānakam</i>	Ācārya Hemacandra	Sánscrito	
480	<i>Sītā Svayaṁvara</i>	Anónimo	Maratí	Siglo XVI.
481	<i>Sītā Svayaṁvar</i>	Hariram	Gujarati	Año 1637.
482	<i>Sītā Svayaṁvar</i>	Viram-sut Hariram	Gujarati	Año 1647.
483	<i>Sītā Vanavāsa</i>	Janmashankara	Gujarati	Año 1913.
484	<i>Sītā Vanvās</i>	Lalit	Gujarati	Año 1902. Drama
485	<i>Sītāharana</i>	Anónimo		
486	<i>Sītāharanam</i>	N. Śaṅkarān Nair	Malayalam	
487	<i>Sītānveshaniya</i>	Anónimo		
488	<i>Sitar Pātāla Pravasa</i>	Anónimo	Asamés	

489	<i>Sitar Vanavasa</i>	Ghanasyamada sa	Bengalí	
490	<i>Sītā svayaṃvaram</i>	Kodungallur Kunjukkuttan Thampuram	Malayalam	
491	<i>Sītāvanasa</i>	Gangāramadasa	Asamés	
492	<i>Sītāvivāha</i>	Haridasa	Gujaratí	Año 1666.
493	<i>Sītāvivāh</i>	Krishnabai	Gujaratí	
494	<i>Sītāyana</i>	Ramapriyashar ana	Hindi	
495	<i>Śiva Mahapurāṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	
496	<i>Siyacariyam</i>	Bhuvanatunga Suri		Jainista.
497	<i>Skanda Purāṇa (II.30)</i>	Anónimo	Sánscrito	Śaiva. Contiene muchas interpolaciones del periodo en que fue escrito. Información muy dispersa.
498	<i>Śrāvaṇa Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	125.000 versos. Diálogo entre Indra y Janaka. Cuenta la historia del nacimiento de Mantharā y describe la llegada de Janaka a Citrakūṭa mientras Bharata está allí.
499	<i>Śrāvaṇa Pitr̥bhakti Nāṭak</i>	Dalpatram	Gujaratí	Siglo XX. Drama.
500	<i>Śri Rāma Kathā</i>	Valyibhai G. Desai	Gujaratí	Prosa.
501	<i>Śri Rāma Paṭṭābhiṣeka</i>	Masti Venkateśa Iyengar	Canarés	Mediados siglo XVIII.
502	<i>Śri Rāma Vijaya</i>	Śridhara	Maratí	Siglo XVII.
503	<i>Śri Rāmabhyudaya Kathā Kusuma Mañjarī</i>	Anónimo	Canarés	Principios siglo XVIII.
504	<i>Śri Rāmacandra Aśvamedha</i>	Bhavadeva Vipra	Asamés	
505	<i>Śri Rāmacandrodaya</i>	Rāmanātha Jyotiṣī	Hindi	
506	<i>Śri Śri Rāmarasāyana</i>	Raghunandana Goswami	Bengalí	Kāvya. Muy popular en Bengala.
507	<i>Śrīmad Āndhra Vālmiki Rāmāyaṇam</i>	Vāvilikolanu Subba Row	Telugu	Traducción del RMV.
508	<i>Śrīmad Rāmāyaṇa (Rāmakathā Bhyuadayam)</i>	Anónimo	Canarés	Mediados siglo XVIII.

509	<i>Subrahmā Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	32.000 versos.
510	<i>Sugrīva Vijayamu</i>	Kandukūri Rudra Kavi	Telugu	Siglo XVI. Ópera (<i>yakṣagāna</i>).
511	<i>Sundarānanda Rāmāyaṇa</i>	Sundarananda Banrah	Nepalí	Siglo XVIII. Prosa
512	<i>Sūrasāgara- Rāmāyaṇa</i>	Sūrdās	Hindi	
513	<i>Suvarcasa Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	5.000 versos. Diálogo entre Sugrīva y Tara. Destaca la historia de Sulocana; el diálogo entre el <i>dhobi</i> y su mujer; los murmullos de Santa porque Sītā hace el dibujo de Ravana, por ello Sītā la maldice para que renazca como pájaro; matanza de Maharavana.
514	<i>Svapnadaśānana</i>	Rey Bhīmaṭa de Kālañjara	Sánscrito	Drama, siglo VIII (perdido).
515	<i>Svayambhuva Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	18.000 versos. Diálogo entre Brahmā y Nārada. Sītā es hija de Maṇḍodari.
516	<i>Tattvasaṁgraha Rāmāyaṇa</i>	Rāma Brahmānanda	Sánscrito	Siglo XVII – XVIII. Manuscrito editado por V. Raghavan, <i>Oriental Research</i> , Madras (1953).
517	<i>Thiri Rama</i>	Nemyo Nataka Kyaw Gaung	Birmano	Siglo XVIII – XIX. Drama
518	<i>Tithi Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Hindi	
519	<i>Torave (Torvey) Rāmāyaṇa</i>	Torave Narahari (Kumara Vālmiki)	Canarés	Siglo XIV. 112 cantos en verso <i>saṭpadī</i> .
520	<i>Triṣaṣṭismṛtiśāstra</i>	Pandit Asadhara		Siglo XIII. Jainista.
521	<i>Triṣaṣṭisālākā Puruṣa Carita</i>	Hemacandra	Sánscrito	Siglo XII. Jainista (tradición <i>Śvetāmbara</i>). Sigue el PCV, el <i>Padma Purāṇa</i> y en algunos episodios como la pelea entre Vālin y Rāma, el RMV.
522	<i>Triṣaṣṭisālākā-puruṣa-carita</i>	Vimala suri		Jainista.
523	<i>Triṣaṣṭisālākā-puruṣa-carita</i>	Vajrasena		Jainista.
524	<i>Triṣaṣṭi Mahāpurāṇa (o Mahāpurāṇa)</i>	Mallisena		Siglo X – XI. Jainista.
525	<i>Turumalineśa Carita</i>	Anónimo	Canarés	
526	<i>Udāra Rāghava</i>	Sakalyamalla, Kavimalla o Mallācārya	Sánscrito	Siglo XIV. 18 <i>sargas</i> , sólo se conservan 9. Narra principalmente la mutilación de Surpanakha.

527	<i>Uddātarāghava</i>	Anaṅgahaṛṣa Mayūrāja	Sānscrito	Drama, siglo XIII. 6 actos. Desde el exilio a la vuelta a Ayodhyā. Sugrīva y Bharata intentan suicidarse y Hanumān lo impide.
528	<i>Unmatta Rāghava</i>	Bhāṣkara Bhatta	Sānscrito	Drama, siglo XIV.
529	<i>Unmatta Rāghava</i>	Virupākṣa	Sānscrito	Drama, siglo XIV.
530	<i>Ūrmilā</i>	Bālakṛṣṇa Sharma Navin	Hindi	Prosa (1957).
531	<i>Uttama Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Siglo XVI.
532	<i>Uttara Kāṇḍa</i>	Gona Kaca & Viṭṭhalarāju	Telugu	Verso.
533	<i>Uttara Rāmāyaṇa</i>	Kakkati Paparaju	Telugu	Siglo XVIII.
534	<i>Uttara Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Siglo XVII (1600).
535	<i>Uttara Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	Siglo XVII (1637)
536	<i>Uttarakāṇḍa</i>	Anónimo		
537	<i>Uttarapurāṇa</i>	Guṇabhadra	Sānscrito	Siglo IX. Jainista
538	<i>Uttara Rāghava</i>	Anónimo		
539	<i>Uttararāmacarita</i>	Bhavabhūti	Sānscrito	Siglo VIII. Drama.
540	<i>Uttararāmacarita</i>	Cattukkuty Mannatiyar	Malayalam	Se representaba habitualmente en el siglo XIX.
541	<i>Vaidaiḥī Banwās</i>	Ayodhyāsing Upādhyāya 'Hariaudha'	Hindi	Prosa (1939).
542	<i>Vaidehīsa Vilasa</i>	Upendra Bhanja	Oriya	
543	<i>Vaiḡyānik Rāmāyaṇa Rāmāyaṇ ko Balun</i>	Purna Prasad Sharma	Nepalí	
544	<i>Vālmiki Rāmāyaṇa</i>	Visvanathasim ha Marajā de Vaghela.		
545	<i>Vālmiki Rāmāyaṇa</i>	Gopīnāthan Venkaṭa Kavi	Telugu	Siglo XIX.
546	<i>Vālmikiya Bhagya o Rāmāyaṇa Darśana</i>	K. V. Puttapa, Kuvempu	Canarés	
547	<i>Varadaitthal Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Canarés	
548	<i>Vāsudevahindi</i>	Sanghadāsa	Prácrito	Siglo V – VII. Jainista (tradición Śvetāmbara). Sigue el RMV.
549	<i>Vāyu Purāṇa (II.26)</i>	Anónimo	Sānscrito	Similar al <i>Vīṣṇu Purāṇa</i>
550	<i>Vedānta Desika</i>	Śri vaiṣṇava		

551	<i>Vedānta Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Cuenta el nacimiento y la vida de Paraśurāma. Lahri Press, Varanasi, No. 1964
552	<i>Vicitra Rāmāyaṇa</i>	Damodar Mishra	Oriya	Siglo XVI – XVII.
553	<i>Vicitra Rāmāyaṇa</i>	Visvanatha Khuntiya	Oriya	
554	<i>Vicitra Rāmāyaṇa</i>	Bhanja Madhavadasa	Oriya	
555	<i>Vilāṅkā Rāmāyaṇa</i>	Saraladasa	Oriya	Siglo XVI.
556	<i>Vīṣṇu Purāṇa (IV. 4,5)</i>	Anónimo	Sánscrito	Aporta detalles que no se encuentran en el <i>Harivaṃśa</i> : Referencia a Tatikavadha, menciona a hijos y hermanos de Rāma (IV, 4). Sītā como <i>ayoniya</i> (IV, 5).
557	<i>Vīṣṇu dharmottara Purāṇa (Ch. 200, 212, 222.12)</i>	Anónimo	Sánscrito	Historia de Ravanavadha. Rāma, Lakṣmaṇa, Bharata y Śatrughna son avatares de Narayana, Sankarsana, Pradyumna y Aniruddha respectivamente. Rāma siempre lleva un <i>liṅgam</i> dorado con él.
558	<i>Visram Manasa</i>	Baba Raghunath Das	Hindi	
559	<i>Viśrāmasāgara</i>	Raghunātha dāsa	Hindi	Siglo XIX. Prosa
560	<i>Vritham</i>	Ezchuttan (atribuido)	Malayalam	
561	<i>Wahyu Makutha Rama</i>	Anónimo	Malayo	
562	<i>What is Not in the Story</i>	Sarah Joseph	Malayalam	
563	<i>Yādava Rāghavīya Rāmakathā</i>	Vāsudeva		
564	<i>Yadavaraghaviya</i>	Venkatadhvari	Sánscrito	
565	<i>Yoga-śāstra-svopajña-vṛtti</i>	Hemacandra	Sánscrito	Siglo XII. Jainista (tradición <i>Śvetāmbara</i>). Sigue el PCV, y en ciertos aspectos, el <i>Padma Purāṇa</i> .
566	<i>Yoga Vasiṣṭha Maha Rāmāyaṇa o Vasiṣṭha Rāmāyaṇa</i>	Anónimo	Sánscrito	Siglos XII – XIII. 32.000 <i>slokas</i> divididas en 6 <i>prakaranas</i> . Recoge las enseñanzas de Vasistha antes de que Rāma y Lakṣmaṇa se vayan con Visvamitra.

ANEXO V: MAPAS Y CUADROS

HISTÓRICOS

DINASTÍAS INDIAS Y GOBERNANTES

Sólo se incluyen las principales dinastías y gobernantes. Las fechas corresponden al período de gobierno más importante.

Dinastía Saisunaga (ascendencia Magadha, India norte) VII – IV a.C.	
c. 543 – 491	Bimbisara (Srenika)
c. 491 – 461	Ajashatru (Kunika)
Nandas ¹ siglo IV a.C.	
c. 362 – 334	Mahapadma y ocho hijos
Imperio Maurya (India, excepto el area sur de Karnataka) IV – II a.C.	
c. 321 – 298	Chandragupta Maurya
c. 298 – 272	Bindusara Amitraghata
c. 272 – 232	Aśoka (-vardhana)
c. 232 – 185	Últimos Mauryas
Shungas (Valle del Ganges y parte de India central) II – I a.C.	
c. 185 – 173	Pushyamitra (Pushpamitra)
Indo-Griegos (India noroeste) II – I a.C.	
c. 180 – 165	Demetrio II
c. 155 – 130	Menandro (Milinda)
Kanvas (India norte) c. 73 – 28 a.C.	
Satavahanas (Deccan norte) I – III d.C.	
c. 120	Gautamiputra Satakarni
c. 130	Vashishthiputra Satakarni
c. 170 – 200	Yajna Śri
Shakas (India oeste) siglos I – III	
Kushanas (India norte y Asia Central) siglos I – III	
c. 48 – 78	Kadphises I
c. 78 – 100	Kadphises II
c. 120 – 162	Kanishka
c. 162 – 182	Huvishka
c. 182 – 220	Vāsudeva
Guptas (India norte) siglos IV – VI	
320 – 330	Chandragupta I

330 – 375	Samudragupta
375 – 415	Chandragupta II Vikramaditya
415 – 55	Kumaragupta I
455 – 67	Skandagupta
467 – 99	Buddhagupta
Hunos (India noreoeste y Asia central) V – VI	
Maukharis siglos VI – VII	
Últimos Guptas de Magadha siglos VI –VII	
Harsha siglo VII	
606 – 647	Harshavardana
Pallavas (Tamil Nadu) <i>c.</i> 300-888	
630 – 668	Narasimhavaraman
730 – 796	Nandivarman II
Cālukyas de Vatapi (Deccan oeste y central) <i>c.</i> 556 – 757	
610 – 643	Pulakeshin II
Pāṇḍyas de Madurai (Tamil Nadu) siglos VII – X	
768 – 815	Varuguna I
815 – 862	Shrimara Shrivallabha
862 – 867	Varuguna II
Cālukyas (del este) de Vengi (Andhra Pradesh) <i>c.</i> 630 – 970	
Palas (Bengala y Bihar) <i>c.</i> 750 – 1100	
<i>c.</i> 750	Gopala
770 – 813	Dharmapala
813 – 55	Devapala
1005 – 55	Mahipala
Rashtrakutas (Deccan oeste y central) <i>c.</i> 753 – 973	
780 – 93	Dhruva
793 – 833	Govinda III
814 – 78	Amoghavarsha
878 – 914	Krishna II
914 – 972	Indra II
972 – 986	Krishna III
Pratiharas (India oeste y norte del Valle del Ganges) <i>c.</i> 773 – 1019	
773 – 793	Vatsaraja
793 – 833	Nagabhata
836 – 885	Bhoja
<i>c.</i> 908 – 942	Mahipala
Coļas de Thanjavur (Tamil Nadu) <i>c.</i> 850 – 1278	

984 – 1014	Rajaraja I
1014 – 1044	Rajendra
1070 – 1118	Kulottunga I
Chandellas (Bundelkhand) <i>c.</i> 900 – 1203	
Kalachuris de Tripuri (Madhya Pradesh) <i>c.</i> 950 – 1195	
Chahamanis (Rajastán este) <i>c.</i> 973 – 1192	
Cālukyas de Kalyani (Deccan oeste y centro) 973 – 1189	
992 – 1008	Satyashraya
1043 – 1068	Someshvara I
1076 – 1126	Vikramaditya VI
1181 – 1189	Someshvara IV
Cālukyas (Gujarat) <i>c.</i> 974 – 1238	
Gahadavalas (Qanauj) <i>c.</i> 974 – 1060	
Hoysalas de Dvarasamudra (Deccan central y sur) <i>c.</i> 1110 – 1327	
Senas (Bengal) <i>c.</i> 1118 – 1199	
1158 – 1169	Vallala Sena
Yadavas de Devagiri (Deccan norte) <i>c.</i> 1190 – 1294	
Kakatiyas of Warangal (Andhra Pradesh) <i>c.</i> 1197 – 1323	
Sultanes de Delhi 1206 – 1526	
1206 – 1290	Reyes Esclavos
1290 – 1320	Khaljis
1320 – 1413	Tughluqids
1414 – 1451	Sayyids
1451 – 1526	Lodis
Sultanes de Bengala 1336 – 1576	
1345 – 1414	Línea de Ilyas Shah (line of trad por descendientes d)
1414 – 1436	Línea de Raja Gaṇeśa
1437 – 1487	Línea de Ilyas Shah ; restablecido
1487 – 1494	Línea de Habashis
1494 – 1532	Línea de Sayyid Husain Shah
Sultanes de Cachemira 1346 – 1589	
1346 – 1526	Desdendientes de Shah Mirza Swati
Sultanes de Gujarat 1391 – 1583	
1391 – 1411	Zafar Khan Muzaffar I
1411 – 1442	Ahmad I
1458 – 1511	Mahmud I. Begra
1511 – 1526	Muzaffar II

Gobernantes del Imperio Vijayanagara 1336 – 1646	
1336 – 1354	Harihara I
1354 – 1377	Bukka I
1377 – c. 1404	Harihara II
c. 1404 – 1406	Bukka I
1406 – 1422	Devaraya I
1422 – 1425	Vira Vijaya
1425 – 1447	Devaraya II
1447 – 1465	Mallikārjuna
1465 – 1485	Virupākṣa
1485 – 1486	Praudhadevaraya
c. 1486 – 92	Saluva Narasimha
c. 1492 – 1503	Immadi Narasimha
1503 – 1509	Vira Narasimha
1509 – 1530	Krishnadevaraya
c. 1530 – 1542	Achyuta
1542 – c. 1570	Sadashiva
c. 1570 – 1573	Tirumala
c. 1573 – 1585	Rauga I
1585	Venkata I
Otros	
1642-46	Ranga II
Chatrapati Bhonsles hasta 1707	
1674 – 1680	Śivājī I
1680 – 1689	Sambhaji
1689 – 1700	Rajaram
1700 – 1707	Tara Bai
Emperadores mogoles 1526 – 1858	
Grandes Mogoles 1526 – 1707	
1526 – 1530	Babur (Zahiruddin Muhammad)
1530 – 1556	Humayun (Nasiruddin Muhammad) ²
1556 – 1605	Akbar (Jalaluddin Muhammad)
1605 – 1627	Jahangir (Nuruddin)
1627 – 1628	Dewar Baksh
1628 – 1658	Shah Jahan (Shihabuddin; destronado)
1658 – 1707	Aurangzeb (Muhiyuddin)
Mogoles menores 1707 – 1858	
1707 – 1707	Azam Shah
1707 – 1712	Shah Alam I (Muhammad Mu'azzam)
1712 – 1712	Azim-ush Shan

1712 – 1713	Jahandar Shah (Muhammad Muizzuddin)
1713 – 1719	Farrukh Siyar (Jalaluddin Muhammad)
1719 – 1719	Rafi ud-Darayat (Shamsuddin)
1719 – 1719	Rafi ud-Daula Shah Jahan II
1719 – 1719	Nikusiyar
1719 – 1748	Muhammad Shah (Nasiruddin)
1748 – 1754	Ahmad Shah Bahadur (Abu al-Nasir Muhammad)
1754 – 1760	Alamgir II (Muhammad Azizuddin)
1760 – 1760	Shah Jahan III
1760 – 1806	Shah Alam II (Jalaluddin Ali Jauhar ; deposed briefly in 1788)
1806 – 1837	Akbar Shah II (Muhiyuddin)
1837 – 1858	Bahadur Shah II (Abul al-Zafar Muhammad Sirajuddin ; desterrado)
Sultanes Sharqi de Jaunpur 1394 – 1479	
Sultanes de Malva 1401 – 1531	
Sultanes Bahmanid del Deccan y sus sucesores 1347 – 1527	
Imadshahis de Berar 1484 – 1572	
Nizamshahis de Ahmadnagar 1490 – 1595	
Baridishahis de Bidar 1492 – c. 1609	
Adilshahis de Bijapur 1489 – 1686	
Qutbshahis de Golconda 1512 – 1687	
Sultanes Faruqi de Khandesh 1370 – 1601	
Pāṇḍyas de Madurai (Tamil Nadu) 1216 – 1327	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Eran hindúes de casta baja, hostiles a los brahmanes y Kashatniyas; Chandragupta Maurya los destruyó. 2. Humayun fue derrotado en 1540 y expulsado de la India hasta 1555, dejando el norte de la India bajo el control de Sher Shah Suri (murió en 1545), Islam Shah y Sikander Shah . 	

TABLA DE ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS DEL SUDESTE ASIÁTICO

Año	Indonesia, Malasia y Singapur	Tailandia	Myanmar	Vietnam	Camboya y Laos
Antes de C.	“Hombre de Java” (500.000 años a.C.). Migración protomalaya desde China. (2500 a.C.)		Llegan los Mong (2000 a.C).	Cultura Dong Son (300 a.C.)	
			Llegan misioneros budistas enviados por Aśoka (siglo III a.C.)	Periodo bajo el domino de China (111 a.C. – 938 d.C.).	
Después de C.			Birmanos llegan a Tibet (siglo III).	Reino Hindú de Champa (siglo II)	Reino Hindú de Funan (siglos I – VI)
				Budismo Mahayana	Reino Chenlá (siglo VI)
500	Imperio Hindú-Budista de Śriwijaya (Sumatra y Península Malaya, s. iglo VII).				Sailendras invaden Chenlá
	Dinastía budista Sailendra (Java, VIII). Se construye Borobudur (782 – 824)		Fundación de Bagan (año 849).	Fin del dominio de China. Primera dinastía Viet (año 938)	Periodo Hindú. Fundación de Ankor (año 889)

	Reino Hindú Mataram (Java, siglo IX).				
1000	Śriwijaya derrota Mataram (año 1006).				
	Los Cojas atacan Śriwijaya. (año 1025)		Dinastía Bagan (1044 – 1287). Adopción del budismo Teravada.	Dinastía Ly (1010 – 1225). Promoción del budismo Teravada.	Construcción de Angkor Wat (1112 – 1152).
	Ocaso del imperio Śriwijaya (siglo XIII). El Islam llega a Sumatra y a península Malaya	Reino Sukhotai (1238 – 1376). Adopción del Budismo Teravada y la escritura Thai.	Los mongoles saquean Bagan (1287).	Dinastía Tran (1225 – 1400). Frenan la invasión mongol.	El budismo Teravada reemplaza al hinduismo (siglo XIV).
	Fundación del imperio Majapahit (Java, 1292). Gajah Mada, ministro (1331-1364). Fundación de Malaca por Alfonso de Alburquerque (1402).	Fundación de Ayuthaya. Año 1350			

	Auge del Islam y caída de los Majapahits (siglo XV). El Sultanato de Malacca se convierte al Islam.	Los Tailandeses atacan a los jemerres y controlan los estados malayos (siglo XV).			Los tailandeses ocupan Angkor (1431). Phnom Penh se convierte en la capital
1500	Caída de los Majapahits (1520). Los portugueses conquistan Malacca y Ternate (1511).	Invasión birmana			
	Fundación del reino de Mataram (1582)				
1600	Fundación de la Compañía de las Indias Orientales Holandesas (1602). Anexionan Macassar, Molucas, Java y Malaca (1641).			Llegan los primeros misioneros franceses.	
1700	Los holandeses dividen Mataram en Solo y Yogyakarta (año 1755).	Los birmanos saquean Ayuthaya (1767). Periodo Thon Buri hasta 1772		Rebelión de Tay Son (1771 – 1802).	

	Francis Light llega a Penang (1786).				
1800	Los británicos ocupan Java. 1811 – 1816. Raffles funda Singapur (1819)				
	Guerra de Siponegoro en Java (1825 – 1830). Los británicos intervienen en los sultanatos malayos.			Los franceses ocupan Saigón (1859), Conchinchina (1862), Annam y Tonkín (1885)	Camboya se convierte en protectorado francés (1863)
	Política Ética. Federación Malaya (1870 – 1900) (1895).	Chulalongkom (1868 - 1910) reformas y modernización	Guerras con los ingleses (1824, 1852 y 1883) que acaban con la anexión de Burma por Gran Bretaña.		
1900	Movimientos nacionalistas del Islam Sarekat (1912), PKI (1920) y PNI (1927). Introducción del caucho.			Supresión del nacionalismo	

Proclamación de la República de Indonesia. (1945). Federación Malaya (1948).	Golpe de estado pone fin a la monarquía absoluta (1932).	Independencia (1948) seguida de las rebeliones comunista y karen.	Ho Chi Minh declara la independencia del Norte (1945)	Francia reocupa Laos y territorios del Mekong de los tailandeses (1904).
Guerra contra los holandeses (1946 – 1949). Emergencia comunista (1948 – 1960)	Restauración de elecciones democráticas (1946), golpes de estado militares.	Ne Win se hace con el poder en un golpe de estado entre militares y grupos de izquierdas (1962)	Guerra entre Francia y el Viet – Minh (1946 – 1954).	Gobierno de los Jemeres Rojos (1975 – 1978).
Golpe de Untung y masacre de comunistas (1965). Independencia de Malasia (1957).	Disturbios estudiantiles (1973)		División de Vietnam (1955). EEUU bombardea el norte (1965).	Vietnam invade Camboya (1978).
Suharto presidente. (1968 – 1998) Singapur se independiza (1965)	Llega la democracia a Tailandia (1992)	El movimiento democrático es reprimido por la junta militar de 1988 en adelante.	Caída de Saigón (1975)	Elecciones democráticas con el apoyo de la ONU (1993).

