

Lo profano *en* lo sagrado: Identidad religiosa y literaria en el *Rāmāyaṇa*

Óscar Figueroa Castro

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CIUDAD DE MÉXICO-MÉXICO

figueroa@correo.crim.unam.mx

Resumen

Suele concebirse lo sagrado y lo profano como ámbitos distintos, incluso antagónicos. En la antigua cultura sánscrita muchos casos sugieren una interacción más complejo entre realidades sagradas y profanas. Aquí se explora el *Rāmāyaṇa*, una de las dos grandes épicas hinduistas. En especial, el artículo revisa la construcción, dentro del *Rāmāyaṇa*, de una identidad religioso-literaria frente al pasado védico y los valores de la ortodoxia brahmánica. Con este fin se analiza la tematización que el texto hace de sí mismo como el “poema original” (*ādikāvya*), así como la lectura por figuras posteriores como Bhavabhūti (siglo VIII) y BhaṭṭaTauta (siglo X).

Palabras clave: Religión y literatura, literatura sánscrita, *Rāmāyaṇa*, BhaṭṭaTauta, Bhavabhūti.

The Profane *within* the Sacred: religious and literary identity in the *Rāmāyaṇa*

Abstract

The sacred and the profane are usually conceived as different and even antagonistic realms. In the ancient Sanskrit tradition many examples suggesting a more complex interaction between sacred and profane realities. Here the Ramayana—one of the two great Hindu epics—is explored. The paper discusses the construction, within the *Rāmāyaṇa*, of a religious and literary identity against the values of Brahmanic orthodoxy and the Vedic past. To this end, the thematization of the *Rāmāyaṇa* as the “primordial poem” (*ādikāvya*), as well as the text’s appropriation by later figures like Bhavabhūti (VIII a.D.) and BhaṭṭaTauta (X a. D.), are analysed.

Keywords: Religion and literature, Sanskrit literature, *Rāmāyaṇa*, BhaṭṭaTauta, Bhavabhūti.

Recibido: 13-1-14 / Aceptado: 28-1-14

1. Preámbulo

Suele pensarse lo sagrado y lo profano como ámbitos distintos, incluso opuestos.¹ No siempre o necesariamente es así. La antigua cultura sánscrita ofrece un rico repertorio de casos que sugieren un mecanismo de interacción más complejo entre realidades sagradas y profanas. En este artículo exploro el caso del *Rāmāyaṇa*, una de las dos grandes épicas (*itihāsa*) que da identidad al hinduismo clásico desde sus orígenes hasta nuestros días. En especial, me propongo revisar la identidad literaria que el propio *Rāmāyaṇa* construye respecto a sí mismo en sus primeras páginas, así como el significado que la misma guarda en relación con el gran pasado védico y los valores de la ortodoxia religiosa brahmánica.

Como intentaré mostrar, la construcción de dicha identidad se basa en una búsqueda de legitimidad en una autoridad canónica y antigua, al tiempo que se introducen cambios e innovaciones, dando así cabida a expresiones originalmente situadas en la periferia o de plano marginales. De entrada, esto querría decir que, lejos de ser una realidad fija, la cultura sánscrita, como cualquier otra, experimentó cambios, algunos de hecho muy profundos y definitivos. En nuestro caso, transformaciones a varios niveles (histórico, social, lingüístico, etc.) debieron producirse para crear un sentido de continuidad entre la antigua cosmovisión sacrificial védica y la tradición épica a la que el *Rāmāyaṇa* da voz. De hecho, lo que se conoce como sanscritización de la India bien puede abordarse a partir de los temas aquí tratados y a la luz de esta apuesta por una continuidad en medio de la discontinuidad.² Esa apuesta, una vez más y como reza el título de este artículo, puede entenderse como una instauración deliberada de lo profano en lo sagrado.

2. El *Rāmāyaṇa*, una “historia que todo mundo conoce”

Compuesto a lo largo de un extenso período de tiempo, el *Rāmāyaṇa* o la gesta del mítico héroe Rāma, constituye un ejemplo magnífico en virtud de su perdurabilidad. Como se sabe, con excepción del período védico, se trata de una historia que ha acompañado a la India hasta nuestros días. Además, desde una época muy temprana desbordó el horizonte cultural sánscrito para ser acogida por otros horizontes lingüísticos. Hay *Rāmāyaṇas* sureños, escritos por ejemplo en tamil y canarés, y norteños, redactados en hindi.³ La historia se volvió incluso producto de exportación y así se diseminó por el sureste asiático. Además, pronto rebasó su formato narrativo original (cualquiera que sea el género que le queramos asignar: epopeya, épica, etc.) para inspirar puestas en escena, poemas clásicos, canciones po-

pulares, ciclos iconográficos y otros tipos de representación visual, etc., y en la época actual historietas, series de televisión, espectáculos multimedia, todos ellos casi siempre seguidos con gran fervor religioso y a veces incluso militante. Al respecto cabe recordar que a partir del siglo V muchas de estas recreaciones fueron comisionadas por reyes, lo que fue dando a la historia un claro perfil político (Pollock, 1993).

En fin, muchos *Rāmāyaṇas*, cada uno el reflejo de un contexto social, histórico, geográfico e intelectual propio, así como de filiaciones religiosas y tradiciones literarias regionales (Richman, 1991: 16). El *Rāmāyaṇa*, como afirma A. K. Ramanujan, es algo así como la “segunda lengua de toda un área cultural” (*Ibid.*: 45). Al mismo tiempo, como se sabe, esa centralidad polifónica está erigida sobre una trama básica, sobre una “historia que todo mundo conoce”, como afirma S. Pollock (1993: 263). Los distintos *Rāmāyaṇas* son reinenciones de una historia por todas conocidas; son cristalizaciones de esa matriz básica compuesta por ciertos caracteres, ciertos incidentes, cierta geografía. Esa historia común es el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, redactado en sánscrito más o menos entre los siglos IV a. C. y III d. C. Resumo a continuación la trama.

3. La trama

Un rey de nombre Daśaratha se lamenta por no tener un heredero. Desesperado pide consejo a un grupo de sabios, quienes le sugieren como remedio la realización de un costoso y complejo sacrificio. Daśaratha sigue sus instrucciones y al poco tiempo sus tres esposas quedan encintas. Así nacen Rāma, Bharata, y los gemelos Lakṣmaṇa y Śatrughna. Con el tiempo, Rāma se convierte en un hábil, apuesto e inteligente guerrero, por el que todos sienten aprecio. En su momento, Rāma gana la mano de la hermosa y casta Sītā. Complacido, su padre decide retirarse y lo nombra su sucesor. La madre del segundo hijo, Bharata, de nombre Kaikeyī, no está de acuerdo; piensa que la decisión no favorece a su hijo. Daśaratha cede ante las presiones de Kaikeyī, pues tiempo atrás había prometido concederle cualquier deseo, luego de que ella le salvara la vida. Kaikeyī saca provecho de esa antigua promesa y pide que Rāma se exilie durante catorce años y que su hijo asuma el trono. Ambos, padre e hijo, aceptan, y así Rāma abandona su patria y se interna en la selva. Lo acompañan su fiel esposa y su leal hermano Lakṣmaṇa. La travesía resulta idílica hasta que aparece la demonia Śūrpaṅkhā, quien, cautivada por la belleza de Rāma, intenta seducirlo. Éste la rechaza y ella, ofendida, decide deshacerse de Sītā. Lakṣmaṇa interviene y la mutila. Śūrpaṅkhā acude a su hermano, el poderoso demonio Rāvaṇa,

rey de Lañkā. Al escuchar de labios de su hermana lo sucedido, así como la descripción de Sītā, Rāvaṇa experimenta un profundo deseo por ésta. Urde entonces un plan para raptarla. Por órdenes suyas, cierto demonio se transfigura en un venado dorado y se acerca a la choza donde residen los exiliados. Rāma y Lakṣmaṇa notan al enigmático animal en la espesura y, embelesados, deciden salir y darle caza. Sītā se queda sola. Disfrazado de humilde anacoreta, Rāvaṇa aprovecha el descuido, logra acercarse a Sītā y la rapta. A su regreso, Rāma comprende que fue engañado y de inmediato emprende la búsqueda de su esposa. La misma se extiende por las selvas del sur de la India y comprende varios episodios. El más importante tiene que ver con su alianza con el clan de los monos. Gracias a éstos, en especial al prodigioso Hanumān, Rāma descubre el paradero de Sītā en la isla de Lañkā, y logra viajar hasta aquel lugar. La batalla es atroz. Finalmente, Rāma vence a Rāvaṇa en un combate cuerpo a cuerpo. Recupera a Sītā, pero las dudas sobre su integridad durante el tiempo que pasó con Rāvaṇa lo atormentan. Con el fin de probar su pureza, Sītā se arroja al fuego, que al instante la rechaza. Regresan juntos a Ayodhyā a reclamar el reino que les pertenece. Sin embargo, la desconfianza nunca abandona a Rāma y el rumor popular acaba asfixiándolo. Así, decide echar a Sītā sin saber que está encinta. Sītā se refugia con Vālmiki y con el tiempo da a luz a dos niños que escuchan de labios del mítico anacoreta la gesta de su padre.

4. Poder visionario y creación poética

Si volvemos al complejo mecanismo que anuncié antes, tendríamos que decir algo sobre lo que el *Rāmāyaṇa* representó al interior de la cultura sánscrita. Al respecto hay que recordar que en sus orígenes la épica, la tradición en la que se inscribe el *Rāmāyaṇa*, fue una expresión popular sánscrita, mas no canónica. De hecho, en cierto sentido fue una novedad que era necesario legitimar frente a la tradición védica, aquélla que tenía el monopolio sobre el sánscrito al decidir quién podía usarlo y con qué fines. La diferencia entre uno y otro horizonte es tangible a nivel puramente lingüístico. Como se sabe, concebido como lengua sagrada, la lengua de la revelación, el sánscrito fue meticulosamente codificado en la gramática de Pāṇini (aproximadamente siglo V a. C.), el gran logro científico de la antigüedad, con el fin de resistir la tendencia de toda lengua a sufrir cambios. Pese a esto, el sánscrito épico constituye en varios casos una excepción respecto a las normas establecidas por Pāṇini (Burrow, 1955: 51-53; Renou, 1956: 103-113).

Una de las razones más socorridas para explicar esta divergencia tiene que ver con el agente detrás de la tradición épica: el *sūta* o *kathaka*, el bardo,

figura mucho más cercana a la corte que al escenario sacrificial. Al mismo tiempo, sin embargo, el *sūta* está emparentado con el sacerdote quien tenía entre sus funciones principales recitar los himnos sagrados, venerar a los dioses por medio de versos inspirados, a menudo recibidos en estados extáticos. Por otra parte, el *sūta* es el precursor del poeta clásico, y, por lo tanto, al heredar su oficio al poeta, algo del recitador védico pasó también a él. La tradición misma acabaría reconociendo esta continuidad. La evidencia más simple es léxica: el uso de la palabra que en la India post-védica designa en general al poeta, a saber, la palabra *kavi*, se remonta al universo visionario de los sacerdotes y recitadores védicos.

Al respecto, la opinión de los especialistas parece ser unánime en cuanto al núcleo etimológico más arcaico, indoeuropeo, de *kavi* (Lo Turco, 2009: 36-37; Gonda, 1984: 43). Al igual que con la palabra *ṛṣi*, en este caso también predominaría el acto de ver. Empero, el poder visionario es al mismo tiempo un poder verbal. La etimología de *kavi* también da cuenta de esta ambivalencia, es decir, “presupone tanto una referencia a la singular capacidad del *ṛṣi* para contemplar el Veda como a su condición como fuente sonora, es decir, como fuente de versos inspirados” (Lo Turco, 2009: 37). El íntimo lazo que a través de las figuras del *ṛṣi* y el *kavi* existe entre intuición y palabra, entre imagen y verso, zanja el camino para asociar poder visionario y creación poética. Al respecto cabe recordar que aunque inmersa en un contexto puramente ritual, la cultura védica no desconoció el valor estético-poético de las alabanzas a los dioses. Como ejemplo puede mencionarse la enorme atención que los recitadores prestaban a la textura sonoro-musical de sus composiciones a través de la aplicación de sofisticados principios fonéticos y prosódicos. También notables en este respecto son los diversos pasajes que describen las cualidades de tal o cual patrón métrico con una clara conciencia de su impronta sobre la sacralidad de un himno (véase por ejemplo *Rgveda* 1.164.23-24). Por otra, parte es probable que algunos poemas hayan sido creados a partir de materiales más antiguos con el fin de añadirles un valor estético (Elizarenkova, 1995: 23-24). No debe extrañarnos, por lo tanto, que el hombre védico haya asumido que entre las muchas finalidades que persigue la composición y la recitación de un himno está la de complacer o cautivar a su destinatario (véase por ejemplo *Rgveda* 1.61.4-5). La belleza es pues una virtud que los dioses no sólo reconocen sino que además aprecian y en cierto sentido desean. Sacular las necesidades estéticas de los dioses descansa entonces en la textura poética de las composiciones que a manera de tributo crea el sacerdote. Un canto cuya forma y contenido son bellos puede tener un efecto vigorizante sobre

su destinatario celestial, quien, complacido, reciprocará el gesto con mayores dosis de inspiración. Como parte de este intercambio poético-imaginativo, el sacerdote afirma su función como poeta.

Si ahora trasladamos el paralelo más allá del horizonte védico, es claro entonces que al llamar *kavi* a sus bardos y poetas, la tradición sánscrita intentó extender el aura de prestigio que envolvía al antiguo vidente, apropiarse de sus prerrogativas y, en última instancia, crear una continuidad atemporal en medio del ineludible paso del tiempo y el cambio sociocultural. A colación pueden traerse las célebres palabras del teórico literario Bhaṭṭa Tauta (siglo X), quien definía al poeta a partir de la preeminencia del elemento visionario (*darśana*), preeminencia materializada por su identidad con el *ṛṣi*:

Se dice que un poeta (*kavi*) no puede ser tal a menos que sea *ṛṣi*, y el *ṛṣi* es tal en virtud de su [extraordinaria] visión (*darśana*), es decir, por su capacidad para iluminar la verdadera naturaleza de las cosas en su infinita variedad. Y es justo porque ve la verdad que los textos canónicos llaman *kavi* al *ṛṣi*. Ahora bien, de manera convencional se llama *kavi* a quien posee [no sólo] visión sino asimismo capacidad expresiva. Así pues, aun cuando el primer poeta (*ādikavi*) siempre tuvo una visión lúcida, [pues era] un asceta, la gente no lo llamó poeta sino hasta que [en él] surgió además el poder expresivo. (Citado por Hemacandra en *Kāvyaṅuśāsana* 8.1).

Como el antiguo poeta sagrado, el *kavi* secular posee la facultad de *ver*, en un golpe de intuición, las realidades que dan vida a sus composiciones. Pero más importante para nuestros fines aquí, es que con esta cita volvemos al caso del *Rāmāyaṇa*. En efecto, la expresión “primer poeta” (*ādikavi*) es un epíteto de Vālmīki, el mítico autor del *Rāmāyaṇa*. Con ello Bhaṭṭa Tautase suma a una añeja tradición que considera al *Rāmāyaṇa* como el “primer poema” (*ādikāvya*), o en un sentido más amplio, el poema que inaugura el arte literario (*kāvya*). Ya en el siglo II d. C., el budista Aśvaghōṣa celebraba: “Vālmīki fue el primero que creó un verso” (*Buddhacarita* 1.43), y la misma idea aparece en todas las genealogías literarias. Dar a la historia del príncipe Rāma la investidura del primer poema es algo que fue tematizado incluso dentro de la propia trama de la obra gracias al ilimitado recurso de la interpolación. Así, a partir de cierto momento, muy probablemente en los primeros siglos de la era común, el núcleo original de la historia fue ampliado a través de lo que hoy conocemos como el *Bālakāṇḍa* o *Libro sobre la infancia* (Brockington, 1984: 53), en cuyas páginas fue incluido un breve relato que recoge la experiencia de Vālmīki como primer poeta, en lo que constituye una reflexión literaria sobre la propia literatura. La relevancia de dicho pasaje para esta reflexión nos compele a referir aquí los pormenores.

5. Vālmīki, el nuevo vidente del orden secular

Cuenta la historia que el sabio Vālmīki daba un paseo por las arboledas que circundan al río Tamasā, cerca de la actual Allahabad, cuando escuchó el agradable canto de una pareja de grullas⁴ en pleno rito de apareamiento (Hammer, 2009: 194). Entregadas al juego amoroso, las aves no se percatan de la súbita llegada de un cazador, quien sin tentarse el corazón, les dispara una flecha hiriendo de muerte al inerme macho. Al ver caer a su amado con el cuerpo ensangrentado, la hembra lanza un grito de dolor. Vālmīki es testigo de la escena y en el acto lo inunda una profunda oleada de tristeza (*kārunya*) (*Rāmāyaṇa* 1.2.14). Sumido en ese estado, sin poder apartar la vista de la sollozante hembra, consciente de la injusticia (*adharmā*) que acaba de cometerse, se le escapan las siguientes palabras: “¡Que ni siquiera al final de los tiempos encuentres reposo, oh cazador, por haber matado al macho de esta pareja de grullas cuando estaba cegado por el deseo!” (*Rāmāyaṇa* 1.2.14).

Sorprendido no tanto por la maldición que acaba de proferir sino por el modo como la enunció, Vālmīki cae en la cuenta de que algo sin precedentes acaba de ocurrir (*Rāmāyaṇa* 1.2.15cd). La tristeza (*śoka*) que le causó “ver” morir injustamente a la grulla se ha transformado en poesía conforme a un patrón métrico preciso, el śloka, así bautizado en virtud del sentimiento de zozobra (*śoka*) que lo produjo: “Formado por cuatro pies con similar número de sílabas [y susceptible al] acompañamiento de instrumentos de cuerda y percusiones, llamemos śloka, y no de otro modo, [a los versos que] de mí brotaron abrumado por la tristeza (*śoka*)” (*Rāmāyaṇa* 1.2.17).

El rito de iniciación que consagra a Vālmīki como el primer poeta no termina aquí. Tras volver a su ermita, todavía acongojado por la muerte de la grulla, el sabio se absorbe en un profundo estado contemplativo. Ante él aparece entonces el dios creador Brahmā. Maravillado, el piadoso sabio hace todo lo posible por atenderlo como es debido; sin embargo, no logra concentrarse, pues su mente vuelve una y otra vez a la terrible escena y al dolor transformado en poesía, hasta que de sus labios escapan de nuevo los mismos versos. Brahmā lo escucha, sonríe y con gentileza le confiesa: “Lo que has compuesto es un śloka. No le des más vueltas al asunto. ¡Oh brahmán, fue por mi sola voluntad que de ti emanaron tan inspiradas palabras (*sarasvatī*)!” (*Rāmāyaṇa* 1.2.29cd-30ab). Y enseguida le ordena: “Es tu deber ahora, ¡oh eminente *ṛṣi*!, narrar la saga completa de Rāma [...] Ninguna palabra tuya en ese poema (*kāvya*) será falsa. Empleando versos śloka redacta la historia de Rāma, al mismo tiempo sagrada y amena” (*Rāmāyaṇa* 1.2.31cd, 35).

La verdadera fuente del patrón métrico con el que Vālmīki dará vida a la historia que inaugura el arte poético, es divina. No casualmente llamado en este contexto “eminente *ṛṣi*” (*ṛṣisattama*), Vālmīki es un mero instrumento

dentro de un plan más vasto, decidido de antemano: la creación de todo un género literario que, como los Vedas, sea edificante y produzca mérito (*pūnya*), pero que además entretenga y cautive (*manorama*). Así pues, la creación espontánea, inspirada, del verso śloka es apenas un preámbulo cuyo fin último es legitimar la invención del *kāvya*, de modo que en este caso śloka y *kāvya* funcionan casi como sinónimos. En el corazón de esta identidad yace, desde luego, la visión del dolor (*śoka*). Desde esta perspectiva, lo que convierte al *Rāmāyaṇa* en la primera obra literaria sánscrita es la intensa respuesta emocional del poeta, el nuevo *ṛṣi*, frente a experiencias humanas tan básicas como el amor y la muerte (Pollock, 2003: 83).

Tras comunicar su mensaje, Brahmā desaparece. Todavía sin dar crédito a lo sucedido, Vālmīki comienza a recitar el verso con fervor y entre más lo hace más crece en él un sentimiento de admiración y placer en medio de la experiencia original de tristeza (*Rāmāyaṇa* 1.2.38-39). Finalmente, “con su alma purificada” (*bhāvitātmanah*) por la recitación incesante de los versos que los dioses pusieron en sus labios, Vālmīki anuncia a sus discípulos: “Usando versos similares, ahora debo componer un poema completo [al que llamaré] *Rāmāyaṇa*” (*Rāmāyaṇa* 1.2.40).

Con esta decisión, Vālmīki no sólo abraza su condición como primer poeta. Al aceptar cantar bajo un formato poético (*śloka*) las aventuras de Rāma, de algún modo acepta dejar de ser un *ṛṣi* tradicional, un *kavi* sagrado, para abrazar su nueva identidad como vidente de lo profano. Al respecto cabe recordar que si algo caracteriza al ejercicio de la poesía, el *kāvya*, fuera del escenario ritual es precisamente su espíritu secular. De hecho, desde sus orígenes —ya sea a través de la recitación de gestas principescas (*Rāmāyaṇa*, *Mahābhārata*) o la exaltación del poder regio mediante inscripciones laudatorias (*praśasti*); ya sea gracias a la actividad de rapsodas y narradores (*sūta*, *kathaka*) o de dramaturgos y poetas (*kavi*)—, la poesía sánscrita asumió como rasgo identitario cierto distanciamiento respecto al gran pasado védico. En este sentido, el *kāvya* fue una especie de contracultura, a tal grado que, como ha insistido Pollock (2006), su nacimiento de algún modo marca el final del monopolio sacerdotal sobre el uso de la lengua sánscrita.

En suma, heredero del antiguo oficio del recitador, el nuevo *kavi* busca la inspiración de la diosa-palabra a la manera del antiguo *ṛṣi*, pero lo hace con fines completamente distintos y de hecho impensables en otros tiempos, por ejemplo, cantar amores profanos o celebrar las hazañas guerreras de la clase gobernante. El nuevo *kavi* es un heredero y un precursor. Adopta el legado visionario védico con el fin de legitimar un arte que, paradójicamente, pone en entredicho los valores y las aspiraciones de la tradición ortodoxa védica. Hay pues continuidad en medio de la discontinuidad.

Si ahora volvemos a Bhaṭṭa Tauta, nos resultará evidente que la alusión a este evento fundacional en realidad busca dar continuidad a esa línea atemporal que entrelaza poesía y liturgia a través del poder visionario del *ṛṣi*. El primer consenso cobra vida dentro y no al margen del segundo, y, por lo tanto, más que simple réplica del himno védico, el *Rāmāyana* y con éste la literatura en general son representados como un fenómeno nuevo al interior de una tradición antigua y prestigiosa. Bhaṭṭa Tauta guarda silencio al respecto, pero es evidente que aquello que inaugura la nueva faceta del *kavi* es el contenido de sus composiciones. Dicho contenido está condensado simbólicamente en la escena de las grullas, al mismo tiempo una visión del amor en plenitud y de su aciaga fugacidad. Recordemos que Vālmiki no maldice al insensible cazador simplemente por haber matado a las aves; la verdadera injusticia (*adharma*), la misma que lo conmueve hasta transformar su visión en poesía, es que el crimen haya sido perpetrado mientras las aves hacían el amor. Lo trágico es pues que el canto más dulce pueda sin más transformarse en un grito de dolor y desesperanza. Así pues, vista contra la trama del *Rāmāyana*, la tragedia de las grullas simboliza el destino también trágico de la pareja épica, Rāma y Sītā, condenados a la separación no sólo por la lasciva crueldad del demonio Rāvaṇa, sino en última instancia por las dudas del propio Rāma en torno a la fidelidad de su esposa. Como ha notado B. S. Miller (1973: 166), al morir la confianza de Rāma por Sītā, ésta es condenada, como la grulla al ver morir a su amado, a vivir un duelo permanente, el duelo de la separación.⁵

El propio relato sobre la invención de la poesía da cuenta de esta transferencia simbólica. Una vez que el dios Brahmā revela el origen divino de los versos que esa triste mañana brotaron del corazón de Vālmiki, el legendario *ṛṣi* se consagra a repetirlos sin cesar hasta que los mismos se transforman —gracias a esta especie de apropiación litúrgica— en la trama que entreteje el aciago destino de Rāma y Sītā.

Así las cosas, podemos decir entonces que, atravesada de principio a fin por la tristeza y la finitud, la visión del nuevo *kavi* es una *visión secular*, radicalmente distinta en su contenido de las visiones de los antiguos *ṛṣis*, aunque íntimamente ligada a éstas precisamente por tratarse de una visión. La diferencia entre el Vālmiki antes de aceptar la encomienda de contar la historia del *Rāmāyana* y aquel que da voz a esa historia, sería entonces la diferencia entre un Vālmiki cuya inspiración está al servicio del orden religioso y la de uno que adopta como misión celebrar el orden profano (*laukika, saṃsāra*). Los sentimientos humanos conforman el nuevo universo íntimo y secreto al que sólo tiene acceso el poeta mediante su percepción inspirada y poder imaginativo.

6. La recreación de Bhavabhūti

Escrito un par de siglos antes de BhaṭṭaTauta, *El último lance de Rāma* (Uttararāmacarita),⁶ la obra maestra de Bhavabhūti y una de las primeras recreaciones dramáticas del *Rāmāyana*,⁷ nos ofrece un ejemplo inmejorable de este intercambio de premisas sacras y profanas. Así, en el preludeo al segundo acto, somos testigos del diálogo entre la anacoreta Ātreṃyī, por un lado, y Vāsantī, la deidad femenina de la floresta (*vanadevatā*), por el otro. La segunda inquiera a la primera sobre las causas que la empujaron a abandonar su patria, en el Norte de la India, y emprender un largo y extenuante viaje hacia el Sur. Ātreṃyī explica que ha venido al Sur con el fin de estudiar a los pies de célebres *ṛsis* como Agastya. La respuesta despierta las dudas de Vāsantī, pues Ātreṃyī es oriunda de la región donde reside Vālmiki, y por lo tanto las razones de su travesía parecen injustificadas. ¿Por qué no estudiar mejor con Vālmiki, cuya sabiduría y autoridad todo mundo reconoce? A esto, la anacoreta responde que estudiar con Vālmiki se ha vuelto prácticamente imposible en virtud de la reciente encomienda que le asignó Vāc, la Diosa-Palabra. En este punto, Bhavabhūti pone en boca de las dialogantes el famoso episodio de las grullas, así como la espontánea respuesta poética de Vālmiki, pero lo hace de tal modo que la ascendencia védica de la escena quede fuera de cualquier duda. De hecho, en cierto sentido Bhavabhūti “completa” la versión del *Rāmāyana* al hacer explícito el antiguo mecanismo de la inspiración sacrificial, por el que visión y palabra se confunden en un único evento divino asociado con la gracia de Vāc. Sin embargo, como vimos, el desenlace poético de esta visión se funda en una experiencia de dolor.

Lo inusitado en medio de lo tradicional, es decir, la peculiar sucesión de órdenes socioculturales distintos, donde los vestigios del pasado quedan registrados como en un palimpsesto al fondo de nuevas tendencias, queda encapsulado en la respuesta de Vāsantī: “¡Asombroso! ¡Una encarnación nueva, no védica, del verso (*chandas*)” (*Uttararāmacarita* 2.29).

Con esta sentencia y contra lo que una lectura superficial del pasaje del *Rāmāyana* podría sugerir, Bhavabhūti deja en claro que la novedad que la literatura encarna no tiene tanto que ver con la creación de tal o cual patrón métrico⁸ sino con los fines que ahora persigue el lenguaje poético, es decir, con el despertar de una aventura literaria secular, no védica (*anāmnāya*). La novedad no radica tanto en la forma como en el contenido.

El lugar que ocupa el poder poético-visionario en la construcción de esa nueva identidad se asoma en las palabras con las que Ātreṃyī prosigue su relación de tan insólitos hechos:

En ese mismo instante, el dios nacido del loto, el dios creador [Brahmā], se acercó al venerable ṛṣi [Vālmīki], a quien se había revelado la luz de la palabra divina, y le dijo: “¡Oh ṛṣi, has despertado al insondable misterio de Vāc! Narra, por lo tanto, la historia de Rāma. El ojo de tu imaginación [brillará con] ilimitado resplandor visionario: tú eres el primer poeta”. Y tras decir esto, desapareció. Entonces, el venerable ṛṣi Vālmīki compuso la historia del *Rāmāyana*, la primera expresión de la palabra divina entre los seres humanos.

Vāsantī: ¡Ah, el *samsāra* se ha engalanado!

Ātreyī: Por eso decía que se ha vuelto prácticamente imposible estudiar [con Vālmīki].

Vāsantī: Te entiendo. (*Uttararāmacarita* 2.30-34).

Tras su “despertar” (*prabuddhi*) a la verdad poética por mediación de la Diosa Palabra, Vālmīki tiene una segunda revelación. El dios Brahmā le pide cantar la gesta de Rāma, tarea para la que está plenamente calificado al poseer el don visionario (*pratibhā*). Al respecto y aun cuando ese don no está aquí al servicio de una encomienda sacrificial o religiosa, no por ello deja de ser *arṣa*, literalmente, un don “propio de ṛṣis”. Dicho de otro modo, gracias a su imaginación visionaria, el poeta sigue siendo ṛṣi. Esta reiteración arcaizante coincide sin embargo con el nacimiento de una nueva identidad. Como informa Brahmā a Vālmīki para luego desaparecer: “Tú eres el primer poeta” (*ādyahkavirasi*). Vālmīki es ṛṣi y es poeta, un ṛṣi del orden secular.

Si ahora volvemos al dilema de Ātreyī, en busca de un maestro “tradicional”, resulta evidente que la anacoreta simboliza el antiguo orden sacerdotal, y más exactamente el monopolio que ese orden ejerció sobre la lengua sánscrita, restringiendo su uso. Los lamentos de Ātreyī ante la dificultad para continuar sus estudios religiosos en un nuevo orden cultural donde los ṛṣis han puesto su inspiración al servicio del *samsāra* —sinónimo de impureza y muerte, las antípodas de los ideales ascéticos brahmánicos—, contrastan con el júbilo de Vāsantī, quien sin tapujos celebra que con este viraje la vida misma pueda ser dignificada estéticamente. Imaginar es embellecer el *samsāra*. Gracias a la poesía, la imaginación transita desde el ámbito puramente religioso al de la cultura. Una vez más, lo profano *en* lo sagrado.

Visto desde este ángulo, el retrato escénico de Bhavabhūti parece sugerir que fue desde que Vālmīki puso su poder visionario al servicio de la poesía que dejó de enseñar los Vedas. El oficio sacerdotal está en crisis; no así la inspiración. La necesidad de legitimar frente al canon semejante transgresión se explica por sí sola. De ahí la obsesión por homologar a los actores en cuestión.⁹Tal insistencia tiene un segundo efecto, tan paradójico

como el contexto en el que se produce: al celebrar el mundo ordinario a través de un medio no ordinario, de algún modo ese mundo acaba irradiando un aura sacra y tradicional; al estetizar la vida de algún modo la vida deja de ser un asunto ordinario para dar voz, en cambio, a una verdad trascendente.

7. Epílogo

He aquí la pretensión última del *kāvya*, la pretensión que subyace a esta reiteración del mito fundacional que recorre la historia de la literatura sánscrita desde el *Rāmāyaṇa* hasta Bhavabhūti: sacar de la historia lo cotidiano y envolver con un manto de trascendencia las historias profanas. El poeta aspira a crear un mundo ideal, puro en su mundanidad, libre de las ilusiones del presente histórico. El arte desplaza así a la religión, y el poder visionario pasa a ser propiedad casi exclusiva de poetas y artistas.

El grado más extremo de esta homologación sería el cosmogónico u ontológico: si de las visiones del antiguo sacerdote inspirado dependía el devenir del universo, ¿depende el universo de las visiones de poetas y dramaturgos? La propia tradición literaria no sólo no ignoró tan radical paralelo sino que de algún modo lo cultivó y ostentó. Por ejemplo, Bhavabhūti mismo afirma: “En la vida diaria, las palabras de un hombre honesto corresponden a los hechos; en cambio, en el caso de los grandes *ṛṣi*s, los hechos se ciñen a sus palabras” (*Uttararāmacarita* 1.42). La idea vale desde luego para el poeta, identificado por Bhavabhūti, como apenas vimos, con el *ṛṣi*. Un siglo después, tan radical apuesta alcanzó una expresión todavía más exaltada y explícita en la obra del teórico literario Ānandavar dhana. Sirvan sus célebres palabras como conclusión para nuestro recorrido:

En el *samsāra* de la poesía, sólo el poeta es dios; el universo gira según su designio. Si el poeta habla de amor, el mundo se impregna de esa emoción; si el poeta [crea] sin pasión, todas las cosas pierden su sabor. El verdadero poeta hace que cobren vida los objetos inanimados y que parezcan inertes las criaturas animadas; en su obra todo acontece conforme a su voluntad, libremente (*Dhvanyāloka Vṛttiadkārīkā* 3.41).

Notas

- ¹ Piénsese en autores clásicos como É. Durkheim y M. Eliade, cuya influyente obra se basa en dicha dicotomía.
- ² Como se sabe, el primero en emplear el término fue el sociólogo M. N. Srinivas (1952). Por su parte, a fin de explicar el desarrollo de la tradición literaria sánscrita y lo que esto significó para el monopolio brahmánico

sobre la lengua, S. Pollock (2006) ha acuñado la iluminadora expresión “cosmópolis sánscrita”.

³ Ejemplos notables son, en el primer caso, el *Rāmāyana* tamil de Kampan (siglo XII), y en el segundo, el *Rāmāyana* en hindi de Tulsidas (siglo XVI). Al respecto resulta útil la colección de ensayos reunida por P. Richman en *Many Rāmāyanas*.

⁴ Más exactamente una pareja de grullas de cola blanca (*Grusantigoneantigone*). En el pasado se propusieron muchas otras especies como referente del término sánscrito *krauñca*. Al parecer hoy es conclusivo el argumento de J. Leslie (1998) a favor de la grulla de cola blanca.

⁵ Sin embargo, autoridades dentro de la propia tradición literaria sánscrita como Ānandavar dhana (*Dhvanyāloka* 1.5) intentaron armonizar la historia de las grullas y la trama de la épica, de modo que sea la hembra (Sītā) quien muere y el macho (Rāma) quien padece, si bien tal lectura es imposible desde una perspectiva gramatical (Masson, 1969). En cualquier caso, no es una casualidad que la trama del *Rāmāyana* subyazca a una de las convenciones más importantes de la poesía amorosa sánscrita: el juego unión-separación, del que depende en particular el género literario del mensaje de amor *odūtakāvya* (Figueroa, 2008: 61-66).

⁶ Sigo la afortunada traducción del título en la versión castellana de J. M. de Mora (México, UNAM, 1984), en otros aspectos más bien deficiente.

⁷ Esto en el supuesto de que Bhāsa, autor de dos dramas inspirados en el *Rāmāyana* (*Pratimānāṭaka* y *Abhiṣekanāṭaka*), haya vivido en una época posterior que la que suele atribuírsele.

⁸ De hecho, el metro de pies octosilábicos, técnicamente conocido como *anustubh*, es usado desde tiempos védicos. Antes que un nuevo metro, el śloka es más bien una variante post-védica del *anustubh* (Sharma, 2000).

⁹ La misma insistencia reaparece en el séptimo y último acto de la obra, donde Bhavabhūti mismo se identifica con Vālmīki a través de una representación teatral del teatro mismo. Así, en lo que en realidad constituye una nueva reflexión literaria sobre la literatura, Bhavabhūti hace decir lo siguiente a Vālmīki durante el estreno de la puesta en escena del *Rāmāyana*, de la que él mismo es el director: “Compuse esta breve pieza teatral tras percibirla nítidamente con el ojo de la inspiración que [sólo] los *ṛṣis* poseen [...] Su trama es densa por lo que los invito a poner suma atención” (7.10). Sentado entre el público, un Rāma expectante murmura: “Quiere decir que los *ṛṣis* perciben directamente el *dharmā*” (*Uttararāmacarita* 7.11).

Referencias

Fuentes primarias

Ānandavardhana (1998). *Dhvanyāloka*. Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
Bhavabhūti (2007). *Uttararāmacaritam*. Trad.S. Pollock. Nueva York: New York University Press y JJC Foundation.

- Hemacandra (2007). *Kāvyañuśāsana With Alankāracūdāmañi and Viveka*. Patan: Hemachandracharya North Gujarat University.
- Nooten van B. A. y G. B. Holland (Eds.). (1994). *Ṛgveda. A Metrically Restored Text With an Introduction and Notes*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Vālmiki.(1990). *Rāmāyaṇa*. Delhi: Nāg Publishers.

Fuentes secundarias

- Brockington, J. L. (1984). *Righteous Rāma. The Evolution of an Epic*. Oxford: Oxford University Press.
- Burrow, T. (1955). *The Sanskrit Language*. Londres: Faber & Faber.
- Elizarenkova, T. J. (1995). *Language and Style of the Vedic Ṛṣis*. Nueva York: SUNY Press.
- Figuroa Castro, Ó. (2008). El mensaje de amor en la poesía sánskrita: Kālidāsa y Vedāntadeśika. *Estudios de Asia y África*, 135, 61-82.
- Gonda, J. (1984). *The Vision of the Vedic Poets*. Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Hammer, N. (2009). Why Sārus Cranes Epitomize Karuṇarasa in the Rāmāyaṇa. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 19-2, 187-211.
- Leslie, J. (1998). A Bird Bereaved. The Identity and Significance of Vālmiki's Krauñca. *Journal of Indian Philosophy*, 26, 455-487.
- Lo Turco, B. (2009). The Construction of Nature: Ṛṣis and Kavis. *Pandanus*, 9, 33-44.
- Masson, J. L. (1969). Who Killed Cock Krauñca? Abhinava gupta's Reflections on the Origin of Aesthetic Experience. *Journal of the Oriental Institute*, 18-3, 207-224.
- Pollock, S. (2006). *The Language of the Gods in the World of Men. Sanskrit, Culture, and Power*
In Premodern India. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- Pollock, S. (2003). Sanskrit Literary Culture from the inside out. En S. Pollock (Ed.). *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia* (pp. 39-130). Berkeley: University of California Press.
- Pollock, S. (1993). Rāmāyaṇa and Political Imagination in India. *The Journal of Asian Studies*, 52-2, 261-297.
- Renou, L. (1956). *Histoire de la langue sanskrite*. Lyon: Editions IAC.
- Richman, P. (Ed.). (1991). *Many Rāmāyaṇas. The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia*. Berkeley: University of California Press.
- Sharma, A. (2000). Of Śūdras, Sūtas, and Ślokas: Why is the Mahābhārata Preeminently in the Anuṣṭubh Metre? *Indo-Iranian Journal*, 43-3, 225-278.
- Stoler Miller, B. (1973). The Original Poem: Vālmiki-Rāmāyaṇa and Indian Literary Values. *Literature East and West*, 17, 163-173.
- Srinivas, M. N. (1952). *Religion and Society among the Coorgs of South India*. Oxford: Oxford University Press.