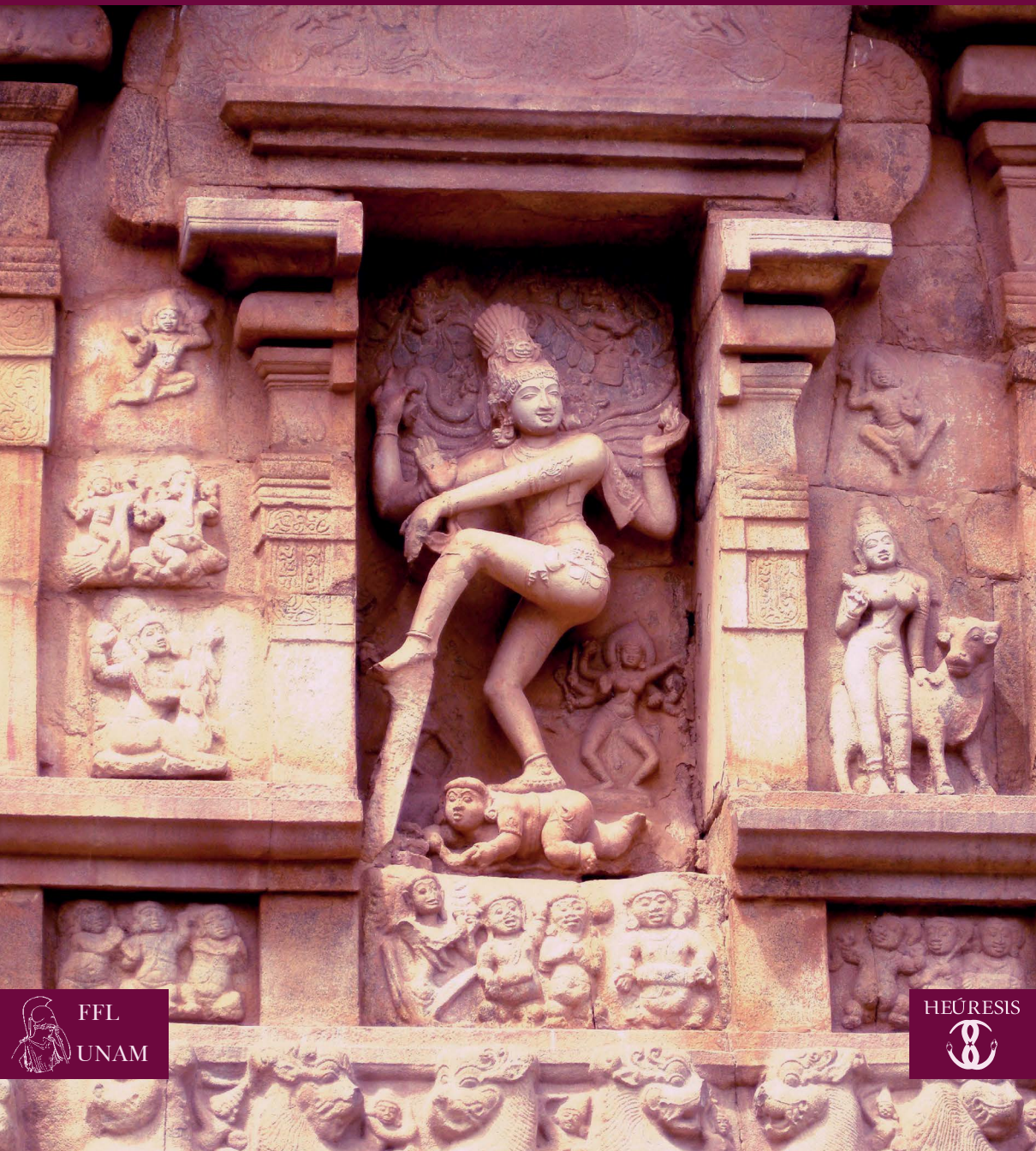



Elsa Cross

EL DIOS QUE DANZA

UN ACERCAMIENTO A LA ESTÉTICA
Y LAS ARTES ESCÉNICAS DE LA INDIA





El presente libro es una introducción al arte de la India, en particular, a las artes escénicas, partiendo de sus raíces míticas y rituales. Está dirigido a estudiantes y a personas no familiarizadas con la cultura de este país, y lo que intenta es ofrecer, de una manera muy directa y sencilla, algunos contextos que permitan tener un mayor acercamiento a sus manifestaciones artísticas.

Dada la estrecha interrelación en que han surgido y se sustentan todas las formas de vida y de cultura en la India, me pareció necesario, después de dar un panorama histórico para ubicar cronológicamente el surgimiento de diversas expresiones artísticas, penetrar un poco en el sustrato religioso, filosófico y mítico de la cultura. Los dos primeros aspectos darán alguna idea de la concepción del mundo y los valores en que se desenvuelven estas artes, en tanto que lo referente al mito podrá mostrar algunos temas fundamentales que se han recreado en la India de manera constante, hasta la fecha, tanto en el teatro y la danza como en la literatura y las artes visuales.

Imagen en la cubierta y solapas:

CUBIERTA ANTERIOR

Escultura: *Shiva Nataraja en un nicho del templo Brihadisvara en Gangaikondacholapuram*, Tamil Nadu, India (2012). Fotografía: Juan Elías Tovar (fuente: archivo personal del fotógrafo).

CUBIERTA POSTERIOR

Escultura: Shiva (posición *Kalantaka*) en un nicho de la pared del templo *Brihadisvara en Gangaikondacholapuram*, Tamil Nadu, India (2016). Fotografía: Nandhinikandhasamy (fuente: *wiki-media-commons*).

EL DIOS QUE DANZA

Un acercamiento a la estética
y las artes escénicas de la India

HEÚRESIS



ELSA CROSS

EL DIOS QUE DANZA

Un acercamiento a la estética
y las artes escénicas de la India

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La autora agradece el apoyo de la Facultad de Filosofía y Letras y del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM.

Elsa Cross es creadora emérita del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Primera edición: noviembre 2021

D. R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000,
col. Universidad Nacional Autónoma de México,
CU, Alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México

ISBN 978-607-30-5310-5

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y, siguiendo el método de “doble ciego”, conforme a las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

Contenido interactivo

- Presentación
- I. LA INDIA: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA
- Cronologías
- La cultura del Valle del Indo
- Los indoarios
- El budismo
- El arte budista
- Dinastías e invasiones
- El Imperio Mogol
- El *Raj* británico
- La India independiente
- II. EL SUSTRATO RELIGIOSO Y FILOSÓFICO
- Los Vedas
- El ritual del *yajña*
- La división de castas
- Las cuatro etapas de la vida
- Las Upánishads
- Las *Leyes de Manu* y otras escrituras
- El concepto del Ser
- Las vías espirituales
- El *guru*
- La *Bhagavad Gita*
- Movimientos místicos populares
- III. EL SUSTRATO MÍTICO 1. LA *TRIMURTI*
- La *trimurti*
- Dioses védicos
- Algunos mitos de creación
- Brahma: la creación del universo
- Vishnu: el sostenimiento cósmico
- Los diez *avataras* de Vishnu
- Una breve descripción de los *avataras*

- IV. EL SUSTRATO MÍTICO 2. LA DANZA DE SHIVA

- Shiva: la disolución cósmica
- El yogui primordial
- Iconografía de Shiva
- Shiva y su amada eterna
- Kali
- El juego divino
- Nataraja: el Shiva danzante

- V. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

- El arte como yoga
- La idea de belleza
- Arte popular
- El artista y la visión interior
- El esteta o *rásika*
- La experiencia estética
- Algunos elementos de la estética india
- *Artha*
- *Rasa*
- *Rupa*

- VI. INTRODUCCIÓN AL TEATRO

- El origen del teatro
- La teoría del *rasa*
- Otros elementos
- *Pratibhá* y *dhvani*
- Kalidasa
- *Shakúntala*

- VII. INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA

- Interrelación de las artes
- La sílaba *Om*
- La música sagrada
- La música clásica
- Los *ragas*
- Música devocional

- VIII. INTRODUCCIÓN A LA DANZA

- Danza y escultura

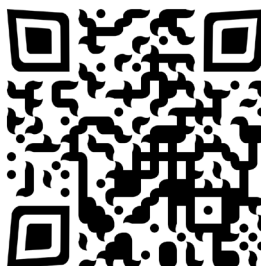
- *Apsarás y devadasis*
- Aspectos de la danza clásica
- El cuerpo
- La expresión
- Personajes
- *Hastas*
- Escuelas de danza clásica
- *Bhárata Natyam*
- *Manipuri*
- *Kathak*
- *Odissi*
- *Kathakali*
- Otras escuelas de danza
- *Mohiniyattam*
- *Kuchipudi*

- Palabras finales
- Glosario
- Nota editorial
- Créditos iconográficos
- Bibliografía
- Índice

presentación audiovisual
haz click en el enlace

<https://youtu.be/Sh-WYmniVQg>

o puedes acceder vía qr





Ganesh. © Lalam Mandavkar | Dreamstime.com

Presentación

El presente libro es una introducción al arte de la India, en particular, a las artes escénicas, partiendo de sus raíces míticas y rituales. Está dirigido a estudiantes y a personas no familiarizadas con la cultura de este país, y lo que intenta es ofrecer, de una manera muy directa y sencilla, algunos contextos que permitan tener un mayor acercamiento a sus manifestaciones artísticas.

Dada la estrecha interrelación en que han surgido y se sustentan todas las formas de vida y de cultura en la India, me pareció necesario, después de dar un panorama histórico para ubicar cronológicamente el surgimiento de diversas expresiones artísticas, penetrar un poco en el sustrato religioso, filosófico y mítico de la cultura. Los dos primeros aspectos darán alguna idea de la concepción del mundo y los valores en que se desenvuelven estas artes, en tanto que lo referente al mito podrá mostrar algunos temas fundamentales que se han recreado en la India de manera constante, hasta la fecha, tanto en el teatro y la danza como en la literatura y las artes visuales.

Al explorar estas formas, aun de un modo tan somero como el que aquí se ofrece, se volverá evidente que en la tradición de la India existe una gran homogeneidad: los *ragas* musicales tuvieron un equivalente visual en las miniaturas pictóricas; los pasos y las posturas de la danza quedaron plasmados en las esculturas y los relieves de los templos; las formas poéticas se hacen presentes en el teatro, así como el drama en la danza misma. Las teorías estéticas, que se aplican a todas las artes, permiten leer mejor su expresión y posibilitan un disfrute más intenso de sus diversas expresiones.

En estas teorías estéticas el espectador, o más bien, el receptor de estas formas artísticas ocupa un lugar privilegiado, que nunca ha tenido en Occidente, pues se vuelve tan importante como el creador mismo. El arte entero, sea desde la creación o desde la delectación de las obras, tiene como propósito llevar, a través de una recepción depurada del impacto sensorial y emocional de la obra, así como de su apreciación inteligente, a un estado estético puro, que en su fase más alta se convierte en vehículo de una experiencia casi mística.

Siento que en este libro explico lo que yo necesité entender para formarme una idea más clara del arte de la India. Y eso es lo que he pretendido compartir, de una manera muy sencilla, teniendo en cuenta que cada uno de los temas aquí tratados exigiría la especialización de toda una vida para ser tocado a profundidad. Y he de decir que no es mi caso; pero aunque no soy especialista, ni es éste un trabajo académico, intenté que la indagación sobre estos materiales partiera de datos confiables, si bien, la bibliografía de ningún modo es exhaustiva, pues dada la diversidad de los temas habría sido una tarea utópica.

Para permitir una lectura más fluida traté de reducir lo más posible el uso de términos técnicos y de aparato crítico. Sobre el tema de la danza, utilicé principalmente el libro *Rhythm in Joy* de Leela Samson, bailarina ella misma, por la extraordinaria y concisa exposición que hace de las cinco escuelas de danza que menciona, y que han sido de las más importantes.

A lo largo del libro favorezco las palabras “hindú” o “hinduista” y no “indio” porque, salvo algunas referencias históricas al budismo y al jainismo, este trabajo se limita a explorar el arte que hoy se asocia con la tradición del hinduismo, que aunque en los últimos siglos ha llegado a ser concebida como la cultura madre y la religión dominante de la India, nunca fue, ni es, la única. De hecho, ha recibido influencias de otras culturas y también ha influido en ellas.

Pensando en un lector que apenas se acerca a estos temas, no he querido complicar más su lectura con reglas de transliteración del sánscrito, por lo que no las observo en el cuerpo del texto. Si el libro cae en manos de alguien familiarizado con el tema, sabrá cómo se escriben las palabras; para los demás lectores, sólo deseo explicar que hago uso de los signos diacríticos de transliteración únicamente en citas textuales. He latinizado muchas de las palabras sánscritas y a algunas les he puesto acentos castellanos para que el lector sepa, por ejemplo, que se pronuncia *náyaka*, y no *nayáka* o Shakúntala, y no Shakuntála. En el glosario de términos sánscritos que he añadido al final, junto a cada palabra va entre paréntesis su transliteración correcta, antes de la definición.

Este libro se terminó antes de que llegara a mis manos *El arte de la India*, de Eva Fernández del Campo, de la Universidad Complutense de Madrid, que habría sido un material de consulta indispensable, aunque el tema que aquí tratamos no se refiere a las artes visuales, que sí toca este libro extraordinario. A él remito a todo lector interesado en el tema.

Quiero expresar aquí un profundo agradecimiento al doctor Óscar Figueroa por su lectura de este texto, y sus invaluables sugerencias, correcciones y aportaciones; sin duda, lo salvaron de dos o tres errores graves, y lo enriquecieron inmensamente.

Como dije ya, este libro sólo intenta ofrecer un acercamiento a los temas propuestos. Y con el deseo de que el lector se interese en alguna medida en ellos, y prosiga por su cuenta un estudio más completo y, sobre todo, que se acerque a las formas mismas de este arte y las disfrute, dejo a su atención este material.

Elsa Cross

I. LA INDIA: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

Nada ha resultado más difícil para los historiadores que el intento de trazar una cronología exacta de la historia de la India. Esto se debe a que en los tiempos antiguos los indios no parecen haber mostrado gran interés por hacer un registro lineal de los eventos importantes, de las sucesiones dinásticas de sus reyes, y ni siquiera de sus momentos de esplendor.

La indiferencia por el registro histórico de las fechas, que ya exasperaba a un intelectual persa del siglo XI, Al Biruni, tal vez se relacione con la concepción del tiempo que hubo en la antigua India. A diferencia de tradiciones occidentales donde ha habido una concepción lineal del tiempo, que comienza con la creación del universo y terminará el día del juicio final —“tiempo soy entre dos eternidades”, decía Carlos Pellicer—, en la visión india el tiempo no es lineal sino circular. En él se suceden constantes ciclos de creación, sostenimiento y disolución del universo. La eternidad no está antes ni después del tiempo, sino que subyace a él. Está latente en el instante mismo. En cualquier momento podríamos percibirla si fuéramos capaces de penetrar en el espacio interno de la conciencia donde, según dicen las escrituras, se trasciende la categoría del tiempo.

Y de la misma manera en que el universo surge y se disuelve en un proceso continuo que no tiene principio ni fin, la vida humana se rige por leyes paralelas, pues parece plantearse una correspondencia estricta entre el macrocosmos y el microcosmos, entre el universo y el ser humano, que así, nace, vive, muere, y vuelve a nacer, reencarnando. Este ciclo se prolonga hasta que finalmente el ser humano alcanza la cima de la evolución espiritual y se libera, no sólo de todos los males, sino de esa rueda de reencarnaciones.¹ Al liberarse de ella, el ser individual se funde con el Ser absoluto.²

Una consecuencia de esta perspectiva es que la existencia adquiere una cualidad de intemporalidad. Lo que ocurrió una vez, tal vez volverá a suceder, y lo que aguarda en el futuro acaso ya ha pasado mil veces. Así que pierden cierta relevancia los eventos, y la misma muerte personal no importa tanto porque hay otra reencarnación en puerta. Dentro de este *continuum*, cada acontecimiento

¹ La idea de la reencarnación aparece también en algunos filósofos griegos como Empédocles y Platón, que hablaron de la *metempsícosis*, o transmigración del alma; los órficos, por su parte, tuvieron una concepción semejante a la de la “rueda del *karma*” (el ciclo de reencarnaciones) a la cual llamaron “el ciclo de la *dike*” o justicia; para ellos la liberación de ese ciclo llevaba al ser humano a una *apothéosis*, una divinización.

² Utilizo mayúscula al referirme al concepto del Ser absoluto, para mayor claridad.

singular es sólo como una ola que se levanta en el mar y vuelve a disolverse en él; pero, idealmente, la mirada no tiene que estar puesta en la ola sino en el mar. La vida y las voluntades individuales son sólo parte de una totalidad más vasta.

Para llegar a esta idea, que acaso fue producto de una evolución, los hindúes tuvieron que concebir una visión metafísica sumamente poderosa: así como la eternidad subyace al tiempo, el Ser absoluto subyace a los fenómenos, es decir a las formas que se manifiestan. Detrás de todas ellas, visibles o no, detrás de todo lo que existe y también de lo que no existe, como dicen las escrituras sagradas del hinduismo, está ese Ser, que es inmutable, eterno, infinito.

De modo que aquellos eventos históricos, ese devenir incesante de los fenómenos, es sólo como una película que se proyecta sobre una pantalla que está detrás, que es siempre la misma, con o sin la proyección de las formas cambiantes que aparecen en ella. Pero estas formas de nuestra realidad concreta y fenoménica no carecen de interés y es por ellas que surgen las ciencias, la filosofía y desde luego las artes.

A esta visión de un tiempo cíclico, circular, se debe quizá también la permanencia de las culturas y las tradiciones de la India. No obstante, la irrupción de Occidente, a partir sobre todo de la dominación británica, está provocando una crisis en muchas de sus instituciones y formas de vida. En partes de la India rural se vive casi de la misma manera que hace dos o tres mil años; pero cuánto más durará esto no podemos saberlo, pues la penetración globalizada de formas de vida, valores y modas occidentales está produciendo en muchas tradiciones un deterioro mucho más veloz y corrosivo del que pudieron causar todas las guerras juntas que ha padecido la India.

Volviendo a nuestro tema, independientemente de la forma particular en que los hindúes registraran o no su propia historia, nosotros tenemos que ubicar algunos hechos para entender el contexto en el que surgieron las artes de las que vamos a hablar. Aunque hay algunas fechas ciertas y comprobables, otras son sólo aproximaciones que periódicamente se corrigen a medida que avanzan las investigaciones en uno u otro campo. Se ha dicho que la India ha tenido episodios, pero no historia. Y ya se trate de historia o de episodios, valdrá la pena hacer un repaso. Todos hemos visto el Taj Mahal, pero probablemente sepamos poco del contexto en el que se produjo; de modo que nos remontaremos ahora a los orígenes.

Durante un tiempo se creyó que la cultura de la India había comenzado con la supuesta llegada sucesiva de tribus nómadas de un pueblo ario —o indoario— proveniente del Cáucaso, entre los siglos XV y XII a. C., aproximadamente.

Ha habido una teoría paralela, de que, hacia el final de esta misma época, otras tribus arias, los dorios, también dominaron Grecia destruyendo la civilización micénica. “Ario” es un término lingüístico, no étnico, y se ha supuesto un origen común para estas y otras tribus que desde el Asia central habrían invadido diversas partes del territorio indoeuropeo llevando consigo ciertas formas de civilización. Lo que se ha llamado territorio indoeuropeo, es decir, donde se han hablado los idiomas clasificados en este grupo lingüístico, es una inmensa extensión geográfica que abarca desde la India y partes del oeste de Asia hasta las islas británicas.

Se cree que estos arios que invadieron la India para establecerse primero en el valle del río Indo y finalmente en el del río Ganges, llevaban ya consigo partes de un libro —no consignado por escrito todavía— que era el *Rig Veda*. Este libro se considera una escritura sagrada, revelada, al igual que los otros Vedas y las *Upánishads*, que surgieron posteriormente, y formaban la parte final de los Vedas. Se dice que todo proviene de los Vedas, y que Vedas y *Upánishads* constituyen el punto de partida de todas las manifestaciones de la cultura hinduista.

No obstante, las cosas no fueron tan simples. Cuando los modernos manuales de historia tenían ya muy bien organizada su visión sobre el pasado indio, en el sentido de que los arios habían llevado la civilización a un vasto territorio sólo habitado por tribus semisalvajes, ocurrió un descubrimiento que echó por tierra gran parte de esas suposiciones. En 1856, John Brunton, un ingeniero británico que tendía vías de ferrocarril en el noroeste de la India, de Karachi a Lahore (hoy territorio de Pakistán), encontró unas ruinas. No le merecieron curiosidad ni respeto. A nadie notificó el hallazgo y utilizó para el balasto de las vías del tren los ladrillos de las ruinas, que tenían cinco mil años de antigüedad.

Y hacemos otra comparación con Grecia. Hasta el último tercio del siglo XIX se suponía que la historia documentada de Grecia empezaba con el registro de la primera Olimpiada, en el año 776 a. C. y que lo anterior era sólo mitos y leyendas. Pero como es ampliamente sabido, hacia 1870, un arqueólogo alemán, Heinrich Schliemann, comenzó a excavar en la colina de Hissarlik —actualmente en territorio de Turquía— lo que resultaron ser las ruinas de Troya. Y ya en suelo griego, siguieron después descubrimientos de los estratos antiguos de otras ciudades mencionadas por Homero en la *Ilíada* como los reinos de los capitanes aqueos:

Micenas, Pilos y Tirinto en el Peloponeso, y Orcómeno en Beocia. Años después, sir Arthur Evans descubrió las ruinas del palacio de Cnosos, en Creta. Parecía que el mito probablemente era real, y eso obligó a modificar también todas las concepciones sobre la antigüedad griega y occidental, de modo similar a como ocurrió en la India.

A diferencia del caso griego, en la India no había ningún registro, ninguna referencia de lo que pudo haber sido esa cultura antiquísima. Las ruinas comenzaron a excavar hasta 1921 y al principio se encontraron los restos de dos ciudades magníficas, Mohenjo-daro y Harappa, en las regiones del Sindh y el Punjab, ambas en el valle del río Indo; posteriormente aparecieron más ciudades. Y otras excavaciones realizadas en la región de Baluchistán, permitieron establecer algunos vínculos entre esta cultura y las de la Persia arcaica y Mesopotamia.

Tanto en el caso de las antiguas ciudades sumerias al sur de Mesopotamia, como en el de las ciudades del Valle del Indo, estamos frente a culturas altamente desarrolladas. Se descubrió que en Mohenjo-daro y Harappa había trazos urbanísticos regulares, geométricos; casas de ladrillo hasta de dos pisos, así como también drenaje, recolección de basura, y lugares destinados a baños públicos, plazas, etcétera.



Ruinas Mohenjo Daro. © Shaikhkamalk1| Dreamstime.com



Placa de barro © Harshit Srivastava |
Dreamstime.com

No había templos, pero sí imágenes de dioses, según se cree, representados en estatuas de arcilla y en sellos. Se encontraron miles de sellos cilíndricos, similares a los de Sumeria y también con inscripciones, aunque no en escritura cuneiforme, sino en una escritura propia que no se ha descifrado todavía. También se hallaron adornos de oro, plata y piedras preciosas. Es imposible calcular lo que habrán saqueado los ingenieros británicos y los mismos trabajadores indios, que nunca parecieron entender de lo que se trataba.

Estamos hablando de una antigüedad que abarca aproximadamente desde el 3300 a. C., en los estratos más antiguos, hasta el 1600 a. C. en que estas ciudades, al parecer, fueron abandonadas. El esplendor de esta cultura del Valle del Indo se extendió, sin embargo, del 2600 a. C. hasta su desaparición. Son fechas similares a las de Creta, cuya caída fue posterior en dos o tres siglos.

Las muestras artísticas de la civilización del Indo son de una perfección extraordinaria, que incluye tanto expresiones realistas como estilizaciones muy elegantes, sobre todo de figuras de animales. De Mohenjo-daro y Harappa, así como de otras varias ciudades de esa misma región, quedaron esas huellas de un alto grado de cultura —y una infinidad de preguntas—. No sabemos cómo se llamaban a sí mismos, qué religión tenían, cuál era el nombre de sus dioses. Su escritura, como ya se dijo, no se ha descifrado ni ha vuelto a encontrarse en ningún otro lugar de la India; pero la forma de vida que reflejan los vestigios arqueológicos nos permite suponer que se trataba de un pueblo nada primitivo.



Esculturas del Valle del Indo © Mdsindia | Dreamstime.com

¿Se transmitieron algunas de sus expresiones a la India posterior? Hay algunos rasgos de pervivencias posibles, pero será muy difícil comprobar sus vías de transmisión. ¿Qué ocurrió con estos pueblos? Se sabe que después del 1700 a. C. Mohenjo-daro, por ejemplo, fue ocupado parcialmente; pero nunca recuperó su esplendor. ¿Fueron aniquilados por otro pueblo —de lo cual no hay evidencia—? ¿Hubo una catástrofe natural —inundación o sequía o terremoto— que los hizo abandonar sus ciudades? ¿O las tribus nómadas que entraban al subcontinente indio, justamente por esa zona noroccidental, los expulsaron o terminaron asimilándolos? Se han esbozado teorías sobre todas estas y otras posibilidades. Se ha dicho también que no son dos, sino uno y el mismo pueblo, el de la cultura del Indo y los arios; pero esta idea no tiene hasta la fecha ningún sustento tan sólido como el de la ruta de la migración indoaria, que se ha sostenido sobre una base lingüística.

LOS INDOARIOS

La tribus o pueblos indoarios tenían ya en su herencia ancestral, como se dijo, un texto sagrado, el *Rig Veda*, que constituyó el centro de su vida social y familiar. Este Veda, del que hablaremos más extensamente, es el punto de partida de la cultura hindú que conocemos hoy, y está compuesto en una de las lenguas más ricas que existen, el sánscrito. Sus himnos reflejan también un alto grado de cultura y una concepción metafísica fuera de lo común.

No obstante, también aquí surgirían muchas preguntas, y hay una paradoja fascinante. No existen, prácticamente, restos arqueológicos de esta cultura indoaria. Cuando mucho, algunas piezas de cerámica poco interesantes, y huellas de asentamientos algo primitivos, propios de sociedades que parecían evolucionar de la

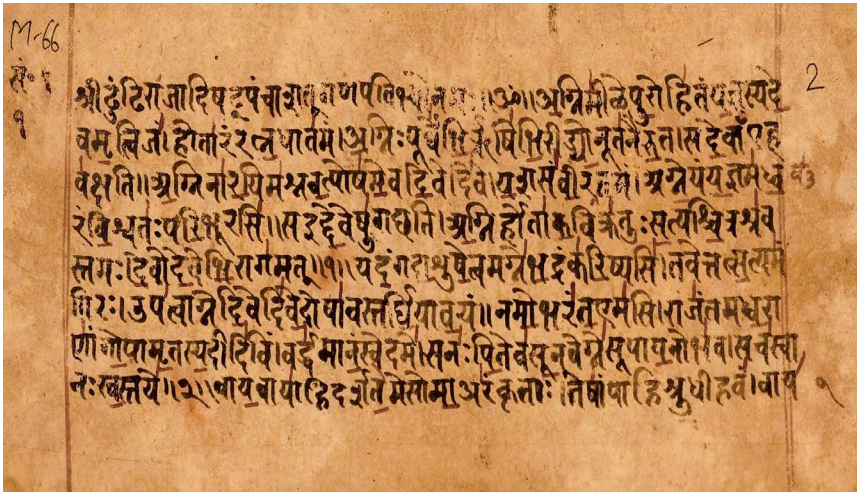
caza o la vida nómada pastoril a la agricultura. Nada que ver con la sofisticada civilización urbana de Mohenjo-daro y Harappa. Los textos de esa cultura indoaria, que sí han llegado hasta nosotros, hablan de grandes reinos, pero no hay ruinas de palacios; hablan de rituales muy complejos, pero no hay restos de templos; de innumerables dioses y no existe ninguna imagen, pequeña ni grande. Hay un inmenso *corpus* de textos sagrados, en transcripciones tardías; pero no hay indicios arqueológicos de que hayan tenido una escritura.

Y aunque podemos recordar que en todas las civilizaciones antiguas ha habido primero una tradición oral, antes de registrar su sabiduría por escrito, en el caso de los pueblos indoarios los indicios parecerían sugerir que existió una prohibición para representar a los dioses o para escribir. A esa posibilidad hay que agregar, como argumentan algunos, que al hacerse uso de materiales muy frágiles, pues se escribía en hojas de palma, y las edificaciones eran quizá de madera, sufriendo la terrible humedad del clima monzónico, pudo existir un constante deterioro. Puesto que se trataba de una cultura de carácter pastoril, seminómada, es muy difícil esperar que algún día aparezca algo maravilloso como fue el descubrimiento de aquellas dos ciudades del Valle del Indo. La verdadera maravilla de la cultura védica-brahmánica está precisamente en haberse vuelto dominante, a pesar de carecer de un sustrato material de importancia, como sucedió también cuando se expandió por todo el sureste de Asia sin necesidad de campañas militares ni invasiones. Fue una conquista y un dominio sustentado sobre todo en las ideas, en una visión del mundo.

De las pocas cosas encontradas en núcleos indoarios, se piensa que cierta cerámica pudiera pertenecer a ellos por sus representaciones de caballos, que no existieron en la cultura del Indo, la cual sí reprodujo, en cambio, con gran cuidado y elegancia, toros, elefantes, tigres, búfalos, rinocerontes e incluso un supuesto unicornio. El caballo es muy importante en el mundo védico —como lo fue en toda el Asia central— y hubo incluso un ritual védico centrado en él, por el que un rey quedaba autorizado a reclamar como propios los terrenos por los que corriera un caballo sagrado que se dejaba suelto, durante el rito.

La otra parte de la paradoja, en relación con los indoarios, es que a pesar de que no haya mayor rastro físico de sus construcciones o figuras de dioses, muchísimo de esta cultura ha sobrevivido hasta la fecha. Ante esto uno se puede preguntar, ¿en dónde están ahora, aparte de los museos y los libros de mitología, los dioses de los babilonios, egipcios, fenicios, griegos, celtas, romanos, germanos, escandinavos, etcétera? Los dioses indios, en cambio, están vivos, y sus cultos son muy poderosos.

A pesar de las modificaciones y la evolución que haya tenido necesariamente que sufrir la cultura védica antigua, aún se cantan en la India numerosos himnos del *Rig Veda*, que tienen una antigüedad mínima de tres mil quinientos años, y todavía se llevan a cabo muchos de los rituales de fuego que los Vedas prescribían. Desde hace siglos el sánscrito no se habla ya, excepto entre algunos eruditos, pero quedó como lengua culta y litúrgica —tal como el latín en la Edad Media europea—. Así también, el sánscrito guarda una relación muy estrecha con muchas lenguas que constituyen la mayor parte de los idiomas regionales de la India: el hindi, marati, gujarati, punjabi, kashmiri, bengalí, etcétera, y es la lengua en la que está escrito el inmenso *corpus* religioso, literario y filosófico del hinduismo. Una parte importante del pueblo indio, aun el iletrado, está imbuido de la visión que revelaron los Vedas.



Primer folio de un manuscrito del Rig Veda. © Ms Sarah Welch | CC | Wikicommons

Hay que hacer notar otra cosa. A pesar de que los arios se fueron extendiendo hacia el sur, hubo una vasta región que fue muy refractaria a sus influencias —al menos a algunas— y es la parte sur del subcontinente indio. En el sur se hablan hasta la fecha lenguas que no provienen del sánscrito y son todavía más antiguas, las lenguas dravídicas, que se han considerado, junto con las de los aborígenes australianos, como las lenguas vivas más antiguas de la tierra. En la región támil —en el actual Támil Nadu— hubo una cultura floreciente, y una

rica tradición literaria que tenía ya una gramática, el cultivo de varios géneros literarios, compilaciones y antologías de poemas desde el siglo v a. C.

No obstante, lo que penetró hasta el último rincón de la India, y aun más allá de sus fronteras, extendiéndose hacia el sudeste asiático, a lugares como Myanmar (Birmania), Indonesia, Tailandia y Camboya, entre otros sitios, fueron los mitos y la religión, así como la visión filosófica de lo que hoy llamamos hinduismo. ¿Cómo fue esa cultura que no dejó, en su antigüedad, rastros materiales, pero cuya esencia espiritual está viva hasta la fecha? ¿Cuáles fueron sus ideas sobre el mundo, la vida y la muerte? ¿Qué dioses concibieron, y cuál era el lugar del ser humano en relación con ellos? ¿Cuáles fueron sus mitos? ¿A qué formas artísticas dieron origen? ¿Cuál fue el sentido de su arte? Y una cosa más: ¿cómo sobrevivió a la instauración de otras religiones, en su propio suelo, y a las innumerables invasiones de fuera? Todo esto se verá con algún detalle en los capítulos siguientes; pero antes avanzaremos un poco más en el repaso histórico.

EL BUDISMO

Para seguir con los enigmas y las paradojas de la antigua cultura védica, tenemos que, a pesar de ser anterior al budismo³ por casi un milenio y de ser también, en parte, su fuente histórica, las manifestaciones artísticas más antiguas que se conservan —después de las del Valle del Indo— pertenecen al budismo. Aunque éste no es nuestro objeto de estudio, constituye una referencia indispensable en un recorrido histórico que quiere hacer mención de las manifestaciones artísticas.

Alrededor del siglo vi a. C., surgen en el norte de la India dos figuras muy importantes: Mahavira y Buda. Este periodo estuvo lleno de sabios en todo el mundo, porque fue entonces cuando existieron: Lao-Tse, Chuang-Tzu y Confucio en China, Zaratustra en Persia, y es la época del nacimiento de la filosofía griega, cuando vivieron Tales, Heráclito, Parménides, Pitágoras y otros muchos filósofos que antecedieron a Sócrates.

En la India, de las enseñanzas y filosofía de estas dos figuras paradigmáticas, Mahavira y Buda, se crearon dos religiones y dos corrientes filosóficas. De Vardhamana, llamado Mahavira, que literalmente quiere decir “gran héroe” o Jina “el

³ Es frecuente que personas poco familiarizadas con las culturas asiáticas confundan el budismo con el hinduismo, como si fueran la misma cosa. Es como si pensáramos que el judaísmo y el cristianismo son iguales.

vencedor”, surgirá el jainismo, y de Siddhartha Gautama, llamado el Buda o Buddha, que significa “el iluminado” o “el despierto”, va a configurarse el budismo.

Mahavira provenía de un largo linaje de maestros que llevaban el título de Tirthánkaras; él fue el vigésimo cuarto y último. El Buda, por el contrario, no reconoció ningún maestro, e hizo sus prácticas ascéticas sin ninguna guía externa, pero alcanzó la iluminación y él mismo llegó a ser el maestro de la tradición a la que dio origen. Las dos tradiciones sobreviven hasta la fecha. El jainismo se expandió en la India. El budismo se constituyó como una religión misionera y se difundió no sólo en la India sino por toda el Asia, aunque hacia la Edad Media, prácticamente había desaparecido del suelo indio.

Se piensa que estos movimientos surgieron, en parte, como una reacción contra el énfasis excesivo en los rituales y contra la división de castas que prevalecían en la sociedad hinduista. Los rituales estaban en manos de la casta de sacerdotes o brahmanes —la fase antigua del hinduismo se conoce como brahmanismo—, que prácticamente eran intermediarios con las divinidades. Desde luego que bajo la perspectiva del hinduismo tradicional el jainismo y el budismo se consideraron heterodoxos. No obstante, los dos movimientos tuvieron en cierta época una gran expansión, aunque posteriormente se revirtió y hubo re-conversiones masivas al hinduismo, sobre todo en la región támil, en el sur.

El budismo, que en lugar de los rituales predicaba una vida de disciplina

personal, con valores éticos definidos y un sentido de compasión hacia todos los seres humanos y todas las creaturas, cobró mucha fuerza, y su mayor difusión ocurrió sobre todo a partir del siglo III a. C., cuando el Emperador Ashoka se convirtió al budismo y ordenó su propagación.

Esto sucedió un siglo después de que Alejandro Magno llegara al noroeste de la India. La llegada de Alejandro a la India, en 327-326 a. C., difícilmente podría considerarse una conquista, puesto que habiendo



Estupa de Sarnath.
Foto de Juan Elías Tovar.

derrotado en Pataliputra al rey Páuravas —Poros, para los griegos—, Alejandro mismo le devolvió su reino al ver el valor que había demostrado en la batalla. No obstante, esa invasión fue muy fructífera en otros sentidos, pues propició influencias mutuas que habrían de germinar de muchas maneras, incluyendo manifestaciones artísticas en tiempos posteriores.

Después de la muerte de Alejandro, que había dejado guarniciones en muchas partes, Chandragupta Maurya reconquistó todo el territorio indio que estaba en poder griego, al mando de Seleuco, uno de los sucesores de Alejandro, y extendió sus conquistas, creando por primera vez un vasto imperio en casi todo el norte y la parte central de la India. Él instauró la dinastía Maurya, así como Seleuco había fundado en Babilonia y Persia la dinastía Seléucida. Hicieron un tratado de paz, una hija de Seleuco se casó con Chandragupta, quien dio a Seleuco quinientos elefantes de guerra. Seleuco envió como embajador ante la corte de Chandragupta a Megástenes, a quien se debe mucha de la información que llegó a Occidente sobre la India de aquellos tiempos.

El Imperio Maurya se extendía, en el norte, desde partes de lo que ahora son los países de Afganistán y Pakistán, al oeste, hasta Bangladesh y el actual estado indio de Assam, al este, así como hacia el centro y sur del país. El cono sur, habitado por pueblos dravídicos, que no tenían una ascendencia aria, en gran parte conservaba su autonomía. Un nieto de Chandragupta, el emperador Ashoka, al querer conquistar la única región del norte que no estaba bajo su poder, Kalinga, que es la actual Orissa, desplegó tal crueldad en la guerra, provocando cien mil muertos y ciento cincuenta mil prisioneros, según las inscripciones del propio emperador, que tuvo un terrible remordimiento que lo hizo convertirse al budismo, que proclama la no violencia, y se dedicó a difundirlo.

En principio, se convirtieron sus súbditos más cercanos, pero después del Concilio Budista de Pataliputra, en el año de 253 a. C., Ashoka envió misioneros a todas partes del Asia, e incluso al Epiro, en el norte de Grecia, a Siria y Egipto, donde al parecer no tuvieron gran éxito. Pero es en esta época cuando empezará esa expansión de la doctrina budista que en el curso del tiempo llegaría a Tíbet y Nepal, China, Japón y Corea, lo mismo que hacia el sudeste asiático, donde había ya una poderosa influencia hindú —que actualmente va siendo reemplazada por el islam.

En tiempos del emperador Ashoka empiezan a aparecer estatuas de piedra, que representan sobre todo al Buda, pero también a otras figuras; hay rocas y columnas conmemorativas donde se graban edictos oficiales y diversas proclama-

ciones de la doctrina budista. Una de esas columnas fue muy famosa. Se conserva un gran capitel con cuatro leones, que fue adoptado como emblema nacional de la India. Se ha señalado que en estas columnas hay mucha influencia persa, y en realidad semejan bastante a las de las ruinas de Persépolis. Hay que recordar que la dominación persa, antes de Alejandro, llegó hasta la región del río Indo.



Edicto del Emperador Ashoka en Kalinga.

Foto de Juan Elías Tovar.

De esos edictos, no escritos en sánscrito sino en diferentes prácritos⁴ proviene el primer registro histórico de escritura en la India —nuevamente, exceptuando las inscripciones no descifradas de los sellos de Mohenjo-daro y Harappa, anteriores en dos milenios—. Sin duda, las columnas de piedra sobrevivieron mejor que los frágiles textos védicos, confiados a la memoria y después escritos en hojas vegetales, y presa fácil, como ya se dijo, de la humedad de los monzones y también de la voracidad de las hormigas blancas. Así que las evidencias arqueológicas más antiguas de escritura y de manifestaciones artísticas, principalmente escultóricas, pertenecen al budismo.

⁴ Se les llama prácritas a las lenguas populares locales, como por ejemplo el pali, en que se difundió el canon budista.



Inscripción del edicto de Kalinga. Foto de Juan Elías Tovar.

EL ARTE BUDISTA

Aunque había ya muchas esculturas y diversas obras de arte, cuando el Imperio Maurya había desaparecido, hacia comienzos de la era cristiana, surge en la región de Gandhara (en el actual Peshawar, en Pakistán), un arte budista con evidentes influencias griegas y persas. Es una de las manifestaciones artísticas indias más apreciadas, y es fácil distinguir su estilo por los pliegues de los mantos, que a veces parecerían griegos, y la belleza apolínea de los rostros que representan al Buda, con un carácter propio.

Otra expresión del arte budista, incluso anterior, que adoptarían después el arte jainista y el hindú, fueron los templos excavados en roca sólida. A partir de una montaña rocosa, comenzaban tallando desde arriba hacia abajo columnas, recintos sagrados y estatuas. Estas cuevas excavadas, que son muy numerosas, constituyen otra muestra excepcional del arte de la India. Las mismas técnicas se utilizaron tanto para tallar imágenes del Buda y episodios de su vida, como templos jainistas, con imágenes de Mahavira en meditación. En cuanto a los recintos hinduistas, dentro de estas mismas cuevas excavadas, hay también templos con numerosos dioses y creaturas celestes, al



Buda de pie. Estilo Gandhara, s. ii d. C. © Mirko Kuzmanovic | Dreamstime.com

igual que diversos personajes de los mitos y episodios de las dos grandes épicas, el *Mahabhárata* y el *Ramáyana*.

En las cuevas de Ajanta (siglos II a. C.-VII d. C.) hay escultura budista, hinduista y jainista, además de extraordinarias muestras de pintura budista, en las que se han advertido personajes de muchas razas distintas. Son pinturas sumamente estilizadas, de una sensualidad exquisita y de vivos colores.



Templo excavado en la roca en las cuevas de Ajanta, Maharashtra. © Zzvet | Dreamstime.com

En Ellora (siglos V-X d. C.), por otra parte, donde hay también cuevas budistas y jainistas, destaca el templo hindú de Kailasanath, Shiva como Señor del monte Kailasa. El templo está al descubierto, aunque tallado también sobre enormes monolitos. Otro templo shivaíta, es decir, dedicado al dios Shiva, que igualmente se excavó en la roca es la cueva de Elefanta (siglos V al VII), frente a Mumbai (antes Bombay), con varios paneles que representan a Shiva en distintos episodios de sus mitos, y en un panel central donde aparece asumiendo él solo las funciones de creador, sustentador y destructor del universo, que pertenecen a la *trimurti* o tríada divina, de la que hablaremos en más detalle después. Otro notable ejemplo de tallado masivo en la roca es el relieve sobre “El descenso del

Ganges” (siglos VII y VIII), en un muro a cielo abierto, en Mahabalipuram (actual Mamallapuram), en Támil Nadu, en la costa sudoriental.

Los budistas erigieron también *stupas*, que eran santuarios conmemorativos que contenían alguna reliquia del Buda. En uno de los *stupas*, en Sri Lanka, hay un diente del Buda, por ejemplo. Hasta la fecha son lugares de peregrinación y culto, y notables muestras arquitectónicas. En algunos *stupas*, como el muy famoso de Sañchi, es posible observar la peculiaridad de entradas laberínticas, que obedecía acaso a una idea mítica, pues en el budismo se pensaba que los demonios sólo podían desplazarse en línea recta, de modo que la entrada del *stupa* da contra una pared, y se tienen que hacer varios giros para llegar al recinto del templo, lo cual, según esa lógica, sería imposible que un demonio pudiera efectuar. El *stupa* de Sañchi, comisionado por el propio emperador Ashoka, es el monumento más antiguo que se conserva en la India.⁵ En ese *stupa* resaltan figuras femeninas, cuya sensualidad ofrece un contraste peculiar con la austeridad de los Budas. Estas mujeres exuberantes representan genios de la vegetación y de los árboles, similares a las ninfas, dríades y hamadriades de los griegos.



Estupa de Sañchi. © Stefano Ember | Dreamstime.com

⁵ Si tomamos en cuenta que todas las ciudades de la cultura del Valle del Indo quedaron en el territorio del actual Pakistán.

Cuando entró en decadencia la dinastía Maurya, a la que perteneció el emperador Ashoka, quien difundió el budismo, fue sucedida por la dinastía Shunga, que reconvirtió el reino al hinduismo. No se conservó el imperio unificado de los Mauryas. Sería imposible e inútil enumerar aquí la larguísima lista de reinos y dinastías que se sucedieron en las diversas regiones, en el norte, el sur y en todos lados. Después de la dinastía Maurya, algunas de las más notables fueron las Nala, Gupta, Kalachuri, Pálava, Chola, Chandela y Náyaka. Hubo muchos reinos independientes y poderosos, que patrocinaron una incesante actividad artística.

Los hindúes del lapso temporal que correspondería a la Edad Media de Occidente, coexistían en el norte con budistas y jainistas sin mayores problemas, aunque es una época en que estas dos religiones fueron perdiendo el predominio sobre reinos enteros en el sur, donde a causa de las prédicas fervientes de santos poetas vishnuitas (*alvars*) y shivaítas (*nayanmars*), es decir, devotos de Vishnu y Shiva respectivamente, numerosos reyes y príncipes se reconvirtieron al hinduismo, junto con sus súbditos.

Como mencioné en la presentación, el hinduismo no está formado por un culto único; más bien podría decirse que hay un culto para cada dios. Y a pesar de que no existen grandes jerarquías eclesiásticas ni dogmas cerrados, y cada persona puede adorar al dios que prefiera, el elemento de identidad y de unidad más poderoso en la India ha sido la religión. Decíamos al principio que es asombroso que la India haya permanecido intacta en su tradición y su cultura a pesar de tantas invasiones. Vamos a mencionar algunas de ellas. Junto con fuentes históricas, hay también relatos de viajeros de distintas épocas; los primeros fueron un chino, un griego, dos árabes y un italiano.

A partir del siglo v d. C., penetraron por el norte diversas invasiones: hunos blancos y chinos, que fueron ambos derrotados. Hubo árabes musulmanes que conquistaron el Sind, región del río Indo, también en el norte. Luego llegaron, no en son de guerra sino como refugiados, los parsis que venían huyendo de las invasiones islámicas a Persia (Irán), y que se quedaron en la India. Los parsis (que significa “persas”) son los seguidores del mazdeísmo, la antigua religión persa que fue reformada por Zaratustra en el siglo vi a. C. Todavía hay una comunidad parsi en Mumbai (Bombay), en peligro de extinción, por su persistente endogamia, y en otros sitios de la India.

En el siglo xi hubo una invasión de afganos, también en el norte, y a fines del siglo xii empieza a darse una conquista de turcos musulmanes que se expanden

hasta llegar a Delhi, donde fundan el famoso Sultanato de Delhi. Son ellos quienes destruyen los baluartes del budismo en el norte, y los monjes budistas tienen que huir a Ceilán (hoy Sri Lanka), en el extremo sur de la India, frente al Cabo Comorín, y a otros lugares del sudeste asiático, así como a Nepal y Tíbet, hacia el extremo norte, en el Himalaya. Y son estos turcos musulmanes quienes destruyen la gran universidad budista de Nalanda, en el actual Bihar, que llegó a tener 10 mil monjes como alumnos, aunque para esa época estaba ya en declive; fue arrasada junto con su inmensa biblioteca.

Sin embargo, no todo fue barbarie bajo el Sultanato de Delhi, pues éste dejó impresionantes muestras arquitectónicas, con arcos, bóvedas y altas torres para los minaretes, como el Qutub Minar del siglo XIII, bellas decoraciones de caligrafía árabe y los jardines Lodi, que aún se conservan en Nueva Delhi.



Jardines Lodi en Delhi. Foto de Juan Elías Tovar.

Las epidemias y el calor impidieron a Genghis Khan penetrar en la India; pero a fines del siglo XIV, en 1398, Tamerlán llega desde Samarkanda, conquista Delhi y, según las crónicas, decapita a cien mil prisioneros cuyas cabezas son apiladas en las murallas.

Exactamente un siglo más tarde, en 1498, sólo seis años después de que Colón descubriera América, el navegante portugués Vasco da Gama desembarca en Bombay. Los portugueses atracan primero en una isla muy cercana, a la que llaman Elefanta, pues al parecer ven una elefanta en la costa. La isla conservó el

nombre; y a los marinos portugueses, lo único que se les ocurrió hacer en el templo de Shiva excavado en la roca, fue tirar al blanco contra las esculturas de los notables paneles. En su poema “Domingo en la isla de Elefanta”, Octavio Paz los condena, diciendo: “Por eones, en carne viva han de tallarlos / En el infierno de los mutiladores de estatuas”.



Shiva y Párvati en un panel de las Cuevas de Elefanta.

Photo 178517517 © Harshit Srivastava | Dreamstime.com

Los misioneros jesuitas, que siguieron llegando después del viaje de Vasco da Gama, se llevaron una gran sorpresa al encontrar una secta cristiana, presente en la India desde el siglo I, que ignoraba la existencia del papado romano y seguía antiquísimos rituales sirios. Según su propia tradición, la secta había sido fundada por el apóstol Tomás, que habría sido martirizado y muerto en la ciudad de Madrás, donde se le consagró una catedral que muestra su tumba, visitada por el papa Juan Pablo II en 1986. Hay numerosos católicos en la India, en especial en el sur. Hasta mediados del siglo XX quedó un enclave portugués en Goa, donde se pueden apreciar iglesias y catedrales que podrían estar en cualquier capital de España o América Latina, así como muestras escultóricas diversas de un arte sacro católico: Cristos y Vírgenes de marfil, que recuerdan a los de Filipinas.

Volviendo a nuestra cronología, en 1526, un gran guerrero llamado Babur, descendiente de Gengis Khan y de Tamerlán, vence al sultán Ibrahim Lodi, poniendo fin al Sultanato de Delhi, y funda el imperio y la dinastía Mogol, que permaneció en el poder hasta que fue depuesta de manera definitiva por los ingleses, en el siglo XIX.

La figura más relevante de la dinastía Mogol fue el rey Ákbar, notable por su cultura y curiosidad intelectual —aunque se dice que era analfabeta—, y por su amplitud de miras. Siendo musulmán, promovió un diálogo constante entre las diversas religiones que había en su reino, y mantuvo una corte que reunió a los mejores artistas y filósofos de su tiempo, no sólo de la India sino de otras partes.

La dinastía Mogol dejó, entre sus obras de arte extraordinarias, los dos fuertes rojos, el de Delhi y el de Agra, numerosos palacios, jardines y mezquitas, y sobre todo, también en Agra, el Taj Mahal, construido por Shah Jahan, nieto de Ákbar. Hay también un invaluable legado de obras pictóricas que se originan en esta época, como las series de miniaturas, con gran influencia persa, que retratan la vida en la corte y episodios históricos. Inspiraron el desarrollo de muy diversas escuelas hindúes de pintura miniatura, que empezaron a elaborar diversos episodios de la mitología y las épicas del hinduismo. También se representaron en exquisitas miniaturas los modos musicales clásicos, los *ragas*, y sus formas femeninas, las *raginis*. En la corte de Ákbar hubo también un gran florecimiento de la música, y estuvo allí, como músico de la corte, uno de los más grandes músicos indios de todos los tiempos, Tansen, quien creó algunos *ragas* y llevó su ejecución a grados de perfección sin par. Había igualmente danza.



El Emperador Ákbar. Miniatura mogol de Niddhamal. S. XVI. © Juan Elías Tovar.

Toda esta apertura de Ákbar, mantenida por su hijo, Jahangir, y por su nieto y sucesor de éste, Shah Jahan, y que se reflejó en una paz social y un gran esplendor artístico, se convirtió en represión y odio cuando el poder fue usurpado por Aurangzeb, fanático religioso que depuso a su padre, Shah Jahan, mandó decapitar al heredero legítimo, Dara Shukoh —poeta e intelectual excepcionalmente dotado— e impuso un régimen de opresión y terror, sobre todo para los no musulmanes. Ahora podríamos calificarlo de fundamentalista, y aunque amplió considerablemente las conquistas territoriales, que llegaron a ser enormes, marcó el principio de la decadencia de su dinastía.



Fuerte Rojo en Delhi. Foto de Juan Elías Tovar.

Pero volviendo a la época en que Babur fundaba la dinastía Mogol, nace entonces Guru Nanak, que intentará conciliar el hinduismo y el islam, empresa imposible que dará como resultado la creación de una religión más, la sikh, cuyos seguidores, fuertes y aguerridos, son fácilmente identificable por la barba y el turbante que usan. Tienen fama de ser los indios más valientes, guapos e industriosos.

A partir de 1600 llegan a la India, en busca de alguna tajada, marineros de diversos países europeos: Dinamarca, Francia, Holanda y, desde luego, Inglaterra. Con la máscara del intercambio comercial, los ingleses fundan ese año en Londres la Compañía de las Indias Orientales, por medio de la cual penetrarán gradualmente en toda la India hasta llegar al colmo de centralizar el poder, imponer un total dominio militar y político, proclamar a la India como colonia británica y enviar un virrey. El saqueo fue brutal y sistemático, y a él iban destinados los muchos miles de kilómetros de vías ferroviarias construidas por los ingleses. La magnitud de ese robo quedó simbolizada en el hecho de que el diamante Kohinoor, el más grande del mundo en esa época, que provenía de las minas de Golconda y era parte del tesoro de los emperadores mogoles, se encuentra actualmente en la corona británica.

Hay que decir, por otra parte, que los ingleses unieron a la India finalmente en un solo país, dejaron establecidos los principios de un solo ejército y un parlamento, hicieron reformas sociales importantes, llevaron ciencia y tecnología, fundaron bibliotecas públicas y las Universidades de Calcuta (Kolkata), Bombay (Mumbai) y Madrás (Chennai), ciudades que hace apenas unos años recobraron sus nombres originales. Los ingleses también crearon mercados, correos, telégrafos y muchas cosas que marcaron la entrada de la India a la modernidad; el inglés es hasta ahora la lengua oficial para asuntos gubernamentales y la lengua de todos los estudios superiores y universitarios.⁶



Cristo de pie sobre un loto, flanqueado por dos pavorreales. Catedral de Santo Tomás en Chennai (Madrás). Foto de Juan Elías Tovar.

⁶ A pesar de todo, es mucho más que la estela de pobreza, ignorancia y corrupción que dejó el Imperio Otomano, al menos en los Balcanes.

Durante la Primera Guerra Mundial combatieron un millón y medio de soldados hindúes en favor de los ingleses y los aliados, con la promesa de Inglaterra de que al terminar la guerra daría la independencia a la India. A pesar de que cayeron combatiendo 110 mil soldados indios, los ingleses no cumplieron con su palabra y esto sublevó a la gente.

LA INDIA INDEPENDIENTE

Fue Mahatma Gandhi, hasta fines de la Segunda Guerra Mundial, que en 1947 finalmente liberó a la India de los ingleses, sin disparar una sola bala, por medio de su estrategia de resistencia pacífica. Desde entonces hay en la India una democracia parlamentaria. Un año después, lo que ahora es Pakistán, que originalmente formaba parte de la India, se separó para formar otro país; y en 1973 la región de Bangladesh, que era parte de Pakistán a pesar de encontrarse en el extremo opuesto, al noreste de la India, se separó de Pakistán. La razón de esta partición, que resultó sumamente violenta y sanguinaria, fue religiosa, pues la mayor parte de los habitantes del Sind eran musulmanes. Los ingleses contribuyeron enormemente a ahondar las dificultades entre hindúes y musulmanes, pensando que al dividirlos podrían asegurar más fácilmente la permanencia de su dominio.

La India sigue en discusiones y a veces casi en guerra con Pakistán, por los territorios de Jammu y Cachemira, en el extremo norte, que han estado en disputa desde la Partición. También enfrenta periódicas insubordinaciones de los sikhs, que luchan por independizar su territorio, el Punjab. Coexisten, en equilibrios frágiles, más de mil trescientos millones de habitantes, con una lengua nacional, el hindi, alrededor de quince lenguas regionales y una cantidad incalculable de otros idiomas y dialectos, aunque en algunas regiones es más fácil comunicarse en inglés que en hindi. Hay gente que vive en el neolítico, en la selva o las montañas, y ciudades muy modernas, en las que siempre hay agudos contrastes sociales y económicos. Aproximadamente el 80% de la población tiene religión hindú, hay un 15% de musulmanes, y en menores proporciones, jainistas, parsis, budistas, sikhs, católicos, protestantes de diversas sectas y una tribu perdida de Israel.

La India cuenta con varios premios Nobel. Siempre ha tenido físicos y matemáticos eminentes. Y desde 1957, en que el Primer Ministro Jawaharlal Nehru inauguró el primer reactor nuclear, llamado Apsará, se ha utilizado la energía atómica como fuente de energía; a la fecha hay veintidós reactores en operación. La India tiene, por otra parte, la primera industria cinematográfica del mundo

—en cantidad de producción— llamada Bollywood, que ha empezado a llegar a Occidente, y cuya calidad ha mejorado en los últimos tiempos. Tal vez una muestra de lo que puede llegar a haber en la India sea la nueva terminal internacional del aeropuerto de Mumbai, que a una elegancia y belleza extraordinarias une su funcionalidad.

Ante la mezcla de colores, olores y sabores, ante el estruendo citadino o la paz del campo, con frecuencia se observa que los visitantes de la India tienden a tener dos actitudes al llegar al país: o salen corriendo o se enamoran de esa tierra para siempre.



Casa del Parlamento en Nueva Delhi. © Aravind Teki | Dreamstime.com

II. EL SUSTRATO RELIGIOSO Y FILOSÓFICO

Se dice que cuando los arios llegaron a la India, entre los siglos XV y XII a. C., ya llevaban consigo partes del *Rig-Veda*, el más antiguo de sus libros sagrados. No estaba todavía codificado por escrito, lo cual ocurrió muchos siglos después, pero se recitaba de memoria, y ese fue su modo de transmisión.

El *Rig Veda* es un importante punto de partida de la tradición hinduista. Aunque hay desarrollos posteriores de enorme vastedad, sumamente complejos, tanto en la religión, como en la filosofía y la literatura, que aquí aparecen como una sola cosa, este libro sagrado es clave para penetrar en estas disciplinas y en las diversas manifestaciones del arte hindú y nos da una idea de la visión espiritual y filosófica de su cultura.

Arte y espíritu, en el sentido más amplio y elevado, son inseparables. En la tradición más antigua de la India, lo espiritual rige todas las actividades humanas y existe allí una unidad de visión tan compacta como la que pudo haber en la Edad Media europea. En ambos casos, y pese a muy profundas diferencias, el pensamiento y la religión, las formas de vida y las actividades artísticas como la pintura, la poesía, la música, tenían como referencia central (aun en desacuerdo con ésta) una concepción unitaria y muy definida de Dios, del universo y del ser humano.

Esta unidad espiritual y cultural de la India, que ha formado una especie de bloque compacto en el que se entretrejen, con estrictas correspondencias mutuas, las tradiciones espirituales, yóguicas, filosóficas y artísticas, se remonta en varios casos, tal como hemos dicho, al *Rig Veda*.

La palabra Veda viene de *vid*, que en sánscrito significa saber, conocer; por lo que “Veda” quiere decir conocimiento, sabiduría. El verbo latino *videre*, que significa ver, tiene la misma raíz. Y la visión es inseparable del Veda. Cuando se dice “los Vedas” —pues son cuatro— se hace referencia a los libros; pero cuando se dice sólo “el Veda”, se está aludiendo a la sabiduría contenida en ellos, que dentro de la propia tradición se considera eterna.

¿Quién escribió los Vedas? Nadie. Nadie los inventó. Se dice que esta sabiduría fue revelada internamente a los antiguos sabios, los *rishis* —o videntes— en estados de contemplación profunda. Los Vedas son cuatro. El *Rig Veda* es el más antiguo y más amplio, pues contiene 1028 himnos, dedicados en su mayor parte a los dioses. Después de éste vinieron otros más: el *Yajur Veda*, que hacía un mayor énfasis en los procedimientos rituales, aunque también incluye himnos; el *Sama Veda*, que se ocupaba principalmente de la música, pero com-

prehendía igualmente otras cosas; y el último, que es el *Atharva Veda*, donde al parecer se integraron algunas tradiciones de los pueblos autóctonos.

De modo que los Vedas son entonces las escrituras reveladas y van a constituir una importante guía que servirá de paradigma en muchos desarrollos posteriores. Las filosofías que no aceptaron la tradición de los Vedas, como el budismo, el jainismo y los diferentes movimientos materialistas, hedonistas y fatalistas que hubo en la India, entre ellos el sistema Chárvaka o Lokáyata, en general fueron considerados como heterodoxos.

A partir de cada uno de los cuatro Vedas se formaron cuatro tradiciones o ramas, cada una con su propio *corpus*, compuesto a su vez por himnos a los dioses y la indicación de la música con que se cantan; por las prescripciones rituales para dedicar cada ofrenda; por cosmogonías y diversos relatos míticos e interpretaciones de los ritos y los símbolos; y finalmente, las enseñanzas de carácter espiritual y filosófico, que constituyen la cuarta parte en cada Veda y recibieron el nombre de Upánishads; éstas son una serie de tratados que adquirieron una importancia autónoma.

Los himnos védicos poseen una gran belleza. El que reproduzco a continuación es bastante atípico, pues no es uno de los himnos característicos dedicados a algún dios. Quiero destacarlo por su calidad poética, su carácter enigmático y el ritmo de sus imágenes; está dedicado a Arányani, la diosa o espíritu del bosque. El himno parece describir sus sonidos.

Arányani, Arányani, tú que andas como perdida, ¿no preguntas por la aldea? ¿No se apodera de ti el miedo?

Cuando el pájaro shishika acompaña al vrisharava en su canto, entonces se enorgullece Arányani, como una reina que va al son de timbales.

Parece que vacas estuviesen paciando, parece que se viera una casa. Como una carreta, Arányani cruje en la tarde.

Uno se imagina: alguien está llamando a su vaca, alguien ha cortado leña, alguien, que vive en el bosque, está gritando en la tarde.

Arányani nunca mata si “el otro” no viene. Comiendo dulce fruta uno, a su gusto, descansa en el bosque.

He alabado a Arányani, que tiene fragancia de bálsamo, la bien perfumada, rica en frutos, sin que nadie la cultive, la madre de las fieras.¹

¹ *Rig Veda*, 10.146, en la traducción de F. Tola, *Himnos del Rig Veda*, p. 308.

EL RITUAL DEL YAJÑA

La forma concreta que tomaba todo lo que estaba contenido en los Vedas, el núcleo de la actividad religiosa de los antiguos hindúes, era un sacrificio dedicado a diferentes dioses, que se ofrecía a través del fuego. Se encendía un fuego sagrado que recibía diversas ofrendas como semillas, mantequilla purificada, maderas preciosas, perfumes, mientras se cantaban los mantras de los himnos y se efectuaban diversos gestos rituales. Uno de los nombres del sacrificio era *yajña*.

Aunque hay muchas formas distintas de culto y devoción a los dioses, en la época védica el *yajña* era el rito por excelencia. Así como dentro de un ámbito católico —para poner un ejemplo cercano— cada quien puede tener sus devociones particulares y hacer los rezos que quiera, o prender veladoras, o hacer peregrinaciones, pero el rito fundamental es la misa, salvando todas las diferencias posibles, así podría considerarse el *yajña*, dentro de la religiosidad védica.



Yajña. Sacrificio védico al fuego. © Anastasiia Safronkina | Dreamstime.com

Se ofrecían diversos tipos de *yajñas* a los distintos dioses para obtener algún don específico: ya fuera lograr la paz y la abundancia en un reino, ganar una guerra, tener un hijo, atraer riqueza. Había *yajñas* para coronar a un rey, para una ceremonia de matrimonio, y en muchas otras ocasiones. Un *yajña* podía ser

breve, pero también duraba varios días, y en ese caso era muy costoso; por lo general, sólo reyes o personas muy ricas podían ofrecerlo; pero los beneficios se extendían a todos. Los oficiantes eran sacerdotes. Éstos eran jefes de familia —no célibes— y debían pertenecer por fuerza a la casta sacerdotal, la de los *bráhma*nas o *brahmines* (en hindi).

LA DIVISIÓN DE CASTAS

Algunos autores han supuesto que en un intento por preservar su identidad religiosa, social y familiar, los arios establecieron una división de castas, que era bastante rígida, pues los miembros de una no podían casarse con los de otra. Si en un principio esta diferencia obedeció, al parecer, a una división de trabajo, las castas se volvieron, tanto en sus deberes como en sus derechos, un privilegio —o castigo— hereditario.

De hecho, casi en todas las sociedades antiguas ha habido distinciones de castas, bastante similares a las del esquema hindú; en la India, las castas eran cuatro: la de los sacerdotes, la de los reyes y guerreros, la de los comerciantes, y la de los trabajadores y sirvientes; de cada una derivaban una multitud de sub-castas. No había esclavitud, pero una terrible contraparte eran los parias o intocables, los descastados, que no pertenecían a ninguna. Nadie los esclavizaba, ni los mataba, ni los trataba mal —simplemente no los trataban—; pero nadie les daba tampoco trabajo, y eso provocó que quedaran literalmente segregados, al margen de la vida comunitaria y muchas veces sin posibilidad de supervivencia.

Aunque entre los indoarios y los pueblos autóctonos sin duda hubo mezclas raciales e influencias recíprocas, los famosos intocables pertenecieron por lo general a los *adivasis*, las poblaciones aborígenes. Hay hasta la fecha numerosas tribus en todo el país que viven en las montañas o el campo, probablemente igual que cuando llegaron los indoarios. Y hay también millones de parias que viven en las ciudades, en grados de miseria desconocidos para nosotros, aun en América Latina.

Aunque la distinción de castas, así como otras formas de discriminación, fueron abolidas legalmente al instaurarse la república en la India, es un hecho que socialmente persisten, si bien ya ha habido intocables que ocupan puestos públicos y llegan incluso al parlamento. Lo que resulta extraño de este sistema tan arcaico es que haya sobrevivido hasta la fecha, pues no nos sorprende leer que entre los antiguos egipcios, romanos, celtas o aztecas hubiera también distintas

castas. Sabemos bien que en Roma no era lo mismo un patricio que un plebeyo o un esclavo, y que entre nuestros antepasados no era lo mismo un sacerdote que un caballero águila o un macehual. Y aunque en pleno siglo XXI y en Occidente no vivimos en una sociedad con castas hereditarias, seguimos padeciendo una división de clases sociales y económicas que muestra también sus peculiares formas de injusticia, discriminación y atrocidad.

En relación con la India, es importante mencionar la cuestión de las castas porque con frecuencia es tema de episodios importantes en las épicas y el teatro, que muestran los conflictos a que daba lugar. Uno muy frecuente derivaba del hecho de que los sacerdotes o *brahmines* podían tener la autoridad, pero los reyes tenían el poder, por poner un ejemplo. Y otro gran tema era el de parejas de enamorados que pertenecían a diferentes castas. O también, que alguien fingiera ser de una casta distinta para desempeñar otro trabajo o acceder a ciertos conocimientos. No obstante, se pensaba, tal como dice la *Bhagavad Gita*, que más valía realizar mal el propio deber, el *dharma*, que cumplir a la perfección con el que le correspondía a otro.

Hay dos ejemplos de esto en el *Mahabhárata*, la épica sobre la gran guerra. En uno de ellos, Karna finge ser un *brahmín*, es decir, de la casta sacerdotal, para obtener ciertos secretos bélicos del sabio Parashurama. Cuando éste se da cuenta de que Karna le ha mentado, lo maldice para que en el momento más crítico esos conocimientos que le impartió se le olviden; así ocurre, y Karna pierde la vida en la batalla. También allí se ve cómo Drona, el maestro de armas de los príncipes contendientes, se vuelve guerrero traicionando su deber sacerdotal, puesto que él sí era un *brahmín*, y aunque llega a ser el mejor de los guerreros, muere finalmente como una consecuencia indirecta de haber abandonado su casta.

LAS CUATRO ETAPAS DE LA VIDA

Junto a la división de las cuatro castas, en una época posterior se propuso un modelo paralelo para articular a la sociedad india: la división de las cuatro etapas de la vida humana. Éstas eran la del estudiante, el jefe de familia, el retirado, a quien llamaban “habitante de los bosques”, y la del renunciante o monje.

Así, en principio, el deber o *dharma* de una persona quedaba bien definido justamente por esos dos factores: a qué casta pertenecía, y en qué etapa de la vida se encontraba. Cada una de las etapas giraba idealmente en torno a los Vedas: el estudio de sus himnos, la práctica de sus rituales, la asimilación de

sus enseñanzas, para llegar finalmente a lo que constituía la meta más importante de la vida: alcanzar la liberación.

El esquema ideal era el siguiente. La primera etapa comenzaba cuando un niño de las tres primeras castas, era iniciado por su *guru*, uno de los términos para referirse a “maestro”. Entre otras cosas, el niño aprendía el mantra conocido como *gáyatri*, con el que se saluda al sol en el amanecer, al mediodía y al ocaso, y recibía un cordón sagrado que llevaría toda la vida sobre el hombro izquierdo. Entonces era considerado como un “dos veces nacido”, un iniciado, y se iba a vivir a la casa del *guru* para recibir instrucción sobre diversas cosas y sobre los himnos védicos. Los himnos están en la primera parte de cada rama védica, y a cada familia le correspondía salvaguardar y transmitir a sus descendientes una porción, para que no se perdiera. Las colecciones de himnos se llaman *Samhita*. El estudiante tenía que memorizarlos perfectamente para que cuando terminara su enseñanza y regresara a su casa para casarse y entrar en la segunda etapa de la vida, la de jefe de familia, los himnos ya aprendidos acompañaran los rituales que él iba a tener que realizar en lo sucesivo.



Recitación tradicional de los Vedas escritos en hojas de palma.

© Nila Newsom | Dreamstime.com

Es sobre todo a esta fase del jefe de familia a la que correspondía el mayor número de ritos. Había ritos domésticos de adoración a los dioses y los ancestros, para consagrar la comida que se preparaba, para honrar a alguien. Los rituales estaban prescritos en la segunda parte de cada rama védica, que recibe el nombre de *Bráhmāna*.

Siguiendo con estas etapas de la vida, cuyo cumplimiento era —hay que recordarlo— ideal, pues no hay constancia de que todo el mundo lo obedeciera, se supone que ese jefe de familia y su esposa, después de haber cuidado de su casa y de su descendencia, cuando empezaban a tener los primeros nietos dejaban sus bienes en manos de los hijos, que tenían responsabilidades económicas más fuertes, y se retiraban al bosque a llevar una vida de contemplación. Entonces estudiaban la tercera parte de cada una de las ramas védicas, a las que llamaban, justamente los Libros de los bosques o *Arányaka* y contenían explicaciones e interpretaciones de muchos de los rituales y de los símbolos con los que se había vivido durante tanto tiempo.

Esto también lo menciono en detalle porque en los relatos mitológicos y las épicas son frecuentes las figuras de reyes o nobles que dejan el reino en manos del hijo para retirarse a llevar una vida espiritual. O siempre hay algún sabio o un *guru* que viven en el bosque, en un *áshrama* o *áshram*—que significa “sin fatiga” o “donde desaparece la fatiga”— y tienen discípulos a los que dan instrucción. La familia entera del *guru* y sus discípulos recibía a veces el nombre de *gurukula*.

LAS UPÁNISHADS

La cuarta parte de cada rama védica son las *Upánishads*. Se les llamó también *vedānta* (de *veda* y *anta*, que significa “final”), porque se hallaban hasta el final de cada Veda y eran también lo que representaba su finalidad. He querido mencionar la palabra *vedānta*, porque es el nombre que recibe una rama principal de esta tradición filosófica.

Tradicionalmente, son trece las *Upánishads* adscritas a los Vedas, que contienen la esencia de la sabiduría védica; aunque posteriormente se escribieron muchísimas más. En ellas están contenidas las preguntas filosóficas fundamentales sobre el sentido del ritual, sobre el Ser, sobre Dios o los dioses, sobre el ser humano, el universo, etcétera. Era en las *Upánishads* donde se revelaba el significado de la propia existencia y también de toda la actividad religiosa y el cumplimiento del deber. Es allí donde comienza a aparecer con más claridad el concepto de la liberación, como meta última de la vida humana.

Se supone que los destinatarios originales de las Upánishads eran — idealmente, también— quienes optaban por entrar en la cuarta etapa de la vida, la del renunciante o *sannyasi*, el monje, que justamente renunciaba a toda posesión material, al matrimonio, e incluso a veces a todo lugar fijo de residencia, para dedicarse enteramente a la búsqueda de la liberación, a través de la práctica ya no del ritual, sino de la meditación o el yoga, y del estudio. Eran quienes no tenían ya ningún otro afán ni deseo que el de buscar esa liberación o iluminación total, que representaba la realización plena de toda la condición humana, que se revelaba finalmente como una condición divina, pues la síntesis de la enseñanza de Vedas y Upánishads subraya la identidad entre el ser individual y el Ser absoluto. Así pues, liberarse significaba fundirse con el Absoluto.

LAS LEYES DE MANU Y OTRAS ESCRITURAS

Como vemos, las escrituras védicas regían por completo la vida de las personas. Pero la regulación de los deberes según la casta o la etapa de la vida no se estableció en los Vedas, sino en un conjunto de leyes que no tienen el carácter de ser escrituras reveladas sino simplemente tradiciones. De estos textos uno de los más importantes es *Leyes de Manu*,² cuya incierta fecha de composición —que cada vez se vuelve más reciente— se extiende aproximadamente del siglo II a. C. al III d. C. Estas *Leyes* tenían una función reguladora y operativa. Es aquí donde se codifican, hasta en sus últimos detalles, las obligaciones y derechos de cada persona según su casta y la etapa de la vida en que se encuentre. No obstante, lo fundamental, el contenido de las enseñanzas que cada quien tenía que encarnar se encontraba en los Vedas.

Fue para penetrar más a fondo en el sentido de los ritos védicos y para efectuarlos de la mejor manera posible, que surgieron ciencias auxiliares como la fonética, prosodia, gramática, etimología, instrucciones rituales y astrología, pues un rito debía realizarse sólo cuando estaba bien aspectado por los astros. Estas ciencias auxiliares se llaman *Vedangas*. También existían otros tratados asociados, conocidos como *Upavedas*, que instruían acerca de la música, la medicina, las artes marciales y la política. Cada una de estas últimas disciplinas estaba adscrita a uno de los cuatro Vedas.

Entre otras escrituras básicas, de composición muy posterior a los Vedas, están los Puranas, que se mencionarán al referirnos a los mitos; los textos de las

² En sánscrito recibe los nombres de *Mánava Shastra* o *Mánava-Dharma-Shastra* o *Manusmriti*.

seis escuelas clásicas de filosofía, llamadas Dárshanas, los Tantras, y muchas otras más. Y puede observarse que éstas y otras disciplinas, hacen provenir sus expresiones, al menos simbólicamente, de esa revelación védica primordial. Varios ejemplos se encuentran en las posturas de *hatha yoga*, los pasos de la danza, así como los *hastas* o gestos de las manos, la cocina, los *ragas* musicales, las formas poéticas tanto de la lírica como del teatro.

En lo que toca al arte, aun cuando median extensos lapsos temporales desde la primera época legendaria hasta la codificación de las distintas disciplinas artísticas, va a prevalecer ese espíritu que reverencia la sabiduría de la tradición, y que siempre hace remontar su origen a los Vedas o a una revelación directa de un dios o diosa, o de un sabio. Es frecuente encontrar en algunos himnos o porciones de determinadas escrituras, posteriores a los Vedas, el nombre de la deidad que los reveló, del sabio que los escribió o transmitió, así como también los beneficios que se lograrán al cantarlos.

De este modo, todo se considera revelado y es sagrado. Pero lo más importante es que, al mismo tiempo, todo es un vehículo para volver al origen de esa revelación y experimentarla en carne propia. Así que es un camino de ida y vuelta. El *rishi* comunicaba lo que había visto e instruía en ciertas disciplinas, mostrando de esa manera una vía para que los demás pudieran alcanzar la misma visión que había tenido él.

EL CONCEPTO DEL SER

¿Y de dónde proviene esta revelación? Muchas grandes religiones sostienen que sus libros sagrados fueron revelados por Dios, o por un ángel o un profeta. Pero uno de los himnos del *Rig Veda* dice: “En lo visible los sabios hallaron lo invisible, al buscar en lo profundo de sí mismos”.³ Es decir, la fuente de la revelación mística —y de la inspiración artística, también— es interna. Yendo hacia su propio interior por medio de la meditación, los sabios pudieron descubrir la esencia de las cosas, que “es invisible y sutil”.

La tradición hindú considera que ese espacio interno donde ocurre la revelación, es un espacio de visión pura, que está más allá de la persona y la personalidad, de las máscaras y los rostros del ego. Está más allá de la percepción, de la fantasía, de la memoria; del consciente y el subconsciente. Es el espacio del Ser,

³ “Himno de la creación” o *Nasadiya-sūkta*, *Rig Veda* 10.129, según la versión de S. Prabhavananda y F. Manchester, en *The Spiritual Heritage of India*, p. 34.

y es uno y el mismo en todos. Lo que llamamos Ser, en la India se designa sobre todo con los términos de *brahman* y *atman*.

El Ser —bajo uno u otro de esos términos— es el concepto fundamental del hinduismo, y es el tema por excelencia de las Upánishads, donde aparece con un acento filosófico más que teológico. La teología habla de Dios. La filosofía habla del Ser. Y aunque en el hinduismo, paradójicamente, hay una infinidad de dioses y de diosas y hay deidades para todo —hasta una diosa de la comida—, al mismo tiempo coexiste la noción de que todas esas deidades son sólo manifestaciones, a través de formas, nombres y atributos diversos, del Ser único que no tiene ni atributo ni forma, ni tampoco nombre, porque está más allá de lo que podemos captar a través de los sentidos, la mente o el intelecto, o de lo que podemos expresar verbalmente.

No obstante que pareciera que ese Ser tan abstracto y elevado es totalmente inaccesible, los Vedas y las Upánishads dicen que es lo más cercano a nosotros: es nuestro propio ser; es decir, el reducto último de nuestra conciencia, que en ese nivel no es la conciencia ordinaria con la que conocemos y captamos las cosas, sino la Conciencia absoluta.

Las Upánishads, junto con las ideas filosóficas transmitieron diversas enseñanzas y disciplinas a través de cuya práctica se pudiera llegar a la experiencia directa del Ser. E incluso, más que como un concepto filosófico, el Ser es relevante como un estado interior: el estado de la Conciencia suprema. Ese Ser último, esa Conciencia absoluta, que está dentro de cada ser humano, es lo que constituye su verdadera identidad. Éste es el mensaje principal de las Upánishads.

Ahora bien, aunque estas escrituras hablan en esos términos tan elevados de la esencia del ser humano, no ignoraron que la experiencia común de la gente es muy distinta. Con frecuencia se refleja una condición en la que desfilan, en diversas dosis, sentimientos de inseguridad, de ansiedad, tristeza, miedo, insatisfacción. La certeza más clara es que vamos a morir, tarde o temprano, y no sabemos muy bien ni por qué ni para qué hemos venido a dar aquí.

Los textos hindúes describen también en estos términos la condición humana sufriente. Milenios más tarde, esto no ha cambiado, y vemos que una época como la nuestra, junto a cosas extraordinarias, tiene también un nihilismo dominante y ha perdido un sentido religioso que, para bien o para mal, ha funcionado como un marco preciso de referencias que impide desembocar en el vacío existencial o la locura. La ausencia de valores que predomina actualmente es también lo que ocasiona que también se haya perdido un significado posible de la propia existencia. Parte de esto es lo que constituye la temática favorita de la filosofía de la llamada posmodernidad.

No obstante, tener un contexto de creencias y propósitos perfectamente establecido, tampoco garantiza muchas veces una experiencia más profunda de las cosas y del propio Ser. La condición humana reducida a sus solas capacidades es ciertamente precaria y limitada.

LAS VÍAS ESPIRITUALES

En la India se hace provenir todo el sufrimiento humano de una condición innata de ignorancia: la ignorancia de la verdadera identidad. Tiene, desde luego un antídoto que es el conocimiento. Pero no se trata aquí de ningún conocimiento intelectual, sino del conocimiento del propio Ser. Y así, todas las escrituras, las tradiciones de yoga, las tendencias religiosas, artes, ciencias y diversos oficios, como hemos ya dicho, tuvieron desde la antigüedad el propósito de llegar a convertirse en vías para trascender la condición humana limitada y alcanzar la experiencia del propio Ser interior, el *anatar-atma*.

Desde luego que los caminos espirituales, como son las diversas tradiciones de yoga y otras disciplinas, han tenido ese objetivo específico en una forma más clara. Pero lo sorprendente para nosotros, desde este lado del mundo, es que otras cosas, y el arte, de manera importante, se consideraban también como vías posibles de revelación espiritual. A este respecto se verá más adelante una introducción a las teorías estéticas hindúes donde se expone este tema.

Siguiendo ahora con esta aproximación al sustrato filosófico de la India, debe decirse que, al principio, allá nunca encontramos estas ideas en tratados sistemáticos, como sí hubo en Occidente desde muy temprano. Los Vedas son himnos y prescripciones. Las Upánishads, que recogen la sabiduría, contienen a veces poemas y diálogos, pequeñas historias, parábolas. A veces son literatura y a veces religión; a veces filosofía o poesía. En realidad, se valen de cualquier cosa para exponer sus enseñanzas.

EL GURU

Quien expone estas enseñanzas es por lo general un *guru*. Esta figura del *guru* es sagrada, pues sin *guru* simplemente no existiría la cultura hindú, porque es él quien transmite toda sabiduría. Los *rishis* son, de hecho, *gurus*. La palabra *guru* significa maestro, y aun en los mismos textos antiguos se habla de *gurus* que tienen muy

diversos alcances: unos que enseñan unas cuantas cosas, otros que son incluso deficientes; pero cuando se habla de un *Guru* con mayúsculas (aunque en sánscrito no hay mayúsculas), un *Sadguru*, un maestro verdadero, estamos entonces ante alguien totalmente iluminado, que tiene el poder de transmitir no sólo el conocimiento sino la experiencia directa del Ser. Un *guru* ha alcanzado la liberación y tiene como propósito conducir a sus discípulos por el mismo camino que él ya recorrió, hasta llevarlos también a la liberación. Al *guru* se le considera divino.



Pies que representan la gracia del *guru*, que conduce a la liberación.

© B R Ramana Reddi | Dreamstime.com

En las *Upánishads* hay numerosos diálogos entre un *guru* y sus discípulos o un discípulo. Ilustrativa a este respecto es la historia que cuenta la *Katha Upánishad*. Es en sí una narración que tiene ya los rudimentos de una obra teatral, y permite, además, ver cómo funcionan algunos de los rasgos y las ideas de la antigua sociedad hindú a los que he estado haciendo referencia. La historia es la siguiente:

Un *brahmín* —es decir, un hombre de la casta sacerdotal— hizo un *yajña*, un sacrificio, para acompañar un acto ritual de caridad por el que iba a donar muchas de sus posesiones. Este *brahmín* tenía un hijo muy joven llamado Nachiketetas, que cuando vio que su padre en realidad estaba regalando puras cosas viejas e inservibles, temió que eso le fuera a acarrear un efecto kármico negativo. Quiriendo compensarlo, el muchacho pensó que si su padre lo daba a él, tal vez

eso podría contrarrestar cualquier mala consecuencia. Entonces empezó a insistirle: “¿A mí, a quién me vas a dar?” El padre, harto, le contestó, “Te voy a dar a la muerte”, tal vez como uno contestaría “Vete al diablo, y no estés dando lata”. Pero en la tradición hindú, la palabra dicha era irreversible, así que el muchacho se tuvo que ir a la región de los muertos.

El rey de los muertos, el Señor Yama, no estaba en casa cuando él llegó; de modo que no le recibieron y Nachiketas tuvo que esperar afuera de su palacio a que llegara, durante tres días, sin tomar alimentos. Cuando el Señor Yama llegó y vio a Nachiketas se preocupó mucho, pues el muchacho era un *brahmín* y las escrituras consideran que tratar mal a un *brahmín* es uno de los peores pecados, además de que faltaba a las leyes de la hospitalidad, que era sagrada. Temiendo el propio Señor de la Muerte, el mal *karma* que eso podría acarrearle a él, en desagravio le ofreció a Nachiketas pedir tres dones que él le iba a conceder: uno por cada día que había tenido que esperar.

Nachiketas no estaba agraviado, pero aceptó los dones. El primero fue que pudiera volver a ver a su padre contento —con lo cual aseguró su regreso a la vida y el bienestar de su padre—. El segundo fue que le revelara el procedimiento de un sacrificio, un *yajña*, por el cual la gente pudiera alcanzar el cielo. El Señor Yama accedió, y a ese *yajña* le dio además el nombre de Nachiketas. El tercer don que pidió fue, nada menos, que le revelara el secreto de la muerte y la inmortalidad. Eso era realmente muy secreto, y Yama le dijo que ni siquiera los dioses lo sabían y que no se lo iba a revelar a él. Nachiketas insistió, sabiendo que Yama tenía que cumplir su palabra. El dios trató de disuadirlo, ofreciéndole larga vida, riquezas, tierras, muchachas hermosas, elefantes, y todo lo imaginable.

Nachiketas le respondió: Todas esas cosas son transitorias. Quédatelas tú. Lo único que yo quiero es conocer el secreto de la inmortalidad y nadie mejor que tú para revelarlo. El Señor Yama tuvo entonces que cumplir su palabra. Pero al ver que el anhelo de Nachiketas era sincero, y que no había caído en la tentación de tener todo lo que él le había ofrecido, decidió entonces aceptarlo como discípulo y comenzó a instruirlo.

LA BHAGAVAD GITA

Otro texto muy importante en la tradición hindú, después de los Vedas y las Upánishads es la *Bhagavad Gita*, que toma también la forma de un diálogo entre maestro y discípulo. El contexto es muy distinto al de la *Katha Upánishad*. La

Bhagavad Gita aparece a la mitad de una de las dos grandes épicas, el *Mahabhárata*. La otra épica, anterior a ésta, es el *Ramáyana*.

El *Mahabhárata* trata de la guerra que se suscita entre dos ramas de una misma familia que se disputan un reino. Cuando están los dos ejércitos ya formados, esperando la señal de combate, el capitán de uno de los ejércitos, Árvuna, cuya familia ha sufrido el despojo por parte de la otra, se niega a combatir porque ve entre los enemigos a sus tíos, primos y maestros, y le parece que darles muerte sería una acción terrible, y no desea cometerla ni a cambio del reino.



Escena del *Mahabhárata*. Pelea entre Yudhishthira y Jayadratha. Relieve del período Gupta. S. VI, d. C. Uttar Pradesh. Museo de Nueva Delhi. Foto de Juan Elías Tovar.

El conductor de su carro es Krishna. Es un primo de Árvuna, de gran autoridad, querido y reverenciado, pero es también —aunque Árvuna no lo sabe en ese momento— encarnación del dios Vishnu. Krishna reprende a Árvuna por su falta de valentía, y le reprocha estar faltando al deber, al *dharma* de su casta, que es la de los guerreros. Esa casta tiene como obligación regir, pero también combatir y defender a las ciudades y a las poblaciones. Krishna le hace ver, además, que no va a combatir por un reino sino por la justicia, y que debe luchar con total desapego de sus intereses o finalidades personales y haciendo a un lado también cualquier expectativa de victoria o derrota.

Árjuna está completamente confundido, y le pide a Krishna que lo instruya. A partir de ese momento, Krishna se convierte en su *guru* y empieza a darle una instrucción que durará los 18 capítulos de la obra. Finalmente, Árjuna entiende el sentido de su *dharma*, descubre cuál es la acción correcta y acepta obedecer el mandato de Krishna, que es ir a la batalla. En ese momento es cuando Árjuna se convierte verdaderamente en un discípulo. Por supuesto que ganará la guerra.



Arjuna representado con un arco. Relieve en el templo de Hoysaléshvara, en Halebidu, Karnátaka (s. XII). © Radiokafka | Dreamstime.com

A lo largo del diálogo, Krishna le muestra diversas vías o yogas para alcanzar la liberación. Las más importantes son: el *karma yoga*, que es el camino de la acción correcta, una acción desinteresada y que se ofrece a Dios; el *jñana yoga*, que es la vía del conocimiento y el discernimiento entre el Ser y el no ser, entre lo eterno y lo transitorio, entre aquello que es conducente hacia la meta final y aquello que no. Luego lo instruye en el sendero del yoga de la meditación, que lleva al conocimiento directo del Ser o de Dios, a través de la interiorización y el control de la mente. Finalmente, Krishna habla del camino de la devoción o el amor a Dios, *bhakti yoga*, que es el que prefiere, aunque todos los caminos son perfectos, autosuficientes, y también son complementarios, puesto que la práctica de uno conduce al otro. Además de los caminos del yoga, Krishna prosigue dándole a Árjuna una instrucción espiritual de enorme sabiduría y trascendencia.

La *Bhagavad Gita* es un diálogo filosófico y constituye una síntesis de las enseñanzas presentes en los Vedas y las Upánishads, aunque también contiene muchos elementos de algunos de los sistemas clásicos de filosofía, como son el Vedanta, el Samkhya y el Yoga de Patánjali. Un rasgo característico es que introduce por primera vez con más claridad y amplitud, un elemento que está presente sólo de manera tangencial en los textos anteriores, y es la devoción.

Podríamos aquí decir, simplificando mucho, pero para ayudar a entender algunas cosas, que en la época más antigua de los Vedas el énfasis de las prácticas religiosas se hallaba sobre todo en los rituales, en la acción directa de efectuar los *yajñas* que mencionamos antes. La confianza estaba puesta en la eficacia de los ritos y las ofrendas, de las recitaciones y las prescripciones que debían seguirse al pie de la letra.

Las Upánishads, que pertenecen a una etapa posterior, ya no se interesan tanto en los ritos como en alcanzar un conocimiento directo, una experiencia del Ser a través del estudio, la contemplación y la meditación, y en indagar también acerca de la naturaleza del Ser, de la realidad fenoménica, es decir el universo, y del propio ser interior. Así pues, las Upánishads privilegian el conocimiento sobre la acción ritual. Y hubo desde tiempos antiguos, debates sobre la preeminencia de una práctica sobre la otra. La *Bhagavad Gita* pone fin a esas discusiones validando los dos caminos y exponiendo cómo uno desemboca en el otro.

Al hablar del yoga, la *Bhagavad Gita* recoge también una vía muy importante. Hay infinidad de tradiciones yóguicas, pero en esta escritura las referencias que hace Krishna implican un yoga de meditación, que es una vía que también exaltan las Upánishads.

En lo que respecta a la *bhakti* o devoción, el hecho de que Krishna aparezca como un dios encarnado podría haber dado origen a los sentimientos de devoción, que en los Vedas y las Upánishads no están presentes de una manera tan personal y directa, pues aunque allí encontramos himnos de alabanza a los dioses, súplicas y diversas muestras de adoración, la devoción de que habla Krishna implica una relación personal, por decirlo así, con Dios; se trata de un amor que sobrepasa al temor, la reverencia o cualquier otro sentimiento que pueda inspirar la divinidad. Es el amor de los místicos.

MOVIMIENTOS MÍSTICOS POPULARES

Es muy posible que la *Bhagavad Gita*, haya tenido una influencia importante en los numerosos movimientos místicos populares que empezaron a surgir desde

los siglos VI y VII d. C., en el sur de la India. Estos cultos de devoción a diversos dioses, o las figuras de grandes *gurus* se sucedieron a lo largo de la Edad Media en diferentes regiones de la India, con rasgos propios, y han tenido desde entonces un gran dinamismo en la vida religiosa del país.

Hasta la fecha hay sacerdotes *brahmines* que efectúan *yajñas*, y por otro lado hay *sannyasis* o monjes en diversos monasterios, que estudian las escrituras, así como *sadhus*, ascetas errantes, y *yoguis* que viven en cuevas y montañas, haciendo prácticas yóguicas, tal como hace miles de años. Pero la *bhakti*, la devoción, ofreció un camino espiritual más viable y más cercano para mucha gente común, que no era asceta ni yogui, sino que vivía en su casa con su familia y tenía que trabajar.

Esto no provino de una práctica establecida, sino que de manera espontánea e independiente surgieron grupos y movimientos a los que se adhería quien quisiera. De estos movimientos de *bhakti* o devoción, se puede destacar varios aspectos. El primero es que no aceptaron, en su mayoría, la distinción de castas: estaban abiertos a todos, y las mujeres podían participar también —cosa que no ocurría en los ritos védicos.

Otra cuestión fue que frente a los complicados *yajñas*, que sólo podían ser oficiados por los *brahmines*, hubo la alternativa de pequeñas ofrendas cotidianas a los dioses; ofrendas que existían desde antes, pero que aquí cobraron un gran significado. Ante una imagen de la deidad, en una bandeja se ofrecían flores, incienso, alcanfor y sobre todo una llama, que se ondeaba ante la imagen, mientras se entonaba un canto. Entre otros nombres, esta ceremonia suele llamarse *áрати* y se realiza no sólo en todos los templos de la India sino en las casas.

El hecho de participar directamente y sentir que esa relación con el dios o la diosa no necesitaba intermediarios, aunque siempre existiera la guía del *guru*, pudo producir sentimientos profundos de exaltación. En todos estos movimientos hubo grandes poetas místicos, hombres y mujeres, que escribieron versos que reflejaban sus extraordinarias experiencias interiores.

Un hecho importante es que esta poesía no se escribió en sánscrito, como la poesía culta y la filosofía, sino en las lenguas locales, que a partir de aquí, en muchos casos empezaron a tener un desarrollo literario. El sánscrito seguía siendo la lengua culta de unos cuantos; más aún, estuvo desde siempre fuera del alcance de la gente común, casi de cualquier casta, ya no digamos de los miembros de las castas más bajas y los intocables. La mayor parte de estos cultos se abrieron incluso para ellos. Y junto con el sánscrito, quedaban fuera del alcance de la gente todas las enseñanzas contenidas en las escrituras. Esto propició otro fenómeno, y fue que algunos poetas empezaran a traducir las escrituras a las lenguas

locales, como por ejemplo, la *Bhagavad Gita*, traducida al marati y comentada por Jñaneshvar en el siglo XIII, o el Libro XI del *Bhagavata Purana*, traducido por Eknath, a esa misma lengua tres siglos después. A Eknath también se debe una versión al marati del *Ramáyana*, que desde siglos atrás había empezado a recrearse en varias lenguas, incluido el t mtil, el t lugu, el avadhi (variante dialectal del hindi) e incluso a lenguas de otros países del sudeste asiático.

Tal vez no hace falta decir que estos cultos místicos populares produjeron una literatura mucho más vital e importante que aquella que se escribía en las cortes, ahogada bajo las preceptivas clásicas y la poca movilidad que el sánscrito tenía ya para entonces, puesto que no era, desde hacía mucho tiempo, una lengua de uso común, si alguna vez lo fue.

El hecho más importante de la poesía de devoción es que al describir a través de sus poemas —cantados con melodías bellísimas— su experiencia interior, estos poetas místicos est n hablando en un lenguaje cotidiano de lo mismo que las escrituras habían planteado como el centro de la visión de los antiguos *rishis*: la experiencia de su propia unidad con el Ser, o con Dios. Es decir, al encontrar en estos poetas, muchos de los cuales eran iletrados, descripciones de los mismos elementos simbólicos y los mismos estados interiores referidos en las escrituras, es posible reconocer la consistencia de esta tradición que tiene como su rasgo central una visión de la unidad del Ser y de todo lo que existe.

III. EL SUSTRATO MÍTICO

1. LA TRIMURTI

Hablar de los mitos de la India es hacer referencia a muchas de sus grandes obras de arte. Los mitos están plasmados en la escultura y en la pintura, en la poesía, en el teatro y en la danza. Los reproducen inacabablemente tanto las formas del arte culto como las del arte popular, de modo que conocer un poco de los mitos abre la puerta a la comprensión de muchas de estas obras.

La línea entre el mito y la historia, o entre una realidad etérea y una realidad concreta, es muy delgada en la India, y con frecuencia se desdibuja dando lugar a una experiencia del mundo extraordinariamente rica y misteriosa, pero llena de significado. No se sabe, y no importa tampoco, dónde empieza una cosa y acaba la otra, pues desde un ángulo de su pensamiento todo es finalmente uno.

Así, según la historia, el *Natya Shastra*, el gran tratado sobre el teatro y la danza, fue compuesto a lo largo de varios siglos; pero el mito nos dice otra cosa: para dar la oportunidad a los seres humanos de experimentar una alegría plena, el Señor Brahma, el Creador del universo, escribió el *Natya Veda* [o *Natya Shashtra*], escogiendo conceptos del *Rig Veda*, música del *Sama Veda*, palabras y gestos del *Yajur Veda* y el *rasa* o deleite, del *Atharva Veda*. Luego, le transmitió ese tratado a su supuesto autor, el sabio legendario Bhárata.

Volveremos después sobre el tratado y la leyenda; pero lo que ésta nos permite apreciar es que en la cultura hindú, como ya se dijo, todo habla siempre de su origen divino y asienta su autoridad en la de los Vedas mismos, de cuyos elementos afirma estar formado. También es de subrayarse la humildad —o arrogancia superlativa— de autores que dirán, como en el caso de Bhárata: el *Natya Shastra* lo produjo el Señor Brahma, no yo. Vemos también que en esta tradición, por otra parte, no son muy relevantes ni el crédito personal, ni la distinción entre el mito y la realidad.

Y entrando en nuestro tema de la *trimurti*, ¿quién es Brahma? Brahma es el creador, aunque no desde los tiempos védicos, pues en el *Rig Veda* encontramos muchos dioses creadores y muchas versiones sobre la creación. Como un antecedente, vamos a ver algunas, antes de hablar de Brahma.

Desde aquí es pertinente hacer la aclaración de que el dios creador Brahma, sustantivo masculino, no debe confundirse con Brahman, cuya *ñ* final indica que se trata de una palabra neutra y hace referencia al Absoluto o el Ser. Brahman es el Absoluto supremo, del cual surge todo, y Brahma es sólo uno de los muchos dioses, aunque es de los más importantes. También vale la pena decir que a pesar de que en la India hay un politeísmo muy amplio, e incluso un panteísmo, ya

desde el *Rig-Veda* se dice: “El Ser es uno. Los sabios lo llaman de diversas maneras”.¹ De modo que detrás de la figura de cada dios está ese Absoluto o Ser supremo que no tiene nombre, forma ni atributos, Brahman.

DIOSES VÉDICOS



Agni. Dios védico del fuego.
Museo Rajaraja, Tanjavur, Tamil
Nadu. Foto de Juan Elías Tovar.

Como en casi todas las religiones antiguas, en el hinduismo védico las fuerzas y los elementos naturales, así como el tiempo, la muerte, los planetas, se personificaron en figuras de diversos dioses.

Hay un dios del fuego que es Agni; un dios del aire, Vayu; del agua, Apas; una diosa de la tierra, que es Prithiví y una diosa de la aurora, que es Ushas. Surya es el sol y Soma es el dios de la luna. Otros dioses —entre muchos más— son Rudra y los Maruts, sus hijos o ayudantes, que son divinidades de las tormentas. Yama es el dios de la muerte, y hay también personificaciones de principios más abstractos como el infinito, en el dios-diosa Aditi; de la palabra divina, en Vak; del orden cósmico, en el Rita, y también del desorden, en el Nirrita.

Un dios del cielo muy antiguo es Dyaus —de donde se piensa que surgen las palabras Zeus y Dios—, y otro es Varuna —de donde tal vez viene Urano—. Dyaus y Varuna son

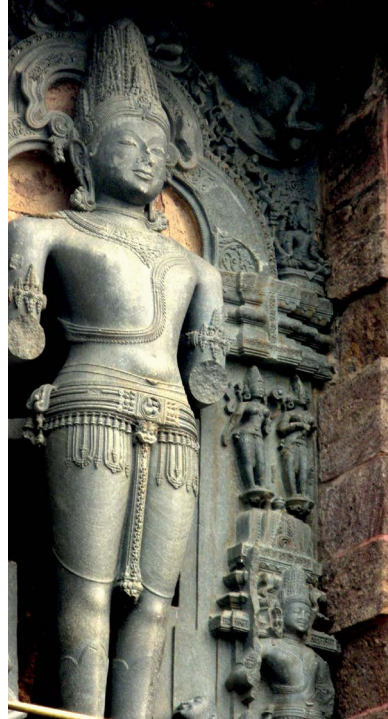
dioses del cielo atmosférico, el firmamento, pero hay otro cielo que es la morada de los dioses. Indra, dios del rayo, es el rey de los dioses o *devas* y habita en su cielo particular, de modo no muy distinto que Zeus, quien junto con los otros dioses griegos está en el Olimpo en un festín perpetuo, bebiendo néctar. Así también, Indra está en su reino divino, bebe *soma*, que es igualmente la bebida

¹ *Rig Veda*, 1.164.46 (puede también traducirse como “Lo que es, es uno, los sabios hablan de él de diversas maneras”).

de la inmortalidad, el *ámrita* —o ambrosía— y se deleita viendo danzar a las *apsarás*, las bailarinas celestes. Los músicos son los *gandharvas*. Indra se excede, y hay muchos himnos védicos que celebran su embriaguez y sus hazañas. A veces, los demonios o *asuras* toman su reino por asalto. Dioses y demonios están en una guerra constante. Pero los dioses, al igual que los demonios y los hombres son hijos del Creador, Prajapati, cuya figura se asimilará posteriormente a la de Brahma.

ALGUNOS MITOS DE CREACIÓN

Hay otros dioses —o bien, otras advocaciones de Prajapati— que corresponden a diversos esquemas de creación. Está Vishvakarman, el “hacedor del universo”, literalmente, que es un arquitecto divino. Hiranyagarbha es el Germen de Oro, que flota en las aguas del océano primordial, como un huevo del que va a surgir el universo. El Purusha, es una especie de proto-hombre a quien los dioses sacrifican y despedazan para formar el mundo con las distintas partes de su cuerpo, instaurando al mismo tiempo el rito del sacrificio y el orden social por castas. Y aunque hay estos y otros relatos sobre el principio del universo y de las cosas, la imagen de Prajapati como creador es la que finalmente predomina, y tiene varias maneras de creación. Un mito dice: “Prajapati, deseando mucho tener progenie, practicó ascetismo. Al generar calor, cinco hijos nacieron de él; el Fuego [Agni], el Viento [Vayu], el Sol [Surya], la Luna [Soma], y la quinta, una fémina, la Aurora [Ushas]”²



Surya. Dios védico del Sol.
Templo de Konarak en Orissa.
Foto de Juan Elías Tovar.

² Traduzco de la versión de W. Doniger, en su *Hindu Myths*, p. 31. Cabe subrayar que en la India la luna es una divinidad masculina.

El calor, que en sánscrito se llama *tapas*, de donde viene la palabra *tapasya*, que designa las prácticas ascéticas muy arduas, tiene un poder purificador, que es indispensable en el yoga, pero en este mito igualmente posee un poder de generación.

Prajápati también produce hijos con la mente, y delega en ellos la tarea de crear el universo. Pero un hijo de la mente —*manasaputra*— es demasiado etéreo, como señala Roberto Calasso en su extraordinario libro sobre mitología hindú llamado *Ka*, y entonces parece darse un paso que va de la creación mental a la creación sexual. Hay varios relatos acerca de esto, y voy a citar el que aparece en la *Brihadaranyaka Upánishad*, donde Prajapati, el Señor de la Progenie, aparece ya como Brahma:

Él tenía miedo; por eso alguien que está completamente solo tiene miedo. Reflexionó: “Si no hay nada más que yo, ¿de qué tengo miedo?” Uno tiene miedo de un segundo. No se regocijó; por eso, el que está solo no se regocija. Deseó un segundo. Era del mismo tamaño y tipo como un hombre y una mujer estrechamente abrazados. Se provocó a sí mismo caer [*pat*] en dos partes, y de él nacieron un esposo y una esposa [*pati* y *patni*]. De ahí que Yajñavalkya haya dicho “Uno es como medio fragmento”. De modo que ese espacio se llenó por una mujer. Él se unió a ella, y de allí nació esta humanidad.

Ella reflexionó: “¿Cómo puede unirse conmigo después de haberme engrandado de sí mismo? ¡Qué vergüenza! ¡Me voy a esconder!” Ella se convirtió en una vaca; él se convirtió en un toro y se unió a ella, y de allí nacieron todos los animales de pezuña entera. Ella se convirtió en una cabra; él se convirtió en un macho cabrío; ella se convirtió en una oveja; él se convirtió en un carnero y se unió a ella, y de allí nacieron todas las chivas y los corderos. Así crearon todas las parejas, incluso hasta las hormigas.³

Los mitos de incestos primordiales son frecuentes y necesarios en diversas mitologías, pues si al principio hay un solo dios o una diosa, por fuerza será padre o madre de la pareja que genere. Pero en otras versiones del mito el incesto de Prajapati, genera gran indignación en los otros hijos varones —producidos antes que ella— que lo castigan haciendo que Rudra lo traspase con una flecha cuando está convertido en ciervo.

³ *Ibid.*, p. 34; *Brihadaranyaka Upánishad*, 1.4.1-6. Puede observarse que en la primera parte de este relato hay cierta reminiscencia con el discurso de Aristófanes en el *Banquete* de Platón, de ese ser humano total que contenía los dos sexos, y que después fue dividido. [*Symp.* 189d s.]

A partir de esta versión, la figura de Prajapati se irá fundiendo con la de Brahma, quien será el dios creador ya en la etapa de las dos épicas, el *Ramayana* y el *Mahabharata*, y en los Puranas. Tradicionalmente, estos últimos son una compilación de 18 colecciones de escritos, posteriores a los Vedas y las Upánishads clásicas, cuya sabiduría trataron de divulgar expresándola de un modo más accesible, mediante el lenguaje de los mitos y las alegorías, así como con muchos otros recursos. También tradicionalmente, hay seis Puranas dedicados a Brahma, seis a Vishnu y seis a Shiva, las tres figuras de la *trimurti*. En esos textos aparecen modificados algunos de los mitos védicos, pero allí quedan ya establecidos tanto los rasgos iconográficos de la figura de Brahma, como los de su consorte, Sarásvati.

Brahma es la primera figura de la tríada divina o *trimurti*, y representa el proceso cósmico de la creación o la manifestación. Como en el Génesis, en el *Rig Veda* la creación proviene de la Palabra divina, y Sarásvati simboliza esa Palabra que es, de hecho, el poder creador de Brahma. En la India todos los dioses tienen esposas, y son estas consortes divinas la verdadera energía dinámica —valga la redundancia— en la pareja. Brahma es representado a veces como el creador de todo, nacido de sí mismo; en ocasiones es la criatura que sale del huevo cósmico, Hiranyagarbha, o bien, nace junto con el loto que brota del ombligo de Vishnu, como veremos después.

Muchas de las historias y los atributos de Brahma se encuentran también, en los diversos Puranas como propios de Vishnu y Shiva, y si los seres humanos buscan ya sea el bienestar material o la liberación, o las dos cosas, se vuelven hacia estos dos dioses. Así que Brahma no tiene culto en la tierra (en la India hay muy pocos templos que



El dios Brahma, con cuatro cabezas.
Escultura tailandesa recubierta de oro.
© Punkbarby | Dreamstime.com.

le están dedicados) y, en cambio, lo adoran en el cielo los *rishis*, que son los videntes védicos, los *prajápatís* o dioses creadores, que son sus hijos, los *gandharvas* y todos los otros seres celestiales.

Brahma da origen a la primera diosa, tal como aparece en el mito de Prajapati. Es tan bella, que para no dejar de verla ni un solo instante, hace que le broten tres cabezas más para poder admirarla desde cada dirección. Ella siente pudor y vuela hacia el cielo, y entonces a Brahma le brota una quinta cabeza en la coronilla, para seguirla viendo. Ésa se la cortará Shiva, por distintas causas, según las versiones, y entonces quedará sólo con cuatro.

La descripción de los atributos iconográficos puede ayudar a entender el simbolismo y la función que desempeñan las deidades. En el caso de Brahma, de cada una de sus cabezas surge uno de los cuatro Vedas. También tiene cuatro brazos —como la mayoría de las deidades hindúes—, y en las manos lleva lo siguiente: los Vedas, un cetro, una cuchara ritual, que representa el sacrificio de fuego o *yajña*, o bien, un cuenco de agua, que es emblema de los ascetas, y una *mala* o rosario para repetir los mantras; a veces lleva también un arco o una caracola. Habita en el *Brahma-vrinda* o la gran arboleda del universo. Se le representa como un hombre maduro o viejo, y está rodeado por los emblemas de los rituales védicos y las funciones del sacerdote *brahmín*, como nos permiten constatar sus atributos.

Al igual que los demás dioses, tiene como vehículo un animal. En su caso, este vehículo o *váhana* es un ganso o cisne, que en sánscrito se dice *hamsa*, y representa el aliento vital. *Hamsa* es al mismo tiempo un mantra. Brahma es la fuente de todo conocimiento y su consorte es el conocimiento mismo. Uno de los mitos dice que del Germen de Oro o Hiranyagarbha nació Prajapati, y de éste, una hija que es Vak o Sarásvati. Vak es la Palabra divina. Según el *Matsya Purana* y el *Shiva Purana*, de Brahma y Vak nace el Svayámhuva Manu, el hombre primordial, y de éste el género humano. De la mente de Brahma nace el Rita, que representa el orden cósmico, y también los Vedas y los *rishis*, que a veces se identifican con los *prajápatís*.

Hay ideas bastante complejas sobre la creación, como la del *Shatapatha Bráhmna* donde Manu, hijo de Brahma y el dador de leyes, creó las aguas y colocó en ellas una semilla que se convirtió en el Germen de Oro del cual nació él mismo como Brahma, el progenitor de los mundos. O bien, la idea de que del ombligo de Vishnu, que es el sustentador de la creación, emerge Brahma, el creador, que aparece sentado en un loto.⁴

⁴ A. Daniélou, *The Gods of India*, p. 236.

Saras-vati quiere decir “la que fluye”. Representa la unión del poder y la inteligencia que producen la creación. Es la creación de la palabra, paralela a la creación de la forma. Sarásvati es diosa de la sabiduría, fundamentalmente, de la elocuencia, del aprendizaje, de las artes y la música. Todo esto surge de la Palabra, como sonido y como significado. Es ella quien le revela al ser humano el lenguaje y la escritura y es la madre de la poesía.

Saras, lo que fluye, se refiere no sólo al agua de un río, por ejemplo —y había un río Sarásvati—, sino al lenguaje y al pensamiento, que fluyen, al igual que la elocuencia. Ella tiene también los nombres de Sávitri, el himno al sol; Gáyatri, el triple himno; Sandhya, el crepúsculo, que es la conjunción de la luz y la oscuridad. Estos nombres aluden a la recitación del mantra Gáyatri, que debía hacerse al alba, al mediodía y al ocaso. Es Bhárati, la elocuencia, Maha-vidya, la sabiduría trascendente, Vak, la palabra divina.

A Sarásvati se le representa con tez muy blanca, sentada o de pie sobre un loto blanco, con cuatro brazos. Lleva una *vina*, que es un instrumento musical de cuerdas; un libro, que son los Vedas; una *mala*, o rosario de cincuenta cuentas, que representan las cincuenta letras del alfabeto sánscrito. A veces lleva una caracola y una campana, que se relacionan también con el sonido, y no sólo con los sonidos físicos sino con el *pránava*, la sílaba *Om*, que es el sonido primordial de la creación, y también con los sonidos internos que se escuchan en meditación profunda y se llaman *nada*.

Los instrumentos musicales y los libros sagrados se veneran como objetos suyos, y reciben un culto especial; jamás deben dejarse sobre el suelo ni tratarse con falta de respeto. El culto a Sarásvati está vivo, y en todas las escuelas de la India el año escolar comienza con el canto de un himno dedicado a ella, para que propicie el aprendizaje y otorgue sabiduría.



Sarásvati, diosa de la sabiduría y de la música. Frontispicio del Museo Rajaraja de Tanjavur. Foto de Juan Elías Tovar.

También en el *Rig Veda* aparecen dioses que representan no sólo la creación sino el sostenimiento de esa creación ya efectuada, función que parece más compleja e importante que la creación misma, tal como podríamos pensar que cuesta más trabajo criar y sostener un hijo que engendrarlo y parirlo.

Así, el principio védico del Rita es lo que mantiene el orden universal; podría considerarse como un equivalente del *dharma*, el deber, pero en una escala cósmica: Rita es lo que hace que los planetas giren en sus órbitas, que las estaciones se sucedan y todo marche en la forma correcta. Por otra parte, en el dios Varuna se observan algunas funciones que va a desempeñar posteriormente Vishnu, aunque Vishnu aparece ya en el *Rig Veda*, pero como una divinidad menor, a la que apenas se menciona. Varuna es un dios de la justicia, el perdón y la protección del cosmos, la creación y el *dharma*. Todas esas funciones serán asumidas por Vishnu, que irá cobrando mayor importancia cada vez, y se convertirá en la segunda figura de la *trimurti*. Su consorte es Lakshmi.

Vishnu quiere decir “el que lo penetra todo, el omnipresente”, y no sólo sostiene, y protege todo el orden del universo, sino también la vida de sus devotos. Es la fuerza cohesiva que mantiene unida toda la creación.

A Vishnu se le representa con la figura de un rey: aparece magníficamente ataviado, joven y muy hermoso. Tiene las mismas cualidades de compasión y amor que se aprecian en el dios Varuna; pero asimismo lleva muchos atributos guerreros y, aunque no es éste el sentido ni la interpretación que se le da tradicionalmente, se le puede identificar con la imagen de un *kshatriya*, un rey o gobernante.

Aparece con una corona resplandeciente, que representa la realidad incognoscible; una guirnalda que simboliza el despliegue de la manifestación cósmica, *maya*; una joya que lleva en el pecho y es tanto la Conciencia divina como el amor de Dios; unos aretes en forma de *mákaras*, animales acuáticos sagrados, que aparecen como emblemas del Samkhya y el Yoga, el conocimiento filosófico y la disciplina práctica. Lleva un cordón ritual, con tres hilos entretreídos que simbolizan, entre otras cosas, las letras del mantra *Om*.⁵ A veces va cubierto con un velo amarillo a través del cual brilla su cuerpo: esto implica al Ser que brilla a través de la manifestación cósmica.

Tiene también cuatro brazos que significan el cumplimiento de las manifestaciones diversas en todas las esferas de la existencia, según dice Alain Daniélou,⁶

⁵ El mantra *Om* está formado de las letras *a*, *u*, y *m*.

⁶ A. Daniélou, *op. cit.*,

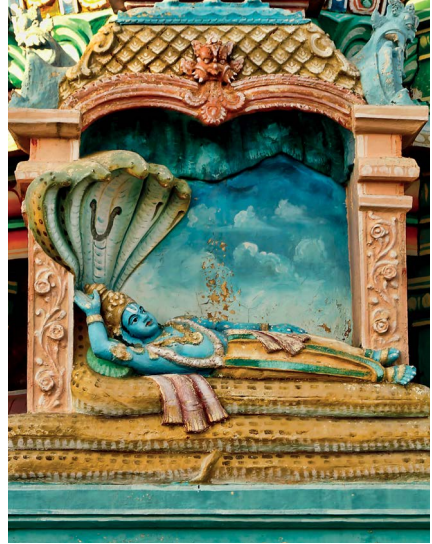
cuya descripción iconográfica sigo. Son, otra vez, los cuatro Vedas, el dominio sobre los cuatro puntos cardinales, las cuatro etapas de la vida humana, las cuatro castas y las cuatro metas de la vida, que también mencionan *Las leyes de Manu*: el *dharma* o cumplimiento del deber; *artha*, que es la abundancia tanto material como espiritual; *kama*, que es el placer, y *moksha*, la liberación, que es la meta de todas las otras metas.

Los objetos que sostienen sus manos simbolizan diversas funciones cósmicas: una caracola, es el aspecto creador y los cinco elementos, aunque como instrumento de guerra es lo que da la señal de combate; el disco *sudárshana*, que brilla “como un sol niño”, representa el sostenimiento, pero es también un arma temible; un arco, es la disolución, o un loto que es signo del universo desplegado en toda su gloria, y un mazo, que a veces se interpreta como el conocimiento

primordial, es también otra arma. Vishnu se desplaza en su vehículo Gáruda, mitad buitre o águila y mitad ser humano. La palabra significa “alas del habla”. La morada de Vishnu es una parte del cielo que se llama Vaikuntha, donde habita con su esposa Lakshmi; pero también se le representa, en su advocación de Maha-Vishnu, flotando sobre el océano primordial, que es un océano de leche, antes de la creación, recostado sobre Sheshanaga, la gigantesca serpiente Adishesha, que vela su sueño extendiendo sus mil cabezas sobre él.

Sin embargo, no es la primera creación; ha habido muchas. Maha-Vishnu representa una fase del devenir del cosmos: cuando la creación anterior ha quedado absorbida en el seno de Brahman, el Absoluto; la serpiente también se llama Ananta, que quiere decir “sin fin”, y es el residuo primordial de los universos extintos. En ese estado, la serpiente representa a la Prakriti —el poder del devenir y la naturaleza— en la fase de reposo, no en la fase evolutiva.

Maha-Vishnu sueña la creación que todavía no ocurre. De su ombligo brota un tallo de loto, y en el loto abierto está sentado Brahma, el dios creador, que a su vez es aquí, borgianamente, la creación de un sueño, como lo será toda la



Maha Vishnu en el mar primordial, dormido sobre la serpiente Adishesha. Templo de Ashtalakshmi, Chennai, Tamil Nadu. © Aapthamithra | Dreamstime.com

manifestación cósmica que produzca: una realidad ilusoria, *maya*. Y si según esta lógica somos el sueño de Vishnu, ¿qué ocurrirá cuando despierte?

La consorte de Vishnu es Lakshmi. Su nombre significa “la de los cien mil”, y alude a la pluralidad de la manifestación cósmica. Es la diosa de la belleza y el amor y se le conoce como Shri, la digna de reverencia. Se le asocia con la Fortuna. Aunque en los Vedas aparece bajo otros aspectos, en las epopeyas y los Puranas es donde se consolida su imagen. Ella nace del gran océano de leche, según una de las versiones de un mito que veremos más adelante.

Lakshmi es representada sobre el loto que flota en el mar primordial. Le saluda un elefante que indica el buen auspicio. En sus cuatro manos lleva un loto, en ocasiones, el *sudárshana* de Vishnu, una lluvia de monedas de oro que deja caer, y otra mano está en el gesto de bendición. Es la abundancia, tanto material como espiritual; es la inspiración, la belleza y la fuerza, la bendición del hogar, la prosperidad del trabajo. Es la salud y el éxito, la base del sostenimiento no sólo del universo sino de la familia y el individuo. El dinero se recibe como un don de la diosa, al igual que la comida; se consideran sagrados y se tratan con mucho respeto. Lakshmi concede *bhukti* y *mukti*, es decir, el bienestar y el disfrute en el mundo al igual que la liberación final.



Lakshmi, diosa de la abundancia.

© Malgorzata Kistryn | Dreamstime.com

Lakshmi rige la abundancia, pero también el uso correcto de cada cosa, aun de la comida. Su desperdicio o uso indebido es una falta de respeto hacia sus dones, que entonces se pueden interrumpir. Ella preside la permanencia en el mundo, la distribución, la adquisición honesta y el empleo adecuado de los bienes materiales, de las energías, del cuerpo y del uso del tiempo.

A Lakshmi se le venera especialmente el día último del año hindú, Divali, y para ese día se limpian y se pintan las casas, se tiran las cosas inservibles, se reparan las descompuestas, y todo debe quedar resplandeciente, para invitarla a entrar en esa casa, trayendo consigo sus bendiciones. Ese día se llama el Festival de las Luces, y se encienden pequeñas llamas alrededor de las puertas y ventanas, para alumbrarle el camino hacia esa casa. Al día siguiente, que es el año nuevo, se llevan ropas o al menos una prenda nueva, como signo de renovación.

Lakshmi tiene muchas advocaciones, y no hay que olvidar que finalmente todas las diosas son distintos rostros de la misma Devi.

LOS DIEZ AVATARAS DE VISHNU

En su función de preservador del cosmos, Vishnu es el único dios que encarna con el propósito específico de salvaguardar la tierra, el *dharma* o a sus devotos. Sus re-encarnaciones se llaman *avataras* y son diez. *Avatara* quiere decir “descendimiento” y según los Puranas, se han manifestado ya nueve de estos *avataras*. El décimo vendrá al final de Kali Yuga —la presente edad oscura— y convertirá al mundo en un lugar feliz, lleno de paz y libre de sufrimiento. ¿Dónde hemos oído esto antes?

Aunque según el *Varaha Purana*, uno de los seis Puranas consagrados a Vishnu, sus *avataras* no son diez sino veintidós, por lo general se reconocen estos diez, aunque de una versión a otra puede haber algunas variantes, y en las versiones más antiguas algunas de estas figuras pertenecían al dios Brahma. Las figuras de los distintos *avataras* han sido objeto de representaciones artísticas de todo tipo, desde tiempos antiguos hasta la fecha, de ahí su relevancia en estas páginas.

Los diez *avataras* o *dasha-avatara* de Vishnu, son los siguientes:

- | | |
|-----------------------------|----------------------------------|
| 1. Matsya—el Pez | 6. Parashurama—el Rama del hacha |
| 2. Kurma—la Tortuga | 7. Rama |
| 3. Varaha—el Jabalí | 8. Krishna |
| 4. Narasimha—el Hombre-León | 9. Buda |
| 5. Vámana—el Enano | 10. Kalki |

1. Matsya—el Pez. Manu, el primer hombre, se encuentra un pececito, que le pide que no lo mate y a cambio de eso le promete que le ayudará. Manu lo pone en una pecera, pero el pececito crece mucho; se lo lleva a una charca y ocurre lo mismo; luego lo pone en un lago; cuando ya no cabe, lo lleva al mar, con muchos trabajos, y el Pez lo llena por completo. Entonces el Pez anuncia un diluvio que ocurrirá como castigo por la maldad de los hombres, y le ordena a Manu construir un arca, y subir parejas de animales. Empieza la lluvia, y Matsya, el Pez, sigue creciendo. Manu ata su arca al cuerno del pez, que lo conduce a un lugar seguro y lo salva. Cuando el agua retrocede, Matsya le revela su identidad.

2. Kurma—la Tortuga. El dios Indra estaba muy débil y los devas fueron a ver a Vishnu, quien les sugirió que consiguieran el néctar de la inmortalidad, el *ámrita*, y se lo dieran a beber. Entonces dioses y demonios, que siempre estaban en guerra, hacen un pacto para batir el mar de leche en cuyo fondo se encontraba el néctar, que compartirían una vez que lo obtuvieran. La Montaña Mándara se ofrece como instrumento para batirlo —como si fueran a extraer crema o mantequilla— y la serpiente Vásuki se ofrece como cuerda para hacer girar la montaña.

El batido del mar generó un gran calor, y los peces estaban a punto de morir; entonces Indra envió lluvias para salvarlos. Luego, la montaña se empezó a hundir, provocando un gran oleaje, de modo que fueron otra vez con Vishnu. El dios tomó entonces la forma de una Tortuga gigantesca y se colocó debajo de la montaña, a fin de sostenerla firmemente para que el batido del mar pudiera seguir.

Lo primero que sale es el veneno *kalakuta*, que amenaza con destruir toda la creación. Se lo llevan a Shiva, pues no saben qué hacer con él. Shiva se lo bebe, neutraliza el veneno y sólo se le pone la garganta azul, de allí su nombre de Nilakantha, “El de la garganta azul”. Luego sale del océano Jyeshtha, que es la diosa de la pobreza, de la estrechez, de la mala suerte, y todos se hacen desentendidos, pues no quieren tratos con ella. Y después surge Lakshmi, de quien Vishnu se enamora de inmediato. Y siguen saliendo muchas otras cosas y dones, hasta que por fin emerge el néctar. Lakshmi cautiva a Vishnu, quien la toma por esposa y se la lleva a su morada, en Vaikuntha. Y finalmente los dioses engañan a los demonios para no darles su parte de néctar y quedárselo ellos.



Representaciones populares de los avatares de Vishnu como pez, tortuga y jabalí.
© Svetlana Day | Dreamstime.com

3. Varaha—el Jabalí. El demonio Hiranyakasha había secuestrado a la Tierra, que era pequeña, dejándola a la deriva sobre el mar primordial. La Tierra se hundía sin remedio. Vishnu (o Prajapati, según la versión de la *Taittiriya Samhita*) se convirtió en un jabalí, derrotó al demonio, rescató a la Tierra, poniéndola a salvo en su lugar propio, dentro del cosmos. Luego la extendió y la hizo crecer, y la fertilizó sembrando en ella la existencia.

4. Narasimha—el Hombre-León. Prahlada era un niño, hijo del demonio Hiranyakashipu —hermano del demonio anterior—. Prahlada era devoto de Vishnu, lo cual enfurecía tanto a su padre, quien detestaba al dios, que varias veces mandó que mataran al niño. Por sus penitencias, tiempo atrás, el demonio había obtenido un don de los dioses; quería la inmortalidad, pero al no serle otorgada, Hiranyakashipu pidió entonces no morir ni de día de ni noche, ni adentro ni afuera, ni por un hombre ni por un animal. Cuando fallaron todos sus intentos de dar muerte a Prahlada, un día que él mismo está a punto de matarlo, en el umbral de su palacio (ni adentro ni afuera), se abre una columna y de ella sale Vishnu en la forma de Narasimha, con cuerpo de hombre y cabeza de león (ni hombre ni animal), que lo mata en el crepúsculo (ni de día ni de noche). Salva a Prahlada de la muerte, y a Hiranyakashipu de la maldición que lo había hecho encarnar, al igual que a su hermano, como demonio.



Sadhu junto a una estatua de Narasimha en una representación popular.

© Radiokafka | Dreamstime.com

5. Vámana–el Enano. Bali, hijo de Prahlada, aunque adoraba a Vishnu se apoderó del cielo. Los dioses se quejaron y Vishnu aceptó ayudarlos y para ello encarnó como un *brahmín* enano, Vámana, y se presentó ante Bali que le ofreció darle lo que pidiera. Vámana dijo: “Sólo dame lo que abarque yo con tres pasos”. Bali jura que si no cumple su promesa se irá al infierno como los reyes perjuros.

Vámana se convierte entonces en un gigante, y con el primer paso cubre el mundo entero, con el segundo todo el universo, y el tercero no tiene ya donde darlo. Bali lo reconoce como Vishnu, acepta ir al infierno, como él mismo dijo, pero pide: “Que sea tu pie el que me empuje. Da tu tercer paso sobre mi cabeza”. Vishnu lo hace, y aunque ambicioso, Bali era también noble, así que Vishnu lo vuelve el rey del inframundo.⁷

6. Parashurama–El Rama del hacha. Es una figura violenta, y algunas versiones del relato de los diez *avataras* no la aceptan como uno de ellos. Parashurama era un *brahmín*, es decir, de la casta sacerdotal, y harto del dominio y la

⁷ Esta leyenda aparece ya en el *Rig Veda* (1.154).

prepotencia de los *kshatriyas* (la casta de reyes y guerreros), que habían dado muerte a su padre, se dedica a aniquilarlos con su hacha, hasta que logra reestablecer el respeto por los *brahmines*.

7. Rama. Al igual que Krishna, Rama es una de las figuras más veneradas de los *avatars* de Vishnu, y los diversos episodios de su historia son de los motivos artísticos más constantes. Rama era el príncipe heredero de Ayodhya, pero por intrigas de una madrastra es desterrado al bosque, junto con su esposa Sita, y su hermano Lákshmana. Van hacia el sur y pasan un tiempo en las montañas Vindhya y en las orillas del río Godavari. Un día, el rey de Lanka, el demonio de diez cabezas llamado Rávana, disfrazado de brahmín pobre, se acerca a Sita, quien le da de comer, y la rapta, llevándosela en un carruaje volador a su palacio en Lanka. Un buitre que ha presenciado lo ocurrido, les informa a Rama y Lákshmana, que se hallaban ausentes. Después de muchas peripecias, con la ayuda de Hánuman, el dios mono, y su ejército, y de un ejército de osos, logra rescatarla y derrotar a Rávana, después de una tremenda guerra. Finalmente, recupera a Sita y su reino en Ayodhya.

La historia de Rama está referida en la epopeya del *Ramáyana*, cuya composición se ha atribuido tradicionalmente a Válmiki, y cuyos estratos lingüísticos más antiguos datan aproximadamente del siglo III a. C. Apareciendo originalmente sólo como un príncipe, Rama va a ir adquiriendo la condición de *avata* del dios Vishnu, y bajo esta luz, Rama y Sita se convierten en el relato en emblema de amor y fidelidad conyugal; Rama representa también el valor, la nobleza y la fuerza, y cada personaje de la épica cobrará un valor alegórico.



Rama, flanqueado por Lákshmana y Sita. Frontispicio del templo a Rama en el Ram Setu, Tamil Nadu. Representación moderna. Foto de Juan Elías Tovar.

Una escritura inspirada en el *Ramáyana*, el *Yoga Vasishtha*, cuya fecha de composición oscila entre los siglos VI y XIV, expone un largo diálogo entre Rama y su *guru* Vasishtha, sobre la liberación. El poeta Túlsidas (siglos XVI-XVII) tradujo la épica al avadhi, variante dialectal del hindi, como *Rāmcaritmānas* (“El lago divino de los hechos de Rama”), con una interpretación de carácter marcadamente devocional, que ha tenido una influencia perdurable en el norte de la India. Hay versiones del *Ramáyana* en otras lenguas vernáculas.

8. Krishna. Perseguido desde antes de nacer por un tío temeroso de que se cumpliera una profecía, según la cual un hijo de su hermana lo destronaría, para evitar que el tío le diera muerte, como había hecho con sus hermanos anteriores, Krishna es separado secretamente de su madre y criado en una comunidad de vaqueros y pastores, donde se vuelve evidente su condición divina. De niño, le toleran las muchas travesuras, que no cesan cuando se vuelve un adolescente. Las



El dios Krishna y la pastora Radha.
Representación popular contemporánea.
© B R Ramana Reddi | Dreamstime.com

lecheras o *gopis* se enamoran de él, que sigue con travesuras de otro tipo: como cuando las *gopis* se están bañando en el río y él les esconde la ropa y las espía desde lo alto de un árbol. Todas se enamoran de él y es emblemática la noche de la danza conocida como Rasalila, en la luna llena de octubre, cuando él toca la flauta, y cada *gopi*, desde donde está, al oír la flauta entra en una especie de trance y sale en su búsqueda. Cada una lo ve venir hacia ella, y Krishna pasa la noche danzando con cada una de ellas. Su favorita, sin embargo, es Radha. El amor de las *gopis* por Krishna, y el de la propia Radha, pasó a simbolizar el amor entre las almas y Dios, y a lo largo de los siglos ha sido uno de los temas más evocados tanto en la pintura y la escultura, como en la danza y la poesía mística.

A lo largo de su vida, Krishna tiene que luchar contra muchos monstruos y

villanos (su tío incluido) y derrotarlos. Una representación favorita es la de Krishna niño o adolescente, peleando contra una serpiente venenosa que contaminaba un lago. Después de un tiempo, Krishna es llamado a gobernar el reino que le corresponde, Dvāraka, y tiene que abandonar su vida de pastor. Se casa con Rúkmini y aunque no acepta el título de rey gobierna con sabiduría.

Participa después, sin combatir, del lado de los Pándavas, en la batalla de Kurukshetra, que es el tema de la otra gran épica hindú, el *Mahabhárata*, y su guía conduce a la victoria. Sus enseñanzas están expuestas en la *Bhagavad Gita*, que ya mencioné, donde asume el papel de *guru* de Árjuna, quien presa de la confusión quiere retirarse del combate, hasta que él le da instrucción. Otro famoso diálogo, que forma la *Uddhava Gita*, donde imparte sus enseñanzas a su discípulo Uddhava antes de morir, aparece en el *Bhagavata Purana*.

9. Buda. Es un príncipe heredero que abandona su reino y a su familia para dedicarse a una búsqueda espiritual, después de ver el sufrimiento, la enfermedad y la muerte que existen en el mundo, como una brutal contraparte de la vida plácida que él había llevado en su palacio. Trata de encontrar una respuesta al sufrimiento humano, y después de una disciplina ascética muy intensa llega a la iluminación y señala a sus discípulos un camino de moderación guiado por la conquista de los deseos, fuente de todos los males, y la compasión hacia todas las criaturas. Al igual que con la figura de Parashurama, algunas fuentes no incluyen la figura de Buda como *avatara*, puesto que del Buda surgió una religión diferente del hinduismo, y la sustituyen por otras.

10. Kalki. Éste es el *avatara* futuro, que vendrá al final de Kali Yuga, la edad negra (dentro de muchos miles de años). Se dice que llegará montado en un caballo blanco, resplandeciente como un cometa, y que aparecerá cuando prevalezcan el caos, el mal y la persecución para terminar con Kali Yuga y llevar al mundo a una nueva “edad de la verdad”, Satya Yuga.

Se puede observar que hasta la aparición de Rama y Krishna, que son modelos de perfección humana, e independientemente del contenido de las historias, hay una secuencia que podría indicar, si atendemos exclusivamente al posible simbolismo de las figuras, una especie de evolución. El primer *avatara*, el Pez, está en el mar; luego, la Tortuga sale del mar a la tierra, en tanto que el Jabalí es ya un animal terrestre. Después viene un Hombre-León, que parecería representar una transición de la condición animal a la humana. El Enano, puede verse como una forma rudimentaria, no plenamente evolucionada, del hombre. Desde Parashurama al

Buddha hay otra secuencia que va desde la intolerancia violenta y vengativa hasta la tolerancia y la compasión. Todo esto es una interpretación propia, y las fuentes no lo reflejan ni lo explicitan así. Ahora bien, lo que sí subrayan es la función protectora de Vishnu. Cada *avatara* se manifiesta para salvar al género humano, a los dioses, a la tierra, a los devotos de Dios, al cielo, a los hombres justos y a la justicia misma, al *dharma*. Los *avataras* vienen siempre a aniquilar un mal, a restablecer un equilibrio, a señalar un nuevo camino a la humanidad.

En la religión, la idea de Dios que se encarna para salvar a la humanidad, y que nos es muy familiar en Occidente, tiene una consecuencia significativa, pues tal vez a ella se debe, como se expresó antes, el tremendo poder que adquirieron los sentimientos de devoción hacia distintos dioses, que fueron conformando diversas comunidades de devotos.

En el arte, la consecuencia de esta concepción es también de gran importancia, porque al igual que con la figura de Buda, aunque no se consideraba un dios dentro del propio budismo, surge la necesidad de representar en la escultura y la pintura, así como en la poesía, el teatro y la danza —y por supuesto en la música— los distintos episodios de la vida de esas personas divinas. Las historias de Rama y de Krishna dan claves para entender las diversas manifestaciones artísticas que llenan el arte de la India casi en todas sus épocas. Son también fundamentales desde el punto de vista de la religión, porque representan a un dios encarnado —de manera no muy distinta que Jesús—. Aunque se piensa que esta interpretación fue posterior, pues no aparece en las primeras fases de escritura de las dos épicas, es la que ha regido, a lo largo de muchos siglos, la apreciación de los textos y de las figuras de estos dioses y la forma en que generaciones de hindúes se han relacionado con ellas. El acercar la imagen de un dios a la condición humana, dio origen a muchos de los movimientos místicos populares que ha habido en la India desde la Edad Media, y a poesía tan extraordinaria como la de Antal, Akka Mahadevi, Mirabai o Narsi Mehta.

La tercera figura de la *trimurti*, corresponde a Shiva, que cumple la función de disolver el universo creado, y es el tema del siguiente capítulo.

IV. EL SUSTRATO MÍTICO

2. LA DANZA DE SHIVA

El dios védico Rudra, que literalmente significa el “que aúlla”, es el dios de las tormentas y las catástrofes naturales, y con el paso del tiempo va a asimilarse a la figura del dios Shiva, que se convertirá en el tercer aspecto de la *trimurti*, el poder de disolución cósmica y de reabsorción en la unidad.

No se sabe cuál era el nombre del dios que aparece en un sello de la cultura del Valle del Indo como un señor de los animales y al mismo tiempo una figura desnuda e itifálica; o de aquel otro cuyo torso, de esa misma cultura, parece indicar movimientos de danza en los mismos ángulos y escorzos del Shiva Nataraja; pero todos esos atributos estarán presentes en la imagen posterior de Shiva, quien es Pashupati, el Señor de los Animales, tiene el *shivalingam* —originalmente un emblema fálico— como representación anicónica, y es también un dios danzante. Cualquiera que haya sido el nombre de aquel dios ancestral del Valle del Indo, se ha especulado sobre la probabilidad de que, por otras vías de transmisión no védicas, haya llegado a convertirse en Shiva, si bien esto no puede demostrarse de una manera categórica.

En cuanto al origen védico, en un himno extraordinario del *Yajur Veda*, el “Rudram”, el nombre de Shiva aparece como un atributo del dios Rudra. Shiva significa “el Benevolente”, “el Propicio”; pero ya hacia la época de las epopeyas y los Puranas, Rudra, “El que aúlla”, o “el Rojo”, pasará a convertirse en un atributo o uno de ocho aspectos de Shiva, dentro de una especificación más compleja.

En los Vedas, Rudra es el dios de las tormentas y el rayo, del ganado y también de la medicina. En ocasiones se le asocia con Agni, el dios del fuego. Pero hay mitos que revelan que Rudra no recibía culto ni era incluido en las ofrendas de los *yajñas* —lo cual haría pensar en un origen no ario de la figura—, y en los mitos tiene que ejercer cierto terror hacia los otros dioses para ser reconocido y aceptado. Es similar a lo que ocurre —tendiendo una vez más un hilo comparativo con Grecia—, con la figura de Dioniso en Tebas, al menos tal como aparece en *Las Bacantes* de Eurípides, pues este dios llega allí con la intención de que se reconozca su divinidad y se implante su culto.

Ambos dioses, Shiva y Dioniso, tienen en común que son figuras poco convencionales, y el culto posterior a Shiva a veces despertará también gran recelo en los *brahmines* más ortodoxos. Una causa —o consecuencia— de ello podría ser que muchos de los cultos a Shiva estuvieron frecuentemente abiertos a todos y no discriminaban en favor de las castas altas. De hecho, no reconocían la distinción de castas y aceptaban incluso a los intocables, que no podían siquiera

acercarse a los templos de los otros dioses. Esto también apoyaría la posibilidad de que Shiva sea una divinidad de origen no ario. Y es posible que los *adivasis* o aborígenes fueran personificados como los demonios en los mitos de los antiguos arios, y vemos por otro lado que Ravana, el terrible rey-demonio de Lanka, de diez cabezas, enemigo de Rama, aparece como devoto de Shiva.

No obstante, en el “Rudram” se habla de los distintos aspectos de este dios: de su forma cósmica, que abarca todo el universo; de su forma absoluta, que está más allá del universo; que está más allá de las cosas manifestadas y no manifestadas, y el himno dice también que Rudra está en el corazón de los dioses y que representa el ser interior de todos los seres humanos.

Esto va a desarrollarse con más detalle en la *Shvetáshvatara Upánishad*. Pero ya en el “Rudram”, aparece una serie de nombres de Shiva que aluden a distintas leyendas y atributos del Dios: el de la garganta azul, Nilakantha; el Destructor de las tres ciudades, Tripurahara; el del Pelo enmarañado, Kapardin; el de los Tres ojos, Tryámbaka; el Señor del universo, Mahadeva; el Vencedor de la muerte, Mrityuñjaya.

En el “Rudram” y la *Shvetáshvatara Upánishad*, Rudra-Shiva aparece bajo los aspectos benignos que siempre muestra a sus devotos. Shiva es el Bueno, pero al configurarse la *trimurti*, asume el papel de destructor del universo. Shiva lo disuelve y también lo regenera. Es dios de las creaturas y la fertilidad lo mismo que de la muerte y la disolución. Es, sin embargo, un poder que disuelve, pero no aniquila, pues hace volver las cosas a su origen y a la unidad primordial. Otro aspecto de su poder destructor es que deshace la ignorancia, el sufrimiento y el pecado.

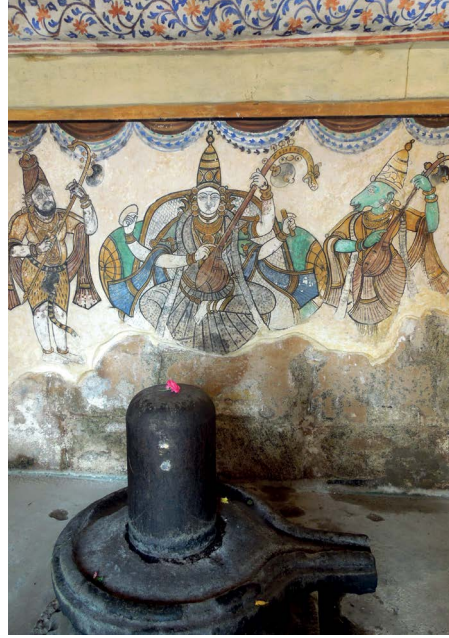
EL YOGUI PRIMORDIAL

Desde los tiempos de las épicas del *Ramáyana* y el *Mahabhárata*, Shiva se vuelve uno de los dioses más poderosos del *pantheon* hindú y así aparece en sus mitos. Representa una alternativa a la forma de religiosidad védica, ya que su poder no proviene del sacrificio y los rituales, que es lo que predomina en la cultura aria más antigua, sino del yoga y el ascetismo. Es el yogui primordial, y es adorado bajo una forma fálica, el *shivalingam*. Esta imagen representa no sólo la fuerza generadora y la sexualidad, sino aspectos sutiles de la energía espiritual que conduce a la liberación, y es además una forma anicónica que simboliza el aspecto más abstracto absoluto, de Shiva sin forma.

En los Puranas, donde se presentan las enseñanzas fundamentales de la tradición bajo el ángulo de los mitos, más accesibles y divertidos, Shiva oscila cons-

tantemente entre el ascetismo y el erotismo.¹ En los Tantras, escrituras que surgen aproximadamente en la misma época de los Puranas, pero que tienen una mayor orientación hacia la filosofía y las prácticas, y que por lo general eran secretos, Shiva aparece como la divinidad por excelencia. El Tantra sobresale por conjuntar el erotismo y el ascetismo. Pero allí se trata de un erotismo casi ascético, pues está determinado por finalidades espirituales precisas, exige una ardua disciplina y es conducido por ritos estrictos. Estos dos principios, que en Occidente aparecen por lo general totalmente disociados, excepto en algunas orientaciones gnósticas, en el Tantra se asimilan a través de diversas disciplinas yóguicas que son capaces de transmutar cualquier forma de energía en una energía espiritual. El Tantra está muy lejos, entre paréntesis, de toda la publicidad barata que hacen de él los medios de difusión en Occidente, y no tiene que ver con el *Kama Sutra*.

Observando simplemente la estructura de los mitos que relatan los Puranas, Wendy Doniger observó en su libro *Śiva. The Erotic Ascetic*, que en la figura de Shiva se alternan ciclos de un ascetismo extremo con otros de un erotismo incontrolado.² Esta ambivalencia proviene de una idea propia de las concepciones religiosas, míticas, yóguicas y médicas de la India, de que la castidad, junto con diversas prácticas ascéticas y yóguicas, produce una gran acumulación de energía, que puede encauzarse de diversas maneras.



Shivalingam. Templo de Brhihadishvara en Tanjavur, Tamil Nadu. Al fondo un mural con la diosa Sarásvati.

Foto de Juan Elías Tovar.

¹ Ver a este respecto *Śiva. The Erotic Ascetic*, de W. Doniger O'Flaherty.

² Esto se ha visto también como una metáfora de los grandes ciclos cósmicos que alternan absorción y reposo con expansión y creación.

En los mitos hindúes de las épicas y los Puranas, los ascetas y los yoguis que practicaban durante tiempos muy prolongados distintas austeridades y penitencias o *tapasyas*, podían acumular igualmente tremendas cantidades de energía, que operaban casi como un valor de cambio, pues no era raro que no sólo los yoguis santos, sino hasta los mismos demonios, como vimos en el caso de Hiran-yakáshipu, obtuvieran diversos dones de los dioses, lo mismo ser invulnerables que algún poder sobrenatural, en virtud de la fuerza de su ascesis. Shiva era el gran yogui, *maha yoguin*, el gran asceta, *maha tapasvin*, y en esa función era —y sigue siendo hasta la fecha— el patrono de los yoguis y los ascetas.



Shiva en su advocación de Mahadeva. Representación popular contemporánea. © pixabay.com

Otro nombre de Shiva es *Ashutosha*, “El que se complace fácilmente”, así que a quien lo adorara, fuera quien fuera, le concedía algún favor material o también, y sobre todo, su gracia espiritual. En el *Mahabhárata* se ve que Shiva favorece tanto a Árjuna, a quien le otorga armas divinas, como a Ashvátthaman, que pertenece al bando contrario en la guerra.

Así como Shiva no reconoce diferencias de castas o partidos y acepta a todos los seres humanos, también acepta a los seres incorpóreos. Demonios, duendes, espectros y otros entes que no gozan de buena reputación y que nadie desea ni siquiera ver, son acogidos por Shiva, que los vuelve parte de sus *ganas*, sus hordas terribles.

Shiva posee un aspecto poco convencional. Si Brahma y Vishnu visten de seda y llevan coronas, joyas y guirnaldas, y tienen un aire de honorabilidad por sus diversos atributos y funciones, Shiva está desligado de todo eso. No usa sedas finas; va vestido con pieles de tigre o de elefante, o a veces desnudo. En vez de guirnaldas y joyas, lleva serpientes enroscadas. No tiene peinados elaborados, sino el pelo enmarañado en rastas; cuando mucho, lo recoge en un chongo o *jata* sobre su cabeza. Es la imagen arquetípica del yogui que habita desnudo en una cueva del Himalaya, siempre en meditación, sentado sobre una piel de tigre, con el cuerpo cubierto de ceniza. Su figura es la de un asceta errante o *sadhu*.

No sabemos si esta apariencia iconográfica de Shiva fue el modelo para sus seguidores, o si, por el contrario, ése era ya el aspecto de los *sadhus* primitivos y ayudó a ir configurando los rasgos de la descripción de Shiva. Hasta la fecha hay multitud de ascetas errantes en la India, que la recorren de un lado a otro desnudos, llevando un tridente o *trishula*, con el cuerpo cubierto de ceniza sagrada y el pelo enmarañado. Usan también en el cuello o los brazos, semillas de *rudraksha*, un árbol consagrado a Shiva, engarzadas en forma de rosario.

El caso es que su figura puede ser a veces profundamente subversiva y anárquica, pues desafía el orden cimentado en las castas y el respeto a las reglas y leyes sociales. Es similar a Dioniso, que comparte con él una apariencia y conducta salvajes a los ojos de la sociedad establecida y los valores convencionales. Aunque hay que recordar que en la India siempre se ha respetado y socorrido a los ascetas errantes y a los yoguis, parecería a veces que se prefiere mantenerlos a distancia. Pueden ser presencias inquietantes. Hay que recordar cómo el padre de Rabindranath Tagore, persona de gran prestigio en la sociedad de su tiempo, quien había invitado al santo y yogui Ramakrishna a un banquete que daba en su casa, en el último momento le pidió que no se molestara en ir.

A Shiva se le representa también con cinco caras, cuatro brazos y tres ojos. Según el mito, el tercer ojo surgió un día en que su esposa Párvati, jugando, se acercó cautelosa y le cubrió los ojos con las manos. En ese momento el mundo quedó en tinieblas, y entonces Shiva tuvo que producir un tercer ojo en su entrecejo, para salvarlo. Ese tercer ojo emana poder y fuego. A través de él, por ejemplo, fulminó y redujo a cenizas al dios Mádana o Kama —el placer, una especie de Eros o de Cupido hindú— cuando éste perturbó su meditación. En las escuelas yóguicas, el “tercer ojo” representa la sabiduría espiritual y la omnisciencia.

Una de las armas más poderosas y emblemáticas de Shiva es el tridente o *trishula*. Representa los tres modos de energía de la naturaleza, los tres grandes poderes del propio Shiva y otras diversas tríadas. Además de la lanza *pashúpata*, que concede a Árvjuna, Shiva posee también un hacha, *parashu*, que le otorga a Parashurama, una espada, el arco *ajagava*, y una lanza con una calavera en el extremo que es el *khatvanga*. Está protegido igualmente por las serpientes que se enroscan en su cuerpo. Como guerrero es terrible.

No obstante, Shiva es fundamentalmente el dios de la iniciación y de la liberación. Recurriendo a una descripción muy esquemática, Brahma representa los rituales y la fecundidad espiritual de los mantras y la sabiduría. Vishnu se manifiesta como un rey, y con él puede asociarse una vida próspera y plena en el mundo. Shiva está absorto en el Ser, y señala el camino para fundirse con el Absoluto primordial.

El que vaya más allá de los formulismos de la sociedad es simplemente una expresión simbólica de que Shiva representa un conocimiento que trasciende todos los aspectos limitados de la condición humana. Shiva imparte ese conocimiento a sus devotos. Él es el Ser primordial, anterior a toda imagen y toda representación, a toda función y atributo. Es el Yo primordial, trascendente, el *aham* o *purno'ham*, el yo perfecto. Es la Conciencia pura.

Las leyendas que aparecen en varios de los Puranas, con muy diversas variantes, muestran a esa Conciencia, ese yo puro asumiendo diversas máscaras, representando diversos papeles como un actor. Hay dos mitos principales que lo ligan a la figura de la Shakti, que es su amada eterna, y que relato a continuación.

SHIVA Y SU AMADA ETERNA

Satí, hija del rey Daksha (uno de los Prajápatis o dioses creadores), está enamorada de Shiva. En la ceremonia sagrada en la que debía elegir esposo, no elige a ninguno de los pretendientes que están allí, y hace una oración: "Oh Shiva, si en verdad te amo, ven". Shiva aparece y ella le pone la guirnalda de flores en señal de aceptación. A pesar de la oposición de su padre, Satí se casa con Shiva y él la lleva a vivir a su morada en el Monte Kailasa, en el Himalaya.

Al padre le disgusta Shiva no sólo por su aspecto salvaje sino por su soberanía. Daksha hace un *yajña*, un sacrificio ritual, al que invita a todos los dioses menos a Shiva y a su hija, quien insiste en ir, a pesar de la advertencia de Shiva de que no han sido invitados. Llega ella sola y cuando su padre la recibe mal e

insulta a Shiva, ella se arroja al fuego del *yajña*.³ Al enterarse, Shiva rescata su cadáver de las llamas y se abraza a él, y luego manda a sus hordas a desatar un caos en el sacrificio, en medio del cual decapitan a Daksha.

Las súplicas de los demás dioses hacen que Shiva le devuelva la vida, y lo hace poniéndole una cabeza de cabra, para perpetuo ridículo de Daksha, pero no puede revivir a Satí. Llora, aferrado a su cuerpo, y su dolor es tal que empieza a provocar un desequilibrio cósmico. Para impedir que eso suceda, Vishnu arroja su disco, el *sudárshana*, que despedaza el cuerpo de Satí en cincuenta pedazos, que caen por toda la India y dan origen a santuarios que después llegarán a conocerse como *shakti-pithas*. Ya sin el cuerpo de Satí, Shiva va por los bosques vagando como un loco, en una imagen que hacer recordar la locura de Tristán. Finalmente decide entrar otra vez en meditación profunda y se retira a su morada en el Monte Kailasa.

Pasan miles de años. Satí vuelve a nacer como la hija del rey Himalaya, con los nombres de Párvati o Girija, que significan la “hija de la montaña”. Desde niña está enamorada de Shiva y cuando crece su padre la lleva para que sirva y atienda al dios, que sigue sumergido en sus prácticas ascéticas y en su meditación.

Mientras tanto, el demonio Tarakasura estaba causando muchos males en todo el universo y según el augurio sólo un hijo de Shiva y Párvati lo podría aniquilar. Pero es una posibilidad muy remota, pues Shiva no mira siquiera a Párvati, ni a nadie más. Entonces Brahma y Vishnu, o en otra versión, Indra, deciden mandar a Kama o Kamadeva, el dios del amor, para que haga que Shiva salga de su meditación o *samadhi* y se enamore de Párvati.

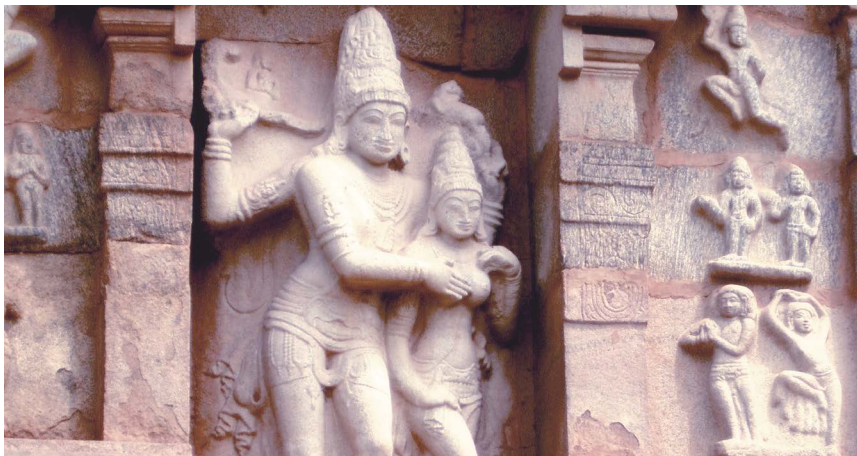
El poeta Kalidasa hace una descripción hermosísima en su poema llamado *Kumarasambhavam* (“El nacimiento de Kumara”), uno de los grandes poemas narrativos de la literatura sánscrita, de cómo llega Kama, en una suave ráfaga de viento, acompañado de Rati, su amada y contraparte femenina, y de Vasanta, la primavera. A medida que avanzan, los parajes invernales se van cubriendo de flores y de pájaros. Kama se oculta detrás de unos matorrales y espera a que Párvati se acerque al dios, para dispararle a él su flecha de flores, que le provocará amor y deseo. Al recibirla, Shiva siente un impulso extraño. Percibe la presencia de Párvati, como si fuera por primera vez, se da cuenta de lo hermosa que es y se siente atraído hacia ella; algo conmueve su corazón. Dice Kalidasa:

³ Esto haría que, en tiempos pasados, cuando las viudas se arrojaban a las piras funerarias de sus maridos se dijera que habían “cometido Satí”.

Su firmeza perturbada por un instante,
como el mar ante el incipiente ascenso de
la luna,
sobre los labios carmesí de Umā
Shiva posó su mirada.⁴

Pero al darse cuenta de que su ascesis ha sido perturbada, se enfurece, y al descubrir a Kama tras un matorral, deja salir de su tercer ojo un fuego que instantáneamente lo reduce a cenizas. Rati, la esposa de Kama, queda desconsolada, y Párvati, en el colmo de la humillación, decide irse para realizar practicas ascéticas ella también, a fin de poder acumular méritos y ganar a Shiva de esa manera, lo cual logra tiempo después. Ya unidos, los textos mencionan un abrazo amoroso que dura miles de años, y después de otros episodios finalmente nacerá Kumara o Karttikeya, que será dios de la guerra y derrotará al demonio Táraka.

Para la mitología, Shiva y Párvati son la pareja de los amantes eternos. Para la filosofía, dentro del shivaísmo, Shiva y su consorte aparecen como símbolos de los dos impulsos de una fuerza misma primordial, el Ser único que es principio de todo, y que, al polarizarse en esos dos elementos divinos, dará origen a todo movimiento dialéctico y al universo. La consorte de Shiva es la Shakti, literalmente, la energía divina, principio dinámico de la creación.



Shiva y Párvati. Templo de Gangaikonda Cholapuram, Tamil Nadu. Foto de Juan Elías Tovar.

⁴ Traducido por Óscar Figueroa, en *La mirada anterior*, p. 115.

KALI

Volviendo a los rasgos iconográficos, esta Shakti es Satí o Párvati, y tiene muchos otros nombres, como Uma, Gauri, Mahéshvari, Durga, Kali. Esta última es una de las advocaciones más significativas y vigentes. Kali es la patrona de la ciudad de Kolkata (Calcuta), donde se la venera como la Gran Madre. Fue el principal objeto de devoción del poeta místico Ramprasad, que le dedicó numerosos poemas, así como del santo Ramakrishna. La imagen de Kali, sin embargo, puede resultar terriblemente violenta y perturbadora, para quien no conoce su simbolismo.

Kali es representada en un campo crematorio, desnuda, también en un contexto de ascesis. Va con el pelo en desorden, los ojos desorbitados, la lengua de fuera, escurriendo sangre; lleva un collar de cabezas o cráneos humanos, una falda de brazos cercenados, y tiene una cimitarra en una mano y en la otra, una cabeza. Para colmo, danza sobre el cadáver de Shiva. (Está de más decir que semejante iconografía dio lugar a toda clase de teorías de sacrificios humanos y otras cosas.)



Kali y Durga. Mural contemporáneo en un templo dedicado a la diosa Chamunda, en Himachal Pradesh © Therealonesome | Dreamstime.com

En un sentido obvio e inmediato estas imágenes pueden resultar bastante siniestras —y recordamos aquí a Saturno con su guadaña o devorando a sus hijos—. Pero teniendo en cuenta los valores simbólicos de todos estos elementos asociados con Kali, su figura se ha interpretado como un símbolo de la lucha terrible que el yogui debe enfrentar consigo mismo: la destrucción del ego, de los deseos y apegos por lo transitorio, de la ignorancia, de las limitaciones. El yogui debe despojarse de todo eso y quemarlo en el fuego de su *tapasya*, de su ascetismo espiritual; el campo crematorio está dentro de sí mismo. No debe quedar en él traza de imperfección para que pueda finalmente alcanzar la liberación y fundirse con su ser divino.

La cabeza decapitada, que en el mito es la del rey demonio Shumba, representa la muerte del ego y la cimitarra que la ha cortado es la sabiduría espiritual. Las manos cercenadas significan el fin de los *karmas*, de las acciones humanas y sus efectos, pues hasta que se agotan puede alcanzarse la liberación. El collar de cabezas o cráneos tiene un simbolismo especial. Aunque hay interpretaciones sentimentales que dicen que son los cráneos de sus devotos, que ella quiere conservar, según otras, Kali lleva una guirnalda de cincuenta cráneos, que representan las cincuenta letras del alfabeto sánscrito. Si recordamos la imagen de Sarásvati, diosa de la sabiduría, la música, la poesía y los mantras, ella lleva en la mano una *mala* o rosario que tiene también cincuenta cuentas y son las mismas letras del alfabeto. Lo que ocurre es que con Kali estas letras toman la forma de calaveras, que es como si hubieran ya dicho todo lo que tenían que decir y volvieran al silencio. Finalmente, Kali danza sobre el cadáver de Shiva en su forma de Mahakala, es decir, el Tiempo. Y la muerte del tiempo es la eternidad. Así pues, en Kali se concentra el momento de la destrucción de todo lo que es transitorio y contingente, para dar paso a la conciencia de lo permanente y eterno.

Kali es el aspecto más terrible de Durga, otra forma de la consorte de Shiva, que aparece como una deidad muy bella y poderosa que ha surgido de la energía conjunta de los dioses para destruir a unos demonios, y aparece montada en un tigre o un león, llevando un arma en cada una de sus numerosas manos. Según narran los Puranas, sólo ella puede dar muerte a esos demonios contra los cuales ni siquiera los otros dioses pudieron luchar. ¿Y quiénes son esos demonios? No sólo los que destruye en sus batallas sino también los demonios interiores: el orgullo, la ira, la codicia, etcétera.



La diosa Durga dando muerte al demonio Mahisha.

© Yurasova/Dreamstime.com

En suma, tanto Shiva como Kali-Durga representan la última fase de un proceso de evolución espiritual, en que hay que despojarse de lo transitorio y lo imperfecto para alcanzar lo eterno, lo perfecto, lo puro, que es en suma el propio Ser interior, lo que somos, según se insiste desde los Vedas. Pero si eso somos, ¿por qué ahora mismo no podemos percibirlo? Porque entonces no habría juego. Dios se oculta para que lo busquemos.

EL JUEGO DIVINO

La idea del juego es muy importante en la visión hinduista, sobre todo en el shiváismo, que no da ninguna otra causa de la existencia del universo. Éste surge del gozo desbordante de Shiva y Shakti, de su juego amoroso. Y no tiene más finalidad que ese juego mismo.

A través de la Shakti, y sin dejar de ser él mismo, Shiva asume todas las formas del universo, todos los cuerpos, todas las identidades individuales, que son como distintos personajes que representa. El universo aparece también aquí como un gran teatro, con un hecho excepcional, y es que a fin de cuentas el actor y el espectador son uno solo; pero mientras se dan cuenta de ello, uno disfruta representando y el otro contemplando la representación.

Al concebirse el universo como un juego divino, se quita la pesadez de la predeterminación y de un plan divino prefijado del cual es pecado apartarse, para dar lugar a la espontaneidad divina de la *shakti*, a la libertad de su juego, que es siempre perfecto y benéfico. Esto da a la existencia mayor brillo y ligereza, pues permite abordarla con un espíritu más deportivo, por así decirlo. Libertad y espontaneidad no significan aquí, sin embargo, un azar arbitrario y aleatorio.

NATARAJA: EL SHIVA DANZANTE

Shiva es el rey de los danzantes y de los actores, tal como vemos en la famosísima figura de Shiva Nataraja, que se ha considerado como una de las mayores obras de arte en el mundo. Es una figura sumamente importante, en relación con la danza misma, porque inspiró el surgimiento de varias de las escuelas de danza clásica en la India, y por eso se verá aquí más en detalle.

Aparte de la perfección estética, de la elegancia y el ritmo visual de la figura, de su equilibrio perfecto, su simbolismo ha llevado también a otra interpretación iconográfica que ha abierto puertas para la comprensión de aspectos importantes de la filosofía india, en particular del shivaísmo. Y antes de entrar en los bien conocidos detalles iconográficos del Shiva Nataraja, voy a recordar el mito que les da origen.

Una vez los *rishis*, que eran grandes sabios y ascetas, se envanecieron por el poder que habían alcanzado con sus rituales. Realizaban *yajñas* tan perfectos que dijeron no necesitar más de los dioses, pues les bastaban sus mantras y sus ritos. El Señor Vishnu los oyó, y le dijo a Shiva que deberían darles una lección. Shiva accedió.

Vishnu bajó a la tierra y tomó la forma de una mujer absolutamente irresistible, llamada Mohini, algo así como “la Engañadora” —*moha* significa engaño—; Shiva se presentó simplemente como él mismo, desnudo. Cuando los *rishis* vieron a Mohini, se olvidaron del *yajña*, los mantras y las ofrendas, y corrieron detrás de ella. Lo mismo pasó con las esposas de los *rishis* en cuanto vieron a Shiva. Perdieron

—excepto una— todo recato y dignidad; lo siguieron y se desnudaban frente a él, se le arrojaban encima.

Cuando los *rishis* se dieron cuenta de lo que pasaba con sus esposas, y de lo que les había pasado también a ellos, reaccionaron. Estaban furiosos contra Shiva, y retomando el *yajña*, conjuntaron todos sus poderes para destruir a ese extranjero impúdico. Primero hicieron salir del fuego un tigre muy feroz, cuya piel Shiva arrancó con el dedo meñique, para ponérsela de taparrabos. Luego produjeron una terrible serpiente, que al ver a Shiva se le enroscó dócilmente en el cuello, a manera de guirnalda. Finalmente, como último recurso, convocaron a un enano muy poderoso y perverso, llamado Apasmara, que significa “olvido”; pero Shiva saltó sobre él, y comenzó a efectuar una danza, la Tándava. Ése es el momento que reproduce la figura. Los dioses bajaron del cielo a verlo y a acompañar la danza con sus instrumentos, los *rishis* reconocieron finalmente quién era y se postraron ante él.

Se dice que la danza ocurre en el centro del universo, que está en la sala dorada de Chidambaram —el gran templo dedicado al dios en el sur de la India—, pero está también en el corazón de cada ser humano. Es allí donde se desenvuelve la danza de Shiva, que representa todos los procesos cósmicos, indicados en los gestos de sus manos y sus pies.⁵ Shiva danza en un círculo de llamas que simboliza la manifestación de todo el universo. Algunas esculturas reproducen al pie de la estatua un *mákara*, un animal acuático sagrado, en este caso bicéfalo. De una de sus fauces sale el círculo de llamas, que llega a la otra: el comienzo y el fin son lo mismo.

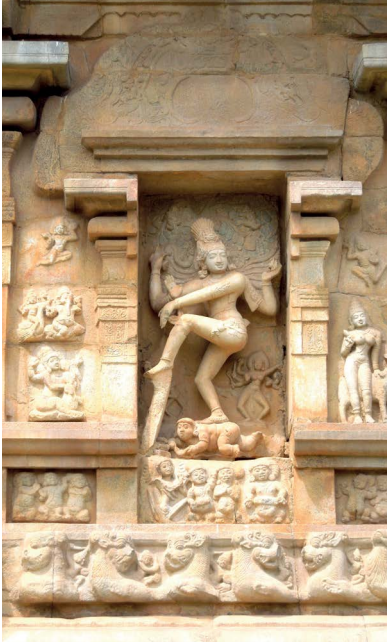
La estatua muestra a un Shiva en movimiento, acaso saltando, con un pie al aire y los cabellos, de largos rizados enmarañados, flotantes. Su cuerpo es tan esbelto, que las personas no familiarizadas con la cultura hindú a menudo piensan que es el de una diosa. Tiene cuatro brazos, que representan sus muchos poderes. En su rostro hay una expresión de gozo sereno, en medio del agitado movimiento.



Mohini. Estilo Chalukya S. XII, Museo Nacional de Nueva Delhi.

Foto de Juan Elías Tovar.

⁵ Véase la imagen de Shiva Nataraja de la página 95.



Shiva Nataraja. Templo de Gangaikonda Cholapuram. Foto de Juan Elías Tovar.

En la cabeza lleva varios emblemas: una luna creciente, que simboliza, o bien, la energía en ascenso que sucede a la luna nueva, o bien, el último filo de la luna menguante, a punto de desaparecer, de fundirse en la totalidad. La luna es también el *soma*, que es la bebida ritual en los Vedas, el néctar de la inmortalidad con que se embriagan los dioses; igualmente, es el néctar interior que el yogui prueba en estados de meditación profunda.

Hay también en la cabeza de Shiva, una flor de datura —consagrada a él y tóxica—, una calavera y la carita de Ganga, la diosa del río Ganges. Shiva lleva una cobra enredada en el cuello, y a veces otras más en los brazos. La cobra es un emblema de la energía interior llamada *kundalini*, que es también la Shakti. A veces se representa a Shiva y Shakti danzando juntos, y hay que recordar la otra figura donde Shiva aparece unido a Shakti de

una manera tan estrecha que los dos están en un solo cuerpo: la mitad izquierda es femenina, y la derecha, masculina, Ardhanarishvara, que significa “el señor que es mitad mujer”. El Shiva danzante alude a esa figura llevando un arete de hombre, en la oreja derecha, y uno de mujer en la izquierda, que representan de una manera sintética la unión de opuestos, la totalidad. Sin embargo, el shivaísmo no habla de dos principios sino de dos aspectos de un solo principio supremo. Shiva es el aspecto estático y trascendente y Shakti, el dinámico e inmanente.

En el Nataraja están representados los tres procesos cósmicos que, como vimos, desempeñan las tres figuras de la *trimurti*: la creación del universo, que efectúa Brahma; el sostenimiento, que corresponde a Vishnu, y la disolución que es la función del propio Shiva. Sin embargo, aquí, Shiva asume esos tres movimientos y dos más.

La creación está simbolizada por el tambor que sostiene en la mano posterior derecha. Su sonido es el sonido primordial que da origen al universo, la sílaba

Om. Más que creación, hemos dicho que en el shivaísmo se habla de manifestación, pues dada la concepción hinduista de un tiempo circular, se piensa que ha habido muchas creaciones y disoluciones y que a cada disolución del cosmos sigue una nueva creación. Ése es el ritmo eterno del devenir. De igual manera, como ya se dijo, los seres humanos nacen y mueren para reencarnar otra vez. Sólo romperán ese ciclo al alcanzar la liberación definitiva, que es la meta final de todo.

La mano anterior derecha de Shiva, que tiene la palma extendida hacia adelante, se encuentra en un gesto presente en otras deidades, la *abhaya mudra*, que es una bendición, un gesto conciliatorio que quiere decir “no temas”. Implica la protección y el sostenimiento de ese universo que se ha producido y significa también esperanza y tranquilidad, la conservación de un orden. La disolución

está expresada en la llama que sostiene Shiva en la palma de su mano posterior izquierda. Ése es el fuego de la disolución universal. En otro nivel, dentro del shivaísmo, el poder destructor de Shiva es muy importante, porque es el que puede destruir los males del individuo, el ego, la ignorancia y el sufrimiento, tal como Kali.

Así pues, recapitulando tenemos que estos tres poderes de la *trimurti*, asumidos por Shiva son la creación o manifestación, que representa el primer proceso cósmico; el sostenimiento, que es el segundo, y la disolución, que es el tercero. Aquí también es impropio hablar de una destrucción, porque más que destruirse, el universo vuelve a su origen, se reabsorbe y queda latente en la unidad primordial del Ser, antes de volver a manifestarse.

Una cuestión fundamental es que se considera que estos procesos no sólo acontecen en el cosmos sino en el individuo. Todo proceso de pensamiento, todo acto de conciencia, e incluso el proceso de despertar del sueño, siguen esa secuencia. Lo que cambia es que el escenario donde todo ocurre no es el cosmos sino la



Ardhanarishvara.(S. X. d. C.) Tanjavur.
Museo Rajaraja. Foto de Juan Elías Tovar.

mente humana: producimos un pensamiento o una imagen, los sostenemos y los disolvemos cuando otro pensamiento o imagen toman el lugar de los anteriores. Esto lo plantea, por ejemplo, un texto introductorio a la filosofía del shivaísmo de Cachemira, que es *La doctrina del reconocimiento*, de Kshemaraja (siglo XI).⁶

El cuarto y el quinto procesos cósmicos, que en la figura aparecen representados por los pies, son más complejos y difíciles de explicar. En principio, hay que recordar no sólo la lectura iconográfica sino la filosófica, que dice que cada proceso ocurre tanto en el plano cósmico como en el individual. En la figura de Nataraja se aprecia que uno de los pies está asentado y el otro se encuentra en el aire, indicando que Shiva toca dos realidades a la vez: la inmanente y la trascendente. Los pies indican los últimos dos procesos cósmicos: el ocultamiento y la revelación.

El cuarto proceso o acción cósmica es el ocultamiento. Por una parte, se refiere al ocultamiento de la manifestación, que una vez disuelta queda convertida en una semilla y permanecerá en esa condición latente hasta la nueva creación. Por otra parte, desde la perspectiva del individuo, este ocultamiento alude al estado en que la Conciencia suprema está latente dentro de él, como la energía *kundalini* dormida. En ese estado sólo es posible la percepción de la condición ilusoria de la realidad: todo aquello que está ahora aquí, y mañana estará en otro lado, o no estará. Es lo que la filosofía del Vedanta llama *maya* y en la figura de Nataraja está representado en el enano que Shiva pisa con el pie derecho. El nombre del enano es Apasmara, “Olvido”, lo que quiere decir que nos hemos olvidado de nuestra verdadera identidad.

Una de las versiones del mito que referí antes, ilustraría indirectamente lo que representa este ocultamiento. Después del episodio con los *rishis*, a quienes Vishnu enloquece bajo la forma de la bellísima Mohini, Vishnu queda tan fascinado y tan infatuado con su propia figura de Mohini, que se olvida de quién es. Cuando trata de seducir a Shiva, éste le tiene que recordar que en realidad es el propio dios Vishnu. El poder del engaño de las apariencias y del autoengaño es tan poderoso que incluso un dios está a punto de caer en él; con más razón un ser humano. Y la falsa identificación que se opera en él con su ser limitado, es consecuencia de ese poder de ocultamiento del verdadero Ser.

El quinto proceso, que es la revelación o gracia, lo vemos en la mano anterior izquierda que señala al pie que está en el aire. Los pies, que son los pies del *guru*, puesto que Shiva representa al *guru* primordial, son la gracia que revela el verda-

⁶ Se publicó en español, en traducción mía, como *El secreto del reconocimiento del Ser*. Pratyabhi-jñahrdayam. México, FFL, UNAM, 2019.

dero Ser y lleva a la unidad con él. Es la experiencia de la iluminación. Es la liberación. Esto, desde el punto de vista del individuo; pero también desde una perspectiva cósmica, en que ese quinto proceso de la revelación o gracia podría significar la unidad del Ser consigo mismo.

Todo esto en lo que toca a las implicaciones filosóficas de la iconografía del Shiva danzante. En la figura y la mitología de este dios, se está abarcado un rango amplísimo de lecturas, que van desde la mera relación anecdótica de los mitos hasta abstracciones bastante sutiles que tendrían que ver con cuestiones de metafísica y de teoría del conocimiento. Van también desde los principios religiosos que envuelven al shivaísmo, en una historia que tal vez se ha extendido por milenios, hasta las teorías del arte. En esta figura admirable, paradigma de la perfección escultórica, no sólo se inspiran algunas escuelas de danza, sino innumerables poetas que le han cantado ya por largos siglos.



Bronce de Shiva Nataraja. Foto de Elsa Cross.

V. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Tal vez se deba al ensayista ceilanés Ananda Coomaraswamy, pionero en los estudios sobre el arte de la India, el planteamiento de que el arte puede entenderse como una forma de yoga. Por “yoga” se quiere decir cualquier disciplina que conduce a la experiencia interior de unión con el Absoluto. Y ése ha sido, como hemos visto, el sentido tradicional de muchas actividades en la India, ya se trate de cosas elevadas o sencillas. De modo que se considera que en su origen las diversas artes fueron reveladas, a fin de que se convirtieran también en un medio para alcanzar esa unión con el Ser.

Coomaraswamy señala que el arte hindú no tiene un carácter puramente ornamental o decorativo, como puede encontrarse en otras partes. No hay allí nada parecido a la noción moderna occidental del “arte por el arte”; de modo que cada manifestación artística, dice él, juega una función precisa dentro de un contexto de múltiples relaciones con las demás artes y con una visión religiosa y metafísica muy establecida. El arte es entonces vehículo de una experiencia espiritual que lo trasciende.

Pero estas consideraciones no deben llevarnos a pensar que todo el arte en la India era religioso. En principio, no es sencillo distinguir lo sagrado de lo profano en una cultura que todo lo ha visto como sagrado a lo largo de su tradición. Pero junto a ese arte que tiene un carácter marcadamente religioso, que reproduce las imágenes y cuenta la vida de los dioses, se perfila también, desde tiempos antiguos, un arte que podríamos llamar laico o seglar —para eludir las resonancias de la palabra “profano”— y que es lo que de hecho constituye el arte clásico en la India.

Este arte puede tener otros o los mismos temas del arte religioso —hemos visto ya la exaltación del amor en la figura de Krishna—, pero posee una intención distinta, pues no se desarrolla en un contexto religioso, sino puramente artístico, y se esfuerza por alcanzar una perfección formal y honrar la belleza. Este arte clásico, se desarrolló principalmente en las cortes.

LA IDEA DE BELLEZA

En los Vedas la belleza se asociaba con el esplendor, la brillantez, la opulencia. El esplendor o *shri*, que es un atributo de la diosa de la Aurora, Ushas, pasará luego a personificarse como la diosa de la abundancia y la plenitud, función que eventualmente cumplirá la diosa Lakshmi.

La belleza también se asocia con la virtud, y hay un aforismo tardío —y utópico— que dice: “Una forma bella es un salvoconducto para la virtud”.¹ Platón unía lo bello, lo bueno y lo verdadero, y en la India también se juntan esas tres categorías: *satyaḥ*, *shivaḥ*, *sundaraḥ*: lo verdadero, lo bueno y lo bello.

Al parecer, en épocas posteriores la idea de belleza sufrió la misma suerte que en la nuestra: se vio invadida, según dicen Belvakar y Ranade, en su *History of Indian Philosophy*, por un “tosco materialismo en el que lo más caro y lo más rebuscado se volvió sinónimo de lo más bello”.² Aquí podríamos agregar que ahora muchas veces es lo más extravagante o lo más vulgar, lo que a menudo ha tomado su sitio.

¿Pero qué es lo bello, a fin de cuentas? Si Sócrates no pudo encontrar una definición filosófica satisfactoria para esto, es muy improbable que podamos hacerlo nosotros. Pero, aunque en los términos que nos ocupan, por bello se ha querido dar a entender lo más deseable y apto para el disfrute estético, hay que tener en cuenta que ni en Occidente ni en la India lo bello aparece, en la práctica, como la única categoría estética. Modernas teorías del arte europeas hablan de que lo feo, lo sublime y lo grotesco son de igual modo categorías expresables artísticamente. Aunque en tiempos más antiguos haya habido por lo general un predominio en la expresión de lo bello, podemos pensar también, por ejemplo, que las gárgolas, demonios, dragones, etcétera, que en la Edad Media cristiana acompañaron las figuras sublimes de los santos y los ángeles,³ también son relevantes estéticamente, como lo fueron las excentricidades manieristas del Renacimiento tardío.

Pero más allá de definiciones o especificaciones sobre una idea de la belleza o de lo estético, para los efectos del desarrollo ulterior de las diversas artes, no es difícil tener en cuenta la influencia que deben haber ejercido en la India la solemnidad, el cromatismo, lo fastuoso de los rituales, y aun de las formas de vida más simples.

ARTE POPULAR

Si es cierto, como dice Ananda Coomaraswamy, que el arte en la India no tiene un carácter meramente ornamental ni decorativo, la gran paradoja es que los meros ornamentos y decoraciones, se conviertan en arte, pues en la India es

¹ *Apud* S. K. Belvakar y R. D. Ranade, en *History of Indian Philosophy*, p. 20.

² *Idem.*

³ Véanse también los muy numerosos Juicios Finales, como el de la Capilla Scrovegni de Giotto, en Padua, llena justamente de pintorescos demonios.

posible ver hasta la fecha, que incluso en las aldeas más pobres se da expresión a figuras de un simbolismo complejo, elaboradas con gran belleza y colorido. Dando ya por hecho todo el gran trabajo de artesanías locales establecidas, que hay en toda la India, como en cualquier parte del mundo, el arte de las distintas tribus es también muy sugerente, y lo es de una manera natural. Originalmente, no había detrás de él una intención artística deliberada, porque era tan sólo un modo de expresión y de vida.

Como ejemplo me gustaría mencionar la tribu de los Warlis, de la región de Maharashtra. Es una tribu *adivasi*, al margen del sistema de castas, que ha realizado desde hace dos mil años pinturas de gran calidad artística. Han aparecido varios libros con sus representaciones de diversos mitos de los dioses —en sus propias versiones—, así como escenas de la aldea. Han estado en venta en galerías de arte desde hace décadas, se encuentran ahora en museos e incluso se han utilizado en campañas publicitarias. Y en diversos lugares de la India las mujeres decoran sus casas por fuera, y pintan con cal o harina de arroz emblemas de bienvenida y protección. Hay aldeas que tienen guardianes: cualquier piedra más o menos redonda o poderosa, es dotada de ojos, de una tela que la viste, y es consagrada como el dios o la diosa protectores del lugar. Se realizan verdaderas instalaciones bajo un árbol o a la orilla de un camino. A veces se colocan donde empieza la aldea para que impidan la entrada de malos espíritus, tigres, víboras o demonios.

Otra expresión de este arte cotidiano se da en los templos, en cuyo umbral puede apreciarse, en grandes ocasiones, el maravilloso y efímero arte de las *rangolis*, diseños que se forman laboriosamente con polvo de colores, creando a veces complejos *mandalas*, cuya función es honrar a la deidad y dar la bienvenida al visitante. Hay también un arte floral que elabora muy variadas guirnaldas que son la ofrenda que los devotos llevan tradicionalmente a los templos, junto con un coco, incienso o algunas otras cosas.

Las formas populares de culto, que han sido la expresión personal y doméstica que sustituye a los grandes rituales védicos sólo realizados por los sacerdotes, son actos de



Rangoli con pavorreales
© Vijay Dixit | Dreamstime.com

adoración más sencillos, pero igualmente llenos de plasticidad, por ejemplo la puja o *áratí*: ante la imagen —de un dios, una diosa o un *guru*— que ha recibido un baño ritual, ha sido vestida con sedas y joyas y ha recibido también una ofrenda de comida, se ondea una bandeja con una llama encendida, flores, incienso, alcanfor, mientras se canta un himno. El comienzo de la ceremonia puede consistir en el sonido de campanas, caracolas, címbalos y tambores, que hacen un gran estruendo y simbolizan el sonido primordial de la creación, aunque la idea popular es que todo ese ruido es para despertar al dios, pues con frecuencia las *áratís* se realizan de madrugada.

Hay también danzas que se dedican a las diversas deidades, como por ejemplo durante las nueve noches consagradas a la diosa, en noviembre, en la fiesta que se llama *Navaratri* (“nueve noches”), cuando un grupo de muchachas danza, después de los rituales de ofrenda. Tres noches están dedicadas a Sarásvati, tres a Lakshmi y tres a Durga.

En los pueblos y las aldeas existen igualmente cantos ininterrumpidos que pueden durar hasta siete días, y por ello se llaman *saptas*; o bien, recitaciones de alguna escritura, que pueden prolongarse durante meses, incluso. Alrededor de un templo, la gente se junta al terminar las labores diarias, y hay un recitador o lector que lee cada día un capítulo de algún libro sagrado. Hay también representaciones teatrales que tienen este carácter.



Lujoso atavío de novia. © pixabay.com

Ya el simple atuendo cotidiano, sobre todo de las mujeres hindúes, es fastuoso. No sólo en el caso de las mujeres de buena posición, que pueden vestir brocados de sedas espléndidas y muchas joyas finas, sino entre las mujeres de campo, que aun si usan sólo un modesto sari de algodón y brazaletes de plástico o de vidrio, se verán elegantes, impecables, con el pelo recogido y bien peinado, adornado con flores, y llevando grandes aretes, collares e incluso ajorcas en los pies. Caminan como diosas en medio del campo, cuando van por agua a la fuente con sus cántaros de cobre. Ésta es su manera diaria de andar, como si cada día fuera una fiesta. Y esto implica una cultura inseparable de la belleza, de un sentido de pulcritud que no proviene de una vanidad personal, sino del deseo de ofrecer a los demás su mejor rostro, lo mejor de sí mismas. Es también una forma de honrar el principio divino que se manifiesta en todas las cosas. Todo esto es arte vivo.

En los *yajñas védicos*, de manera espontánea y sin una intención artística prefijada, hay una gran belleza, como muestra el escenario de un *yajña*. Aunque tradicionalmente no se utilizaban imágenes en los *yajñas*, actualmente sí se instalan allí imágenes o *murtis* de los dioses, con guirnaldas de flores, para dedicarles el sacrificio de fuego. En un gran *yajña*, después de que el fuego se produce frotando trozos de madera, mientras se cantan mantras específicos, el fuego ya encendido se coloca en una poza central, rodeada de dibujos rituales y circundada de esteras sagradas, con recipientes de bronce o latón, aromas de inciensos y perfumes. Mientras el fuego consume las ofrendas, los sacerdotes cantan himnos de un extraordinario poder, acompañados de gestos rituales precisos, de ciertas inflexiones de voz, intenciones visuales y gestos que son parte del rito. Ahora hay quien podría hablar incluso de una instalación y un *performance*.

Todo lo anterior precipita un aluvión de impresiones que no sólo tocan los sentidos y la receptividad emocional, sino que llegan a otros estratos de la mente y el intelecto. Un rito religioso, conduce a una experiencia estética, y también ocurre lo contrario: la experiencia estética puede desembocar en estados cercanos a la experiencia mística, o en esta misma. Es posible tomar casi como una norma que las manifestaciones del arte hindú no van destinadas sólo a los sentidos, las emociones, la mente o el intelecto, sino que intentan, por así decirlo, atrapar y seducir todas estas facultades, a través de la belleza y de una ejecución técnica impecable, para llevarlas a un espacio interior mucho más profundo y complejo.

Que la experiencia estética y la experiencia mística estén tan cerca que una conduzca a la otra, es consistente con lo que hemos visto sobre la cultura y la religión hinduistas. Desde el punto de vista de la tradición, el arte se vuelve un medio de iluminación espiritual, y la experiencia mística y religiosa es en sí una obra de arte por su gran plasticidad: los sonidos interiores se traducen en música, las visiones místicas se reproducen pictóricamente o en esculturas, o bien, se expresan en poemas o himnos a los dioses.

Hay innumerables muestras de lo anterior en la India, y tenemos a la mano, en Occidente, las recientes ediciones, en varias lenguas, de las obras de Hildegarda de Bingen, monja alemana del siglo XII —canonizada hasta 2012—, que registró sus visiones interiores y experiencias espirituales en varios libros, ilustrándolos con pinturas extraordinarias, llenas de un simbolismo profundo. Igualmente compuso una música que resulta mucho más rica, flexible y delicada que el propio Canto Gregoriano de su época. Escribió, además, un tratado de medicina, entre otras muchas cosas.

Uno de los elementos que une a los dos tipos de experiencia, la estética y la mística, es justamente el de la visión interior, que en la India se considera, como estamos viendo, un punto de partida de concepciones filosóficas y religiosas, al igual que estéticas. Desde esta perspectiva, el arte —así como el conocimiento— no surge de lo que hay fuera sino dentro de nosotros mismos. Y a pesar de esa ley de correspondencias, muy presente en la India, que nos dice que lo de adentro y lo de afuera son lo mismo, la visión estética, con toda su carga de significado, en principio, se percibe internamente.

En el ensayo “La teoría del arte en Asia”, que abre su libro *La transformación de la naturaleza en arte*, Ananda Coomaraswamy habla del desarrollo de una “técnica de la visión” practicada por los pintores o escultores de imágenes sagradas, quienes “habiendo eliminado por diferentes medios, propios de la práctica del yoga, las perturbadoras emociones fugitivas y las imágenes de las creaturas, voluntaria y expresamente proceden a visualizar la forma de la *devatā*, ángel o aspecto de Dios descrito en una prescripción canónica dada”⁴.

“Ángel” me parece una mala traducción para *devatā*, que significa ‘deidad’; pero me interesa rescatar la idea de que, por medio de una práctica purificatoria como el yoga, el artista se deshace de sus emociones personales para poder crear,

⁴ A. K. Coomaraswamy, *La transformación de la naturaleza en arte*, p. 9.

a partir de un vacío interior, de un grado cero que le permita tener una percepción incontaminada, la visión de esa imagen que va a pintar, sin proyectar sobre ella las propias impresiones, opiniones o prejuicios.

En la India hay ciertas formas canónicas establecidas en todas las ramas artísticas, que provienen de esa visión intrínseca. El artista la recrea con sus propios medios, partiendo de la visión que intenta convocar, pero finalmente tiene que ceñirse al canon. Y aquí se aprecia que el peso de la tradición es mayor que el de la individualidad del artista —al menos en lo que toca a la representación de imágenes de dioses.

Al igual que en el pensamiento filosófico, en el arte hindú tradicional también ha ocurrido que la noción de un pensador o un creador original es prácticamente inexistente porque tanto el contenido último de la sabiduría como la forma ideal del arte están ya dados. De modo que lo que existe se considera como una recreación o una reinterpretación, y a lo largo de la historia ha habido muy poco lugar para el capricho personal, la innovación o el arrebato del genio.⁵

En lo que toca a las artes visuales, pueden variar algunos detalles y desde luego la calidad de la ejecución, pero los elementos iconográficos de una pintura o escultura están ya establecidos. Al dios Vishnu, pongamos por caso, se le representará con un mazo y un disco de guerra, el *sudārshana*, entre otras cosas; a Lakshmi, su consorte, con un loto y una lluvia de monedas que caen de su mano. A Shiva, con sus cobras, la piel de tigre, el tridente y diversos atributos, según la advocación de que se trate, pues el Shiva danzante tendrá elementos distintos de un Shiva en meditación o un Shiva con su consorte.

Volviendo a Coomaraswamy, dice que el pintor o el escultor hindú de imágenes sagradas, primero atrae hacia sí, a través de la meditación, la figura de esa deidad desde el espacio donde los tipos artísticos existen en sus formas puras.⁶ Ese espacio puede estar en el exterior, pero fundamentalmente está dentro: en lo que se llama el espacio interior del corazón, *antar-hridaya-akasha*. En ese espacio interno el sujeto y el objeto son una sola cosa, y es allí donde “tiene lugar la única experiencia posible de la realidad”,⁷ dice Coomaraswamy.

Una vez que el artista ha invocado a la deidad y la ha hecho manifestarse en ese espacio interior del corazón, procede a identificarse totalmente con ella, a fundirse en ella. Este autor prosigue diciendo: “el verdadero conocimiento de un

⁵ Esto, con excepción de las artes contemporáneas, que ejercen toda libertad.

⁶ En esas formas puras y el espacio en que habitan se podría encontrar cierta similitud con los conceptos platónicos de las Ideas y el *tópos ouranós*.

⁷ A. K. Coomaraswamy, *op. cit et loc. cit.*

objeto no se obtiene meramente por la observación empírica o el registro reflejo (*pratyaksha*) sino sólo cuando el conocedor y lo conocido, el que ve y lo visto, se encuentran en un acto que trasciende la distinción (*anayor advaita*).⁸ Así pues, cuando el objeto puede ser conocido desde el interior, a través de una fusión con él, ya no hay objeto ni tampoco sujeto, el yo, pues todo se vuelve un solo acto de conocimiento.

De modo que, según lo anterior, en el arte hindú hay una determinación ideal que da origen a ciertos cánones, pero que al mismo tiempo no alienta la mera reproducción mecánica de una imagen, siguiendo con el ejemplo de las artes visuales, sino que obliga a cada autor a identificarse totalmente con su imagen y a inspirarse en la experiencia de su propia visión para lo que va a producir, aun cuando siga el canon al pie de la letra.⁹

A partir de aquí, se distinguen tres clases de artistas: los artistas sabios o *adishilpi* —artistas primordiales, literalmente—, que son figuras míticas, tal como los *rishis* védicos que fueron los primeros en percibir los mantras y la sabiduría de los Vedas. Estos artistas sabios primordiales son los que determinan, a partir de la revelación que reciben, cuál es la forma de las deidades y cómo deben ser representadas.

Luego están los artistas maestros, que recrean las formas artísticas establecidas por aquellos artistas sabios y que han quedado estipuladas en las escrituras. Y en tercer lugar vienen los artesanos, que se agrupaban en gremios (*shreni*), bajo la dirección de un artista maestro, muy a la manera de los gremios de la Europa medieval y renacentista. Hay obras extraordinarias del Renacimiento, que no se atribuyen directamente a un autor sino a su taller.

En la India conserva una gran vigencia esta tradición, ya que puede observarse que aun en la elaboración de obras religiosas populares, como las que se fabrican actualmente para la celebración de la Puja a la diosa Durga en Kolkata (Calcuta), se siguen las formas acostumbradas de este trabajo artístico. Todos los años, al comenzar el otoño, en el barrio de Kumórtuli se elaboran, con una increíble dedicación, las efímeras esculturas en barro que servirán para las fiestas de la diosa, durante los últimos cinco días de Navaratri. Por toda la ciudad se verán esos grupos de estatuas, que al terminar las fiestas serán finalmente sumergidas en el río, en medio de una gran celebración.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ Todo lo anterior puede traer a la mente las normas estéticas y los procedimientos de los pintores de iconos de las iglesias católicas ortodoxas, que siguen cánones establecidos para las diversas representaciones de la figura de Cristo, la Virgen y San Juan Bautista, o de los episodios del Evangelio, y los artistas tienen también que purificarse, ayunar y estar en oración antes de emprender la pintura de cualquier icono.



Pintor de los talleres de Kumórtuli en Kolkata (Calcuta) pintando una imagen de Durga.
© Suprakash Ghosh | Dreamstime.com



Toques finales al grupo de figuras para la puja de Durga. Talleres de Kumórtuli, Kolkata.
Foto de Juan Elías Tovar.

Y aunque en ocasiones hay un espíritu competitivo para hacer el mejor grupo escultórico, y el festival se llena cada vez más de turistas y adquiere casi otro carácter, en lo que toca a la elaboración de las estatuas se conserva todavía un carácter ritual que empieza a las orillas del Ganges, con la recolección del barro para fabricar las estatuas de Durga, Laksmi, Ganesha y el demonio Mahisha, al que derrota la diosa Durga. Y sin duda cambian mucho los estilos de un artesano a otro, pero las esculturas conservan los elementos canónicos.

Lo mismo puede decirse de los pintores que fabrican, también con un cuidado exquisito, pinturas populares con las imágenes de los dioses y de diversos episodios de las épicas y los Puranas. Este arte ha tenido una evolución interesante desde fines del siglo XIX, ya bajo cierta influencia occidental. Estampas de esas pinturas, impresas en color, pueden encontrarse en las afueras de los templos, junto con rosarios (*malas*) y diversos tipos de ofrendas. Sus precios son accesibles para cualquier persona, por lo que adornan las casas aun de gente de campo. Por su colorido y la idealización de las figuras, hacen recordar los cromos de los calendarios mexicanos que en las décadas de los cuarenta y cincuenta, del siglo pasado, poblaron las cocinas del país con sus ilustraciones de la Leyenda de los Volcanes, charros y chinas poblanas, la aparición de la Virgen de Guadalupe y otras escenas.

Las pinturas indias que reproducen esas estampas vuelven a los dioses algo muy cercano para la gente común. Uno de los más famosos pintores de este género, Indra Sharma, dice: “La magia principal es ponerle alma a la pintura, avivarla, darle vida. Y yo le he dado toda mi vida a ella”.¹⁰ Y mucho han heredado del estilo de esas estampas los cómics infantiles, que recogen prácticamente toda la mitología de la India, las épicas y sus principales personajes, diversos relatos y fábulas, tanto de tradición hindú, como budista, jainista, islámica y sikh. La serie de Amar Chitra Katha, que empezó a editarse en 1967, cuenta a la fecha con más de cuatrocientos títulos publicados en 20 lenguas de la India, que en 50 años han vendido alrededor de 100 millones de copias.

EL ESTETA O RÁSIKA

En su libro *Simbolismo en el arte hindú*, Vicente Merlo dice que tanto la experiencia estética como la experiencia mística o yóguica, revelan desde sus ámbitos propios “la naturaleza última de la realidad y de la conciencia que la percibe”.¹¹

¹⁰ Indra Sharma, *apud* J. H. Bae, *In a World of Gods and Goddesses. The Mystic Art of Indra Sharma*, p. 25.

¹¹ V. Merlo, *Simbolismo en el arte hindú*, p. 11.

No varían mucho los métodos para alcanzar esta meta, y así, el arte se convierte en un yoga en sí mismo: *shilpa yoga*. Así como el meditador permanece en silencio y trata de recogerse en su interioridad para contemplar la esencia de su propio Ser —o cualquier otro que sea el objeto de su meditación—, hasta que logra finalmente fundirse con él, el artista hindú ejerce también una contemplación no sólo de sus objetos estéticos sino de la naturaleza misma de la realidad. Dice Merlo: “La contemplación, actitud central en el yoga y en todo camino espiritual, cobra así un nuevo sentido en el arte, en el cual la contemplación del símbolo permite la profundización en niveles de conciencia y de la realidad, hasta acceder a la identificación con el objeto contemplado”.¹²

El privilegio de esta identificación y aun de esta fusión con el objeto estético o la obra de arte, no es exclusivo del artista sino también del espectador. Dentro de la estética hindú el espectador ocupa un lugar tan importante como el del artista. De hecho, no hay una diferencia básica, pues se considera finalmente que lo que el artista produce no es suyo en realidad. El artista es, a fin de cuentas, un receptor y un transmisor de esas formas perfectas que ya están allí.

Al espectador le llaman “esteta” para poner un énfasis más directo en el hecho de que es alguien que no sólo ve o escucha la obra de arte, justamente con la distancia de un espectador —como piden algunos tratados occidentales—, sino alguien que se involucra de una manera más directa, creativa y profunda con su disfrute.

La palabra sánscrita que designa al “esteta” es *rásika*, que viene de *rasa*, néctar o jugo. El *rásika* es el que bebe, el que disfruta de ese néctar de la experiencia estética —y también de la experiencia mística. La palabra *rasa*, que es casi sinónimo de *ámrita*, ambrosía, o de *soma*, el néctar de la inmortalidad, involucra indistintamente los dos tipos de experiencia. La palabra francesa *connoisseur*, o la italiana *dilettante*, sin las connotaciones negativas con que a veces se acompañan, quizá serían más cercanas a *rásika* que la de “esteta”.

Como hemos visto, el artista es un medio, un vehículo para que esa obra de arte encuentre la expresión que le es propia. Es como si la obra ya existiera en un espacio ideal, y sólo se concretara en una forma sensible a través del artista; pero el artista y el esteta participan de ella casi en la misma medida. Entre el creador y el espectador no existe una diferencia tan marcada como la que se observa en Occidente.

En el arte hindú, el objetivo no es la realización de la obra de arte en sí, sino la experiencia que ésta es capaz de detonar tanto en el artista como en el esteta.

¹² *Ibid.*, p. 12.

Un artista es siempre excepcional porque no en todas las personas existen la receptividad, el talento y la disposición para crear en determinada rama del arte; pero la condición del esteta no es tampoco algo que se dé en cualquier persona. Podemos ver los estadios de fútbol llenos a reventar, pero no las galerías de arte ni las salas de teatro o de concierto.

Ser un *rásika* o esteta, como se concibe en la India, exige una preparación que implica el cultivo de un espíritu sensible y un conocimiento amplio sobre el arte del que va a disfrutar. Tiene que estar familiarizado con los temas y las formas propias de ese arte, así como con los cánones del tratamiento tradicional; debe poseer una sensibilidad refinada y un amplio marco de referencias no sólo estéticas sino filosóficas para poder apreciar el arte en toda su riqueza y llegar a esa experiencia estética propiamente dicha.

Ya ampliaremos más ciertos aspectos de este punto. Pero en principio sabemos, por ejemplo, que alguien familiarizado con los mitos germanos, con la música de Wagner, y que sepa además algo sobre las técnicas operísticas del canto y la exigencia específica de las óperas wagnerianas, disfrutará mucho más una representación de *Sigfrido*, que una persona que llega fortuitamente a la función.

Teniendo en cuenta lo anterior, habría que entender que en la India, tal como en Occidente, ese arte culto era en realidad para una élite, y su sede por excelencia eran las cortes. La poesía y el teatro estaban escritos en sánscrito, que no era una lengua de uso cotidiano, sino la lengua culta en que habían sido escritos todos los textos antiguos que se utilizaba para los rituales y también era el idioma de la filosofía y la poesía. Así, el esteta o *rásika* enfrentaba la exigencia de tener gran refinamiento, sensibilidad y cultura, pues como ya se dijo, el disfrute del arte, no se limitaba a los sentidos.

Si bien los sentidos son las puertas a toda percepción y también a la percepción estética, y vemos que el término mismo para “estética”, *aisthesis*, quiere decir en griego sensación o percepción, el arte posee suficiente complejidad para no detenerse en la exigencia de una respuesta sensorial. Tiene además que ver con sentimientos, pues todas las artes producen también un impacto emocional, aunque se parta en ocasiones de la experiencia del color, los sonidos, las formas y demás.

Ahora bien, al decir emoción no queremos limitarnos a los sentimientos que producirían un melodrama o una película de terror, sino al amplísimo rango de estados de ánimo que puede despertar en nosotros cualquier obra de arte, incluido el arte abstracto —aunque éste no es algo con lo que tengamos que ver frecuentemente en la India, si bien lo hay—. Al referirnos al drama, vamos a ver que los distintos tonos dramáticos —pues no alcanzan a ser géneros— se clasifican

en nueve *rasas* o “sabores”, tales como lo erótico, lo cómico, lo patético, lo furioso, etcétera, a los que corresponden respectivamente nueve emociones o estados de ánimo, *bhavas*, como el deleite, la risa, el dolor, la ira y de más.

De modo que tenemos aquí la percepción directa de los sentidos, digamos, al observar una obra de arte, y hay también un estado de ánimo al que nos conduce esa percepción. No va a producirnos lo mismo una obra de Shakespeare que una de Gombrowicz; un mural de Orozco que un cuadro de Matisse; un ballet de Tchaikovsky que uno de Stravinsky.

A la percepción de los sentidos y a la emoción, se une también el intelecto. No hay manera de separarlo. Eso que vemos y sentimos ante una obra de arte quiere decir algo; de hecho, nos está transmitiendo algo, que puede gustarnos o no, puede ser agradable o desagradable, pero nos produce sensaciones y sentimientos y además nos comunica una idea. Aquí no vamos a hablar de un “mensaje”, y tendríamos que recordar que el medio es el mensaje mismo; el arte es su propio mensaje. Tampoco vamos a hablar de ideas como si se tratara de grandes concepciones filosóficas. Pero esa obra de arte contiene ideas, puesto que hace un sentido o un sinsentido, pues tal vez concluyamos que esa obra es un absurdo, que no tiene pies ni cabeza, como le ocurría a Coomaraswamy frente al arte occidental de su tiempo, pues él tenía una visión tan conservadora y dependiente de los cánones, que nunca pudo asimilar el arte expresionista ni mucho menos el arte abstracto. Entonces, todo arte implica un significado; una idea, aunque sea para decirnos que ese arte está desprovisto de ideas.

El intelecto, unido a la percepción y la emoción, nos lleva a conectarnos —positiva o negativamente—, a identificarnos o no con la obra de arte, a comprenderla incluso en distintos niveles de significado. Mientras más rica sea esa obra, más capas de significado tendrá. Una obra que se agota en un solo nivel, es plana y aburrida. Son los libros que no podemos releer porque ya nos dijeron todo desde la primera lectura; o una película que nos mataría de tedio tener que ver otra vez, porque es sosa y superficial. Pero cuando la obra realmente está tocando toda la gama de expresiones posibles, se vuelve inagotable, y cada vez que se acerca uno a ella encontrará algo distinto. Una lectura de *Muerte sin fin* de José Gorostiza, o de *Piedra de sol* de Octavio Paz siempre nos dará nuevas cosas, para poner un ejemplo desde la poesía, tal como escuchar de nuevo una sinfonía de Bruckner o de Mahler, para ponerlo desde la música.

De lo dicho hasta aquí se puede sacar en claro que, de acuerdo con la perspectiva hindú, la obra de arte está destinada a producir una experiencia estética que no se agota en los límites de la fruición de lo bello —o de cualquier otra categoría estética—, sino que se sirve de toda esa emoción suscitada por el objeto artístico para que aquel que lo disfruta vaya de la experiencia estética a una experiencia espiritual. La emoción ante lo estético se convierte entonces en un detonador de algo más interno e inexpressable.

En principio, la experiencia estética representa el punto de confluencia entre el objeto artístico y el sujeto que lo percibe. Éste es el espectador o esteta, quien disfruta de la obra de arte, y que en algunos tratados hindúes sobre estética recibe, como ya se dijo, tanta atención como la obra de arte en sí misma. Está ya considerado, sin embargo, que detrás de la obra de arte está el artista. Y detrás del artista hay un canon que ha informado la expresión de ese arte específico.

La experiencia estética es donde se cumple el propósito de la reunión de todos estos factores. Es la meta del arte y de todo el proceso artístico. ¿En qué consiste? En este contexto va más allá de la simple apreciación o contemplación del objeto artístico.

La estética hindú no sólo abunda en definiciones y reglas sobre los diversos pasos de la creación o ejecución de una obra determinada dentro de su propio contexto, sino que también desglosa con gran penetración los pasos de esa experiencia estética, en la que finalmente se da una fusión entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el sujeto y el objeto, tal como en la experiencia mística en sí.

La condición para lograr esto es la perfección misma de la obra de arte, que ya ha exigido la dedicación del artista a su tarea y exigirá también la del espectador, que en primer lugar es un conocedor del arte, y en segundo, se involucra activamente en ese proceso de conocimiento que implica ser capaz de captar todos los matices, intensidades, medios tonos, sugerencias, silencios de los que se vale la obra para manifestar en todo su esplendor aquel tema que expresa. Esto implica, desde luego, un acuerdo tácito entre los principios del arte que se contempla y el grado de conocimiento y de sensibilización que el espectador tenga de ello.

ALGUNOS ELEMENTOS DE LA ESTÉTICA INDIA

Para penetrar un poco más en el sentido interno del arte clásico hindú, me gustaría mencionar algunos de los conceptos estéticos más importantes; como ya se

dijo, hay que diferenciarlo tanto del arte sagrado como del arte popular. El arte clásico es el que desarrolló de una manera más completa y sistemática los principios que rigieron la composición poética, dramática, coreográfica y musical, que muchas veces eran parte de un mismo espectáculo.

Esas categorías del arte clásico son *artha*, que es el sentido o significado —evidente o sutil— de la obra de arte. Otra es la de *rasa*, el disfrute o emoción estética que produce esa obra, y otra es *rupa*, que se refiere a la forma estética del objeto artístico en sí.

Artha

Se considera que una experiencia y un deleite estéticos profundos no pueden ocurrir si no hay una percepción de su significado. El significado, *artha*, es el puente entre el objeto de arte y su receptor. Esto no implica que tenga que ser un significado aprehensible racionalmente; puede no ser muy evidente e inmediato, y captarse más con la intuición que con la razón; pero mientras más sutil sea, más fuerza tendrá. En la teoría poética, por ejemplo, se vuelve muy importante el significado sutil que pueda transmitirse en un poema. Se llama *dhvani* —que significa “eco” —, dada la resonancia interna de que dota al poema y que crea una aprehensión más plena que la que puede dar su significado obvio. Podemos recordar aquí a Kandinsky, hablando de la “resonancia interna” que suscitaba en el arte japonés.

El estudio de las formas artísticas se ve como un paso para la captación de su significado. Cuando hay un conocimiento acerca de una determinada disciplina artística, con respecto de sus reglas y formas expresivas, se podrá percibir de una manera más completa. Toda obra de arte contiene una visión; no se busca captar y disfrutar sólo la belleza —o cualquier otra categoría estética— sino la razón de esta belleza: su sentido. Sin el entendimiento del significado, la experiencia estética queda trunca y es superficial.

Rasa

El segundo elemento, el *rasa*, es una piedra angular en la estética hindú. Como ya se dijo, *rasa*, significa sabor, deleite y el *rásika* o esteta se deja invadir por el sabor de la obra de arte, lo saborea, lo asimila porque tiene una receptividad inteligente, sensible y sumamente refinada. El *rasa* implica un proceso. No es sólo

observar o involucrarse emocionalmente con el objeto artístico, sino decantarlo hasta convertirlo en una emoción estética pura. Aquí tenemos que considerar las posibilidades de ver la emoción como arte.

En tanto categoría estética, el *rasa* ha tenido un predominio sobre la forma externa del objeto artístico mismo, *rupa*, y el resultado de esto es que se haya considerado más importante el aspecto interno y personal de la experiencia estética. Por el *rasa*, el arte puede y debe experimentarse internamente, y no sólo ser apreciado en un nivel sensorial o emocional o sólo intelectual. Aunque *rasa* se traduce como emoción, en realidad es algo más complejo; es lo que permite llevar todo lo anterior a esa decantación, a esa síntesis que ante una obra extraordinaria no se detiene, en el fenómeno estético en sí, sino que lo trasciende, convirtiendo ese pasmo de asombro y maravilla en una fruición tan intensa que vuelca la percepción externa hacia la más sutil y poderosa receptividad interior, provocando un estado muy cercano al éxtasis místico que los tratados shivaítas llaman *chamatkara* (*camatkāra*). Desde luego que la obra de arte que es capaz de producir un estado así, tiene que ser excepcional. En este sentido parecería que la estética hindú va más lejos de las emociones nobles que Aristóteles dice que debe producir la tragedia: el temor y la compasión —o cualesquiera otras.

Rupa

Si el *rasa* es un puente entre los aspectos objetivos y subjetivos de la experiencia estética, *rupa* o la forma estética en sí, es el lenguaje del arte plástico en la India. Entre sus diferentes acepciones, *rupa* podía referirse a la forma manifiesta de la divinidad o el Absoluto. Rabindranath Tagore dice que *rupa*, como símbolo del infinito, se mueve de lo sin forma a la forma, y lleva a la mente del esteta otra vez a la no forma.

La cuestión de la forma tiene una carga religiosa muy fuerte en la India, y proviene de la discusión de si Dios o los dioses tienen forma o no. Al dios sin forma se le llama *nirupa*. Aunque se acepta la perspectiva de que hay simultáneamente diversas formas divinas, así como manifestaciones del Absoluto sin forma, en ciertas escuelas subsiste una discusión en torno a esto, tal como hay también distintas formas de culto a dioses con forma y atributos o sin éstos. En términos generales, se considera que la adoración y el culto a las diversas formas de los dioses conducen a la experiencia del Dios supremo, el Absoluto sin forma. Esto queda implicado en la idea de Tagore a la que hice referencia. En última instancia,

y a partir de toda esta concepción, cualquier forma o atributo manifestados pueden verse como una expresión que asume ese Absoluto y que da testimonio de él.

Este tipo de elementos nos lleva a movernos en categorías muy distintas de las que hemos manejado por lo general en Occidente al acercarnos a cualquier campo artístico. De hecho, abren un campo muy vasto, pero no arbitrario, pues parece estar regido también por ciertas leyes y disciplinas.

En Occidente, se ha considerado que el arte tiene como elementos fundamentales la forma y el contenido. Aunque las estéticas modernas han propuesto que no existe una separación, puesto que una cosa condiciona la otra, y no puede haber, por ejemplo, un contenido elevado en una forma banal, vemos que la estética hindú plantea algo un poco más complejo, puesto que habla de esos tres elementos que vimos: *artha*, el significado; *rasa*, la emoción, y *rupa*, la forma. A esto se suman otros más que se plantearán en los siguientes capítulos.

VI. INTRODUCCIÓN AL TEATRO

En el primer libro del *Natya Shastra*, Bhárata, su legendario autor, explica cómo surgió el teatro. Cuando el *dharma* había declinado, después de Satya Yuga —literalmente, la “era de la verdad”—, Indra y los demás dioses se acercaron a Brahma, el dios creador, para pedirle que creara un pasatiempo que pudiera a la vez ser visible y audible, y que estuviera al alcance de todos, aun de aquellos que no podían participar de los rituales védicos, como las mujeres y personas de castas bajas; le pidieron que creara un “quinto Veda”. Y entonces Brahma responde que ha decidido crear un quinto Veda “que se apegue a la tradición, que tenga sentido, que enaltezca e ilustre [a la gente], que sea integral y sirva como una guía para todas las acciones futuras. Doy forma, pues —dice él—, al quinto Veda, el Veda llamado Teatro, el cual contiene leyendas, se nutre de la riqueza de todas las ciencias y pone en escena todas las artes”¹

Y entonces concibió el teatro como un espectáculo destinado a deleitar tanto la mente de los hombres como la de los dioses. Y Bhárata agrega que el Señor Brahma lo compuso así:

Del *Rgveda* tomó la poesía, del *Sāmaveda* la música, del *Yajurveda* la actuación y del *Atharvaveda* los sabores (*rasa*). Fue así como el omnisciente y compasivo dios Brahmā creó el Nāṭya-Veda, estrechamente vinculado a Vedas y Upavedas, y habiéndolo creado le informó a Indra: “Yo creé esta leyenda; toca ahora a los dioses llevarla a la práctica. Pon este Veda llamado Teatro al alcance de aquellos que estén versados, que sean inteligentes, decididos y tenaces”²

Acto seguido, Indra le dice a Brahma que los dioses no están calificados para hacer teatro, y entonces Brahma le ordena al propio Bhárata: “Oh intachable, junto con tus cien hijos sé el artífice de este [quinto Veda]”, y le imparte a Bhárata el contenido del tratado, y éste, a su vez, lo transmite a sus hijos. Lo ponen en práctica, y todo va bien. Bhárata sigue narrando en el texto que él hace una primera invocación, durante un festival que celebra la victoria de Indra sobre los demonios, y presenta la batalla y una parodia de los demonios derrotados. Todos los dioses están muy complacidos y dan regalos a los hijos de Bhárata, incluyendo los dones de la elocuencia, belleza, fuerza escénica y sentimiento.

¹ “Los orígenes del teatro (*Natyopatti*)”, traducción de Óscar Figueroa del primer libro del *Natya Shastra*, p. 165.

² *Ibid.*, 1.16-20, p. 177.

Pero entonces, lo que ocurre es que los demonios que estaban entre el público se enfurecieron, y junto con otros cómplices trataron de sabotear el espectáculo paralizando con sus poderes mágicos a todos los actores. Tras el desconcierto general, cuando Indra se da cuenta, por medio de la meditación, de lo que está ocurriendo, destruye con su estandarte a los demonios y los saboteadores que se habían apoderado del escenario; pero entonces, como aparecen otros, Brahma le pide a Vishvakarman, el dios arquitecto, que construya un recinto apropiado, y entonces éste construye un teatro.

Sin embargo, los demonios volvieron a la carga y le dijeron: “Creaste este Nāṭya-Veda para complacer a los dioses y, tomando partido por ellos, ponernos a nosotros en ridículo. ¡Todos descendemos de ti, por igual, dioses y demonios! Por lo tanto, no deberías conducirte así”.

Brahma los escucha y les pide que abandonen su ira, puesto que el teatro no pondrá en escena sólo los sentimientos de ellos o de los dioses, sino todo lo que hay en los tres mundos. Y agrega, refiriéndose a los hombres:

[...] inventé el teatro buscando emular las múltiples situaciones, estados de ánimo y facetas que dan identidad y riqueza a este mundo, [y por lo tanto] en él tienen cabida las acciones de hombres de [clase] alta, media y baja. Es [además] una fuente de instrucción y trae alegría, esparcimiento y dicha, y será siempre un manantial de sabiduría respecto a las aspiraciones y los quehaceres de toda la gente sin excepción. En el momento oportuno será un solaz para los que sufren, para los que están hastiados, para los que sienten tristeza, para los que se afanan. Fuente de rectitud, enaltecimiento, vitalidad, bienestar y crecimiento intelectual, será una guía para el mundo entero. No hay saber ni destreza, ni ciencia ni arte, ni yoga ni oficio que no aparezca desplegado en el teatro. Todas las disciplinas, artes y oficios confluyen en esta mi creación.³

Después de su alocución, pidió que se celebrara un sacrificio propiciatorio en el recinto teatral, como siempre deberían hacer los mortales, antes de iniciar el espectáculo.

En este dinámico primer capítulo se pone de manifiesto el sentido moral y ritual del teatro, así como sus propósitos más prácticos. En sí misma, la narración de Bhārata casi se convierte en una obra de teatro, por la intervención de los demonios y el conflicto que suscitan, dando un ejemplo de primera mano de lo que deberá ser el espectáculo.

³ *Ibid.*, p. 179.

Se dice que las primeras representaciones escénicas incluían la historia del batido del mar para conseguir el néctar de la inmortalidad, que ya referimos,⁴ y otra historia que narra cómo el Señor Shiva destruía con una sola flecha tres ciudades flotantes que los tres hijos del demonio Táraka habían mandado construir y que giraban en el espacio. Esas representaciones gustaron tanto a los dioses y a los sabios, que Shiva tuvo que crear después los elementos masculinos contenidos en las 108 posturas de danza, que Párvati complementó dotándolos de los rasgos femeninos de la gracia.

Así pues, a la intención primera del teatro de deleitar a los espectadores y de instruirlos al mismo tiempo, se suma el hecho de que el drama, según señala Y. S. Walimbe en su *Abhinavagupta on Indian Aesthetics*,⁵ abarca en sí mismo una suma de las disciplinas del conocimiento, de las artes, los oficios, los talentos, y que en él, como ya dice el Señor Brahma, se reflejan todos los aspectos de la naturaleza humana y las posibilidades de conducta.



Representación tradicional de un grupo de teatro de aldea, en Goa (2017). © Kalcutta | Dreamstime.com

Hay amplias evidencias de que existió teatro en la India mucho antes del *Natya Shastra*; aunque a éste se debe su articulación más sistemática. En un principio, como ocurrió también en Grecia, la danza, la música, la poesía y el

⁴ Ver aquí mismo, p. 70.

⁵ Y. S. Walimbe, *Abhinavagupta on Indian Aesthetics*, p. 2.

teatro formaban una unidad, si bien cada elemento ya diferenciando constituía una expresión artística autónoma. Y aunque cambien los medios de expresión, se considera que los principios creadores son los mismos en todas las artes. El *Natya Shastra* amplía notablemente estos conceptos. La palabra *natya*, en principio, no sólo abarca el teatro, sino también la danza y la música que formaban parte de su espectáculo, aunque el tratado toca también temas como actuación, recitación, construcción dramática, vestuario, maquillaje, compañías teatrales, público, y hasta concursos. Menciono entre paréntesis que no había ningún veto para la participación de actrices, que en Occidente estuvieron excluidas tanto del escenario griego como del isabelino.

Escrito entre los siglos II a. C. y IV d. C., según la elasticidad habitual de las dataciones indias, el *Natya Shastra* es el texto más completo que se conserva sobre el tema⁶ y tuvo muchos comentarios. Algunos desaparecieron y sólo se sabe de ellos a través de Abhinavagupta, el filósofo más importante de las escuelas del Shivaísmo de Cachemira, que los menciona en su propio comentario sobre el *Natya Shastra* llamado *Abhinava Bháratí*.

Dada la riqueza de la representación teatral, que tanto apela a los aspectos visuales del arte, como a los auditivos y los literarios, el drama fue también la consideración central de la *Poética* de Aristóteles —nuestra única referencia comparativa—, que estudió en particular los diversos componentes de la tragedia, y durante largo tiempo tuvo también un carácter canónico.

El *Natya Shastra* es un texto muy amplio, que contiene incluso reglas para entrenar a los actores, determinadas pautas para el autor dramático, y habla asimismo del espectador. Vimos en el capítulo precedente la importancia que conceden las teorías del arte de la India al espectador o esteta, el *rásika*.

Tal como Aristóteles dedica una parte importante de la *Poética* a reflexionar en el efecto que la tragedia debe ejercer sobre el espectador, esto también aparece en el *Natya Shastra*. Aristóteles habla de que la tragedia debe producir en el espectador un estado de ánimo lleno de temor y compasión, que lo conduzca a una catarsis, es decir, una purificación en sí mismo de las pasiones que acaba de contemplar, y con las cuales puede identificarse, ya que son propias de la condición humana.

⁶ El gramático Pánini habla de un texto ya perdido, el *Naṭa Sūtra*, del siglo V a. C., escrito por dos dramaturgos, Shilalin y Krishashva. Y hay, desde luego, autores posteriores como Nandikéshvara, autor del *Abhinaya Darpana* (o *Espejo de la gestualidad*). Quiero hacer notar que este *Naṭa Sūtra* habría sido contemporáneo del teatro griego.

El planteamiento del *Natya Shastra* es más complejo. Su teoría nos dice que en la acción dramática (no vamos a hablar aquí en términos de tragedia, que no existe en el teatro sánscrito) se da el predominio de un *rasa*, un “sabor” o tónica particular, que harán surgir en el espectador estados de ánimo correspondientes, a partir de sus emociones básicas o lo que se llama *bhava*. Siguiendo con el ejemplo anterior, como vimos, al sentimiento o *bhava* de temor corresponderá el *rasa* de lo terrible; al *bhava* de la risa el *rasa* de lo cómico; al *bhava* del asombro el *rasa* de lo maravilloso, y así sucesivamente.

Se había hablado de tres elementos importantes no sólo del drama sino de todo el arte hindú en general: *artha*, que es el significado; *rasa*, que es el “sabor”, la emoción particular que despierta, y *rupa*, la forma estética en sí. En el *Natya Shastra* el *rasa* llega a cobrar tanto peso, que da origen a toda una teoría.

LA TEORÍA DEL RASA

Podemos recordar que la palabra *rasa* que significa sabor, es un sinónimo de néctar. Quiere decir también jugo, savia, agua, licor, en una gama semántica, y también disfrute, amor, placer, belleza, en otra. Pero las especificaciones del *Natya Shastra* van mucho más allá de estas gamas, y el sabor o *rasa* no queda limitado a las propiedades que mencionamos, sino que se convierte en el nombre de una teoría estética a partir de este concepto capital.

Un historiador italiano de la filosofía india y traductor de textos de Abhinavagupta, Raniero Gnoli, lo describe así: “La experiencia estética es, pues, el acto de probar o degustar este Rasa, de sumergirse en él con exclusión de todo lo demás”⁷

Vimos también que *rasa* sirve para designar las emociones suscitadas por el drama. Bhárata concede mucha importancia a esos aspectos emocionales que se ligan con el tema, y a su representación en el escenario. El *Natya Shastra* dedica dos capítulos al análisis de la experiencia emocional por la que pasa el espectador al observar una representación. Pero esas diferentes emociones o *rasas* deben trascenderse, aunque el objeto del drama, según el mito que refiere Bhárata, sea en primera instancia deleitar a los espectadores.

Bhárata habló de la teoría del *rasa*, cuya esencia la forman la naturaleza de la experiencia dramática y el deleite que ésta proporciona al *rásika*, al espectador cultivado. Para Bhárata el drama presenta una historia que trata básicamente de

⁷ R. Gnoli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, p. xv.

emociones y sentimientos humanos. Según describe, esta historia está llena de diversas clases de gesticulación, pero también es enriquecida por los entretenimientos que proporcionan la música vocal e instrumental, la danza, los vestuarios, las escenografías teatrales, y demás. Todo eso constituía una fiesta para los ojos, los oídos y la mente del espectador. Según Kalidasa, el gran dramaturgo del siglo v, el teatro era un rito que encantaba a los dioses mismos.

Todos esos elementos conducían a una experiencia única y homogénea, en la que el placer de todos los sentidos y de la mente se convertían en *rasa*. Como vemos, *rasa* no es sólo una emoción particular, sino un conjunto de percepciones sensoriales que hacen surgir emociones diversas, y cuyo significado, a su vez, coloca a la mente en un estado estético peculiar.

La explicación sobre la emoción en sí, es muy compleja. Por ejemplo: hay elementos que estimulan al personaje, hay reacciones a esos estímulos, hay sentimientos secundarios que surgen de esas reacciones, y todo eso se combina con el elemento más importante: la emoción que está *latente* en el héroe.

Ojo: dijimos latente y no manifiesta, pues son dos planos distintos que el actor debe ser capaz de transmitir. Se hace también una distinción entre la forma en que esa emoción latente pertenece al personaje, y cómo el actor se apropia de ella. Pero además del personaje y el actor, hay un tercer elemento que debe tomarse en cuenta, y es el espectador, el esteta, el *rásika*, del que tanto hemos hablado.

Abhinavagupta, quien también escribió sobre estos temas, habla de un espectador ideal, dotado de madurez emocional y sensibilidad estética, que al presenciar en el escenario una buena obra, que posea actuación, música, danza, escenografía, vestuario, etcétera, todo de calidad, capta el tema de la obra no en un contexto particular sino general; universal, podríamos decir. Para Abhinavagupta, el tema dramático se libera de las restricciones de tiempo, lugar, circunstancias y demás, para que el *rásika* pueda disfrutar la obra desde un ángulo desapegado, con la necesaria distancia estética o psicológica. Cuando éste capta el verdadero significado y la belleza del tema dramático, recibe la dicha estética suprema.

Esto lo hacen posible esas emociones latentes —comunes a todos los seres humanos— que son los detonadores de los estados internos. Esas emociones latentes (*sthayin*) provienen de las impresiones que grabaron en el subconsciente las experiencias directas que se han tenido en esta vida o las vidas anteriores y que se encuentran en todo ser humano ese estado potencial.

Raniero Gnoli describe *in extenso* la aprehensión de la experiencia emocional, según Abhinavagupta:

Al principio él señala cómo un contenido poético o dramático envuelve por completo la mente de un lector o un espectador perceptivo, y se vuelve para él objeto de una contemplación profunda. Esta aprehensión pronto se ve despojada de sus condiciones peculiares de espacio y tiempo, y toma la forma de una aprehensión general, universal. Cuando ese lector o espectador perceptivo se encuentra con una obra donde se delinearán con precisión las emociones, la emoción misma, libre de sus especificaciones limitantes, se posesiona de él. Entonces, él la saborea puramente en su propio ser. Los accesorios dramáticos al igual que las descripciones poéticas lo ayudan en este asunto, removiendo los obstáculos encarnados en las particularidades de tiempo y espacio, y presentando la emoción en una forma generalizada. Puesto que la mente de todos los espectadores posee un residuo uniforme de impresiones subliminales, todos ellos son capaces de experimentar una aprehensión armoniosa, y esta aprehensión armoniosa y homogénea es en sí misma *camatkāra*: deleite y disfrute incesante. Es una especie única de experiencia, muy diferente de cualquier otra experiencia o aprehensión mundana que podamos imaginarnos.⁸

Podemos recordar que el concepto de *camatkāra* —o *chamatkara*, como se pronuncia—, del que ya hablamos, alude a un estado de éxtasis sutil, que sobreviene cuando una emoción sorpresiva producida por la intensidad de la belleza, el amor, lo inesperado, se libera de todas las particularidades transmutándose de manera instantánea en un intenso gozo que, aunque pueda permanecer abierto hacia la realidad externa, se experimenta como la dicha pura de la energía interior, con la cual se funde. Es, de hecho, un éxtasis místico.

Abhinavagupta habla también de algunos obstáculos que impiden esa forma tan elevada de aprehensión, y son: ausencia de imaginación, apego o absorción excesiva en un lugar y tiempo específicos como pertenecientes a una o a otra persona; el ser afectado por la propia felicidad personal; la falla en los medios de aprehensión; ausencia de claridad o capacidad de distinción; ausencia de una emoción latente prominente; surgimiento de una duda.

Pueden parecer un poco extraños estos obstáculos; pero pudiera decirse que algunos de ellos son también los obstáculos que alguien puede enfrentar para entrar en un estado de meditación profunda. Así que uno puede inferir que Abhinavagupta está hablando de un estado interior realmente muy elevado y no alcanzable fácilmente por cualquier persona.

⁸ R. Gnoli, *op. cit.*, p. 48.

Siguiendo a autores que lo precedieron, Abhinavagupta habla de los *rasas* y de las emociones básicas que, representadas en un drama, los detonan y que se llaman *bhavas*. En el *Natya Shastra*, Bhárata habla de ocho *bhavas* con sus *rasas* correspondientes, y Abhinavagupta añadió un noveno, que es para él el *rasa* supremo y la culminación de la experiencia estética: el *shanta rasa* (*śānta rasa*), y es el “sabor”, la experiencia de la serenidad. Como lo plantea, permitiría pensar que se puede acceder a éste desde cualquiera de los otros; es en lo que desembocan.

Los *bhavas* y sus correspondientes *rasas*, son los siguientes:

BHAVAS	RASAS
Placer (<i>rati</i>)	Erótico (<i>shringara</i>)
Risa (<i>hasa</i>)	Cómico (<i>hasya</i>)
Dolor (<i>shoka</i>)	Patético (<i>karuna</i>)
Ira (<i>krodha</i>)	Furioso (<i>raudra</i>)
Arrojo (<i>utsaha</i>)	Heroico (<i>vira</i>)
Temor (<i>bhaya</i>)	Terrible (<i>bhayanka</i>)
Aversión (<i>jugupsa</i>)	Odioso (<i>bibhatsa</i>)
Asombro (<i>vismaya</i>)	Maravilloso (<i>adbhuta</i>)
Serenidad (<i>shama</i>)	Tranquilo (<i>shanta</i>)

Si el *shanta* o *śānta rasa* es el *rasa* supremo que, según Abhinavagupta, es el que conduce al estado más elevado y en el cual desembocan los demás, la forma de alcanzarlo, como explica Raniero Gnoli, es despojando a la experiencia estética de todo sentimiento de particularidad y de personalización. Los elementos mismos del espectáculo, deben tener una alta calidad estética para favorecer ese proceso. Si Rama se hunde en el dolor por la pérdida de su amada Sita, por ejemplo, lo que se ha de transmitir a un espectador sensible debe ser el dolor en su forma pura. El espectador puede abstraerlo del actor y del personaje, y al experimentar en sí mismo lo puede retraer hacia su propia energía interna. Entonces ya no es en el dolor en sí, sino es esta energía, en lo que se funde, con lo que se hace uno. Y al reconocer que toda forma de energía es propia de la energía universal, de la Shakti, experimenta el deleite de la Shakti misma.

Así pues, todos los *rasas* son vehículos de este proceso. Un tratado entero del Shivaísmo de Cachemira, el *Vijñana Bháirava*, que data del siglo IX, está destinado a abrir puertas posibles para esta experiencia no sólo en el deleite estético sino en la experiencia cotidiana. Todo puede ser una puerta, hasta el dolor al picarse el dedo con un alfiler, al hacer el amor, comer algo delicioso, escuchar música, sentir terror

en una batalla (o un asalto, podríamos añadir), entrar en un estado de meditación profunda u otras situaciones. Esto, en tanto que seamos ese receptor adecuado.

Cito tres estrofas, de la primera traducción directa al español del *Vijñāna Bhairava*, que se debe a Óscar Figueroa:

[...] cuando nos invade una inmensa alegría al ver a un amigo después de mucho tiempo, si se contempla esta oleada de dicha uno se disuelve en ella sin pensar en nada más. (70)

Cuando nos invade el placer de saborear exquisitos manjares y bebidas, debe contemplarse la condición de plenitud; entonces sobreviene la dicha suprema. (71)

Al hacerse uno con el júbilo sin par que produce disfrutar cosas como la música, etcétera, con una conciencia acrecentada a causa de esta identificación, el yogui alcanza la esencia misma de esa [dicha]. (72)⁹

Y por si pensábamos que la teoría del *rasa* podría ser complicada, a los nueve *bhavas* con sus correspondientes *rasas*, se asocia otra cosa. Dice Vicente Merlo:

En la vida ordinaria cada sentimiento se manifiesta y va acompañado de tres elementos: causas (*kāraṇa*) —situaciones de la vida que los estimulan—, efectos (*karya*) —reacciones visibles, gestos, muecas, etc.— y elementos concomitantes (*sahakārin*) —estados mentales accesorios y temporales de gran variedad (según Bhārata son treinta y seis: desánimo, debilidad, aprensión, etc.) y entrelazados con los ocho fundamentales.¹⁰

OTROS ELEMENTOS

Cuando el drama fue codificado, se planteó que el tema dramático tenía cuatro recursos principales para desarrollarse en escena: los gestos, el discurso, el vestuario y la adaptación natural del actor al papel. Los textos, según plantea Coomaraswamy, insisten en que “el actor no debe dejarse arrastrar por las emociones que representa, sino más bien debe ser el dueño siempre consciente del espectáculo de marionetas representado por su propio cuerpo en el escenario”.¹¹

⁹ Ó. Figueroa (trad., est. prel. y comentarios), *Vijñāna Bhairava Tantra*, pp. 241 y ss.

¹⁰ Vicente Merlo, *Simbolismo en el arte hindú*, p. 101.

¹¹ A. K. Coomaraswamy, *La transformación de naturaleza en arte*, p. 16.



La exhibición de las propias emociones no se consideraba arte. El actor no debía proyectar sus propios sentimientos en el personaje, sino partir de un espacio más puro, tal como el pintor tenía que purificarse, vaciándose de sus propios contenidos mentales, para invocar la imagen del dios que iba a pintar o a esculpir.

La obra dramática debía ser conmovedora, no perturbadora. Y el espectador debía conocer todos sus elementos para ser capaz de disfrutarla. No se permitía —como tampoco en la *Poética* de Aristóteles— la presentación en escena de ningún hecho violento ni repulsivo, como una muerte, una golpiza, insultos, o incluso besarse. Aristóteles decía que el *páthos* debía estar fuera del escenario, como ocurre cuando Edipo se saca los ojos, por ejemplo.¹² Pero a diferencia del teatro griego, en el teatro indio no podía haber ningún final trágico.



Actor de Goa, antes de una representación. © Kalcutta | Dreamstime.com

¹² Justamente lo contrario de lo que ocurre en gran parte de los espectáculos actuales de cine, teatro, televisión y videojuegos, que muchas veces son un despliegue interminable de vulgaridad o violencia gratuitas.

En la India, el drama hace un énfasis mucho mayor del que ha habido en el teatro occidental en las descripciones líricas, que se extienden más allá de lo que Shakespeare mismo, por ejemplo, se pudo haber permitido —y por suerte se permitió bastante—. Lo menciono sólo como una referencia cercana a nosotros, pues el autor del prólogo a una traducción al inglés de *Shakúntala*, la obra principal de Kalidasa, G. L. Anderson, ha dicho que comparar a Shakespeare con Kalidasa es como comparar naranjas con manzanas. Tiene razón. Mi comentario surge porque con frecuencia se ha dicho que Kalidasa es el Shakespeare de la India, lo cual no hace justicia a ninguno de los dos autores.

Anderson señala algo cierto, y es que curiosamente el espectador occidental del siglo xx sintió mayor atractivo por el teatro Noh japonés que por el drama indio, aunque podría pensarse que la diferencia cultural con Japón es mucho más profunda. No obstante, hay que considerar que, en general, la sensibilidad japonesa que se manifiesta en el Noh, o posteriormente en la danza Butoh, en algunos aspectos más tajante y descarnada —en otros, más refinada y sutil—, se encuentra más cerca de la atmósfera del Occidente actual, que la variedad de suaves tonos y mediotonos del teatro y de la lírica clásicos de la India, quizá más afines a una emotividad victoriana que a la sensibilidad occidental de nuestro tiempo, en que podrían resultar demasiado empalagosos.

En términos generales, se ha considerado que la teoría dramática sánscrita no está tan lejos de la de Aristóteles. Algo que comparten, en principio, es un trasfondo mítico de una riqueza extraordinaria en los dos casos. La *Iliada* y la *Odisea* son las únicas epopeyas griegas que sobrevivieron —sin duda porque eran las mejores— de otras más que conformaban varios ciclos épicos. Había un ciclo tebano, que cubría antecedentes y consecuencias de la historia de Edipo, tal como había otro ciclo dedicado a las hazañas de Heracles, o al regreso de los héroes aqueos a sus casas, los *nostoi*, después de la guerra de Troya —tema de la *Odisea*—. Y aunque las epopeyas se perdieron, el drama rescató todos esos motivos: del ciclo tebano quedan hasta nuestros días, *Los siete contra Tebas*, de Esquilo; *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona* de Sófocles, y varias obras más de Eurípides sobre este tema.

De igual manera, las dos épicas hindúes, el *Ramáyana* y el *Mahabhárata*, junto con los 18 Puranas principales, como vimos en capítulos anteriores, contienen la mayor parte de los materiales míticos y legendarios, hoy patrimonio común de los hindúes, que hasta la fecha son recreados una y otra vez. Lo fueron en el teatro, como también lo han sido en la danza, la poesía, la música, la pintura, la escultura, y recientemente en el cine y la televisión, así como en cómics para niños.



Niños actores en un festival escolar. © Giree07 | Dreamstime.com

Tanto en el teatro griego como en el indio, ocurren intervenciones divinas. En el teatro griego se convirtieron en el famoso *deus-ex-machina*, en relación con el cual se dijo que cuando el dramaturgo no sabía ya qué hacer con su trama, hacía bajar a un dios del cielo en una máquina para arreglarlo todo. Pero hay algo que debe señalarse en relación con ambas expresiones teatrales, y es que, a diferencia del mundo mítico griego, que fue arrancado de raíz tanto de la vida como de la conciencia de la gente con la llegada del Cristianismo, y fue sustituido por el mito cristiano, los mitos hindúes, al igual que los sistemas religiosos, que tienen por lo menos tres mil quinientos años de antigüedad, si no es que más, siguen vivos y forman parte de las creencias de la mayoría de la población hindú. Shiva, Krishna y Rama no son presencias tan remotas como Zeus, Apolo o Hades, sino dioses a los que todos los días se les hacen ofrendas en millones de templos y de casas en toda la India.

Si recordamos que la *Poética* de Aristóteles pide que se guarde la convención de la unidad de acción, lugar y tiempo, que fijan límites a la trama, obligándola a compactarse en una sola línea de acción, un lugar y un espacio que abarque 24 horas, idealmente, para reconcentrar la tensión dramática alrededor de esa acción principal, en el drama sánscrito tenemos que hay ciertas convenciones parecidas. Por ejemplo, en una obra con tema amoroso, en la que el héroe y la heroína tenían que vencer una serie de obstáculos para unirse, se prohibía que el dramaturgo —con otras palabras— se sacara los obstáculos de la manga para alargar la obra

—como hacen las telenovelas y las series de televisión—, pues esos obstáculos tenían que ser parte constitutiva de la trama y no añadidos. Mucho iluminaría sobre todo esto la estructura que asigna Luisa Josefina Hernández a los diversos géneros dramáticos occidentales. En lo que toca a la unidad de tiempo, la teoría sánscrita también señalaba que la trama debía desenvolverse a lo largo de un día, y no más. Sabemos que los griegos no siempre respetaron esa convención. Los indios tampoco.

En el drama de la India hay un rasgo muy propio, y es que la acción dramática está subordinada a la exploración e intensificación del *bhava* o emoción dominante que dará la tónica de la obra. Básicamente, es a través del lenguaje que se explora esa emoción, aunque desde luego que el contexto dramático le da sentido a todo. Pero es aquí donde entra la poesía, con sus propias codificaciones.

PRATIBHÁ Y DHVANI

Sería tema de muchos libros, para un especialista, hablar del *Natya Shastra* de Bhárata, y también de otro tratado muy importante que es el *Dhvanyaloka* de Anandavárdhana (siglo IX, d. C.), dedicado al lenguaje poético, y que aquí sólo menciono brevemente.

Anandavárdhana dice que la esencia de la creatividad, tanto cósmica como artística, es una iluminación súbita, un relámpago, una intuición que él llama *pratibhá*.¹³ Para Abhinavagupa, todas las ideas poéticas que se expresan en la poesía se encuentran dentro de la *pratibhá*. Ésta es intuición imaginativa o creadora, invención, así como genio poético, y se relaciona con la poesía lírica y dramática y con muchas cosas más. En virtud de esta *pratibhá*, un poeta o dramaturgo con dominio de sus medios expresivos puede transmitir a la mente del esteta no sólo un significado convencional sino un significado sugerido. La idea de este significado sugerido, subliminal, sutil, que mencionamos al principio, reaparece aquí. Y la *pratibhá* es lo que permite la detonación de ese significado con todas sus implicaciones, a partir de la recepción de la obra artística. Así pues, la *pratibhá* es responsable del surgimiento de la visión poética en el poeta y también en el receptor de su obra, sea lector, espectador o esteta.

Resumiendo un poco lo anterior, tenemos que la inspiración artística brota del impulso mismo de la creación cósmica, que es un impulso sumamente libre

¹³ Ver también a este respecto el excelente libro de Ó. Figueroa, *La mirada anterior. Poder visionario e imaginación en la India antigua*.

y gozoso. Aunque la realización de una obra esté sujeta a una serie de leyes, lo fundamental es entrar en contacto con ese gozo, con ese éxtasis creador, ya sea en el papel de artistas o de receptores. A partir de estos conceptos, vemos que el arte se vuelve casi un pretexto para llevarnos al éxtasis de esos estados, y tanto las ideas que pueden inferirse del significado (*artha*) de una obra de arte, como la belleza de su forma (*rupa*) o ejecución, o bien, las emociones (*rasa*) que todo ello pueda suscitar en nuestro interior, son vehículos para conducir a aquellos estados de éxtasis.

Otro elemento que ayuda a lograrlo —y éste es otro concepto importante— es lo que se llama *dhvani*, que quiere decir sonido o palabra; pero no es la palabra hablada, sonora, sino que el término se refiere a su poder de evocación o sugerencia. Se considera que ese *dhvani* es el alma misma de la poesía.

Su poder es triple, pues sugiere un pensamiento o idea, una imagen o figura de lenguaje, y una emoción. Este rango tan amplio de acepciones muestra que la idea rebasa el alcance inmediato, verbal, de las palabras, pues tanto la imagen, en la que hay un predominio visual, como la emoción, pueden prescindir de una definición precisa. Se considera muy superior el predominio del significado sugerido, sutil, latente, sobre el significado expresado y obvio. Lo más sutil es más poderoso porque tiene la capacidad de llegar a estratos más profundos de la psique.

KALIDASA

Un teatro tan elaborado como será el de Kalidasa no podía haber salido de la nada; de modo que viene de una tradición ya establecida. Hay evidencia de que en la India hubo manifestaciones teatrales muy antiguas: el gramático Pánini menciona algunas obras de teatro ya perdidas, anteriores en muchos siglos a la máxima figura de la dramaturgia india, que es Kalidasa, y hubo antes de éste importantes autores como Bhasa y el budista Ashvaghosha, y también después de él, como por ejemplo, Bhavabhuti, que escenificó prácticamente todo el *Ramáyana*, y el emperador Harsha, los dos del siglo VII, así como Krishnamishra del siglo XI. Pero Kalidasa no fue sólo dramaturgo, sino también poeta, y en lo que toca a la poesía tiene numerosos sucesores como los poetas Bhartrihari y Amaru, entre muchos otros.

Kalidasa vivió alrededor de los siglos IV y V d. C., aproximadamente en la misma época en que se completó la redacción del *Natya Shastra*. Como ocurre con gran parte de las figuras filosóficas o literarias de la India, por no hablar de

los yoguis y los santos, su vida es inseparable de la leyenda, y no hay muchos datos ni fechas verificables sobre su vida.

Se ha creído que era un hombre de gran belleza, equilibrio y bondad, que poseía un grado extraordinario de compenetración con la naturaleza y los sentimientos humanos. Lo mismo se ha dicho de Shakespeare. De acuerdo con una leyenda muy extendida, Kalidasa vivió en la corte del rey Vikramaditya, en Ujjain,¹⁴ que fue uno de los centros de arte y saber más notables de la antigüedad hindú. Según la leyenda, alrededor de Vikramaditya se reunieron nueve sabios que fueron conocidos como las Nueve Gemas (*navaratna*), y de acuerdo con esa misma leyenda se considera que Kalidasa fue uno de ellos.

Otra leyenda de él cuenta que el ministro de un rey quería casarse con la hija de éste. Ella era una muchacha sumamente inteligente, bella y arrogante, y lo rechazó. Por despecho, el ministro ideó un plan. Fue a buscar un campesino muy bruto, iletrado, pero de gran belleza. Era Kalidasa. Lo vistió como príncipe y lo llevó a la corte, pero le prohibió hablar. La princesa se enamoró de él; pero en cuanto a él se le ocurrió abrir la boca, echó a perder todo el encanto. La princesa se enfureció al ver que era un palurdo, y lo injurió. Desolado, el muchacho fue a refugiarse a un templo de Kali, y le pidió inteligencia, lo cual la diosa le concedió a manos llenas, junto con gran talento poético. Adoptó entonces el nombre de Kalidasa, que significa “Servidor de Kali”. A la hija del rey la veneró, pero nunca más tuvo que ver con ella.

Kalidasa escribió tres dramas, *Malaviká y Agnimitra*, *Urvashi*, y la famosa *Shakúntala*, que fue traducida a lenguas occidentales desde el siglo XIX. A Goethe le conmovía mucho y se dice que pudo haberlo influido cuando escribía el *Fausto*. Kalidasa es igualmente autor de dos poemas épicos, *La dinastía de Raghu* (*Raghuvamsa*) y *El nacimiento del dios de la guerra* (*Kumarasambhava*); un poema elegíaco, *La nube mensajera*, y un poema descriptivo, *El ciclo (o la ronda) de las estaciones*, donde entrelaza con frecuencia la descripción de las estaciones del año con distintas disposiciones de figuras femeninas. Pongo un ejemplo: “Los ríos serpentean como mujeres lánguidas; sus islas son cual las redondeces de sus muslos seductores, sus rosarios de perlas relucientes como los cascabeles de sus cintos...”¹⁵

Al igual que los otros dramas sánscritos, Kalidasa mezcla la prosa y el verso en sus obras teatrales, y su mayor peso reside en la estructura de las imágenes y el

¹⁴ En realidad, sirvió a la dinastía Gupta, en particular durante los reinados de Chandragupta II (374-415) y Kumaragupta (415-455).

¹⁵ Kalidasa, *La ronda de las estaciones*, p. 71.

flujo poético. Su herramienta principal es el símil (*upamá*) sobre la metáfora (*rúpaka*), que a veces tiene un uso oracular y es más frecuente en los Vedas. Aunque Kalidasa es posterior a la redacción final del *Natya Shastra*, la codificación de las normas teatrales se diseminó después de él y sus propios dramas pudieron haber servido como modelo para algunas de las normas. Hay que recordar también que Aristóteles compuso su *Poética* cuando el drama griego estaba ya escrito.

SHAKÚNTALA

Una lectura del drama principal de Kalidasa, *Shakúntala*, permite ver directamente en funcionamiento algunos de los elementos mencionados. Lo primero a tener en cuenta es que lo más importante no es tanto el desenvolvimiento de la trama, la secuencia de los eventos, como las emociones o *rasas* que cada parte de ésta va suscitando, a través de la expresión poética.

La emoción dominante en *Shakúntala* es el deseo, lo que aquí significa el amor en todas sus fases, que va de lo sensual hasta lo espiritual. Un ejemplo del modo en que se manifiesta ese *bhava*, lo expone G. L. Anderson en su “Prefacio”, ya mencionado, a la traducción de Arthur W. Ryder de la obra. Dice:

Al comienzo de la obra, el rey Dushyanta desciende de su carro de caza y entra en la paz y la calma de una ermita. De inmediato siente una pulsación en el brazo (que indica en el escenario mediante un gesto). En la leyenda hindú esto es un signo de que se unirá a una hermosa mujer. Sin embargo, como él dice, una ermita religiosa difícilmente puede ser un lugar apropiado para tener un amorío, y al rey se le ha recordado que como miembro de la casta real él protege las ermitas (las cicatrices de la cuerda de su arco en el brazo son un símbolo de esto).¹⁶

Difícilmente un espectador occidental puede observar un gesto tan insignificante como la pulsación en el brazo de Dushyanta, y menos aún saber lo que significa. Pero para el espectador familiarizado con esas convenciones, ya desde el principio de la obra se creaba la expectativa de que el rey tendría una relación amorosa, y en un lugar no permitido. No sólo en esta leve anticipación, sino por lo que sigue, se establece que la emoción o *bhava* predominante de la obra será el placer (*rati*).

¹⁶ G. L. Anderson, “Preface”, en Kalidasa, *Shakuntala and Other Writings*, p. xxviii.

Un ejemplo de cómo se entrelaza la emoción dominante con otros sentimientos pasajeros, a los cuales condiciona, podemos encontrarlo en el tercer acto. Cito un breve pasaje donde el rey espía a Shakúntala, enferma de amor por él, a quien cuidan sus dos amigas. Las numerosas acotaciones dan pie para el despliegue de esos sentimientos pasajeros o transitorios. Aquí Shakúntala y el rey Dushyanta están enamorados uno de otro, pero no lo han confesado.

REY: [...] Me ocultaré entre las ramas, y veré qué sucede. (Lo hace así. Alegremente:) Ah, mis ojos han hallado su cielo. Aquí está la amada de mis pensamientos, yaciendo sobre una banca de piedra cubierta de flores, y atendida por sus dos amigas. Oiré lo que dicen. (Se queda mirando. Entran Shakúntala y sus dos amigas).

LAS DOS AMIGAS (abanicándola): ¿Te sientes mejor, querida, cuando te abanicamos con estas hojas de loto?

SHAKÚNTALA (fatigosamente): Ah, ¿me están abanicando, mis queridas chicas? (Las dos amigas voltean a verse, apenadas).

REY: Está seriamente enferma. (Dudoso): Es el calor, ¿o lo que espero? (Decidido): *Debe ser eso.*¹⁷

En este último parlamento, en un instante el rey pasa de la preocupación a la duda y de la duda a la certeza. Pero Bhárata dice que esos sentimientos o sensaciones transitorios no deben prolongarse de más, porque entonces degenerarían en otra cosa. Dice Bhárata que el desarrollo prolongado de una emoción transitoria deviene en una inhibición del *rasa* dominante. Lo que ocurre cuando se abusa de una emoción transitoria, es, por ejemplo, que lo conmovedor se vuelve sentimental, lo terrible se vuelve espeluznante, el temor se convierte en miedo, y éstos son sentimientos inferiores que hacen perder el *rasa* fundamental.

Las constantes intrusiones del rey en una escena que podría ser muy simple y directa, y que consiste en que las amigas le preguntan a Shakúntala qué le pasa, se prolonga con los parlamentos en verso que el rey, escondido, dice para sí. Vuelvo a citar.

PRIYAMVADA: [...] ¿Por qué ocultas tus problemas? Te deterioras cada día. Ya no eres más que una hermosa sombra.

REY: Priyamvada tiene razón. ¡Miren!

Sus mejillas se adelgazan, su pecho y sus hombros desmayan;

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

su cintura se fatiga y su rostro palidece.

Ella decae por amor; ¡qué lastimosa y qué dulce!

Como hiedra se marchita, bajo el calor quemante.

SHAKÚNTALA: No podía decirlo a nadie más, pero seré una carga para ustedes.¹⁸

Los tres actos que tardan Dushyanta y Shakúntala para llegar a confesarse su amor, en una acción dramática casi nula, muestran el peso que se hace recaer sobre el trabajo poético. También sobre la actuación, que con un uso meticuloso de expresiones faciales, de gestos de las manos, de determinadas posturas y movimientos, envuelve en una diversidad de matices las expresiones de sentimientos e ideas no sólo manifiestos sino sutiles. Todo ello, con la intención de invitar al espectador o esteta a descubrir en sí mismo esas mismas gamas de emociones y a hacerlas reposar en un estado de serenidad y éxtasis.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

VII. INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA

Hemos visto cómo en la cultura hindú predomina una visión holística, orgánica, que así como considera la totalidad de las manifestaciones cósmicas en una relación mutua y no en términos excluyentes, así también entiende las manifestaciones humanas. Las artes no son una excepción. Ilustrativo de esto es el diálogo entre un sabio y un rey, citado por Harsha V. Dehejia en su libro *The Advaita of Art*:

REY: Oh tú, ser puro, ten la bondad de enseñarme los métodos para fabricar imágenes.

SABIO: El que no conoce las leyes de la pintura jamás podrá entender las leyes para fabricar imágenes.

REY: Entonces ten la bondad, oh sabio, de enseñarme las leyes de la pintura.

SABIO: Pero es difícil entender las leyes de la pintura sin algún conocimiento de la técnica de la danza.

REY: Por favor, instrúyeme entonces en el arte de la danza.

SABIO: Esto es difícil de comprenderse sin un conocimiento completo de las leyes de la música instrumental.

REY: Te suplico que me enseñes las leyes de la música instrumental.

SABIO: Pero las leyes de la música instrumental no se pueden aprender sin un conocimiento profundo del arte de la música vocal.

REY: Si la música vocal es la fuente de todas las artes, entonces revélame, oh sabio, las leyes de la música vocal.¹

Esto permite ver una imbricación muy estrecha entre las diversas artes, tal como la propia tradición hindú la entendía y la trataba de explicar. En cada manifestación artística concurrían de una manera integral las distintas disciplinas, que se armonizaban a través de los principios que las regían a todas. Y es de observarse que lo que en esta secuencia aparece como un principio de explicación es la música vocal. De ahí, surge la música instrumental que puede dictar los movimientos de la danza, que a su vez proporcionan las formas visuales para producir cualquier imagen. No en vano, como se verá en el siguiente capítulo, algunas imágenes de bailarinas talladas en el templo de Konarak, en Orissa, permitieron recuperar ciertas posturas dancísticas cuya tradición se había perdido.

¹ Harsha V. Dehejia, *The Advaita of Art*, p. 14.

No considero, por otra parte, que la importancia que en ese texto se da a la música vocal sea una idea arbitraria o sólo una ocurrencia del autor, pues es bien sabido cómo la música y en especial el canto tienen el poder de llegar a estratos de la conciencia que no pueden alcanzarse por otro medio. La música vocal, y de preferencia no sólo escuchada sino también cantada, tiene un gran efecto por la vibración directa que produce en el cuerpo. Esos sonidos que reverberan internamente tocan y activan centros de energía sutil que de otra manera difícilmente se podrían alcanzar. Y el origen de esos y todos los demás sonidos, según la tradición del hinduismo, se encuentra en el mantra *Om*.

LA SÍLABA *OM*

El símbolo primordial de la sabiduría hindú y de sus tradiciones religiosas es la sílaba *Om*. Representada por tres fonemas, *a*, *u* y *m*, su pronunciación como *Om* es sólo un acercamiento sonoro a su verdadero carácter. Su representación visual, que es ॐ, une también en un solo signo los tres fonemas que lo componen. Los tratados dicen que la sílaba *Om* es la vibración que antecede al sonido físico, la vibración primordial que proviene del silencio de lo increado y contiene en sí toda la potencialidad de la creación.

Om es la Palabra divina, que hace surgir simultáneamente el universo y el lenguaje. Es la gran semilla o *maha bija* de todo lo manifiesto y también de lo no manifiesto. Sus tres letras representan los procesos cósmicos de la creación, el sostenimiento y la disolución del universo, cuya acción se ha asignado, como hemos visto, a los dioses Brahma, Vishnu y Shiva. Paralelamente se simbolizan en esos tres fonemas distintos niveles de percepción o estados de conciencia,² así como distintos niveles del lenguaje,³ que dan origen a concepciones aceptadas por varios siste-

² Véase la *Mandukya Upánishad* junto con el comentario o *Karika* de Gaudapada. Allí se explican tres niveles de conciencia, representados en los tres fonemas del mantra *Om* y el cuarto que es a la prolongación sonora y vibrante de la nasalización final. A esos finemos corresponden los diversos niveles de conciencia de la vigilia, el sueño, el dormir profundo y *turiya*, el cuarto estado trascendente; a éstos, a su vez, corresponden distintos planos de realidad.

³ Desde el *Rig Veda* (1.164.45) se habla de los cuatro niveles del habla: “El habla se divide en cuatro aspectos conocidos sólo por los sabios brahmanes. Tres de éstos, [*paravak*, que es el nivel supremo; *pashyanti*, o nivel intuitivo de la visión interior, y *madhyama*, el nivel medio del pensamiento articulado] están ocultos, y el cuarto aspecto es el que enuncia la gente común”. Esta división aparece también en diversas escuelas filosóficas del Vedanta y el Tantra.

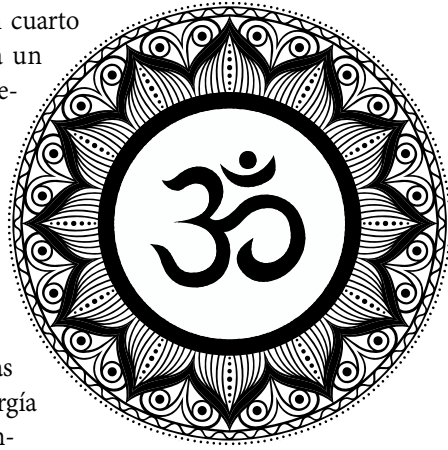
mas de filosofía. Hay en las dos teorías tanto un cuarto estado de conciencia como un cuarto nivel del habla, que corresponden a un plano trascendente y anterior (o posterior) a toda manifestación.

El Shivaísmo dice que del sonido *Om* brotan las letras del alfabeto. *Om* es el sonido que subyace a todo sonido particular y es la raíz de todos los mantras. Es el mantra primero y las escrituras hindúes lo describen como “Dios en forma de sonido”. Otros mantras representan diversos aspectos de su energía creadora, pero *Om* es lo que está al principio y al final de todos los mantras.

Para la tradición hinduista un mantra no es una combinación fortuita de letras o sílabas, ni una plegaria, ni una fórmula mágica, sino la concreción sonora de una potencia divina; es una energía específica concentrada en los sonidos que contiene. Se dice que cuando un mantra es impartido por un *sadguru*, un maestro espiritual plenamente iluminado, ese mantra está impregnado de su fuerza interior, y si se repite, tiene la capacidad de conducir al discípulo al mismo estado de liberación o iluminación de su maestro.

Om representa al Dios supremo, al Absoluto que trasciende toda forma, nombres y atributos, y al que en el *Rig Veda* se le llama *sat*, “verdad”, o *tat*, “esencia”, denominaciones muy abstractas, pues, como afirma Sarvepalli Radhakrishnan, se está implicando que ese Dios o Ser está más allá de cualquier nombre o personalización. Las Upánishads, como se vio en capítulos anteriores, le llaman Brahman, que no es un nombre sino una designación también abstracta, que conservarán las escuelas de Vedanta. Las filosofías vishnnuitas o váishnavas le llaman Maha-Naráyana; las filosofías shivaítas o shaivas, Paramashiva, y las shaktas, Mahashakti. Uno u otro término, se refieren a ese Ser supremo y absoluto encarnado en la sílaba *Om*.

Resumiendo un par de ideas, vimos antes que el arte de la lectura y la recitación de mantras se hizo surgir del *Rig Veda*, el más antiguo, que contiene 1028 himnos; el arte de la melodía partió del *Sama Veda*; el arte de la actuación del *Yajur Veda*, y la idea del *rasa* se desarrolló a partir del *Atharva Veda*. También se atribuía



Sílaba *Om*, enmarcada en un círculo.

© iramukti | Adobestock.com



Apsará y gandharva volando. Estilo Chalukya, S. VII.
Museo de Nueva Delhi. Foto de Juan Elías Tovar.

al dios Brahma la composición de un *Sangita Veda*, que se refiere a la música. No forma parte, desde luego, de los cuatro Vedas canónicos, pero al igual que otros muchos textos subsidiarios de los Vedas se integra a esta tradición tan unitaria.

Hablamos también de que Sarásvati, la consorte de Brahma, el dios creador, es diosa de la música y las recitaciones sagradas, y se le representa pulsando una *vina*, un instrumento de cuerdas, y sosteniendo los Vedas. También el Señor Krishna, que aparece frecuentemente tocando su flauta, es consi-

derado como la encarnación de la música. Y puede señalarse igualmente que hay muchas esculturas. Entre ellas, un conjunto de cinco *gandharvas* tocando instrumentos musicales, del siglo IV d. C., con influencias del estilo de Gandhara. Y en el Museo Rajaraja de Tanjavur (Tanjore), en el sur de la India, hay otro grupo, del siglo XI, que representa a Shiva, con su *dámaru*, el tamborcillo en forma de reloj de arena, acompañado de un grupo de cinco pequeños *ganas* o miembros de sus huestes, tocando diferentes instrumentos de percusión.⁴

Recogiendo más datos sobre el origen mítico de la música y sus figuras tutelares, se dice también que fueron los dioses, que se llaman *devas* o *suras*, quienes introdujeron la música en el mundo, por lo que ciertas composiciones llegaron a llamarse justamente *suras*. Mucho antes de que existieran los *ragas*, la mitología pobló el cielo de bailarinas y músicos celestiales, las *apsarás*, los *gandharvas* y los *kínnaras*, cuyas figuras establecieron algunos de los modelos de la danza y la música. El hecho de que bajaran los *kínnaras* del cielo a enseñar música a los seres humanos, queda como una referencia simbólica de ideas más complejas, como la de esos diversos niveles del habla —o el sonido—, según las cuales, aquello que escuchamos audiblemente, proviene de niveles mucho más profundos, en donde ese sonido es sólo una vibración, la vibración primordial que es la sílaba *Om*, que gradualmente desciende desde su estado puro para irse concretando cada vez más hasta llegar al sonido físico.

⁴ Las esculturas son del siglo XII y provienen de Darashuram.

Tanto en la India como en la antigüedad griega, y podemos pensar que también en el origen de toda civilización, la música tuvo un carácter sagrado y fue vehículo de las plegarias y los rituales. También fue un gran instrumento terapéutico. En Grecia, los auletas o tocadores del *aulos* —la flauta doble de origen frigio—, podían curar algunas afecciones o inducir sueños profundos. Los griegos hablan de la figura mítica de Orfeo, cuyo canto acompañado de la lira lograba atraer y domar a las fieras salvajes, calmar las tempestades, llenar la naturaleza entera de armonía. Lo mismo se dijo de Väinämöinen, el héroe principal del *Kálevála*, la épica finlandesa, y de Tansen, un músico y cantor indio del siglo *xvi*, que también apaciguaba los animales, podía curar enfermedades, atraer la lluvia e incluso producir fuego para encender velas. En este último caso, resultaría de interés saber dónde termina la leyenda, pues Tansen es una figura histórica.

Sin embargo, no es difícil documentar el efecto que la música sagrada puede tener sobre quien la produce y quien la escucha, ya se trate de cantos chamánicos ceremoniales, de cantos bizantinos o gregorianos o de la recitación de mantras, dentro del hinduismo o el budismo. En el caso que nos ocupa, el del hinduismo antiguo, que recibió el nombre de brahmanismo, se consideraba que los mantras sagrados de que estaban formados todos los himnos védicos, contenían en sí un poder extraordinario.

Por el testimonio de la arqueología sobre la música de los antiguos indoarios se sabe que tenían címbalos para acompañar a los danzantes, y tambores que marcaban el ritmo. Había flautas de junco y caramillos, así como algo semejante al laúd y una lira heptatónica o de siete notas. En el Asia occidental, desde tiempos muy antiguos hubo instrumentos de escalas fijas, como el arpa y la flauta. Y habiendo ya liras heptatónicas, en relación con este hallazgo sorprende que la música védica se desarrollara, en gran parte, sobre una gama muy limitada de tres notas, aunque en otras recitaciones védicas había escalas un poco más amplias.

Esto podría indicar, por una parte, que tal vez los himnos védicos más antiguos antecedían al tipo de instrumentos descritos, o más bien, con toda probabilidad, que cumplían funciones muy distintas y lo reducido de esa escala obedecía a otro propósito, tal vez, para guiar más una recitación que un canto de los himnos. La reducción de la escala, al producir una concentración del sonido a esas cuantas notas, se traduce en una tremenda intensidad.

Tradicionalmente, la recitación de himnos védicos no se apoya en ningún instrumento musical: el único instrumento es la voz, y lo que importa allí es la

articulación perfecta de cada palabra, de la cadencia de los versos, conforme a métricas muy precisas, con sus sílabas sencillas y dobles, con la prolongación de determinados sonidos, y con sus pausas. La música de címbalos y tambores, de flautas y de liras, era de seguro una música festiva, que no tendría la exigencia ritual de los himnos.

Los *rishis*, videntes de los mantras védicos, se dice que percibieron internamente tanto los sonidos como las palabras de la recitación. Éste es el tipo de recitación y canto más antiguo de la India, y por lo tanto del hinduismo, y era el que se realizaba para acompañar las ofrendas que se hacían al fuego durante un *yajña*, o como plegarias, ya fuera para pedir favores a los dioses o para agradecerse los. Era también lo que acompañaba ritos nupciales o funerarios.

Estos mantras son sumamente poderosos y existe la idea de que si se recitan correctamente, dado su efecto acumulativo, terminarán por activar en el que los recita o los oye, las mismas cualidades o atributos divinos que describen como propios de los dioses a quienes están dirigidos. Pero inversamente, este tipo de recitación tenía que ser muy riguroso, puesto que también se pensaba que si las palabras no se pronunciaban de la manera correcta se podía invertir el efecto deseado.

El *Sama Veda* fue la escritura que hizo un énfasis mayor en la música. Compuesto entre los siglos XIII y XI a. C., está formado por más de mil quinientas estrofas, la mayoría de las cuales provienen del *Rig Veda*. Se ha conservado al menos una docena de estilos de canto del *Sama Veda*, transmitidos a lo largo de tres milenios. Y aunque el *Sama Veda* incluye numerosos himnos de los libros VIII y IX del *Rig Veda*, se ocupa de enriquecer las melodías con que debían cantarse, lo cual implicó un mayor desarrollo musical del que tenía la recitación propia del *Rig Veda*.

Hubo un desarrollo más amplio en las épocas subsecuentes. Y entre ciertas escrituras auxiliares de los Vedas, llamadas Upavedas, que proponían aplicaciones prácticas para diversas ramas de conocimiento, ya presentes en los cuatro Vedas más antiguos, se encuentra el *Gandharva Veda*⁵ que se ocupaba de las artes, y en particular de la música. Aquí la música se ligaba de manera estrecha con los sonidos de la naturaleza y de los distintos momentos del día, cuya forma más sutil trataba de captar, y de transmitir. Esto sin duda influyó posteriormente en los *ragas*, entre los que hay *ragas* específicos para los diversos ciclos y ritmos natu-

⁵ Del *Rig Veda* derivaba el *Ayur Veda*, que contiene un sistema de medicina; del *Yajur Veda* proviene el *Dhanur Veda*, que tenía que ver con arquería y otras artes marciales; del *Sama Veda* se origina el *Gandharva Veda*, que trata de las diversas artes y de la música, y del *Atharva Veda* viene el *Artha Veda* o *Artha Shastra*, que tiene que ver con el arte de gobernar. Hay otras escrituras subsidiarias.

rales. Esto nos lleva a recordar nuevamente la figura de Orfeo y sus poderes curativos, puesto que, por ejemplo, la música del *Gandharva Veda* tuvo también aplicaciones prácticas en la medicina ayurvédica, que constituye otro de los Upavedas.

A la recitación de los textos védicos se le dio el nombre de *svadhyaya*, que significa “estudio personal”, porque se refería al tiempo que cada quien dedicaba a su recitación y estudio de los textos sagrados. En tiempos posteriores se designó con ese nombre a la recitación de otros textos no contenidos ya en el canon védico. Su propósito no era ritual sino de estudio y contemplación. Textos como la *Bhagavad Gita* y muchos otros, son recitados diariamente hasta la fecha en toda la India. La recitación exige una disposición especial, un recogimiento y concentración en las palabras y en el significado de todo el canto.

Podría considerarse que en estos cantos religiosos el desarrollo musical específico es secundario y está supeditado a la recitación de los textos sagrados; es casi un acompañamiento para la recitación. En tiempos posteriores, lo que podemos llamar música religiosa adquirió una diversidad mucho mayor. Sin embargo, lo que representa el más grande desarrollo y la culminación del arte musical hindú lo constituyen los *ragas*, que es lo que podríamos llamar propiamente música clásica de la India.

LA MÚSICA CLÁSICA

La música clásica de la India no se confinó a sus fronteras, pues se extendió a Nepal, hacia el norte, y a la isla de Sri Lanka, en el sur, y si tomamos en cuenta que actualmente Pakistán y Bangladesh, que pertenecieron a la India hasta mediados del siglo xx, son ahora países independientes, podemos decir que llegaba también a ellos.

En términos generales, de un tronco común más antiguo, esta música se fue separando gradualmente, hasta constituir ya en el siglo xvi, época del Imperio Mogol, dos grandes corrientes, la del norte, llamada Indostánica o Shástriya Sangitam, y la del sur, que se conoce como Carnática o Karnátaka Sangitam. Se afirma que la música Carnática está más cerca del tronco común original, puesto que no recibió tantas influencias extranjeras.

Aunque son más los rasgos que comparten, la diferencia principal tal vez radica en que la música Indostánica, es decir, la del norte, tiende más a explorar las posibilidades de improvisación en los *ragas*, en tanto que la escuela Carnática,

más intensa en sus ritmos, parte principalmente de composiciones hechas, con su notación completa (como en Occidente), y es más breve, pues con frecuencia las improvisaciones pueden extenderse mucho.



El cantante T. M. Krishna en un concierto de música carnática. © Ajay Bhaskar | Dreamstime.com

La música Carnática tiene los mismos elementos básicos que la Indostánica, como son *shruti*, equivalente a una escala en Occidente; *svara*, tono; *raga*, el modo melódico y *tala*, los ciclos rítmicos, que son la base de la composición y la improvisación, bajo reglas establecidas, que forman la ejecución de un *raga*. En la música Carnática ha habido un predominio de la ejecución vocal, lo que se llama estilo *gáyatri* o cantado. Los instrumentos han sido más bien algo que regula o acompaña la composición. Puede estar acompañada por una especie de violín; una *tanpura*, que es un instrumento de cuatro o cinco cuerdas que crean un efecto tonal al repetirse de manera continua; el *mridanga* o tambor, que produce notas distintas, entre otros muchos.

Tanto bajo el Sultanato de Delhi como bajo el Imperio Mogol, en el norte de la India se dio un poderoso intercambio de influencias no sólo en la música, sino en todas las artes. A partir del siglo XII, en que se volvió más evidente la influencia de la música persa y de compositores y poetas sufíes, como Amir Khusro, la corriente

Indostánica adquirió ciertos rasgos que empezaron a diferenciarla de la Carnática. La Indostánica ha sido cultivada igualmente por músicos hindúes y musulmanes, y en esto parece haber habido tal cercanía que se ha trascendido toda diferencia religiosa; los músicos hindúes han recibido el título de *pándit*, y los musulmanes el de *ustad*, y puede haber tradiciones musicales y grupos o *gharanas* en que toquen indistintamente unos y otros.⁶ Y no es raro ver que un músico hindú tenga un *guru* musical musulmán, o viceversa, como fue ya el caso de Tansen.



Ustad Ahmad Ali Khan tocando *sarod*, instrumento de origen persa. © Freedomsfolio | Dreamstime.com

Para el siglo XVI la música Carnática y la Indostánica eran ya corrientes distintas. En cuanto a esta última, en esta época se definieron varios estilos según las diversas *gharanas* o tradiciones, que provenían de distintas cortes que las patrocinaban, y ha seguido evolucionando en todos los aspectos. Un ejemplo es que algunos grupos han incorporado el armonio a sus instrumentos musicales. El armonio se originó en Alemania, donde era una especie de órgano casero; es un instrumento que tiene un teclado y un fuelle, y fue llevado por los ingleses a la India, donde se adaptó para poderlo tocar sentados en el suelo, que es como los indios ejecutan la música. Se utiliza mucho también en la música devocional popular, en tanto que prácticamente desapareció en Occidente.

En la música Carnática al igual que en la Indostánica, la forma musical básica es el *raga*, que podría definirse como la estructura gramatical de una melodía particular. Dentro de la rica simbología india, cada *raga* está presidido por un *sura* o deidad, que no sólo tiene una forma ideal sino una estructura iconográfica. Volviendo a la mitología, se supone que esas formas ideales de los distintos *ragas* existen en el Vishnuloka o Vaikuntha, la morada de Vishnu donde residen todas las figuras y los elementos divinos.

6 Esto trae a la mente la creación contemporánea de la *West-Eastern Divan Orchestra*, fundada en 1999 por Daniel Barenboim y Edward Said, que integra ejecutantes judíos, palestinos y de otros países árabes.

Raga quiere decir amor, pasión, la plenitud del deseo. Es también apego y codicia. Significa igualmente colorear o teñir; es lo rojo. Es delicia, simpatía y belleza. Y este fue el nombre que se dio a los desarrollos musicales clásicos.

Místicamente se dice que los *ragas* emanan del *nada* eterno. Ese *nada* es otro nombre que recibe el sonido primordial y sutil de la creación; es su fondo último. Pero en las distintas escuelas de música hay diversos mitos sobre cómo se manifestaron en el mundo los diversos modos de esta forma musical.

En los cultos al dios Vishnu, junto con la representación de la Rasalila en Vrindaban, evolucionaron algunos otros elementos musicales. La Rasalila, como recordaremos, es la danza de Krishna con todas las *gopis*, las pastoras, que al oírlo tocar la flauta dejan sus casas y corren a su encuentro; cada una lo ve llegar hacia ella y bailar con ella toda la noche. Según este mito, Krishna tocaba *ragas* en su flauta, que era el único instrumento audible en los tres mundos (éste, el mundo del espacio intermedio y el del cielo), y no sólo hechizaba a las *gopis* sino a los habitantes de las distintas regiones cósmicas.

A decir de M. S. Chakraborty, quien refiere este mito en su libro *Indian Musicology*, “la música que puede atraer la mente de seres de estos tres mundos se denomina Râga”.⁷ La música del Señor Krishna era una música nueva. El *raga* “emana del océano del amor o del *rasa* celestial”. De modo que esta tradición dice que el inventor del *raga* es Krishna, y que es la única música que complace al Señor Vishnu. El mito agrega que al cantar las *gopis* con Krishna, cada una creó un *raga* distinto. De los dieciséis mil *ragas* del mito, que correspondían a las dieciséis mil *gopis* —cifra con una carga simbólica—, se conservan treinta y seis.

Otro de los relatos míticos sobre el origen de los *ragas* cuenta en uno de los Puranas que Nârada, el eterno devoto y discípulo del Señor Vishnu, introdujo los *ragas* en la tierra, y la gente quedaba fascinada al escucharlos. Infatuado con el éxito de su ejecución, Nârada comenzó a jugar con la estructura melódica de los *ragas*, y hacía todo tipo de variantes e intercambiaba o suprimía sus elementos. Al darse cuenta de lo que estaba haciendo, el Señor Vishnu lo llamó y lo llevó a recorrer su reino celeste. Llegaron a un lugar donde había muchas jóvenes llorando; Nârada se acercó y vio que estaban mutiladas: a una le faltaban los ojos, a otra las manos, etcétera. Preguntó qué ocurría y le dijeron que cada muchacha representaba la forma ideal de un *raga*, y que su manera de tocarlos, rompiendo la

⁷ M. S. Chakraborty, *Indian Musicology. Melodic Structure*, p. 99.

forma que les era propia, había producido esos daños en las muchachas. Nárada, horrorizado, pidió ayuda a Brahma y a Shiva para restaurarlas.⁸

El gran músico Ravi Shánkar decía que es muy difícil dar una explicación adecuada de lo que es un *raga*: “No es ni una escala ni una melodía, no es una estructura ni una composición.”⁹ Son simplemente modos musicales. Pero aun las definiciones clásicas (o la traducción de estas definiciones), incluyen los elementos que Ravi Shánkar deja fuera. En su *Brihaddeshi*, tratado sánscrito sobre música, Matanga (siglos VI-VII) dice que *raga* es “una composición de notas que tiene una particular significación musical en sus valores de duración, ascenso, descenso o movimiento y que es capaz de provocar afecciones particulares del ánimo.”¹⁰



Anoushka Shánkar, hija de Ravi Shánkar, tocando sitar en un concierto, 2014.
© Sharad Raval | Dreamstime.com

Así, partiendo del “color” de ese estado de ánimo se definirán el nombre y la clasificación del *raga*. Podemos recordar que *rasa* es sabor y *raga* es color —entre otras cosas—. Y el *raga* se asocia tradicionalmente con un determinado estado de ánimo, una atmósfera interna a la que corresponde un momento del día o de

⁸ Nárada, *apud* M. S. Chakraborty, p. 102.

⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰ Matanga, *apud* Ch. Maillard, *El crimen perfecto*, pp. 31 y ss.

la noche, del amanecer o del crepúsculo; también se relaciona con las estaciones del año. Hay *ragas* para tocarse durante el monzón, que es el tiempo de lluvias en el verano, o bien en el otoño o en la primavera.

En los *ragas* hay igualmente una fuerte gravitación hacia los muchos matices del deseo y la pasión amorosa. Un *raga* puede expresar, según dice Chakraborty en su libro citado, “el sentimiento emotivo de atracción entre el héroe y la heroína en su vida práctica”.¹¹ Y ejemplifica con los nombres de algunos *ragas*: “Purva Rāga significa la atracción o Rāga que aumenta antes del contacto directo. Anurāga significa las actividades después del contacto directo. Virāga quiere decir una actitud apática, etc.”¹²

El *raga* implica por un lado la relación de las notas con la estructura musical y también los sentimientos reales que produce en el oyente. De ahí que el uso de los *ragas* tenga que estar controlado por el tiempo o *tala*, o de lo contrario la secuencia tonal no será efectiva. Se ha dicho que su uso más que lógico es psicológico.



Tabla. Doble tambor que marca el *tala* o unidad rítmica en la ejecución de *ragas*.

© Heritage Pictures | Dreamstime.com

Hay también otra serie de correspondencias simbólicas de los *ragas*, siguiendo con la manía o la sabiduría hindú de encontrarlas en todas las cosas. Los *ragas* también se asocian con los *chakras* o centros de energía sutil que existen dentro

¹¹ M. S. Chakraborty, *op. cit.*

¹² *Idem.*

del ser humano en lo que se denomina también cuerpo sutil, y cada *raga* tiene un efecto específico sobre el *chakra* que le corresponde. De ahí que su efecto sea más profundo que el de una mera apreciación estética por sensible, inteligente y emotiva que sea.

Así, según lo anterior, se suponía que un *raga* podía producir el estado de ánimo que le era propio. Y además de esto, los *ragas* fueron representados pictóricamente. Con frecuencia hay mujeres hermosas en la serie de pinturas que se llama *ragamala*, que significa “guirnalda de *ragas*”: una joven en una terraza con un pavorreal, o a la orilla de un río, o montando un elefante, un asceta a la puerta de su cabaña, etcétera.

Quiero referir algo que ocurrió en relación con un *raga* particular, que pictóricamente siempre se había representado como una joven montada en un elefante, con un instrumento musical en las manos. En Suiza el profesor Hans Jenny inventó un aparato llamado tonoscopio, que estaba conectado a un equipo de sonido, y tenía un vidrio con una capa de arena muy fina. Las vibraciones sonoras de la música que se tocaba, producían determinadas formas que se iban concretando en la arena. La letra “o” siempre producía un diseño circular, y otras letras formaban por lo general los mismos patrones, muchas veces geométricos. Una vez que se tocó ese *raga*, lo que se dibujó en la arena fue una mujer montada en un elefante. Cómo funcionan esas leyes internas de correlación entre las diversas artes no lo vamos a saber, pero este ejemplo muestra que tal vez sí sean reales.

En Occidente encontramos una expresión de este tipo de correspondencias en algunos principios pitagóricos que hacían relacionar una nota de la escala musical a un número y a un color. El músico ruso Scriabin, muerto en 1915, trató de hacer algunos experimentos con su música, y quienes lo escucharon tocar, como Rachmaninoff o Prokofiev, relataban los estados de quietud o de desasosiego que podían producir algunas de sus sonatas para piano cuando eran ejecutadas por él.

Las distintas escuelas de música que hay en la India tienen diferentes perspectivas sobre el origen de los *ragas*, y sus sistemas de clasificación varían un poco en cuanto al orden. Las principales escuelas son cuatro: Shaiva, Hanuman, Nárada y Damodara.

Aunque se dice que los *ragas* primordiales son cinco y brotaron de los cinco rostros de Shiva, después se agregó un sexto. La clasificación de los *ragas* no carece de interés, pues se dice que cada uno de los seis *ragas* principales es un “*raga* esposo”, una especie de *raga* masculino. Y a cada uno de ellos le corresponden nada menos que cinco o seis esposas, las *rāginis* (*rāginī*), que son formas femeninas

del *raga*. Pero eran tantas *rágúinis* que todo el mundo se confundió y cada una de las escuelas dio una lista diferente, y nadie pareció estar ya muy seguro de quién era esposa de quién.

El *raga* es modal más que tonal. Cada *raga* o modo musical tiene una serie de notas que le son características, y son exclusivamente las que deben utilizarse para cantar o tocar ese modo. Mientras se respeten las notas propias de cada *raga*, hay lugar para la improvisación, pero esas notas no deben mezclarse con las de los otros modos, tal como explica el mito de Nárada.

En los diversos *ragas* donde aparezca, la misma nota puede tener un *rasa* específico y distinto. Pero en cada *raga* hay una nota dominante. Podríamos quizá pensar en el tono de una escala musical en Occidente, digamos do mayor, o la menor, etcétera, aunque son sistemas muy distintos y las normas de composición de un *raga* poseen una tremenda complejidad. Una nota mal puesta, incluso una octava de la misma nota dominante, puede ser considerada como “enemiga” del *raga* y tiene que ser excluida. El sistema mismo de los *ragas* impide que se deteriore o que se infiltren elementos ajenos, pues desvirtuarían el modo propio del *raga* que es el que puede permitir que se den sus poderosos efectos.

La figura más grande en la historia de la música de los *ragas* es Tansen, que fue una de las “nueve joyas” que hubo también en la corte del emperador mogol Ákbar, tal como se decía que había habido en la corte del rey Vikramaditya, varios siglos atrás. Mencionábamos al principio que la leyenda de Tansen dice que éste era capaz, con su música, de producir fuego o amansar bestias salvajes, lo mismo que provocar la lluvia o hacer brotar flores en los arbustos y los árboles. Tansen vivió en el siglo XVI, y en la India ha inspirado novelas y películas, surgidas sobre todo de las leyendas que envuelven su vida. De origen hindú, se convirtió al islam, puesto que su *guru*, Ghaus, con quien creció, era un santo sufí, además de un gran músico. Luego Tansen llegó a tener otros maestros y llegó a ser el músico principal en la corte del gran emperador Ákbar.

Una leyenda cuenta que, por una instigación malvada de músicos rivales en la corte, Ákbar le pidió a Tansen que cantara el *dípak raga* con el que podían encenderse lámparas. A pesar de la explicación de Tansen de que el *raga* generaría un calor insoportable, que le quemaría el cuerpo, el emperador insistió, y Tansen se vio obligado a tocar ese *raga*. Cuando estaba cantando el *raga* y las notas subían de ritmo, todas las lámparas y velas del palacio real se encendieron complaciendo mucho a Ákbar y sus cortesanos. Sin embargo, Tansen experimentaba un calor terrible en el cuerpo. Pero como esto lo había previsto su hija Sarásvati, que era también una extraordinaria ejecutante, ella se puso a cantar con

devoción un *raga* que era el antídoto del *dīpak*, el *megh malhar raga*. La palabra *megh* significa “nube”, y pronto el cielo se llenó de nubes y cayó a cántaros una lluvia que extinguió el fuego que casi salía del cuerpo de Tansen.

MUSICA DEVOCIONAL¹³

A partir de los numerosos movimientos místicos populares que empezaron a aparecer en el sur de la India, desde siglo VI d. C., surgieron diversas formas musicales con muchos elementos comunes, que fueron extendiéndose hacia el norte, hasta llegar prácticamente a todos los rincones de la India.

Se trataba de distintos grupos reunidos alrededor de la figura de un dios o una diosa, de un santo o un guru, que establecieron formas de culto muy sencillas y personales, y compusieron numerosos poemas que eran cantados en las lenguas vernáculas y no en sánscrito, que había sido —y seguía siendo en las cortes— el vehículo de la liturgia, la filosofía y la poesía.

Entre los siglos VI y XI hubo dos poderosos movimientos en Támil Nadu —donde se desarrolló más la música Carnática, aunque sin relación con ésta—, el de los Alvars, devotos del Señor Vishnu, y el de los Nayanmars, devotos del Señor Shiva. En el siglo XII, surge en la región de Karnátaka el movimiento shivaíta de los Virashaivas. En el siglo XIII, en la región vecina del norte, Maharashtra, se da el movimiento Várkari, alrededor del Señor Vitthal o Vitthoba, una advocación de Krishna, y a partir de los siglos siguientes, este impulso devocional se extiende por todo el norte de la India.

Las formas poéticas recibieron nombres distintos, según la región de la que se tratara. Los poemas, que en realidad eran canciones, se llamaron *váchanas* en Karnátaka, *abhangas* en Maharashtra y *bhajans* en el norte —entre otras denominaciones—. La música era sencilla y de gran belleza y las canciones, que con frecuencia eran poemas de gran calidad literaria, tenían por lo general una división estrófica.

Hubo otra forma musical muy difundida que en algunos lugares se llama *nama-sankirtan*, o simplemente *kirtan*, que por lo general consiste en cantos breves de diversos nombres divinos, que conduce una voz líder a la que responde de la asamblea de devotos. Se trata de una música vivaz, de gran riqueza meló-

¹³ Este término no existe en el diccionario castellano, pero encuentro difícil hallar otro que defina la música de devoción o *bhakti* de estos movimientos, sin caer en resonancias ambiguas. Lo propongo como neologismo.



Címbalos. © Mohammed Anwarul Kabir Choudhury | Dreamstime.com

dica, que con frecuencia hace uso del armonio, así como de tambor, címbalos, *kartals* y otros instrumentos de percusión, que pueden también estar acompañados por una *tanpura*. El canto empieza con un ritmo lento que va acelerándose hasta terminar a veces en un frenesí. Al canto se añade también, algunas veces, una danza. Ese canto es una forma popular de devoción y puede

llevarse a cabo dentro de un templo o en recintos específicos.

La música surgida de estos movimientos místicos se distingue de otra música religiosa porque no cumplía ninguna función ritual ni provenía de tradiciones antiguas, como la música de los Vedas. Y aunque su contenido estuviera en concordancia con los principios básicos de las escrituras, surgía de una devoción más personal y directa. La poesía que la acompañaba podríamos considerarla como poesía mística, y fue tal la fuerza de estos movimientos que muchas de sus figuras llegaron a ser poetas tan extraordinarios como Sambándar, en el siglo VII, Antal en el IX, Állama Prabhu y Akka Mahadevi en el siglo XII, Jñaneshwar en el XIII, y otros muchos “santos poetas” posteriores, como Lalléshwari, Mirabai, Kabir y Túkaram, todos ellos excepcionales.

Esta música tuvo un carácter totalmente opuesto al de la música y la poesía de las cortes, pues brotaba de una búsqueda genuina de Dios, entre capas populares de población, que no tenían, salvo excepciones, una gran instrucción formal; algunos de estos poetas eran incluso analfabetas. Los movimientos llegaron a ser, sin embargo, muy poderosos, pues hacían a un lado la separación de castas, incluían a las mujeres en sus asambleas,¹⁴ y para sus canciones, como se dijo, no utilizaban el sánscrito sino las lenguas locales, lo cual permitía que toda clase de gente pudiera comprenderlas, y esto contribuyó mucho a su difusión. Vale la pena mencionar que estos poemas o canciones se siguen cantando en la India hasta la fecha, como parte de una tradición viva, y hay muchas grabaciones que pueden encontrarse incluso en internet.

¹⁴ Una pequeña selección de ocho poetas mujeres, con una introducción y traducciones indirectas mías, se publicó bajo el título *La locura divina. Ocho poetas místicas de la India*. México, Era, 2019.

Hay también una rica música devocional de los santos sufíes de la India y Pakistán, que tiene un origen independiente de la música devocional de que hemos hablado y una estructura musical distinta. Esta música se originó en suelo indio, a raíz de las invasiones musulmanas, y por ejemplo, la *kawwali*, que fue una forma de canto, de gran intensidad, creada por Amir Khusro, tiene hasta la fecha un gran auge. Aunque en un principio no debía acompañarse de instrumentos, se han incorporado a su canto.

Desde la época de Ravi Shánkar hubo ya intentos de fusión con música clásica de Occidente, porque tocando su *sitar* Shánkar dio conciertos, junto a Yehuda Menuhin, al igual que a George Harrison, con quien tuvo una amplia colaboración. También grabó un disco, *Passages* (1990) con Philip Glass. Hizo composiciones para *sitar* y orquesta. Su contribución para difundir la música clásica de la India en Occidente fue inmensa.

Sobre la música contemporánea popular de la India, que se sale de nuestro tema, sólo quiero decir que está cerca de lo que existe en cualquier país, aun con sus inequívocos y a veces excesivos, rasgos idiosincrásicos, y que son interesantes los grupos de rock que combinan ritmos y utilizan instrumentos clásicos en sus ejecuciones. La imparable producción cinematográfica de lo que se llama Bollywood da muestras abundantes de coreografías y canciones de moda no sólo en la India sino en todo el sudeste asiático, y que actualmente la exhibición de cintas y de videoclips con esta música se extiende cada vez más a otras partes.



Grupo de ejecutantes de kirtans en una aldea de Bengala. Al centro un armonio.
© Somnath Mahata | Dreamstime.com

VIII. INTRODUCCIÓN A LA DANZA

En la India, la danza es una extensión de la escultura. O en ésta queda plasmado al vuelo un solo instante, un solo paso de danza. Las mismas curvaturas y flexiones, el gesto delicado de las manos, la intención del ojo y la cabeza parecerían desprenderse de la piedra para entrar en movimiento. Es una danza escultórica, que en la secuencia de sus evoluciones intercala, a su vez, posturas estatuarias. También en esa danza se unen tiempo y eternidad, lo fugaz y lo permanente, la música y el silencio.

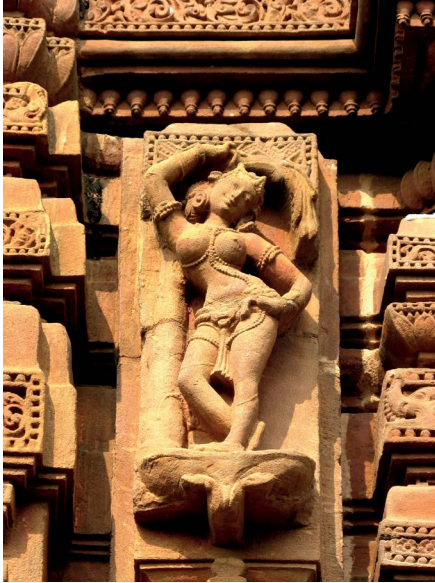
Como sucedió con otras ramas del arte, los indoarios llegaron a la India tal vez para encontrar que todas las disciplinas artísticas tenían ya en ese suelo un desarrollo propio, autóctono, con el que acaso se fueron fusionando sus propias formas de una manera gradual. Y dado que el sur estuvo siempre más al margen del foco de influencia indoario y posteriormente islámico, preservó muchas tradiciones que en el norte se fueron perdiendo o se transformaron, por un efecto de sincretismo. Hay también en el sur danzas surgidas de tradiciones aborígenes, pero que se adhirieron al canon del *Natya Shastra*, el extenso tratado de Bhárata Muni que rigió las leyes de composición del teatro y de la danza.

Danza, teatro y escultura, pintura y poesía, pertenecen a un arte narrativo que en todas sus manifestaciones cuenta las historias de los dioses y los hombres, de los demonios y los seres celestes. Así, los mismos motivos que informan los profundos, densos relieves escultóricos, se despliegan también en las otras artes.

Hemos hablado ya de los mitos antiguos que se han transmitido de un siglo a otro. La danza de Krishna con las Gopis en la noche de la Rasalila en Vrindaban, lo mismo que la Tándava y las otras danzas del dios Shiva, han sido temas inagotables de todas las artes y, en especial, de la danza. El mito del batido del mar primordial, del que los dioses y los demonios hacen emerger el néctar de la inmortalidad, es otro tema clásico. Ya mencionamos que según el *Natya Shastra* de Bhárata, fue una de las primeras representaciones que existieron y que fascinó al dios Shiva.

Apsarás y devadasis

Otras figuras míticas de las que la danza se ha nutrido son las *apsarás*, las bailarinas celestes, que surgieron del mar primordial cuando era batido. Las *apsarás* amenizan las fiestas de los dioses en el palacio del dios Indra, mientras que los *kínnaras* y los *gandharvas* acompañan su danza tocando instrumentos musicales.



Apsarā en el templo de Mukteshvar en Bhuvanēshvar. Foto de Juan Elías Tovar.

Las *apsarās* son espíritus de las aguas y las nubes, y también el prototipo de bailarinas de gran belleza, elegancia y sensualidad. Se les ha equiparado con las ninfas de la mitología griega o las hadas de la celta; pero las *apsarās* parecen haber tenido personalidades más definidas. Había dos tipos de *apsarās*, las mundanas y las divinas. Y entre las *apsarās* divinas hay personajes famosos como Urvashī, Ménaka, Rambha, Tilóttama. Algunas de ellas son esposas de los *gandharvas*, los músicos de la corte celestial de Indra. Con frecuencia se les representa en pareja volando por los aires. Las *apsarās* también podían cambiar de forma a voluntad y tenían otros poderes mágicos.

Una *apsarā* famosa es Urvashī, que se enamora de un mortal, Purúravas, a quien abandona y dice, cuando él la busca: “Soy difícil de atrapar o retener, como el viento”.¹ En el *Mahabhárata*, la misma ninfa intentará, sin éxito, seducir al príncipe Árjuna, y lo maldecirá, aunque su maldición será a la larga un beneficio. Otra historia es la de la *apsarā* Ménaka, a quien el dios Indra, temeroso del gran poder que estaba alcanzando el sabio Vishvamitra con sus prácticas ascéticas, le encomienda ir a seducirlo. Vayu, el dios del viento, la despoja de sus vestiduras cuando se acerca al sabio, que pone fin a su ascetismo al no poder resistir su atractivo. De esa unión nacerá Shakúntala, el famoso personaje de Kalidasa de quien hemos hablado ya. La *apsarā* que seduce a un sabio o incluso a un dios para desviarlo de su intento por acumular toda su energía sexual para alcanzar grandes poderes, será un tema frecuente de la mitología india.

Las *apsarās* son las deidades protectoras y modelos de las bailarinas de los templos, las *devadasis*. *Devadasi* quiere decir “servidora del dios”. Y en muchos templos, sobre todo del sur de la India, la danza formaba parte del ritual de adoración a la deidad. Los dioses recibían ofrendas de diversos tipos, así como himnos de

¹ *The Rig Veda*, 10.95.2, en la traducción de W. Doninger, p. 253.

alabanza y danzas en su honor. El término de *devadasi* data de los primeros siglos de nuestra era, pero es probable que la función que cumplían estas bailarinas sea más antigua. Por lo general, las *devadasis* servían al templo toda su vida, por lo cual no se casaban, y en ocasiones gozaban de los mismos derechos que tenían los hombres.

Había una ceremonia tradicional de bodas en la cual las *devadasis* se unían al dios, que era representado en el rito por algún objeto, que podía incluso ser una estatua del dios mismo. No obstante, a diferencia de las tradiciones monásticas occidentales, en que las monjas se casan simbólicamente con Cristo, pero deben permanecer en castidad el resto de sus vidas,

las *devadasis* podían escoger una pareja para procrear, pues lo ideal era que tuvieran una hija a quien heredarle sus conocimientos y el oficio de bailarinas. Su entrenamiento era muy completo y seguía las minuciosas prescripciones del *Natya Shastra* de Bhárata. Eran también guardianas de los templos y cuidaban de la limpieza y el arreglo de las imágenes de las deidades y de los objetos sagrados.

Sabemos además que hubo también otra función que desempeñaban en algunos templos, el de prostitutas sagradas. En ciertos lugares es probable que esta función hubiera estado ligada a rituales tántricos, que en su mayoría eran secretos y se efectuaban dentro de élites cerradas. Al respecto se podría recordar que hubo un oficio reglamentario de prostitución sagrada en los cultos mesopotámicos de la diosa sumeria Inanna, contemporáneos de las culturas del Valle del Indo, y sobre todo en los cultos de Ishtar, que fue su figura en Babilonia, un milenio después.

La función de las *devadasis*, era sin embargo muy distinta de la que desempeñaban las sacerdotisas de Ishtar. Una *devadasi* no era precisamente una sacerdotisa, aunque era muy respetada, al igual que su *guru* y los músicos que tocaban para las danzas. Cuando había una procesión, las *devadasis* danzaban frente al carruaje con la imagen del dios, y también danzaban en ocasiones especiales como



Devadasis o bailarinas. Nata Mandap en Konarak.
Foto de Juan Elías Tovar.

una coronación, bodas, nacimientos y demás, donde la presencia de estas bailarinas sagradas se consideraba de muy buen augurio.

En principio, fue a raíz de la dominación islámica y sobre todo de la británica que se empezó a desvirtuar la función de las *devadasis*, a quienes los invasores veían sólo como bailarinas, sin entender el carácter ritual de su arte, tal como tenían más interés en las aventuras amorosas de Krishna que en su condición divina. La bailarina del templo se convirtió, como dice Leela Samson en su extraordinario libro *Rhythm in Joy*,² en bailarina de corte, y a veces de no muy buena reputación. Con la caída de los reinos locales, los templos perdieron su apoyo económico, y varias tradiciones de danza estuvieron a punto de desaparecer. La Academia de Música de Madrás (actualmente Chennai), rescató la tradición de la escuela Bhárata Natyam y hubo una primera función pública en 1935, con Rukmini Devi, a quien se debe, en gran parte, el resurgimiento de esa tradición dancística.

Por lo general, los grandes templos habían patrocinado las artes, porque éstas cumplían, como ya se dijo, una función ritual. Y al formar parte del rito, la danza había sido tan importante en algunos de esos templos, que hasta principios del siglo xx se le destinaba en ellos un espacio donde se llevaba a cabo. En el famoso templo dedicado a Surya, el dios del Sol, en Konarak, Orissa, hay un *Nata Mandap*, un salón de danza muy amplio, descubierta.



Templo del Sol y Nata Mandap (a la derecha), en Konarak, Odissa. Foto de Juan Elías Tovar.

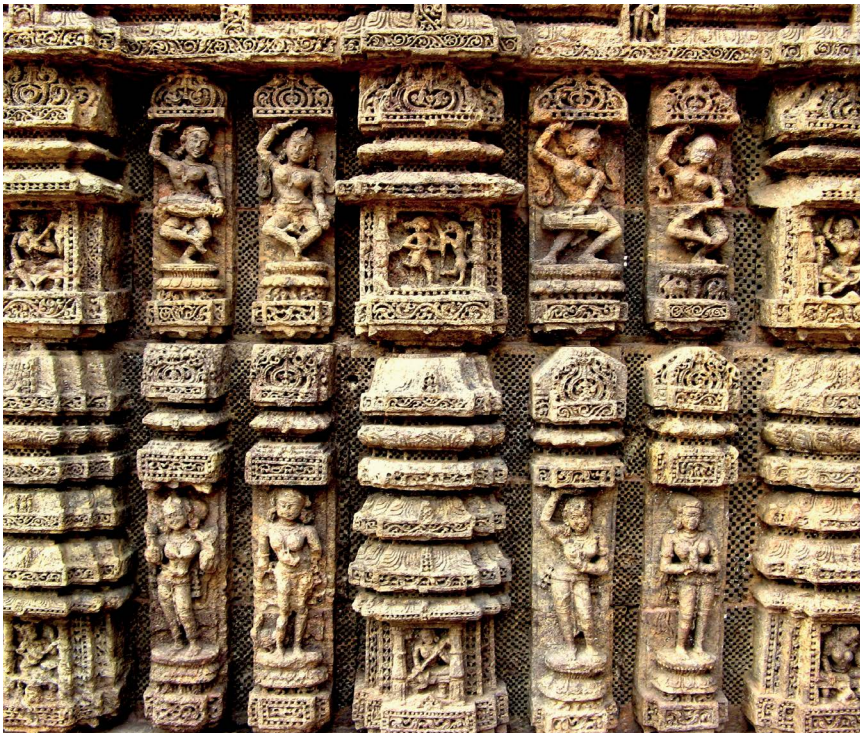
² Leela Samson, *Rhythm in Joy, Classical Dance Traditions*.

El templo contiene también una serie de figuras danzantes tan magistralmente representadas que, según comenta Leela Samson en el libro citado,³ cuando la tradición de danza Odissi estaba a punto de extinguirse, pudo recobrar parte importante de su vocabulario y su repertorio dancístico al observar los frisos del templo con las figuras danzantes, donde están representados con nitidez una serie de pasos y de *hastas*, que son las posturas de las manos.



Un costado del Nata Mandap en Konarak. Foto de Juan Elías Tovar.

³ *Ibid.*, p. 23.



Devadasis o bailarinas en diversas poses de danza. Panel lateral del Templo del dios Surya en Konarak, Orissa. Foto de Juan Elías Tovar.

ASPECTOS DE LA DANZA CLÁSICA

La danza clásica, como en general los grandes desarrollos de todas las artes hindúes, posee una extrema complejidad técnica, que difícilmente podría adivinar un espectador común. Entrar un poco en sus detalles, aunque no permitirá conocerla a fondo, dará al menos una idea de todo lo que implica su dominio técnico y también su disfrute, por parte del espectador.

La palabra *natya*, que designa la danza y el teatro, el arte de la representación escénica, viene del verbo *nat*, “actuar”, “ejecutar”. *Natya* es una exposición actoral y gesticulatoria, que puede o no incluir la danza, pero ésta forma parte del *natya*, que es el arte de la representación que integra otras diversas formas artísticas, como *sangita*, que es el canto, y *kavya*, que es la declamación de poesía.

Las formas de danza clásica en la India tienen tres aspectos principales: *nritta*, *nritya* y *natya*, que aunque tienen nombres muy parecidos, deben distinguirse con claridad. Veamos su descripción:

Nritta está considerada como la danza pura, en la que hay una serie expresiva de movimientos del cuerpo, que se coordinan con los gestos y posiciones de las manos, llamados *hastas*.

Nritya combina la danza pura y la danza interpretativa, que sin ser mímica es imitativa en el sentido de que se apoya en un verso, que el bailarín o bailarina interpreta en la danza haciendo uso de recursos histriónicos, con gestos de las manos (*hastas*), uso del rostro y los ojos, que reflejan estados o emociones permanentes (*sthayi*) o transitorios (*vyabhichari*).

Natya es la danza dramática en grupo.

Se ha dicho que estas primeras dos formas, que se han llamado danza pura y danza expresiva, eran parte de una misma tradición, no siempre apoyada en los textos, aunque sí en la transmisión directa de las escuelas dramáticas. Había poemas compuestos especialmente para la danza, como el *Gita Govinda* de Jayadeva (siglo XII), poema en sánscrito que trata de los amores de Krishna y Radha y es uno de los grandes temas de la escuela Odissi.

Las historias de estos amores o de otros donde hay una pareja, se convirtieron en los temas más populares para todo tipo de representaciones, como dan testimonio las numerosas miniaturas de Rajasthán y diversos lugares, donde aparecen Krishna y Radha, o distintas parejas que forman el héroe (*náyaka*) y la heroína (*náyika*) de la obra.

Náyaka y *náyika* se vuelven términos técnicos de la danza y el teatro para designar a la pareja amorosa cuya historia se evoca en la danza o el drama. A veces aparecen los dos —o uno de ellos— en una terraza o en el bosque, bajo la luz de la luna, en posturas que harán recordar las de la danza Kathak.⁴ Algunas de las representaciones visuales de los *ragas*, con frecuencia están constituidas también por una pareja. De ningún modo es éste el tema exclusivo, pero los distintos estados de ánimo, sobre todo de la heroína o *náyika*, en relación con sus sentimientos amorosos, son representados en gran detalle. La danza tiene dos modos: *tándava*, es una forma enérgica, masculina, y *lasya*, una forma más delicada y femenina. Estos modos de danza se acentúan más en la escuela Manipuri.

Así pues, vemos que la danza se apoya siempre, desde luego, en la música y también en otras artes como la escenografía y el vestuario, y a veces en un texto

⁴ Más adelante hay una breve descripción de varias escuelas de danza.



Anannya Akella, bailarina de Bhárata Natyam. © Foto: Ravi Pothukuchi.

poético que se va a interpretar con todos los medios al alcance. Junto a los recursos musicales y literarios, hay un conjunto de recursos visuales, que se llaman *abhinaya*, y pueden tener un estilo realista (*lokadharmin*) o más estilizado (*natyadharmin*), ayudándose también de los elementos escénicos.

El cuerpo

En cuanto a la utilización del cuerpo en la danza, Bhárata lo divide así, en su estudio al respecto:

- *Angas*. Son las partes principales: cabeza, manos, pecho, costados, caderas y pies.
- *Pratyangas*. Partes subsidiarias: cuello, brazos, abdomen, muslos y rodillas.
- *Upangas*. Partes accesorias de diferentes miembros. Por ejemplo, de la cara: ojos, cejas, pestañas, etcétera, de los pies: talones, tobillos, plantas, dedos; de las manos: palmas, dedos, y demás.

Existen, por ejemplo, nueve tipos de miradas que expresan cada uno de los nueve *rasas*. A este respecto son mucho más amplias y variadas todas las clasificaciones de movimientos y gestos para la *náyika*, que para el *náyaka*, pues la *náyika*, como se mencionó, parece haber sido el objeto central de interés. Existe una elaborada lista que se refiere a los diversos movimientos de cuello, de mentón, de ojo, del labio inferior, cejas, párpados, pupila, cabeza, etcétera.

La danza se desarrolla a partir de dos elementos fundamentales, que así describe Leela Samson, partiendo del *Natyashastra Sángraha*, un compendio del *Natya Shastra*: la danza se compone de “*charis*, que son movimientos sobre el escenario, y de *sthánakas* o posturas estáticas. El bailarín va de un *sthánaka* a una *chari* o una serie de *charis* y luego regresa a un *sthánaka*. Una *chari* implica movimiento de los pies, las rodillas, los muslos y las caderas —todo en un solo impulso.

Si ocupa los dos pies es un *karana* y una combinación de tres *karanas* es un *mándala*”.⁵ La terminología puede variar, según la escuela de danza, pero éstos son los conceptos básicos.

La expresión

Hay varios modos de expresión:

- *Ángika*. Cuando es sólo una expresión física y emplea únicamente los recursos corporales.
- *Váchika*. Verbal y vocal. Por ejemplo, la recitación de poemas o fragmentos de poemas que se van glosando en la danza.
- *Aharya*. Ornamental. Esto implica el uso de maquillaje, vestuario, escenografía.
- *Sáttvika*. Expresión emocional.

Hay todo un lenguaje gestual. En cuanto a los gestos de las manos, por ejemplo, cada *hasta* o *mudra* puede representar una palabra, una frase o una idea. Esto implicaba, desde luego, que el espectador estuviera familiarizado con tal lenguaje para poder apreciar plenamente el espectáculo. De ahí todas las exigencias impuestas al *rásika*, en el sentido de que tiene que ser un conocedor del arte que pretende disfrutar.

El bailarín debe ser capaz de expresar un *bhava*, un sentimiento específico, que produzca el *rasa* correspondiente en el espectador. Si expresa el *bhava* del deseo o de la ira, debe evocar los *rasas* de lo erótico o lo furioso, según el caso.

El *rasa*, al igual que en el teatro, es resultado de un estado de ánimo básico o permanente (*sthayi bhava*), que es el que predomina y está acompañado por una serie de estados de ánimo secundarios y transitorios. Digamos, por ejemplo, el sobresalto, la duda, el temor, la confianza, la exaltación, pueden permitir a un espectador darse cuenta de que tal o cual personaje está enamorado. Ese estado produce el *rasa* de lo erótico, que se vuelve el elemento dominante, dándole sentido a toda la obra.

El bailarín o actor expresa el *bhava*, del que surge, como resultado, el *rasa* correspondiente. Para mantener el *rasa*, la expresión del *bhava* debe fluir de una manera constante y natural, pues si se detiene mucho en uno de los sentimientos secundarios, por ejemplo la duda o el temor, terminará por echar a perder el *rasa* de lo erótico.

⁵ L. Samson, *op. cit.*.

Cada *rasa* tiene una serie de asociaciones, que en la danza es útil conocer. Puede asociarse, por contraposición con su elemento opuesto, con un color, una deidad, un *svara* o tono musical, una meta de la vida (son cuatro: *dharmā*, rectitud; *artha*, abundancia; *kama* placer, y *moksha*, liberación). Para dar una idea de todo esto, pongo un ejemplo. Con el *rasa* de lo erótico, el *shringara*, se asocia todo lo siguiente:

- color — *shyama* o azul oscuro.
- deidad — Vishnu.
- *svaras* o notas musicales — *madhyama* (la mayor) y *pañchama* (fa natural).
- *purushartha* o meta de la vida — *kama*, deseo.
- *sthayi bhava* o sentimiento dominante — *rati*, el placer.
- *lakshana* o rasgo distintivo — deseo de disfrutar al amado.
- elemento determinante — el ser amado.
- rasgos determinantes — la luna, la estación, la brisa, los aromas, la visión del amado (real o en sueños).
- reacciones consecuentes (en la heroína) — brillo, encanto, timidez, confusión, histeria, ira fingida, etcétera.
- estados involuntarios — desmayo, cambio de color, temblor, pelos de punta.
- estados transitorios — debilidad, envidia, depresión, alegría, celos, agitación, inconsistencia, impaciencia, inseguridad, indignación, etcétera.

Personajes

En la teoría del arte clásico hindú, una mujer se clasificaba por su edad, experiencia, atributos físicos y humor, así como por las etapas de infancia, vida marital temprana, maternidad, vejez. Sus reacciones ante el amado, esposo o determinada situación, es lo que define su carácter. El dolor por el amor temprano y la separación, los celos y la sospecha, el dolor del rechazo y la alegría de la unión, estos diversos estados la caracterizan para la danza.

Hay ocho clases de *náyikas* o heroínas y sus estados reflejan su relación con los *náyakas* o héroes. Las clasificaciones son inacabables: por la situación en que se encuentra, por su grado de experiencia, por la casta social a la que pertenece y de más.

Otro tanto en lo que respecta al *náyaka*. Esto es lo que dice Leela Samson: “El *náyaka* o héroe es joven y lleno de vitalidad, equilibrado y fuerte de espíritu y hábil en el arte del amor. Por lo general es orgulloso pero no egoísta, es

guapo, rico, alegre, magnánimo y con gustos refinados”.⁶ Además, se le caracteriza por su tipo de relación con las mujeres: *anukula*, es aquel que es leal y recto; *dákshina*, el que ama igualmente a todas las mujeres, incluyendo a su esposa; *shatha*, el que habla con suavidad, pero es de corazón falso; y *dhrista*, al que no le importa lo que la gente piense de él y no admite sus faltas”.⁷

Siempre aparece también un tercer personaje, la *sakhi*, que es la amiga de la *náyika*. Es quien reúne a la pareja, es la confidente y consejera; aparece como una muchacha más experimentada, que lleva mensajes y demás; pero nunca tiene las connotaciones desagradables de una Celestina. Se puede recordar que en *Shakúntala*, aparecen dos amigas que la acompañan.

El papel de la *náyika* tiene también un trasfondo religioso que la convierte en un símbolo del alma que está en busca de la unión con Dios, representado por el héroe, y recibe ayuda y consejo de los padres, del *guru* y otras personas bienintencionadas que hablan por boca de la *sakhi*.

Desde un criterio occidental, estas caracterizaciones obedecen más que a personajes con una individualidad definida, a una serie de estereotipos. En el caso de la danza no es tan importante, porque el peso de la expresión reside en otros elementos; pero en lo que toca al teatro, puede resultar muy sorprendente que la caracterización de los personajes, sobre todo de los personajes principales, no tenga un trasfondo psicológico más complejo, y acabemos teniendo que descubrir que la muchacha debe ser hermosa, tímida y modesta, y el muchacho guapo, valiente y audaz. No obstante, éste es el esquema habitual y sobre él se ha edificado una parte importante de las artes escénicas hindúes. Pero también hay que entender que aunque ése es el tema favorito los repertorios no se agotan aquí y hay otros muchos motivos dramáticos que entran en juego.

Hastas

Un texto clásico, al parecer anterior al *Natya Shastra*, sobre la expresión visual de las artes escénicas y en particular, sobre la gramática corporal dancística, el *Abhinaya Dárpana* de Nandikéshvara, de los siglos v y iv a. C., que fue traducido por

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

Ananda Coomaraswamy en *The Mirror of Gesture*,⁸ hace una lista de veintiocho *hastas* o gestos de una sola mano, que se llaman *patakas*, y veinticuatro de las dos.

Estos gestos pueden describir la noche, un río, un caballo, el calor, una calle, una puerta que se abre o se cierra, un voto, un rey ideal y otras cosas. Como vemos, desde cosas muy concretas hasta otras bastante abstractas. Por si fuera poco, el mismo *hasta* puede significar distintas ideas según su posición con respecto al resto del cuerpo, o según el movimiento que trace. Y si se combinan dos, pueden dar una idea muy completa de otra cosa. Samson pone un ejemplo: “La mano izquierda sosteniendo el *alapadma hasta* sobre la cabeza, a la izquierda, denota la luna, y la mano derecha sosteniendo el *pataka hasta*, si la corre por el cielo denota la luz de la luna.”⁹



Hastas. Bailarina de Bháratá Natyam. © Gamutstockimagespvtltd | Dreamstime.com

El ideal es poder establecer todo un discurso narrativo a través de movimientos que fluyen con aparente espontaneidad. Sin embargo, es imprescindible ceñirse a la tradición para poder transmitir el significado requerido en todos los niveles. Esto, entre otras cosas, nos permite entender por qué estuvieron unidos el drama y la danza en un principio, pues la danza llega aquí, por un lado, a una expresividad dramática sumamente elaborada, y por otro, sigue un hilo narrativo haciendo uso de elementos descriptivos.

⁸ Ananda K. Coomaraswamy, *The Mirror of Gesture*.

⁹ L. Samson, *op. cit.*

Nandikéshvara dice en el *Abhinaya Dárpana* que la bailarina debe: “Cantar con la boca, expresar el significado de la canción con los gestos de la mano, expresar un *bhava* con los ojos y marcar el *tala* (ciclo rítmico) con los pies”.

Se habla de una regla para la danza hindú, que dice:

Adonde va la mano, deben seguir los ojos,
Adonde van los ojos, allí debe ir la mente,
Adonde va la mente, se produce el *bhava*,
Donde se crea el *bhava*, el *rasa* surgirá.

Esto tiene una reinterpretación o una variante (o una mejor traducción), que da un sentido más profundo a la secuencia. Dice:

Que se extienda la mano tan lejos como pueda,
Donde la mano no alcance, que allí vayan los ojos.
Donde los ojos no lleguen, que allí vague la mente.
Donde la mente deambula, se crea el *bhava*.
Donde el *bhava* se crea, nacerá el *rasa*.¹⁰

ESCUELAS DE DANZA CLÁSICA

A continuación, veremos una breve descripción de varias escuelas importantes de danza, aunque hay otras. Dada la gran distancia geográfica de la India, en relación con nosotros, hasta hace algunos años, escuchar algo de la música o ver danza de la India, era algo muy esporádico. Sólo cuando venía alguna compañía a un festival o en una gira, existía esa posibilidad. Quisiera comentar que una ventaja de la inmediatez actual de las comunicaciones es que desde internet es posible ver ahora muestras de estas escuelas de danza, al igual que ejecuciones musicales de cantos religiosos lo mismo que de *ragas*. Invito al lector a hacer uso de este recurso.

Bhárata Natyam

Con frecuencia se ha tomado la escuela del Bhárata Natyam como sinónimo de toda la danza hindú, tal vez porque es la que se ha difundido más. El término, que

¹⁰ *Apud* L. Samson, *op. cit.*



Anannya Akella, bailarina de Bhárate Natyam.
© Ravi Pothukuchi. 222 p. 173 Bailarina de
Bháratanatyam. © Zzvet | Dreamstime.com

efectivamente se refiere a la danza de la India, puesto que Bhárate es el nombre de la India en sánscrito, tiene apenas unas décadas, pues antes recibía otros nombres: *Sadir attam* o *Sadir kacheri* (danzante y público), *Chinnamelam* (la pequeña asamblea) o *Dasiattam* (por las *dasis* o *devadasis* que la danzaban). También se dice que el nombre viene de los tres pilares sobre los que descansa este estilo de danza: *bha*, de *bhava*, expresión; *ra*, de *raga*, melodía; y *ta* de *tala*, ritmo. Otros afirman que Bhárate se refiere al autor del *Natya Shastra*.

Esta escuela de danza, cuyo origen se ha hecho remontar a los primeros siglos de la era cristiana, surgió en Támil Nadu, que está en el extremo sudoriental de la India. Es allí donde ocurre la danza mítica de Shiva, en Chidambaram, que se ha descrito en un capítulo anterior. En los numerosos templos shivaítas que

hay en toda la región es posible ver talladas en la roca o en pinturas murales muy diversas imágenes de Shiva danzante, Nataraja, el Señor de los actores y bailarines. En la puerta sur del templo de Chidambaram aparecen talladas en la piedra las 108 posturas del Bhárate Natyam, que se describen también en el *Natya Shastra*.

Algunos rasgos de esta escuela de danza son que la música puede acompañarse también de un cantor y es una narración interpretativa de ciertos mitos y leyendas, así como de conceptos espirituales presentes en las escrituras. Se marcan golpes de pie en el piso, hay giros y saltos, y las posturas básicas tienen una cualidad lineal. Leela Samson, gran bailarina del Bhárate Natyam, dice: “El estilo se proyecta con una sorprendente equidad entre belleza y fuerza, lentitud y rapidez, la danza pura y la mímica”¹¹

El Bhárate Natyam se basa en el sistema musical carnático, de que hemos hablado ya y que proviene de Karnátaka, otro estado del sur de la India, vecino de Támil Nadu. Ha conservado los nombres de las posturas en lengua támil. Contiene melodía, ritmo, poesía, drama y mímica. Sigue puntualmente las pres-

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

cripciones del *Abhinaya Dárpana*, que habla de diez posturas corporales básicas.

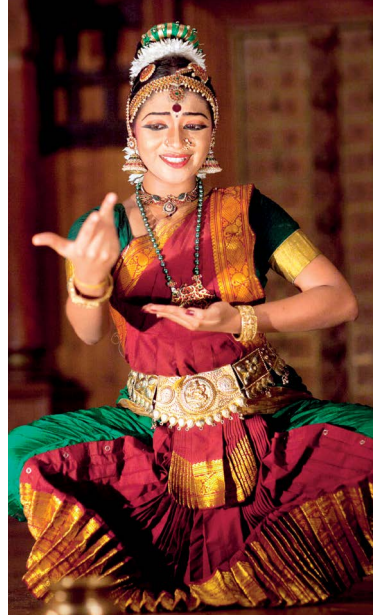
Como un escritor en relación con la literatura, el bailarín tiene un vocabulario que puede ser menos o más amplio y expresivo, y que ha de refinarse y enriquecerse a través del entrenamiento. En el Bháráta Natyam este vocabulario es muy rico, y se asienta principalmente en los aspectos de *nritta* y *nriya*, que vimos antes, la danza pura y la danza expresiva o interpretativa. Durante el entrenamiento cada paso tiene que ser ejecutado en tres velocidades distintas.

En esta escuela, en el tratamiento del *nritta* la danza fluye de una manera gozosa, y no pretende transmitir ningún estado de ánimo sino simplemente gracia y belleza. El *nriya*, en cambio, aunque se combina con la danza pura y abstracta del *nritta*, debe proporcionar una interpretación visual de

una serie de pensamientos y sentimientos a través de los recursos gestuales que se han descrito. Exige un entrenamiento mucho más intenso. La bailarina debe estar totalmente familiarizada con el arte de los *ragas* y con el estado de ánimo propio de cada *raga*, así como con el *bhava* específico del verso que va a ilustrar, pues eso constituye el sentido de su danza.

El *abhinaya*, que a *grosso modo* está formado por la expresión facial y de las manos, es algo sumamente difícil de dominar para lograr que la expresión que trata de comunicarse parezca natural y espontánea y no una caricatura; Leela Samson señala que el abuso de *abhinaya* “es la maldición de una bailarina amateur”.¹² También se requiere de cultura y sensibilidad para elegir entre poner énfasis en un estilo realista o en el más sofisticado, según la obra y el momento de que se trate, e igualmente se debe estar consciente de cuál es la utilización más adecuada de los recursos escénicos.

La representación de Bháráta Natyam se mantuvo en los templos hasta 1910, en que las autoridades del Raj británico la prohibieron, en medio de grandes



Bailarina de Bhárátanatyam |
Dreamstime.com

¹² *Ibid.*, p. 45.

protestas de la población; pero a pesar de la prohibición se siguió representando en otros escenarios, y actualmente sus repertorios se han diversificado, asimilando otras influencias, en parte porque el público desea ver algo que vaya más allá de las peripecias de la *náyika* y el *náyaka*.

Actualmente hay escuelas de Bhárata Natyam en las principales ciudades de la India, que ofrecen anualmente cientos de representaciones, así como en diversos lugares de Europa, Canadá, Australia, Estados Unidos, y en el sudeste asiático. En el año 2020 se reunieron en Chennai 10 mil bailarines de Bhárata Natyam y sus representaciones rompieron todos los récords anteriores.

Manipuri

Manipur es una región que se encuentra en el noreste de la India; la palabra significa “Tierra de joyas” y proviene de un mito, que da también origen a esta tradición de danza y a su nombre: la danza Manipuri.

El mito dice que Shiva llegó a donde se celebraba la *Rasalila*, la danza nocturna de la que hemos hablado antes, con Krishna y las *gopis* o pastoras. Krishna no lo dejó entrar, no lo dejó siquiera ver a las *gopis*, y lo mantuvo en la puerta, de espaldas. Shiva estaba extasiado por el solo sonido de la flauta, y decidió crear su propia *Rasalila* y bailar con su esposa Párvati. Bajaron de su morada en el Himalaya, el Monte Kailasa, y Shiva arrojó su tridente contra la montaña, creando corrientes de agua que resplandecían, junto con las joyas (*mani*) que la serpiente primordial Ananta se quitó de su capucha para ofrendarlas. Todo el valle se iluminó y entonces recibió el nombre de Manipur.



Danza de Shiva y Párvati. Bronce artesanal.

© Foto: Antar Juárez.

La tradición de esta danza se relaciona también con otro mito local de creación: el Todopoderoso se frotó el brazo derecho y creó nueve dioses, y luego se frotó el brazo izquierdo y se formaron siete diosas. Empezaron a

danzar y fueron creando montículos de tierra, que se convirtieron también en unidades de tiempo y golpes de tambor. Este motivo se describe en una de las danzas tradicionales de Manipur.

Hay otras historias, como la de un rey, cuya contribución a la tradición dancística fue valiosa. Se trata de un rey sabio y santo del siglo XVIII, Bhagya Chandra, que fue derrotado por el rey de Burma y se refugió en otro reino. Cuando salía hacia el destierro, en una montaña realizó una danza ritual guerrera con una lanza. El desarrollo de su baile se vio como una señal propicia de que regresaría al trono, cosa que ocurrió después.¹³ Como en muchos otros lugares, en Manipur la danza era una forma de culto, y en ella siempre participaban incluso los reyes y las reinas. Todo el desarrollo de esta escuela ha estado ligado a determinados rituales y tradiciones que se conservan hasta la fecha, porque se trata de una región bastante apartada, que ha quedado protegida de las influencias externas que en otros casos representaron la decadencia y el final de algunas escuelas. Se ha señalado que la escuela de danza de Manipur tiene una fuerte influencia tántrica.

En la corte del rey Bhagya Chandra, en especial, floreció el *sankirtan*, bajo la forma de una danza y canto devocional en honor de Krishna. En ocasiones puede ser sólo un canto de los nombres del dios, práctica que aparece como el vehículo de liberación idóneo para Kali Yuga, la presente “edad de la discordia”.

El *sankirtan* de la escuela Manipuri era muy variado y contenía una narración dancística de diversos episodios de la vida de Krishna, como la famosa *Rasalila*. Es una representación que tiene lugar hasta la fecha y dura toda la noche, pues el mito refiere que Krishna danzó con las *gopis* toda esa noche de luna llena. Durante el espectáculo, los hombres que tocan el tambor, se desnudan el torso. En alguno de los festivales los papeles de Krishna y Radha son repre-



Bailarines de danza Manipuri representando a Krishna y Radha.
© Freedomsfolio | Dreamstime.com

¹³ Bhagya Chandra (1764-1798) es hasta la fecha un monarca venerado en Manipur, y en ocasión del aniversario de su muerte se celebra allí un festival artístico de varios días.

sentados por niños. Los padres del niño que representa a Krishna asumen la mayor parte de los gastos del festival y consideran un honor que el niño haya sido elegido para desempeñar ese papel. En la víspera de la representación, los *gurus* que han entrenado a los niños en la danza reciben ofrendas, y el *guru* del niño que va a ser Krishna y que seguramente lo ha regañado o le ha pegado durante el entrenamiento, que es difícil, le dice: “Has tomado la forma del Dios que adoro. Por favor perdóname por haberte hecho daño”. El día del festival, a los niños y las niñas que participan se les baña, se les viste y son tratados como pequeños dioses. Krishna despide a las *gopis* al amanecer y les dice que deben ya ir a sus casas, y ellas responden: “Que siempre reencarnemos como *gopis*”.

Las técnicas de la danza Manipuri exigen un tremendo control, que no debe afectar la fluidez del movimiento, que es continua. Aquí hay un contraste notorio entre los dos aspectos de la danza: el *tándava*, masculino, y el *lasya*, femenino. El femenino es suave y gracioso. El masculino es muy fuerte y sólo se logra con un tremendo control de la ejecución, que es muy estilizada. Se dice que representa el control que el creador tiene que ejercer sobre el universo que ha creado.

El tono de la escuela Manipuri es introvertido. Los movimientos, sean verticales u horizontales, tienden a ser circulares y a formar combinaciones en espiral. No hay movimientos corporales acentuados sino sugeridos. Leela Samson hace una admirable descripción:

Se requiere un tremendo esfuerzo para dar al estilo Manipuri su cualidad de aparente soltura. Cada movimiento está apoyado en el poder. Mientras mayor es la fuerza, mayor es la necesidad de control y restricción. No hay finalidad para ningún estado de ánimo o pensamiento. El poder no es una fuerza que se gasta sino una fuerza contenida. Vibra y se renueva a sí misma. Por eso, un observador casual puede no advertir la intensidad y riqueza del Manipuri.¹⁴

Actualmente, hay algunos grupos que hacen representaciones profesionales fuera del contexto de sus aldeas. El vestuario masculino es sencillo. Los músicos llevan una *dhoti* —el tipo de pantalón hindú como el que usaba Gandhi— y un turbante de muselina, así como rosarios y cuentas sagradas; deben estar impecablemente limpios. Las mujeres llevan atuendos regionales, de colores muy vistosos, que en ocasiones se componen de largas faldas cilíndricas, que reducen

¹⁴ L. Samson, *op. cit.*, p. 65.

en enorme medida el uso de posturas de los pies, frecuente en otros tipos de danza. El escenario es una arena circular. Hay numerosas escuelas de danza Manipuri para niños.

Kathak

La palabra *kathak* viene de *katha*, en sánscrito, que significa “historia”, y en el norte de la India se dio el nombre de *kathakas* “el que cuenta una historia”, a ciertos juglares errantes —por llamarlos así—, que eran también músicos y bailarines expertos, y haciendo uso de todos sus talentos contaban historias de las grandes épicas y la mitología. Se dice que tan sólo con un chal, un *kathaka* podía entretener a toda la aldea: si se lo enredaba en la cabeza, como turbante, se convertía en héroe o rey; si se lo ataba en el pecho, se volvía un villano astuto; si se cubría la cabeza con él, se volvía una bella joven, y si lo sacudía por encima de su cabeza, simulaba ir cabalgando.

Aunque se trata, al parecer, de una de las escuelas de danza más antiguas, acaso mencionada en el *Mahabhárata*, la forma de danza Kathak, como se conoce ahora, proviene del Rajasthán, al noroeste de la India —justo al extremo opuesto de Manipur, que se encuentra en el noreste—. Era representada en grandes ocasiones y ceremonias en el patio de los templos. Un impulso muy poderoso que recibió esta escuela provino de la expansión del culto a Vishnu, producida por los movimientos místicos populares que dieron origen a muchas formas nuevas de poesía y de danza.

Como se mencionó en capítulos anteriores, esos movimientos de la *bhakti* o devoción empezaron desde los siglos VI y VII en Támil Nadu, en el sur de la India, y se fueron extendiendo hacia el norte, donde los encontramos ya en diversas regiones y con expresiones distintas, hacia el siglo XV. Entre los poetas místicos de estos movimientos hubo devotos de Shiva, de la Devi o Diosa, y sobre todo de Rama y de Krishna. Esta última figura fue sumamente poderosa. Poetas como Jayadeva, Vidyapati, Chándidas, Narsi Mehta, Surdas y la gran poeta Mirabai, expresaron su anhelo por Dios a través de la imagen del amor de Radha por el Señor Krishna.

Para esta época, sin embargo, la tradición de la danza Kathak estaba ya establecida, pues surgió de cultos a Krishna más antiguos que los movimientos de los *bhaktas*. Y recibió otro gran impulso durante el Imperio Mogol, que favoreció inmensamente las artes, aun provocando que las representaciones de danza emigraran de los templos a la corte, y tuvieran que adecuarse a los gustos de los

emperadores. A pesar de que eran musulmanes, los emperadores mogoles no alzaron ninguna objeción contra las representaciones del amor entre Krishna y Radha, pero pusieron un énfasis mayor en el motivo de los encuentros amorosos y eróticos de la pareja que en su significado místico.

Bajo la corte mogol se desarrollaron otras formas musicales como el *gazal* —las “gacelas” que se encuentran también en la poesía arábigo-andaluza en España y llegan incluso a García Lorca— y el *bhajan*. Los *bhajans* han prevalecido hasta la fecha en la poesía mística hinduista, tal como ha sido con los *gazals* de expresión musulmana, en tradiciones sufíes.

Aunque en algunas cortes musulmanas pudo haber ciertas actitudes seculares hacia los motivos religiosos hindúes relativos a Krishna, la música, la poesía y la danza fueron siempre factores de acercamiento entre hindúes y musulmanes como se vio en el caso del músico Tansen y de otros artistas. Y así como Tansen, siendo hindú se convirtió al islam, puesto que su *guru* era musulmán, el gran santo poeta Kabir, musulmán de origen, tuvo un maestro espiritual hindú. El sufismo musulmán y las tradiciones *bhaktas* hindúes tienen más puntos de acercamiento que de diferencias.



Bailarinas de Danza Kathak. © Mirko Kuzmanovic | Dreamstime.com

Un rasgo especial de la escuela Kathak es que tiene *gharanas* o tradiciones dancísticas tanto hindúes como musulmanas. Comparten elementos culturales de las dos religiones, que han incorporado indistintamente a sus espectáculos. Las ciudades principales donde se desarrollaron estas *gharanas* y han tenido más actividad son Jaipur, en Rajasthán, así como Benares o Varanasi y Lucknow en Uttar Pradesh. Cada escuela tiene sus particularidades y pone un acento especial, ya sea en expresiones faciales, particularmente de los ojos, o en movimientos gráciles de las manos o los pies, que llevan pequeños cascabeles.

La danza Kathak se ha extendido también a Cachemira, Bihar y Gujarat. En algunas regiones ha inspirado variantes, como la Bhavai, una forma de teatro popular donde se narra en pequeñas aldeas la historia de los dioses. A diferencia de la danza Manipuri, la escuela Kathak desde muy temprano se desligó de las obligaciones rituales en los templos y tuvo un desarrollo más independiente.

Wajid Ali Shah patrocinó el establecimiento de la escuela Kathak en su corte, en Lucknow. El estilo o *gharana* de la escuela de Lucknow ha sido descrito así por Leela Samson: “Se caracteriza por un movimiento grácil, un *bhava* o expresión sutil y un uso sofisticado del ritmo. El virtuosismo técnico y el esplendor se complementan por la sutileza en la descripción de estados de ánimo y emociones”.¹⁵

Muy nocivo para ésta y otras escuelas de danza fue el Raj británico —el periodo de dominación inglesa en la India—, pues a la incomprensión total de los ingleses de la danza de la India, que los llevó a caricaturizarla, se sumaron los criterios victorianos represivos hacia toda expresión de sensualidad, con el inconveniente de que los misioneros anglicanos reprobaban también, por su parte, que se representaran las antiguas historias de los dioses y héroes hindúes, y querían sustituirlas por pasajes del Evangelio. Por suerte no lo lograron, pero en muchos casos dejaron estas escuelas al borde de la desaparición, pues presionaron para que los patrocinadores de las escuelas de danza suspendieran su apoyo.

Odissi

La danza Odissi surgió en la región de Orissa, en la costa oriental de la India. Hay una inscripción que data del siglo II d. C., que da testimonio del interés del rey Kharavela por las artes, la música y la danza. En Ranigumpha hay unas cuevas de tradición jainista donde una bailarina y sus músicos aparecen tallados en unos

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.



Una de las 64 yoguinis del Templo de Hirapur, Orissa. Foto de Juan Elías Tovar.



Nichos con relieves del Templo de las 64 yoguinis. Hirapur. Orissa. Foto de Juan Elías Tovar.

paneles. Y en el extraordinario templo descubierto de las *yoguinis*, que tiene pequeñas esculturas de 64 advocaciones de la Devi o diosa, muchas de estas figuras aparecen también en posturas de danza. La danza Odissi fue, por otra parte, ejecutada principalmente por mujeres.

La región recibió la influencia de tradiciones budistas, jainistas y tántricas, además de la hinduista omnipresente. El budismo de la escuela Mahayana estuvo allí entre los siglos VII y IX, y antes de esto hubo un gran desarrollo de movimientos tántricos. Cuando llegó el filósofo Shánkara o Shankaracharya a la región, el budismo palideció ante el tremendo impulso de los cultos shivaitas que él llevó consigo. Hay muchos ejemplos artísticos de figuras de Shiva y Ganesha, que datan de esa época y son obras de arte extraordinarias.

En el templo de Muktéshwar hay imágenes de Shiva en posturas *tándava*, y músicos que adoptan también posturas muy dinámicas. Es posible reconocer su semejanza con las poses de la actual danza Odissi. Ese y otros templos exaltan la figura de Shiva Nataraja como tal, y bajo otras advocaciones. En el templo aparece también el vehículo de Shiva, su toro Nandi, y *gandharvas* danzantes. Aquí tuvo mucha fuerza la tradición de las *devadasis*. Según una leyenda, Shiva y Ganesha le

enseñaron su danza a la *apsará* Manirambha, y a través de ella y de Bhárata, el sabio Attahas la aprendió y la transmitió después a las *maharis* o *devadasis* de Odra Desh, lugar que ya Bhárata menciona en relación con la danza y que pertenece a la actual Orissa.

Entre los siglos VII y XI, en el esplendor de la cultura clásica de la India, prácticamente todos los reyes patrocinaron las artes. De esta época datan unas inscripciones sobre las *devadasis*. Las hubo, en especial, junto con músicos y cantantes, para el culto del Señor Jaganath, en Puri, la capital de Orissa. Este templo es extraordinario por el hecho de que en él coexisten cultos a Shiva y a Vishnu, y por éste, a Rama y a Krishna.

El *Gita Govinda* de Jayadeva, poema sánscrito escrito en el siglo XII, como se mencionó, es muy importante en esta tradición de danza y en otras manifestaciones artísticas de la región. Se dice que la esposa de Jayadeva, Padmavati, era una bailarina y que ella influyó en las descripciones de Radha, la amada de Krishna, que hizo el poeta. El *Gita Govinda* es una obra de devoción a Krishna, y al mismo tiempo un bellissimo poema erótico. Hubo *ragas* y *talas* que se adaptaron a sus estribillos.

El templo al dios del Sol en Konarak tiene un *Nata Mandap*, como se refirió al principio de este capítulo, una sala de danza donde hay muchos relieves que representan bailarinas y músicos, que también es posible encontrar en otros de los numerosos paneles escultóricos del templo. Son mucho más antiguos que el tratado sobre la danza Odissi, escrito por Mahéshwar Mohapatra, en el siglo XV, el *Abhinaya Chándrika*, donde se describen muchas de esas posturas.

Hubo tres clases de bailarinas: las *maharis* que bailaban en los templos; las *nachunis* de la corte real, y las *gotipuas* que bailaban en público. Sólo las *maharis* podían entrar en el santuario. Eran las que tenían una disciplina más difícil y las que se casaban con el dios.

Bajo el dominio musulmán y sobre todo bajo el británico, como se ha señalado, se desvirtuó mucho este culto, que terminó por ser abandonado en diversos lugares. Hubo un resurgimiento en el siglo XVIII, pero la escuela había perdido su carácter original. Fue más tarde que se intentó recuperar las formas clásicas, y tanto el tratado del *Abhinaya Chándrika*, como los numerosos relieves de los templos que representaban danzantes, fueron de enorme utilidad.

Se dice que el estilo Odissi es muy escultórico. Hay varias posturas clásicas:

- *Sambhanga*, que distribuye el mismo peso en ambas piernas.
- *Abhanga*, cuando el cuerpo se desplaza a un lado por la flexión de una de las rodillas.



Bailarina de danza Odissi bailando frente al templo de Mukteshvar en Bhubaneswar, Orissa.

© Shaikh Mohammed Meraj | Dreamstime.com

- *Tribhanga*, es la postura más difícil, con tres flexiones, en las rodillas, el torso y el cuello. Se forman triángulos también con la flexión de muñecas, brazos, tobillos y piernas.

Es frecuente encontrar estas posturas en esculturas y relieves. Hay, además, once posturas para los pies, y diversas formas de caminado para una bailarina en el escenario, y éstas se comparan con el paso del cisne, el pavorreal, el ciervo y el elefante. La danza Odissi tiene un uso extenso de los *hastas* o gestos de las manos, y una utilización variada de los brazos. Y aunque estos elementos son muy importantes, el carácter tradicional de la danza Odissi ha sido el interpretar dancísticamente la narración de un relato mitológico o un poema místico. Tiene un carácter espiritual muy marcado, que se aprecia incluso en elementos simbólicos del vestuario.

Los instrumentos más frecuentes que acompañan la danza son la vina, el tambor, la flauta y los címbalos. El programa típico incluye una invocación inicial, un saludo a la tierra, los dioses, el *guru* y la audiencia, un *raga* que se baila, luego una parte lírica con uso de *abhinaya* y que por lo general glosa versos del *Gita Govinda* o de otros poemas que traten de los amores de Krishna y Radha. La

parte final del programa se llama *moksha* y es el recordatorio de que la liberación es la meta final de la vida y que la danza es un camino hacia ella.

El vestuario es una *sari* de seda drapeada en una forma práctica y cómoda. Hay muchísimos ornamentos de plata: diadema, aretes, pulseras, brazaletes, cinturón, ajorcas con cascabeles en los tobillos, collar con un pendiente. El peinado puede representar la torre de un templo y lleva entrelazada una guirnalda de flores. La bailarina se pinta las cejas con pasta de sándalo, los párpados con kohl, lleva un punto rojo en el entrecejo, y además, en las palmas, dedos y plantas de los pies, diversos diseños formados con laca. Todo tiene un sentido ritual.



Diversos hastas y posturas de danza Odissi.
© Gamutstockimagespvtltd | Dreamstime.com

Kathakali

La danza Kathakali, que no debemos confundir con la danza Kathak, proviene del estado de Kérala, ubicado al sur, vecino de Támara Nadu que fue donde se originó el Bháráta Natyam. Es, sin embargo, completamente distinta. Según Leela Samson, la danza Kathakali: “Es la forma de danza de la India más explícita, apasionada y colorida”.¹⁶ A diferencia de las demás, posee un sentido del humor que se hace manifiesto en las representaciones y que acaso fuera consecuencia del hecho de que no se originó en los templos y las danzas rituales, sino en las cortes y los teatros, lo cual quizá le restaba cierta solemnidad. Pero al igual que las demás escuelas, ofrece una síntesis de música, canto, coreografía y una amplia gestualidad, para dar expresión a su repertorio temático, que es muy similar al de aquellas.

La forma actual del Kathakali quedó establecida hacia el siglo xvii, aunque tiene raíces mucho más antiguas en diversas formas de entretenimiento, tanto populares como más refinadas. Una de ellas es el Kutiyattam, una forma de drama religioso que data del siglo i. También se nutre de las tempranas artes marciales, prácticas de atletismo y otras tradiciones folclóricas del sur de la India. Cabe señalar que este tipo de danza se ha extendido a otros lugares como Shri Lanka.

En sus orígenes se encuentra un antiguo arte histriónico llamado Chakiar Koothu, que sólo podía ser representado por la casta de los Chakiars y estaba restringido a los templos. A diferencia de la danza Odissi, que era realizada principalmente por mujeres, en la Kathakali los actores eran hombres; es relativamente reciente la incorporación de mujeres en el escenario. Se representaban historias de las dos grandes épicas y de los Puranas, y había un solo personaje que era acompañado por un tambor de cobre y címbalos que tocaba una mujer. Empezaba ya a haber mucha expresión facial, *mukha abhinaya*, que luego terminó por incluir el elaborado maquillaje y el vestuario de esta escuela, cuyas formas y colores pertenecen a los personajes específicos que se están representando y que la audiencia puede identificar. Las producciones tenían también el patronazgo real.

Otros antecedentes son una obra llamada *Krishnattam*, sobre episodios de la historia de Krishna, que data del siglo xvii y fue desarrollada por el regente de Calicut, y el *Ramanattam*, que refería las aventuras de Rama, y fue escrita por el rey de Kottakar, cuando el regente de Calicut le negó su *Krishnattan* para representarlo. Según la leyenda, el rey escribió enseguida el *Rāmanattan* y preparó a los bailarines para esa representación, que duraba toda una semana. A diferencia

¹⁶ *Ibid.*, p. 120.

del *Krishnattam*, que estaba escrito en sánscrito, el *Ramanattam* fue escrito en maláyalam, la lengua local, y muy pronto se volvió mucho más popular. El repertorio se amplió después, incluyendo historias de las épicas y los Puranas; se refinaron el maquillaje y el vestuario, y de este grupo surgió el Kathakali, que quiere decir literalmente, relato-representación.

Los grupos se multiplicaron y tuvieron un amplio patronazgo de los soberanos locales; aunque a la larga esta escuela de danza fue decayendo, y cuando se encontraba también a punto de disgregarse, un gran poeta del lugar, Vallathol Narayana Menon, se propuso en 1930 salvar la tradición de Kathakali y recibió apoyo de diversas personas.

En escena, los actores tienen un uso tan amplio del lenguaje gestual, que podrían prescindir del verbal. Hay, sin embargo, versos cantados por dos músicos que se alternan, y que el bailarín interpreta muy explícitamente, haciendo variaciones sobre las líneas e incluso adelantando las posibles reacciones del personaje frente a esos contenidos.

El entrenamiento es muy arduo y empieza cuando los actores tienen diez años. Se les prepara para utilizar su imaginación y su propia creatividad en lo que toca a los movimientos corporales y faciales. Reciben masajes con aceite y baños que no son agradables, pues el chico recibe el masaje tendido en el suelo con los pies del masajista, que estimula todos los músculos, articulaciones y nervios. Hay una postura básica sedente, que requiere un gran entrenamiento. El bailarín casi siempre tendrá las rodillas separadas y necesitará mucha estabilidad para soportar los pesadísimos tocados. Hay también ejercicios especiales para los ojos, cejas, mentón, mejillas, etcétera. El entrenamiento dura unos diez años. El actor debe lograr un perfecto control sobre cada músculo, por separado, de su cuerpo y su cara. Hay también un uso gestual muy amplio, pues el Kathakali, dice Leela Samson, sobrepasa a todos “como una forma de arte descriptivo. Es ‘teatro total’ tanto en lo que toca individualmente al artista como al oficio teatral en el sentido más amplio”.¹⁷

El grado de caracterización de los personajes se da en las líneas básicas del estereotipo, pero abarca también matices muy líricos y específicos. Esto se debe a los enormes recursos del artista: “Con las manos cruzadas y sentado en el suelo, el bailarín puede, sólo a través de la expresión facial, mostrar la caída de una flor mientras baja del cielo, la brisa que le lleva su aroma. Sólo con los ojos puede medir su avance hacia él. Huele su fragancia, al principio suave y luego más fuerte. Sus ojos, nariz y sentidos se activan para reflejar mil reacciones”.¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸ *Idem.*



Danza Kathakali en K erala.   Zzvet | Dreamstime.com

Frente a esto, uno puede pensar que bajo las densas capas de maquillaje y todo el vestuario que portan, poder lograr esta expresión debe ser mucho más difícil.

Tradicionalmente, el Kathakali se representaba de noche, sobre una plataforma que carecía de escenografía, cortinas y decoraciones.  nicamente había un banco, que el bailarín podía usar como quisiera: podía ser un trono para sentarse, un árbol para trepar o un lugar de descanso. La iluminación consistía en una gran lámpara de aceite, colocada frente a la plataforma, y que se llenaba de tiempo en tiempo. La música corría a cargo de dos cantores y dos tamboristas.

En contraste con esta simplicidad, el énfasis recae en la caracterización del personaje, que hace esa riquísima utilización de maquillaje y vestuario, lo que se llama *aharya abhinaya*. Como ocurrió con el teatro griego en cuanto al uso de las máscaras y los coturnos, el uso del vestuario y el maquillaje en el Kathakali tenía por objeto mostrar que los personajes que se est n representando son seres sobrehumanos. El actor debe poder expresar aquí lo sobrehumano enfundado en su densa parafernalia.

Los caracteres del drama Kathakali se clasifican en tipos *s ttvicos*, *raj sicos* y *tam sicos*. Ésta es una antigua división que proviene de la filosofía Samkhya y que caracteriza los tres modos de acción de la naturaleza. Muy sucintamente, lo *tam sico* es inercia e ignorancia, lo *raj sico* es dinamismo y ambición, y lo *s ttvi-*

co es armonía y equilibrio. Estas tres cualidades se reflejan en todos los niveles de la existencia, y trasladadas al ámbito moral de los caracteres dramáticos, vemos que los *sáttvicos* son los personajes nobles, heroicos, generosos y refinados. Sus caras aparecen pintadas de verde, con una banda blanca debajo de la mandíbula, que delinea el rostro y permite apreciar el maquillaje. Los labios son rosas y se curvan en los extremos. Los ojos tienen líneas negras alrededor.



Bailarín actor de danza Kathakali. © Zzvet | Dreamstime.com

Los personajes *rajásicos* son los antihéroes como Rávana o Duryódhana, los villanos respectivos del *Ramáyana* y del *Mahabhárata*. El verde básico es atravesado por líneas rojas en la frente, las mejillas y la nariz, y es lo que permite reconocerlos. Los *tamásicos* son los personajes crueles y perversos, muy malos, y llevan una barba roja. Son seres demoníacos.

Las implicaciones simbólicas de esta forma de representación, así como su desempeño técnico sobre la escena, vuelven a mostrar el largo trazo que va en este drama de la acción dancística a los movimientos sutiles del alma, del gesto corpóreo explícito a la rápida sucesión de estados transitorios por los que pasa el personaje. Y en éste se muestran rasgos humanos que se abren a lo sobrenatural y lo divino.

Se puede mencionar que en tiempos recientes el repertorio temático de la danza Kathakali se ha ampliado hasta tocar temas totalmente nuevos dentro de su tradición, y que ha incluido incluso adaptaciones de relatos occidentales como de obras de Shakespeare o el *Quijote* de Cervantes.

OTRAS ESCUELAS DE DANZA

Mohiniyattam

Una escuela que se reconstituyó en épocas recientes es la llamada Mohiniyattam o Mohiniatam, que habiendo sido prohibida durante el Raj británico, fue rescatada después. El nombre de esta escuela proviene de Mohini, la advocación del dios Vishnu como una mujer totalmente seductora, que es la forma que él toma para bajar a la tierra junto con Shiva y dar una lección a los ascetas arrogantes, según referimos páginas atrás.¹⁹

A esa forma de Vishnu como Mohini se adjudican otras leyendas. Una de ellas cuenta que cuando al fin logran los dioses y los demonios, después de batir el mar primordial, hacer emerger el néctar,²⁰ aparece Mohini del lado de donde están los demonios, que se deslumbran con su belleza y van detrás de ella, lo que permite a los dioses robarse todo el néctar y quedárselo, impidiendo que caiga en manos de los demonios, cuya inmortalidad definitivamente no deseaban. La manifestación de Vishnu como Mohini tiene como rasgo principal la utilización de los encantos y todo el poder de seducción femenino para hacer que el bien prevalezca sobre lo perverso y lo negativo.

En otra leyenda, Mohini va en rescate de Shiva, porque este dios había concedido al demonio Bhasma el poder de convertir en ceniza a cualquier persona que tocara, simplemente con ponerle la mano en la cabeza. Cuando el demonio trata de tocar al propio Shiva, aparece Mohini que lo seduce, invitándolo a acompañarla en una danza. El demonio imita los movimientos de ella, y cuando ella se pone la mano en la cabeza, al hacer lo mismo el demonio Bhasma, queda convertido en *bhasma*, palabra que significa “ceniza”.

Al igual que la danza Kathakali, la escuela Mohiniyattam o Mohiniattam surgió en el estado de Kérala, pero de raíces muy distintas. Hay posibles evidencias

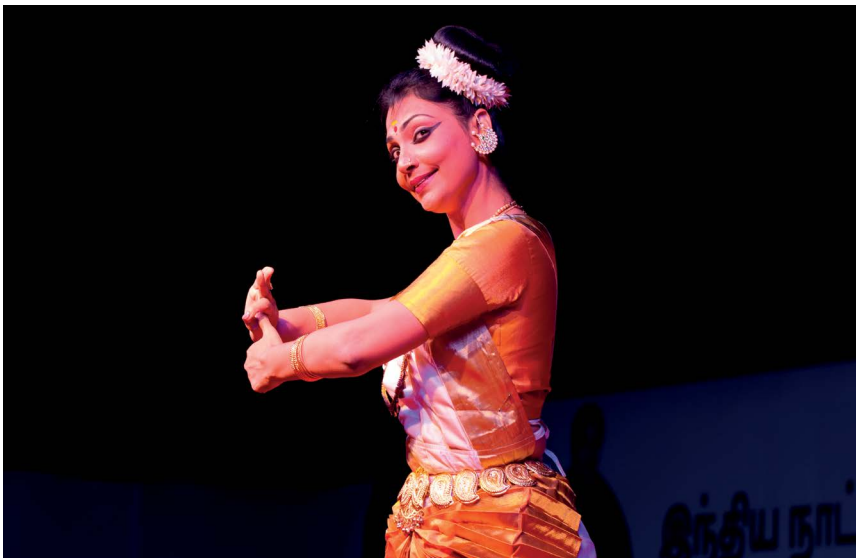
¹⁹ Véase el capítulo IV, p. 90.

²⁰ Ver también el capítulo III, p. 70.

de esta danza también en la escultura de los templos, como el Trikodithanam, consagrado a Vishnu, que data del siglo XI. Y aunque tiene un origen muy antiguo, parece haberse sistematizado cuando se estableció en la corte del Maharaja de Travancore, Svathi Tirunal (1813-1846), notable gobernante que contribuyó significativamente al desarrollo de la música, la literatura y la astronomía en su reino.

Partiendo acaso de los mitos de Mohini como de un posible origen de esta escuela, pero siguiendo los principios básicos del Bhárata Natyam, la danza Mohiniyattam es interpretada sólo por mujeres, y se caracteriza por movimientos suaves y elegantes, es decir, utiliza el estilo *lasya*, siempre lleno de delicadeza. El movimiento de los ojos, muy en especial, forma parte de esta danza, se ha dicho que con el propósito de hechizar la mente sin atraer los sentidos, lo cual es un principio muy importante en el arte hindú. Su tema principal es el amor por Vishnu o Krishna. Y tal carácter devocional hace que las representaciones de esta escuela, que combina danza y poesía, se escenifiquen generalmente en los templos, en un solo de danza ejecutado por una bailarina.

El repertorio musical del Mohiniyattam incluye gran parte de la tradición carnática, y la danza puede integrar canto y recitación —por la bailarina misma o los músicos— y en algunas ocasiones, prácticamente, la representación de una obra.



Deepa Chakravarthy, bailarina de la escuela Mohiniyattam. © Denis Shevyakov | Dreamstime.com

Kuchipudi

Originada también en el sur, en una aldea del estado de Andhra Pradesh que lleva precisamente ese nombre, la danza Kuchipudi se relacionó, etimológicamente,²¹ con cantores y bailarines errantes que llevaban a distintos templos sus representaciones. En el *Natya Shastra* se habla ya de la delicadeza de movimientos propia de la danza de Andhra Pradesh. Hay referencias que datan del siglo x.

En los registros de lo que fue el gran Imperio Vijayanagara, que en una época llegó a abarcar todo el cono sur de la India, hacia el siglo xv se menciona que grupos Bhagavatas de danza y drama, provenientes de la aldea actual de Kuchipudi, habían representado ante la corte real. Pero a la caída de este Imperio y la destrucción de sus templos, en 1565, a manos de una alianza de sultanatos que se habían establecido en el Decán, alrededor de quinientas familias de artistas de Kuchipudi emigraron a Tanjore, en Tánfil Nadu, donde el rey les dio tierras y se establecieron en lo que ahora es Melattur, aunque otros se quedaron en Kuchipudi y mantuvieron la tradición.

Al parecer esta escuela de danza tomó su forma definitiva, más moderna, hasta el siglo xvii, bajo la dirección de un monje vedántico, Tirtha Naráyana Yati y su discípulo Siddhendra Yogi. Aunque el origen de las artes representativas según la tradición es shivaíta, por lo general, como muchas otras escuelas de danza, la Kuchipudi tiene una orientación váishnava, y se centra en el culto a Krishna. El monje Naráyana Yati escribió una especie de libreto dancístico llamado *Sri Krishna Lila Tarangini* (literalmente, “Las olas del juego [divino] de Shri Krishna”), que es la historia de Krishna desde su nacimiento hasta su matrimonio, y la danza fue representada en el gran templo de Tanjore o Tanjavur. Su discípulo Siddhendra Yogi, por su parte, creó otra obra, *Parijata-apaharana*, o “El hurto del árbol Parijata”, que es el árbol celestial en el jardín de Indra. Pero no pudiendo Siddhendra encontrar buenos bailarines para representarla en Tánfil Nadu, regresó a Kuchipudi, el lugar de origen, donde entrenó a un grupo de jóvenes brahmines, y acordaron que cada año se representaría esa obra allí.

La peor amenaza vino después, bajo el fanático emperador mogol Aurangzeb, que prohibió toda práctica no islámica, incluso las representaciones de música y danza hindúes, y ordenó confiscar y destruir todos los instrumentos musicales. Y aunque a su muerte sobrevino prácticamente el colapso del Imperio Mogol, las

²¹ “Kuchipudi” fue la contracción de Kuchilapuri, que a su vez provenía del sánscrito Kusilava-puram, que quería decir “aldea de actores”.

colonias europeas ridiculizaron y degradaron las tradiciones dancísticas de la India, y la escuela Kuchipudi pudo resurgir, como otras, sólo a partir de la década de los veinte del pasado siglo.

En el extremo opuesto a la escuela Mohiniyattam, cuyas danzas eran realizadas sólo por mujeres, la representación tradicional de la danza Kuchipudi la realizaban únicamente hombres, de casta brahmánica. Más tarde se incorporaron bailarinas. Hubo al parecer un antiguo tronco común que se diversificó posteriormente dando origen a estas tres escuelas del sur de la India: la Yakshagana, de Karnátaka, la Bhagavata Mela Nátaka de Támil Nadu, y la Kuchipudi de Kérala.



Bailarina de danza Kuchipudi.
© Edward Zhuravetc | Dreamstime.com

Aunque para un espectador no familiarizado con las distintas escuelas de danza, puede haber elementos que parecen prácticamente iguales, entre una y otra hay diferencias en la estructura de las danzas, los estilos interpretativos, los vestuarios, y la creatividad misma de los ejecutantes, que permite el surgimiento de rasgos que diferencian a una escuela de otra, aunque todas compartan los elementos comunes que les dan forma.

Una representación de danza Kuchipudi comienza con una invocación y luego se presenta a los bailarines explicando el papel que van a asumir. Hay después una breve introducción dancística, acompañada de música, a la que sigue después una sección de danza pura o *nritta*, que se continúa luego con una sección de la danza expresiva que se conoce como *nritya* que, como se recordará, es aquella en que toda la gestualidad de las manos y el rostro hace un relato de la historia objeto de la representación. Se acompaña también con música carnática, que puede ser sólo vocal o también instrumental. Los instrumentos utilizados aquí son la vina, la flauta y la tanpura, con címbalos y el tambor llamado mridanga, como instrumentos de percusión.

Actualmente hay variantes regionales en esta escuela, que se conoce en muchas partes del mundo.

Palabras finales

¿Qué significan las artes escénicas en un contexto de tanta densidad espiritual como el de la cultura de la India?

Una de las escuelas filosóficas donde se desarrolló con más profundidad la idea de que todo, incluso el arte, es una vía hacia el Ser, como ya vimos, fue el shivaísmo o shaivismo de Cachemira, nombre que se ha dado, genéricamente, a varias corrientes filosóficas que provienen de esa región del norte de la India. Una de estas escuelas, la que se conoce como Trika, fue formulada a partir del siglo IX d. C., y tuvo un extenso desarrollo en los tres siglos siguientes. Muchas personas que se acercaron a ella, con frecuencia han llegado a la conclusión de que se trata del más penetrante y completo sistema filosófico que haya existido nunca.

Según la leyenda local, esta escuela surgió un día en que el sabio Vasugupta, que vivía en la capital de esa región, Shrinagar, soñó al dios Shiva, que le pedía ir a la montaña Mahadeva a buscar una sabiduría que después debería transmitir a las personas dignas de recibirla. Vasugupta fue a dicha montaña, y al tocar una enorme laja, ésta se dio la vuelta y cayó, mostrando inscritos los 77 aforismos que se conocen como *Shiva Sutras*.

¿Quién es Shiva? El Señor supremo, que en el shivaísmo aparece también como un dios danzante, un dios actor. ¿Qué son *sutras*? Aforismos, descargas conceptuales tremendamente concentradas, cuyos principios de sabiduría, para ser comprendidos cabalmente, tienen que exponerse e interpretarse con más amplitud, por medio de comentarios. Ahora podría decirse que un aforismo es minimalista, pues debe expresar el mayor significado posible con el menor número de palabras: máxima expresión con mínimos recursos.

El primero de estos aforismos, que están agrupados en tres capítulos, dice en sánscrito: *Chaitanyam atma*, “El Ser es conciencia”. Ése es el planteamiento inicial, y es lo que va a recorrer como un hilo conductor todo el libro, que es una enseñanza sobre el Ser. En la tercera parte, hay otro aforismo que es el que me interesa destacar aquí. Dice en sánscrito: *Nartaka atma*, “El Ser es un actor”. Un actor

o un bailarín, que aquí son lo mismo; es un artista que, en todo caso, juega a representar. ¿A representar qué? Todo el drama del universo, todo lo que hay en él, el papel de cada uno de nosotros mismos.

Esto es lo que dice esa tradición del shivaísmo. El Ser o Shiva juega a crear y a disolver este universo, como queda simbolizado en la maravillosa escultura del Shiva Nataraja, cuyos atributos y movimientos se explicaron aquí en un capítulo anterior. Shiva juega, además, a convertirse en cada ser humano. Para ello, oculta su verdadera naturaleza divina detrás de las máscaras de nuestros egos y nuestros destinos individuales. Nietzsche llegó a una idea parecida, sin conocer el shivaísmo, cuando habla en *El nacimiento de la tragedia* del dios Dioniso “preso en la red de la voluntad individual”.

La idea de ver el mundo como un gran teatro, como una representación, no es nueva ni en la India ni en Occidente. En la India esta noción aparece en la filosofía de la escuela Samkhya, así como en los planteamientos de Shankaracharya, el gran maestro del Vedanta no dualista, y también en una obra como el *Yoga Vasishtha*, influida tanto por el Shivaísmo de Cachemira como por el Vedanta, entre otros textos. En Occidente, Sófocles, Shakespeare y Calderón de la Barca, junto a muchos más, la expusieron igualmente; incluso podemos encontrarla en Plotino, místico neoplatónico. Pero decir que el Ser es un actor es algo insólito —y va muy de acuerdo con nuestro tiempo—. El shivaísmo, en muchos sentidos, es la filosofía más actual que existe.

Así pues, el *sutra* 9 de la tercera parte de los *Shiva Sutras* dice: “El ser es un actor”. Y ése somos nosotros. Así como un actor o una actriz representan el papel que se les asigna, digamos, Segismundo, Otelo o Antígona, pero no dejan de ser ellos mismos, así el Ser, siendo lo que es y sin dejar de serlo ni por un momento, representa el papel de cada uno de nosotros. El único problema es que se identifica tanto con su papel, que se olvida de quién es en realidad, tal como el Señor Vishnu, que cuando se transforma en la seductora Mohini para castigar a los sabios arrogantes, queda infatuado con su propia belleza y se olvida de quién es; o como si una chica que estuviera representando a Ofelia, se identificara con ella a tal punto que se volviera loca de verdad. Pero aunque el Ser sea el actor de este drama, eso no quiere decir que nosotros seamos como marionetas. Los textos dicen que ese Ser no es una entidad ajena a nosotros, que nos esté manipulando desde otra parte, sino que está dentro de nosotros mismos, como nuestro propio Ser interior, aunque se esconda detrás del vestuario y las máscaras de nuestros conceptos, recuerdos, prejuicios y sentimientos personales; detrás de nuestros *karmas*.

Otra escritura de una escuela filosófica distinta, los *Yoga Sutras* de Patáñjali, dice que cuando logramos detener la mente y disolver todos los pensamientos, se manifiesta lo que está detrás de los pensamientos, de los sentidos y la mente: el Ser. Y de esto se puede deducir que cuando alguien tiene plena conciencia de que ese Ser es su verdadera naturaleza, no le afecta más el papel que le haya tocado representar en la vida, pues sabe que la función terminará tarde o temprano, y que incluso mientras dure, él no es su personaje sino el actor que está detrás, el Ser mismo. Ahora bien, de acuerdo con este esquema, que el papel que le haya tocado representar a alguien en su vida sea el de un actor, es doblemente interesante.

No es fácil librarse de la identificación con el propio papel, ni tampoco ubicar todas las desgracias y las catástrofes de lo que llamamos “la vida real” en el plano de la ficción que implica una representación escénica, tal vez porque literalmente no podemos ver más allá de nuestras narices; pero quienes sí han logrado asomarse desde aquí al otro lado de la realidad, que no se agota en éste, afirman que finalmente lo que ocurre aquí —y ya lo dijo Calderón— es sólo como un sueño —o una obra de teatro.

Y si el mundo es un escenario, las concepciones sobre el teatro y las demás artes escénicas también revelan mucho acerca de la condición del ser humano. En la India, además, las exaltan, pues se piensa que el teatro, la danza y la música existen por una revelación divina, y que pueden ser un vehículo para conducirnos de regreso a ella. Esto, de modo no muy distinto a como se decía que los antiguos sabios védicos transmitían los conocimientos y revelaciones que habían recibido en su contemplación, a fin de que otros pudieran también alcanzarlos. Y así, vemos que hay una parte importante en las ideas estéticas indias, que nos invita a ir más de allá de la percepción inmediata de las artes mismas para buscar aquello que les ha dado origen.

Cuando uno mira algunas de estas nociones, encuentra cosas muy sugerentes. Una de las que más me sorprendieron, aun desde un acercamiento tan somero como éste, es el lugar que se otorga al receptor de la obra de arte,¹ el *rásika*, que tiene sólo una diferencia de grado en relación con el artista. Y esto se vuelve más claro cuando recordamos esa idea de que el Ser es un actor y que bajo esta óptica ese Ser es desde luego también quien pinta, quien esculpe, quien compone música o poesía.

¹ Las teorías occidentales de la estética de la recepción están apenas asomándose a conceptos que se han manejado en la India desde hace muchos siglos, por ejemplo, en la teoría Sphota del lenguaje.

Recordemos cómo antes de emprender una obra, el pintor, por ejemplo, debía seguir una disciplina de meditación o contemplación, que le permitiera interiorizarse hasta lograr una identificación total con la figura que iba a representar, cuando se trataba de un dios o de una diosa. Esto no remite sólo a una intención ritual, pues parecería estar implicando que hay un poderoso soporte metafísico que incide en la creación artística de diversas maneras. El pintor tiene que ir más allá de lo que pueda captar visualmente sobre la figura que va a pintar. Y vemos también que en la poesía más allá del significado obvio de un verso o una frase, tendrá mucho mayor peso el significado sugerido, *dhvani*. Y algo similar ocurre en la escena teatral con las emociones o la disposición de ánimo —*bhava*— que externa un personaje, porque más importante que esa emoción manifiesta son las muchas emociones latentes que la rodean. Lo que se expresa —o se ve— de manera directa en cualquiera de las artes aparece entonces como una mera sugerencia de algo que está detrás. Es como un detonador que hará surgir, tanto en el artista como en el *rásika*, un cúmulo de sensaciones, sentimientos, intuiciones que lo llevarán a otros niveles de percepción y de experiencia.

De esta manera la obra de arte es lo que es, pero es también la ocasión para que el espectador —como antes ha ocurrido con el artista— en su propia interioridad entre en contacto con eso que no se ve, pero que es el verdadero sentido de esa obra —y de todo el arte—. Podemos también recordar aquí las instrucciones para la danza que citamos en el último capítulo:

Que se extienda la mano tan lejos como pueda,
Donde la mano no alcance, que allí vayan los ojos.
Donde los ojos no lleguen, que allí vague la mente.
Donde la mente deambula, se crea el *bhava*.
Donde el *bhava* se crea, nacerá el *rasa*.

El arte nos invita, pues, a ir más allá de cada uno de nuestros límites para explorar esos campos insospechados. Como cuando alguien señala —por poner un ejemplo conocido y dando un gran salto por encima de tiempos, espacios y contextos— que ante un cuadro de la etapa abstracta de Mark Rothko, además de los rectángulos de color y todos sus matices, apenas perceptibles, hay que prestar atención a los bordes, los puntos de intersección, los espacios donde se funden esas dos realidades distintas para dar origen a otra.

La vigencia de lo que un tanto arbitrariamente podemos llamar “estética” de la India, es la posibilidad que abre a la experiencia del arte. Más allá de la expresión

específica, inalienable, idiosincrásica, incluso, que ofrecen las distintas disciplinas artísticas de la India, sus principios de creación abren enormes posibilidades a cualquier artista, independientemente de su medio expresivo o su estilo, para contemplar su propia creación, o la creación de cualquier artista de la época que sea, bajo una luz más sutil y abarcante.

Es, como hemos dicho, una estética que va más allá de la percepción fenomenológica, que insta justamente a atravesar la percepción obvia y manifiesta para alcanzar el sentido que la trasciende. El mundo de lo que aparece, los fenómenos, y nuestra percepción de ellos, no son sino el último eslabón de una larga cadena de la que está buscándose el principio; de modo que hay una invitación implícita para ir rastreando esas huellas invisibles hasta encontrarlo.

Y aunque aparentemente pueda ser un camino muy largo, si vemos en los eslabones una inacabable concatenación de causas y de efectos, que nos llevaría mucho tiempo remontar, el impacto que puede producir una obra de arte perfecta, si tenemos la receptividad ideal, ese intenso deleite estético al que se ha llamado *chamatkara* (*camatkāra*) tiene, sin embargo, la potencia de llevarnos de golpe a ese éxtasis gozoso que está en el principio de la creación, la creación cósmica y la artística.

También la filosofía de Cachemira habla de cómo el impulso mismo de su gozo hace que Shakti, la energía divina de Shiva, salte, dejándose ir al acto de manifestar el universo, que no es sino una manifestación de sí misma. Y tal vez el arte existe para que podamos reencontrar en él ese gozo creador y reconocerlo como nuestro verdadero rostro.

Glosario

- Abhaya mudra** (*abhaya-mudrā*): Gesto de bendición o conciliación, que disipa el temor y otorga las bendiciones de la deidad representada, quien alza la mano extendida con la palma hacia fuera. Existe en el hinduismo, jainismo, budismo y la religión sikh. El gesto significa “no temas”.
- Abhinavagupta** (*abhinavagupta*, c. 950-1016): Uno de los más grandes filósofos de la India, hizo una *summa* de las doctrinas tántricas, principalmente de las escuelas Trika y Kaula del shivaísmo de Cachemira, en su *Tantrāloka*. Escribió también himnos, así como tratados fundamentales sobre muchas otras disciplinas, incluyendo poética y dramaturgia.
- Abhinava Bhārati** (*abhinava-bhārati*): Extenso comentario de Abhinavagupta sobre el *Natya Shastra* de Bhārata, en el que se expone la teoría de los *rasas*, en consonancia con la teoría de la expresión (*abhivyakti*) de Anandavārdhana y las concepciones del shivaísmo de Cachemira; añade un noveno *rasa*, el *shanta-rasa* o “sabor” o sentimiento de la serenidad.
- Abhinaya** (*abhinaya*): Arte de la expresión en la estética india, que debe conducir a la experiencia (*bhava*) de un sentimiento o “sabor” (*rasa*). Según el *Natya Shastra*, esto abarca la expresión de los miembros del cuerpo (*angikā*), del habla (*vāchika*), del vestuario y escenografía (*aharya*) y la expresión verdadera (*sāttvika*), que el actor o bailarín transmite a la audiencia desde su propio interior.
- Adishilpi** (*ādīśilpi*): Lit., artista primordial; nombre de los primeros artistas a partir de cuya visión interior de los diversos dioses quedó establecido el canon para su representación sucesiva.
- Ajagava** (*ajagāva*): Nombre del arco de Shiva.
- Alamkara** (*alaṅkāra*): Recursos de ornamentación poética, que derivan básicamente de dos elementos del poema: la palabra como significado (*artha*), que usa metáfora, hipérbole, otras figuras retóricas y juegos de palabras, y la palabra como sonido (*shabda*), que utiliza aliteración, ritmos diversos, rima, etcétera.

- Alvars** (*āḷvār*): Corriente mística de devotos a Vishnu, surgida en Támil Nadu, entre los siglos VI y IX d. C. Entre los doce *alvars*, se encuentran Nammalvar y Kulashékhara, y la poeta Antal.
- Ámrita** (*amṛta*): El néctar de la inmortalidad; la bebida de los dioses.
- Ananda** (*ānanda*): Dicha, gozo supremo.
- Anga** (*aṅga*): Miembros o partes principales del cuerpo, como cabeza, manos, pecho, etcétera.
- Antar atma** (*antarātman*): El Ser interior, idéntico esencial y substancialmente al Ser absoluto; último sustrato de conciencia en el ser humano.
- Antar hridaya akasha** (*antar-hṛdaya-ākāśa*): Espacio interior de la conciencia, ubicado en el corazón.
- Anubhava** (*anubhāva*): En una obra teatral, reacción del héroe ante los sucesos.
- Anukarya** (*anukārya*): Obra teatral.
- Apsará** (*apsaras*): Espíritu femenino de las aguas y nubes (similar a las ninfas griegas); bailarinas celestes que son modelo de belleza, gracia, sensualidad y seducción; según la mitología, son esposas de los *gandharvas*, músicos en la corte del dios Indra, donde ellas danzan.
- Apratirupa** (*apratirūpa*): Informal.
- Ardhanarīshvara** (*ardhanarīśvara*): Advocación conjunta del dios Shiva y su consorte, en la que la mitad derecha tiene la vestimenta y los atributos de Shiva y la mitad izquierda de Shakti.
- Artha** (*artha*): En el arte, representa el significado de la obra de arte misma. También, es una de las metas de la vida humana. Véase: Cuatro metas de la vida humana.
- Āshrama** (*āśrama*): Lit., “sin fatiga” o también, “esfuerzo intenso”. Tiene dos acepciones principales: 1) Lugar de retiro y refugio; ermita o monasterio; comunidad espiritual encabezada por un *guru* o maestro. 2) Nombre que se da según los Vedas, a las cuatro etapas de la vida humana: la del estudiante, el jefe de familia, el “habitante de los bosques” y el renunciante.
- Ashutosha** (*āśutoṣa*): Advocación de Shiva, como el que se complace fácilmente.
- Ashvaghosha** (*aśvagoṣa*, c. 80-150 d. C.): Poeta y filósofo budista considerado como el primer dramaturgo indio, que escribió en sánscrito clásico.
- Atharva Veda** (*atharva-veda*): El cuarto y más tardío de los Vedas; contiene numerosos himnos, reflexiones y algunos encantamientos y fórmulas mágicas; los estratos más antiguos datan aproximadamente del 1000 a. C.
- Avatara** (*avatāra*): Lit., “descendimiento”. Encarnaciones del dios Vishnu en la tierra. Tradicionalmente son diez y tienen como propósito reestablecer el

dharma o salvar a la tierra, a la humanidad o a un devoto suyo. Dos de sus *avatars* más importantes son Rama y Krishna.

Ayodhya (*ayodhyā*): Ciudad del norte de la India, lugar de nacimiento del príncipe Rama y uno de los escenarios importantes de la épica del *Ramáyana*.

Bhasa (*bhāsa*): Dramaturgo antiguo de la India, anterior a Kalidasa, cuyas obras, que estaban perdidas, fueron redescubiertas apenas a principios del siglo xx.

Bhagavad Gita (*bhagavad-gītā*): Texto fundamental de la filosofía y la religión hindúes, donde Krishna instruye a Árjuna, sobre los diversos senderos del yoga como vehículos de la liberación, sobre la naturaleza del universo, sobre su propia naturaleza divina, etcétera. Se encuentra en la parte central de la épica del *Mahabhárata*.

Bhakti (*bhakti*): Devoción; nombre con que se designa la experiencia mística, que toma muchas formas y atraviesa por diversas etapas, hasta llegar a la unión y a la fusión con el dios o diosa objeto de la devoción.

Bhárata (*bhārata*): Supuesto autor del *Natya Shastra*, que es un tratado enciclopédico acerca de las artes, particularmente el teatro, redactado entre los siglos II a. C. y II d. C., y en el que se expone la teoría de los ocho *rasas*. Se le conoce también como Bhárata Muni (el sabio Bhárata).

Bhartrihari (*bhartṛhari*, c. VI-VII d. C.): Autor de tres centurias de poemas en sánscrito. Se le atribuye además la composición de un importante tratado de filosofía del lenguaje, aunque existen dudas de si se trata del mismo autor.

Bhava (*bhāva*): Sentimiento; disposición; actitud; estado de ánimo; inclinación emocional.

Bhavabhuti (*bhavabhūti*, c. VI-VII d. C.): Fue un importante poeta y dramaturgo en sánscrito. Algunas de sus obras de teatro tienen un carácter histórico.

Bija (*bijā*): Lit., “semilla”. En teatro, es el origen de la trama.

Brahman (*brahman*): Lit., “lo que crece o se expande”. El Absoluto supremo, principio que trasciende todo nombre, forma y atributo, y que, de acuerdo con los Vedas y las Upánishads, es idéntico al *atman* o ser interior de cada ser humano.

Bráhmāna (*brāhmaṇa*): Segunda parte de cada una de las ramas védicas, que contenía las prescripciones rituales para los sacrificios, que efectuaban los sacerdotes, llamados también *bráhmanas* o brahmines, en hindi.

Brahmanismo: La antigua religión de la India basada en los Vedas, que se transformaría gradualmente en el hinduismo actual.

Brihaddeśhi (*bṛhaddeśī*): Texto en sánscrito sobre la música clásica de la India, atribuido a Matanga, (c. VI-VIII d. C.). Es el primero en hablar de los *ragas* y

del estilo culto (*marga*) y popular (*deshi*), y el primero en presentar una notación musical (*sarga*).

Buda (*buddha*): Lit., “el Despierto”. Título que se confirió a Siddhartha Gautama (c. VII a. C.) tras haber alcanzado la iluminación. Sus enseñanzas formaron el *corpus* del budismo, elaborado posteriormente y escrito en pali.

Bhukti (*bhukti*): El disfrute, la experiencia del mundo. Se contrapone o se concilia con *mukti*, la liberación.

Carnática (música): Una de las dos ramas de la música clásica de la India —la otra es la música Indostánica—, que se desarrolló en el sur y que hace un gran énfasis en la música vocal.

Chakras (*chakra*): Centros de energía sutil dispuestos a lo largo de la *nadi sushumna*, conducto de esa energía que se extiende a lo largo de la columna vertebral; después de purificarse, cada *chakra* puede propiciar el desarrollo de determinadas facultades en el individuo.

Chamatkara (*camatkāra*): Éxtasis producido por una intensa o sublime experiencia estética.

Chitra (*citra*): pintura.

Cuatro metas de la vida humana: Llamadas en sánscrito *puruṣārtha*, que se podría traducir como “valores humanos”, son *dharma* o rectitud, *artha* o prosperidad, *kama* o placer y *moksha* o liberación.

Dárshana (*darśana*): Lit., “visión”. Es una visión mística interior, o la visión de un dios, santo o *guru*. También llegó a significar una visión filosófica o un sistema de filosofía.

Deva (*deva*): Dios; cualquiera de los múltiples dioses del hinduismo. Se utiliza también como un título de respeto para un santo.

Devadasi (*devadāsī*): (Lit., “servidora del dios”). Jóvenes dedicadas a la adoración de una deidad en diversos templos del sur de la India, donde eran bailarinas sagradas.

Devi (*devī*): Lit., “diosa”. Denominación genérica de todas las diosas. Cada una se considera encarnación de la Madre divina.

Deshi (*deśī*): Estilo popular o folclórico (en oposición al *marga* o elevado).

Dharma (*dharma*): Concepto fundamental en todas las religiones y filosofías de la India, en las que tiene distintos matices; generalmente, *dharma* es el orden natural de las cosas, y también el propio deber y tarea en la vida; rectitud, religión, justicia, ley, costumbre. En el budismo designa las enseñanzas del Buda.

Dhvani (*dhvani*): Palabra como significado. Según el *Dhvanyaloka* de Anandavārdhana, es el poder de sugerencia, y se refiere a la resonancia que crea en

la mente del lector o espectador un significado meramente sugerido o latente, y que él considera como la esencia de la poesía.

Diwali (*dīpāvalī*): Festival hindú de las luces que simboliza el triunfo de la luz sobre la oscuridad, y para el cual se iluminan los templos y las casas, se honra a Lakshmi, diosa de la abundancia y hay un festín familiar. Sucede en la víspera del año nuevo hindú. Se le llama también Diwali.

Durga (*durgā*): Lit., “la Inaccesible”. Aspecto terrible de la Devi (diosa) en el hinduismo; aparece como una guerrera que va cabalgando un león o un tigre, y destruye a los demonios que personifican el mal, los vicios y los sufrimientos humanos.

Dváraka (*dvārakā*): Una de las siete ciudades sagradas del hinduismo, mítica-mente construida por Krishna, y que eventualmente se hundió en el mar (frente a las costas de la actual Dwarka, en el estado de Gujarat).

Gana (*gaṇa*): Lit., “tribu”, “hueste”, multitud”. Es también un grupo de ayudantes o de seguidores. En la mitología india, los *ganas* son asistentes de Shiva, quien nombra como su jefe a Ganesha o Ganapati.

Ganesha (*ganeśa*) o **Ganapati** (*gaṇapati*): Lit. “Señor de las huestes”. Hijo de la diosa Párvati, es el dios que quita los obstáculos y representa la mente y la inteligencia. Tiene cabeza de elefante.

Gandharvas (*gandharva*): Espíritus de la naturaleza, esposos de las *apsarás* o bailarinas celestes, que a menudo aparecen tocando instrumentos musicales para los dioses; eran también guardianes del *soma* y mensajeros entre los dioses y los hombres.

Gáruda (*garuḍa*): Mítica ave gigantesca, a menudo un águila dorada y de alas rojas, que es el vehículo en que se transporta el dios Vishnu.

Gáyatri (*gāyatrī*): Antiguo mantra védico dedicado al dios del Sol, cuya composición se atribuye al sabio Vishvamitra. Con su métrica se han compuesto posteriormente otros *gáyatri-mantras* dedicados a las diversas deidades.

Gharana (*gharānā*): Nombre que se da a las diversas escuelas o grupos de música y de danza, cuyos miembros provienen de una misma tradición de aprendizaje, que se define por un determinado estilo o cierta ideología musical.

Gīta Govinda (*gīta-govinda*): Poema del siglo XII escrito en sánscrito por Jayadeva, donde describe los amores entre Krishna (Govinda) y las *gopis* o pastoras, principalmente Radha; el texto ha servido de inspiración a muchas composiciones poéticas, coreográficas, pictóricas y musicales, por la detallada descripción de los estados de ánimo de la heroína.

Guru (*guru*): Lit., “respetable”, “importante”, para referirse a un maestro. Puede tratarse de un maestro de cualquier disciplina, y también de un maestro espiritual.

Se le llama *sadguru* a un maestro plenamente iluminado que tiene la capacidad de despertar espiritualmente a un discípulo y guiarlo hasta la iluminación.

Hamsa (*haṃsa*): Lit., “cisne” o “ganso” cuyo vuelo representa simbólicamente remontarse más allá de la existencia limitada del mundo material; se identifica también con la respiración y con el mantra *so’ham* (“Eso soy yo”), que es la inversión silábica de *hamsaḥ*.

Hánuman (*hanuman*): Dios mono de poderes extraordinarios, personaje muy importante que representa la devoción y el espíritu de servicio en el *Ramáyana*, una de las dos grandes épicas de la India.

Harappa: Nombre moderno de una ciudad fortificada de la Edad de Bronce, perteneciente a la Civilización del Valle del Indo, que se encuentra en actual territorio del Pujab perteneciente a Pakistán, y que da evidencia de una alta cultura desarrollada entre los siglos xxvi al xx a. C.

Hasta (*hasta*): Diversas posiciones de las manos, en la danza india, que llegan a expresar una gran variedad de significados.

Hinduismo: Nombre que se da hoy a la religión plural que se formó integrando la tradición de los Vedas (cuya etapa más antigua se conoce como brahmanismo) y muchos otros movimientos religiosos y escuelas filosóficas.

Hiranyakáshipu (*hiranyakaśipu*): Según el *Bhagavata Purana*, demonio enemigo de Vishnu, que al tratar de dar muerte a su propio hijo, Prahlada, devoto de este dios, es muerto por Vishnu en su *avatara* o encarnación de Narasimha.

Indostánica (música): Una de las ramas de la música clásica de la India —siendo la otra la Carnática— que evolucionó en el norte a partir del siglo xii; da espacio a la improvisación y tiene influencia de la música persa.

Jata (*jaṭā*): Cabello recogido en forma de chongo que suelen usar brahmanes y ascetas.

Jayadeva (*jayadeva*): Poeta en lengua sánscrita del siglo xii, nacido probablemente en Orissa o Bengala. Su poema *Gita Govinda*, ha ejercido una influencia duradera en la poesía devocional, la danza y otras artes de la India. Escribió también un poema sobre los diez *avataras* de Vishnu. Algunos poemas de Jayadeva fueron incluidos en el *Guru Grant Sahib*, libro sagrado de los sikhs.

Kala (*kāla*): Lit., “tiempo” y también “negro”; se usa para referirse a Yama, el dios védico de la muerte, o a Shiva en su advocación de Mahakala, que es una deidad tántrica, presente también en el budismo tibetano y otras tradiciones.

Kalakuta (*kālakūta*): Poderoso veneno que sale del océano de leche, cuando es batido por dioses y demonios; amenaza con destruir el universo y Shiva lo salva bebiendo el veneno que tiñe su garganta de azul.

- Kali** (*kālī*): Lit., “negra”, diosa hindú del tiempo y el cambio; es una advocación más terrible de la diosa guerrera Durga; su aspecto violento obedece a que es destructora de las fuerzas malignas, del ego y los demonios.
- Kalidasa** (*kālidāsa*, siglos IV y V d. C.): Considerado como el mayor poeta y dramaturgo en sánscrito, escribió tres obras de teatro, la más famosa de las cuales es *El reconocimiento de Shakúntala*, dos poemas épicos y otros poemas más.
- Kali Yuga** (*kali-yuga*): La era del demonio Kali (que no ha de confundirse con la diosa Kali), es en las escrituras indias la cuarta edad del mundo, de la que ha desaparecido en gran parte la rectitud y que se caracteriza por conflictos y violencia. (Similar a la Edad de Hierro grecolatina).
- Kalki** (*kalki*): Según los Puranas, es la décima encarnación o *avatara* de Vishnu, que llegará en un caballo blanco y con una espada de fuego para ponerle fin a Kali Yuga, destruyendo la oscuridad, y dando paso así al regreso de Satya Yuga, la edad de oro.
- Kama** (*kāma*): Lit., “placer”. Según el pensamiento hinduista es una de las cuatro metas de la vida humana, siendo las otras la rectitud (*dharma*), la abundancia (*artha*) y la liberación espiritual (*moksha*). Es también un nombre de Kamadeva.
- Kamadeva** (*kāmadeva*): Dios del amor y del placer, llamado también Mádana; una especie de Eros o Cupido que lanza flechas de flores para despertar el amor y el deseo; destruido por Shiva, reencarna, según algunos textos, como Pradyumna, hijo de Krishna.
- Kama Sutra** (*kāma-sūtra*): Lit., “Aforismos sobre el placer” texto de Vatsyayana (s. III d. C.), sobre el deseo y el placer sexuales; es un *ars amandi*, pero habla también de la naturaleza del amor, de la vida familiar y otros aspectos del placer, considerado como una de las metas de la vida humana. No proviene de tradiciones tántricas.
- Kapardin** (*kapardin*): Designa la forma de Shiva con el pelo enmarañado, en rastas, atado sobre el lado derecho de la cabeza.
- Karana** (*karana*): Sentido; postura de danza.
- Karma** (*karma*): Lit., “acción”. En las religiones de la India, el *karma* es la suma de acciones personales que desencadenan efectos acordes con su carácter positivo o negativo y que condicionan las sucesivas reencarnaciones del sujeto, por una ley de causa-efecto más que de culpa-castigo.

- Kartals** (*karatāla*): Instrumento acústico formado por dos marcos de madera que se golpean entre sí haciendo sonar placas metálicas circulares colocadas dentro de ellos.
- Kartikeya** (*kārttikeya*): Hijo del dios Shiva, recibe también los nombres de Kumara, Skanda, Subhramanya, y Murugan en Támil Nadu. Es un dios guerrero y tiene como vehículo un pavorreal.
- Katha Upánishad** (*kaṭha-upaniṣad*): Una de las Upanishads clásicas, pertenece al *Yajur-Veda Negro*. Consta de dos capítulos en los que se discute sobre la muerte, la naturaleza humana, el Ser y la liberación. En Occidente fue muy apreciada por filósofos como Schopenhauer y Emerson.
- Khatvanga** (*khaṭvāṅga*): Especie de cetro que porta Shiva y que lleva una calavera en el extremo superior.
- Kavi** (*kavi*): Poeta; creador; artista.
- Kavya** (*kāvya*): Poesía; literatura; objeto artístico.
- Kinnara** (*kinnara*): Seres mitológicos que en los Puranas aparecen como hombres con cabeza de caballos, y en el *Mahabhárata* como mitad hombre y mitad caballos, tal como los centauros griegos, o como una especie de *gandharvas*.
- Krishna** (*kṛṣṇa*): Octava encarnación o *avatara* del dios Vishnu; es un personaje decisivo en la épica india del *Mahabhárata*, y es el maestro e interlocutor de Árjuna en la *Bhagavad Gita*, que forma la parte medular de esa épica.
- Kshátriya** (*kṣatriya*): La segunda de las castas en la organización social de la India antigua, la de los gobernantes y guerreros.
- Kundalini** (*kuṇḍalinī*): Lit., “la enroscada”. Poderosa energía sutil que yace latente en la base de la columna vertebral, donde se activa para ascender por una vía, también sutil, que atraviesa, purificándolos, diversos centros de energía o *chakras*, hasta llegar a la coronilla, donde tiene lugar la experiencia de la iluminación. (Es un malentendido occidental identificarla con la energía sexual.)
- Kurma** (*kūrma*): Lit., “tortuga”. Segundo *avatara* de Vishnu en forma de una tortuga gigantesca que aparece para sostener la montaña Mandara, cuando dioses y demonios baten con ella el mar primordial de leche para obtener el néctar de la inmortalidad.
- Kurukshetra** (*kurukṣetra*): Lit., “la tierra de los Kuru”. Escenario de la batalla que es tema de la épica del *Mahabhárata*, llamado así por el rey Kuru, ancestro de los Káuravas y los Pándavas, contendientes en la lucha. La actual ciudad de Kurukshetra se encuentra a 160 kilómetros de Delhi.
- Lakshana** (*lakṣanā*): Poder de connotación de una palabra o símbolo.

- Lákshmana** (*lakṣmaṇa*): Hermano menor y compañero del príncipe Rama, en la épica del *Ramáyana*. Lákshmana ayuda a Rama a rescatar a Sita del demonio Rávana, que la ha secuestrado.
- Lanka** (*laṅkā*): La actual Shri Lanka, isla ubicada al sureste de la India, escenario importante en la épica del *Ramáyana*.
- Lokadharmín** (*lokadharmín*): Estilo realista de los recursos visuales de una puesta en escena.
- Mádana** (*madana*): Lit., “el embriagante”. Otro nombre del dios del amor o Kama.
- Madhyama** (*madhyama*): En la teoría *sphota* del lenguaje es el nivel sutil del habla, en que hay ya un concepto articulado, aunque no se expresa todavía verbalmente.
- Mahabhárata** (*mahābhārata*): Una de las dos grandes épicas indias, que narra la guerra entre dos ramas de la misma familia. Atribuido a Vyasa, es un texto monumental de cien mil estrofas, compuesto entre los siglos IV a. C. y IV d. C., periodo en que sufrió numerosas adiciones. En él aparecen la *Bhagavad-Gita* y otros textos importantes.
- Mahadeva** (*mahādeva*): Lit., “gran dios”; advocación de Shiva en meditación; nombre de una montaña en la región de Cachemira, donde se revelaron los *Shiva Sutras*.
- Mahakala** (*mahākāla*): Shiva como el Señor del tiempo.
- Maha tapasvin** (*mahātapasvin*): Nombre y aspecto de Shiva como el gran asceta.
- Mahavira** (*mahāvīra*): Lit., “gran héroe”. Título otorgado a Vardhamana (aproximadamente siglo VI a. C.), al igual que el de Jina, “vencedor”. Aparece como el vigésimo cuarto y último *tirthánkara* o maestro del jainismo, orientación religiosa y filosófica que se caracteriza por un ascetismo extremo.
- Maha yoguín** (*mahāyogin*): Nombre y aspecto de Shiva como el gran yogui.
- Mákara** (*makara*): Animal acuático sagrado que tiene diversas representaciones; es vehículo o *váhana* de la diosa del Ganges y de Varuna, dios de las aguas, y emblema de Kama, dios del amor. Es guardián de los umbrales y los tronos. La figura de Shiva Nataraja tiene en su base un *mákara* bicéfalo. Es un signo astrológico correspondiente a Capricornio.
- Mala** (*mālā*): Rosario de cuentas para repetir un mantra.
- Mánava Shastra** o **Mánava Dharma Shastra** (*mānava-śāstra*): Se le conoce como *Leyes de Manu*. Tratado indio cuya antigüedad se calcula entre los siglos II a. C. y III d. C. Establece obligaciones y derechos, así como normas religiosas, sociales y familiares, según las distintas castas y etapas de la vida de las per-

sonas, para lograr una convivencia armoniosa. A diferencia de los Vedas, no se considera una escritura revelada.

Mándala (*maṇḍala*): Lit., “círculo”. Símbolo visual del universo y, simultáneamente, del ser humano, con sus distintos planos representados en torno de un punto o figura central. Algunos *mándalas* se utilizan como objetos de meditación.

Mandara (*mandara*): En los Puranas, la montaña Mandara acepta servir para que dioses y demonios la hagan rotar, tirando de la serpiente Vásuki enredada en torno a ella, para batir el mar de leche y extraer de él el néctar de la inmortalidad.

Mantra: Palabra o palabras cargadas de energía espiritual, cuya repetición es una forma de oración o un punto de enfoque para la meditación; la repetición de mantras se considera en sí misma como un camino interior o una forma de yoga.

Marga (*mārga*): En el arte, significa el estilo elevado, elaborado (en oposición al estilo *deshi* o popular).

Maruts (*marut*): Deidades de las tormentas, hijos y asistentes del dios Rudra y de Diti, personificados a veces como rayos y relámpagos; en la mitología védica aparecen también como guerreros que acompañan a Indra.

Matanga (*mataṅga*): Autor de la *Brihaddeshi* (siglos VI-VII d. C.), texto sánscrito fundamental sobre la música clásica india.

Matsya (*matsya*): Lit., “pez”, Primero de los diez *avataras*, “descendimientos” o encarnaciones del dios Vishnu, que rescata del gran diluvio a Manu, el primer hombre sobre la tierra.

Matsya Purana (*matsya-purāṇa*): Uno de los más antiguos Puranas (c. siglo III d. C.). Contiene una gran cantidad de temas cosmológicos, astrológicos, arquitectónicos y acerca de rituales y mitos. Refiere el mito del gran diluvio en el que Vishnu, en su *avatara* de pez (*matsya*), salva al género humano, animales y plantas, así como los Vedas.

Maya (*māyā*): En la filosofía del Vedānta Advaita, es la condición ilusoria de la realidad fenoménica que vela la verdadera realidad, entendiendo a ésta como el Ser absoluto o Brahman. El carácter ilusorio de la realidad fenoménica lo determina su impermanencia, no su inexistencia.

Metas de la vida humana (*puruṣārtha*): Grandes “aspiraciones” o “valores humanos”; tradicionalmente son cuatro: *dharma* o rectitud, *artha* o prosperidad, *kama* o placer y *moksha* o liberación.

Mohenjo-daro: Lit., “montículo de los muertos”, nombre que se dio a las ruinas de una gran ciudad de la civilización del Valle del Indo (actualmente en te-

rritorio de Pakistán) que floreció entre los siglos XXVI y XX a. C. y tenía un perfecto trazo urbanístico y drenaje.

Moksha (*mokṣa*): Lit., “liberación”. Es la meta de todas las escuelas religiosas, yóguicas y filosóficas del hinduismo. Se entiende no sólo como liberación de la ignorancia, el sufrimiento y el condicionamiento kármico, sino también del ciclo interminable de reencarnaciones. Es también la última y más importante de las cuatro metas de la vida humana.

Mrityuñjaya (*mṛtyuñjaya*): Epíteto de Shiva, como conquistador de la muerte.

Mudra (*mudrā*): Lit., “sello”, “marca” o “gesto”. En tradiciones yóguicas y tántricas del hinduismo y el budismo, posiciones de las manos o diversas partes del cuerpo, que sellan o guían en cierta dirección el flujo de la energía interior.

Mukti (*mukti*): La liberación, que se considera como la meta última de la vida humana, y aparece como el logro final de todos los caminos espirituales tanto religiosos como yóguicos en la India. Es sinónimo de *moksha*.

Nada (*nāda*): Sonido sutil que se escucha internamente en meditación profunda; también, estética del sonido.

Narasimha (*narasiṃha*): Lit., “hombre-león”. Uno de los *avataras* de Vishnu, como hombre-león, que se manifiesta para dar muerte al demonio Hiranyakáshipu, que desea matar a su propio hijo Prahlada, devoto del dios Vishnu.

Nártaka (*nartaka*): Actor danzante.

Nata mandap (*nāṭa-maṇḍapa*): Salones o espacios de algunos templos, dedicados a las representaciones de danza de las *devadasis*. Uno de los más famosos es el del templo del dios Sol en Konarak.

Nataraja (*naṭarāja*): Lit., “el rey de los danzantes”. Advocación de Shiva como Señor de la danza. Sus distintas danzas crean y destruyen el universo; la escultura donde aparece danzando dentro de un círculo de llamas se considera como una de las máximas obras del arte universal.

Natya (*nāṭya*): Arte de la representación escénica; danza; teatro.

Natyadharmi (*nāṭyadharmīn*): Recursos visuales de una puesta en escena con un carácter estilizado.

Natya Shastra (*nāṭyaśāstra*): Texto enciclopédico sobre las artes representativas escrito en sánscrito entre los siglos II a. C. y IV d. C. Trata de la composición y la estructura dramática tanto como de la construcción del escenario, estilos de actuación, movimientos corporales, vestuario, etcétera. También cubre temas sobre la música y su representación. Aparece en él la teoría del *rasa* o *rasavada*. Se atribuye al legendario sabio Bhárata.

Náyaka (*nāyaka*): En artes escénicas, el joven héroe en una obra de teatro o danza.

Náyika (*nāyika*): La joven heroína en una obra de teatro o danza. El *Natya Shashtra* clasifica ocho tipos de *náyikas*, (u ocho momentos de una *náyika*) que dependen de su relación con el *náyaka*: la que va a encontrarlo, la que se ha enfadado, la que está desesperada, etcétera.

Nayannars (*nāyannāra*): Devotos del dios Shiva en la región Támil. Hay entre ellos numerosos poetas, hombres y mujeres. Junto con los *alvars*, devotos del dios Vishnu, representan los primeros movimientos colectivos de la *bhakti* o devoción, que gradualmente se fue extendiendo hacia el norte de la India.

Nilakantha (*nīlakaṅṭha*): Lit., “garganta azul”. Uno de los nombres de Shiva, que alude a que su garganta se haya teñido de azul después de beber el veneno *kalakuta*.

Nirupa (*nirūpa*): Lit., “sin forma”; aspecto de un dios sin una forma representable, libre de atributos.

Nirrita (*nirṛta*): Principio de muerte y destrucción en los Vedas; se le personifica como una diosa, madre de la muerte, asociada con *adharma* (injusticia) y *himsa* (violencia). Es lo opuesto a *rita*, principio del orden cósmico, que rige el curso de los astros, las estaciones del año, y representa el *dharma*.

Nritya (*nṛtya*): Representación dancística en el escenario; se subdivide en danza pura, abstracta (*nritta*), que se limita a seguir la música; danza expresiva (*nritya*) que incluye expresión facial y un lenguaje corporal que intenta transmitir estados de ánimo, y *natyam*, que prácticamente es un relato.

Om: En las tradiciones indias, sonido de la vibración primordial de la cual emergen paralelamente tanto la creación del universo como la del lenguaje. Es también la semilla de todos los mantras.

Párvati (*pārvatī*): Consorte del dios Shiva, es el aspecto benigno de Durga o Kali; aparece como hija del dios del Himalaya; es una de las muchas formas de la Shakti o energía divina.

Pashupati (*paśupati*): Advocación y epíteto del dios Shiva como “Señor de los animales”, que es lo que significa la palabra; implica también los seres individuales.

Pararupa (*pararūpa*): Más allá de la forma.

Parashurama (*paraśurāma*): Lit., “el Rama del hacha”, es el sexto *avatara* de Vishnu, que asume la misión de destruir a los *kshatriyas* o guerreros que abusaban del poder, tiranizaban a la gente y no respetaban a los brahmanes.

- Patāñjali** (*patañjali*): Compilador de los *Yoga Sutras*, tratado sobre meditación y texto principal de la escuela filosófica llamada Yoga (c. siglos III-IV d. C.).
- Pradyumna** (*pradyumna*): Personaje del *Mahabhárata* y el *Bhagavata Purana*, donde aparece como hijo de Krishna y su esposa Rúkmini.
- Prahlada** (*prahlāda*): Niño devoto de Vishnu, hijo del demonio Hiranyakáshipu, que quiere destruirlo; bajo la forma de Narashimha, Vishnu lo salva, dando muerte al demonio.
- Pratibhá** (*pratibhā*): Poder mental especial; intuición imaginativa; genio poético; imaginación penetrante que crea o aprehende lo que se da en una obra de arte. Se dice que es la facultad mental que ilumina siempre nuevas ideas. Pertenece tanto al creador como al receptor o espectador.
- Pratirupa** (*pratirūpa*): Múltiples formas; formal.
- Pratyaksha** (*pratyakṣa*): Percepción; uno de los principales medios de conocimiento o *pramanas*, en varios sistemas filosóficos de la India siendo otros la inferencia, analogía, deducción, etcétera.
- Pratyangas** (*pratyāṅga*): Partes subsidiarias del cuerpo, como cuello, brazos, abdomen, etcétera.
- Puja** (*pūjā*): Lit., “reverencia”, “honor”, “adoración”. Ritual de ofrendas y plegarias, en adoración de un dios o un santo, que se realiza en templos y casas en la India.
- Puranas** (*purāṇa*): Cuerpo de escrituras surgidas entre los siglos III y X d. C., que compilan diversos conocimientos, que van desde los mitos de los diversos dioses, hasta cuestiones de cosmología, mineralogía, gramática, etcétera. No están considerados como escrituras reveladas, sino como tradiciones, y han tenido una enorme influencia en el desarrollo de cultos populares.
- Radha** (*rādhā*): La principal entre las *gopis* o vaqueras de Vrindaban, es la amada de Krishna; el amor de la pareja es uno de los temas favoritos en todas las artes hindúes. Para el vaishnavismo Radha adquiere el carácter de una diosa.
- Rama** (*rāma*): Séptima encarnación del dios Vishnu, es el personaje principal de la épica india *Ramáyana*, en la que, con ayuda de un ejército de monos, rescata a su esposa Sita, que ha sido raptada por el demonio Rávana, rey de Lanka.
- Ramáyana** (*rāmāyaṇa*): Lit., “las andanzas, viaje o camino de Rama”. Escrito entre los siglos III a. C. y IV d. C., es una de las dos grandes épicas indias, atribuida al legendario sabio Valmiki, en la que el príncipe Rama, que ha sido desterrado al bosque, tiene que rescatar a su esposa Sita, raptada por el demonio Rávana. Ha tenido una vasta influencia en la cultura de la India y todo el sudeste asiático.

- Ranga** (*raṅga*): Escenario.
- Rangoli** (*raṅgoli*): Diseños artísticos formados con polvo, arena o harina de colores, con los que se dibujan formas geométricas u otras imágenes que se colocan a la entrada de los templos durante determinadas festividades, como señal de bienvenida y buen auspicio.
- Rasa** (*rasa*): Sabor, néctar; tinte; esencia; sentimientos, emoción estética; belleza ideal; estados emocionales presentes en los distintos dramas. Sobre la teoría del rasa ver *rasavada*.
- Rasalila** (*rāsalilā*): Episodio del *Bhagavata Purana* y otros textos, en que Krishna danza con Radha y las demás *gopis*, durante toda una noche de luna llena. Ha sido un tema favorito en la pintura, la poesía, el teatro y en casi todas las escuelas de danza clásica de la India.
- Rasavada** (*rasavāda*): La teoría sobre el rasa, cuyos fundamentos se encuentran en el *Natya Shastra*.
- Rásika** (*rasika*): Esteta; el que disfruta del *rasa*; conoedor de arte.
- Rávana** (*rāvaṇa*): Rey de Lanka, demonio de diez cabezas que rapta a la princesa Sita, esposa de Rama, en la épica del *Ramáyana*, y la lleva a Lanka, de donde Rama habrá de rescatarla después.
- Rig Veda** (*ṛg-veda*): El más antiguo de los cuatro Vedas, que el hinduismo considera escrituras reveladas y son una importante fuente de la religión, la filosofía, la literatura, así como de diversas ciencias y artes de la India. Contiene 1028 himnos y se calcula que sus secciones más antiguas datan del 1500 a. C.
- Rishi** (*ṛṣi*): Lit., “el que ve”, término con que se designó a los antiguos sabios visionarios que recibieron la revelación de los Vedas en estados profundos de contemplación.
- Rudra** (*rudra*): Dios védico de la tormenta, asimilado posteriormente a la figura de Shiva, que terminó por prevalecer. En el Himno a Rudra del *Yajur Veda*, la palabra *shiva* aparece como un epíteto de Rudra.
- Rudraksha** (*rudrākṣa*): Lit., “ojo de Shiva”. Semillas de un árbol consagrado a Shiva con las cuales se construyen *malas*, o rosarios de cuentas para repetir mantras.
- Rudram** (*rudram*): Himno dedicado al dios védico Rudra, posteriormente asimilado a la figura de Shiva, que pertenece al *Yajur Veda negro* y con frecuencia se canta en *yajñas* o rituales sagrados.
- Rúkmini** (*rukminī*): Esposa de Krishna.
- Rupa** (*rūpa*): Forma; forma estética.

- Rupaka** (*rūpaka*): Figura poética equivalente a la metáfora.
- Sadguru** (*sadguru*): Lit., “maestro verdadero”. Denominación de un *guru* o maestro espiritual.
- Samadhi** (*samādhi*): Experiencia trascendente de meditación en la que ocurre una fusión de la mente individual con la conciencia absoluta o con el vacío; es la meta de la meditación; también se designa como *samadhi* o *maha-samadhi* al deceso de un santo.
- Sama Veda** (*sāma-veda*): El tercero de los cuatro Vedas, que hace un énfasis especial en la recitación musicalizada de los himnos.
- Samhita** (*saṃhitā*): Las colecciones de himnos sagrados que forman la primera parte de cada una de las ramas védicas.
- Sangita** (*saṅgitā*): Canto, danza, coros acompañados con música; la música como arte de representación; puede en ocasiones ser equivalente a un recital o un concierto.
- Sannyasa** (*sannyāsa*): En el hinduismo tradicional, es la cuarta etapa de la vida en la que se puede optar por renunciar a las búsquedas y posesiones materiales para dedicarse íntegramente a la búsqueda espiritual.
- Sannyasi** (masc.), **Sannyasini** (fem.) (*sannyāsin*, *sannyāsini*): Monjes o renunciantes.
- Sarāsvati** (*sarasvatī*): Consorte de Brahma, el dios creador que es la primera figura de la *trimurti* o tríada divina del hinduismo clásico. Sarāsvati es diosa de la palabra divina, como sonido, lo cual abarca la música y el canto, y como significado, que comprende la sabiduría y la poesía. Es también diosa de las artes, la inspiración y la recitación de las escrituras y los mantras sagrados.
- Shakti** (*śakti*): Lit., “energía”. Energía cósmica primordial, que en la filosofía shivaíta crea, sustenta y disuelve el universo; es también agente de la liberación (*moksha*); en la religión se le representa como la diosa madre, que tiene múltiples nombres y advocaciones.
- Shakti pithas** (*śakti-pīṭha*): Santuarios dedicados a la Shakti o Devi (diosa), que se encuentran en diversas partes de la India e incluso en Nepal, Shri Lanka, Tíbet y otros lugares. Hay 51 santuarios principales.
- Shakūntala** (*śakuntalā*): La historia original de Shakūntala, esposa de Dushyanta, se encuentra en el *Mahabhārata*, de donde Kalidasa la adaptó para componer una de sus obras de teatro. Tanto en la India como en Occidente ha inspirado novelas, poemas, óperas, ballets, esculturas y películas.
- Shānkara o Shankaracharya** (*śaṅkarācārya*): Filósofo, santo y maestro de los siglos VII y VIII d. C., que produjo una renovación de la tradición del Vedanta y creó

varias órdenes monásticas. A él se deben algunos de los comentarios más importantes de las Upánishads, la *Bhagavad Gita* y el *Brahma Sutra*, que constituyen el llamado Triple Canon del Vedanta. Es el expositor por excelencia del Vedanta Advaita o no dualista.

Shatapatha Bráhmāna (*śatapatha-brāhmaṇa*): Lit., “el Bráhmāna de los cien senderos”. Pertenece al *Yajur Veda Blanco* y es un texto en prosa que contiene el relato de diversos mitos e historias, así como la descripción de distintos rituales védicos.

Sheshanaga (*śeṣanāga*): Serpiente divina, rey de todos los *nagas* o serpientes, y uno de los primeros seres de la creación; se le llama también Adi Shesha (o serpiente primordial). Aparece flotando en el océano de leche, como un lecho sobre el cual Vishnu reposa.

Shilpa (*śilpa*): Arte en general; obra de arte; oficio artístico; artesanía; escultura en bajo relieve, etcétera. También, las prescripciones, proporciones, principios de composición, significado y demás, de las diversas artes.

Shilpa yoga (*śilpa-yoga*): El arte como yoga.

Shiva (*śiva*): Lit., “el Benevolente”. Tercera figura de la *trimurti* o tríada de dioses del hinduismo, representa la disolución o reabsorción del universo en la unidad absoluta. Para los shivaítas, es el ser supremo y también la imagen del primer yogui y asceta, se considera también como el *guru* primordial del cual provienen numerosos linajes y tradiciones espirituales.

Shiva Purana (*śiva-purāṇa*): Uno de los dieciocho Puranas clásicos, que refiere diversos mitos sobre el dios Shiva y la diosa Párvati, y del que hay diversas recensiones; data probablemente del siglo x, d. C. Centrado en Shiva, trata también diversos temas como cosmología, mitología, teología, ética, yoga, etcétera.

Shreni (*śreṇi*): Gremio; gremios artesanales de artistas que trabajaban bajo la dirección de un artista maestro.

Shri (*śrī*): Resplandor, irradiación, eminencia; es una de las advocaciones e invocaciones de Lakshmi, diosa hindú de la abundancia; como forma de trato reverencial se antepone al nombre de cualquier dios o incluso persona respetable.

Shvetāshvatara Upánishad (*śvetāśvatara-upaniṣad*): Adscrita al *Yajur Veda Negro*, esta Upánishad clásica trata de las causas de la existencia, el tiempo, la naturaleza, la necesidad y la fortuna, y habla de un Ser universal, Shiva, que habita en todos los seres humanos y todas las cosas.

- Sita** (*sītā*): Consorte del Señor Rama en la épica del *Ramáyana*, donde encarna todas las virtudes de valentía, fidelidad, devoción. Raptada por el demonio Rávana, rey de Lanka, será posteriormente rescatada por Rama.
- Skanda**: (ver Karttikeya).
- Sthayin** (*sthāyin*): Emoción permanente o básica que está latente en el héroe de una obra dramática, aunque afloren diversas emociones más.
- Stupa** (*stūpa*): Monumento funerario budista que contiene alguna reliquia del Buda.
- Sudárshana** (*sudarśana*): Arma letal arrojadiza, consistente en un disco con bordes afilados, propia de la iconografía de Vishnu, quien aparece siempre sosteniéndolo en la mano posterior derecha.
- Svadyaya** (*svādhyāya*): Lit., “estudio personal”. Se refiere al estudio o la recitación de textos sagrados del hinduismo.
- Taittirīya Samhita** (*taittirīya-samhītā*): Pertenece al *Yajur Veda Negro*, consta de ocho libros de himnos diversos, de los cuales uno de los más importantes es el *Rudram*.
- Tala** (*tāla*): Lit., “palmada”. En la música clásica Indostánica, se refiere a la métrica musical o medida rítmica; es la dimensión temporal de la música. El sistema del *tala* es diferente en la música Indostánica y en la Carnática.
- Tantra** (*tantra*): Escrituras, ritos y disciplinas espirituales surgidos en la India (a partir del siglo v d. C.), con distintas expresiones en el hinduismo y el budismo, que se transmiten por iniciación; su filosofía reconoce el universo como una manifestación de la energía divina o *shakti*, que existe también dentro del ser humano, y que cuando se activa en él lo conduce a la unión con el Absoluto o a la disolución en el Vacío.
- Táraka** (*tāraka*): Poderoso demonio que había derrotado a los dioses y que sólo podría ser vencido por un hijo de Shiva, que éste tendría que engendrar, puesto que era un asceta total. Es el argumento del poema épico de Kalidasa, *Kumarasambhava* (“El nacimiento de Kumara” o Karttikeya).
- Tirthānkaras** (*tīrthānkaras*): En la religión jainista, son los maestros espirituales que enseñan el *dharma* (el sendero de la rectitud) para que sus discípulos puedan superar el *samsara*, el ciclo interminable de vida y muerte, y alcanzar la liberación.
- Torana** (*toraṇa*): Puertas o arcos monumentales de entrada, con frecuencia ornamentales o conmemorativos, en templos hindúes, jainistas y budistas.
- Trimurti** (*trimūrti*): Tríada divina que representa a la divinidad suprema y está formada por dioses con los que se asocian distintos procesos cósmicos:

- Brahma, la creación del universo; Vishnu, su sostenimiento, y Shiva, su disolución y regreso a la unidad. La *trimurti* se configuró hacia el siglo v d. C.
- Tripurahara** (*tripurahara*): Lit., “destructor de las tres ciudades”. Nombre de Shiva que alude a su hazaña de haber destruido con una sola flecha tres ciudades flotantes construidas por los demonios.
- Trishula** (*triśūla*): Tridente; arma de guerra. El dios Śiva es representado frecuentemente empuñando un tridente, cuyas tres puntas tienen una fuerte carga simbólica.
- Tryāmbaka** (*tryambaka*): Lit., “el de los tres ojos”. Nombre de Shiva que alude a sus tres ojos. Palabra inicial de un mantra de protección, que se recita también en ritos funerarios.
- Túlsidas** (*tulsīdāsa*, c. 1532-1623): Santo y poeta váishnava, de la tradición del *guru* Ramananda, que escribió tanto en sánscrito como en *avadhi*, un dialecto del hindi, en el que compuso una versión del *Ramáyana* llamada *Ram-charitmanas*, en la que el personaje de Rama es totalmente divinizado.
- Upangas** (*upāṅga*): Partes accesorias del cuerpo, como cejas, pestañas, palmas de las manos, etcétera, que pueden también desempeñar una función en el drama y en la danza.
- Upánishads** (*upaniṣad*): Conjunto de textos que forman la parte final del *corpus* védico y se consideran también como escrituras reveladas; es donde están contenidos algunos de los aspectos más profundos de la sabiduría hinduista tanto religiosa como filosófica. Además de las Upánishads adscritas a los cuatro Vedas, posteriormente se escribieron muchas más. Se compusieron del siglo VII a. C. en adelante.
- Váchika** (*vācika*): Gesticulación verbal.
- Váhana** (*vāhana*): Lit., “transporte”, “montura”. Los vehículos de los dioses védicos, que son presentados como diversos animales; por ejemplo, el vehículo de Vishnu es el águila Gáruda; el de Shiva, el toro Nandi; el de Sarásvati, un cisne; el de Ganesha, un ratón, etcétera.
- Vaikuntha** (*vaikuṅṭha*): Morada celestial del dios Vishnu.
- Váihnava** (*vaiṣṇava*): Relativo al dios Vishnu.
- Vak** (*vāk*): El habla; la palabra; la palabra sagrada o divina que en el *Rig Veda* se personifica como una diosa.
- Válmiki** (*vālmiki*): El legendario autor al que la tradición atribuye la composición del *Ramáyana*; según la leyenda, aprendió las escrituras del sabio Nárada, mítico devoto del dios Vishnu. Válmiki está considerado como el *adi kavi*, el primer poeta.

- Vámana** (*vāmana*): Lit., “enano”. Quinto *avatara* del dios Vishnu, encarna con el propósito de derrotar al dios demonio Mahabali, que con su poder excesivo amenazaba el equilibrio cósmico.
- Varaha** (*varāha*): Lit., “jabalí”. Tercer *avatara* del dios Vishnu, que toma la forma de un jabalí para rescatar con sus colmillos a la diosa Tierra, que se hundía en las aguas de un gran diluvio.
- Varaha Purana** (*varāha-purāṇa*): Uno de los principales Puranas, de orientación váishnava, que data aproximadamente del siglo X al XII e incluye cuestiones mitológicas, rituales, geográficas, y relata también algunos mitos de Shiva.
- Vásuki** (*vāsuki*): Rey serpiente que se enreda en el cuello de Shiva, quien la llevó como adorno; es también la serpiente que permitió ser enredada alrededor del Monte Mandara para batir el mar de leche y extraer de él el néctar de la inmortalidad.
- Vedanta** (*vedānta*): Lit., “fin de las Vedas”, fue el nombre que se dio a las Upánishads, por su posición en el *corpus* védico; por extensión, se llamó así al pensamiento derivado de ellas. Es también nombre de uno de los seis *dārshanas* o sistemas de filosofía ortodoxos, cuyo texto canónico, el *Brahma Sutra*, fue comentado por diversos autores dando origen a sendas escuelas.
- Vedas** (*veda*): Escrituras sagradas más antiguas de la India, que se consideran como textos revelados; son cuatro: *Rig Veda*, *Yajur Veda*, *Sama Veda* y *Atharva Veda*. Constituyen el fundamento del pensamiento, la religiosidad y la cultura de lo que hoy llamamos hinduismo.
- Vina** (*vīṇā*): Antiguo instrumento de cuerdas en la India, que evolucionó dando origen a varios instrumentos con diversos diseños y nombres, entre ellos el sitar, así como instrumentos equivalentes al laúd, el arpa y el salterio de Occidente.
- Vindhya** (*vindhya*): Cordillera ubicada en el centro de la India que tradicionalmente separa el norte del sur. Está presente en muchos mitos, según uno de los cuales, las montañas obstruían el paso del sol, y el sabio Agastya les ordenó que dejaran de crecer.
- Vishnu** (*viṣṇu*): Dios supremo para los vishnuitas o váishnavas; segunda figura de la *trimurti*, o tríada divina, en la que Brahma manifiesta el universo, Vishnu lo sostiene y Shiva lo disuelve. Según el *Bhagavata Purana*, hay diez encarnaciones o *avataras* (“descendimientos”) de Vishnu, entre las que se encuentran Rama y Krishna.

- Vrindaban** (*vṛndāvana*): Ciudad de Uttar Pradesh, en el distrito de Mathura, India, donde según el mito el dios Krishna pasó su infancia entre pastores y vaqueros.
- Vyabhicharin** (*vyabhicārin*): Sentimientos secundarios o transitorios en una obra dramática.
- Vyañjana** (*vyañjanā*): Significado que surge por sugestión.
- Vyasa** (*vyāsa*): Lit., “compilador”. Llamado también Veda Vyasa, tradicionalmente es el compilador o clasificador de los Vedas y los Puranas; míticamente se le considera como uno de los siete seres inmortales. A él está consagrado el festival de *Guru Púrnama*. Vyasa aparece también como compilador o autor del *Mahabhárata* y uno de sus personajes.
- Yajña** (*yajña*): Sacrificio ritual dedicado a los dioses, en el que se hacen ofrendas al fuego y se recitan diversos mantras de los Vedas. Era el acto religioso por excelencia en la sociedad védica.
- Yajur Veda** (*yajur-veda*): El segundo de los Vedas, enfocado principalmente en las cuestiones rituales, aunque contiene himnos de gran importancia, como el dedicado al dios Rudra. Hay dos recensiones de este Veda, la Blanca y la Negra —denominaciones que no se asocian con ningún tipo de magia.
- Yoga** (*yoga*): De la raíz verbal *yuj*, que significa “unir”, “uncir”, “juntar”. Es la unión del ser individual y el Absoluto, y las diversas vías que conducen a esa unión.
- Yoga Sutras** (*yoga-sūtra*): Texto donde está contenido el sistema filosófico del Yoga, de Patáñjali, que forma parte de los seis sistemas clásicos, ortodoxos de filosofía.
- Yoga Vasishtha** (*yoga-vāsiṣṭha*): Texto filosófico de los siglos VI al XII, cuyo autor se desconoce, y es atribuido a Válmiki, el autor del *Ramáyana*. Consiste en la enseñanza que imparte el sabio Vasishtha al joven príncipe Rama.

Nota editorial

Este libro surgió del curso colectivo *Raíces míticas y rituales de la estética y las artes escénicas en India, Grecia y México*, que fue impartido en el Centro Nacional de las Artes, para el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, en 2005. A mí me tocó desarrollar la parte correspondiente a la India; a Carlos Montemayor la de Grecia, y a Alfonso Arellano la de México. Agradezco aquí la invitación de Patricia Cardona, coordinadora de este Centro en aquel momento, a impartir el curso, que tenía un carácter introductorio y se centraba en las artes escénicas: el teatro, la música y la danza.

Gran parte del contenido de ese curso fue publicado con ese mismo título: *Raíces míticas y rituales de la estética y las artes escénicas en India, Grecia y México* (Conaculta-INBA / Casa del Teatro / Quinta del Agua Ediciones, 2006), que apareció firmado por los profesores del curso y por Luis de Tavira, de quien se incluyó al final un ensayo acerca de la actualidad en el arte. En lo que toca a mi participación, en ese libro aparecieron sólo las cuatro conferencias finales, que trataban básicamente sobre los temas del curso y que corresponden a los capítulos V-VIII en el presente libro. Éstas, junto con las primeras cuatro (los capítulos I-IV), que tenían el propósito de ofrecer un contexto amplio, fueron revisadas y actualizadas hasta donde fue posible para la presente edición.

Posteriormente, para el ciclo Grandes Maestros, organizado por Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), gracias a la invitación de Myrna Ortega, en marzo de 2011 ofrecí una síntesis del contenido del curso bajo el título *La India. Raíces de la cultura hindú*, en cinco sesiones que fueron grabadas y se encuentran en Descarga Cultura, de la propia UNAM.

Elsa Cross

Créditos iconográficos

- p. 5 Ganesh. © Lalam Mandavkar | Dreamstime.com
- p. 16 Ruinas Mohenjo-daro. © Shaikhkamalk1 | Dreamstime.com
- p. 17 Placa de barro. © Harshit Srivastava | Dreamstime.com
- p. 18 Esculturas del Valle del Indo. © Mdsindia | Dreamstime.com
- p. 20 Primer folio de un manuscrito del *Rig Veda*. © Ms Sarah Welch | CC | Wikicommons
- p. 22 Estupa de Sarnath. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 24 Edicto del Emperador Ashoka en Kalinga. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 25 Inscripción del edicto de Kalinga. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 25 Buda de pie. Estilo Gandhara, s. II d. C. © Mirko Kuzmanovic | Dreamstime.com
- p. 26 Templo excavado en la roca en las cuevas de Ajanta, Maharashtra. © Zzvet | Dreamstime.com
- p. 27 Estupa de Sañchi. © Stefano Ember | Dreamstime.com
- p. 29 Jardines Lodi en Delhi. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 30 Shiva y Párvati en un panel de las Cuevas de Elefanta. Photo 178517517. © Harshit Srivastava | Dreamstime.com
- p. 31 El Emperador Ákbar. Miniatura mogol de Niddhamal. S. XVI.
- p. 32 Fuerte Rojo en Delhi. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 33 Cristo de pie sobre un loto, flanqueado por dos pavorrales. Catedral de Santo Tomás en Chennai (Madrás). © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 35 Casa del Parlamento en Nueva Delhi. © Aravind Teki | Dreamstime.com
- p. 41 Yajña. Sacrificio védico al fuego. © Anastasiia Safronkina | Dreamstime.com
- p. 44 Recitación tradicional de los Vedas escritos en hojas de palma. © Nila Newsom | Dreamstime.com
- p. 50 Pies que representan la gracia del *guru*, que conduce a la liberación. © B R Ramana Reddi | Dreamstime.com
- p. 52 Escena del *Mahabhárata*. Pelea entre Yudhísthira y Jayadratha. Relieve del periodo Gupta. S. VI, d. C. Uttar Pradesh. Museo de Nueva Delhi. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 53 Arjuna representado con un arco. Relieve en el templo de Hoysaléshvara, en Halebidu, Karnátaka (s. XII). © Radiokafka | Dreamstime.com
- p. 60 Agni. Dios védico del fuego. Museo Rajaraja, Tanjavur, Tamil Nadu. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 61 Surya. Dios védico del Sol. Templo de Konarak en Orissa. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 63 El dios Brahma, con cuatro cabezas. Escultura tailandesa recubierta de oro. © Punkbarby | Dreamstime.com
- p. 65 Sarásvati, diosa de la sabiduría y de la música. Frontispicio del Museo Rajaraja de Tanjavur. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 67 Maha Vishnu en el mar primordial, dormido sobre la serpiente Adishesha. Templo de Ashtalakshmi, Chennai, Tamil Nadu. © Aaphamithra | Dreamstime.com
- p. 68 Lakshmi, diosa de la abundancia. © Malgorzata Kistryn | Dreamstime.com
- p. 71 Representaciones populares de los *avatars* de Vishnu como pez, tortuga y jabalí. © Svetlana Day | Dreamstime.com
- p. 72 Sadhu junto a una estatua de Narasimha en una representación popular. © Radiokafka | Dreamstime.com

- p. 73 Rama, flanqueado por Lákshmana y Sita. Frontispicio del templo a Rama en el Ram Setu, Tamil Nadu. Representación moderna. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 74 El dios Krishna y la pastora Radha. Representación popular contemporánea. © B R Ramana Reddi | Dreamstime.com
- p. 81 Shivalingam. Templo de Brhihadishvara en Tanjavur, Tamil Nadu. Al fondo un mural con la diosa Sarásvati. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 82 Shiva en su advocación de Mahadeva. Representación popular contemporánea. © pixabay.com
- p. 86 Shiva y Párvati. Templo de Gangaikonda Cholapuram, Tamil Nadu. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 87 Kali y Durga. Mural contemporáneo en un templo dedicado a la diosa Chamunda, en Himachal Pradesh. © Therealonesome | Dreamstime.com
- p. 89 La diosa Durga dando muerte al demonio Mahisha. © Yurasova/Dreamstime.com
- p. 91 Mohini. Estilo Chalukya S. XII, Museo Nacional de Nueva Delhi. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 92 Shiva Nataraja. Templo de Gangaikonda Cholapuram. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 93 Ardhanarishvara. (S. X. d. C.) Tanjavur. Museo Rajaraja. (p. 94). © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 95 Bronce de Shiva Nataraja. © Foto de Elsa Cross
- p. 101 Rangoli con pavorreales. © Vijay Dixit | Dreamstime.com
- p. 102 Lujoso atavío de novia. © pixabay.com
- p. 107 Pintor de los talleres de Kumórtuli en Kolkata (Calcuta) pintando una imagen de Durga. © Suprakash Ghosh | Dreamstime.com
- p. 107 Toques finales al grupo de figuras para la puja de Durga. Talleres de Kumórtuli, Kolkata. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 121 Representación tradicional de un grupo de teatro de aldea, en Goa (2017). © Kalcutta | Dreamstime.com
- p. 128 Actor de Goa, antes de una representación. © Kalcutta | Dreamstime.com
- p. 130 Niñas actuando en un festival escolar. © Giree07 | Dreamstime.com
- p. 141 Sílabas *Om*, enmarcada en un círculo. © iramukti | Adobestock.com
- p. 142 Apsará y gandharva volando. Estilo Chalukya, S. VII, Museo de Nueva Delhi. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 146 El cantante T. M. Krishna en un concierto de música carnática. © Ajay Bhaskar | Dreamstime.com
- p. 147 Ustad Ahmad Ali Khan tocando sarod, instrumento de origen persa. © Freedomsfolio | Dreamstime.com
- p. 149 Anoushka Shánkar, hija de Ravi Shánkar, tocando sitar en un concierto, 2014. © Sharad Raval | Dreamstime.com
- p. 150 Tabla. Doble tambor que marca el tala o unidad rítmica en la ejecución de *ragas*. © Heritage Pictures | Dreamstime.com
- p. 154 Címbalos. © Mohammed Anwarul Kabir Choudhury | Dreamstime.com
- p. 155 Grupo de ejecutantes de *kirtans* en una aldea de Bengala. Al centro un armonio. © Somnath Mahata | Dreamstime.com
- p. 160 Apsará en el templo Muktéshvar en Bhuvanéshvar. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 161 Devadasis o bailarinas. Nata Mandap en Konarak. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 162 Templo del Sol y Nata Mandap (a la derecha), en Konarak, Odissa. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 163 Un costado del Nata Mandap en Konarak. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 164 Devadasis o bailarinas en diversas poses de danza. Panel lateral del Templo del dios Surya en Konarak, Orissa. © Foto de Juan Elías Tovar

- p. 166 Anannya Akella, bailarina de Bhárate Natyam. © Foto: Ravi Pothukuchi.
- p. 170 *Hastas*. Bailarina de Bhárate Natyam. © Gamutstockimagespvtltd | Dreamstime.com
- p. 172 Anannya Akella, bailarina de Bhárate Natyam. © Ravi Pothukuchi.
- p. 173 Bailarina de Bhárate natyam | Dreamstime.com
- p. 174 Danza de Shiva y Párvati. Bronce artesanal. © Foto: Foto de Antar Juárez
- p. 175 Bailarines de danza Manipuri representando a Krishna y Radha. © Freedomsfolio | Dreamstime.com
- p. 178 Bailarinas de Danza Kathak. © Mirko Kuzmanovic | Dreamstime.com
- p. 180 Una de las 64 yoguinis del Templo de Hirapur, Orissa. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 180 Nichos con relieves del Templo de las 64 yoguinis. Hirapur. Orissa. © Foto de Juan Elías Tovar
- p. 182 Bailarina de danza Odissi bailando frente al templo de Mukteshvar en Bhubanesvar, Orissa.
© Shaikh Mohammed Meraj | Dreamstime.com
- p. 183 Diversos *hastas* y posturas de danza Odissi. © Gamutstockimagespvtltd | Dreamstime.com
- p. 186 Danza Kathakali en Kérala. © Zzvet | Dreamstime.com
- p. 187 Bailarín actor de danza Kathakali. © Zzvet | Dreamstime.com
- p. 189 Deepa Chakravarthy, bailarina de la escuela Mohiniyattam. © Denis Shevyakov | Dreamstime.com
- p. 191 Bailarina de danza Kuchipudi. © Edward Zhuravetc | Dreamstime.com

Bibliografía

- ABHINAVAGUPTA, *Abhinavabhārātī* (con el *Nāṭyaśāstra* de Bharata). Ed. M. R. Kavi, Baroda, 1926, vol. I.
- ĀNANDAVARDHANA, *Dhvanyāloka* (con el *Locana* of Abhinavagupta). Ed. de Ram Sagar Tripathi. Delhi, Motilal Banarsidass, 1975. 3 vols.
- BAE, James H., *In a World of Gods and Goddesses. The Mystic Art of Indra Sharma*. Los Ángeles, Mandala Publishing, 2004.
- BAGCHEE, Sandeep, *Nād. Understanding Raga Music*. Mumbai, Eeshwar, 1998.
- BANSAT-BOUDON, Lynne, *Poétique du théâtre indien*. París, Institut de Civilization Indienne, 1992.
- BECKL, Guy, *Sonic Theology. Hinduism and Sacred Sound*. Carolina del Sur, University of South Carolina Press, 1993.
- BEGUIN, Gilles, *El arte indio*. Barcelona, Paidós, 1986.
- BELVALKAR, S. K. y R. D. Ranade, *History of Indian Philosophy*. Delhi, Munshiram Mahoharlal, 1974.
- BHARATA, *Nāṭya Shastra*. Ed. de Pandit Kedarnath. Bombay, Nirnayasagar Press, 1943.
- BHARTRIHARI Y BILHANA, *The Hermit and the Love-Thief*. Trad. de Barbara Stoler Miller. Londres, Penguin Classics, 1990.
- BROUGH, John, trad., *Poems from the Sanskrit*. Londres, Penguin Classics, 1977.
- CALIDASA, *La ronda de las estaciones*. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1954.
- CHAKRABORTY, Mriganka Sekhar, *Indian Musicology. Melodic Structure*. Calcuta, Firma KLM Private Limited, 1992.
- COOMARASWAMY, Ananda K., *The Dance of Shiva. On Indian Art and Culture*. Delhi, Sagar Publications, 1976.
- COOMARASWAMY, Ananda K., *The Mirror of Gesture*. Cambridge, Harvard University Press, 1917.
- COOMARASWAMY, Ananda K., *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona, Kairós, 1977.
- COOMARASWAMY, Ananda K., *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona, Olañeta / Tradición Unánime, 1983.
- COWARD, Harold G., *The Sphoṭa Theory of Language*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1980.

- DANIÉLOU, Alain, *Tha Ragas of Northern Indian Music*. Nueva Delhi, Munshiram Manoharalal, 1980.
- DANIÉLOU, Alain, *The Gods of India: Hindu Polytheism*. Rochester, Inner Traditions, 1985.
- DEHEJIA, Harsha V., *The Advaita of Art*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1977.
- DILLARD COLLINS, Charles, *The Iconography and Ritual of Siva at Elephanta*. Nueva York, State University of New York Press, 1988.
- DONIGER O'FLAHERTY, Wendy, *Śiva. The Erotic Ascetic*. Nueva York, Oxford University Press, 1981.
- DONIGER O'FLAHERTY, Wendy, *The Rig Veda*, Nueva York, Penguin Books, 1981.
- DONIGER O'FLAHERTY, Wendy, *Hindu Myths*, Nueva York, Penguin Books, 2004.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, *El arte de India*. Madrid, Akal, 2013.
- FIGUEROA, Óscar, “Los orígenes del teatro (*Nāṭyopatti*). Trad. anotada del primer del libro del *Nāṭyaśāstra*”, en *Nova Tellvs*, 32.1. México, UNAM, IIF, 2014.
- FIGUEROA, Óscar, “Persuasión y mito en los orígenes del drama sánscrito. A propósito del primer libro del *Nāṭyaśāstra*”, en *Habis. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 45. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014.
- FIGUEROA, Óscar, *La mirada anterior: poder visionario e imaginación en la India antigua*. México, UNAM, CRIM, 2017.
- FIGUEROA, Óscar, *Vijñāna Bhairava Tantra*. Trad., est. prel. y comentarios. Barcelona, Kairós, 2017.
- GHOSH, Manomohan, *The Nāṭyaśāstra. A treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-Muni*. Calcuta, The Asiatic Society, 1961.
- GHOSH, Manomohan, *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: Text, Commentary of Abhinava Bharati by Abhinavaguptacarya and English Translation/edited by Pushpendra Kumar*. Delhi, New Bharatiya Book Corporation, 2006. 3 vols.
- GNOLI, Raniero, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*. Varanasi, India, Chowkamba Sanskrit Series Office, 1968.
- Gods in Print. Masterpieces of India Mythological Art. A Century of Sacred Art, 1870-1970*. San Rafael, California, Mandala Publishing, 2012.
- HEIFETZ, Hank, trad., *The Origin of the Young God. Kālidāsa's Kumārasambhava*. Berkeley, University of California Press, 1990.
- In a World of Gods and Goddesses. The Mystic Art of Indra Sharma*. San Rafael, California, Mandala Publishing, [s. f.].
- KALIDASA, *Shakuntala and Other Writings*. Trad. de Arthur W. Ryder. Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1959.
- KALIDASA, *Sakuntala*. Textos españoles y pról. de Emilio Gascó Contell. México, Ediciones Ateneo, 1971.

- KALIDASA, *Tres obras*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985. [Sin crédito de traducción.]
- KASHIWAL, Suneera, *Classical Musical Instruments*. Nueva Delhi, Rupa & Co, 2001.
- KAUFMANN, Walter, *The Ragas of South India*. Bloomington, Indiana University Press, 1976.
- KHANNA, Madhu, *Yantra. The Tantric Symbol of Cosmic Unity*. Londres, Thames and Hudson, 1979.
- KRAMRISCH, Stella, *The Presence of Shiva*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1981.
- KRISHNAMIŚRA, *El ascenso de la luna de la iluminación*. Trad. de M. Álvarez y D. Lorenzen. México, El Colegio de México, 1984.
- KŞEMENDRA, *Madre por conveniencia o El manual de la cortersana perfecta*. Ed. y trad. de Óscar Figueroa. Madrid, Trotta, 2019.
- LAL, Lakshmi et al., *The Warlis, Tribal Paintings and Legends*. Bombay, Chemould Publications and Arts, 1984.
- MAILLARD, Chantal, *El crimen perfecto. Aproximaciones a la estética india*. Madrid, Tecnos, 1993.
- MASSON, Jeffrey L., *Aesthetic Rapture: The Rasadhyaya of the Natyasastra*. Poona, India, Deccan College, Postgraduate and Research Institute, 1970.
- MERLO, Vicente, *Simbolismo en el arte hindú. De la experiencia estética a la experiencia mística*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- MERLO, Vicente, *La autoluminosidad del Ātman, Aproximación al pensamiento hindú clásico*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- MOOKERJEE, Ajit y Khanna, Madhu, *The Tantric Way. Art. Science. Ritual*. Boston, Thames and Hudson, 1977.
- MOOKERJEE, Priya, *Pathway Icons. The Wayside Art of India*. Londres, Thames and Hudson, 1987.
- ORR, Leslie C., *Donors, Devotees and Daughters of God. Temple Women in Medieval Tamil Nadu*. Nueva York, Oxford University Press, 2000.
- PANDEY, Kanti Chandra, *Abhinavagupta. A Historical and Philosophical Study*. Varanasi, Chowkhamba Amarabharati Prakashan, 1963.
- PIGOTT, Stuart, *Arqueología de la India prehistórica*. México, FCE, 1966.
- PLATO, *The Collected Dialogues*. Ed. de E. Hamilton y C. Huntington. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1982.
- POPLEY, Herbert Arthur, *The Music of India*. Delhi, Low Price Publications, 1990.
- PRABHAVANANDA, Swami y Frederick Manchester, *The Spiritual Heritage of India*. Nueva York, Vedanta Press, 1963.

- SAMSON, Leela, *Rhythm in Joy. Classical Indian Dance Traditions*. Nueva Delhi, Lustre Press Pvt. Ltd., 1987.
- SCHWEIG, Graham M., *Dance of Divine Love*. Princeton, Princeton University Press, 2005.
- SHANKAR, Jogan, *Devadasi Cult. A Sociological Analysis*. Nueva Delhi, Ashish Publishing House, 1994.
- SORRELL, Neil y Ram Narayan, *Indian Music in Performance*. Nueva York, New York University Press, 1980.
- SRINIVASAN, Amrit, *Approaches to Bharata's Natyasastra*. Delhi, Sangeet Natak Akademi, 2007.
- TAGORE, Abanindra Nath, *El alpona o las decoraciones rituales de Bengala*. Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, 1985.
- TAGORE, Abanindra Nath, *Arte y anatomía hindú*. Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, 1986.
- THARPAR, Romila, *Historia de la India I*. México, FCE, 1969.
- TOLA, Fernando, *Himnos del Rig Veda*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
- VATSAYAN, Kapila, *Bharata. The Nāṭyaśāstra*. Delhi, Sahitya Akademi, 2011.
- WALIMBE, Y. S., *Abhinavagupta on Indian Aesthetics*. Delhi, Ajanta Publications, 1980.
- WHEELER, Sir Mortimer, *India y Pakistán*. Barcelona, Argos, 1962.

Índice

Presentación	7
I. LA INDIA: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA	
Cronologías	13
La cultura del Valle del Indo	15
Los indoarios	18
El budismo	21
El arte budista	25
Dinastías e invasiones	28
El Imperio Mogol	31
El <i>Raj</i> británico	33
La India independiente	34
II. EL SUSTRATO RELIGIOSO Y FILOSÓFICO	
Los Vedas	39
El ritual del <i>yajña</i>	41
La división de castas	42
Las cuatro etapas de la vida	43
Las Upánishads	45
Las <i>Leyes de Manu</i> y otras escrituras	46
El concepto del Ser	47
Las vías espirituales	49
El <i>guru</i>	49
La <i>Bhagavad Gita</i>	51
Movimientos místicos populares	54
III. EL SUSTRATO MÍTICO 1. LA TRIMURTI	
La <i>trimurti</i>	59
Dioses védicos	60
Algunos mitos de creación	61
Brahma: la creación del universo	63
Vishnu: el sostenimiento cósmico	66
Los diez <i>avataras</i> de Vishnu	69
Una breve descripción de los <i>avataras</i>	70

IV. EL SUSTRATO MÍTICO 2. LA DANZA DE SHIVA

Shiva: la disolución cósmica	79
El yogui primordial	80
Iconografía de Shiva	83
Shiva y su amada eterna	84
Kali	87
El juego divino	89
Nataraja: el Shiva danzante	90

V. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

El arte como yoga	99
La idea de belleza	99
Arte popular	100
El artista y la visión interior	104
El esteta o <i>rásika</i>	108
La experiencia estética	112
Algunos elementos de la estética india	112
<i>Artha</i>	113
<i>Rasa</i>	113
<i>Rupa</i>	114

VI. INTRODUCCIÓN AL TEATRO

El origen del teatro	119
La teoría del <i>rasa</i>	123
Otros elementos	127
<i>Pratibhá</i> y <i>dhvani</i>	131
Kalidasa	132
<i>Shakúntala</i>	134

VII. INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA

Interrelación de las artes	139
La sílaba <i>Om</i>	140
La música sagrada	143
La música clásica	145
Los <i>ragas</i>	148
Música devocional	153

VIII. INTRODUCCIÓN A LA DANZA

Danza y escultura	159
<i>Apsarás y devadasis</i>	159
Aspectos de la danza clásica	164
El cuerpo	166
La expresión	167
Personajes	168
<i>Hastas</i>	169
Escuelas de danza clásica	171
<i>Bhárata Natyam</i>	171
<i>Manipuri</i>	174
<i>Kathak</i>	177
<i>Odissi</i>	179
<i>Kathakali</i>	184
Otras escuelas de danza	188
<i>Mohiniyattam</i>	188
<i>Kuchipudi</i>	190
Palabras finales	193
Glosario	199
Nota editorial	219
Créditos iconográficos	220
Bibliografía	223

El dios que danza. Un acercamiento a la estética y las artes escénicas de la India fue realizado por la FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de la UNAM. Se terminó de producir en noviembre de 2021. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida, exclusivo de la colección HEÚRESIS así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, realizada por José Nava Díaz (Thyrso Editorial), la familia tipográfica Devagany en diferentes puntajes y adaptaciones. El diseño de la cubierta, los recursos electrónicos y la conversión fueron elaborados por Editorial Virtual Proelium - Proelium Consultoría Empresarial, S.A. de C.V. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El cuidado de la edición estuvo a cargo del equipo de editores de Proelium Editorial Virtual.

Participación especial del editor Raúl Gutiérrez Moreno †.

Supervisó la edición Juan Carlos H. Vera.

ELSA CROSS

(México, 1946). Maestra y doctora en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde es profesora titular de Filosofía de la Religión. Es autora de: *La realidad transfigurada. En torno a las ideas del joven Nietzsche* (UNAM, FFL, 1985); *Los dos jardines: mística y erotismo en algunos poetas mexicanos* (2003); *Acuario. Ensayos sobre creación poética* (2016); *Puerta del Este. Ensayos sobre mito, arte y pensamiento de la India* (UNAM, CGP, 2019) y *Un templo en el oído. Ensayos sobre el mito y lo sagrado* (2023). Tiene en prensa la vasta compilación *El Lejano Oriente en la poesía mexicana*.

Como poeta, ha publicado numerosos libros en México y muchos otros países. A su *Poesía completa* (1964-2012) han seguido, entre otros, los libros *Insomnio* (2016) y *Nepantla* (2019). Su poesía ha obtenido numerosos premios en México, entre ellos, el Premio Nacional de Artes y Literatura (2016) y el Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde (2019), así como otros premios en Canadá, Francia, Suiza, Italia y Chile. En 2018 se instauró en la Universidad del Claustro de Sor Juana la Cátedra Elsa Cross de Poesía Iberoamericana.

