



El Colegio de México  
Centro de Estudios de Asia y África

*RĀMĀYAṆAS* DENTRO DEL *RĀMĀYAṆA*:  
LOS NIVELES NARRATIVOS EN EL POEMA DE VĀLMĪKI

Tesis presentada por  
ITZEL XIMENA RAMÍREZ TORRES  
para optar al grado de  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA  
ESPECIALIDAD: SUR DE ASIA

Director:  
ADRIÁN MUÑOZ GARCÍA



Ciudad del México, 2017.

*Para Carolina,  
inspiración y fuerza.*

vinā vedam vinā gītām vinā rāmāyaṇīm kathām |  
vinā kavim kālidāsam bhāratam bhāratam na hi ||

Sin los *Vedas*, sin la *Gīta*, sin la historia del *Rāmāyaṇa*  
y sin el poeta Kālidāsa; la India, sin duda, no sería la India.

Proverbio popular indio

## **Agradecimientos**

Gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) de nuestro país por otorgarme una beca que me permitió cursar y concluir satisfactoriamente el Programa de Maestría en Estudios de Asia y África, con especialidad en el Sur de Asia. Gracias también al pueblo de México, pues es gracias a su contribución que pude realizar estos estudios.

Gracias a El Colegio de México por la gran oportunidad de formarme en sus aulas y por el apoyo económico para la realización de esta tesis. Gracias también al Centro de Estudios de Asia y África y, en especial, a los profesores del área de Sur de Asia.

Un agradecimiento especial a mi director de tesis, el Dr. Adrián Muñoz García, y a mis lectores, la Dra. Wendy Phillips Rodríguez y el Dr. David N. Lorenzen.

Gracias a mis compañeros y amigos del Programa, por su compañía y apoyo durante nuestros estudios juntos.

Gracias sinceras a mi familia por su apoyo incondicional.

**Resumen:** Este trabajo estudia los niveles narrativos creados a partir de relatar varias veces la historia de Rāma dentro del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki; se enfoca particularmente en analizar el por qué y el cómo de este hecho, con la finalidad de dar respuesta a las siguientes preguntas: por un lado, ¿con qué propósito narrativo y discursivo se cuenta la historia de Rāma en varias ocasiones dentro del propio *Rāmāyaṇa*?, ¿por qué es relevante para la epopeya hacerlo?, y por el otro, ¿qué estrategias narrativas se utilizan para llevar a cabo tal empresa? Mediante este estudio, y a manera de hipótesis, se pretende demostrar que presentar *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa* persigue dos propósitos principales. El primero es apoyar el discurso de que la historia de Rāma en sí posee la cualidad de traer bendiciones y regalos supremos a quien la conoce y a quien la cuenta. Este discurso se desarrolla ampliamente a lo largo de la epopeya, se retoma varias veces y se ejemplifica a partir de los narradores encargados de relatar o recitar la historia del héroe, quienes reciben grandes recompensas, tales como: ir al cielo, alcanzar la inmortalidad, obtener un gran reino, o alcanzar la gloria eterna. El segundo objetivo persigue fines mnemotécnicos. Partiendo de la idea de que la historia de Rāma es auspiciosa y de que por esta razón debe difundirse, el texto la presenta en varias ocasiones para que el oyente o lector la memorice.

**Abstract:** This work studies the narrative levels created from telling the story of Rāma several times within the *Rāmāyaṇa* of Vālmīki; focuses particularly on analyzing why and how this is done in order to answer the following questions: on the one hand, which is the narrative and discursive purpose for the story to be told several occasions within the *Rāmāyaṇa* itself?, Why is it relevant for the epic to do it?, and on the other, which narrative strategies are used to carry it out? Through this study, and as hypothesis, it is intended to demonstrate that presenting *Rāmāyaṇas* within the *Rāmāyaṇa* has two main purposes. The first is to support the discourse that the story of Rāma itself has the quality of bringing blessings and supreme gifts to those who know it and to those who tells it. This discourse is widely developed throughout the epic, is repeated several times and is exemplified by showing the great rewards that narrators of *Ramayana*'s story receive, such as: go to heaven, achieve immortality, obtain a great kingdom, or achieve eternal glory. The second objective pursues mnemonic purposes. Based on the idea that the story of Rāma is auspicious and that for this reason it should be disseminated, the text presents it on several occasions for the listener or reader to memorize it.

**Palabras clave:** India, Literatura sánscrita, *Rāmāyaṇa*, narratología, metatextualidad.

**Key words:** India, Sanskrit Literature, *Rāmāyaṇa*, narratology, metatextuality.



**Kuśa y Lava** recitando el *Rāmāyaṇa* en la ermita de Vālmīki frente a la corte real. Ilustración del manuscrito del *Rāmāyaṇa* de Mewar, realizado entre los años 1649 y 1653 en la ciudad de Udaipur y que actualmente es propiedad del Museo Británico.



**Vālmīki** contándoles el *Rāmāyaṇa* a Kuśa y a Lava en su ermita. Ilustración tomada de la novela gráfica *Sita's Ramayana* de Samhita Arni, publicada en 2015.

# Índice

Introducción.....	10
El <i>Rāmāyaṇa</i> de Vālmīki y su contexto .....	12
Sobre el marco teórico.....	17
1. La historia que debe contarse: los narradores del <i>Rāmāyaṇa</i> .....	21
1.1 La narratología o el estudio del relato: generalidades .....	22
1.2 El estudio de los narradores dentro de la teoría narrativa.....	23
1.2.1 La voz: rasgos definitorios del narrador .....	23
1.3 Los narradores del <i>Rāmāyaṇa</i> : identidades y perspectivas .....	27
1.3.1 Vālmīki, autor y ¿narrador?.....	29
2. <i>Rāmāyaṇas</i> dentro del <i>Rāmāyaṇa</i> : los niveles narrativos .....	34
2.1 Los niveles narrativos dentro de la narratología.....	40
2.2 Los niveles narrativos de las historias de Rāma en el <i>Rāmāyaṇa</i> .....	41
2.2.1 El marco narrativo: Vālmīki, el sabio inmortal .....	43
2.2.2 Primera caja narrativa: Nārada y su ascenso a los cielos .....	44
2.2.3 Segunda caja narrativa: Kuśa y Lava, de bardos a reyes.....	46
2.2.4 Tercera caja narrativa: Hanumān y su encuentro con Sītā .....	50
2.2.5 Cuarta caja narrativa: Hanumān, el devoto supremo.....	53
3. Varias narraciones, una sola historia: el tiempo narrativo en el <i>Rāmāyaṇa</i> .....	58
3.1 El orden: la estructura de la <i>rāmakathā</i> .....	59
3.2 La duración: el <i>Rāmāyaṇa</i> en siete libros o en ocho estrofas.....	63
3.3 La frecuencia: varias narraciones, una sola historia .....	68



Conclusiones.....	69
Bibliografía.....	72

## Introducción

La riqueza literaria del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es innegable. En cuanto a su estructura narrativa, por ejemplo, el relato ofrece no sólo los episodios más sobresalientes de la vida del príncipe Rāma sino también una amplia gama de historias dentro de ese relato central. Uno de los rasgos característicos de la obra, y que además conlleva un gran mérito literario por la complejidad que involucra, es el uso de la estructura narrativa denominada *cuentos de cajón*, la cual consiste en presentar una *historia marco* —en este caso, la historia de Rāma— dentro de la cual se incluyen otras historias que pueden o no estar vinculadas con aquella. El poema de Vālmīki irá un paso adelante en el uso de esta estructura al incluir entre aquellas narraciones subordinadas a la historia marco al *Rāmāyaṇa* mismo; de esta forma tendremos *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa*.

La historia de Rāma se cuenta cuatro veces a lo largo del texto de Vālmīki, en voz de cinco narradores, cuatro de los cuales también son personajes dentro de la historia marco: cada uno encuentra una oportunidad ideal durante su aparición en el texto para compartir las hazañas del héroe de Ayodhyā. Estos relatos dentro del *Rāmāyaṇa* darán pie a que el texto tenga una estructura narrativa compleja, la cual permitirá una interacción directa entre los narradores, sus relatos y las perspectivas que cada uno tiene con respecto a ellos, es decir, dará lugar a varios niveles narrativos que confluirán dentro de la gran caja narrativa que es la epopeya.

A lo largo de este trabajo nos concentraremos en estudiar los niveles narrativos creados a partir de relatar varias veces la historia de Rāma dentro del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki; nos enfocaremos en analizar el por qué y el cómo de este hecho. De esta forma, trataremos

de dar respuesta a las siguientes preguntas: por un lado, ¿con qué propósito narrativo y discursivo se cuenta la historia de Rāma en varias ocasiones dentro del propio *Rāmāyaṇa*?, ¿por qué es relevante para la epopeya hacerlo?, y por el otro, ¿qué estrategias narrativas se utilizan para llevar a cabo tal empresa?

Mediante este estudio, y a manera de hipótesis, se pretende demostrar que presentar *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa* persigue dos propósitos principales. El primero es apoyar el discurso de que la historia de Rāma en sí posee la cualidad de traer bendiciones y regalos supremos a quien la conoce y a quien la cuenta. Este discurso se desarrolla ampliamente a lo largo de la epopeya, se retoma varias veces y se ejemplifica a partir de los narradores encargados de relatar o recitar la historia del héroe, quienes reciben grandes recompensas, tales como: ir al cielo, en el caso de Nārada; alcanzar la inmortalidad, en el caso de Vālmīki; obtener un gran reino, como sucede con Kuśa y Lava; o alcanzar la gloria eterna y la inmortalidad, tal como pasa con Hanumān. El segundo objetivo persigue fines mnemotécnicos, es decir, partiendo de la idea de que la historia de Rāma es auspiciosa y de que por esta razón debe difundirse, el texto la presenta en varias ocasiones para que el oyente o lector la memorice.

La segunda parte de la hipótesis de este trabajo responde a cómo se lleva a cabo la tarea de presentar *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa* de manera narrativa. Como se mencionó antes, la epopeya utiliza la estructura narrativa conocida como *cuentos de cajón*, la cual permite crear varios niveles narrativos. Será a partir del análisis de estos niveles que se despejará toda duda con respecto a qué herramientas narrativas se utilizan para contar varias veces la epopeya.

## **El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki y su contexto**

La historia de Rāma es una pieza fundamental para la tradición hinduista: sus historias, temas y personajes han estado presentes a lo largo del desarrollo cultural de la civilización india y todavía en nuestros días, de alguna u otra forma, están presentes en la vida cotidiana contemporánea.<sup>1</sup> Debido a su carácter enciclopédico, el texto contiene la sabiduría y las costumbres de un gran número de generaciones. Es una historia que sigue viva, que sigue contándose y que sigue iluminando muchas mentes en el subcontinente indio y aún más allá de él, pues su influencia se ha extendido por gran parte del continente asiático.

La historia de Rāma se ha contado de muchas maneras, a partir de varios géneros literarios y líricos: poesía, prosa, dramas, cantos folclóricos; y a través de otras artes. Aludiendo al tema, Roser Noguera califica el texto como “multidisciplinar” ya que no hay ámbito de las bellas artes y demás medios de expresión humana en los que no figure el relato: “lo cantan, recitan y comentan poetas, sacerdotes y monjes, se narra generación tras generación; se dibuja y se esculpe, se representa en mimo y con varios tipos de títeres, se escenifica y dramatiza en cortes reales y en aldeas rurales y se ha llevado al cómic, la radio, televisión y el cine a lo largo del siglo XX” (2008b, p. 48).

Debido a la abundancia de textos creativos basados en el ciclo heroico de Rāma, en el ámbito de los estudios ramaítas, se utiliza la voz sánscrita *rāmakathā*, que literalmente

---

<sup>1</sup> Noguera (2008a) describe la presencia de la historia y de sus personajes en costumbres cotidianas, tales como rituales sociales y religiosos o bien, en expresiones lingüísticas de carácter popular. Por ejemplo: en Andhra Pradesh, al sur de India, suele cantarse una canción titulada *Ānadamāye* durante las bodas, la cual relata el casamiento de Rāma y Sītā; en el mismo lugar, las madres suelen bendecir a sus hijos pequeños recitando la frase “Śri Rāma rakṣā; nurellu āyussu” mientras los bañan, la cual significa ‘El señor Rāma te protegerá, te bendigo con cien años de vida’. Por último, el nombre de *Rāma*, que es muy popular como nombre propio en toda India, aparece en varias expresiones lingüísticas como “Us me Rām nahi hai”, que en hindi significa ‘no hay nada de Rāma en él’ y se utiliza para referir a un hombre falto de virilidad, fuerza o valentía; o bien, en la frase “Después de oír el *Rāmāyaṇa*, preguntó qué relación tenían Rāma y Sītā”, que se utiliza para aludir a una persona poco inteligente (p. 14-16).

significa ‘la historia de Rāma’, como término genérico para referirse a la narrativa básica del relato que incluye el matrimonio de Rāma, su exilio y la batalla contra Rāvaṇa; frente a utilizar el título o el nombre del autor de alguna narración particular inspirada en la *rāmakathā*, por ejemplo: “*Rāmāyaṇa* de Vālmīki”, o bien, “*Rāmacaritamānas*” (obra del poeta Tulsīdās, c. 1573).

Una de las versiones más reconocidas, debido a su gran valor literario y a su legado dentro de la tradición literaria india, es la versión atribuida al legendario sabio Vālmīki, compuesta entre el siglo IV a. e. c. y el VI e. c., de acuerdo con Robert P. Goldman (Vālmīki 1984, p. 14), y cuya edición crítica se publicó entre 1960 y 1975 por el Oriental Institute de Baroda.<sup>2</sup>

A lo largo de sus siete libros, el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki relata la historia del príncipe Rāma, quien, debido a los celos de su madrastra, debe irse exiliado al bosque durante catorce años. Al destierro va acompañado de su hermano Lakṣmaṇa y de su esposa Sītā. Una vez ahí, Rāvaṇa, el rey de Lankā y villano de la historia, rapta a la hermosa joven. El héroe, entonces, hace todo lo posible por rescatarla. Los siete libros que componen el poema de Vālmīki son: el *Bālakāṇḍa* (‘El libro de la infancia’), que relata desde el nacimiento de Rāma hasta su boda con Sītā; el *Ayodhyākāṇḍa* (‘El libro de Ayodhyā’, la ciudad natal de Rāma), en el que se

---

<sup>2</sup> El texto primario de este trabajo será la traducción del sánscrito al inglés del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki publicada por la Universidad de Princeton (1984-2017), a cargo de Robert P. Goldman, la cual sigue la edición crítica de Baroda. No existe aún una traducción directa del sánscrito al español de la epopeya, sin embargo, ha habido varios intentos de presentar la historia al público de habla hispana mediante versiones libres o traducciones secundarias (traducciones de traducciones). La mejor opción disponible en nuestra lengua es la traducción de Roberto Frías a partir de la edición inglesa de Arshia Sattar (Vālmīki 2010), titulada *Rāmāyaṇa*; debido a que conserva la división tradicional de la *rāmakathā* en siete grandes episodios y aborda con detalle cada uno de ellos. Contiene una introducción y un glosario que resultan muy útiles para el lector y, gracias al cuidado que se ha puesto en su traducción y adaptación, los pasajes conservan la esencia de la versión primigenia, por ejemplo, en varios de ellos, la redacción en español se asemeja mucho a la traducción del sánscrito al inglés de Princeton, aunque no proviene directamente de ella. La edición de Frías destaca de entre las demás opciones en español por tratarse de un texto cuidado, con intenciones serias de ofrecer al lector una visión clara y nutrida de la historia, lo más cercana posible a la original en sánscrito, frente a otras que presentan resúmenes planos y sumamente breves, cuyo único propósito es dar una idea, muy general, de la historia de Rāma.

narra el exilio del protagonista debido a un capricho de su madrastra; el *Aranyakāṇḍa* ('El libro del bosque'), que describe la vida de Rāma en el bosque y se aborda el rapto de Sītā; el *Kiṣkindhakāṇḍa* ('El libro de Kiṣkindha', el nombre del reino de los monos), en el que Rāma comienza a buscar a su esposa acompañado de un ejército de monos; el *Sundarakāṇḍa* ('El libro de lo bello'), que relata el viaje de Hanumān a Lankā para encontrarse con Sītā y tener pruebas de que se encuentra a salvo; el *Yuddhakāṇḍa* ('El libro de la guerra'), en el cual Rāma llega a Lankā y mata a Rāvaṇa luego de una gran pelea, regresa a Ayodhyā y se corona como rey; y, por último, el *Uttarakāṇḍa* ('El libro del final', 'Epílogo'), en el que se narra el exilio de Sītā, su muerte y la ascensión de Rāma al cielo.

En cuando al género literario, pese a que para la crítica literaria occidental o externa a la India, tanto el *Rāmāyaṇa* como el *Mahābhārata* (c. 400 a.e.c. —200 d.e.c.) se clasifican siempre juntos como las dos grandes epopeyas sánscritas, en su contexto cultural nativo los textos pertenecen a géneros literarios diferentes, por lo que cada uno tiene funciones distintas y obedece a patrones estéticos particulares. Mientras que el *Mahābhārata* es *itihāsa* (un texto sobre historia), el *Rāmāyaṇa* es *kāvya*, poesía del más alto nivel; de esta forma, existen diferencias muy claras entre ambas narraciones.

Al hablar del argumento central de los dos textos, Mary Brockington señala que mientras que en el *Mahābhārata* los conflictos centrales son de orden político, en tanto que se trata de una batalla entre dos grupos de primos, los kaurava y los pāndava, por el trono de la ciudad de Hāstinapura; la historia de Rāma es un romance heroico, ya que dentro del conflicto central de la narración están implicados solamente el protagonista y su adversario, quienes entablan una batalla personal y emocionalmente cargada contra el otro. Así, los temas que desarrollará el *Rāmāyaṇa* estarán vinculados con el orden de las relaciones familiares y de pareja: celos, amor y venganza, de acuerdo con la autora (1997, pp. 100-101).

En la tradición hinduista, los textos sagrados suelen clasificarse a partir de su origen, esta clasificación consta de dos ejes: los *śruti*, textos revelados o escuchados, y los *smṛti*, textos recordados. Se cree que los *śruti* fueron revelados por la divinidad a los brahmanes o videntes; mientras que los *smṛti* son textos escritos por sabios tradicionales que pretenden recordar el contenido de textos divinos. El *Rāmāyaṇa*, junto con el *Mahābhārata*, pertenece a la segunda categoría y, en este sentido, está vinculado con la literatura dharmashástrica, es decir, con aquella que gira en torno al *dharma*; de esta forma, suele afirmarse que el tema de las dos epopeyas es el *dharma*, que en este contexto significa ‘deber’. En el *Rāmāyaṇa*, Rāma es la personificación misma del *dharma*, ya que posee una conducta recta y virtuosa, es el paradigma del rey humano divino: “Rāma se representa como la encarnación perfecta del *dharma*, quien está dispuesto a sacrificar todo para mantener las normas del comportamiento sociopolítico correcto” (Holdrege 2004, p. 225).

Ahora bien, como decíamos, el *Rāmāyaṇa* es *kāvya*, poesía del más alto nivel; comúnmente también se le denomina *ādikāvya*, ‘el primer poema’ —y a Vālmīki, *ādikavi*, ‘el primer poeta’—, por tratarse de la primera composición *kāvya* y, con ello, ser el paradigma de la poesía culta, la cual se caracterizaba por la gran acumulación de figuras retóricas, descripciones densas y la evocación de placer estético mediante una obra de estados emocionales intensos (Goldman en Vālmīki 1984, p. 17).<sup>3</sup> El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, como ahora se conserva en la edición crítica de Baroda (1960-1975), posee 50,000 versos medidos en *ślokas*, forma métrica compuesta de cuatro *pādas*, cuatro versos de ocho sílabas cada uno.

---

<sup>3</sup> Para un estudio sobre el género poético *kāvya*, véase Bronner, Shulman y Tubb (eds.) (2014). El texto incluye varias secciones dedicadas a hablar de los numerosos poemas y dramas compuestos a lo largo del desarrollo de la literatura sánscrita que tuvieron como principal inspiración el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. De acuerdo con el estudio, ninguna otra historia se contó y volvió a contar con tanta frecuencia en la tradición sánscrita como la del héroe de Ayodhyā.

Debido a la difusión de la historia dentro y fuera del subcontinente indio, la transmisión textual del *Rāmāyaṇa* es por demás compleja y abundante. Títulos y fechas de copias, traducciones, adaptaciones y reelaboraciones en diversos géneros textuales se desbordan al consultar las fuentes bibliográficas que se ocupan del tema. Como ejemplo, mencionemos al propio Akbar el Grande, emperador mogol que estuvo a la cabeza del imperio entre los años 1556 y 1605 y quien patrocinó la primera traducción del *Rāmāyaṇa* al persa en 1588. A partir de este hecho se inauguraría la tradición de patrocinar copias de obras y traducciones de corte imperial. El *Rāmāyaṇa* estuvo dentro de los textos que comenzaron a difundirse con gran ahínco entre la élite intelectual mogola. Fue tanto el éxito de producir todo tipo de creaciones basándose en las hazañas de Rāma que comenzó a utilizarse la palabra *rāmakathā*, ‘historia de Rāma’, para designar a toda obra derivada del *Rāmāyaṇa*, independientemente del género que tuviera.

La tradición poética sánscrita ha atribuido la creación del *Rāmāyaṇa* al sabio brahmán Vālmīki; no obstante, el tema de la autoría del texto no se reduce a una sola figura bien delimitada. A partir de la forma que posee, se ha llegado a la conclusión de que la épica no pudo haber sido compuesta por una sola persona, ni durante un solo periodo histórico; la narración posee diversas interpolaciones y añadidos posteriores a la creación de su núcleo central, tal como lo afirma Goldman: “El texto, en todas sus recensiones, está marcado por una gran cantidad de pasajes que varían en tamaño, de un cuarto de verso a cientos de líneas, los cuales, bajo evidencia cultural, religiosa, lingüística o textual, pueden clasificarse como interpolaciones o adiciones que se han convertido en parte del texto a lo largo de los siglos.” (Vālmīki 1984, p. 15).

Además de la existencia de interpolaciones a lo largo del núcleo de la historia, es necesario recordar que la mayor parte del primer libro, que lleva por título *Bālakāṇḍa*, y del



último, el *Uttarakāṇḍa*, son interpolaciones tardías con respecto al núcleo de la epopeya, presentado a lo largo de los libros dos al seis: el *Ayodhyākāṇḍa*, el *Aranyakāṇḍa*, el *Kiṣkindhakāṇḍa*, el *Sundarakāṇḍa* y el *Yuddhakāṇḍa*). Así, como ya se mencionó con anterioridad, la narración es producto del trabajo de varias generaciones de redactores y, en este sentido, alberga toda una tradición no sólo literaria sino cultural en general, puesto que se trata de una síntesis de elementos propios de la cultura india.

### **Sobre el marco teórico**

El análisis literario que se desarrollará a lo largo de las próximas páginas seguirá un enfoque narratológico, es decir, se apoyará en la llamada teoría de los textos narrativos. Esta corriente crítica nacida durante la segunda mitad del siglo XX ha desarrollado paradigmas precisos y eficaces que siguen siendo referencia obligada para el análisis y descripción de los narradores literarios, de las relaciones entre los niveles narrativos de una historia y del manejo del tiempo narrativo —entre muchos otros aspectos de la narrativa—; estos tres elementos son los grandes pilares a partir de los cuales se construirá nuestro estudio, por ello se ha elegido la narratología como apoyo teórico básico.

La teoría narrativa será una herramienta fundamental para analizar tres aspectos de la construcción literaria de las historias de Rāma dentro del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki: sus narradores, a lo largo del capítulo 1; los niveles narrativos creados a partir del nacimiento de cada una de estas narraciones, en el capítulo 2; y el manejo del tiempo narrativo entre aquellas, en el capítulo 3.

Así, serán importantes para este trabajo los estudios de Luz Aurora Pimentel (*El relato en perspectiva*, 2004), Mieke Bal (*Teoría de la narrativa*, 1998) y Antonio Garrido

Domínguez (*El texto narrativo*, 1993), ya que sus materiales proporcionan una visión amplia, detallada y clara de la narratología, al estudiar diversos de sus aspectos y a sus autores más representativos. Asimismo, se aprovechará el trabajo de Adriana Azucena Rodríguez (*Las teorías literarias y el análisis de textos*, 2016), por tratarse de una manual práctico y puntual sobre los métodos de análisis de textos que facilitan la interpretación y comprensión de las obras literarias.

Cabe mencionar que este trabajo explora temas que no se han estudiado a fondo o de los cuales tenemos muy poca información en el ámbito de los estudios académicos en torno a la epopeya, ya que son abundantes las investigaciones dedicadas a profundizar sobre sus temas, personajes, funciones sociales y religiosas, su autoría; sin embargo, se han destinado pocas páginas a examinar su compleja construcción literaria. Partiendo de este hecho, el objetivo general de este proyecto es dar a conocer la riqueza literaria que alberga el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, la cual merece ser estudiada y explorada a fondo, además de que se ofrece un trabajo que pocas veces se ha realizado con literatura india, al utilizar teorías nacidas fuera del sur de Asia para enriquecer el análisis de una obra clásica sánscrita.

Ahora bien, dentro de los trabajos dedicados a analizar el *Rāmāyaṇa* desde el punto de vista literario, destacan los artículos, reseñas y traducciones realizados por Mary y John Brockington, los cuales se enfocan en desarrollar temas sobre traducción y literatura. Dentro de uno de los ensayos de Mary Brockington, titulado “El arte de la composición hacia atrás: algunas técnicas narrativas en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki” (1997), en el que estudia particularmente al narrador de nuestra epopeya, encontramos una referencia directa al tipo de análisis que pretendemos desarrollar en este trabajo, es decir, a aquel que utiliza teorías no orientales para analizar obras nacidas en Oriente; sin embargo, la perspectiva de la investigadora con respecto a estos análisis no es favorable, ya que califica de “inapropiadas”

las “evaluaciones” de la literatura índica a partir de estándares de la crítica literaria occidental.

Brockington parte de una idea que supone que los encuentros entre la crítica literaria de Occidente y la literatura de la India, realizados por occidentales, se reducen a emitir juicios de valor que ponen en desventaja a esta última frente a los cánones occidentales. Con respecto a la manera en la que conducirá su análisis en el trabajo antes citado, dice: “Mi acercamiento no es un proceso de reconstrucción artificial (o incluso de deconstrucción), ni un intento de evaluar un trabajo índico bajo los estándares ajenos e inapropiados de la crítica literaria occidental, sino un estudio de la técnica del autor de acuerdo a criterios universales” (1997, p. 99). Como puede apreciarse, la opinión de Brockington es muy general e imprecisa, por lo que es necesario señalar dos aspectos con respecto a ella no sólo para abogar por la legitimidad y la calidad de este trabajo, sino de todos aquellos que pretendan realizar una tarea similar.

Primero, la aseveración de la investigadora se enfoca en las evaluaciones hechas desde la crítica occidental hacia los textos indios, lo cual no es lo que se busca en este trabajo: no se trata de presentar juicios de valor de una tradición literaria frente a otra, sino de conectar dos mundos con el fin de enriquecer uno a partir del otro. El segundo punto que conviene mencionar es que Brockington alega que utilizará “criterios universales” para realizar su análisis; sin embargo, no explica a qué se refiere con dicha frase a lo largo de su estudio, por lo que su argumento general para despreciar la teoría literaria occidental en este contexto carece de solidez.

En resumen, este trabajo pretende estudiar la construcción literaria del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki con la finalidad de dar a conocer su riqueza literaria y de explorar teorías que nos permitan entender y disfrutar aún más de la epopeya, a partir de un estudio narratológico que

partirá de una *lectura atenta (close reading)*, técnica de la crítica literaria que consiste, de manera general, en la lectura e interpretación cuidadosa de los pasajes de una obra, es decir, que en todo momento se procura que el texto hable por sí mismo para explicarlo y analizarlo. Además, se utilizarán también las ideas de especialistas indólogos que han trabajado con el *Rāmāyaṇa*, particularmente con los temas que hemos de desarrollar aquí, entre los cuales destacan Robert P. Goldmand, Mary y John Brockington, Paula Richman y A. K. Ramanujan.

## 1. La historia que debe contarse: los narradores del *Rāmāyaṇa*

Debes contarle al mundo la historia del justo, virtuoso, sabio y firme Rāma, tal como la escuchaste de Nārada: la historia completa, pública y privada, de ese hombre sabio [...]

Mientras las montañas y los ríos perduren sobre la tierra, la historia del *Rāmāyaṇa* se contará entre los hombres.

Y mientras se cuente la historia de Rāma que tú compones, vivirás en mis mundos superior e inferior.

(*Rāmāyaṇa* 1.2.31-36).

La figura del narrador es imprescindible dentro de cualquier relato, dado que es el punto de encuentro entre el mundo narrado y el receptor de la narración. El lector u oyente va conociendo la historia de la mano del narrador, quien la construye al tiempo de contarla; de este modo, el relato llega a serlo solamente cuando *alguien* (narrador) cuenta una *historia* (mundo narrado) a *alguien* (receptor). Siendo una figura de tal importancia, cualquier análisis que pretenda estudiar la forma y estructura de un relato, necesariamente tendrá que prestar especial atención al narrador.

En este primer apartado nos concentraremos en estudiar a los narradores del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki encargados de contar las hazañas del príncipe Rāma, particularmente estudiando dos aspectos de su construcción: su identidad —la voz narrativa—, a partir de analizar sus formas de enunciación, y la perspectiva, el punto de vista que cada uno tiene frente a la historia que relata. Para ello, partiremos del trabajo de Pimentel sobre la identidad del narrador en el relato y de la teoría de la focalización expuesta por Gérard Genette, la cual se ocupa de estudiar la perspectiva o punto de vista desde el que se narra. Antes de empezar con el análisis, es necesario poner en contexto esas teorías, las cuales se adscriben a la

narratología, corriente crítica surgida durante la segunda mitad del siglo XX como la continuación del formalismo ruso, el estructuralismo y la semiótica.

### **1.1 La narratología o el estudio del relato: generalidades**

La narratología o teoría narrativa se ocupa de estudiar la construcción del relato, el cual se define, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, como "la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional" (1998, p.10). La teoría narrativa se encarga del "estudio de la forma y funcionamiento de la narrativa" (1988, p. 8), a partir de estudios y propuestas teóricas que contribuyan a su mejor entendimiento y disfrute. Tzvetan Todorov fue el primer crítico literario en acuñar el término *narratología* a la disciplina encargada de estudiar el relato en la década de 1960, a partir de los estudios hechos por Gérard Genette y Mieke Bal. Esta corriente crítica se nutriría de los planteamientos teóricos realizados por Vladimir Propp y los formalistas rusos, el estructuralismo y la semiótica, estos últimos dos bajo los trabajos de Barthes, Bremond y Greimas (Rodríguez, 2016, p. 99).

En México, la narratología se ha desarrollado principalmente gracias al trabajo de Luz Aurora Pimentel, quien ha estudiado, interpretado, analizado y, en algunos casos, reelaborado los trabajos de los narratólogos más importantes del siglo XX. La propuesta teórica de Pimentel con respecto a la narrativa se enfoca en estudiar el mundo narrado y al narrador; al primero lo estudia bajo cuatro ejes y al segundo a partir de dos. El mundo narrado podrá analizarse a partir de cuatro esferas: a) la dimensión espacial del relato, b) la dimensión temporal, c) la dimensión actorial, es decir, a partir de sus personajes; y d) la perspectiva: a partir de la perspectiva del narrador, de los personajes, de la trama y del lector. El narrador,

por su parte, se analizará mediante cuatro ejes: a) la perspectiva (su punto de vista), b) sus formas de enunciación narrativa (la identidad del narrador, su voz), c) los niveles narrativos que crea y, por último, d) mediante la temporalidad de la narración (tiempo narrativo y tiempo gramatical).

El relato, el “mundo narrado”, entonces, está conformado por dos pilares básicos: la historia (mundo) y el discurso (narrado), los cuales tienen múltiples maneras de relacionarse; sin embargo, esta división base tiene una tercera columna: el narrador, quien desempeñará la función de mediador. Dentro del modelo narrativo de Pimentel, compuesto de un mundo narrado y un narrador, éste último jugará un papel crucial, dado que gracias a él se proyecta un mundo de acción humana (1998, p.11-12). Como ya vimos, el esquema de análisis del narrador dentro de la narratología parte de cuatro puntos, de los cuales dos se abordarán en este capítulo: la identidad y la perspectiva; los dos restantes se desarrollarán en los capítulos subsecuentes.

## **1.2 El estudio de los narradores dentro de la teoría narrativa**

### **1.2.1 La voz: rasgos definitorios del narrador**

Para Mieke Bal, el narrador es el concepto cumbre en el análisis de los textos narrativos, ya que, a partir de su identidad, de cómo se relacione en el texto y de las implicaciones que tenga el relato tomará su forma específica (1998, p. 126). Ahora bien, ¿cómo se manifiesta la identidad de un narrador en un texto narrativo? Mediante la voz, mediante la unidad vocal. Los estudios narratológicos tradicionales proponen dos formas vocales clásicas, las cuales se delimitan por el uso de personas gramaticales: la voz en primera persona y la voz en tercera persona.

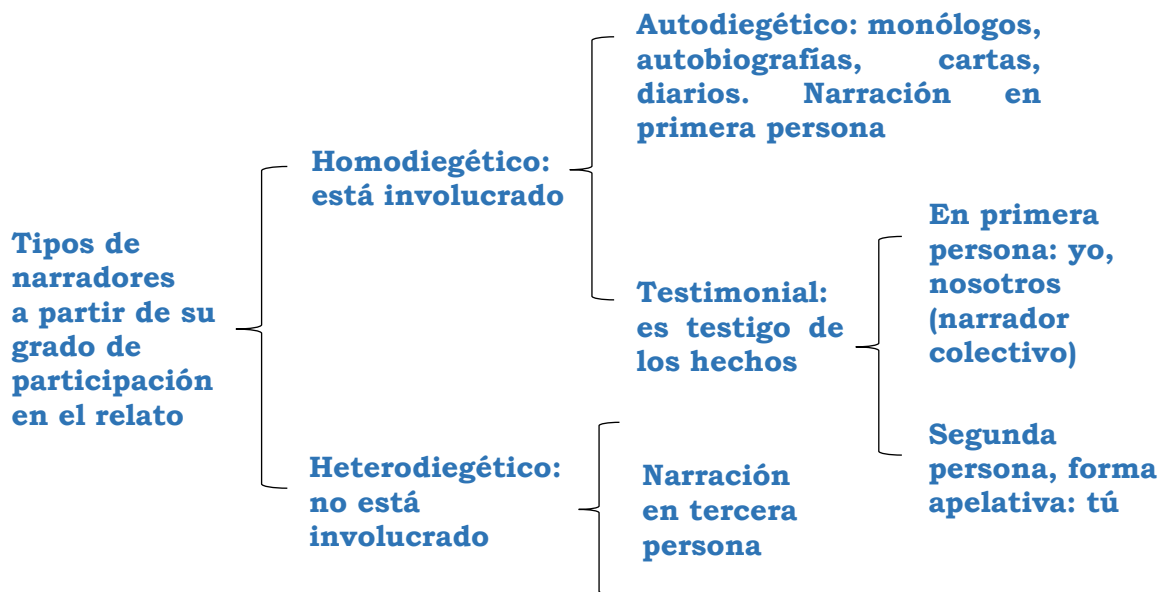
La unidad vocal del narrador permite determinar el grado de participación que tiene frente al relato. Dependiendo del grado de involucramiento, de si tienen o no un papel dentro de la narración, los narradores se clasifican en dos grandes grupos. Si el narrador se involucra en la historia, será un narrador *homodiegético* (*intradiegético*, según algunos autores);<sup>4</sup> si el narrador no está involucrado, será un narrador *heterodiegético* (*extradiegético*, según algunos autores), el cual narrará en tercera persona.

Ahora bien, la primera clasificación se subdivide en dos grupos: narradores autodiegéticos y testimoniales. Un narrador autodiegético será aquel que aborde monólogos, narraciones autobiográficas, epistolares o en forma de diario; estas narraciones se contarán en primera persona. Los narradores testimoniales, por su parte, serán aquellos que, aunque hayan participado en los hechos que relatan, no poseen un papel central en ellos, sino que son meros testigos; ellos utilizarán varias formas pronominales, por ejemplo, podrán contar en primera persona singular (yo) o plural, si el testigo es colectivo, (nosotros) o bien, utilizarán una segunda persona, singular o plural (tú, ustedes) a partir de la cual el narrador interpelará o pedirá la confirmación de ciertos hechos de la historia a un personaje o al lector (Pimentel 2014, pp. 135-137; Rodríguez 2016, pp. 113-114). La clasificación anterior se encuentra concentrada de manera sucinta en el **esquema 1**, ya que trabajaremos con este paradigma a lo largo de las próximas páginas.

---

<sup>4</sup> Es común que los términos técnicos tiendan a variar de autor a autor. Cuando esto suceda, escribiremos aquí aquellos que se utilicen con mayor frecuencia.





**Esquema 1.** Tipos de narradores. Elaborado a partir de Pimentel 2014, pp. 135-137, y de Rodríguez 2016, p.113-114.

La narratología parte del supuesto de que un texto narrativo se construye a partir de dos factores de naturaleza lingüística: un *enunciador* y un *enunciado*, este último se extenderá hasta formar una narración completa y cerrada en sí misma. El receptor del relato irá conociéndolo a partir de la voz del enunciador, quien lo construye conforme lo vaya contando. La voz del enunciador y la identidad del mismo estarán íntimamente conectadas y serán de vital importancia para la apropiación del relato por parte del receptor, ya que esta relación permitirá conocer los grados de presencia o ausencia del narrador frente a los hechos que cuenta y, con ello, su nivel de confiabilidad.

### 1.2.2 La perspectiva: el punto de vista del narrador

En un relato, la voz que narra no necesariamente coincide con la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra; estos dos términos, voz y perspectiva, no son intercambiables

dentro del esquema de la narratología. La teoría de la focalización de Gérard Genette fue sumamente fértil y sigue utilizándose justamente por subrayar este aspecto, por deslindar la voz narrativa de la perspectiva desde la que se cuenta (Pimentel 2014, p. 95).

El autor de un texto narrativo elegirá un punto de vista, ya sea ideológico, cultural, psicológico, entre muchos otros, para contar su historia; esta perspectiva puede partir de un personaje del relato o de un ente ajeno al mundo diegético. Debido a que el ángulo de focalización de la historia puede recaer en entes cercanos al relato o totalmente ajenos a él, ciertas perspectivas o puntos de vista narrativos pueden parecer más objetivos que otros. Según Genette, existen tres tipos de focalización: la cero, la interna y la externa; la focalización cero se presenta cuando el punto de vista recae en varios personajes a la vez, es decir, cuando tenemos un narrador omnisciente que se desplaza constantemente de la mente de un personaje a la de otro a placer. La focalización interna, por su parte, consiste en posicionar el punto de vista del relato en un solo personaje de la historia; mientras que en la focalización externa la perspectiva se encuentra fuera de los personajes, por lo que no contará con información proveniente de sus metes, sino que la perspectiva recaerá en cualquier punto del relato que el autor elija (Rodríguez 2016, pp. 111-113; Pimentel 2014, pp. 97-102).

La voz narrativa y la perspectiva serán puntos de análisis muy importantes para conocer a los narradores de cualquier relato y con ello del texto en su conjunto, pues la manera en que éstos se conduzcan afectará directamente la estructura de la historia y la recepción que el lector tenga de la misma. Como señala Azucena Rodríguez (2016), el narrador es una entidad que contiene dentro de sí una focalización (perspectiva), una persona gramatical (voz), una entidad en los hechos que se cuentan y la suposición de que alguien está recibiendo el relato (p. 111). El narrador es el responsable de las macro y microestructuras que componen la narración, por lo que si se pretende conocer cómo está

conformada una historia y la recepción de la misma, el análisis del narrador será imprescindible.

### **1.3 Los narradores del *Rāmāyaṇa*: identidades y perspectivas**

El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es una obra en la que abundan las voces narrativas, los narradores. En este estudio nos enfocaremos solamente en aquellos que cuentan la historia de Rāma; sin embargo, es importante subrayar que la obra sánscrita se compone de múltiples voces que presentan diversas historias. Los distintos narradores desarrollan sus relatos dentro de un todo armónico, algunas historias se cruzan con las otras, se entrelazan con ellas en algún punto o se desarrollan de manera paralela. En este apartado, nuestro trabajo será describir el funcionamiento de los narradores que cuentan las hazañas del príncipe de Ayodhyā a partir de estudiar sus voces y perspectivas.

Nārada le cuenta una historia a Vālmīki, quien la reelabora para contarla a su manera, luego la comparte con Kuśa y Lava, quienes la aprenden de memoria y la recitan en verso; Hanumān, entre tanto, está enterado del relato porque es parte de él al igual que Kuśa y Lava y su maestro Vālmīki. A grandes rasgos, este es el esquema que desarrolla el *Rāmāyaṇa*, el que su receptor va descubriendo conforme lee o escucha el poema épico. Será trabajo del lector de fondo, del estudiante de literatura sánscrita y/o del crítico literario, desenredar los hilos de esta compleja estructura literaria para entenderla y disfrutarla aún más.

Cuando leemos los primeros versos del texto, escuchamos la voz de un narrador heterodiegético (o extradiegético), es decir, una voz que no está involucrada de ninguna manera con el relato y que habla en tercera persona. La primera estrofa del primero libro del romance heroico dice: “Vālmīki, el asceta, cuestionó al elocuente Nārada, toro entre sabios,

siempre dedicado al ascetismo y al estudio de los textos sagrados” (*Rāmāyaṇa* 1.1.1); como puede observarse, se trata solamente de describir una escena. La ausencia o no participación en el relato será la característica primordial del narrador heterodiegético, cuya única función será la vocal: contar una historia, sin que se sepa más información sobre él.

El segundo narrador del texto, por orden de aparición, es Nārada, quien tiene una voz heterodiegética (o extradiegética), ya que no está involucrado con la historia de Rāma, la conoce porque es contemporáneo del famoso héroe, pero el viejo sabio no forma parte de ella. Nārada narra en tercera persona y comienza diciendo: "Su nombre es Rāma y nació en la casa de los Ikṣvāku. Todos los hombres lo conocen, porque él tiene autocontrol, es poderoso, radiante, firme y magistral" (*Rāmāyaṇa* 1.1.8).

La siguiente voz narrativa proviene de los gemelos hijos del príncipe Rāma, Kuśa y Lava. Ambos recitan las hazañas de su padre luego de aprenderlas de su maestra Vālmīki frente al propio Rāma y su corte, en un punto de la narración en el que el protagonista desconoce que se trata de sus hijos. En el caso de los jóvenes sucede algo interesante, ellos ofrecen su relato como narradores heterodiegéticos, en tercera persona y sin involucrarse en la historia, pese a que aparecen como personajes en los libros primero y séptimo de la epopeya. Kuśa y Lava hablan de ellos mismos en tercera persona, debido a que en realidad están reproduciendo la historia de alguien más: la de Vālmīki, ellos son meros recitadores del relato compuesto por su maestro.

El último narrador es Hanumān, el jefe del ejército de monos. Su relato parte de una voz heterodiegética, es decir, enumera los hechos de la vida del príncipe de Ayodhyā en tercera persona, pero cuando llega al episodio del rescate de Sītā cambia de voz a una homodiegética, por lo que comienza a narrar en primera persona y a estar presente dentro del relato, ya que a partir de ese momento empieza a formar parte de la historia de Rāma. Sobre

cómo encontró a la joven princesa en el palacio de Rāvaṇa, dice: “Y ahí encontré a esa mujer, sola, en un bosque de árboles *aśoka*, vestida con una prenda de seda, cubierta de tierra, miserable pero firme en sus votos" (*Rāmāyaṇa* 4.114.36). La voz homodiegética de Hanumān es testimonial, ya que él experimentó de manera presencial la última etapa del *Rāmāyaṇa*.

Finalmente, con respecto a las perspectivas de los hechos narrados en las cuatro historias sobre la vida de Rāma, todas ellas parten de personajes del *Rāmāyaṇa*, de los narradores mismos que las cuentan, por lo que en este caso la voz y la perspectiva narrativa coinciden: Nārada, Hanumān y Kuśa y Lava comparten su perspectiva o punto de vista de la *rāmakathā* a través de sus relatos. El ángulo de focalización de las cuatro narraciones será interno, ya que éste parte de entes muy cercanos al mundo diegético y recae en un solo personaje, considerando que cada narrador es dueño de su propia historia. Así, los cuatro relatos compartirán puntos de vista dotados de cierta objetividad y confiabilidad, ya que fueron creados por personajes de la historia que, además, participaron en determinados episodios de la misma.

### **1.3.1 Vālmīki, autor y ¿narrador?**

Hemos dedicado este capítulo a hablar de los narradores del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, de aquellos personajes que se ocuparon de compartir su propia versión de la vida del héroe. Y, aunque no se trata de un narrador en el texto, ya que nunca escuchamos su voz propiamente, Vālmīki está presente como narrador de manera indirecta. De acuerdo con la tradición literaria sánscrita, el viejo asceta y sabio mítico desempeña un papel crucial con respecto a la epopeya: es su autor, además de que aparece como personaje dentro de ella y, más aún, en este apartado le concederemos otro título: el de narrador. Para explicar este punto es

necesario preguntarnos qué sabemos sobre Vālmīki, qué sabemos de su identidad: ¿quién es Vālmīki?

De acuerdo con el propio texto, el asceta fue contemporáneo del príncipe Rāma y luego de conocer sus hazañas de voz del sabio Nārada, decidió ponerlas por escrito bajo un pie métrico que él mismo inventó, el *śloka*. A partir de la unanimidad con que la tradición poética sánscrita ha señalado a Vālmīki como autor del texto, los estudiosos han aceptado que se trató de un personaje histórico (Goldman en Vālmīki 1984, p. 29); pero sólo en el sentido de que se acepta que los cinco libros centrales de la épica fueron producto de un solo autor y de que no hay razones para negar que su nombre haya sido Vālmīki, aunque, a partir de los datos disponibles, no es posible reconstruir datos biográficos que nos ayuden a saber más de él:

Al final, lo que es más seguro decir es que parece no haber evidencia real que contradiga la suposición de que la sección central del *Rāmāyaṇa* tuvo un solo autor. Sobre la base de una tradición unánime, no hay razón para que dudemos de que el nombre de este autor fue Vālmīki; pero tratar, como se ha hecho, de proveerle de algo que no es más que una biografía legendaria y de asignar versos o pasajes particulares a su puño es, diríamos, desperdiciar esfuerzos (Goldman en Vālmīki 1984, p. 31).

Si respetamos lo que dicta la tradición y aceptamos que Vālmīki compuso la epopeya, la primera voz narrativa presente en el texto, aquella voz heterodiegética que escuchamos en cuanto comenzamos a leer y de quien no tenemos mayor información, de algún modo, será la del sabio, pues es su historia. Desde nuestra perspectiva, Vālmīki será el creador del marco narrativo de la epopeya, de la historia madre que contendrá los relatos de los cuatro narradores de los que hemos hablado anteriormente. Además, podemos escuchar ecos de la voz de Vālmīki en la historia de Kuśa y Lava, ya que ellos recitan las palabras exactas que el

sabio eligió para contar la historia de Rāma; este argumento se refuerza si pensamos que los jóvenes no se involucran en el texto, aunque claramente forman parte de él, como personajes secundarios, ya que no están recitando su propia versión de los hechos, sino la de alguien más.

Ahora bien, en cuanto a la figura de Vālmīki como autor de la epopeya, consideramos pertinente hacer algunas observaciones, ya que el papel del autor es crucial para estudiar y entender la construcción de cualquier texto. Sobre el tema de la autoría del romance épico, Mary Brockington (1997) afirma que, en efecto, alguien compuso el *Rāmāyaṇa* y que, por convenio común, lo hemos denominado Vālmīki. No obstante, se trata del autor de la primera fase del texto, es decir, Vālmīki es la primera persona que concibió la historia que después fue modificándose y aumentándose durante generaciones hasta llegar a ser el texto que conservamos actualmente en la edición crítica. Como señala la investigadora, hablando de textos antiguos en general, y del *Rāmāyaṇa* en particular, ha existido una tendencia a enfocarse en el texto mismo y a dejar de lado los estudios sobre su autor, sobre su papel creativo; enfocarse en asuntos relacionados con la recepción del texto tiende a ensombrecer la existencia del autor de la obra, como si se pensara que la obra crece, se modifica y cambia por sí sola.

Esto sucede en gran medida por la concepción que se tiene sobre el autor en la literatura antigua que es un tanto diferente a la del autor en la literatura moderna. Mientras que en la actualidad el papel del autor es sumamente relevante dentro del mundo literario (en el que ciertas escuelas de crítica literaria se enfocarán en estudiar su figura, sus técnicas de escritura, incluso su vida, para comprender y explicar su obra), en la literatura antigua o tradicional la tendencia es enfocarse en el texto y no en el autor. Cuando no es posible saber

quién compuso la obra o cuando se sabe muy poco sobre dicha persona, los estudios se enfocarán en el texto mismo (p. 99-100).

Sudipta Kaviraj (1987) señala que textualmente la tradición intelectual india y la occidental poseen varios contrastes entre sí, uno de ellos es la actitud frente a la escritura. Gran parte de la transmisión de ideas en la tradición hinduista se dio de forma oral y no porque se tratara de una cultura preletrada, que no conociera la escritura, sino que se elegía conscientemente no usar medios escritos. El autor habla de una actitud distinta frente al texto, lo cual vinculará con la idea del autor en la tradición hinduista.

Por un lado, en la tradición literaria occidental, con mayor frecuencia a partir del Renacimiento, los textos estuvieron vinculados estrechamente con un autor, con un autor individual, es decir, el texto sería la creación de un autor. Un texto no solamente está construido a partir de las técnicas literarias, el estilo y la forma de su autor, sino que se trata de una manera individual de ver y construir el mundo, y a pesar de que el autor construirá su visión particular a partir de recursos sociales, es debido a su visión individual que su obra es valiosa.

Por otro lado, en la tradición india se establece una relación diferente entre el texto y el autor, entre el texto y la individualidad del autor. En la cultura india, el autor tratará de disminuir su individualidad. Cuando el autor decide “hacerse transparente y cristalino”, dota a su obra de objetividad, la cual en este contexto estará vinculada con la memoria colectiva. Al no presentar su texto como producto del imaginario de una sola persona en particular, el autor ancla su obra a la tradición, a la memoria colectiva india y, con ello, la dota de universalidad. El autor, en este caso, es el instrumento mediante el cual se da a conocer el texto: “[el autor] es casi el amanuense de una estructura de ideas enriquecidas, perfeccionadas, economizadas y afiladas por una tradición impersonal" (p.75).



Finalmente, si como hemos visto, la tradición india se ha encargado de velar, en cierto sentido, la figura del autor en su tradición textual y aunque muchas veces, quizás por esta razón, no se cuente con suficiente información acerca de él, es posible estudiar su papel dentro de los textos, su papel creativo. Como lo propone Brockington, cuando queremos saber algo sobre el texto, ya sea sobre su construcción literaria, sobre los personajes, sobre su estilo particular, es válido e incluso necesario cuestionar a su autor, en este caso a Vālmīki, dado que el *Rāmāyaṇa* no es otra cosa sino un trabajo literario, un producto de la imaginación creativa de un autor.

## 2. *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa*: los niveles narrativos

Quien lea esta historia de Rāma, que purifica, destruye el pecado, es sagrada e igual a los *Vedas*, está libre de todos los pecados.

El hombre que lea esta historia del *Rāmāyaṇa*, la cual lleva a tener una larga vida, se regocijará en el cielo después de la muerte junto con sus hijos, nietos y sirvientes.

(*Rāmāyaṇa* 1.1.77-78).

Suele afirmarse en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki que conocer y contar las hazañas de Rāma es sumamente benéfico, es decir, que la historia en sí posee la cualidad de traer bendiciones tanto a quien la escucha como a quien la recita. Las estrofas que se presentan como epígrafe a este capítulo describen el tipo de favores que pueden recibirse al entrar en contacto con la epopeya. Es Nārada, gran sabio mítico y el primer personaje que aparece como narrador dentro del *Rāmāyaṇa*, quien pronuncia las palabras contenidas en estas dos estrofas y quien, luego de narrar los hechos más destacados de la vida del príncipe de Ayodhyā, vuela hacia los cielos, rumbo al mundo de los dioses (*Rāmāyaṇa* 1.2.1-3).

Cabe destacar que la idea de que sea el propio texto quien invite al lector u oyente a conocerlo señalando los beneficios que podrían obtenerse de él aparece en otras obras sánscritas. Como ejemplo mencionemos el *Hitopadeśa*, colección de relatos y fábulas breves cuya posible fecha de composición oscila entre el año 800 y el 950 de la era común (Narayana 2007, pp. 27, 50) y que, en la segunda estrofa de la invocación, dice: "Si uno presta atención a este Consejo amistoso, se le otorgará dominio en los discursos refinados, una variedad de expresiones en todos los campos del aprendizaje y el conocimiento de la conducta correcta" (p.57).

Como puede apreciarse, la idea es consistente: señalar que la historia que está a punto de escucharse o leerse posee la cualidad de ofrecer favores específicos a su receptor; sin embargo, en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki este motivo se lleva a un segundo nivel, cuando varios de sus personajes reciben tales favores luego de conocer y difundir la historia de Rāma, es decir, experimentan por sí mismos las bendiciones que otorga la epopeya. Es por esta razón que tendremos *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa*.

Recordemos que las preguntas de investigación a partir de las cuales se está desarrollando este trabajo son, primero, ¿qué finalidad literaria, narrativa y discursiva tiene contar varias veces el *Rāmāyaṇa*, es decir, por qué es importante para la epopeya? y, después, ¿mediante qué estrategias narrativas se lleva a cabo esta empresa? Hasta ahora, la hipótesis que hemos sostenido con respecto a estos cuestionamientos sobre los niveles narrativos del texto es, por un lado, que presentar *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa* persigue dos propósitos principales.

El primero es reforzar el discurso desarrollado a lo largo del texto según el cual conocer y contar esta historia es provechoso demostrándolo con hechos claros, lo cual se ve reflejado en que los narradores y personajes encargados de contar o recitar la epopeya reciben beneficios o dádivas supremos, tales como: ir al cielo, en el caso de Nārada; alcanzar la inmortalidad, en el caso de Vālmīki y Hanumān; u obtener un gran reino, como sucede con Kuśa y Lava; cada una de estas situaciones particulares de los cuatro narradores/personajes serán analizadas con detenimiento más adelante. El segundo objetivo está relacionado con apoyar la idea de que el texto, debido a su preeminencia, debe difundirse por todo aquel que

lo conozca, por lo que presentarlo varias veces tiene fines mnemotécnicos: se busca que el receptor de la historia la aprenda de memoria.<sup>5</sup>

Sobre las razones que llevan a considerar al *Rāmāyaṇa* como un texto auspicioso, Paula Richman (2008) propone una teoría aceptable pero limitada, pues apunta que la cualidad atribuida a la *rāmakathā* de traer bendiciones a quien la recita o la cuenta, al menos en sus distintas narraciones sánscritas, está vinculada con el carácter sagrado de la lengua: "La antigua tradición hinduista elogia al sánscrito como la lengua sagrada más apropiada para alabar a las deidades, por lo que contar la *Ramkatha* en sánscrito es un acto particularmente auspicioso" (p. 8). Este supuesto puede aplicarse al poema de Vālmīki, pero no serviría para las diversas narraciones regionales y folclóricas escritas en otras lenguas.

El punto de vista de Richman deja de lado los textos inspirados en la *rāmakathā* escritos en lenguas vernáculas, como el importantísimo *Rāmacaritamānas* (c. 1573), obra del poeta Tulsīdās escrita en lengua avadhi (una variante de hindi medieval, por describirla de alguna manera), cuya historia no sólo es sumamente popular en el sur de Asia, sino que se trata de la narración que está más presente en la India actual, por ejemplo, algunos de sus versos se recitan durante las bodas tradicionales hinduistas, en las que se pide a la futura esposa que siga el ejemplo de amor y devoción de Sītā hacia Rāma con su futuro cónyuge.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> En parte, gracias a que la memoria jugó un papel fundamental en la producción textual sánscrita (dentro de la cual la comunidad brahmánica se encargó de memorizar, preservar y recitar textos sánscritos por todo el subcontinente indio), las narraciones de la historia de Rāma escritas en esa lengua circularon ampliamente, por lo cual existen más de 25 narraciones sánscritas sobre Rāma en varios géneros textuales (Richman 2008, p. 8). Para un estudio muy completo sobre la tradición narrativa de la *rāmakathā* en el sur de Asia, véase Richman (1991). Para consultar un trabajo introductorio y breve, pero igualmente completo del tema, elaborado y publicado en México, véase a De Mora y Jarocka (2012). Por último, otro trabajo que retoma el tema de las tradiciones ramayánicas en India, y que da cuenta de los muy diversos ámbitos en los que ha permeado, es el de Adrián Muñoz (2009), quien ofrece un estudio de la presencia de la historia y de la figura del héroe en el tantrismo.

<sup>6</sup> La narración de Tulsīdās termina con Rāma y Sītā convertidos en reyes de Ayodhyā y viviendo felices luego del nacimiento de sus dos hijos; contrario al relato de Vālmīki, en el que el héroe destierra a su esposa debido a las habladurías de la gente del reino que cuestionaban la pureza de su reina luego del rapto.

A partir de conocer la tradición de la *rāmakathā*, es decir, las múltiples obras de creación cuyo tema principal es la vida de Rāma, puede concluirse que la lengua no es la parte medular del relato, aquella que la consagró y le proporcionó la cualidad de ser provechosa para quien la conoce; sino la historia misma, la cual se ha contado en múltiples lenguas, sin que ello le reste importancia o fuerza sobre el público que la recibe.

Ahora bien, la segunda parte de la hipótesis responde a la pregunta sobre ¿cómo es que se lleva a cabo la tarea de contar y recontar el *Rāmāyaṇa* en el poema de Vālmīki? El texto se vale de la estructura que la narratología denomina *cuentos de cajón* o *cajas chinas*, la cual consiste en presentar varias historias pequeñas dentro de una *historia marco* más grande, que suele llamarse también *historia madre*; esta estrategia propicia la creación de varios niveles narrativos. Cada vez que se da paso a una nueva historia dentro de la historia marco, se abrirá un nuevo nivel narrativo que se cerrará cuando esta pequeña narración se termine, y así la narración general regresará a la historia anterior inmediata.

Los cuentos de cajón se caracterizan por albergar historias que no están vinculadas argumentalmente con la historia marco; de esta forma, estas narraciones gozarán de independencia argumental, temática y temporal. Sobre las características y cualidades de esta forma de narrar, Wendy Phillips (2012) considera que, por lo general, la estructura se utiliza cuando un personaje de la historia principal decide contar algo, lo cual da lugar a un nuevo relato dentro de la principal sin que se afecte directamente su continuidad. Además, señala que se trata de un recurso que hace posible el manejo libre de material narrativo sin que se altere o modifique la estructura general de la obra (p. 52).

En el caso particular del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, las historias pequeñas contenidas dentro del marco general se dividirán en tres grupos. El primer grupo está formado por aquellas narraciones que no están vinculadas directamente con la historia marco, con el

*Rāmāyaṇa*; por ejemplo, historias mitológicas sobre los dioses del hinduismo, sobre sabios míticos, sobre reyes de otros reinos, etcétera. El segundo grupo se conforma de historias que están vinculadas con el *Rāmāyaṇa* pero de manera indirecta, es decir, que no forman parte del núcleo argumentativo que describe las hazañas de Rāma, pero que están relacionadas con sus personajes principales; por ejemplo, cuando se cuentan pasajes de sus vidas, como el episodio del nacimiento de Sītā (*Rāmāyaṇa* 1.65.14-15), el cual no tiene injerencia directa en el desarrollo de las hazañas de Rāma, pero que se ofrece para enriquecer tanto la construcción del personaje de la princesa como la narración misma.<sup>7</sup>

El tercero y último grupo es el que nos interesa particularmente y a partir del cual surgirá el análisis central de este trabajo, se trata de aquellas historias que tienen por objetivo contar la historia de Rāma. Estos relatos tienden a variar en detalles, pero siempre mencionan los hechos esenciales de la epopeya; cada uno de ellos representa la consecuencia del hecho anterior y, a su vez, el motor que permite que surja el siguiente. Así pues, los elementos que siempre aparecen son: el destierro, el deseo de Rāvaṇa hacia Sītā, el rapto, la búsqueda de Sītā, la batalla entre Rāma y Rāvaṇa y el triunfo del príncipe de Ayodhyā.<sup>8</sup>

De acuerdo con Paula Richman (2008), existe una manera tradicional de organizar y dividir los sucesos principales de la *rāmakathā*, la cual sigue un orden cronológico y se divide en siete *kāṇḍas* (‘sección’, ‘capítulo’, ‘libro’): *bāla* (‘infancia’) o *ādi* (‘primero’, ‘principio’);

---

<sup>7</sup> Cabe señalar que existen numerosas versiones antiguas y modernas de la *rāmakathā* en las que Sītā se presenta como la protagonista de la historia, por lo que, en estos casos, los eventos de su vida no serán periféricos sino, al contrario, formarán parte de la estructura central de la narración. Un ejemplo moderno de este tipo de versiones es la novela gráfica de Samhita Arni (2015) titulada *Sita's Ramayana*, en la que Sītā hablará sobre sí misma, principalmente sobre su vida al lado de Rāma y lo que vivió a partir de que fuera secuestrada por Rāvaṇa.

<sup>8</sup> Richman (2008) sugiere evitar el uso de los términos *variante* o *versión* (*variant*), para describir las distintas narraciones de la historia de Rāma que existen pues, al hacerlo, se da por hecho que existe una sola versión correcta y que las demás son desviaciones de la misma. En su lugar, siguiendo a A. K. Ramanujan, propone el término *relato*, *historia* (*telling*), para referirse a las narraciones individuales que cuentan la *rāmakathā* (p. 8). Para consultar directamente la postura de Ramanujan sobre el tema, véase “Three Hundred *Rāmāyaṇas*: Five Examples and Three Thoughts on Translation”, 1999, p. 134.

*Ayodhyā* (nombre de la capital de Kosala), *Aranya* ('bosque'); *Kiṣkindha* (el nombre del reino de los monos); *sundara* (literalmente significa 'hermoso', 'bello', aquí se habla del cautiverio de Sītā en Lankā); *yuddha* ('batalla', 'guerra') o *Lankā* (el reino de Rāvaṇa); y *uttara* ('último', 'final') (p. 23, nota 4). Este es el orden que sigue la historia marco del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki y también las distintas narraciones de la historia de Rāma que hay dentro de ella.

Ahora bien, la estructura de los cuentos de cajón aparece en otras obras de la literatura sánscrita, como el *Mahābhārata*, en el que también se presentan historias dentro de historias —donde la batalla entre dos grupos de primos, los pāṇḍavas y los kauravas, por el trono de Hāstinapura es la historia marco que contendrá otras narraciones pequeñas de diversa naturaleza—;<sup>9</sup> sin embargo, la idea de repetir varias veces la historia marco es, aparentemente, propia del *Rāmāyaṇa*, ya que hasta ahora no he encontrado estudios sobre este mismo fenómeno en otras obras literarias sánscritas.

Las distintas narraciones de la historia de Rāma dentro del poema de Vālmīki tienen cada una sus narradores particulares, los cuales presentamos a continuación por orden de aparición: el sabio Nārada, el sabio y poeta Vālmīki, los jóvenes bardos Kuśa y Lava y el jefe del ejército de los monos, Hanumān. Estas figuras, a partir de sus relatos, se encargarán de crear *cajones* pequeños con contenido narrativo dentro de la gran estructura del *Rāmāyaṇa*

---

<sup>9</sup> Varias de las historias contenidas en el *Mahābhārata* se popularizaron de manera independiente a la épica, por lo que muchas veces se cuentan de manera individual, tal es el caso de la historia de Nāla y Damayantī (*Mahābhārata* 3. capítulos) y más aún la de Śakuntalā (*Mahābhārata* 1.62-69), historia que el poeta clásico Kālidāsa retomaría para escribir un drama. Por si fuera poco, la historia de Rāma también aparece dentro del *Mahābhārata*, se desarrolla a lo largo de 704 versos que abarcan 18 capítulos, del 258 al 275, del Āraṇyaka Parvan, el tercer libro de la gran epopeya. A este apartado se le conoce como *Rāmopākhyāna* y se introduce cuando Yudhiṣṭhira, el hermano mayor de los Pandava, se encuentra muy triste debido a que acaba de perder a su esposa y a sus hermanos, a quienes apostó en un juego de dados, y con ellos ha condenado a la familia a vivir exiliada en el bosque. Es este estado, el joven le pregunta al sabio Mārkaṇḍeya si conoce a algún hombre más desafortunado que él, el sabio trata de animarlo contándole la historia de Rāma, ya que el héroe también estuvo exiliado y de igual manera perdió a su esposa y, pese a todo, logró recuperar su reino. Para más información sobre la *Rāmopākhyāna*, veáse Peter Scharf (2003).

desde de distintos niveles narrativos, es decir, cada uno de estos narradores tendrá una relación particular con la historia que cuenta.

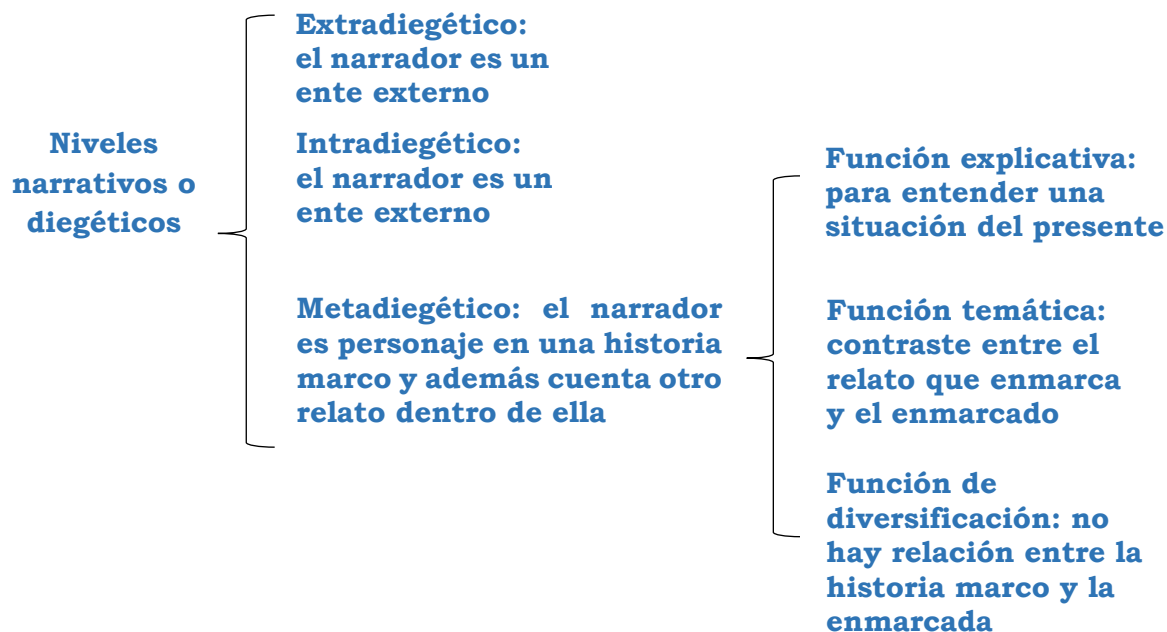
## **2.1 Los niveles narrativos dentro de la narratología**

En términos generales, los niveles narrativos, o también denominados niveles diegéticos, denotan la relación que el narrador o los narradores mantienen con el relato que cuentan, es decir, estos niveles nos dirán desde dónde se produce la enunciación de tal relato. De acuerdo con Pimentel (2014), existen tres tipos de relaciones básicas entre narrador y relato y, por tanto, tres tipos de niveles narrativos: el extradiegético, el intradiegético y el metadiegético. El nivel narrativo extradiegético es aquel en el que el narrador es un ente externo a la historia que cuenta, es decir, que no participa en ella, sólo la narra; el intradiegético es aquel en donde el narrador sí participa del relato, en donde es un ente interno a la historia; por último, el nivel metadiegético es aquel en el que el narrador es un personaje dentro de una historia marco y, dentro de ella, cuenta otra historia.

El paso de un nivel a otro se anuncia a través de la narración misma, es decir, dentro de una historia se presenta la otra por medio del discurso. Ahora bien, este tipo de relatos metadiegéticos (historias dentro de historias) tienen funciones bien delimitadas; según la narratología, poseen tres funciones primordiales: una función explicativa, una temática, o bien, una de diversificación. La explicativa busca contar sucesos del pasado que permitan entender una situación en el presente; la función temática, por su parte, establece una relación de diferencia o contraste entre el relato que enmarca y el relato enmarcado; por último, la función de diversificación no establece ninguna relación explícita entre historia marco e



historia enmarcada (pp. 147-151). La información anterior se encuentra condensada en el **esquema 2**, el cual se muestra a continuación:



**Esquema 2.** Niveles narrativos o diegéticos. Esquema elaborado a partir de Pimentel 2014, pp. 147-151.

## 2.2 Los niveles narrativos de las historias de Rāma en el *Rāmāyaṇa*

En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, dentro de los niveles narrativos encargados de contar *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa*, encontramos a los tres tipos de narradores: el extradiegético, el intradiegético y el metadiegético. En el primer marco narrativo tenemos un narrador cuya identidad y relación con los hechos que cuenta no se presentan en el relato, por lo que es extradiegético, aunque recordemos que, de acuerdo a nuestra propuesta, esa primera voz narrativa corresponde a Vālmīki, aun cuando en el texto no se haga referencia a ello. En el siguiente nivel diegético tenemos a Nārada, quien es un narrador intradiegético, dado que participa del relato; la tercera caja narrativa la ocupan Kuśa y Lava, quienes son narradores

metadieéticos; por último, tenemos a Hanumān que también será metadieético, puesto que es personaje de una historia marco dentro de la cual cuenta su propio relato.

Las historias que cuentan los narradores varían en extensión y en detalles particulares, los cuales dependen directamente del grado de involucramiento que cada uno tiene con respecto a la historia de Rāma y de la relación temporal entre los acontecimientos y el tiempo en el que se están contando. Por ejemplo, Nārada termina su relato cuando Rāma vuelve victorioso de Lankā y se corona como rey, dado que ese hecho es lo último que ha sucedido para el tiempo en el que el sabio está narrando su historia.

A continuación, presentamos el **esquema 2**, el cual muestra los niveles narrativos que crean las historias de nuestros narradores, la relación que tienen ellos entre sí y el vínculo que guardan sus relatos con respecto al marco general del *Rāmāyaṇa*. A partir de ahora, se abordará cada uno de los cinco niveles narrativos para describir sus peculiaridades siguiendo este esquema; asimismo, desentrañaremos las razones por las cuales es tan importante para el texto que los narradores cuenten la historia del héroe, esto es, hablaremos del propósito que se persigue al hacerlo visto desde la perspectiva de lo que sucede con los narradores luego de compartir sus relatos.

**2. Narrador intradiegético**

**Nārada  
(a  
Vālmiki)**

**3. Narrador metadiegético  
Kuśa y Lava  
(a Rāma y la corte)**

**4. Narrador  
extradiegético  
Hanumān**

**5. Narrador  
metadiegético  
Hanumān**

**(A Sītā)**

**(A Bhārata)**

**1. Narrador  
extradiegético**

***Rāmāyaṇa* de Vālmiki (historia marco)**

**Esquema 3.** Los niveles narrativos de los relatos sobre la historia de Rāma en el *Rāmāyaṇa* de Vālmiki.<sup>10</sup>

### **2.2.1 El marco narrativo: Vālmiki, el sabio inmortal**

Hemos propuesto que la primera voz narrativa de nuestro texto, aquella que da forma a la historia marco y que utiliza la forma heterodiegética, pertenece a Vālmiki, atendiendo a la tradición poética sánscrita de atribuirle la composición del texto; sin embargo, de manera formal, es decir, tomando en cuenta la propia información del texto, el primer narrador que se anuncia dentro de la epopeya es Nārada, por lo que partiremos de él para abordar el análisis de los niveles narrativos.

<sup>10</sup> Genette (1998) prefiere utilizar esquemas hechos a partir de viñetas circulares o globos de diálogo que surgen de la boca de un pequeño dibujo que representa al narrador y que a su vez tiene dentro otra viñeta que emerge de la boca de otro narrador y así sucesivamente para representar los niveles narrativos de una historia (véase pp. 58-59); sin embargo, en este trabajo consideramos más adecuado utilizar un esquema compuesto por figuras cuadradas y rectangulares para apoyar visualmente la idea de que el *Rāmāyaṇa* utiliza la técnica literaria de los *cuentos de cajón*, la cual presenta “cajas de historias” dentro de “cajas de historias”.

### 2.2.2 Primera caja narrativa: Nārada y su ascenso a los cielos

El gran Nārada, sabio entre sabios, asceta y gran estudioso de los textos sagrados, es la primera figura que cuenta la historia de Rāma durante las primeras estrofas de la epopeya. En un primer plano tendremos a un narrador extradiegético, es decir, que no está relacionado de ningún modo con el relato y que tampoco tiene una identidad definida, sólo es alguien que narra la primera escena de la historia: una conversación entre Nārada y Vālmīki. Éste último abre el diálogo preguntándole a su acompañante si existe algún hombre que sea verdaderamente virtuoso, que sea ejemplo de una conducta apropiada y que sea benevolente con todas las criaturas... La pregunta se extiende enumerando varias cualidades magnánimas. Nārada responde lo siguiente:

"Escucha", respondió y pronunció estas palabras: "Las muchas virtudes que has nombrado son difíciles de encontrar. Déjame pensar un momento, sabio, antes de hablar. Escucha ahora de un hombre que las posee todas. Su nombre es Rāma y nació en la casa de los Ikṣvāku. Todos los hombres lo conocen, porque él tiene autocontrol, es poderoso, radiante, firme y magistral" (*Rāmāyaṇa* 1.1.6-8).

Esta es la primera caja narrativa, el primer nivel narrativo, que cuenta la historia de Rāma dentro del texto de Vālmīki. A partir de aquí, Nārada la desarrolla a lo largo de todo el primer capítulo del *Bālakāṇḍa*, el primer libro del texto, desde la estrofa 8 hasta la 79. Esta primera narración dentro de la historia marco remite a sucesos pasados, a eventos de la vida de Rāma que para el tiempo de la plática entre ambos sabios ya tuvieron lugar: su nacimiento, su matrimonio, el rapto de Sītā, la batalla contra Rāvaṇa, su victoria y el regreso triunfante a Ayodhyā.

Es importante subrayar lo anterior porque las historias de los demás narradores abarcan estos y otros hechos futuros, es decir, algunos que para el tiempo del relato de Nārada

todavía no suceden. La importancia de tener presente cómo va manejándose el tiempo narrativo de una historia a otra radica en que éste será un aliado para entender cómo se van vinculando todas ellas entre sí y qué relación guardan los narradores con sus propios relatos y con los ajenos.

Ahora bien, en el epígrafe de este capítulo hemos citado las palabras que pronuncia Nārada una vez que termina de contar la historia de Rāma; en ellas describe el tipo de favores que pueden recibirse al entrar en contacto con ella. De acuerdo con el sabio, cualquier hombre que lea el *Rāmāyaṇa* se liberará de todos los pecados e irá directo al cielo luego de su muerte, es decir, se liberará y obtendrá la salvación; además, Nārada afirma que el texto es purificante, sagrado y que posee la cualidad de destruir el pecado (*Rāmāyaṇa* 1.1.77-78). Como puede apreciarse, desde el primer capítulo del primer libro de la epopeya, se aborda el tema del carácter benéfico de la historia, además no basta con tener a una autoridad de la altura de Nārada, un sabio y asceta muy respetado, confirmándolo, sino que se ofrece una prueba contundente del poder de la historia en la escena siguiente. Una vez que el hombre termina su relato, asciende al cielo frente a los ojos de Vālmīki:

Quando el gran y elocuente sabio había escuchado sus palabras, el hombre justo y sus discípulos ofrecieron grandes honores a Nārada. Después de que el vidente divino Nārada había sido debidamente honrado por el sabio, se despidió y voló hacia el cielo. Una vez que Nārada partió hacia el mundo de los dioses, el sabio se fue, después de un tiempo, a la orilla del río Tamasā... (*Rāmāyaṇa* 1.2.1-3).

El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki muestra su poder de redimir y de ofrecer la salvación a sus lectores u oyentes de manera contundente en este pasaje, mediante la experiencia de Nārada. Al respecto, Robert P. Goldman opina que la inclusión del tema religioso en la epopeya llevó al surgimiento de una tradición que promueve el valor soteriológico del texto, es decir, su

cualidad de conducir a la salvación, a partir de destacar ciertos pasajes de la obra que apoyan esta idea; la ascensión de Nārada sería un ejemplo de ellos.

Goldman también señala que la visión del poder salvífico del texto no se desarrolla mucho a lo largo de todo el *Rāmāyaṇa*, que únicamente se percibe en algunos cuantos fragmentos o pasajes contenidos en la edición crítica del texto, los cuales se consideran interpolaciones tardías (en Vālmīki 1984, p. 44); sin embargo, aun cuando la idea no esté presente en todo el texto o sea una interpolación posterior, su presencia ha sido suficiente para que la epopeya sea considerada un texto auspicioso, que trae bendiciones y a partir de la cual puede obtenerse la salvación. La ascensión de Nārada al cielo será sólo el primero de una serie de sucesos extraordinarios que experimentarán los narradores de la epopeya y que mostrarán de manera clara y precisa el carácter benefactor del texto.

### **2.2.3 Segunda caja narrativa: Kuśa y Lava, de bardos a reyes**

El relato de los hijos de Rāma comienza inmediatamente después que se cierra la primera caja narrativa dentro de la historia marco, es decir, la narración de Nārada que es muy breve, pues solamente abarca 71 estrofas del *Bālakāṇḍa*. Una vez que Nārada termina su relato, la voz heterodiegética de la historia marco hace una breve aparición para explicar que Vālmīki compuso la historia del *Rāmāyaṇa* en verso y la enseñó a dos jóvenes discípulos: Kuśa y Lava. Para este punto de la historia, el tiempo ha avanzado lo suficiente como para que Rāma haya sido coronado rey, luego haya desterrado a Sītā debido a las habladurías de ciertos habitantes del reino que cuestionaban la pureza de su reina, ella haya dado a luz a sus dos hijos en el bosque y que hayan crecido lo suficiente como para atender las enseñanzas de su

maestro. Todo esto sucedió mientras Vālmīki se ocupó de componer el poema heroico, que consta de 24 mil versos.

Es muy significativo saber que Vālmīki meditó muy bien a quién podría enseñarle los versos que había compuesto, pues no confiaría su gran obra a cualquier recitador que no cumpliera con ciertas características. Eligió a Kuśa y a Lava porque estaban versados en los textos sagrados, podían cantar de manera hermosa y eran expertos en articular las palabras y modular la voz:

Los hermanos, hermosos como *gandharvas*, tenían voces preciosas y estaban bien versados en el arte musical de los *gandharvas*. Eran expertos tanto en articulación como en modulación. Dotados de belleza y marcas auspiciosas, hablaban con dulces voces. Parecían reflejos gemelos, nacidos de la misma imagen, el cuerpo de Rāma (*Rāmāyaṇa* 1.4.9-10).<sup>11</sup>

La epopeya cuenta que los jóvenes, quienes vivían en el *āśrama* de su maestro,<sup>12</sup> aprendieron la historia completa del *Rāmāyaṇa* de memoria y la recitaron frente a asambleas de sabios y brahmanes, quienes los elogiaron por su dulce canto. Un buen día, mientras estaban cantando el poema épico en el bosque, Rāma los escuchó con gran agrado debido a la exquisitez de los versos y a la gracia de los jóvenes. Sumamente complacido de escuchar sus más grandes hazañas en aquellas voces tan melodiosas, el ahora rey de Ayodhyā los invitó a su corte, pues deseaba que sus hermanos escucharan la recitación. Para este punto, el rey no sabía que se trataba de sus hijos, lo cual permitió que se desarrollara una intriga que se solucionaría en el último libro del texto.

---

<sup>11</sup> Los *gandharvas* son los músicos de los dioses, músicos celestiales que alegran con sus cantos y bailes a las deidades hinduistas (Véase Schleberger 2004, pp. 160-162). Esta comparación entre los bardos y los *gandharvas* da cuenta del gran talento de los jóvenes y también de su carácter divino, un elemento que se subrayará constantemente en el texto. Al ser hijos de Rāma, los muchachos poseen todas las cualidades de su padre, incluida la divinidad.

<sup>12</sup> Se trata de una ermita, un lugar que sirve de morada a los ascetas, a los ermitaños o a los sabios retirados que se ocupan de la meditación y la recitación de los textos sagrados.

Kuśa y Lava asistieron al palacio y recitaron el *Rāmāyaṇa* frente a toda la corte. Rāma estaba muy emocionado de que sus hermanos escucharan la historia, así que les pidió que la siguieran con atención puesto que se trataba de una narración auspiciosa que hacía bien a todos los seres, incluso a él mismo: "Escuchemos su historia, cuyas palabras y significado son igualmente maravillosos, ya que es dulcemente recitada por estos dos hombres divinos [...] Además, se dice que la profunda historia que cuentan es muy beneficiosa, incluso para mí. Escúchenla" (*Rāmāyaṇa* 1.4.25-26).

El propio Rāma reconoce que el *Rāmāyaṇa* es tan auspicioso que incluso beneficia a aquellos que ya poseen grandes virtudes y bendiciones mayores, como él mismo, quien es la personificación de la virtud. Las palabras del protagonista de la epopeya confirman una vez más que una de las motivaciones más importantes del texto es promover la historia, promover que se cuente y que se lea. Hay que contar el *Rāmāyaṇa*, hay que rememorar los episodios más destacados una y otra vez aún incluso cuando ya se estén contando, es decir, hay que detenerse en determinado punto del relato para recapitular lo que se ha venido diciendo, como se hace en la obra de Vālmīki. Al contar y contar la historia, se va aprendiendo de memoria, los detalles se van incorporando y afianzando en la mente cada vez más.

La recitación de los dos jóvenes es la segunda caja narrativa dentro del marco narrativo de la historia, la cual forma el grueso casi total del texto, pues se abre en el primer libro, a partir de la *sarga* o capítulo cinco, y se cierra en el último, el siete. La narración de los discípulos de Vālmīki presenta el ciclo heroico de Rāma en su totalidad; además, contendrá las dos últimas cajas narrativas, los relatos de Hanumān. Con respecto a la voz narrativa, como hemos dicho, se presentará siempre en primera persona, uniendo las recitaciones de ambos narradores, de los hermanos, en una sola; además, se tendrá un afán totalizador, esto es, se subrayará de manera recurrente que el relato tratará de abarcar hasta



el más mínimo detalle de la historia: “La recitaré desde el principio en su totalidad, sin omitir nada. Se ajusta a los objetivos de la justicia, la ganancia y el placer, y debe ser escuchada con fe” (*Rāmāyaṇa* 1.5.4).

En la última parte del relato de Kuśa y Lava sucede algo muy interesante narrativamente hablando: la historia vuelve a su punto inicial, es decir, retoma la escena en la que Rāma se encuentra con los jóvenes en el bosque mientras recitan el *Rāmāyaṇa*. Esta narración circular permite continuar con el eje narrativo que había quedado detenido para dar lugar a la historia de Rāma en voz de los hermanos, el que atendía aquello que sucedía con los jóvenes una vez que terminaron de recitar el poema. Gracias a este artificio narrativo, Kuśa y Lava se vuelven personajes dentro de su propia narración.

La narración regresa a una escena que ya nos habían contado antes, en la que Rāma encuentra a sus hijos en el bosque, y nos proporciona más detalles sobre el hecho. Resulta que el rey de Ayodhyā estuvo en el bosque durante meses para realizar el sacrificio del caballo, un ritual común entre los reyes más poderosos.<sup>13</sup> Después de un tiempo de haber llegado, Vālmīki ordenó a los dos discípulos que recitaran su poema por todos lados, entre brahmanes y sabios, entre los caminos y las carreteras. Es así como un buen día Rāma los escucha y queda encantado con ellos, al poco rato acuerdan que le recitarán la historia durante los descansos del sacrificio; así, el rey escucha una buena parte de ella y luego decide llevar a ambos poetas a su corte para que la reciten completa frente a sus hermanos. A través de esa narración ya completa, presentada en el palacio, Rāma se entera de que los dos jóvenes son

---

<sup>13</sup> El *aśvamedha* era un ritual védico que realizaban los reyes más acaudalados. Consistía en dejar vagar libremente a un caballo durante un año completo, el cual permanecía vigilado en todo momento por miembros del ejército real. Los territorios que el animal pisara se convertían automáticamente en fuentes de recaudación de impuestos que el rey que gobernaba el lugar se comprometía a dar al monarca que auspiciaba el ritual, a menos que no estuviera de acuerdo en convertirse en súbdito y le declarara la guerra.

sus hijos. Este juego narrativo se retomará en el capítulo 3 (apartado 3.2) de este trabajo, ya que se vincula directamente con el manejo del tiempo narrativo en la epopeya.

Ahora bien, ¿qué sucede con Kuśa y Lava luego de recitar la historia de su padre frente a él y su corte? Sabemos que los jóvenes han vivido en el bosque durante toda su vida, como ascetas, de manera sencilla y dedicados al estudio de los textos sagrados en el *āśrama* de Vālmīki. Desde el primer momento que Sītā se halló en el bosque, el sabio la invitó a vivir con él, dado que sabía que se trataba de la esposa de Rāma y la nuera del rey Daśaratha. Una vez que se revela la relación de parentesco y luego de que Sītā regresa a las entrañas de la tierra como parte de una segunda prueba para demostrar su pureza, los jóvenes se van a vivir al palacio con su padre.

La narración avanza y, a la muerte de Lakṣmaṇa, Rāma decide nombrar a Kuśa y a Lava reyes de Kosalā, puesto que él se retira al bosque a buscar el descanso eterno. Una vez más, el *Rāmāyaṇa* muestra su poder de ofrecer bendiciones y prosperidad a quienes lo difunden, en este caso, permitió que los dos hermanos tuvieran un gran reino bajo su poder. Podría pensarse que ellos ya tenían el derecho al trono *per se*, al ser hijos de Rāma; sin embargo, fue la historia la que los llevó a encontrarse con su padre. No olvidemos, que Vālmīki les pide a ambos que si Rāma les pregunta de quién son hijos, le respondan únicamente que son discípulos de Vālmīki y se limiten a cantar (ver *Rāmāyaṇa* 1.84.11). La narración hace posible el reencuentro familiar y la futura coronación.

#### **2.2.4 Tercera caja narrativa: Hanumān y su encuentro con Sītā**

Hanumān es un personaje central dentro del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, es la mano derecha de Rāma durante el rescate de Sītā y su más fiel devoto. Él se encarga de viajar a Lankā para

confirmar que la princesa se encuentra ahí y que está sana y salva; además, gracias a su ayuda y a su ejército de monos, Rāma gana la batalla contra Rāvaṇa. A raíz de la epopeya, en India se le venera como un dios (se le conoce como ‘el dios mono’) y como héroe, quien es ejemplo de obediencia y valentía.<sup>14</sup>

La primera narración de Hanumān tiene lugar en el quinto libro del poema, el *Sundarakāṇḍa* (‘El libro de lo bello’), entre la estrofa 2 y la 9 de la sarga 29. Sucede que el jefe del ejército de los monos ha logrado llegar a Lankā y localizar a la princesa dentro del palacio de Rāvaṇa, pero se encuentra lleno de dudas, no sabe cómo actuar frente a ella. La mira desde lejos, interactuando con las *rākṣasīs* que la vigilan y humillan todo el tiempo mientras está en cautiverio.<sup>15</sup> Sītā ha perdido toda esperanza de ser rescatada, está cansada y muy triste por estar lejos de su esposo y comienza a tener pensamientos suicidas: “Me ahorcaré con mi trenza tejida y entraré en la presencia de Yama, dios de la muerte” (*Rāmāyaṇa* 5.26.17); sin embargo, después de pronunciar estas palabras siente un cosquilleo en todo el lado izquierdo de su cuerpo, lo cual tomó a buen presagio: Rāma estaría pronto a su lado (ver *Rāmāyaṇa* 5.27.1-4).

Hanumān piensa que debe ser cuidadoso al acercarse a ella, no quiere asustarla y tampoco que desconfíe de él; además, quiere hablar con ella para consolarla y para llevarle a Rāma un mensaje de su esposa, pues teme que su amo enfurezca si no lo hace así. El dios mono, entonces, decide que hablará en sánscrito, “la lengua de los humanos” (*Rāmāyaṇa* 5.28.17), pero en un sánscrito no tan culto y cuidado como el de los brahmanes, pues la

---

<sup>14</sup> Para una breve explicación del papel de Hanumān dentro de la mitología hinduista, véase Schleberger 2004, p. 179-180.

<sup>15</sup> En el panteón hinduista, los *rākṣasa* son criaturas maléficas, demonios enemigos de los seres humanos a quienes devoran fácilmente. En historias tradicionales, aparecen molestando a quienes intentan ofrecer sacrificios a los dioses. Son capaces de tomar la forma que deseen y su verdadera apariencia es terrorífica: ojos rojos, colmillos, lenguas largas y que salen de sus bocas, cuerpos desproporcionados, deformes o totalmente enflaquecidos (ver Schleberger 2004, pp. 158-159).

princesa podría pensar que se trata de Rāvaṇa. También teme que Sītā se asuste al ver su apariencia física, que grite y que llame la atención de su captor. ¿Qué podría hacer ante una situación tan difícil? ¿Cómo podría lograr que la princesa no se asuste y que además confíe en él, que lo escuche y que crea que es un enviado de Rāma? Hanumān toma una decisión y dice:

Si hablo de su esposo, Rāma, incansable en acción, no la asustaré, porque su mente estará absorta pensando en él. Si pronuncio palabras auspiciosas y acordes con la rectitud del celebrado Rāma, ante todo de los ikṣvākus, entonces, hablando con palabras dulces, podré hacer que me escuche. Le contaré todo de tal forma que ella me crea (*Rāmāyaṇa* 5.28.41-43).

Escondido detrás de los árboles y en un momento en el que Sītā estaba sola, Hanumān narra la historia del príncipe de Ayodhyā. Comienza por su nacimiento, para lo cual menciona su linaje y a su renombrado padre, el rey Daśaratha. Luego habla de sus grandes cualidades morales, de la protección que brinda a todos los seres y de sus grandes habilidades como arquero. Finalmente, recuerda cómo tuvo que irse exiliado junto con su esposa y hermano y cómo una vez ahí Rāvaṇa raptó a la princesa.

Este relato parte de una voz heterodiegética en tercera persona, la cual no se involucra con los hechos que narra; sin embargo, al llegar al episodio actual, en el que Hanumān acaba de encontrar a Sītā, la voz narrativa cambia a una primera persona y el narrador ahora será homodiegético, pues es parte de la acción: "Y ahora la he encontrado, porque ella es justo como escuché a Rāma describirla con respecto a su belleza, su complexión y su esplendor" (*Rāmāyaṇa* 5.29.9). Luego de escuchar la narración, Sītā se quedó atónita de escuchar aquella voz y se giró para mirar asombrada a Hanumān: "Mirando de reojo, arriba y abajo, espí por fin al inconcebiblemente sabio hijo del dios del viento y ministro del señor de los monos. Parecía el sol naciente" (*Rāmāyaṇa* 5.29.12).

Lo que viene después es una larga plática entre ambos personajes, la cual lleva a que se conozcan y a que finalmente ella confíe en que el mono le llevará noticias suyas a Rāma y éste irá a rescatarla. Por tercera ocasión, la *rāmakathā* muestra su carácter auspicioso, pues logra que el encuentro entre ambos personajes sea amable y que Hanumān logre su misión: poder hablar con la princesa, asegurarse de que se encuentra bien, hacerle saber que su esposo la está buscando y que irá a rescatarla pronto. Y bien, ¿qué sucede con Hanumān luego de contar la historia de Rāma? ¿Recibe algún don o regalo al igual que Nārada o Kuśa y Lava? Eso no lo sabremos hasta el último libro del *Rāmāyaṇa*, pero antes el jefe del ejército de los monos tendrá que contar el relato de nueva cuenta, ahora frente al rey Bhārata.

### **2.2.5 Cuarta caja narrativa: Hanumān, el devoto supremo**

La segunda narración de Hanumān aparece en las últimas páginas del libro VI de la epopeya, el *Yuddhakāṇḍa* ('El libro de la guerra'), a partir de la estrofa 5 y hasta la 46 del capítulo 114. Al término de la batalla entre Rāma y Rāvaṇa, el mono debe volver al reino para informarle al rey Bhārata, el hermano mayor de Rāma y quien se quedó a gobernar en su nombre, que todo está bajo control: que el héroe está bien y que ha vencido a su enemigo. Hanumān narra los sucesos que Rāma ha vivido en el bosque a partir de su exilio para poner al tanto a Bhārata, además, hace un breve resumen de acontecimientos previos, pese a que sabe que su interlocutor los conoce muy bien:

Príncipe de grandes brazos, ya sabes todo acerca de cómo Rāma está exiliado, de los dos dones dados a tu madre y de cómo el rey Daśaratha murió de pena por su hijo. Y sabes cómo tú mismo, señor, fuiste traído apresuradamente de Rājagṛha por los mensajeros, y cómo, cuando entraste a Ayodhyā, rechazaste el reino. También sabes cómo, cuando te habías ido al Monte Citrakūṭa, tu hermano, el atormentador de sus enemigos, se mantuvo fiel al voto del rey y

rechazó el reino, aunque tú [...] le rogaste que lo aceptara (*Rāmāyaṇa* 6.114.5-9).

Esta cita representa muy bien la estrategia narrativa que el *Rāmāyaṇa* explota una y otra vez cuando aborda el ciclo heroico de Rāma: la repetición. Hanumān repite los hechos de la misma manera en la que lo hacen los anteriores narradores: hasta ahora nadie ha contado la historia a medias o por fragmentos, todos los narradores mencionan los episodios más sobresalientes, se trata de pintar un panorama global, aunque no se mencionen todos y cada uno de los siete acontecimientos. Las historias de los narradores siempre abordan, al menos, la narrativa básica de la *rāmakathā* de la que habla Richman (2008): matrimonio, exilio y batalla contra Rāvaṇa (p. 1).

La repetición de los sucesos más importantes de la *rāmakathā* permite que el texto se quede en la memoria de quienes lo escuchan y que así puedan contarlo después. Como señala A.K. Ramanujan (1999), la memoria tuvo un papel fundamental para preservar historias en tiempos antiguos pues la memorización y la escritura eran las únicas formas de preservar un texto (p. 464); sobre todo en el subcontinente indio, en donde las historias eran igual de apreciadas que el oro y las joyas. La memoria mantuvo viva la historia de Rāma por siglos, pues se originó en la oralidad y así fue como se transmitió durante mucho tiempo y aún hoy sigue sucediendo así. Desde la perspectiva de Ramanujan, nadie en India ni en el sudeste de Asia lee por primera vez el *Rāmāyaṇa* o el *Mahābhārata*, sino que son historias que siempre están ahí, en la mente, siempre listas (p. 158).

En su ensayo titulado "Díselo a las paredes: sobre cuentos folclóricos en la cultura india", Ramanujan (1999) reflexiona sobre la importancia de las historias en el sur de Asia, sobre todo de las historias orales, las cuales están presentes en cada aspecto de la vida cotidiana ya sea en las grandes ciudades o en los pequeños pueblos, y concluye que cada

habitante de la India tiene dentro de sí un gran corpus de historias orales: "En una cultura en gran parte no letrada como India, todos —ricos y pobres, de casta alta y baja, profesor, erudito e ignorante— tienen dentro de sí un subcontinente no letrado" (p. 462). La cultura india reconoce que las historias son muy valiosas debido a los mensajes y enseñanzas que poseen por sí mismas, los cuales a menudo se desentrañan inconscientemente al momento de conocerlas y se reflexionan de manera consciente con el tiempo, incluso años después (1999, p. 468).

Dentro de las historias orales que Ramanujan analiza en su ensayo, se encuentran las *historias sobre historias* (en inglés *tales about tales*), las cuales realizan un ejercicio metatextual al hablar de ellas mismas, a hacer de las historias su tema principal. Para ejemplificar este tipo de relatos, el autor menciona uno que está relacionado directamente con el *Rāmāyaṇa*, sobre un aldeano que "no tenía sentido de la cultura y tampoco interés en ella" y que después de escuchar la epopeya experimenta una gran transformación "Todos estaban asombrados. Pensaron que este hombre era alguien especial, realmente bendecido por Rāma y Hanumān. Desde entonces, ha sido respetado en la aldea como un anciano sabio, y también se ha comportado como tal. Eso es lo que sucede cuando realmente escuchas una historia, especialmente el *Rāmāyaṇa*" (1999, p 477). Este relato revela que para India toda historia es provechosa, toda historia tiene una enseñanza *per se*, pero cuando se trata de la historia de Rāma, no hay duda de que se obtendrá un gran beneficio, una gran bendición.<sup>16</sup>

En resumen, las historias juegan un papel fundamental en la cultura india, pero el *Rāmāyaṇa* es un caso excepcional. Hanumān lo sabe, por lo que le cuenta la historia de Rāma

---

<sup>16</sup> Ramanujan presenta y analiza la historia completa del aldeano en dos de sus ensayos: "Trescientos *Rāmāyaṇas*: cinco ejemplos y tres reflexiones sobre traducción" (1999, p.131-160) y "Díselo a las paredes: sobre cuentos folclóricos en la cultura india" (1999, p.463-484). Ambos estudios señalan que el relato se ocupa de mostrar los grandes dones del *Rāmāyaṇa* al realizar un cambio radical en quien lo escucha.

a Bhārata con gran entusiasmo pues además le tiene buenas noticias: su señor ha vencido a Rāvaṇa y traerá de vuelta a Sītā. Su narración parte de un punto de vista heterodiegético con una voz en tercera persona y después, como sucedió en su primer relato, cambia a una perspectiva homodiegética cuando comienza a hablar de cómo ayudó al héroe a encontrar a Sītā en Lankā, por lo que para este punto de la historia narra en primera persona.

Además de ser una pieza fundamental para el rescate de Sītā, Hanumān es un devoto fiel y sumamente obediente a su señor. Rāma reconoce que se trata del devoto ideal y por ello premia su apoyo y devoción incondicional en el último libro de la epopeya, el *Uttarakāṇḍa* ('Epílogo'), en el que ambos personajes tienen una conversación sumamente emotiva. El rey de Ayodhyā se está despidiendo de su gente, pues pronto se retirará al bosque, mientras tanto Hanumān expresa su deseo de siempre amar y servir a su señor: "Que mi amor más elevado, majestad, siempre esté fijo en ti. Y, héroe, que mi devoción sea constante. Que este afecto nunca se adhiera a nadie más" (*Rāmāyaṇa* 7.39.15). El jefe de los monos prosigue y ahora pide permanecer con vida mientras pueda escuchar la historia de Rāma: "Que mi aliento vital permanezca indudablemente en mi cuerpo mientras pueda escuchar en la tierra la historia de Rāma" (*Rāmāyaṇa* 7.39.16).

La devoción de Hanumān hacia su amo es tan grande que desea que el mundo conozca sus hazañas y quiere vivir para verlo; además, conoce el poder de la *rāmakathā*, por eso la utilizó para ganarse la confianza de Sītā, un hecho clave sin el que quizás no hubiera sido posible su rescate. Gracias a la historia de Rāma, Hanumān cumplió su objetivo: ayudar a rescatar a la princesa de Mithilā.

La recompensa y bendición que la *rāmakathā* ofrece a Hanumān es el reconocimiento y gran afecto de Rāma, el cual viene acompañado de un gran don, vivir mientras la historia del héroe perdure en el mundo; tal es la promesa del rey de Ayodhyā a su devoto: "Mientras



esta historia mía circule por todos los mundos, el aliento vital permanecerá en tu cuerpo. De esto no hay duda" (*Rāmāyaṇa* 7.39.19). En la estrofa anterior a esta última, la número 18, Rāma afirma que, mientras el mundo sea mundo, la historia de sus hazañas perdurará, por lo que realmente lo que está ofreciéndole a su amigo y devoto es la inmortalidad: vivir mientras el *Rāmāyaṇa* se siga contando.

Por si fuera poco, luego de esto tiene lugar un gesto simbólico que muestra la gran conexión emocional y devocional entre ambos personajes y lo agradecido que está Rama con el jefe de los monos: "Luego, quitándose del cuello su collar de perlas, que brillaba como la luna con su gema central de lapislázuli, Rāghava lo ató cariñosamente al cuello de Hanumān" (*Rāmāyaṇa* 7.39.20). Para la tradición hinduista, Hanumān es el ejemplo del devoto ideal, siempre entregado y dispuesto a dar todo por su señor, así es como lo reconocen y lo veneran sus seguidores, quienes aspiran a ser igual de fieles que él. Goldman y Sutherland analizan el pasaje descrito anteriormente y apuntan que muestra la relación única entre ambos personajes y además refuerza la idea de Hanumān como *paramabhakta*, 'el devoto supremo' (en Vālmīki 2017, p. 23).

### 3. Varias narraciones, una sola historia: el tiempo narrativo en el

#### *Rāmāyaṇa*

Todo esto pasará, el mejor de los monos, de esto no hay duda. Mientras los mundos perduren, perdurará mi historia.

Mientras esta historia mía circule por todos los mundos, el aliento vital permanecerá en tu cuerpo. De esto no hay duda.

(*Rāmāyaṇa* 7.39.18-19).

El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es un gran mosaico de historias, todas vinculadas de manera primaria con la historia central, la vida de Rāma, o bien, de manera secundaria, con historias relacionadas con los personajes principales del texto. A lo largo de este trabajo, hemos hablado de las narraciones encargadas de desarrollar la historia del héroe de Ayodhyā a partir de los relatos de los cinco narradores que la cuentan, partiendo de estudiar los niveles narrativos que aquellos crean. Así, en este último capítulo seguiremos estudiando estos relatos, pero ahora a la luz de la manera en la que se articula el tiempo narrativo con respecto a ellos, ya que esto nos ayudará a seguir conociendo y entendiendo los mecanismos literarios que permiten presentar *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa*, así como la finalidad narrativa y discursiva que se persigue al hacerlo.

Todo suceso que se cuenta dentro de una narración está organizado dentro de un eje temporal. Cuando se construye un relato, el autor tiene que considerar cómo va a manejar el tiempo de la narración, es decir, cómo va a vincular los dos ejes temporales básicos que intervienen en ella: el tiempo en el que ocurren los hechos que se cuentan (*tiempo de la historia*) y el tiempo en el que se cuentan dentro del relato (*tiempo diegético*). En este capítulo, partiremos del esquema de análisis del tiempo narrativo formulado por Gérard

Genette en su texto *Figuras III*, ya que se trata de un esquema completo y detallado sobre el comportamiento del tiempo en el relato que sigue teniendo vigencia en los estudios narratológicos más recientes, como los realizados por Luz Aurora Pimentel y Antonio Garrido Domínguez.<sup>17</sup>

El esquema de Genette se compone de tres dimensiones temporales: el orden, la duración y la frecuencia, las cuales se centran en encontrar relaciones de concordancia y disonancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. La concordancia entre ellos invitará al lector a asimilar ambos tiempos y a “crear la ilusión de que los acontecimientos no se narran sino ocurren conforme leemos, que son realidad y no ficción”, mientras que la discordancia entre ellos mostrará “rupturas perceptibles que señalan el ser de artificio de todo relato” (Pimentel 2014, p. 43). Asimismo, la no concordancia entre los dos ejes temporales originará los juegos narrativos más interesantes y disfrutables pues, como afirma el propio Genette, la dualidad entre el tiempo cronológico y el tiempo textual invita a recordar que una de las funciones primordiales de un texto narrativo es “transformar un tiempo en otro tiempo” (1989, p. 89). A continuación, abordaremos con detalle el esquema del tiempo narrativo de Genette para luego aplicarlo al *Rāmāyaṇa* de Vālmīki.

### **3.1 El orden: la estructura de la *rāmakathā***

Comúnmente existe una relación de concordancia entre el orden temporal de la historia, es decir, cómo suceden los hechos, y el orden del relato, cómo se cuentan; aunque no siempre

---

<sup>17</sup> Garrido (2003) señala que pese a los esfuerzos dentro del ámbito de la teoría literaria por crear modelos que permitan estudiar las singularidades y la manera de actuar del tiempo en la narración, la gran mayoría de las aproximaciones son de carácter general; y aunque las teorías de C. Bremond, A. J. Greimas, Todorov y de R. Barthes son de gran ayuda para los estudios, el esquema teórico de Genette sigue siendo el más completo y vigente (p. 166-167).

se da el caso de que la *secuencia cronológica* concuerde de manera exacta con la *secuencia textual*. En una historia breve y sencilla, probablemente lo que ocurre primero se narra primero; sin embargo, aún en los relatos más simples o con tendencia a la linealidad es difícil contar los hechos de principio a fin sin interrupciones: “por sencillo que en apariencia sea un relato, es inevitable recurrir a rupturas temporales ya sea para dar cuenta de lo ocurrido en otra vertiente de la historia, para dar antecedentes o bien para dar ilusión de densidad y vida a un relato que recuerda su propio pasado” (Pimentel 2014, p. 44).

Mieke Bal (1998) plantea la subversión entre el orden cronológico de los hechos y el orden textual en términos de las leyes de la lógica: “no se puede llegar a un sitio antes de haber salido hacia allí. En una historia, sin embargo, ello es posible” (p. 59). La lógica nos dice que primero hay que dirigirse al lugar para luego llegar a él, pese a ello, no nos sorprenderá que en un texto narrativo ese orden se encuentre invertido, además, nuestra misma lógica cotidiana nos ayudará a reconstruir la secuencia cronológica de los hechos a partir de los datos que se nos proporcionen.

Cuando se produce una ruptura entre el orden del relato y el orden de la historia, cuando, por ejemplo, lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero, tiene lugar una *anacronía*, la cual puede presentarse de dos formas: mirando al pasado o mirando al futuro. De esta forma, por un lado, tendremos una *analepsis* cuando se interrumpe el relato en curso para narrar un acontecimiento que tuvo lugar antes de los sucesos que se estaban contando; algo similar a la técnica denominada *flash-back* en el ámbito cinematográfico, y, por el otro, tendremos una *prolepsis* cuando se interrumpe el relato en curso para narrar un hecho que tuvo lugar después de los sucesos que se estaban contando (véase Pimentel 2014, p. 44).

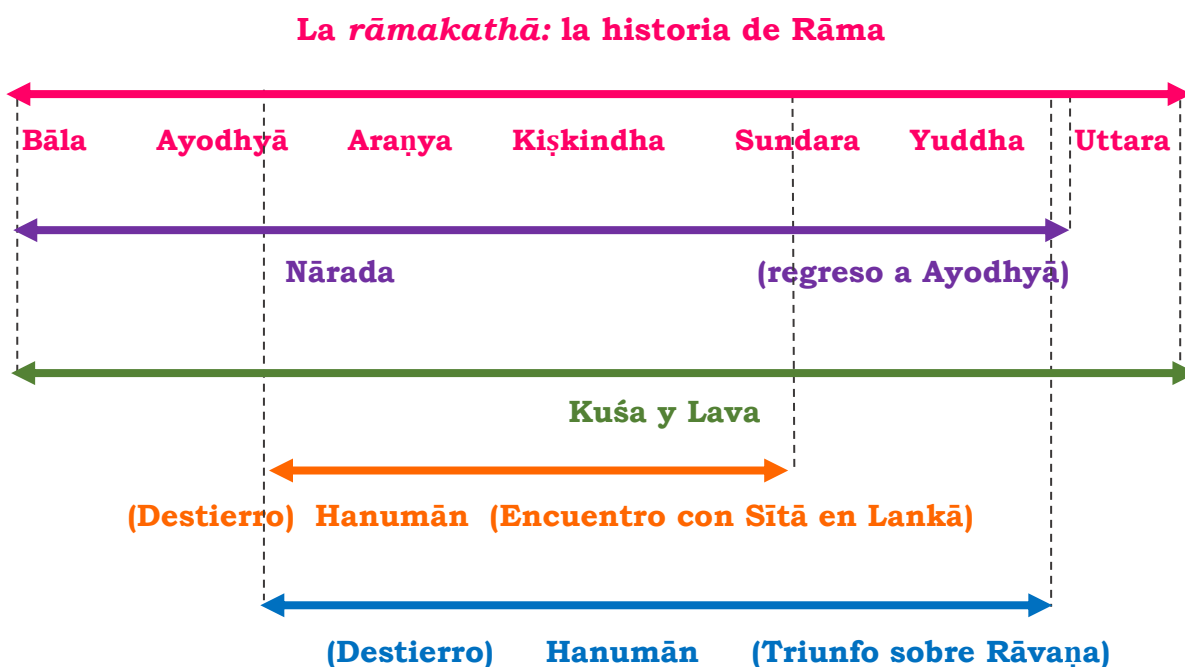
Es necesario tener en cuenta dos planos narrativos para el análisis de las anacronías en un relato, de acuerdo con Garrido (1993): el *relato base* o *relato primero*, el cual sirve de marco a la anacronía, y el *relato secundario*, conformado por la anacronía (véase p.167-168). Asimismo, hay que advertir que la narración que se va contando se proyecta como el presente del espacio diegético, por lo que el pasado y el futuro se concebirán a partir del relato base o relato primero. El segmento en donde se dé la ruptura para presentar una anacronía se denominará justamente *relato base* o bien, *relato en curso*, como lo llama Pimentel, además la propia secuencia analéptica o proléptica funcionará como relato en curso una vez que se aborde (véase Pimentel 2014, p. 45).

En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki el orden cronológico y el orden textual de los relatos enfocados en narrar la vida de Rāma concuerda en todas las ocasiones, es decir, las narraciones se cuentan ordenando los hechos a partir de la misma secuencia cada vez, la secuencia que tuvieron en el tiempo de la historia. Como habíamos señalado en el capítulo 2, Paula Richman (2008) afirma que existe una manera tradicional de organizar y dividir los principales sucesos de la *rāmākathā*, es decir, una estructura general que divide la historia en siete episodios, los cuales, por ejemplo, se ven reflejados en los siete libros que componen la obra de Vālmīki. Recordemos el esquema que propone Richman: *bāla* ('La infancia') o ādi ('El primero', 'El principio'); *Ayodhyā* (nombre de la capital de Kosalā); *Aranya* ('El bosque'); *Kiṣkindha* (el nombre del reino de los monos); *sundara* (literalmente significa 'bello', aquí se habla del cautiverio de Sītā en Lankā); *yuddha* ('La batalla', 'La guerra') o *Lankā* (el reino de Rāvaṇa); y *uttara* ('El último', 'El final') (2008, p. 23, nota 4).

Los relatos de Nārada, Kuśa y Lava, y Hanumān siguen este esquema y, aunque varíen en detalles o no aborden todos los episodios, siempre organizan los sucesos de la misma forma; los elementos que son comunes a las cuatro narraciones son: el destierro de Rāma al

bosque y el rapto de Sītā. Para mostrar con claridad el orden secuencial de los relatos sobre Rāma en la epopeya, presentamos el **esquema 5**, el cual muestra los siete puntos clave de la *rāmakathā* y la extensión de las historias de nuestros cuatro narradores tomando en cuenta qué sucesos abarcan, es decir, a partir de qué etapa comienza cada narración y en qué punto termina.

En la cabecera del esquema veremos los nombres de los siete episodios propuestos por Richman, los cuales presentamos a continuación acompañados de una palabra o frase que los describa puntualmente de acuerdo a los hechos que acontecen en cada uno: *Bāla* (infancia), *Ayodhyā* (boda y destierro), *Aranya* (exilio y rapto de Sītā), *Kiṣkindha* (amistad con el ejército de monos), *Sundara* (Sītā en Lankā), *Yuddha* (la batalla) y *Uttara* (retiro y ascensión).



**Esquema 4.** El orden y la extensión de los relatos sobre Rāma con respecto a la *rāmakathā* dentro del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki.

Como puede apreciarse, las cuatro narraciones, al igual que la *rāmakathā*, siguen un orden cronológico que va desde el nacimiento de Rāma hasta la muerte del héroe y su ascensión a los cielos; se trata, entonces, de un *continuum* lineal, una serie de eventos que siguen un orden progresivo, de vista al futuro. Siguiendo la teoría de Genette, las cuatro historias sobre la vida de Rāma son siempre analépticas con respecto a la historia que las acoge: la historia marco general del *Rāmāyaṇa* (ver **esquema 3**, pág. 37); es decir, se interrumpe el relato en curso para narrar acontecimientos que sucedieron antes de éste. Es importante subrayar que aunque algunas de las narraciones estudiadas abordan practicante el mismo número de eventos de la *rāmakathā*, la duración narrativa de cada acontecimiento es diferente en cada relato, lo cual estudiaremos en el siguiente apartado.

### **3.2 La duración: el *Rāmāyaṇa* en siete libros o en ocho estrofas**

El concepto de *duración* dentro de la narratología designa la correspondencia que existe entre la duración de los sucesos en el tiempo de la historia y el espacio textual que se les confiere en el relato: “cuánto texto se destina a cuánto tiempo”, como lo describe Pimentel (2004, p. 48). Para la investigadora es mejor hablar de *tempo narrativo*, ya que la duración discursiva “es un sinsentido”, dado que la duración entre el orden diegético y discursivo se mide más bien en términos rítmicos que durativos. El concepto de *tempo narrativo* también es propio de la teoría de Genette, y pasó a sustituir al de *duración* por las razones que ya se expusieron. Dentro de la teoría narrativa se distinguen cinco ritmos que regulan el *tempo* narrativo: pausa descriptiva, digresión reflexiva, escena, resumen o sumario y elipsis:

a) La pausa descriptiva consiste en detener el ritmo o tiempo del relato mediante una descripción que se enfoque en una cosa u objeto contemplado. b) La digresión reflexiva es

muy parecida a la pausa descriptiva pues también detiene el tiempo del relato, sin embargo, posee una modalidad discursiva diferente al ser un discurso abstracto y valorativo y, por ello, subjetivo. c) La escena representa la isocronía entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, es decir, la duración de los hechos coincide con la extensión textual que se le dedica en el relato. La mayoría de las veces se trata de escenas ricas en detalles y que incluyen diálogos. d) El resumen o sumario es un movimiento de economía narrativa, por lo que ofrece una síntesis breve de hechos, los cuales tienen una duración mucho mayor en la historia que en el relato, con el propósito de acelerar la narración; por ejemplo, un acontecimiento que lleva años se cuenta en un párrafo. e) Por último, la elipsis pretende acelerar el tiempo narrativo mediante la omisión de ciertos hechos que sucedieron en la historia pero que no se incluyen en la narración, comúnmente se anuncia con frases temporales precisas como: *tres días después, transcurrieron diez años* o con frases menos precisas como: *algún tiempo después o pasaron muchos años*.<sup>18</sup>

Este breve análisis de la duración narrativa en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki se compone de dos apartados: el primero hablará brevemente de la duración de las cuatro historias que estudiamos y el segundo mostrará el ejemplo más significativo de la maestría con la que se maneja el tiempo narrativo en términos de ritmo o duración de secuencias narrativas y de la conexión entre las mismas en la epopeya. Comencemos.

Cada uno de los cuatro relatos de nuestros narradores varía considerablemente en detalles por lo que, a pesar de que algunos concuerden en relatar varios de los siete episodios

---

<sup>18</sup> El resumen de los cinco ritmos del tiempo narrativo se elaboró siguiendo a Garrido (1993), pp.178-186, y a Pimentel (2014), pp.48-49. Cabe destacar que Pimentel solamente reconoce cuatro ritmos, ya que fusiona en un solo concepto la pausa descriptiva y la digresión reflexiva ya que, fuera de la función discursiva de la segunda, ambas coinciden en términos generales. Garrido, por su parte, sigue punto a punto el esquema de Genette, quien habla de cinco ritmos del relato.



de la historia en el mismo orden, esto no quiere decir que los aborden de la misma manera, que les den la misma importancia o el mismo espacio en su narración. Como lo vimos en el **esquema 4** (pág. 56), los cuatro relatos desarrollan, al menos, la narrativa básica de la *rāmakathā*: el matrimonio, el exilio y la batalla con Rāvaṇa; a partir de esos tres acontecimientos podrán o no incluirse los restantes cuatro (la infancia o nacimiento, la amistad con el ejército de los monos, el episodio de Sītā en Lankā, y el retiro y ascensión).

Los relatos que más puntos de contacto guardan con respecto a los acontecimientos de la *rāmakathā* que abordan son la narración de Nārada y la de Kuśa y Lava y, a su vez, son el mejor ejemplo de diferencia de duración narrativa. Mientras que los relatos de Hanumān se enfocan en contar los episodios que corresponden al clímax de la historia a lo largo de pocas estrofas: el destierro y el rapto, en su primer relato (a lo largo de 8 estrofas), y el destierro, el rapto y el triunfo sobre Rāvaṇa, en el segundo (a lo largo de 41 estrofas); Nārada y los hijos de Rāma cuentan prácticamente todo el ciclo heroico: el primero aborda los primeros seis episodios, y los segundos, toda la *rāmakathā*; sin embargo, sucede algo muy interesante.

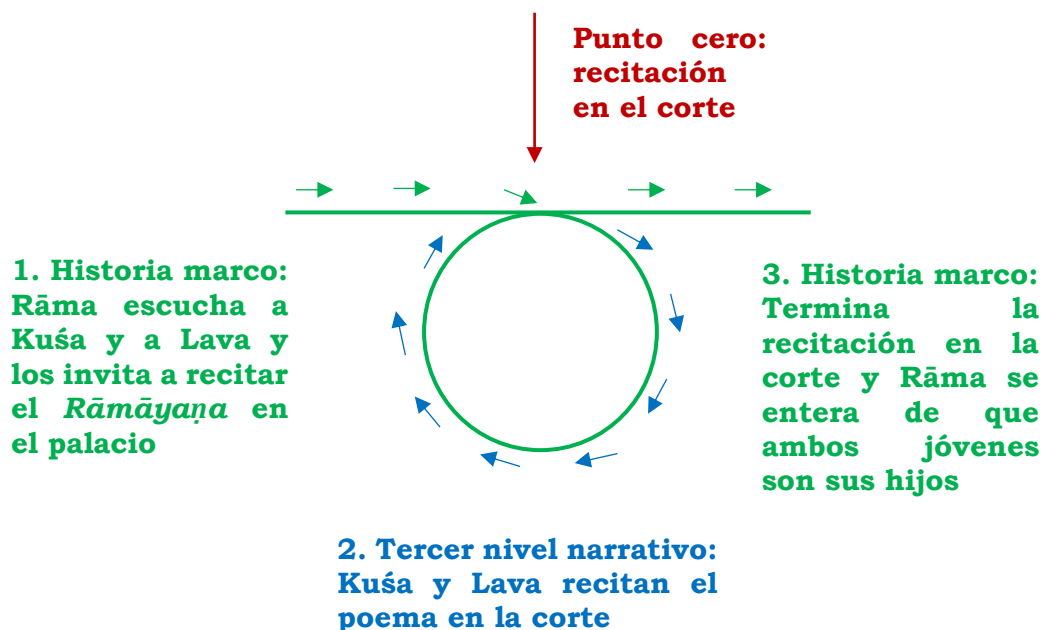
La duración narrativa de estos dos relatos es sumamente diferente: Nārada cuenta la historia de Rāma prácticamente completa (recordemos que para el tiempo en que el sabio está narrando su versión a Vālmīki el héroe apenas ha regresado a Ayodhyā tras ganar la guerra con Rāvaṇa), a lo largo de 71 estrofas del primer capítulo del primer libro, el *Bālakāṇḍa*; mientras que la recitación de los jóvenes es sumamente extensa, pues abarca los siete libros de la epopeya: empieza poco después de la de Nārada y termina en el último libro, el *Uttarakāṇḍa*. Sorprende la cualidad y flexibilidad de la historia de Rāma para poder narrarse en siete libros o en ocho estrofas y aún más, la maestría con la que se cuenta durante siete libros sin que pierda viveza, ritmo o calidad literaria.

Ahora bien, sobre el tema del manejo del tiempo narrativo con respecto a las historias que hemos venido estudiando, hemos escogido hablar de la conexión de dos niveles narrativos que tiene lugar durante el inicio y el cierre de la narración de Kuśa y Lava, ya que se trata de un ejemplo muy interesante sobre cómo se conectan unas historias con otras al momento de presentar *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa*. Como lo explicamos en el apartado 2.2.3, el relato de los jóvenes hermanos encierra una conexión muy interesante con el marco narrativo de la historia (véase el **esquema 3**, pág. 37).

Recordemos que al inicio de la epopeya tenemos una voz extradiegética que nos introduce primero el relato de Nārada y luego nos cuenta cómo Vālmīki comparte su versión de la *rāmakathā* con dos jóvenes que resultan ser los hijos del protagonista. Estos jóvenes se encuentran con Rāma un día en el bosque y le recitan fragmentos de la epopeya, él queda encantado con la historia y los invita a recitarla en la corte. La narración que Kuśa y Lava comparten en el palacio frente a los hermanos del rey abarca los siete libros del *Rāmāyaṇa* y, una vez que termina, da paso nuevamente a la voz extradiegética de la historia marco que relata los últimos episodios de la vida de Rāma, tales como su retiro y su ascensión a los cielos.

Un elemento que llama la atención al leer la última parte del relato de Kuśa y Lava es que, cuando termina, la historia vuelve a su punto inicial, esto es, retoma la escena en la que los jóvenes están recitando el *Rāmāyaṇa* en la corte. Hablamos pues de una especie de relato circular en el que se detiene la narración del marco narrativo para dar lugar a una caja narrativa (muy extensa) y una vez terminada esta, se continúa desarrollando la historia marco justamente en donde se interrumpió. Según la clasificación del *tempo* narrativo propia de la narratología, esta interrupción del marco narrativo se clasifica como una pausa descriptiva ya que se detiene por completo el tiempo del relato mediante una descripción, la cual, en este

caso, se enfoca en abordar la historia que Kuśa y Lava presentan en la corte. A continuación, presentamos el **esquema 5** que resume lo anterior:



**Esquema 5.** Unión de dos niveles narrativos: la historia marco y el tercer nivel narrativo a través de una narración circular en el *Rāmāyaṇa* de Vālmiki.

La historia regresa a la escena que ya se había contado antes, sobre los jóvenes que van a recitar la epopeya al palacio de su padre. Más aún, al regresar a ese punto cero, el marco narrativo retrocede otro poco para contarnos que previamente a la reunión en la corte, los hermanos y Rāma se habían encontrado en el bosque y que ahí había tenido lugar la recitación de los primeros pasajes del poema épico, de lo cual no nos habíamos enterado sino hasta ahora. Una vez que terminó la recitación en la corte, el marco narrativo seguirá adelante para relatar lo que sucedió una vez que el héroe, gracias a la historia que escuchó, se enteró de que los dos bardos eran sus hijos.

### **3.3 La frecuencia: varias narraciones, una sola historia**

La narratología llama *frecuencia* a la capacidad de repetición dentro del relato, es decir, a la estrategia narrativa de hacer que los acontecimientos de la historia sucedan varias veces a partir de narrarlos en más de una ocasión. La frecuencia se enfoca en analizar cuántas veces se narra el mismo hecho dentro del discurso; de acuerdo a ello, se tendrán tres tipos de frecuencia narrativa: la singulativa, cuando un acontecimiento se narra la misma cantidad de veces que ocurre en la historia; la repetitiva, cuando un suceso acontece sólo una vez, pero se narra más de una vez; y la iterativa, cuando hechos semejantes tienen lugar más de una vez en la historia, pero se cuentan una sola vez en el relato.

Este último apartado es muy breve debido a lo sencillo del esquema teórico sobre la frecuencia en la narratología y, además, a estas alturas de nuestro trabajo el análisis de este apartado es también muy predecible, por lo que iremos directo al punto central del mismo. La frecuencia narrativa de la epopeya se clasifica como repetitiva, dado que Rāma vive solamente una vez los sucesos que Nārada, Kuśa y Lava y Hanumān se encargan de repetir. Gracias a ello, tenemos varios niveles narrativos creados a partir de contar la misma historia, a partir de la repetición de la *rāmakathā*.

## Conclusiones

El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki tiene la finalidad de contar una historia: la *rāmakathā*, pero también de promoverla bajo el supuesto de que posee la cualidad de bendecir a quienes la conocen y aún más a quienes la comparten. El texto expresa este punto con frecuencia; sin embargo, no solamente lo repite con suficiente ahínco, sino que va más allá y demuestra con hechos los poderes benefactores de la historia a través de sus propios personajes. El primer propósito narrativo y discursivo de presentar *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa* es apoyar el discurso sobre los poderes benéficos y salvíficos de la historia, lo cual tiene repercusiones directas en su construcción literaria, es decir, el texto utiliza herramientas y mecanismos literarios que están a merced de reforzar el hecho de ver a la *rāmakathā* como una historia provechosa para sus receptores.

Además de subrayar los beneficios de leer o escuchar la historia, la epopeya se encarga de demostrarlo claramente al presentar cambios importantes en los narradores que la cuentan, tomando ventaja de que son también personajes dentro del texto. Los cuatro narradores reciben grandes bendiciones una vez que han compartido el relato: Nārada asciende al cielo, Vālmīki alcanza la inmortalidad mediante su gran poema épico, Kuśa y Lava obtienen un gran reino y, por último, Hanumān recibe la promesa de la inmortalidad mientras siga viva la historia de su amo y señor Rāma. Estos episodios prueban de manera clara el poder y la magnanimidad de la *rāmakathā*.

El artificio narrativo de presentar cuatro veces la historia de Rāma dentro del *Rāmāyaṇa* tiene lugar gracias al uso de los *cuentos de cajón*, técnica literaria que está presente a lo largo de todo el texto para introducir un sinnúmero de historias, no solamente

aquellas sobre la vida del príncipe de Ayodhyā, si no muchas otras relacionadas con personajes secundarios o que se cuentan sólo para ejemplificar algún argumento. Presentar cinco niveles narrativos, vinculados a desarrollar la *rāmākathā*, conlleva que el texto tenga una construcción literaria muy compleja, en la que los narradores son también personajes, en la que las historias se entrelazan y se detienen para dar lugar a otras, o bien, en las que el tiempo narrativo funciona a ratos como una fuerza circular que permite volver a escenas pasadas para retomarlas o incluir más detalles sobre ellas.

El segundo propósito narrativo y discursivo de presentar *Rāmāyaṇas* dentro del *Rāmāyaṇa* persigue fines mnemotécnicos. Al presentar en varias ocasiones la misma historia se apuesta por despertar y estimular la memoria de quien recibe esos relatos, se apuesta porque cada suceso vaya poco a poco inundando la mente del lector o escucha y que, con el tiempo, sea capaz de compartirla con alguien más.

El principal impulso de realizar este trabajo fue siempre dar a conocer la riqueza literaria del *Rāmāyaṇa*, partiendo de analizar el discurso que desarrolla sobre sí mismo y sobre sus funciones al presentarse como un texto auspicioso, e incluso salvífico, y cómo esto se vincula con sus cualidades literarias. A partir de este estudio, hemos desvelado también la cualidad de la epopeya de posicionarse como un texto normativo, que señala cómo debe contarse su historia central y qué episodios básicos deben incluir en todos los casos. Además, ahora podemos advertir que repetir varias veces la historia marco parece ser un recurso literario propio del *Rāmāyaṇa*, instaurado por la epopeya, dado que no se tiene noticia de este fenómeno en otras obras literarias sánscritas.

El *Rāmāyaṇa* posee la cualidad de ser una obra literaria metatextual, que reflexiona sobre las historias en sí, aunque sabemos que coloca muy por encima de las demás la suya propia. El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki permanece vigente aún en nuestros días porque aborda

temas, motivos y enseñanzas a través de relatos que son accesibles a todos, mediante narraciones que siguen dialogando con los receptores contemporáneos, porque es una obra que, como la vida, está hecha de historias.

## Bibliografía

- Arni, Samhita. (2015). *Sita's Ramayana*. India: Tara Books.
- Bal, Mieke. (1998). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios).
- Brockington, Mary. (1997). "The art of backwards composition: some narrative techniques in Vālmīki's Rāmāyaṇa". Mary Brockington and Peter Schreiner (eds.), *Composing a Tradition: Concepts, Techniques and Relationships. Proceeding of the First Dubrovnik International Conference on the Sanskrit Epics and Purāṇas*, Zagreb, pp. 99-110.
- Bronner, Yigal., Shulman, David y Tubb, Gary. (eds.) (2014). *Towards a History of Kāvya Literature*. New Delhi: Oxford University Press (Innovations and Turning Points).
- De Mora, Juan Miguel y Marja Ludwika Jarocka (2012). *Visiones del Rāmāyaṇa. La India y el sudeste asiático*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (Estudios Indológicos, 1).
- Garrido Domínguez, Antonio. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis (Teoría de la literatura y literatura comparada).
- Genette, Gérard. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Traducción de Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios).
- (1989). *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. España: Lumen.
- (1980). *Narrative discourse*. Translated by Jane E. Lewin. United Kingdom: Basil Blackwell, Oxford.
- Holdrege, Barbara A. (2004). "Dharma". En Sushil Mittal and Gene Thursby (eds.). *The Hindu World* (pp. 213-247). London, New York: Routledge.
- Kaviraj, Sudipta. (1987). "The Myth of Praxis. Construction of the Figure of Kṛṣṇa in Kṛṣṇacaritra". In *The Unhappy Consciousness. Bankimchandra Chattopadhyay and the Formation of Nationalist Discourse in India*, Delhi.



- Muñoz, Adrián (2009). “Avatares tántricos de Râma”. En *Humania del Sur. Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, año 4, núm. 6. Mérida: Universidad de Los Andes (pp. 95-114).
- Noguera, Roser (2008a). *De Kosala a Bollywood: dos mil años contando historias. Un estudio semiótico del Ramayana*. Tesis doctoral. Institut Universitari de la Dona. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions.
- (2008b). “Héroes y bestias: Râma, Sugrîva y Vâlin en el *Râmâyana* asiático”. En *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Valencia: Universitat de València.
- Phillips Rodríguez, Wendy J. (2012). “Dos chacales indios en la España medieval: notas para un estudio de la influencia de las fábulas indias en el nacimiento de la cuentística española”. En *Acta poética*, vol. 33, núm. 2. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México (pp. 47-60).
- Pimentel, Luz Aurora. (2014). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (Lingüística y teoría literaria).
- Ramanujan, A.K. (1999). *The Collected Essays of A.K. Ramanujan*. Edited by Vinay Dharwadker. Oxford: University Press.
- Richman, Paula (ed.). (2008). *Ramayana Stories in Modern South India. Anthology*. Bloomington: Indiana University Press.
- (ed.). (1991). *Many Ramayanas: the diversity of a narrative tradition in South Asia*. Berkeley, California: University of California Press.
- Rodríguez, Adriana Azucena. (2016). *Las teorías literarias y el análisis de textos*. México: UNAM.
- Scharf, Peter. (2003). *Râmopâkhyâna, the Story of Râma in the Mahâbhârata. An Independent-study Reader in Sanskrit*. New York, London: Routledge.
- Schleberger, Eckard. (2004). *Los dioses de la India. Forma, expresión y símbolo. Un manual de iconografía hinduista*, Madrid: Abada editores.
- Vâlmîki. (1960-1975). *The Vâlmîki Râmâyana, Critical Edition*. Edited by G.H. Bhatt. Baroda: Baroda, Oriental Institute, Vol. 1-7.

- (1984). *The Rāmāyaṇa of Vālmīki. An epic of ancient India*. Introduction and translation by Robert P. Goldman, annotation by Robert P. Goldman and Sally J. Sutherland. Princeton: Princeton University Press, Volume I, *Bālakāṇḍa* (Princeton Library of Asian Translations).
- (1986). *The Rāmāyaṇa of Vālmīki. An epic of ancient India*. Introduction, Translation, and Annotation by Sheldon I. Pollock, Edited by Robert P. Goldman. Princeton: Princeton University Press, Volume II, *Ayodhyākāṇḍa* (Princeton Library of Asian Translations).
- (1991). *The Rāmāyaṇa of Vālmīki. An epic of ancient India*. Introduction, Translation, and Annotation by Sheldon I. Pollock, Edited by Robert P. Goldman. Princeton: Princeton University Press, Volume III, *Aranyankāṇḍa* (Princeton Library of Asian Translations).
- (1994). *The Rāmāyaṇa of Vālmīki. An epic of ancient India*. Introduction, Translation and Annotation by Rosalind Lefebber. Edited by Robert P. Goldman. Princeton: Princeton University Press, Volume IV, *Kiṣkindhākāṇḍa* (Princeton Library of Asian Translations).
- (1996). *The Rāmāyaṇa of Vālmīki. An epic of ancient India*. Introduction, Translation, and Annotation by Robert P. Goldman and Sally J. Sutherland. Princeton: Princeton University Press. Volume V, *Sundarakāṇḍa* (Princeton Library of Asian Translations).
- (2009). *The Rāmāyaṇa of Vālmīki. An epic of ancient India*. Translation and Annotation by Robert P. Goldman, Sally J. Sutherland and Barend A. van Nooten. Princeton: Princeton University Press, Volume VI, *Yuddharakāṇḍa* (Princeton Library of Asian Translations).
- (2010). *Rāmāyaṇa*. Traducción de Roberto Frías a partir de la edición inglesa de Arshia Sattar. Barcelona: Atalanta (Memoria Mundi).
- (2017). *The Rāmāyaṇa of Vālmīki. An epic of ancient India*. Introduction, Translation and Annotation by Robert P. Goldman, Sally J. Sutherland Goldman. Princeton: Princeton University Press, Volume VII, *Uttarakāṇḍa* (Princeton Library of Asian Translations).