

EL Colegio de México

**Análisis de la concepción de la femineidad
en la literatura de la India: Rādhā y Sītā.**

Trabajo final presentado por

Genoveva Castro Meagher

**En conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
ESPECIALIDAD
INDIA**

**CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
2003**



ÍNDICE

Introducción.....	1
Las mujeres en la antigüedad.....	6
Desarrollo de la Devī.....	18
La figura de Rādhā.....	21
Análisis de Rādhā en el <i>Bhāgavata Purāṇa</i> y en el <i>Gītagovinda</i>	32
La figura de Sītā.....	47
Análisis de Sītā en el <i>Rāmāyana</i> de Vālmīki y en el <i>Uttararāmacarita</i> de Bhavabhūti.....	56
Discusión final.....	78
Bibliografía.....	86



Introducción

Los valores asociados a la mujer en la India, lejos de permanecer en un marco estático, se contraponen constantemente. Rādhā y Sītā son los dos personajes elegidos para reflexionar sobre la femineidad. Ambas ocupan un lugar importante en la historia de la literatura. Los episodios relacionados con ellas se han retomado durante siglos a través de diversas manifestaciones artísticas y religiosas. En este estudio, me propongo analizar éstas transformaciones para explicar por qué se representan de maneras tan distintas.

Aún en la actualidad, Rādhā y Sītā continúan siendo objeto de censura, inspiración y reflexión. Mi análisis está enfocado en los textos sánscritos que constituyen la fuente principal para su desarrollo posterior. En dichas fuentes se pueden apreciar las diferencias en la concepción de estos personajes ¿Por qué existe una constante negociación con estas dos figuras femeninas? ¿Qué aspectos de la femineidad son valorados a través de ellas? ¿Qué aspectos son condenados?

Escogí a Rādhā y a Sītā porque ejemplifican dos formas diferentes de concebir lo femenino. Sītā se percibe como un ideal de comportamiento, como la esposa perfecta: un modelo de fidelidad y dedicación que surgió en el seno de la tradición clásica hindú y encaja perfectamente con la sociedad que la creó. Ella es un patrón a seguir y ha modelado la psique de las mujeres indias, particularmente en el norte.¹ A pesar de que su historia es la de una mujer sufrida, maltratada y abandonada por su marido, las mujeres de distintas épocas y clases sociales se identifican con ella. Sītā es un importante símbolo de lo femenino ¿Cuáles son los rasgos de la femineidad que representa?

Rādhā no ha sido un modelo porque rompe las reglas éticas y morales: es una mujer casada que sale de su casa para encontrarse con su amante y por ello existe una fuerte

¹ Kishwar,M.: 2000:286

tensión entre sus acciones y el comportamiento considerado socialmente correcto. Las mujeres no ven en Rādhā lo que ellas quisieran ser.² Generalmente, la conducta de este personaje es explicada en términos religiosos. Sin descalificar esta interpretación, considero que pueden existir otras lecturas y que es necesario preguntarnos por qué una sociedad que ha guardado normas morales sumamente estrictas tuvo un gusto tan grande por una figura tan subversiva.

En la India, la femineidad tiene dos polos que parecen irreconciliables. Por una parte, hay normas sociales muy estrictas y, por otra, hay expresiones en las que se ve claramente una relajación de esas normas. Esta polaridad se puede ver reflejada en el arte donde figuran manifestaciones de sexualidad explícita, que evidentemente se contraponen a una normatividad muy rígida. Esta oposición de valores posee una gran complejidad que no se puede explicar solamente en términos religiosos. Rādhā y Sītā también son relevantes desde una perspectiva literaria y social.

Es importante aclarar que este estudio no pretende analizar la voz de las mujeres en la India antigua, sino hacer referencia a la manera en que los hombres han concebido la femineidad. Mi propósito es explicar cómo se construyen estos personajes en algunos de sus contextos de aparición, contrastar sus atributos, comparar la forma en la que se enuncian en distintos textos y periodos y, por último, vincular esta información con la implicación de lo femenino desde el punto de vista social. ¿Cuál es la relación entre la concepción de la femineidad que se expresa en los textos y la realidad social?

Uno de los métodos de apoyo que he utilizado busca profundizar en el objeto de estudio a través de un análisis de discurso de varias narrativas, situándolo desde una perspectiva histórica. Aunque el análisis se centra en Rādhā y Sītā, es necesario vincularlas

² Wulf, D.: 1996:131

con un contexto histórico-social mayor. Para hablar de la femineidad en la India conviene explicar cómo eran concebidas las mujeres en la antigüedad. Para ello, he analizado los textos que fueron escritos por las clases dominantes, ya que son los únicos existentes en lo que se refiere a los periodos tempranos. También debemos tomar en cuenta que no todos los sectores que componían la sociedad aparecen reflejados en estas fuentes.

Por otra parte, he usado escritos que comprenden un periodo de tiempo muy largo. La sociedad india no se ha mantenido inmóvil durante cientos de años; sin embargo, las fuentes esbozan un marco social que, pese a sus grandes limitaciones, nos ayuda a ubicar los textos analizados. Las prácticas sociales cambian a través del tiempo, pero he tratado de hacer una lectura de los elementos que permanecen y de qué manera se ha caracterizado lo femenino a través de la historia.

El objetivo es explicar la relación de los textos con el mundo real. Es por ello que esta investigación se divide en dos partes: un esbozo del entorno social y el análisis de estos personajes en la literatura.

La perspectiva histórica desarrolla la manera en que se enuncian las normas, deberes y obligaciones de las mujeres a través de la utilización de fuentes primarias. Es importante considerar que los textos no enuncian verdades absolutas, existe una diferencia entre la normatividad y las prácticas sociales. De hecho, los textos normativos contemplan las faltas que ocurren en la sociedad: si no ocurrieran, no estarían tipificadas. Es decir, las fuentes ayudan a entender qué tipo de comportamiento era condenado y cuál era esperado.

En los textos existen múltiples contradicciones: las mujeres son consideradas como seres bajos e impuros y al mismo tiempo se les relaciona con la fortuna y las bendiciones.

Otro aspecto importante en la concepción de la femineidad es el desarrollo del culto a las diosas. En lo que respecta a las mujeres en la India, "una de las facetas más anidadas

es la de los hombres y la diosa madre, la diosa del culto a la fertilidad, diosa que permanece hasta la actualidad siendo una de las más adoradas de pueblos y aldeas".³ Este culto marca una transición entre un sistema religioso que le daba prioridad a las deidades masculinas y otra etapa en la que las diosas ocupan un lugar prominente.

Rādhā surgió como un personaje literario y más adelante fue asimilada como consorte del dios Viṣṇu. Fue objeto de culto a pesar de que originalmente no era una diosa madre ni una diosa de la fertilidad. El cambio de Rādhā se relacionó con un movimiento religioso en el periodo medieval en el que adquirieron importancia Kṛṣṇa y Rāma como avātaras o encarnaciones de Viṣṇu. Sītā no sobresale como Rādhā, ya que juega un papel secundario con respecto a Rāma, aunque también es considerada como diosa. En el caso de Sītā, sí hay una clara relación con la fertilidad porque ella nace de la tierra y regresa a la misma. Por lo tanto, es pertinente señalar el papel de las divinidades femeninas. Este análisis comprende dos facetas de la concepción de la mujer, amante y esposa, ya que Rādhā y Sītā no ilustran a la madre.

He decido usar fuentes narrativas porque éstas no son sólo vehículos para la presentación de personajes y el dibujo de entidades psicológicas. En todos los casos, el autor permea el texto con sus propios valores.⁴ La estructura de una historia y su contenido son índices de identidad cultural y social.⁵ Brunner señala que a través de una narración se construye una identidad emergente y la narración de esa identidad media entre los valores

³ Thapar, R.:1975:11

⁴ Schiffrin, D.: 1996: 169

⁵ ibid

establecidos de una época y la perspectiva del narrador.⁶ Es necesario buscar una relación entre el mundo narrado, la estructura de la narración y sus ejes socioculturales.⁷

El análisis de discurso es útil, ya que el significado del mensaje del narrador se encuentra tanto en la manera en la que construye su narración como en el contenido de la misma.

La estructura de la narración, según Young⁸, tiene tres niveles. El primero es el mundo narrado que contiene a los personajes de la narración, la trama de la acción, la descripción de los personajes y la configuración del espacio y el tiempo en donde ocurre la acción. El segundo es el acto de narrar que consiste en la manera en que el autor construye la narración: los recursos discursivos que utiliza para introducir a los personajes, los eventos de la trama, la ubicación, etc. El tercero es el acto comunicativo que es la función de la narración en el mundo real. El análisis de discurso se centra en los primeros dos niveles. Al final de este estudio, se discute la concepción de la femineidad a través de los dos personajes elegidos.

El análisis de los valores del autor se puede hacer a través de los atributos que utiliza para describir a los personajes y las categorías sociales asignadas. El estudio de la distribución de atención⁹ investiga la forma en la que el autor resalta ciertos aspectos de la narración a expensas de otros. Es decir, los eventos que están colocados en el centro de atención. En este caso, se registra lo que está presente, lo que está ausente, lo explícito, lo implícito, la agencia y la voz. Estos elementos son útiles para comparar las narraciones, pero no son categorías rígidas que limiten el análisis.

⁶ Brunner, J.: 1990: 52

⁷ De Fina, A.: 2000: 133

⁸ Young, G.: 1987: 24-45

⁹ Ver Talmy, L. :2000: 12-13 y 76-77, así como Givón, T: 1979:132-138

Las mujeres en la antigüedad

Los *Vedas* son considerados como revelaciones. Sus partes más antiguas fueron compuestas alrededor del 1500-1200 a.C. Este trabajo se concentra en textos post-védicos. Las fuentes que he utilizado ejemplifican distintas concepciones de lo femenino. Y aunque ya señalé el problema de su representatividad, considero que a través de ellas se pueden apreciar, desde una perspectiva histórica, una serie de valores que definen a las mujeres. En mayor o menor grado, estos valores han permeado la sociedad a lo largo del tiempo. Los textos que aquí figuran cuentan con apartados que retratan la vida de ciertos sectores sociales y la conducta que debían tener las mujeres de las clases altas.

En las *Leyes de Manu* se desarrollan las normas sociales que imperaban, las diferentes etapas de la vida, derechos, deberes, ritos, ceremonias y oblaciones. Se hace alusión a la vida matrimonial y al comportamiento que debían tener las mujeres. Este texto busca validar y preservar la situación privilegiada de los *brāhmanes*. El fechamiento de las *Leyes de Manu* es incierto, aunque algunos autores coinciden en ubicarlo alrededor del 200 d.C. Emplee también *Nārada Smṛti* que se basa en el texto de Manu (aunque abre un poco su espectro con respecto a algunos puntos). Anterior al siglo VIII, data probablemente del 500 d.C. Estas dos fuentes claramente enuncian normas por lo que es posible hacer una lectura de cómo se estructuraba la sociedad.

Por otra parte, el *Kāmasūtra* retrata aspectos de la vida cotidiana de las clases altas, describe a las cortesanas e incluye, entre otras cosas, lo que los jóvenes bien educados debían hacer, es posible distinguir algunos de los valores de la época. Se piensa que el *Kāmasūtra* fue escrito entre el siglo II y III d.C

En el *Arthaśāstra* se contemplan las funciones y deberes del rey, se aconseja cómo debe comportarse y cómo debe de gobernar. Se aprecian algunos detalles de la vida de la

corte. Según la tradición su autor es Kauṭilya y se supone que él fue ministro del rey Chandragupta Maurya que gobernó en el siglo IV a.C., pero en su forma actual el texto debe de ser muy posterior. El *Arthaśāstra* contiene referencias sobre el matrimonio, las viudas y la vida de las reinas.

Los *Purāṇa* tienen un carácter más heterogéneo y se centran en genealogías de dioses, sabios y reyes, mitología, normas, prácticas religiosas y costumbres. Estos textos están dedicados a un dios y poseen un carácter didáctico. Se supone que los *Purāṇa* son posteriores a la épica y marcan un punto importante entre la ortodoxia de los *Vedas* y el hinduismo que incluye elementos de carácter más popular. En ellos se desarrolla la idea de *bhakti* o devoción y abarcan un periodo de tiempo muy grande: desde los primeros siglos de la era cristiana hasta el año 1,000 d.C. aproximadamente. Además de que en ellos confluyen diversas tradiciones, los *Purāṇa* documentan algunos cambios en las normas.

¿Cuál era la condición de las mujeres? Aunque el lugar predominante lo ocupan las deidades masculinas, en la literatura védica se veneran ciertos aspectos de la naturaleza que se perciben como femeninos y que están presentes en el *Rig Veda*, como en el caso de Pṛthivī, Uṣas y Vac. Estos aspectos femeninos, con el paso del tiempo, cobraron mayor importancia.

Algunos autores plantean que hubo un cambio importante en el estatus de las mujeres después de la época védica.¹⁰ Aunque no está bien documentada, esta postura propone que las mujeres gozaban de una mayor libertad: se les permitía officiar sacrificios rituales y acceder al estudio de la literatura védica. Posteriormente, las mujeres pasaron a

¹⁰ Altekar, A.:1962: 9-13; Nath, V.:1993:1-3

un segundo plano y esta transformación del orden social, como lo explica Nath¹¹, se ubica en la transición de una sociedad tribal (reflejada en el *Rig Veda*) a una economía agrícola.

Según esta tesis, en un principio las mujeres poseían un papel muy relevante en la producción porque ésta se hacía a pequeña escala. No obstante, con el desarrollo de la agricultura, los esclavos y esclavas se volvieron más importantes en el proceso de producción. Esto provocó que las mujeres, de clases más altas, fueran económicamente dependientes de los hombres y que perdieran la libertad de la que gozaban. Cuando se analizan periodos muy antiguos, con poca evidencia histórica, es necesario revisar directamente los datos de las fuentes primarias porque es común que exista una interpretación subjetiva por parte de los investigadores. Este contraste en los documentos no es claro.

¿Qué cosas se castigaban mediante la represión legal o al menos a nivel ideológico? ¿Qué dicen los textos normativos sobre las mujeres que transgredían las normas? Estas preguntas pueden ser contestadas por una parte importante de las fuentes históricas de los primeros siglos antes y después de la era cristiana. En estos documentos, la vida marital y los deberes de las esposas reciben particular atención. Las cortesanas constituyen otro de los temas favoritos de la literatura de esta época, pero, salvo breves comentarios sobre algunas monjas o ascetas, no hay muchas menciones acerca de las mujeres de clases más bajas o dedicadas a la vida religiosa.

En la época post-védica no tenemos ninguna duda de que las mujeres tenían prohibido el estudio de la literatura védica. Las *Leyes de Manu*, por ejemplo, señalan que hay ciertas ceremonias que debían ser ejecutadas por las mujeres para santificar su cuerpo,

¹¹ Nath, V.:1993:1-3

pero sin recitar los textos sagrados.¹² Para las mujeres la ceremonia nupcial era el sacramento védico, equivalente a una iniciación: servir a su esposo era comparable a residir en la casa de un maestro y las labores del hogar iguales a la adoración diaria del fuego sagrado.¹³ El estudio de los textos religiosos estaba reservado exclusivamente a los hombres de las castas más altas.

Las mujeres tenían diversas opciones de estudio. En el *Kāmasūtra* se explican con gran detalle las 64 artes que tanto hombres como mujeres debían aprender.¹⁴ Resulta interesante que tuvieran la oportunidad de leer, escribir, componer poemas, estudiar diccionarios, lenguas, vocabularios, química y minería. Sin embargo, sólo los grupos más privilegiados tenían acceso a ello.

Es difícil hablar de la condición de “las mujeres” porque hay un gran mosaico étnico y cultural y por tanto grandes diferencias. Sin embargo, las evidencias escritas vislumbran el comportamiento que debían tener las mujeres de las clases más altas. Las fuentes reflejan la forma de pensar de una parte de la sociedad. En la práctica, sin embargo, lo más probable es que las normas no fueran obedecidas por completo.

Una de las máximas que se repite una y otra vez señala que las mujeres debían estar sometidas a su padre durante la infancia, a su marido durante la juventud y a sus hijos varones al quedar viudas. Una niña, una mujer, o incluso una anciana, debía evitar llevar a cabo actos de modo independiente, aún en su propia casa.¹⁵ Desde luego que una parte muy importante de la vida de las mujeres era el matrimonio. En el periodo védico, las mujeres se

¹² *Manu* II.66

¹³ *ibid* II.67

¹⁴ *Kāmasūtra*:1963:108-111. El texto se ubica en el siglo II d.C.

¹⁵ *Manu* V.147-48

casaban a mayor edad y tenían la posibilidad de escoger a sus maridos.¹⁶ En los textos es evidente que, conforme pasa el tiempo, la edad prescrita para el matrimonio es cada vez menor. En el *Arthasāstra* se apunta que el padre debe buscar marido para su hija, teniendo tres años después de la primera menstruación. Si en este tiempo no le encuentra una pareja, ella tiene la posibilidad de elegirlo.¹⁷ Las mujeres debían cumplir con sus obligaciones maritales a los doce años, mientras que los hombres debían hacerlo a los dieciséis.¹⁸ En otras fuentes se considera que un hombre de treinta años debía casarse con una mujer de doce y un hombre de veinticuatro con una niña de ocho años.¹⁹

Posteriormente, las normas se vuelven más extremas y prohibían, por ejemplo, que una mujer llegara a su madurez sin contraer matrimonio. Una mujer sexualmente inactiva era considerada como asesina de un embrión en potencia. Aquel que no daba a su hija en matrimonio cometía el crimen de matar a un embrión tantas veces como pasara su periodo menstrual. Tan pronto aparecieran los signos de madurez, una niña debía ser casada. Lo contrario era considerado como un crimen grave.²⁰ La procreación era una de las funciones principales de las mujeres en la sociedad. El matrimonio a temprana edad era común, aunque probablemente era consumado una vez que las niñas alcanzaran cierta madurez. La categoría de las viudas vírgenes apoya esta suposición. Una mujer virgen, pero que ya juntó sus manos a las de otro hombre es la primer *punarbhū* (dos veces casada).²¹

En el caso de los hombres, era muy importante que se casaran para ser respetados. Los que no habían obtenido suficiente conocimiento como estudiantes, que no habían

¹⁶ Alterkar:1962:32, Nath:1993:3

¹⁷ *Arthasāstra*: 1992:395

¹⁸ *ibid* : 396

¹⁹ *Manu* IX.94

²⁰ Nārada:1969:170. Bajo *The Minor Law Books* en las referencias bibliográficas.

²¹ *ibid* :174

asegurado una esposa decente y suficiente riqueza en su juventud debían ser compadecidos por siempre.²²

Las mujeres *sūdra* eran consideradas como los seres más bajos en la jerarquía social. No se aprobaba el matrimonio de un *brāhmaṇ* con una *sūdra* porque él nacía de ella, otra vez (al engendrar un hijo).²³ Un hombre dos veces nacido que se casaba con una mujer *sūdra* se volvía un descastado, degradaba a su familia, a sus hijos y después de la muerte se hundía en el infierno.²⁴

El deber más importante de las mujeres casadas era engendrar hijos varones. De no ser así, los hombres estaban autorizados a tomar otras esposas para cumplir con el objetivo primordial de su relación. El argumento de la procreación como meta del matrimonio se refuerza en los textos. En algunos casos, la esterilidad se señalaba como un motivo por el cual se podía disolver una unión; pero en otros, se asumía que ni por venta ni por repudio una esposa debía ser liberada de su marido.²⁵ Una esposa que practicaba sus austeridades religiosas, que preservaba su castidad, que se controlaba siempre era una mujer que iba al cielo, aún cuando no hubiera tenido hijos.²⁶ Como la procreación era fundamental, su contraparte necesariamente tenía que ser la castidad.

La maternidad era el deber más importante de una mujer. Los maridos no debían mostrar amor hacia las mujeres que solamente engendraban hijas.²⁷ El papel de la madre era sumamente importante y en la literatura se exalta reiteradamente esta figura. La madre y la suegra tuvieron un gran valor como estereotipo literario y social, como podemos ver en el *Mahābhārata*, en el que la figura de Kuntī, madre de los héroes, es muy venerada a lo

²² *Garuda Purāṇa* 109. 48

²³ *ibid* 95. 5

²⁴ *Manu* III .15-18

²⁵ *Manu* IX .46

²⁶ Narada:1969: 369

²⁷ *ibid*.184

largo de todo el relato. En este importante texto épico se hacen abundantes referencias a los honores que merece la madre: no hay otro refugio y otro cobijo como la madre. Las diosas madres también juegan un papel muy destacado, lo que refleja el lugar que se le otorgaba a la madre en la sociedad india. Las *Leyes de Manu* también hacen alusión al poder que la madre tenía. El maestro, el padre y la madre no deben ser tratados sin respeto. El maestro es la imagen del *Brahmān*, el padre es la imagen de Prajapati y la madre es la imagen de la Tierra. La obediencia a la madre y al padre es la mejor austeridad. Al honrar a la madre se gana este mundo, al padre la esfera media y al maestro el mundo del *Brahmān*.²⁸

Nandy señala que la maternidad era fundamental en la familia tradicional. El papel de una mujer como esposa e hija no era tan importante. El respeto a las mujeres no se protegía a través del padre o del esposo, sino del hijo. Es éste último el que sirve como un medio para ejercer autoridad, funcionando como un “mecanismo compensatorio” de la opresión hacia las mujeres.²⁹

La patrilocalidad y las familias extendidas eran muy comunes. En este sentido, no es extraño que la suegra también fuera objeto de veneración. Desde los textos más antiguos de la literatura védica se pueden encontrar indicios de este arquetipo social. Una mujer debe comportarse correctamente con su suegra, su suegro y los hermanos de su esposo.³⁰ A lo largo de la historia de India, la suegra también ha tenido un gran poder sobre la nuera.

Si un hombre era impotente debía permitir que su esposa tomara otro marido para que cumpliera con la finalidad de la unión. Lo más importante en una relación matrimonial eran los hijos. Las buenas esposas no salían de sus casas, eran devotas de sus maridos, eran obedientes y no disfrutaban de la vida si sus maridos no estaban presentes.

²⁸ *Manu* II.225-233

²⁹ Nandy, A.:1980:36-37.

³⁰ *Rig Veda* 10.85.46

Si una mujer no tenía hijos, debía pedirle a su esposo que se casara con otra mujer; y cuando llegara la segunda esposa, estaba obligada a cederle una posición superior, viendo por ella como una hermana.³¹ La poligamia debió ser una práctica común, al menos entre las clases más acomodadas. La poliandria sólo tiene referencias literarias, aunque entre algunos grupos no arios, existía y persiste aún en la actualidad. La forma de vida de las minorías étnicas no aparece documentada. Kauṭilya menciona que las reglas pueden variar según las costumbres de las comunidades. Por ello, debemos ser cautelosos con las generalizaciones, ya que en la estructura social de la India prevalecían formas muy diversas de organización.

Los textos sugieren que las mujeres, una vez que se habían casado le debían mayor lealtad a la familia de sus maridos que a la propia. No era bien visto que ellas visitaran o tuvieran contacto con sus propias familias. En el caso de las reinas, estaba prohibido que cualquier miembro de su familia las visitara, excepto durante el embarazo y al dar a luz.³² En el *Arthaśāstra* se advierte que el rey debe cuidarse de la reina porque era común que éstas envenenaran a sus maridos. La esposa debía ser precedida por una sirvienta de confianza para evitar el peligro.³³ Las mujeres nunca debían visitar a sus parientes, excepto en ocasiones de alegría o de pena; y en estos casos, no debían permanecer con ellos durante largo tiempo.³⁴ Una mujer casada debía ser devota de su marido y muy respetuosa de sus suegros, pero no debía poner mucha atención en sus padres y hermanos. Una buena mujer debía ser imparcial a las dos familias (de su padre y de su marido), mientras que una mujer

³¹ *Kāmasūtra*:1963:202

³² *Arthaśāstra*:1992:154

³³ *Arthaśāstra*:1992:154

³⁴ *Kāmasūtra*:1963:199

malvada causaba conflictos entre ellos.³⁵ Al estar obligada a vivir con su familia política, la estructura social privilegiaba esta relación por encima de la familia propia.

La ausencia en el hogar podía significar la pérdida de cualquier mujer, la virginidad era de suma importancia para garantizar la legitimidad de la descendencia. Una mujer que no tiene amor, de terrible apariencia, feroz por naturaleza y que está deseosa de visitar otras casas debía ser evitada.³⁶ El matrimonio podía ser revocado si se descubría que la novia no era virgen, si no había un hijo de por medio. En caso de que una esposa fuera infiel y engendrara un hijo, éste le pertenecía a su marido.³⁷

La transgresión de las normas sexuales era, en teoría, castigada duramente en el caso de los hombres. Las relaciones sexuales con la reina o con una mujer de una *varṇa* superior a la propia eran castigadas con la pena de la muerte. La importancia de un hijo de una familia real justifica el énfasis que se hace en un caso como este. Sin embargo, los textos plantean que las mujeres no recibían un castigo tan severo. Podían sobrevivir, aunque eran condenadas socialmente: su cabeza era rasurada, se les daba la ocupación de barrer,³⁸ estaban obligadas a usar ropas sucias, sólo comían una vez al día y debían sentarse en el piso.³⁹

Las viudas son un polémico tema que se ha discutido ampliamente desde diversos puntos de vista. La costumbre de que las mujeres perdieran la vida al morir sus maridos estuvo muy difundida en la antigüedad, particularmente entre las clases más altas.

En varias fuentes está claro que, en caso de que murieran sus maridos, las mujeres tenían la oportunidad de volverse a casar, aunque lo más deseable era que sólo se casaran

³⁵ *Padma Purāṇa* 52.31

³⁶ *Garuda Purāṇa* 108.27

³⁷ Nārada:1969:175

³⁸ Nārada:1969:183

³⁹ *Garuda Purāṇa* 95. 18

una vez. Un segundo matrimonio causaba problemas con respecto a los bienes. Este conflicto se podía evitar al no existir una nueva unión. Una viuda que no volvía a casarse debía recibir los bienes de su marido y a su muerte pasaban a sus hijos. Si volvía a casarse, debía renunciar a la herencia de su marido.⁴⁰

Una viuda, si era de naturaleza débil, podía casarse con una persona que fuera de su agrado. Su segundo matrimonio podía ser por el deseo de felicidad.⁴¹ El matrimonio de una viuda se permitía en el *Kāmasūtra* y en el *Arthaśāstra*. Al parecer era común que las mujeres sobrevivieran a sus maridos.

En la *Leyes de Manu* se apunta que una esposa fiel no debía hacer nada que no complaciera a su cónyuge, sin importar si éste último estaba vivo o muerto. Una viuda no debía mencionar el nombre de ningún otro hombre después de la muerte de su esposo y debía de permanecer casta para poder llegar al cielo (aún cuando no hubiese tenido un hijo varón).⁴² No obstante, en esta fuente no existe ninguna mención que dicte que las mujeres debían morir con su marido. En la literatura épica, por el contrario, sí hay varios casos en los que las mujeres mueren al ser incinerados sus maridos. Aún así, se trata de referencias aisladas.

La costumbre de la satī se volvió popular durante los primeros siglos de la era cristiana. Se puede observar la importancia de esta práctica cuando se distingue que una mujer debía ser devota de su marido, debía estar afligida cuando él estaba afligido, complacida cuando él estaba feliz, triste cuando estaba ausente y morir cuando él moría. La mujer era considerada como la mitad del cuerpo de su esposo, compartía el resultado de sus buenas y malas acciones. Si ascendía a la pira funeraria después de él o decidía vivir

⁴⁰ *Arthaśāstra*:1992:398

⁴¹ *Kāmasūtra*:1963:204

⁴² *Manu V.* 156-60

llevando una vida virtuosa, promovía el bienestar de su marido.⁴³ La viuda que entrara en la pira funeraria llegaría al cielo.⁴⁴ Sin embargo, ascender a la pira funeraria no era la única alternativa. La *satī* es una práctica que se exaltó durante una época, pero como ya señalé, también prevaleció la costumbre de que las viudas sobrevivieran e incluso de que volvieran a casarse.

Uno de los primeros casos documentados de esta práctica es el de Yasomatidevī, la madre de Harṣa. Esto ocurrió alrededor de 606 d.C. y se relata en el *Harṣa Carita*: "vio a su madre después de haber abandonado toda su riqueza y asumir las ropas de la muerte, con el propósito de entrar en el fuego, como Sītā ante su señor."⁴⁵ Esta costumbre no era deseable entre las mujeres *brāhmaṇes*. Se consideraba que no proporcionaba ningún beneficio al subir a la pira funeraria; por el contrario, se volvían unas asesinas de su propia persona y atentaban contra la voluntad de Brahma.⁴⁶ Aún así, se glorificaba a quienes lo hacían, aunque no era una norma que debía cumplirse cada vez que una mujer enviudaba.

La información que poseemos sobre las cortesanas difiere considerablemente de los otros arquetipos femeninos, ya que eran más libres y recibían una educación especial. A diferencia del resto de las mujeres, las cortesanas no estaban sometidas a normas de conducta tan severas. "La *ganikā*, mujer pública de alta calidad, estaba versada en las 64 artes y recibía un asiento de honor en una reunión de hombres. Siempre era respetada por el rey y apreciada por los hombres sabios."⁴⁷ Según el *Kāmasūtra*, éstas mujeres podían trabajar en un establecimiento o por su cuenta y tenían la posibilidad de servir a los reyes.

⁴³ Nārada: 1969:368-369

⁴⁴ *Agni Purāṇa* 222.19-23

⁴⁵ Bana: 1950 :150

⁴⁶ *Padma Purāṇa* 52. 69b 70^a. 70b 71a

⁴⁷ *Kāmasūtra* :1963:111

"El cuerpo de la cortesana es cotizado en el mundo. Su sueño depende de la conveniencia de los demás; tiene que satisfacer los deseos ajenos, debe reír sin mostrar su dolor."⁴⁸

Las cortesanas descritas en el *Kāmasūtra* y la literatura posterior resultaban inaccesibles para la mayor parte de la población, por lo que debieron existir otras categorías de mujeres dedicadas a la prostitución.

En el *Arthasāstra* se señala que nadie debía inducir a una mujer capaz de tener hijos al ascetismo.⁴⁹ Ninguna mujer debía desaprovechar su periodo de fertilidad, ni ocultarlo, porque era su deber sagrado. En uno de los *Jātaka* se relata la admisión de varias mujeres a la vida religiosa: cuatro hermanas jainas fueron condicionadas por su padre a que "si un hombre refutaba sus ideas debían convertirse en sus esposas; y si se trata de un sacerdote, debían tomar los votos religiosos."⁵⁰ La vida monástica es un tema interesante porque representaba una alternativa social que rompe con el papel de madre. Tanto en el budismo como en el jainismo había comunidades de monjas.

Por lo tanto, podemos concluir que el estatus de las mujeres en la India antigua es sumamente diverso. Las mujeres eran equiparadas a los animales⁵¹ y a los *sūdras*.⁵² En *Las Leyes Manu* se afirma que las mujeres, al no ejecutar ritos sacramentales y carecer del conocimiento de los textos védicos, eran tan impuras como la falsedad misma.⁵³ Otros atributos femeninos, como la menstruación, tenían connotaciones negativas: "ingerir comida prohibida, perpetrar actos mezquinos o probar la miel de los labios de una mujer durante su menstruación es como beber vino".⁵⁴

⁴⁸ *Garuda Purāṇa* 114 .12

⁴⁹ *Arthasāstra*:1992:404

⁵⁰ *Jātaka Stories*: 1957:1

⁵¹ *Agni Purāṇa* 253. 63-66

⁵² *Garuda Purāṇa* 94. 8

⁵³ *Manu* IX .18

⁵⁴ *Garuda Purāṇa* 95. 7-8

Los padres, hermanos, maridos y cuñados que deseaban su propio bienestar debían honrar a sus mujeres. Cuando las mujeres eran veneradas se complacía a los dioses. De lo contrario, ningún rito sacrificial sería recompensado. La felicidad de las mujeres era necesaria para asegurar el bienestar de los demás: una familia parecía si las mujeres vivían con dolor, los hombres que buscaban su propio bien debían honrar a sus esposas, las mujeres iluminaban las casas y si cumplían con sus deberes, aseguraban bendiciones y eran iguales a las diosas de la fortuna.⁵⁵

Nandy sostiene que la pareja ocupa un lugar secundario al compararse con la relación de madre e hijo. El matrimonio debe dejar de ser periférico para lograr la igualdad entre hombres y mujeres.⁵⁶ El papel de la mujer como esposa está relegado frente a los hombres, mientras que el de la madre se exalta con gran frecuencia.

Desarrollo de la Devī

La evolución de la diosa ilustra distintas representaciones de la mujer. Por lo general, las concepciones del ámbito social difieren notoriamente de los valores que se asocian a lo femenino en la esfera religiosa. Las diosas madres, la identificación con la naturaleza y el principio de la energía femenina contradicen varios aspectos de la realidad social.

Los hallazgos de figurillas femeninas en el Valle del Indo sugieren que los grupos anteriores a la llegada de los indoeuropeos guardaban un culto importante hacia las diosas madres. Estas prácticas fueron supuestamente erradicadas por los arios, quienes profesaban una religión patriarcal. Sin embargo, tal vez el culto a las divinidades femeninas permaneció entre algunos sectores no-arios y periféricos de la población. De esta manera, se explica que dentro de una cultura tan refinada existieran algunos personajes terribles.

⁵⁵ Manu III.55-61, IX. 26

⁵⁶ Nandy, A.: 1980:41

Éstos fueron importados de los llamados "grupos tribales" e incorporados al hinduismo. Las figurillas del Valle del Indo han sido explicadas sin hacer referencia al amplio complejo cultural al que pertenecen. Los investigadores deben emplear datos arqueológicos situándolos correctamente, por lo que es necesario proporcionar información que sustente sus argumentos. ¿A qué clase de contextos pertenecían estas figurillas? ¿Cuál fue su frecuencia de aparición en relación a otros materiales arqueológicos? ¿A qué clase de artefactos se asociaban?

Las figurillas han sido interpretadas como meros objetos de arte sin tomar en cuenta que son parte de una cultura arqueológica. ¿Por qué son consideradas diosas? Otras figurillas más tardías no se definen como diosas madres por el simple hecho de poseer una fisonomía femenina.

En la literatura védica las deidades masculinas son las más dominantes. La Devī marcó un cambio en el sistema religioso. Conforme se desarrolló el culto a la diosa, la figura maternal también se volvió un elemento de veneración cada vez mayor en la sociedad india.

Aún así, la diosa como madre no constituye la única dimensión de la Devī, ya que ésta se manifiesta como diosa de la fortuna, la palabra y la sabiduría, y se relaciona con conceptos fundamentales del hinduismo que no están ligados a la fertilidad.

La diosa madre puede ser concebida como la consorte de las principales deidades masculinas hindúes o en una forma genérica que abarca gran cantidad de diosas locales. Algunas son benignas y otras muy destructivas.

En la literatura épica comienza a esbozarse la identidad de muchas diosas que serían importantes más adelante como Sarasvatī, Lakṣmī o Pārvatī, pero no hay ciclos míticos asociados a ellas, sino referencias aisladas que señalan algunas características distintivas.

El *Devī Mahatmya* no es el texto más antiguo que atestigua la devoción a la figura de la diosa, pero sí el más temprano que la identifica como la diosa principal.⁵⁷ Ella aparece para matar a los demonios: es una gran guerrera y su lucha pretende proteger al mundo y salvarlo. La semilla de la Devī se encuentra en este escrito y es posible apreciar las contradicciones características del culto a la femineidad.

En el *Devī Bhāgavata Purāṇa*, la diosa es una figura más elaborada y se definen con gran claridad diversas deidades femeninas. Algunas diosas como Sarasvatī y Lakṣmī ocuparon lugares relevantes en el culto.

La adoración a la diosa como energía femenina o *Śakti* es particularmente importante en los textos que se conocen como *Tantras*. En algunas tradiciones tántricas, Śakti se considera un poder creativo abstracto del dios Śiva; y en otras, se encuentra por encima de todas las cosas. El tantrismo, en la práctica como en la teoría, le otorgó el lugar más alto a la diosa madre (Śakti).⁵⁸ El poder de lo femenino se elevó, volviéndose esencial.

En algunos mitos, la diosa nace del poder de los dioses y forma una dualidad importante con el poder masculino, estaba en ocasiones aún por encima de éste último. La esposa es uno de los papeles importantes de la mujer, pero puede llegar a ser trascendido. Algunas deidades son adoradas pese a no tener ninguna relación con lo masculino.

Varios autores consideran que existe una profunda separación entre la capacidad de procreación de la madre y el potencial sexual de la mujer. Por este motivo, la diosa madre

⁵⁷ Couborn, T.:1991:8

⁵⁸ Srivastava, M. :1979:12

se divide en dos: Kālī que es terrorífica, erótica y bebedora de sangre y la hermosa y dulce Pārvatī.

Mackenzie Brown desarrolla lo que él llama la teoría de la bifurcación y considera que hay un complejo virgen/novia/esposa que se divide en la oscura, violenta, erótica: Kālī y Gaurī.⁵⁹ Estas categorías pueden ser cuestionadas porque parten de una visión muy limitada que no contempla que una sola diosa puede ser ambas cosas, por lo que tales separaciones en muchos casos son inoperantes.

La figura de la diosa está muy relacionada con la fertilidad, con su poder creador, con una energía fundamental. Contraparte de lo masculino, puede estar por encima de él y tiene además la posibilidad de generar o destruir, permitiendo que ese ciclo natural esté en constante movimiento. A través del desarrollo de la diosa, podemos apreciar como lo femenino también se relacionaba con lo primario, lo activo y con la fuerza.

La figura de Rādhā

Desde su aparición en el *Gītagovinda* de Jayadeva en el siglo XII, Rādhā ha sido uno de los personajes más relevantes de la literatura de la India. A partir de esta fecha, ella está presente en la poesía, el teatro y numerosas canciones devocionales. En el Este de la India, las alusiones a Rādhā son frecuentes, gracias, en parte, al acogimiento que tuvo dentro de la tradición popular.

Barbara Stoler Miller señala que el nombre de Rādhā se encuentra en algunos versos de los *Purāṇas*, antologías en prácrito, en la poesía sánscrita y en una inscripción aislada antes de su aparición en el poema de Jayadeva.⁶⁰ Kṛṣṇa y Rādhā aparecen juntos antes de

⁵⁹ Mackenzie Brown :1990: 127

⁶⁰ Miller, B.: 1977 :26

1130 d.C. en el *Subhāṣitaratnakośa*. Sukumar Sen señala que hay un prototipo a las canciones de Jayadeva en el poeta kashmiri Kṣemendra del siglo XI.⁶¹

La historia de Rādhā y Kṛṣṇa estaba presente en la tradición popular antes de su desarrollo en el *Gītagovinda*. Aunque aparentemente Jayadeva no basó su texto en ninguna fuente anterior, fue el responsable de la creación de las características principales de Rādhā.

En el *Bhāgavata Purāṇa*, fechado alrededor del 950 d.C., hay una pastora elegida por Kṛṣṇa. Aunque no se llama Rādhā, este personaje pareciera ser uno de sus orígenes. En el libro X de este texto, las *gopīs* o pastoras son concebidas como mujeres casadas que hablan de los encantos de Kṛṣṇa, lo adoran y al oír la música de su flauta corren a buscarlo. Las pastoras abandonaban todos sus deberes para poder estar con su amante favorito. Por ello, existe un punto de tensión entre el relato y la realidad social.

En el *Bhāgavata Purāṇa*, Kṛṣṇa toma a una de las pastoras, abandonando repentinamente a las demás. Las *gopīs* descubren las huellas de su amado en el bosque junto a las de una mujer y se preguntan quién será la acompañante. El verso 28 del capítulo 29 señala que: “Govinda complacido a ella en secreto se la llevó, Kṛṣṇa fue propiciado o adorado por ella y a nosotras nos abandonó”

anayārādito nūnam bhagavān harirīśvaraḥ

yan no vihāya govindaḥ prīto yāmanayad rahaḥ

Varios comentaristas, sobre todo del vishnuismo bengalí, señalan que como aparece la palabra *ārādhitaḥ* existe una mención o alusión a Rādhā, indicando que ese es el nombre de la *gopī*.⁶²

⁶¹ Dimock, E.: 1966:33-34

⁶² *Bhāgavata Purāṇa*: 1979 : 1446

Más adelante en el texto, ésta pastora le pide a Kṛṣṇa que la cargue porque está cansada y cuando ella está a punto de subirse en los hombros de su amante, éste desaparece. Ella suplica su regreso. Atormentada, sigue caminando hasta que se encuentra con las otras *gopīs*, quienes permanecen muy afligidas hasta que ven a Kṛṣṇa nuevamente. Entonces, bailan y cantan durante un largo tiempo. Al volver a su casa, se dan cuenta de que la celebración del reencuentro ha durado meses. Ellas le recriminan a Kṛṣṇa su ausencia y él responde que no debe ser juzgado como un ser ordinario porque es un dios. Ellas bailan junto a una imagen proyectada por la deidad, quien hace creer a las mujeres que está a su lado.

Esta desaparición de Kṛṣṇa con una de las pastoras resulta interesante en tanto que el personaje femenino está obligado a no sobrepasar los límites y comprender la divinidad de su amante. Este incidente no se repite en el *Gītagovinda*, Rādhā actúa de modo muy distinto. Sin embargo, algunos de sus rasgos ya aparecen esbozados en este texto: se trata de una mujer casada y, a pesar de ello, siente un profundo amor hacia Kṛṣṇa. Y aunque la ausencia del amante le produce tormentos insoportables, su amor hacia el dios se va volviendo cada vez más sublime. La personalidad de Rādhā se construye en el texto de Jayadeva.

Casi todos los elementos de Rādhā a los que alude la literatura posterior se encuentran en el *Gītagovinda*: su amor por Kṛṣṇa, el dolor que le provoca, la locura que le produce el distanciamiento y la negación de otros sentimientos para poder vivir su amor en el tiempo y en el momento que el dios disponga.

El *Gītagovinda* ha sido interpretado de maneras muy diversas. Por un lado, ha sido considerado como un poema religioso, aunque trate sobre la vida amorosa de un dios. Con

frecuencia se discute si el texto debe ser entendido como una metáfora del amor divino o como una exaltación del amor romántico. En este sentido, existe una tendencia muy clara entre los investigadores que apunta hacia la primera lectura. El amor de Rādhā hacia Kṛṣṇa representa la actitud que debe de tener el devoto frente a dios: es necesario amar a la divinidad por encima de cualquier otra cosa. La ética, la moral y las prohibiciones sociales cotidianas no operan, deben ser trascendidas, cuando se trata del amor a Dios. Para Archer la pasión sexual de Rādhā por Kṛṣṇa simboliza claramente este amor divino: si sólo fuera un amor romántico, no se justificaría el abandono a sus maridos, a sus hijos y la vida que le correspondía.⁶³ No obstante, otros investigadores piensan que es un error plantear que el *Gītagovinda* es un poema místico y lo conciben como un poema de carácter erótico.⁶⁴ De cualquier forma, lo erótico y lo divino son elementos que están presentes en todas las interpretaciones.

El *Gītagovinda* marca un punto importante dentro del culto vishnuita porque hay un cambio dramático en la concepción de la figura de Kṛṣṇa. Al transformarse, la pasión que despierta se convierte en un elemento de gran importancia devocional. Los juegos amorosos de Kṛṣṇa en el *Gītagovinda* difieren considerablemente del *Bhāgavata Purāṇa* ya que en el primero el dios también sufre las penas de amor y se entristece. El retrato del personaje posee una forma más humana que añora la unión con su amada. En escritos anteriores, Kṛṣṇa sobresale como el gran guerrero que se encarga de matar a los demonios y de salir victorioso en las batallas. Con el paso del tiempo, su papel como amante será cada vez más importante.

⁶³ Archer, W.G. :1957

⁶⁴ Tola, F.: 1999: 20

La actitud hacia la divinidad se volvió más emotiva. La expresión religiosa estaba muy ligada con los cantos de amor y alabanza a dios. La devoción amorosa personal a una deidad específica marcó una transformación significativa en las formas de culto. Kṛṣṇa y Rāma, al igual que Rādhā, fueron figuras esenciales en estos cambios.

Kṛṣṇa como amante es uno de los temas centrales en la poesía devocional. En lugar de ser una obstrucción, el apego al dios se convirtió en un medio de liberación.⁶⁵ A través del amor se buscaba una identificación con la deidad. El devoto y el dios se convierten en uno solo.

Rādhā figura en muchos de estos materiales, provocando una fuerte tensión dramática. La aventura amorosa se narra desde su perspectiva emocional: ternura, enojo, celos y separación.

El amor en separación es un tema que se desarrolla ampliamente porque al extrañar al amante ausente, el deseo crece y la búsqueda por lograr la unión es mucho más intensa. Rādhā en el *Gītagovinda* y en la literatura posterior se encuentra al borde de la locura y de la enfermedad por la ansiedad que le causa la ausencia de Kṛṣṇa. Algunos autores medievales utilizan el amor en separación de Rādhā, su sufrimiento, como el tema central de su poesía.

Dimock señala que una de las mejores maneras de ilustrar la actitud que debe tener el devoto hacia Dios es a través de los amantes en separación. La mente se distrae de la satisfacción y sólo se concentra en el sujeto amado.⁶⁶

La figura de Rādhā aparece en la tradición popular, en la literatura dramática, así como en otros géneros. El personaje sufrió un cambio radical al convertirse en objeto de

⁶⁵ Siegel,L.:1978:21

⁶⁶ Dimock,E.: 1966:11

devoción religiosa. Una diosa que no guardaba relación con la fertilidad, ni con la destrucción se asimiló como consorte de Viṣṇu. La Devī es un principio femenino que subyace a todas las diosas, lo que explica que Rādhā haya podido identificarse con ella. La energía femenina puede estar por encima del dios y ser la deidad suprema.

Rādhā fue venerada por los vishnuitas medievales de Bengala como diosa (lo cual refleja la devoción en esta zona por la Devī) y se desarrolló en un contexto complejo, sometido a importantes influencias tántricas.

En el *Brahmavaivarta Purāṇa* (fechado en el siglo XV o XVI) Rādhā es percibida como diosa y parte de Kṛṣṇa:

Del lado izquierdo de Śrī Kṛṣṇa brotó una hermosa ninfa que con rápidos pasos traía flores y presentaba oblacones a los pies de loto del supremo señor... la han celebrado con el nombre de Rādhā... y como salió de su ser, ella es para él más querida que su propia vida.⁶⁷

De Rādhā también emanan las otras pastoras y de Kṛṣṇa los pastores, son los padres de este mundo:

De los poros de la piel de Rādhā un número de pastoras iguales a ella en belleza vinieron a la existencia... de la piel de Śrī Kṛṣṇa surgieron un número de pastores iguales a él, de belleza irrepitable⁶⁸.

En este texto, Rādhā es concebida como la esposa de Kṛṣṇa y es asimilada a la consorte de Viṣṇu:

Ella es buena, casta y devota a su marido, es una belleza entre las damas, la mitad del cuerpo de Kṛṣṇa, igual a él en valor, edad y gracia. Ella fue adorada por su consorte como Mahā Lakṣmī... ella es la diosa eterna ... ella es la diosa que preside la vida de Kṛṣṇa.⁶⁹

⁶⁷ *Brahmavaivarta Purāṇa*, Cap.V :18-25

⁶⁸ *ibid.*36-45

⁶⁹ *ibid.*, Cap.XI: 31-41

Mackenzie-Brown explica que en el *Brahmavaivarta Purāṇa* nunca se niega la noción tradicional de que Rādhā tiene un esposo humano, pero se plantea que es sólo una forma ilusoria de Rādhā la que está casada con el primer marido. En ciertas escuelas, sí existió la tendencia de concebir a Rādhā como la esposa de Kṛṣṇa y no como su amante.⁷⁰

A pesar de la insistencia por ver a Rādhā como una metáfora del devoto perfecto capaz de trascender todo en favor de su dios, el reconocimiento de sus actos de infidelidad como mujer casada causaba muchos conflictos a sus adeptos. En algunos casos, se buscó la manera de revertir y refutar esta condición. En otros, este elemento hizo de Rādhā un personaje sumamente atractivo.

En la poesía de Vidyāpati (siglo XV) se describe la belleza de Rādhā, la hermosura de su cuerpo, sus ojos, el olor de su piel, la intensidad de su amor. Su idealización le permitió estar más cerca del devoto. Los fieles deseaban sentir como ella. Las canciones son simples y directas, retratando breves momentos de la relación de la pareja.

El punto de vista es el femenino: Kṛṣṇa es aceptado como un amante maravilloso y encantador, aunque no se le representa como un héroe sino como una entidad cruel y egoísta (lo cual no parece inspirar una gran devoción).⁷¹

Caitanya (a finales del siglo XV y principios del XVI) jugó un importante papel en la propagación del culto a Rādhā y a Kṛṣṇa en Bengala. Él cultivó las canciones que hablaban de sus amores, predicó la fe en Kṛṣṇa y el canto de su nombre como forma de

⁷⁰ Mackenzie-Brown, C.: 1982:61, 65

⁷¹ Archer, W.G.:1963:30

salvación.⁷² Dichos cantos transmiten el deleite de la proximidad a Kṛṣṇa, así como el intenso dolor de la separación. Resulta interesante que no condene la sensualidad y la fuerza erótica de Rādhā sino que le otorgue una cualidad metafísica y no literal.⁷³ Caitanya no escribió ningún texto. Sus discípulos, sin embargo, sí lo hicieron propagando así su doctrina, que desató un movimiento religioso de carácter social, al proponer que las mujeres, las castas bajas y los ignorantes eran los más susceptibles de salvación.⁷⁴

Los discípulos de Caitanya concibieron a Rādhā como *hlādinī-śakti* o poder de dicha de Kṛṣṇa: ambos son eternamente Uno, pero se separan para probar la dulzura del otro a través de su amor.⁷⁵ En las obras de Rūpa Gosvāmī (siglo XVI) se introduce la figura del marido de Rādhā, llamado Abhimanyu, quien junto con su madre Jatilā, se encarga de investigar los rumores del romance de Rādhā con Kṛṣṇa.⁷⁶

Una mujer que se enamora de un hombre que no es su marido se llama *parakiyā*. Rūpa Gosvāmī⁷⁷ la define como aquella mujer que no depende del deber ordinario, que pertenece a un hombre, pero se siente atraída hacia otro. Ella causa que este segundo se acerque. Cada encuentro puede ser el último, lo que hace que la relación sea más pasional.

Sūrdās (1483-1563) explora las emociones de Rādhā desde su primer encuentro con Kṛṣṇa de niña hasta su madurez. La dimensión emocional es mucho mayor en esta etapa. Sūrdās construye a Rādhā de una manera distinta, utilizando varias perspectivas para abordar al personaje. No reproduce lo que ella dice. El autor narra la experiencia desde su

⁷² Bhandarkar, R.G.: s/a : 82

⁷³ Kaviraj, S.:1998:89

⁷⁴ Sarkar, T.:1999:290

⁷⁵ Siegel, L.:1966:129

⁷⁶ Wulff, D.:1996:112.

⁷⁷ citado en Dimock, E.:1966:16

propia perspectiva.⁷⁸ Se pueden observar tres visiones: el narrador, la experiencia de Rādhā y Sūrdās. Hawley⁷⁹ apunta que adorar a Rādhā es adorar al amor y la única forma de adorar al amor es amar: Rādhā es el amor personificado.

Rādhā también destacó en la literatura secular medieval, siendo uno de los personajes favoritos de la poesía de la escuela ritī. En este caso, Rādhā y Kṛṣṇa protagonizan historias de amor cortés. En ellas se exaltan los celos y la desesperación de Rādhā, así como su intensa pasión. En estos casos, tiene más importancia la historia de amor que las referencias a la divinidad.

La tradición ritī floreció bajo el patronazgo de las cortes hindúes del norte de la India. De esta manera, florecieron dos tradiciones paralelas, cada una con una concepción particular de Rādhā: por una parte, se desarrolló en el seno de la religión devocional y, por otra, como la heroína de narraciones poéticas cortesanas.⁸⁰

Rādhā en su entorno devocional continúa ocupando un lugar importante, aún en la actualidad, debido a que el *Bhāgavata Purāṇa*, *Gītagovinda* y Sūrdās permanecen en el gusto de los hindúes. Durante el periodo medieval, Rādhā fue el tema favorito de un gran número de poetas por lo que sufrió varias transformaciones. Se trata de un relato muy dinámico que pierde interés hasta el siglo XIX. No debemos olvidar que el nacionalismo rechazó muchos de los símbolos de la época medieval en favor de otros más antiguos y clásicos.

En la obra de Bankimchandra (escritor bengalí del siglo XIX) existe un claro intento por regresar al Kṛṣṇa heroico de la épica, matizando lo más posible la figura de Rādhā, ya

⁷⁸ Hawley, J.:1984:73

⁷⁹ Hawley, J.:1982:55

⁸⁰ Schomer, K.:1982:89

que ella provoca que el dios se vuelva un ser afeminado, preocupado solamente por el deseo erótico.

Bankimchandra reduce lingüísticamente la figura de Rādhā, la representa como una metáfora débil y unidimensional que desaparece místicamente junto con las otras gopīs. Él se centra en la figura de Kṛṣṇa, tratando de revertir sus modificaciones.⁸¹

Con la influencia del cristianismo, el erotismo de Rādhā y Kṛṣṇa se vuelve muy incómodo, ya que la copulación del dios con distintas mujeres ponía en demasiados aprietos el rigor de las normas morales. Por esta razón, se buscan otros textos para sustentar el culto.

Por otra parte, los amores de Rādhā y Kṛṣṇa figuran como uno de los temas favoritos de la danza clásica hindú. La recitación del poema de Jayadeva acompaña la danza de varios estilos como kathakali, kathak, manipuri y orissi. En este último, también se hace uso de canciones de poetas medievales y contemporáneos oriya para el *abhinaya*.⁸² Una de las partes más importantes del repertorio clásico lo conforma el *sabhinaya nrtya*, en el que normalmente se recurre al tema de Rādhā y Kṛṣṇa. Además de la coreografía, es común que se utilicen textos orientados a subrayar sentimientos eróticos. El origen del orissi es devocional, pero con el paso del tiempo salió de los templos hacia foros públicos, donde la recreación de Rādhā es muy frecuente.

Diversas escuelas de pintura en la India dedicaron particular atención a la representación de la pastora, retratando su belleza, los encuentros con Kṛṣṇa en el bosque y su desolación. Durante el periodo medieval, Rādhā era uno de los temas principales en las miniaturas de varias regiones. En Rajasthan, entre los siglos XVI y XIX, hubo varias corrientes pictóricas que provenían de tradiciones muy heterogéneas. Los cuadros

⁸¹ Kaviraj, S.:1998: 95-100.

⁸² Parte gestual de la danza. Kokar, M.: 1979: 124

rajasthanis encontraron sus fuentes de inspiración en la religión y en la literatura laica. En ellos sobresalen los temas de los *Purāna* y la épica.⁸³ La historia de Rādhā y Kṛṣṇa se puede ver a través de la pintura de Mewar, Bundi, Kota , Jaipur y Kinshagar.

La pintura de la región del Panjab y de la zona montañosa de Garhwal es llamada Pahari (e incluye a Basholi, Guler, Kangra, Chamba, Garwal, entre otras) y acusa una fuerte influencia mogol, así como un simbolismo derivado de la literatura clásica y medieval. Esta tradición comenzó en el siglo XVII y duró hasta el siglo XIX.

En la escuela Pahari los temas del *Gītagovinda* son abundantes. Rādhā encarna el encanto femenino, la belleza y se idealiza la relación de los amantes. Esta tradición representa la mitología vishnuita. Rādhā y Kṛṣṇa ilustran el amor divino y el amor humano.

En estas obras es posible ver el camino de Rādhā en el bosque oscuro para llegar al encuentro con su amante, los seres peligrosos a los que se tiene que exponer, el tiempo que pasa junto con Kṛṣṇa y como son espiados por las otras pastoras. También se aprecia a los personajes dentro de elegantes palacios, en un contexto que se contrapone con los relatos más antiguos de Rādhā y Kṛṣṇa. Estas pinturas exploran con gran delicadeza el tema del amor entre un hombre y una mujer y son expresiones contundentes de sensualidad, que pueden operar fuera de un discurso religioso. Rādhā representa también a la mujer que siente un profundo amor y los sentimientos de dicha y tristeza que ese amor le produce. Aunque ella se considere una diosa, también existe el deleite de escuchar una historia de dos enamorados.

Finalmente, lo más importante de Rādhā es el amor que siente por Kṛṣṇa. Eso es lo que se mantiene como una constante a lo largo de toda su historia. Los ejes centrales de este

⁸³ Chakraverti, A.:1996:54

personaje son: su matrimonio con otro o con Kṛṣṇa, si el tratamiento está dirigido más hacia el terreno religioso o secular, pero siempre imperan sus sentimientos de deseo, extrañamiento, tristeza y dicha.

La historia de la figura de Rādhā tiene múltiples dimensiones religiosas y literarias. Ella ha sido concebida de varias maneras y ha tenido una evolución sorprendente desde su aparición en el *Bhāgavata Purāṇa*, hasta su asimilación con el culto a la Devī. En el *Bhāgavata Purāṇa* es obvio que Kṛṣṇa es superior a ella y, posteriormente, se convierte en energía cósmica. Sin embargo, no puede existir sin Kṛṣṇa, ya que es necesario que siempre formen una pareja. Otras diosas pueden existir de manera independiente, pero en el caso de Rādhā su consorte es fundamental.

Lo que le da sentido a esta figura es su relación con Kṛṣṇa, son sus sentimientos hacia él lo que la caracteriza. Lo más importante en ella es que es la mujer que ama y que además existe una ambigüedad en ese amor. Su naturaleza de mujer casada trató de modificarse, pero esa característica prevaleció a pesar de causar molestias. Sin embargo, permanece la pregunta de cómo surge una literatura tan sensual en una cultura en la que una mujer casada está sujeta a normas estrictas y en la que debe existir una distancia con los hombres. Para mí la respuesta no está en que Rādhā es una metáfora del amor divino.

Análisis de Rādhā en el Bhāgavata Purāṇa y en el Gītagovinda

Bhāgavata Purāṇa

Los *Purāṇa* son textos religiosos que tratan temas cosmogónicos y rituales, así como las genealogías de dioses y reyes. Éstos libros se relacionan con el *Mahābhārata*. Los *Purāṇa* se dividen en dos grupos: los *Mahā-Purāṇa* y *Upa-Purāṇa*. Existen dieciocho *Mahā-Purāṇas* que se clasifican en tres categorías de acuerdo al trato preferencial de Brahma,

Viṣṇu o Śiva. Los *Upa-Purāṇas* difieren de los primeros en que están adaptados para satisfacer a los propósitos de cultos locales y a las necesidades religiosas de sectas separadas⁸⁴. Los *Purāṇa* provienen de distintas regiones de la India y presentan fechamientos diversos.

El *Bhāgavata Purāṇa* es un texto fundamental del hinduismo moderno y forma parte de los *Mahā-Purāṇa*. Aunque hay discusiones con respecto a la época a la que pertenece, ha sido situado en el siglo X. En este texto se desarrolla el culto a Viṣṇu y su avātar Kṛṣṇa figura de manera prominente. La adoración a Kṛṣṇa fue adquiriendo mayor relevancia con el paso del tiempo y, a raíz de la aparición de Rādhā, sufrió un cambio. El dios guerrero quedó atrás y sus juegos amorosos con las pastoras se volvieron muy populares. La devoción o *bhakti* hacia Kṛṣṇa es uno de los conceptos fundamentales que se abordan en este escrito.

Traducido prácticamente a todas las lenguas vernaculares de la India, el libro X narra en detalle la historia de Kṛṣṇa.⁸⁵ Dos de sus capítulos están dedicados a la relación de Kṛṣṇa con las pastoras. Ellas lo adoran y lo conciben como amante, aún cuando no está presente.

El *Bhāgavata Purāṇa* expresa la idea de la devoción como forma de vida, demanda la dedicación al dios de todas las acciones, ceremonias y deberes. La sinceridad de esta actividad es más importante que el estatus del que adora o el tamaño de su ofrecimiento. A pesar de su baja casta, las *gopīs* son un ejemplo de devoción.⁸⁶

El *Bhāgavata Purāṇa* y los *Vedas* presentan diferencias importantes en sus planteamientos teológicos. Los *Vedas* no son negados en el primero, pero sí existe una

⁸⁴ Winternitz, M.: 1977

⁸⁵ McDonnell, A. :1962: 254

⁸⁶ Singer, M. :1966:10-13

actitud crítica frente a varias de las restricciones que estos textos contemplan. Van Buitenen consideró que en el *Bhāgavata Purāṇa* se tomó la decisión consciente de emplear un lenguaje arcaico como el de los *Vedas*. Este estilo asegura la ortodoxia del *Purāṇa*, aunque en realidad existe una ambivalencia.⁸⁷

Varios académicos coinciden en que el *Bhāgavata Purāṇa* fue escrito en el sur de la India porque en esta región se profesó una devoción de carácter emocional hacia Viṣṇu. Esta tradición fue representada por los Ālvārs (poetas que cantaban canciones de alabanza a dios).

Se supone que el origen de Rādhā se encuentra en el *Bhāgavata Purāṇa*. La religiosidad de la narración es clara y por lo tanto interpretar a las pastoras como devotas que aman a dios es muy coherente. Los pasajes que tratan con el antecedente de Rādhā fueron utilizados en este trabajo. Mi intención fue hacer un contraste entre este texto y la manera en la que se construye este personaje posteriormente.

El análisis se hizo a partir del libro X, capítulos 29 y 30. La narración se orienta en el bosque y en la noche, mientras que la trama se centra en las *gopīs*. Ellas están en sus casas y dejan todas sus actividades para ir a buscar a Kṛṣṇa. La noche siempre es el momento en el que los amantes se encuentran. Las pastoras están casadas y su amor por Kṛṣṇa está relacionado con lo oculto.

Las evaluaciones internas⁸⁸ señalan la religiosidad del texto: las *gopīs* se quedaban meditando en Kṛṣṇa con los ojos cerrados, sintiendo devoción hacia él *krṣṇam tadbhāvanāyuktā dadhyur mīlitalocanāḥ*. La religiosidad es una de las diferencias entre el

⁸⁷ Van Buitenen, J. :1966

⁸⁸ La evaluación de los eventos puede ser interna si se refiere al mundo narrado y externa si se presenta desde la perspectiva del mundo de la narración. Lo externo alude al acto comunicativo, el autor interrumpe la narración o termina haciendo un comentario que claramente es suyo. Esta categoría pertenece a Labov, W.:1972:362.375.

Purāṇa y el *Gītagovinda*. Las pastoras que no podían estar cerca de Kṛṣṇa se concentraban en él para llegar a su esencia. Ellas no requerían su presencia física, sólo necesitaban sentir el amor.

Hay evaluaciones externas constantes que son introducidas con “Śuka dijo” (*śrī-śuka uvāca*). Ésta forma sirve para explicar el intenso amor de las *gopīs* a Kṛṣṇa y la manera en la que ellas deben entender a dios. El ritmo de la narración consiste en escenas de diálogos entre Kṛṣṇa y las *gopīs*. Posteriormente, aparecen pausas con valoraciones externas. El *Purāṇa* tiene un carácter didáctico y, en esa medida, difiere también del *Gītagovinda*. El retrato de las pastoras varía entre el primer y el segundo texto.

Los atributos que utiliza el autor para describir a los personajes son significativos. El epíteto más frecuente usado para Kṛṣṇa en estos dos capítulos es *paramātmān*, ser supremo o alma suprema. Los valores del autor se pueden distinguir por la forma en que nombra a los personajes. Los epítetos pueden funcionar como índices, resaltando que Kṛṣṇa es Dios y el ser supremo.

En el capítulo 29, figuran varias referencias a las mujeres y a sus familias. Las pastoras son prevenidas por sus maridos, padres, hermanos y parientes. Los nombres de relación son elementos de repetición. Las mujeres deben atender a sus maridos *śuśruṣdham patīn*. El texto enuncia que el *dharma* de una mujer es servir a sus esposos sin engaño *bhartṛ śuśrūṣaṇam strīṇām dharma hyamāy*. Es posible observar un juego entre dos planos: deberes y sentimientos.

Los esposos no deben ser abandonados nunca, así tengan mal carácter, sean viejos, desafortunados o pobres. Kṛṣṇa dice que las mujeres de familia respetable y adúlteras son condenadas siempre: *jagupsitam ca sarvatra hyaupapatyam kulastriyaḥ*. El amor por el

dios proviene de la recitación, de escucharlo, verlo, meditar en él y no de la cercanía física: *śravaṇād darśanād dhyānānmayi bhāvo nirkīrtanāt sannikāśeṣa*. En estos capítulos se discute la problemática entre el amor y las obligaciones. Se define que el amor a Kṛṣṇa prevalece bajo cualquier circunstancia.

El fuego [causado] por la aguda separación del amado remueve lo inauspicioso, *duḥsaha preṣṭhvirahatīvratāpadhutāsubhāḥ*. La meditación en Kṛṣṇa es una idea importante: la construcción en términos religiosos es muy clara, las ataduras del *karma* se mencionan en varias ocasiones. El texto busca desaparecer la frontera entre lo propio y el otro para llegar a una unión con la divinidad. El devoto es absorbido por la deidad, permitiendo que Kṛṣṇa libere al mundo. Las pastoras como amantes tienen ciclos de unión y separación que mantienen viva esa relación con el dios. Ellas sienten un amor que lo purifica todo porque es divino. Esta relación hace énfasis en el dolor que causa la ausencia de Kṛṣṇa.

La presencia de palabras, ideas eróticas o campos semánticos que se relacionen con la sensualidad no son muy abundantes. Sin embargo, Kṛṣṇa se refiere a las gopīs como mujeres de delgada cintura, *sumadhyamāḥ*. La pastora que se va sola con él, disfruta del labio inferior de su amado: *yaikāpahṛtya gopīnām raho bhunkte cyutādharam*. Esta imagen acusa un cierto erotismo que permite distinguir a esta pastora del resto. Ella es descrita como una mujer que tiene deseos (*kaminyāḥ*).

La proto-Rādhā sobresale frente a las otras pastoras gracias a algunos detalles sensuales. Aunque lo principal es la dimensión religiosa de la obra, es posible encontrar una semilla del amor hacia el dios que se manifiesta a través del cuerpo que goza. En el *Bhāgavata Purāṇa* se aprecia una sexualidad incipiente que no puede despegarse de la

religiosidad y que colabora a crear una imagen ambigua de Rādhā. Ella se encuentra en un plano bidimensional en el que entra en conflicto con las normas sociales, pero se justifica a partir de lo religioso. La forma en la que se contraponen los dos ámbitos es uno de los aspectos interesantes de los dos capítulos.

Rādhā se transformó a través de la literatura y de los movimientos religiosos, pero conserva una contradicción que puede percibirse desde este escrito. La solución propuesta es que si no pueden abandonarse los deberes entonces la meditación en el dios permite la unión con él. Mientras que la religiosidad predomina en el *Bhāgavata Purāṇa*, el amor erótico es lo que más destaca en el *Gītagovinda*.

Gītagovinda

Esta obra fue escrita en el siglo XII y se atribuye a Jayadeva. Algunas tradiciones señalan que el autor provenía de Orissa, otras sostienen que era de origen bengalí. Desde una época muy temprana, el texto tuvo una gran trascendencia en todo el este de la India. No es claro si Jayadeva escribió el *Gītagovinda* expresamente para la corte o si posteriormente los reyes con fuertes inclinaciones vishnuitas tuvieron interés en su escenificación.

Según la tradición, Jayadeva representaba el *Gītagovinda* junto con su esposa Padmāvātī que era una *devadāsī*. Éstas eran mujeres que se dedicaban a la danza y a la música en los templos, destacaron por su papel en el ritual. La recitación con danza y música del *Gītagovinda* fue muy popular en Orissa. La vida de Jayadeva es una leyenda, sustentada con muy pocos datos históricos. Por lo tanto, tal vez sea más fácil hablar de él a partir de su obra.

Los primeros registros de recitaciones del *Gītagovinda* datan del reinado de Narasimha Deva II (1278-1309) en Orissa. La obra se cantaba como parte del ritual diario

en el templo de Jagannāth en Puri.⁸⁹ Desde el siglo XII, este dios era uno de los más adorados en esta región.

El *Gītagovinda* ha sido considerado como drama lírico, drama pastoral, poesía lírica dramática y obra folklórica. La estructura del texto se presta a ser ejecutada como un drama y su representación fue muy frecuente.

La danza y el canto figuraban en los rituales, siendo comunes en los templos śaivas y śaktas. Los vishnuitas hicieron uso de estos elementos para la propagación de la fe; y la danza se difundió a través del *bhakti* a RādhāKrisna.⁹⁰

El *Gītagovinda* tiene doce cantos y veinticuatro canciones en las que confluyen dos tradiciones: por una parte, se mantiene el estilo de la poesía sánscrita clásica en los cantos y, por otra, las canciones reflejan la tradición folklórica.

Las canciones muestran la influencia, temática y formal, de las lenguas vernaculares. En el *Gītagovinda* se pueden apreciar aspectos definidos de la poesía medieval, patrones métricos que corresponden con el diseño rítmico básico de la poesía que no fue escrita en sánscrito.⁹¹

Jayadeva logró articular estas dos influencias en su obra y marcó un punto importante dentro de la literatura de la India. La sensualidad de su poesía, la intensidad del amor y el tema religioso convirtieron al *Gītagovinda* en un texto muy popular.

En todo el sur de Asia se han escrito poemas que imitan el *Gītagovinda*. En Orissa se compusieron más de ciento treinta imitaciones de éxtasis erótico devocional en sánscrito.

⁸⁹ Prasad, M.:1995:57, Panigrahi, N.:1995:75

⁹⁰ Das, D.:1995:88

⁹¹ Siegel, L.:1978:35-36, Stoler Miller, B.:1977:11

El tema de Rādhā y Kṛṣṇa se mantiene, aunque algunos textos tratan con Śiva, Rāma y Gaṇapati. Los escritos son de carácter religioso y hay una exaltación de la sensualidad.⁹²

El *Gītagovinda* se ha utilizado con fines religiosos desde que fue escrito. Su escenificación, recitación y los ciclos de pintura de este texto aluden a Kṛṣṇa como un dios, un *avātar*, descendimiento o manifestación de Viṣṇu. Sin embargo, el tono de la obra es de una gran sensualidad y erotismo y contiene referencias sexuales muy explícitas. Existen muchos momentos en los que el poema trata la historia de amor entre un hombre y una mujer.

Las interpretaciones de este poema han sido muy diversas. Como se señaló en la parte correspondiente a la figura de Rādhā, después del *Gītagovinda* se desarrollaron dos vertientes en el tratamiento de este personaje. Por una parte, Rādhā era representada dentro de un contexto religioso que mezclaba múltiples influencias y era concebida como poder supremo, madre del universo o el devoto ideal. En la otra tradición, Rādhā era percibida fuera del ámbito religioso, siendo simplemente el prototipo de la mujer enamorada. Esta bifurcación se puede apreciar en el texto de Jayadeva y posteriormente fue explorada por la tradición india. Si el texto se lee como un poema religioso, la sensualidad no desaparece. Está presente, aunque se le trate de dar otro significado.

Siegel considera que el trabajo de Jayadeva es ambiguo y que en él se juntan dimensiones sagradas y profanas del amor. Este investigador anota que el *Gītagovinda* no es un texto alegórico, sino que ha sido interpretado de esta manera. La similitud con el *Cantar de los Cantares* es lo que ha llevado a entenderlo como una alegoría.⁹³ Sin

⁹² Rath, B.:1995:146

⁹³ Siegel, L.:1978: 27, 178-79

embargo, dentro de la tradición india también existen explicaciones similares. Caitanya constituye un claro ejemplo. El parecido del *Gītagovinda* con el *Cantar de los Cantares* o con San Juan de la Cruz es independiente de las lecturas que los propios indios hicieron del poema de Jayadeva.

En la historia existen tres personajes fundamentales: Kṛṣṇa, Rādhā, y una amiga de ella. El *Gītagovinda* comienza con Kṛṣṇa como niño. La pastora tiene que llevarlo a su casa. El amor entre ambos florece en todas partes. Kṛṣṇa como adulto se entretiene con las otras pastoras y ella se va sola y desconsolada. El sufrimiento de Rādhā es un tema recurrente en la historia. El pensamiento de que las otras *gopīs* están gozando con Kṛṣṇa la tortura. Rādhā, enferma de amor y tristeza, enloquece. Concentrada en todo momento en su amante, la locura hace que su amor se vuelva más intenso.

Sin embargo, el amor por Kṛṣṇa es tan fuerte que la pastora no puede evitar pensar en todos sus encantos y en el deseo de su compañía. Rādhā sufre un dolor profundo y Kṛṣṇa se arrepiente de su indiferencia. Él decide buscarla, pero al no saber dónde encontrarla, vaga errante. La amiga de Rādhā se encuentra con el dios y le da noticia del terrible estado de su amante. En esta parte de la historia, el *Gītagovinda* difiere de los textos anteriores en su retrato de Kṛṣṇa. El gran guerrero desaparece para darle un lugar al hombre enamorado.

Kṛṣṇa le pide a la amiga de Rādhā que lo lleve con su amada porque la desea profundamente. La amiga le relata a Rādhā que Kṛṣṇa la extraña y que desea verla, pero ella ha enfermado por la opresión que le causó todo lo ocurrido. La amiga regresa con Kṛṣṇa y le explica lo que sucede. En el *Gītagovinda* es necesario que los amantes se encuentren, no basta con que Rādhā piense en él para sentirse satisfecha.

Rādhā se tortura, pensando en las relaciones entre Kṛṣṇa y las *gopīs*. A pesar del mensaje, él no va a verla. Y ella piensa en la afortunada pastora que lo acompaña. A la mañana siguiente, Kṛṣṇa se le acerca a Rādhā, pero ella está muy molesta y le pide que se vaya con las otras mujeres. La amiga le aconseja que calme su enojo, olvide su orgullo y lo perdone. Kṛṣṇa se disculpa, ella cede y se encuentran en el bosque para vivir su amor.

Kṛṣṇa también sufre en su amor por Rādhā. Aunque él sea un dios y ame a otras mujeres, tiene un sentimiento profundo por ella. La pastora no está relegada y es más que una simple devota. Es difícil definir si lo erótico funciona sólo como una metáfora de amor divino. La interpretación del *Gītagovinda* como poema místico se sostiene gracias a que el texto se utilizó ampliamente en el ritual religioso. Y posteriormente Rādhā obtuvo un lugar central en la poesía devocional vishnuita. Ella destacó como una metáfora para hablar del amor del fiel hacia Kṛṣṇa.

El análisis del texto en sánscrito fue hecho a partir del canto II canción 6 porque es una parte representativa en la que se puede apreciar el gran erotismo de la obra. Rādhā se muestra como una mujer llena de pasión, de amor y de deseos carnales. Las *gopīs* del *Bhāgavata Purāṇa* no se retratan de esa manera, viven su amor por Kṛṣṇa, pero no con esa sexualidad tan explícita.

En el prefacio de la obra se puede identificar el propósito general:

*Las proezas de la Diosa de la palabra
adornan el palacio –la mente- del poeta Jayadeva,
y él es el soberano
en el homenaje rendido a los pies de Padmavatī.
Componen este poema,*

Que narra los amores de Śrī Vasudeva.⁹⁴

*Si tu alma está enamorada del recuerdo de Hari,
Si te agrada el arte de las coqueterías femeninas,
Escucha entonces la poesía de Jayadeva,
De encantadores, dulces y suaves versos.⁹⁵*

La religiosidad se establece desde el inicio, pero se mezcla con frases que sugieren la presencia de lo erótico y que invitan al público a que disfrute. En el canto II, canción 6, la orientación es en una secreta arboleda (*nibhṛita nikuñja*) en la noche (*niśi*) en secreto (*rahasi*). Las palabras que se relacionan con lo oculto forman una cadena de repetición. En el *Purāṇa* también está presente este elemento, pero en el caso del *Gītagovinda* el énfasis es mayor, el amor secreto es prominente. En la historia de amor hay una transgresión que provoca que el relato sea más emocionante.

Las evaluaciones internas son abundantes, los compuestos describen la actitud de ella: su mirada tiembla en todas las direcciones (*cakītavolokitasakaladiśā*), siente pena como en su primer encuentro de amor (*prathamasaṁāgamalajjātayā*). Los compuestos funcionan como adjetivos⁹⁶ que caracterizan a Rādhā y son pausas en la que no hay acción. Rādhā es casada. Aunque tiene experiencia y siente un intenso deseo, sufre de timidez, lo cual entenece al lector.

La evaluación externa del autor también está presente: él explica lo que narra. Jayadeva narró la copulación de carácter sexual de Madhuripu (Kṛṣṇa), la historia de la

⁹⁴ Canto I. 2 en Tola, F.:1999.

⁹⁵ Canto I.3 ibid.

⁹⁶ Ver Tanen (1993:) por el significado evaluativo del adjetivo.

pastora que extraña a su amado esparcirá la felicidad al juego amoroso:

śrijayadevabhaṇitamidamatiśayamadhuripunidhuvanaśīlam

sukhamutkaṅṭhitagopavadhūkathitam vitanotu salīlam

Los pasajes en los que habla el autor le explican al público las canciones y funcionan como unidades. Hay una relación entre el mundo narrado y el acto comunicativo.

Las escenas se forman con el *dhruvapada* o estribillo y con los compuestos que califican a Rādhā y a Kṛṣṇa. El ritmo de la narración es más rápido en la parte de *kavya* que en el resto.

El autor caracteriza a Rādhā como enloquecida con el deseo sexual (*madanamano-ratha*), su cuerpo sudoroso por el esfuerzo (*śramajalasakalakalevarayā*), desatadas las flores de su desordenado pelo (*ślathakusumākulakuntalayā*). Hay constantes alusiones a la sexualidad del personaje, a las huellas que deja la pasión en ella.

La atención se centra en la repetición de frases relacionadas con la sensualidad. Las alusiones al sonido son claras: Rādhā canta dulce como un pájaro, *kokilakalaravakūjitayā*, se mueven y resuenan los cascabeles de sus joyas, *carāṇa-raṇitamāṇinūpurayā*. El tacto también se menciona en varias ocasiones: las marcas de las uñas en los grandes pechos, *nakhalikhitaghanastana*. La pasión sexual no permite que Rādhā pierda su delicadeza. Ella siente un deseo enloquecido al que sobreviene un insoportable extrañamiento: aún el aire le causa sufrimiento, *pavanopi vyathayati*. La pastora bebe del labio inferior de su amado, *kṛtādharapānam*. En el *Purāṇa* también aparece la misma imagen.

La repetición de las formas físicas es constante: las caderas, los ojos, los pechos, las mejillas, el cuerpo fatigado. La belleza de Rādhā y su cuerpo constituyen una parte central de la narración. No se trata solamente de la hermosura del dios. Ella también provoca e

inspira pasión. Ambos quieren gozar de su amor, los dos desean disfrutar del otro. El *Gītagovinda* desató una tradición poética en la que los atributos físicos de Rādhā se convirtieron en uno de los puntos de mayor interés.

En el *Bhāgavata Purāṇa*, el sentido religioso se despliega en todo momento. Las *gopīs* se concentran en su adoración a Kṛṣṇa, abandonando todas sus responsabilidades para ir a su encuentro. Hay, sin embargo, una mención constante del deber y de la normatividad a la que están sujetas. Ellas pueden escapar del mundo cotidiano, pero hay un recordatorio que lo invoca reiteradamente.

El amor hacia Kṛṣṇa es un amor divino, que hace énfasis en la unión de las almas con él. La unión puede ser a través de la meditación en su persona. Aunque el elemento erótico aparezca, lo esencial es la fusión con el alma suprema.

En el *Gītagovinda* se resalta la unión del cuerpo y no la unión con el alma. Kṛṣṇa no es el alma suprema sino el amante supremo. Las referencias al deber de Rādhā no existen: no se mencionan sus responsabilidades, ni su marido o su familia. Los elementos anteriores constituyen una elipsis en esta narración. Lo erótico predomina: la sensualidad es abundante y es importante destacar la ausencia de palabras como *dharma*, *karma*, *dhyana*, *paramātmān*, que son muy frecuentes en el *Bhāgavata Purāṇa*. Esta diferencia se relaciona con las distintas funciones que cada texto cumple, pero también es posible señalar que hay una variación en la construcción de personajes o en el acto de narrar. Barbara Stoler Miller sugiere que Jayadeva distinguía entre el Kṛṣṇa que él adoraba y el objeto de culto *bhāgavata* ortodoxo.⁹⁷

⁹⁷ Stoler Miller, B.:1977:18

En el *Gītagovinda* se aclara que el amor de Rādhā por Kṛṣṇa es un amor divino, hay valoraciones externas, codas y pausas en las que el autor lo señala. En el caso del *Bhāgavata Purāṇa* ocurre lo mismo, pero hay una congruencia entre el mundo narrado, el acto de narrar y el acto comunicativo. Los episodios de Kṛṣṇa con las *gopīs* se interpretan como la actitud que los devotos deben tener hacia su dios. En el caso del *Gītagovinda* no hay congruencia entre el mundo narrado y el acto de narrar contra el acto comunicativo.

Los amores del dios con las pastoras tienen un antecedente en el *Purāṇa* y por esta razón se puede interpretar el *Gītagovinda* en esos términos. Sin embargo, en el texto de Jayadeva no sólo se habla del amor a dios. La popularidad de las canciones y de la historia, la libertad con la que se vive el amor, el olvido de las obligaciones y familias, la búsqueda constante del encuentro con el amante y el sufrimiento de la separación también pueden ser entendidas fuera del contexto religioso. La divinidad está presente en los personajes y en las referencias en textos posteriores, pero no se encuentra en el mundo narrado ni en el acto de narrar. En estos dos niveles se construye una historia de amor en la que nunca se propone meditar en Kṛṣṇa, recitar o cerrar los ojos, pensar en él para romper la frontera entre lo propio y lo otro. Rādhā ilustra a una mujer que sufre por la separación de su amante, por sus infidelidades y que desea tenerlo a su lado y no compartirlo con nadie más.

La observación de los otros niveles del *Gītagovinda* complican la figura de Rādhā, ya que si sólo se interpreta como un poema religioso ella está justificada por un amor divino que está por encima de cualquier otra cosa.

Un texto puede tener muchas funciones dentro de una sociedad. El *Gītagovinda* se utilizó en los templos y en el ritual religioso. El personaje de Rādhā fue aprovechado por los poetas místicos para hablar de su amor a dios. Imbuida de una gran emotividad, su

historia se elaboró a través de los años y terminó por ilustrar dos polos de la femineidad en la India ¿Por qué se desarrolló un personaje con una sexualidad descontrolada cuando lo que socialmente se espera es todo lo contrario? ¿Qué clase de función juega Rādhā en ese contexto?

El *Gītagovinda* está muy relacionado con la tradición popular. Las normas estrictas de comportamiento que se analizaron al principio de este trabajo no hacen referencia a las clases bajas en las que probablemente existía una relajación en la manera de representar o entender la sexualidad. En dichas clases tal vez hubo una actitud más abierta con respecto a ese tema, lo cual no significa que las mujeres fueran más libres, pero sí que había una perspectiva distinta. La rigidez que se observa en las fuentes desaparece en estas obras. ¿Era una sociedad muy represiva que se liberaba a través de algunas manifestaciones como estas? ¿La inclusión de elementos populares es lo que provocó este resultado? Creo que puede tratarse de ambas cosas y aunque en el siglo XIX hubo un repudio por parte de ciertos sectores con respecto a estas historias, prevalecen aún hasta hoy en el gusto de un gran porcentaje de la población. El *Bhāgavata Purāṇa* y el *Gītagovinda* reflejan a una sociedad que es más flexible que el esbozo que podemos apreciar a través de las fuentes más antiguas. Las clases altas eran sólo un fragmento de la sociedad y las clases bajas tienen una presencia en estas tradiciones posteriores en las que se ve un cambio fuerte con respecto a la manera en que las mujeres son concebidas. En este contexto la religión también ha sido un elemento que se ha encargado de moldear lo femenino, otorgándole un espacio primordial. La figura de Caitanya también fue fundamental en la propagación de los cultos vishnuitas, en la inclusión de las mujeres y en la creación de un ámbito en el que la femineidad es más importante. No es posible hacer separaciones tajantes que traten de mantener las concepciones religiosas aisladas. Rādhā no puede ser entendida sin remitirse a

lo divino. Ella se convirtió en una diosa madre a pesar de que sus relatos estaban muy alejados de nociones muy importantes en la sociedad india como la maternidad. La fuerza, el amor y la pasión son los elementos que se valoran en Rādhā, quien no es pasiva, no es obediente, no es la madre, tiene deseos sexuales y es una figura que se ha mantenido por largo tiempo. Rādhā colabora a replantear el carácter de la sociedad dibujando una estructura que no es tan tiesa como podría parecer a través de los textos normativos.

La figura de Sītā

En la literatura védica, el nombre de Sītā está asociado a la agricultura, la vegetación y al dios Indra. En el *Rāmāyaṇa*, Sītā se convierte en la esposa de Rāma. El núcleo de la historia de Rāma es una antigua épica de la India. La narración se vuelve a contar en múltiples ocasiones y ocupa un lugar importante, aún en la actualidad. Los personajes centrales continúan siendo objeto de reflexión, debate y devoción.

El tema del *Rāmāyaṇa* se ha desarrollado a lo largo de 25 siglos y aparece en todas las lenguas de la India: indoarias, dravídicas y tribales, en la época antigua, medieval y moderna. Fuera de la India, este ciclo mítico también ha tenido gran relevancia desde el sureste de Asia hasta Japón.⁹⁸

El tratamiento de los personajes varía de una época a otra y a través de los textos. Algunos episodios han sido matizados o transformados. Sītā ha jugado un importante papel en estos cambios. Este personaje femenino ha sido motivo de varias tensiones. Sin embargo, ella siempre es considerada como la esposa perfecta, fiel, casta y pura. Sītā es una *pativrāta* (la que tiene un voto con su marido) y su correcto comportamiento le otorga gran

⁹⁸ Smith A.L. 1988:8

fuerza y poder. Sītā, la esposa ejemplar, es prácticamente una constante en la historia del *Rāmāyaṇa*.

El origen de la historia de Rāma ha sido muy discutido. Algunos académicos señalan que la narración más antigua es la atribuida a Vālmīki, otros sugieren que es el *Daśaratha Jātaka* y el *Rāmopakyāna* del *Mahābhārata*. Existen controversias cronológicas y estilísticas, pero hay una tendencia a considerar que la primera versión de esta historia es la de Vālmīki. Goldman piensa que éste último texto es el más antiguo y que el *Rāmopkyāna* pudiera ser contemporáneo, pero no anterior.⁹⁹ Otros autores sostienen que no se debe buscar una fuente original de la que deriven todas las demás porque se simplifica la complejidad de la tradición del *Rāmāyaṇa*. Esta postura suscita que se comparen todas las historias con Vālmīki. La crítica hacia este modelo se fundamenta en que no hay una historia única, sino una gran variedad de *Rāmāyaṇas* orales y escritos.¹⁰⁰ El relato, con sus diversas variantes, seguramente se encontraba presente en la tradición oral y el texto escrito naturalmente no refleja el conjunto de las distintas narraciones.

De cualquier forma, existen ciertas versiones de la historia de Rāma que han sido de gran trascendencia. La primera de ellas es, sin duda, el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, escrito en sánscrito, cuyo fechamiento es incierto, pero ha sido ubicado entre el 750-500 a.C.¹⁰¹ El *Rāmcharitmānas* de Tulsīdās que se escribió en hindi en 1570. Esta obra ha ejercido una enorme influencia en el norte de la India, donde su popularidad es mayor que la de Vālmīki. El *Irāmāvatāram* es un poema del siglo XII escrito por Kamban y ha tenido un gran auge en el sur, en Tamil Nadu.

⁹⁹ Goldman, R. :1986:39Bajo *Rāmāyaṇa* en las referencias bibliográficas

¹⁰⁰ Richman, P. :2000:3-5

¹⁰¹ Goldman, R: 1986:23

Es importante destacar que Rāma era originalmente un héroe secular y que más adelante se le otorgó un sitio en el ciclo mítico de Viṣṇu y fue concebido como una encarnación de éste. En el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki se menciona que Rāma es un dios. Sin embargo, esta información sólo figura en los libros primero y último. Estos dos libros han sido señalados como adiciones posteriores al resto de la historia. En este cambio, Sītā es asimilada a Śrī, la consorte de Viṣṇu y se vuelve una diosa.

La historia de Rāma y Sītā se encuentra en los *Purāṇa*. Posteriormente, se agregan elementos śakta y tántricos. Los *Rāmāyaṇas* devocionales medievales consideran a Rāma y a Sītā dioses. Dentro de la tradición hinduista y budista esta narración gozó de una gran popularidad, exportándose a muchas regiones de Asia donde existen versiones en tibetano, tailandés, lao, etcétera. Los jainas también adoptaron este relato y crearon diversas versiones.

El nacimiento de Sītā tiene un gran valor simbólico. En el texto de Vālmīki, ella aparece de un surco en la tierra hecho por el rey de Mithilā, Janaka. En el momento en el que el rey se dispone a hacer un sacrificio para tener hijos, toma a la criatura nacida de la tierra y la cría como su hija. En otras versiones¹⁰² Sītā es hija de Rāvaṇana (el demonio al que mata Rāma), o de su consorte Mandūdākī. Los sacerdotes auguran que Sītā será la causante de la muerte de Rāvaṇa. Por este motivo, el demonio decide deshacerse de ella de varias formas: la coloca en un cesto en el río, la entierra en el suelo o simplemente la abandona. En todas las versiones, Janaka encuentra a Sītā y se hace cargo de ella. En la historia de Vālmīki es posible observar una clara asociación con la fertilidad porque Sītā nace de la tierra y cuando muere la tierra se abre y regresa a su origen. No obstante, Sītā

¹⁰² Singaravelu, S.: 1982 :235-238

representa un aspecto de la femineidad que no está en relación con la idea de la madre, la procreadora o generadora de vida. Ella encarna a la esposa, cuyo comportamiento intachable es su cualidad más venerada.

Sītā, en la visión de Vālmīki, posee mayor vitalidad que en los textos posteriores. Después de contraer matrimonio con ella, Rāma tiene que exiliarse. Ella le suplica poder acompañarlo. Sītā quiere cumplir con su deber, pero utiliza frases agresivas declarando que un hombre de verdad debe comportarse a la altura de las circunstancias. Durante el exilio, Sītā le exige a Lakṣmaṇa, su cuñado, que vaya en busca de Rāma porque éste se encuentra en peligro. Lakṣmaṇa se niega porque debe cuidar de ella, pero Sītā insiste. En la obra de Vālmīki se esboza un personaje femenino que se encuentra dentro de un mundo patriarcal, pero no por ello deja de tener fuerza y una personalidad bien delineada. Con el paso del tiempo, Sītā pierde esas características, convirtiéndose en personaje mucho más plano y pasivo, que se relega y se representa como víctima o esposa sufrida.

Sītā es raptada y posteriormente tiene que enfrentar las peticiones del *rākṣasa* Rāvaṇa. Ella gozaba de un gran poder, como *pativrāta*, que le permitía reducir al demonio a cenizas; sin embargo, no lo hace porque su marido no lo ha ordenado.¹⁰³ La energía acumulada por el mérito que le otorga su buen comportamiento es un elemento interesante. Su poder proviene del voto que mantiene como esposa. Esta idea colabora a dibujar un personaje poderoso que cuenta con la posibilidad de destruir, pero lo evita por respeto a su unión con Rāma. Sītā no es débil y tiene la facultad de transgredir las normas, pero evidentemente nunca incurre en una situación de ese tipo.

¹⁰³*Rāmāyaṇa* citado en Sutheland: 2000:231

Después de rescatar a su esposa, Rāma se comporta con gran crueldad: somete a Sītā al fuego para ver si mantuvo su pureza. En el texto de Vālmīki, Rāma, dudando de ella le dice: “¿Qué hombre, en verdad, de familia, tomará a una mujer que habitó en la casa de otro?”: *kaḥ pumānhi kule jātaḥ striyam. paragrhoṣitām* “Caíste en la piana de Rāvaṇa y el te vio con malos ojos”: *rāvaṇāṅkaparibhraṣṭām drṣṭām duṣṭena cakṣuṣā* . “Te salvé por mi fama, yo no siento amor por ti, ve a donde deseas... haz lo que gustes con Lakṣmaṇa, Bhārata, Sugriva el rey mono o el rakṣasa vibhīṣana” : *tadārtha nijitā me tvam yaśaḥ pratyāhṛtaṃ mayā nāsti me tvayyabhiṣvaniko yatheṣṭaṃ gamyatāmitaḥ.... lakṣmaṇe bharate vā tvam kuru buddhiṃ yathāsukham sugrīve vānarendre vā rākṣasendra vibhīṣaṇe*¹⁰⁴

Rāma habla duramente y comprueba la pureza de su esposa a través de una ordalía de fuego. Sītā sale victoriosa, pero la gente del reino cuestiona su integridad por lo que Rāma decide dejarla sola en el bosque, aunque ella está embarazada de sus dos hijos.

Estos episodios presentan variaciones considerables en relatos posteriores del *Rāmāyaṇa*, porque es necesario justificar la actitud del gran héroe Rāma.

A pesar de ello, la obsesión de algunas versiones con la pureza de una mujer llega al grado de que se evita que Rāvaṇa toque a Sītā en el momento del rapto. En el texto de Kamban, el demonio excava el pedazo de tierra en el que se encuentra parada Sītā y sobre esta base se la lleva. El demonio no hace contacto con ninguna parte del cuerpo de ella. En el pedazo de tierra hay plantas de las que se alimenta Sītā, así que cumple con el voto de no recibir comida de quienes la raptaron.¹⁰⁵ Aunque hay intentos de modificar el pasaje de la

¹⁰⁴ *Rāmāyaṇa*, Yuddhakaṇḍa, 103-19-22

¹⁰⁵ Smith:1988:92

ordalía de fuego, en otros momentos de la historia se busca hacer un énfasis mayor en la inocencia de Sītā, ya que ningún hombre que no sea Rāma la ha tocado.

Desde una época muy temprana se pueden encontrar narraciones que se ubican en el contexto del *Rāmāyaṇa*, donde la caracterización del maltrato de Rāma a Sītā se presenta de forma distinta. El *Uttararāmacarita* de Bhavabhūti es un buen ejemplo. Esta obra fue escrita alrededor del 700 d.C. El autor presenta a Rāma sufriendo terriblemente su separación de Sītā. Él se entera de lo difícil que fue para su esposa el abandono y pierde la noción de la realidad. Dos personajes discuten las acciones de Rāma: uno lo justifica y el otro lo critica con dureza.

En el *Kurmapurāṇa*, *Brahmavaivartapurāṇa* y en el *Rāmcharitmānas* se desarrolla la idea de *chhāyā* (falsa) Sītā. La verdadera Sītā es protegida por Agni, el dios del fuego; y en el momento de la ordalía, es la que sale de las llamas. La falsa Sītā es raptada por el demonio y es la que permanece en la casa de otro hombre.¹⁰⁶

La parte final en la que Rāma decide mandar a Sītā al bosque también se justifica de distintas formas en textos posteriores. En algunas narraciones, le preguntan a Sītā cómo era Ravāṇa y ella contesta que no lo vio, dice que sólo conoció su sombra. Le solicitan que dibuje al demonio en el suelo. Al observar la imagen sobre la tierra, Rāma concluye que Sītā estuvo con otro hombre y decide abandonarla en el bosque. Otras historias hacen intrigas alrededor del dibujo.¹⁰⁷ Existen relatos en los que la gente del reino expresa cosas muy excesivas de Sītā y de Rāma por haber perdonado a su mujer. Esta situación es la que desencadena la expulsión de Sītā ya que es necesario salvaguardar el honor del rey.¹⁰⁸ Las

¹⁰⁶ Hess, L:1999:9

¹⁰⁷ Smith, A.L. 1988:95-96

¹⁰⁸ *ibid.*

interpretaciones nacionalistas posteriores sostienen que Rāma tenía que abandonar a Sītā porque se vio obligado a escoger entre su familia o la nación. Rāma sacrificó sus intereses personales por los nacionales.¹⁰⁹

Sītā es un medio a través del cual muchas mujeres expresan sus propias historias. Ellas usan el motivo del abandono y del sufrimiento para hablar de su circunstancia y de su vida cotidiana. En ese sentido, Sītā le otorga dignidad al sufrimiento de muchas mujeres, representando a las que silenciosamente tienen que tolerar sus complicados destinos.¹¹⁰

Sītā está presente en la tradición de distintas clases sociales a través de canciones que seleccionan ciertos episodios y hacen diversos usos de la narración. La autoridad y el orden social son cuestionados mediante los personajes de la épica. Aunque el *Rāmāyaṇa* es muy popular en la India, Velucheru Narayana Rao señala que un examen detallado revelaría que el gusto por la historia aumenta con el estatus de la casta.¹¹¹ Sin embargo, existen una gran cantidad de ejemplos que demuestran que la historia también es contada por las castas bajas.

Uno de los aspectos más interesantes de Sītā es que ha funcionado como un símbolo de múltiples significados. La historia del *Rāmāyaṇa* es tan conocida que se han hecho lecturas de toda clase para hablar de una gran variedad de temáticas. Ella sirve como herramienta para confrontar el mundo patriarcal, el uso de la fuerza y reivindica los valores humanos más elementales.

Sītā en la actualidad continúa siendo un modelo que es objeto de una constante negociación y está muy presente en el discurso. Aunque grupos feministas y activistas políticos rechacen los valores exaltados por los dos personajes de la épica, continúa

¹⁰⁹ Kishwar, M.:2000:294

¹¹⁰ Dev Sen, D.: 2000

¹¹¹ Rao, V.N. : 1991 :130

existiendo una profunda identificación con Sītā. Una encuesta realizada entre hombres y mujeres en el norte de la India reveló que Sītā fue elegida, entre otras heroínas, por un alto porcentaje como el prototipo ideal de la mujer.¹¹² Hombres y mujeres en la India rechazan a Rāma como marido. Dentro de las figuras míticas, el esposo favorito es Śiva, quien es completamente devoto de su esposa Pārvatī.¹¹³

Algunas mujeres consideran que Sītā es el modelo de la esposa sumisa; sin embargo, a través de ella también hay una nueva elaboración de la femineidad. En 1985, Bina Agarwal publicó en el periódico un poema sobre Sītā provocando fuertes respuestas en los lectores, unos la alababan y otros condenaban su escrito.

*Sītā danos tu versión de la historia
La otra la conocemos muy bien...
¿Pudieron las flamas convertirse en flores
sin marchitar tu alma?....
Los poetas escribieron tu historia
con tal simpatía por aquellos que cuestionaron tu fidelidad
proclamaron: las mujeres, como las bestias y los sūdras
merecen ser duramente golpeados.
¿Cómo esos versos pudieron traerte gloria?
Los recitan como sagrados y sin desafiarlos se fueron
¡Habla Sītā!
Tú podías levantar el arco divino
Jugando con una mano...¹¹⁴*

Es importante mencionar que hubo una serie televisiva del *Rāmāyaṇa* en la década de los ochenta, basada en el texto de Tulsīdās. Durante estos años, surgió una corriente política que buscaba comprobar la historicidad de la vida de Rāma y glorificarlo. Esta serie gozó de una gran popularidad y fue condenada por algunos sectores, ya que obedecía a los fines políticos del nacionalismo hinduista. Este movimiento desencadenó violentos sucesos en 1992 en Ayodhyā. Grupos de nacionalistas hindúes tiraron una mezquita que se encontraba

¹¹² Sutherland, S. :1989:63

¹¹³ Kishwar, M.:2000:289

¹¹⁴ Agarwal, B.:2000:239-240 y 17

en el supuesto lugar de nacimiento del héroe del *Rāmāyaṇa*. Esto provocó diversos conflictos entre hindúes y musulmanes en el Sur de Asia.

Después de los problemas en Ayodhyā, muchas personas lamentaron el hecho de que grupos nacionalistas hindúes politizaran el *Rāmāyaṇa*, llevando un texto que se encontraba en la esfera religiosa al ámbito político. Sin embargo, algunos académicos muestran que, desde hace muchos siglos, la historia de Rāma ha sido utilizada con fines políticos.¹¹⁵

En la serie de televisión algunos episodios relacionados con Sītā fueron reescritos para suavizar las tensiones de la historia. Esta situación demuestra que el *Rāmāyaṇa* es un relato que permanece vivo y que ocupa un importante lugar. Los realizadores de la serie optaron por proyectar una imagen de Sītā muy poco elaborada. Ella no figuraba más que como un adorno en la historia, tenía pocas intervenciones y prácticamente no se expresaba. Este no es el personaje que podemos apreciar en Vālmīki. Resulta evidente que esta transformación satisface los ideales e intereses de un grupo específico.

No existe una versión única del *Rāmāyaṇa*. Es absurdo pensar que un sólo texto sea el verdadero, ya que la historia ha tenido distintas vertientes y cuenta con un amplio espectro de tratamientos.

Rāma ha ido perdiendo algunos de sus rasgos. Esta transformación está muy relacionada con una forma distinta de concebir a Rāma, quien se convirtió en un héroe más violento, más guerrero y agresivo, dejando atrás al personaje sensible, que sufre, llora o que, cuando menos, guarda la calma. En la actualidad, la iconografía lo muestra tirando de su arco. Se ha creado una imagen estandarizada de Rāma. Estas representaciones derivan

¹¹⁵ Richman, P.:2000:18

del uso político que se le ha dado a la historia y a su figura.¹¹⁶ Si Rāma es un ideal de fortaleza, entonces Sītā es más pasiva y muestra su inferioridad.

El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki es el primer texto escrito en el que aparece un personaje femenino que juega un papel de gran trascendencia en la historia de la India.

Sītā aparentemente no tiene gran complejidad psicológica: cumple con su deber hasta las últimas consecuencias y no sale de ese marco de referencia. Desde sus orígenes, Sītā ha sufrido una constante transformación, pasando por la respuesta de las feministas con su consigna “*No more Sītās*” hasta la dulzura con la que muchas mujeres hablan a través de su voz y se consideran muy cercanas a ella.

Análisis del sarga 26 y 27 del Ayodhyā Kaṇḍa en el Rāmāyaṇa de Vālmīki y fragmentos de los actos I y VII del Uttararāmacarita de Bhavabhūti

Rāmāyaṇa de Vālmīki

El *Rāmāyaṇa* de Vālmīki no es la fuente original de la historia de Rāma, pero tuvo una gran influencia en toda la literatura de la India. Probablemente es el texto más antiguo que narra esta historia y la forma en la que Sītā se representa es muy diferente a la actitud pasiva que vemos en la actualidad.

Hay tres reseñas distintas: la del oeste de la India, Bengala y Bombay. Ésta última es la que ha preservado la forma más antigua. El texto de Vālmīki está dividido en siete libros o kaṇḍas. En el primer libro sólo se hacen menciones a Sītā. En el segundo libro, aparece el personaje y se pueden apreciar sus características. El primero y el último

¹¹⁶ Kapur, A.:1993.

libro son adiciones posteriores. Estas inserciones son bastante claras porque el resto de los libros conserva una homogeneidad.

La tradición literaria de la India señala a Vālmīki como *adi kavi*, primer poeta y el *Rāmāyaṇa* como *adikavya*, primer poema. El *Rāmāyaṇa* es un precursor fundamental de la poesía. El lenguaje y la métrica de Vālmīki se volvieron un estándar en la poesía épica posterior.¹¹⁷

El núcleo de la historia de Vālmīki se repite en toda la literatura del sur de Asia, especialmente en la poesía y en el teatro. Las canciones y recitaciones de la historia de Rāma son infinitas.

En el primer libro se relata que Daśaratha es el rey de Kosala y reina en la ciudad de Ayodhyā. Es el padre de cuatro hijos Rāma, Bhārata, Lakṣmaṇa y Śatrugna. El sabio Viśvamisra aparece en la corte y le pide al rey que le permita llevarse a Rāma para matar a unos rākṣasas. Después de la lucha, Viśvamisra le otorga a Rāma una serie de armas mágicas por su buen desempeño. Ambos parten a la ciudad de Mithilā, en la que Janaka, rey de Videha y padre de Sītā, ofrece la mano de su hija a quien pueda tensar un arco que posee. Rāma rompe el arco y recibe a la princesa en matrimonio.

En el segundo libro, Daśaratha decide heredar en vida su trono a su hijo Rāma, pero Kaikeyī, la madre de Bhārata, le pide al rey que le cumpla dos deseos que en el pasado le prometió. Uno de ellos es que su hijo sea rey y el otro es el destierro de Rāma. El rey se ve obligado a cumplir, contra su voluntad, lo que su esposa le solicita. Rāma le informa a Sītā lo ocurrido y le dice que tendrá que abandonarla. Ella responde que la misión de una esposa es acompañar a su marido a donde él vaya. Rāma le advierte todos los riesgos que implica

¹¹⁷ Raghavan, V. :1980:1

la vida en el bosque, pero ella insiste que cualquier incomodidad es la gloria con tal de estar juntos. Es posible ver la fuerza de voluntad de Sītā que con gran tesón busca acompañar a su esposo. En este pasaje he centrado mi análisis. Finalmente, Rāma accede a ser acompañado por su esposa y por su hermano, Lakṣmaṇa. Los tres se van al exilio y el rey Daśaratha muere. Bhārata busca a su hermano y le pide que regrese y asuma el trono, pero él se niega ya que debe cumplir la promesa que le hizo a su padre.

En el tercer libro, los exiliados son visitados en el bosque por una mujer rākṣasa, hermana de Rāvaṇa, que pretende atraer a los hermanos. Lakṣmaṇa le corta la nariz. Rāma además mata a otros demonios y, por lo tanto, Rāvaṇa decide raptar a Sītā. Para lograr su cometido, el demonio pide la ayuda del *rākṣasa* Mārīca. Éste se convierte en un venado de hermosa piel, que despierta el interés de Sītā, quien le pide a su marido que lo cace. Mientras Rāma persigue al venado, los rākṣasas crean un grito ilusorio. Sītā, creyendo que su esposo está en peligro, obliga a Lakṣmaṇa a que lo ayude. Él se niega porque no debe dejarla sola, pero ella le pide vehementemente que auxilie a Rāma. Rāvaṇa logra su objetivo y secuestra a Sītā. Su caprichoso deseo de poseer al venado es reprobado, ya que desata el rapto.

En el cuarto libro Rāma ayuda al mono Sugrīva a matar al rey-mono Vālin por lo que, posteriormente, obtiene su ayuda para recobrar a Sītā. Ambos van en su búsqueda y descubren que la esposa del héroe está en Laṅkā.

En el quinto libro, Hanumān, que también es un mono, colabora con Rāma. Sītā está presa en Laṅkā, en una arboleda, donde es acosada por Rāvaṇa y sus esposas. Hanumān cruza el océano para llegar a ella. Y cuando está a punto de rescatarla, Sītā le advierte que no puede ser tocada por otro hombre que no sea Rāma. Pese a su cautiverio, Sītā se niega a

faltar a su voto. Aún al lado de Rāvaṇa, preserva la devoción a su esposo, quien no le ha dado ninguna orden.

En el sexto libro, Rāma y el ejército de monos luchan contra Rāvaṇa. Lo vencen, pero al recuperar a su esposa, Rāma no muestra ninguna alegría: le habla con gravedad y la somete a una ordalía de fuego para ver si ha permanecido casta. Ella demuestra que está inmaculada. El exilio termina y Rāma asume el trono.

En el último libro, Sītā está embarazada. Los habitantes del reino consideran que Rāma no debió aceptarla, ya que estuvo con otro hombre. Lo critican duramente por dejarla permanecer a su lado. Influido por estos juicios, Rāma abandona a Sītā a su suerte, dejándola sola para dar a luz a sus hijos Kuśa y Lava. Rāma cambia de parecer y decide volver a ver a Sītā, pero exige que pase por otra ordalía de fuego. Finalmente, ella pide que se la trague la tierra y desaparece. En este final existe una severa crítica a la actitud de Rāma.

En el mundo narrado hay una súplica de Sītā a su marido para poder acompañarlo al destierro. Las evaluaciones internas con las que Sītā es descrita son: agobiada del dolor (*sītā duḥkitā*), con lágrimas en la cara (*prasaktaśrumukhī*), parecía que inundaba la tierra con lágrimas calientes (*snāpayantīva gāmuṣṇairaśrubhir-nayanacyutaiḥ*). El agua clara como cristal, surge de su tormento, brota alrededor de sus ojos, como agua de dos lotos. Sītā es representada como la víctima:

tasyāḥ sphaṭikasamkaśa vāri samtāpasambhavam

netrābhyāṃ parisusrāva pankajābhyāmivodakam

Sītā se describe a sí misma: “tan fiel como Sāvitrī, la esposa de Satyavant”. Se equipara con otras mujeres virtuosas de la mitología hindú. En esta historia, Sāvitrī, descubre que su

futuro esposo va a morir en un año; sin embargo, se casa con él y permanece a su lado hasta que muere. Yama, el dios de la muerte, aparece y ella lo sigue, mostrándole su gran devoción, hasta que logra que le devuelva la vida a su esposo. “Debes saber ¡oh héroe! que te hago reverencia, soy tan fiel u obediente como Sāvitrī a Satyavant, el hijo de Dyumatsena.”

dyumatsenasutaṃ vīra satyavantmamuvratām

sāvitrīmiva mām viddhi tvamātmavaśavartinīm

Sītā llama a su esposo Rāma gran sabio (*mahāprājña*), de gran mente (*mahāmate*), poderoso o muy fuerte (*mahābala*), héroe (*vīra*), divino (*daivatam*).

Uno de los temas que se reiteran en el *Rāmāyaṇa* es la conducta correcta. Sītā sólo piensa en función de Rāma: es su compañera y, a juicio suyo, deben de permanecer juntos siempre. “¿Cuál es la causa por la que no me complaces y no me llevas de aquí, a tu propia mujer de buena conducta y que tiene un voto con el marido (*pativrātam*)?”:

evamasmātsvakām narīm subṛttām hi pativrātam

nabhirochayase netuṃ tvaṃ mām keneha heturna

La promesa de servir es sumamente importante en el texto: “soy devota hacia mi marido, *bhaktam pativrātām*”. Esta última palabra aparece varias veces en el texto al igual que el deber, la castidad, la disciplina, la unión sagrada, los ritos, la devoción, las dificultades, el sufrimiento, el dolor (de cumplir con el deber), la súplica, el ruego, la imploración. Sītā exalta su relación con Rāma en su súplica. No se trata sólo de un deber, sino también del profundo amor que motiva este comportamiento. “Si no deseas llevarme al bosque a pesar del dolor que me causa, trataré de causar mi muerte con fuego o agua”:

yadi mām duḥkhitāmevaṃ vanam netuṃ na cecchasi

viṣamagni jalaṃ vāhamasthasye mṛyukāraṇāt

Sītā, en su indignación, insulta a Rāma porque éste no desea cumplir con el deber que le fue asignado.”¿Cómo mi padre, señor de Mithilā, Vaideha , te tomó por yerno Rāma, una mujer en el cuerpo de un hombre?”

kim tvāmānyata vaidehaḥ pitā me mithilādhipaḥ

rāma jāmātaramprāpya striyaṃ puruṣvigramam

En la insistencia de su súplica se puede ver un personaje que muestra la voluntad de cumplir con las labores que le exige su matrimonio. En su intento por lograrlo es capaz de cualquier cosa, lo cual le otorga un matiz particular, que se pierde en otros textos. En el mundo narrado, se puede apreciar su amor: no un amor descontrolado como el de Rādhā, sino un amor dentro de los límites señalados por la sociedad.

En el acto de narrar Sītā es llamada Maithilī, Vaidehī, Janakī, Janakātmā. Sītā se concibe a partir de su parentesco y su lugar de nacimiento (es la hija de Janaka, nacida de Janaka). En la obra de Vālmīki, la caracterización de Sītā acentúa el deber y acusa una marcada ausencia de palabras sensuales. Hay pasajes donde el autor señala que Sītā posee toda la belleza. Sin embargo, esta cualidad no se describe. Sólo es de formas perfectas, sin que haya exaltación de su hermosura.

El sentido de obligación se reitera constantemente a través de la sintaxis de las oraciones, que en algunos casos utiliza participios pasivos potenciales, reforzando la repetición léxica del deber.

En el acto comunicativo son los personajes Sītā y Rāma, mediante sus diálogos, quienes expresan las evaluaciones externas. A partir de ellos se manifiesta la moralidad de

la historia. Rāma no considera que el deber de Sītā sea ir con él al exilio, sino que debe permanecer en el reino. Sītā enuncia así su deber:

“Mi unión contigo es sagrada y lo será aún después de la muerte. La escritura sagrada de los famosos *brāhmaṇes* fue escuchada: cuando en este mundo de acuerdo con sus propias costumbres, el padre de una mujer la da en matrimonio a un hombre, ella es de él, aún en la muerte”.

pretyabhāve pi kalyāṇaḥ saṅgamo me sahatvayā

śrutirhi śrūyate punyā brāhmaṇanām yaśsvinām

ihaloke ca pitṛbhīryā strī yasya mahāmate

adbhirdatta svadharmeṇa pretyabhāve pi tasya sā

Estos dos deberes complican la historia y gracias a que Sītā se va al bosque es raptada por Rāvaṇa, lo que ocasiona su gran tragedia. Aunque Nandy¹¹⁸ señala el lugar periférico que ocupan las relaciones de pareja en la India, en este texto tenemos un ejemplo de lo contrario. Para Sītā lo más importante es su esposo: desea estar con él aún cuando éste la hizo pasar por el fuego. Su papel de madre tiene un carácter secundario. Aunque el *Rāmāyaṇa* nos refiere un mundo patriarcal, hay un espacio especial para las mujeres: la noción de la madre es más lejana. Sītā es valorada como esposa y no sólo es una esposa abnegada, aunque eso está presente: es una mujer que por amor es capaz de cualquier cosa. Ella es la compañera incondicional. Sītā se reduce más adelante a la esposa perfecta y sumisa y se olvida que ella puede incluso insultar a su marido para que puedan estar juntos. Sītā se transforma en las historias posteriores. Evidentemente, no hay un retrato único de

¹¹⁸ Nandy, A.:1980:36ṃ

ella. Por lo tanto, en la actualidad no se puede proclamar que exista sólo una forma de estos dos personajes. Sītā tampoco es una figura unidimensional en Vālmīki.

Uttararāmacarita de Bhavabhūti

El drama en sus orígenes estuvo profundamente ligado a la religión. Las referencias más antiguas al teatro se encuentran en el *Mahābhāṣya*, donde se afirma que existían representaciones de la matanza de Kaṃsa. El hinduismo y el budismo jugaron un importante papel en el desarrollo del teatro. Los fragmentos más antiguos son de Aśvaghōṣa y pertenecen a la tradición budista. En el jainismo también se empleó el teatro como una forma de propagar las creencias religiosas.

Por otra parte, algunos académicos destacan la importancia de las tradiciones populares en el drama, pero se debe reconocer que el teatro se desarrolla a lo largo de mucho tiempo y por lo tanto estuvo sujeto a varias influencias.

Existen diez géneros teatrales, pero uno de los que más destaca es el *nāṭaka*, (comedia heroica), en el que normalmente se hace un tratamiento de los relatos épicos, históricos o mitológicos. El héroe defiende una causa justa y el amor es una de las partes centrales de la historia. El *Uttararāmacarita* es un *nāṭaka* y la historia se ubica en el contexto del *Rāmāyaṇa*.

Las obras se escribían usando distintas lenguas, dependiendo del personaje. Los reyes, *brāhmaṇes* y hombres de alto rango hablaban sánscrito; las mujeres y hombres de baja clase social prácrito. Existían distinciones en el prácrito: las mujeres de clase alta hablaban mahārāṣṭrī en pasajes líricos; en la prosa, las mujeres y los niños debían hablar

śaurasenī; los sirvientes reales māghadhī y apabhraṃśa, los de clase social más baja.¹¹⁹ En el texto de Bhavabhūti, las diosas hablan en sánscrito, no siendo así en el caso de Sītā.

Desde los primeros siglos de nuestra era, el teatro en la India se convirtió en un importante género que mezclaba el verso para expresar las emociones intensas y la prosa para las escenas más ordinarias. La prosa se utilizaba para narrar la acción, se escribía en una lengua simple, con semejanza a la lengua hablada, rica en expresiones populares, o al menos espontáneas.¹²⁰ El verso es mucho más elaborado, ya que emplea todos los recursos de la poética, haciendo uso de diversas métricas y en ocasiones reflexionando sobre una situación.

Después de los siglos VII y VIII, la producción teatral en la India se caracteriza por la introducción progresiva de detalles folklóricos, de intrigas más complicadas¹²¹, y en muchos casos sólo se buscaba el cumplimiento de las normas.¹²² Los musulmanes detentaron el poder y posteriormente empezó la decadencia del teatro sánscrito. En el siglo XII y XIII, ya había perdido el importante lugar que tenía. La tradición teatral se preservó en algunos templos. Algunas obras populares y de entretenimiento se continuaron representando, pero ya se había terminado el periodo del gran teatro sánscrito.

Al parecer, las funciones tomaban lugar en diversas ocasiones y ante todo tipo de públicos. Las representaciones se llevaban a cabo en festivales religiosos, coronaciones, celebración de victorias, etcétera.

La información que se tiene de la vida de Bhavabhūti proviene de los prólogos de sus obras. En el *Mālatīmādhava* se señala que en el sur, en la provincia de Vidarbha, había

¹¹⁹ Macdonell, A.: 1962:295

¹²⁰ Renou, L.: 1961:9

¹²¹ Auboyer, J.: 1961:14

¹²² Levi, S.: 1963:224

una ciudad llamada Padmapura. En ella habitaba una familia de *brāhmaṇes* de Kaśyapa que seguían la escuela Taittiriya de los *Vedas*, mantenían los cinco fuegos sagrados, guardaban votos religiosos, reverenciaban el estudio de lo sagrado, hacían sus ritos y eran devotos. El nieto de esta ilustre familia de nombre Batta Gopāla, hijo de Nīlakaṇṭha de fama pura, era llamado Śrikanṭha, estaba versado en la gramática, mīmāṃsā y lógica y era conocido como Bhavabhūti, hijo de Jatukaṇṭhi. Era poeta y tenía amistad natural con actores.¹²³ En el prólogo *Uttararāmacarita* también se señala que era un honorable descendiente de Kāśyapa, conocido como Śrikanṭha y llamado Bhavabhūti.

Algunos académicos consideran que el nombre de Bhavabhūti proviene de un verso que escribió en honor a Pārvatī. Ganaśyama, comentarista del *Uttararāmacarita*, plantea que Śrikanṭha es el nombre que le dieron después de que Śiva se le manifestó.

El fechamiento de su obra se ha hecho a partir de evidencias externas: Kalhaṇa en *Rajatarangiṇī* señala que Bhavabhūti era patrocinado por Yaśovarman de Kanauj y éste fue derrotado por Lalitāditya. El texto de Kalhaṇa señala las fechas del reinado de Lalitāditya 699-735 d.C., pero parece que hay un desajuste y se sugiere 724-760 d.C.¹²⁴ Existen otras referencias, pertenecientes al principio del siglo IX, en las que se alaba a Bhavabhūti, por lo que tiene que ser anterior a esa fecha.

Este autor escribió tres obras de teatro el *Mahāvīracarita*, *Mālatīmādhava* y el *Uttararāmacarita*. La primera y la última se ubican en el contexto del *Rāmāyaṇa*.

El *Uttararāmacarita* ha sido criticado por su carácter poco teatral: más que un drama evoca una serie de imágenes o retratos líricos y descriptivos. En la obra existe una

¹²³ *Mālatīmādhava*:1935:3

¹²⁴ *ibid*:7

falta de unidad.¹²⁵ La ausencia de acción en los primeros actos y la descripción de los sucesos ha sido juzgada como un error en esta y otras obras del autor.

El drama de Bhavabhūti está basado en el último libro del *Rāmāyaṇa* y relata lo que ocurre durante la separación de Sītā y Rāma. La figura de Sītā como compañera es aún más fuerte, se critica la actitud de Rāma y se replantea la historia. En el principio, antes de que aparezcan los actores en escena, se explica que Janaka ha partido a Videha por lo que Sītā está muy triste. La obra comienza con Rāma consolándola. Sītā se encuentra en un estado avanzado de embarazo. Un pintor de la corte estaba encargado de retratar toda la vida de la pareja y les informan que ha llegado hasta el momento en que se llevó a cabo la ordalía de fuego. Ellos acuden a ver los cuadros y de esta manera recapitulan todo lo que ocurrió en la historia. Esta es una de las razones por las que critican a Bhavabhūti, ya que no hay acciones sino descripción de sucesos. Sin embargo, este primer acto tiene un cierto grado de ingenio porque abrevia la narración de la historia previa de manera muy efectiva. A través de las pinturas, el espectador o lector recuerda a todos los personajes, matrimonios y episodios. La separación de los protagonistas llena de tristeza a Sītā. La pareja observa las armas divinas que serán otorgadas a los hijos de ambos cuando tengan la edad suficiente.

Sītā le pide a Rāma que la deje ir al bosque para darse un baño de purificación en las aguas del Ganges y Rāma la autoriza. Durmukha llega al palacio. Él es el encargado de informar a Rāma de lo que se habla en el reino y señala que todos dudan de la pureza de su mujer. Por esta razón, Rāma decide que Sītā no debe regresar del bosque, sino que debe ser abandonada. El primer acto termina con la partida de Sītā.

¹²⁵ Levi, S. :1963:222

En el prólogo del segundo acto, hay una conversación entre una asceta y una diosa del bosque para informar a los espectadores que los dos hijos de Sītā ya nacieron y se llaman Kuśa y Lava. Ellos se encuentran bajo la custodia de Vālmīki. Estos prólogos son típicos en toda la obra para hilar un acto y otro porque en muchas ocasiones se pierde la conexión.

Rāma se dispone a hacer un *aśvamedha* con una imagen de oro de Sītā. Él entra en escena con una espada para matar a un *sūdra* y él le dice que ser matado por un dios será su salvación. Rāma se da cuenta que está en Janasthana, el lugar adorado por Sītā. El *sūdra* es asesinado y su espíritu conduce a Rāma a la ermita de Agatsya, el gran sabio, que quiere verlo para que después pueda realizar su *aśvamedha*.

El tercer acto sí tiene acción y es considerado como uno de los ejemplos más destacados del teatro sánscrito.¹²⁶ El prólogo es una conversación entre las dos diosas Tamasā y Muralā. Ellas hablan de Sītā y del dolor profundo que siente Rāma al estar separado de su mujer. Tamasā explica que cuando Sītā fue abandonada se arrojó a las aguas del Ganges y ahí dio a luz a sus hijos. Ella quería morir, pero Gaṅgā y la Tierra la preservaron. Sītā debía visitar el río Godavari para celebrar el rito del nacimiento de sus dos hijos.

Rāma y Sītā se encuentran, pero Sītā es invisible. Él está desmayado y Tamasā le dice a Sītā que sólo ella con el toque de su mano puede revivirlo. Sītā toca a Rāma: él despierta y siente una profunda alegría. Su relación con Sītā es lo más importante en la historia, es el motivo de su sufrimiento y gracias a ella se recupera. Mientras Sītā habla con Tamasā, Rāma lo hace con Vāsantī. Ambos refieren el gran amor que se sienten por su

¹²⁶ Joshi, C.N.:1966:354 bajo Bhavabhūti en las referencias bibliográficas.

pareja. Rāma piensa que todo es una ilusión y que la voz y el tacto de Sītā fueron sólo un sueño. Sītā es un personaje mágico en esta obra, lo cual se puede apreciar con gran claridad en este acto.

La invisibilidad de Sītā es un buen ejemplo de la utilización de convenciones en el teatro indio. Ella aparece en el escenario, aunque se entiende que Rāma no la ve porque es invisible. Es interesante cómo se abre un espectro imaginativo del espectador a un mundo sin límites sobre lo que se puede representar. Es importante recordar que el texto no fue para ser leído, sino para ser representado (visto y escuchado). Uno de los elementos más interesantes del teatro y de la danza india es que las convenciones sirven como instrumentos imaginativos.

En el cuarto acto del *Uttararāmacarita*, Janaka se lamenta profundamente del destino de Sītā y Kauśalya está muy avergonzada por lo ocurrido. La conversación se interrumpe con las voces de Kuśa y Lava quienes están jugando y, sin saberlo, están con sus parientes. Los hijos dicen que conocen el *Rāmāyaṇa* y comienzan a introducirse varios planos de realidad. Los niños pretenden satisfacer su curiosidad y van a buscar el caballo de la ceremonia del *aśvamedha*.

En el quinto acto se encuentran Lava y Chandraketu, el hijo de Lakṣmaṇa. A este último le causa gran sorpresa y admiración la gran valentía del primero. Ambos desean saber quién es el otro.

El sexto acto comienza con dos espíritus que relatan la valentía de los dos príncipes en combate y su fuerza guerrera.

Al encontrarse con su hijo Lava, Rāma no entiende por qué está complacido y se sorprende al ver que el joven posee las armas divinas. En ese momento, aparece su otro

hijo, Kuśa. Los dos jóvenes sienten una gran emoción al saber que están junto a Rāma. Ya que han memorizado el poema de sus aventuras, Lava y Kuśa deciden recitar un fragmento.

Por su originalidad y estilo, este último acto ha sido muy alabado. Se trata de la mejor parte de la obra y destaca como un gran ejemplo del teatro indio.

Rāma asiste junto con Lakṣmaṇa al espectáculo fantástico que ha montado Vālmīki. La obra es actuada por *apsaras* y narra lo que le sucedió a Sītā después de que fue abandonada en el bosque. El personaje de Sītā grita su soledad y desesperación, al tiempo que se representa el nacimiento de sus hijos. Rāma se altera, pensando que está presenciando la realidad. Lakṣmaṇa, sin embargo, le recuerda que está viendo una obra de teatro.

Más adelante, Pṛthivī y Bhāgīrathī discuten la crueldad de Rāma y su falta de consideración. Durante la representación, Rāma habla con los personajes e interactúa con ellos como si fueran reales. Rāma se desmaya y Arundhati trae a Sītā para que lo toque y se recupere. Vālmīki llama a Kuśa y Lava y finalmente todos se enteran de que son una familia.

Bhavabhūti modifica el final de la historia para cumplir con las reglas del final feliz. La maravilla del desenlace se desliza imperceptiblemente en la acción por la intermediación del espectáculo en el que las divinidades hacen el papel de divinidades.¹²⁷

El teatro dentro del teatro funciona como una forma de conocimiento y como una manera de confrontar la realidad.

Rāma cobra conciencia de todos los eventos que tomaron lugar al abandonar a Sītā en el bosque: se entera del nacimiento de sus hijos, de lo que le ocurrió a su esposa en los

¹²⁷ Levi, S.: 1963:223

últimos doce años. La dificultad de Rāma para distinguir entre la realidad y la ficción genera varios planos de realidad en el espectador. La representación transforma la realidad, pero está en conexión con ella.

En este último acto se reconoce el sufrimiento de Sītā: las dos diosas discuten si Rāma actuó bien o mal. Este no puede tolerar la representación porque se exalta demasiado, siente malestar al ver a su mujer arrojándose al río, deseosa de morir. El comportamiento de Rāma es condenado y se desmaya porque lo confrontan con sus malas acciones. Los dioses y elementos fantásticos son los que colaboran a solucionar el conflicto e imperan sobre la discordia.

Lo más importante es el tratamiento que el autor le da a la historia de Sītā. Existe una marcada diferencia en el personaje de Rāma. En este texto él sufre la terrible angustia de la separación de su esposa. Considero que lo más relevante en Bhavabhūti es el mundo narrado.

Sītā figura en esta obra de teatro como un personaje muy relevante porque alrededor de ella se entretiene toda la historia de la obra. En el primer acto hay referencias a su situación. El actor y el director comentan sobre el desarrollo de la historia. El actor señala que “Aún de la reina, hija de Vaideha, la gente habla. El motivo es que se quedó en la casa del *rakṣasa* y la purificación de fuego es dudosa”.

naṭaḥ : deviamapi hi vaidehyam sāpavādo yataḥ janaḥ rakṣo

gṛhsthitirmūlagnisuddhau tvaniścayaḥ

El director anticipa que si el rumor llegara al rey sería terrible:

sūtradharah: yadi punariyam kimvadantī mahārājam prati syandeta tataḥ kaṣṭam

syāt

Más adelante en el primer acto, los personajes observan las pinturas que hicieron sobre la vida del rey. Rāma le pregunta a su hermano Lakṣmaṇa hasta qué parte llega el relato. Su hermano responde que culmina con la purificación de fuego de la reina: *yāvadāryāyā hutāśane viśuddhiḥ*. La ordalía de fuego introduce el conflicto en la obra. Rāma le pide a su hermano que calle y señala que Sītā fue purificada por su nacimiento. ¿Para qué otras purificaciones? Ni el agua sagrada, ni el fuego pueden purificarla más.

*utpattiparipūtāyāḥ kimasyāḥ pāvanāntaraiḥ tīrtham kim ca vahgiśca nānyataḥ
śuddhimarhataḥ*

Es interesante esta perspectiva del autor porque en este caso Rāma tiene la seguridad de que no era necesaria la ordalía de fuego, ya que Sītā es la más pura. Bhavabhūti tiene una visión distinta a la de Vālmīki. Éste último plantea que Rāma repudia a Sītā y por ello es necesario que su mujer supere la prueba. Vālmīki y Bhavabhūti difieren en la forma de retratar el matrimonio de los dos personajes principales. Bhavabhūti desarrolla una unión cercana, amorosa con personajes muy frágiles. Aunque la relación entre Rāma y Sītā resulta esencial, Vālmīki no exalta estos aspectos.

En el *Uttararāmacarita*, Rāma le dice a Sītā que ella nació en el lugar de sacrificio a los dioses, pidiéndole que perdone este rumor que durará tanto como la vida.

devī devayajanasambhave prasīda eṣa te jīvitāvadhiḥ pravādaḥ

Una de las maneras frecuentes para referirse a ella en esta obra es *devayajanasambhava* (nacida en el lugar de sacrificio los dioses). Por lo tanto, su pureza deviene también de su origen y no queda duda de que su comportamiento es intachable.

Rāma continúa diciendo “La gente mala se complace con aquellos cuya riqueza descansa en su familia. (Por ello) extienden su palabra malvada, pero eso no le compete (a

Sītā). El lugar natural en el que debe permanecer una flor perfumada es en la cabeza y no por debajo de los pies”.

*kaṣṭa janaḥ kuladhanairamurañjanīya stanno yaduktamaśivam na hi tatḥsamam te
naisargiki surabhinaḥ kusumasya siddhā murdhni sthitirna caraṇairavatāḍanani*

Los únicos culpables de la desgracia de Sītā son las personas malvadas que se encargan de hablar mal de ella. Rāma en ningún momento duda de su mujer. Sólo que por ser un rey de noble familia le afectan los comentarios negativos sobre su esposa. En el texto de Vālmīki, Rāma al rescatar a Sītā, la desprecia. Preso de los rumores, decide abandonarla. En el texto de Bhavabhūti se hace referencia al pasado. Rāma reconoce el dolor que Sītā ha padecido, víctima de la gente malintencionada. Desde ese punto de vista, hay una transformación en la historia de Sītā: la causa de su sufrimiento es la gente que desconfía de ella. Su marido tiene muy clara su castidad y su ascendencia.

La narración del primer acto prosigue y descubrimos a Rāma vigilando el sueño de Sītā: “Ella es la prosperidad de la casa, es el néctar de pintura de mis ojos, su contacto en mi cuerpo es abundante sándalo, este brazo en mi cuello un collar de perlas fresco y suave. ¿Qué no es querido de ella? La separación sería insoportable.”

*iyamgrhe lakṣmīriyamamṛtavartirnayanayorasāvasyāḥ sparśo vapuṣi
bahulaścandanarasaḥ
ayam bāhuḥ kaṇṭheśīśiramasṛno mautilkasaraḥ kimasya na preyo yadi
paramasahyastu virahaḥ*

La imagen de Rāma que proyecta Bhavabhūti es de una fragilidad enorme: se desmaya varias veces, se impresiona fácilmente, sufre en todo momento, incluso antes de la separación de Sītā. No es el retrato guerrero que lucha con gran valentía como en el

Rāmāyaṇa. En este caso, Rāma es más humano, más débil y más sensible. Su actitud modifica nuestra percepción de Sītā: ya no es una mujer cuyo esposo duda de ella, sino que se vuelve una víctima del rechazo social.

Después de enterarse de los rumores que sobre su esposa circulan, Rāma se refiere a ella de la siguiente manera: “Por ti en el mundo hay mérito, lo que la gente dice de ti no tiene mérito. En ti el mundo (tiene) un protector (pero) tu caerás en la desgracia sin que te protejan”.

*tvayā jaganti punyāni tvayyapunyā janoktayaḥ nāthavantastvayā likāstvamanathā
vipatsyase*

Rāma está conciente de la injusticia que va a cometer en contra de Sītā y, aunque no deja de lamentarlo, considera su deber abandonarla. La culpa está presente: “Mi querida esposa, el brillo de la casa. (Ella) cayó en sueño profundo en mi pecho, embarazada, su cuerpo con un desarrollado hijo tiembla y yo la arrojo con fuerza como a una oblación”.

*visrambhādurasī nipatyā abdhānidrāmumcyā priyagrhinīm grhasya śobhām
ātāṅkasphuritakaṭhoragarbhagurvīm kaviā balim nirghīṇaḥ kṣipāmi*

Sītā en la total desesperación da a luz a sus dos hijos y, después de amamantarlos, Vālmīki se hace cargo de ellos. Ella se deslinda de su papel como madre. La maternidad en Sītā es importante al ser abandonada por Rāma en su avanzado embarazo, pero no figura como el prototipo de madre, sino más bien como mujer abandonada y víctima.

En el último acto del *Uttararāmacarita*, se presentan innovaciones en la historia. Se trata de la parte más creativa del trabajo de Bhavabhūti, donde se lleva a cabo una recreación de la historia a través de la obra de teatro. Varias realidades entran en juego y se

sobreponen. El personaje de Rāma es muy distinto al de Vālmīki, particularmente en esta parte del texto.

La relación de Sītā con la tierra es constante durante todo el séptimo acto. Existen múltiples menciones de su sufrimiento al parir sola y de la ayuda que las diosas tuvieron que darle. El dolor de Sītā se expresa de la siguiente manera: “Hija de la Tierra, diosa, fue abandonada por el rey en el gran bosque. Se aventó, a la diosa Gaṅga para dar a luz”.

*viśvambharātmajā devī rājña tyaktā mahāvane prāptaprasavamātmānam
gaṅgadevyām vimuñcati*

Bhāgīrathī le dice a Sītā “Esta es tu madre, la Tierra” *yam tu jananī te viśvambharā*. Pṛthivī, la Tierra llama a Sītā “Ven querida, ven hija mía” *ehi vatse ehi putrī*. Existe una exaltación del papel de la madre, de la Tierra que lo es todo, pero que sufre por el dolor de Sītā. Bhāgīratī señala “Aún sobre la Tierra que todo lo sostiene, se aflige y triunfa el amor de madre”

atrabhagavatī viśvambharāpi nāma vyathata iti jitama patyasneha sarvasādhārano

Rāma sufre al ver la obra de teatro, se confunde y se recrimina así mismo: “ ¡Oh reina! Mi querida compañera que habitaba en el bosque Daṇḍaka. Esta calamidad ha ocurrido a causa de Rāma”

hā devī daṇḍakāraṇyavāsapriyasakhi eṣa te rāmādhiva durvipākaḥ

Otro de los epítetos con los que Bhavabhūti se refiere frecuentemente a Sītā es “mi querida compañera que habitaba en el bosque” *daṇḍaka daṇḍakāraṇyavāsapriyasakhi*. Aquí se acentúa la solidaridad de la esposa durante el exilio de Rāma. Sītā es su compañera. Esta noción es importante en Vālmīki y en Bhavabhūti, pero pierde fuerza en textos posteriores. Estas representaciones de Sītā se relacionan con el concepto de la esposa perfecta. En el

texto de Bhavabhūti, Sītā también es llamada *cāritradevata* (mujer o diosa de buena conducta) y *puṇyavratā* (la del voto meritorio).

Bhāgīratī y Pṛthivī entablan una plática en la que discuten sobre el comportamiento de Rāma. Pṛthivī asegura que Rāma no actuó bien y Bhāgīratī piensa que su actitud se justifica. Bhāgīratī les pide a Pṛthivī y a Sītā que se calmen: *devībhūta dhātri vatse vaidehī samāśvasihi samāśvasihī.*

Pṛthivī contesta “Habiendo dado a luz a Sītā no me puedo calmar, sufrí por largo tiempo viviendo en medio de los *rākṣasas* y lo segundo (el abandono de Rāma) es muy difícil de soportar”.

*devī sītām prasūtha kathamāśvasimi so daściraṃ rākṣamadhyavāsastyāyāgo
dvitiyo hi suduḥsahosyāḥ*

La crítica se centra en Rāma y Pṛthivī declara “Señora Bhāgīratī- Todo lo que (hizo) tu querido Rāma no fue bueno, no tuvo interés en la mano que con fuerza oprimió (su matrimonio con Sītā) en su infancia, ni por mi, ni Janaka, ni por el fuego, ni por comportarse como era debido en su progenie”.

*na pramānikṛtaḥ pāṇirbālye balena pīḍitaḥ nāhaṃ na janako nāgnirnāmuṛttirna
santatiḥ*

Rāma ve la obra de teatro y al escuchar todo esto, está a punto de enloquecer y reconoce su error. “Soy tal cual como Pṛthivī (ha dicho)” *pṛthivi īdṛśo smi.*

Bhāgīratī, un poco molesta, le responde a Pṛthivī- “Venerable Tierra, eres el cuerpo del *saṃsāra*. ¿Por qué te enojas con tu yerno como si no supieras (lo que ocurrió)? Una grotesca infamia se expandió entre la gente. La purificación en el fuego fue en la isla de

Lānkā ¿De qué manera iba a dar fe la gente? La riqueza de la familia de los Ikṣvāku es la satisfacción del mundo entero. En esa dificultad ¿Él qué podía hacer?”

*bhāgavatī vasundhare śariramasi saṁsārasya tat kimsamvidāneva jāmātre ghoram
loke vitatamayaśo yā ca vahnau viśuddhirlaṅkādvīpe kathamiva janastāmiha
śradḍhātu ikṣvākūnām kuladhamidaṁ yatsamārādhanīyaḥ kṛtsno lokastaditi
viśame kim sa vatsaḥ karotu*

Prthivī, finalmente considera que Bhāgīratī tiene razón, pero habiendo juzgado las malas acciones Rāma, agrega: “Diosa, yo constantemente soy complaciente contigo, hablo así por la agitación insoportable del amor. No es que no sepa el amor de Rāma hacia Sītā. Con la mente quemada a causa del destino, él abandonó a mi hija. Por su bondad suprema, vive en el mundo para el mérito de sus súbditos.”

*devī nityam prasannāsmi vaḥ kim tvāpātaduḥsahasnehasamvegenaivam vravīmi na
punarna jānāmi sītāsneha rāmabhadrasya dahyamānena manasā daivādvatsām
vihāya saḥ lokettarena sattvena prajā puṇyaiśca jīvati*

Rāma se dice a sí mismo “Corazón que duro eres” *hr̥daya vajramasi*. Rāma acepta en varios momentos que hizo mal en abandonar a su mujer y está muy arrepentido. A lo largo del texto, es condenado aunque se buscan explicaciones de su comportamiento.

En los dos sargas de Vālmīki se ven imágenes de un sufrimiento que se enaltece, un dolor que es sublime y que por tanto es venerado. La manera en la que se describe la actitud de Sītā es tan delicada que resulta difícil pensar que sea un personaje o un modelo que haya que erradicar. Tiene un aspecto doble porque por una parte, hay una construcción patriarcal alrededor de ella, pero por otra, está permeada de una gran ternura.

En el caso de Sītā, los contrastes más fuertes se encuentran en el mundo narrado y en los distintos tratamientos que se le ha dado a la historia por lo que una comparación entre varios textos resulta interesante.

El importante papel de la maternidad y la obediencia hacia los padres son temas que figuran en Vālmīki y en Bhavabhūti. Sītā es una mujer que se queda sola y tiene que enfrentar su labor como madre. Lo más notable en el *Uttararāmacarita* es la constante referencia a Sītā como la compañera: además de que es virtuosa, su papel está al lado de su marido. Esa concepción difiere de algunos retratos de la sociedad india en los que se sugiere que la relación conyugal se encuentra relegada a segundo plano. Bhavabhūti hizo otro planteamiento de Rāma y Sītā. Los hijos no le dan a ella el lugar que tiene: antes de ser la madre o la hija, es la esposa. La idea de la compañera sí aparece esbozada en Vālmīki, pero Sītā es referida como “la hija de Janaka,” en Bhavabhūti es “la compañera del bosque”. La manera de nombrar denota la diferencia que existe entre ambos textos. Bhavabhūti consideró la unión de los personajes como lo primordial en la historia. La mujer es valorada en otros términos y la mediación de Rāma como esposo arrepentido colabora delinear esta idea.

No se puede explicar a una sociedad como una foto fija. Las fuentes que utilicé en el principio de este trabajo ofrecen una visión limitada y con ellas no es posible explicar todas las variantes que se pueden encontrar en una cultura. No hay concepciones únicas.

Los hombres y las mujeres han pensado en Sītā de muchas formas. Tal vez algunos hombres la han descrito como la esposa perfecta, pero existen mujeres que han reflexionado en sí mismas y en su sociedad utilizando este personaje. En el inicio de este trabajo, pensé que Sītā encajaba con los planteamientos sociales de las clases altas. Sin embargo, la

historia se ha alterado y en ese proceso varía su construcción y las mujeres han terminado por apropiarse de ella.

No sólo existe el amor romántico y pasional como en el caso de Rādhā, sino un amor que crece a través de la dedicación, la paciencia y el compañerismo. Esa es la Sītā que se aprecia en Vālmīki y en Bhavabhūti. Estos rasgos, en muchos casos se han borrado a favor de otros. Hay manifestaciones sociales que se salen de los límites marcados y en el caso de Sītā este proceso es muy sutil.

Discusión final

Sītā padece el abandono y la duda de su castidad. Rādhā en cambio sufre por la pasión, por el deseo de estar con su amante ausente con el que quiere gozar. Su dolor es más violento y el de Sītā mucho más noble. Tal vez por ello los poetas se identifican con Rādhā, pero muchas mujeres asimilan su vida cotidiana con la historia de Sītā.

Rādhā tuvo un cambio muy importante porque en un lapso de tiempo muy corto pasó de ser el personaje de una simple pastora a ser concebida como una diosa madre. Este salto estuvo muy relacionado con los movimientos religiosos del periodo medieval en los que fue asimilada a la Devī. A pesar de que Rādhā se ubica en un contexto religioso y puede ser entendida como una metáfora, la historia de amor está presente y es uno de los motivos por los que se convirtió en uno de los temas favoritos de la poesía, la danza y la pintura. En el periodo medieval, se desarrolló una escuela de poesía de carácter secular en la que figura Rādhā, lo que refuerza la idea de que pudieron existir lecturas paralelas del personaje.

La sensualidad de Rādhā es tan prominente en el *Gītagovinda* en sonidos, colores y sentimientos que es muy fácil perderse en la belleza del texto olvidando su carácter religioso. Por ello, Jayadeva al final de las canciones apunta cuál es la intención de su obra: hablar de Kṛṣṇa. Caitanya también le recuerda a los devotos cuál era el sentido de esta narración: señala que no se trataba simplemente de erotismo, sino que era un medio para tratar el tema de Kṛṣṇa. El *Gītagovinda* es las dos cosas, un texto religioso y una historia erótica. En ese sentido, estoy de acuerdo con Lee Siegel quien propone que en Jayadeva convergen la dimensión sagrada y profana del amor. No se pueden hacer divisiones tajantes entre una y otra porque jamás están claramente separadas. La pasión de Rādhā es importante para los devotos, pero la mujer enamorada también es un tema que causó fascinación y un gusto a través de diversas manifestaciones artísticas.

El mundo narrado del *Bhāgavata Purāṇa* y del *Gītagovinda* con respecto a los romances de Kṛṣṇa es muy distinto. Jayadeva resaltó a la pastora elegida y logró que el personaje de Rādhā prevaleciera. El erotismo está desarrollado de una manera mucha más explícita y profunda en el *Gītagovinda* que en el *Purāṇa*. El libro X de éste último texto continúa teniendo una gran importancia, pero la historia particular de Rādhā y Kṛṣṇa también ha ocupado un lugar muy destacado. El amor de Rādhā en el *Gītagovinda* es más carnal y apasionado. Rādhā no se dedica a meditar en Kṛṣṇa para estar cerca de él, sufre terriblemente al no poder estar a su lado.

El matrimonio de Rādhā es un aspecto conflictivo. En algunas versiones, la intensidad del amor le proporcionaba mayor emoción a la historia; en otras, se prefiere omitir este detalle y casarla con Kṛṣṇa para evitar esa falta.

La infidelidad femenina en la India, como en muchas sociedades, no era algo que se apreciara fuera de la literatura. Conforme Rādhā empieza a tener un estatus de diosa y se asimila como consorte de Kṛṣṇa, hubo un desagrado por pensar en la diosa como esposa de otro hombre. Ese es uno de los puntos en los que hubo una negociación con el personaje de Rādhā. En este caso, se puede ver una relación entre la femineidad expresada en un texto y la realidad social.

Rādhā colaboró a articular una nueva imagen de Kṛṣṇa. Después de la aparición de Rādhā, cambió por completo la personalidad del dios. Kṛṣṇa se convirtió en el gran amante. Bankimchandra quiso cambiar la imagen de Kṛṣṇa y tuvo que transformar también a Rādhā. Si Kṛṣṇa ya no iba a ser un dios erótico, entonces Rādhā tenía que pasar a un segundo plano.

Los nacionalistas deseaban remover la figura de Rādhā por lo que en el siglo XIX esta figura empezó a perder popularidad entre las nuevas obras. Sin embargo, continúa contándose su historia: en la danza, en manifestaciones religiosas y en el imaginario popular. Rādhā aparece incluso en películas contemporáneas. El rechazo a Rādhā también fue resultado de los ideales victorianos de castidad y fidelidad en el matrimonio, pero a pesar de la influencia de la moralidad occidental, Rādhā tiene un público que la adora.

Sītā, en cambio, es un personaje que ha permanecido desde sus orígenes en el gusto de hombres, mujeres, nacionalistas de todas las clases sociales.

Es importante considerar la posibilidad de que Rādhā sea el resultado de las fantasías sexuales de una sociedad de casta alta que era muy represiva en la práctica. En el esbozo que hice de las mujeres en la antigüedad, sólo están representadas las castas altas y es posible encontrar normas estrictas que no operaban para las castas bajas. En el

Bhāgavata Purāṇa y el *Gītagovinda* es posible hacer una lectura en la que se ve la fantasía masculina en la que todas las mujeres salen en la búsqueda de Kṛṣṇa, abandonan todo para ir con él y amarlo.

Las mujeres también hacen distintas utilizaciones de estos relatos. Una mujer vishnuita que aprendió a leer en el siglo XIX quería acceder a las escrituras sagradas, pero ocultó su aprendizaje a su familia. Ella en su autobiografía empleó como metáfora, el amor ilícito de Rādhā y Kṛṣṇa para ejemplificar la doble vida que llevaba. Estos personajes funcionan para referir un fuerte deseo, puede ser de carácter religioso, que trasciende las restricciones y el contexto del hogar.¹²⁸ El erotismo se volvió muy importante en los cultos vishnuitas, no sólo para los hombres: muchas mujeres sujetas a un patriarcado inflexible también querían entrar en una relación erótica con Kṛṣṇa.¹²⁹ Estas nociones prevalecieron entre personas de diversas clases sociales porque la popularidad de los amores de estos dos dioses se encuentra a todos los niveles, ya que el culto se caracterizó por su gran apertura hacia devotos de todos los estratos.

Más tarde, los episodios eróticos ya no fueron del agrado de grupos que no deseaban esa imagen del dios, ni tampoco esa imagen de las mujeres, ni siquiera como fantasía. Se buscaron otros estereotipos como el de Sītā.

La manera en la que Sītā ha sido construida a través del tiempo no apunta hacia un personaje pasivo. La utilización que se ha hecho de ella ha estado en constante cambio. En la voz de muchas mujeres se ha modelado una Sītā nueva que responde a las vivencias y a los conflictos por los que pasan en su vida. Es curioso que aún en la actualidad, este

¹²⁸ Sarkar, T.:1999:289

¹²⁹ Sarkar, T.:1999:291

personaje continúa escribiendo su historia. Sītā ha prevalecido por mucho tiempo y es recreada una y otra vez.

Sītā es víctima de la injusticia y por esa razón ha sido un símbolo, no sólo para las mujeres sino también para los hombres y para los movimientos sociales desde el siglo XIX. Los grupos nacionalistas no encontraron una imagen que exaltar en Rādhā porque representaba a una mujer de sexualidad descontrolada que difícilmente podía ser un modelo a seguir (mucho menos en una época en que los valores occidentales, enraizados en el cristianismo, comenzaron a volverse importantes). Sītā en cambio, no podía ser rechazada por nadie porque su comportamiento es perfecto.

Sītā es la verdadera heroína del *Rāmāyaṇa*. Un hombre entrevistado en la India señaló “De las tres o cuatro faltas que veo en Rāma, el maltrato a Sītā es la peor de todas.”¹³⁰ En cambio Sītā no cometió ninguna falta, ni siquiera en los momentos de mayor desesperación. Siempre es fiel y atiende sus deberes.

En Vālmīki y en Bhavabhūti, la personalidad de Sītā es muy diferente al retrato que se hace de ella en la serie televisiva. Sītā, en la visión de Vālmīki, le dice a Rāma que los peores tormento no importan si él está a su lado. Sītā es de una dulzura y una delicadeza sumamente conmovedora. Después de leer esos versos es inevitable pensar ¿Cómo Rāma fue capaz de hacerla pasar por el fuego?

El amor y el apoyo son las características fundamentales de Sītā en el texto de Vālmīki. No obstante, con el paso del tiempo, se convierte en un personaje muy simple. Es el caso del texto de Tulsīdās (en el que está basado la serie televisiva), donde Sītā pierde el valor que más se aprecia en Vālmīki.

¹³⁰ Kishwar, M.:2000:292

En el texto de Bhavabhūti, Sītā es mágica, goza de la facultad de ser invisible, no quiere aparecerse ante su marido porque él la rechazó. Rāma no le ha ordenado presentarse, pero ella no duda en tocarlo, como le sugieren las diosas, para lograr que él resucite. El cambio de Rāma y Sītā, la enaltece a ella porque se describe la dificultad de su experiencia y la injusticia de su marido.

La idea de la madre tiene un gran poder en la India como puede verse a través de las fuentes. Sītā no es el retrato de la madre, pero en el momento en que es abandonada por Rāma, ella espera a sus dos hijos y ese hecho hace la separación todavía más dramática. Las mujeres en muchas aldeas de India cuentan la historia del *Rāmāyaṇa* a través de canciones en varias lenguas. Usan a Sītā para hablar del abandono, del embarazo y del parto solas. Lo llaman *Rāmāyaṇa*, pero en realidad cantan la vida de Sītā¹³¹. Este es uno de los rasgos importantes de Sītā en Bhavabhūti, ya que se hacen menciones constantes a esta parte de la historia. Su soledad es nuevamente representada en el teatro dentro del teatro. Con la Tierra, madre de Sītā, también se exalta la maternidad. Pṛthivī, por su amor de madre no es capaz de comprender los motivos de Rāma. “Aún la Tierra que todo lo sostiene, fue capaz de sentir pena por el sufrimiento de su hija, Sītā.” La concepción de femineidad que el texto ilustra está en un contacto profundo con la realidad que venera a la madre.

Rāma en el *Uttararāmacarita* no es el retrato del hombre perfecto: es un hombre que sufre por la separación de su esposa que es tan importante para él. En el *Rāmāyaṇa* también puede apreciarse cómo la noción de individuo no es lo más importante. Aunque Rāma quiere estar con Sītā, no puede porque guarda un celo por su honor y por lo que la sociedad opina que es lo correcto.

¹³¹ Dev Sen, N.: 1998

Sītā en Bhavabhūti es llamada “la compañera que habitó en el bosque.” Lo primordial es que permanecía con su esposo en cualquier circunstancia. Conforme la figura de Sītā se desarrolla hay una preferencia por tratar su aspecto de víctima y no de compañera. En la actualidad se percibe a Rāma y Sītā de forma estática. No se puede observar un interés por la Sītā de Vālmīki o Bhavabhūti y se busca en Rāma al guerrero cuando ambos tienen otras dimensiones.

En el desarrollo del culto a Rāma, Sītā no sobresale. Su sexualidad no juega nunca un papel porque en ella otros aspectos de la femineidad son valorados. Esta moralidad fue finalmente preferida a la de Kṛṣṇa y Rādhā en la que ella si constituyó una parte fundamental en la adoración.

Sītā es descrita por Vālmīki como agobiada de dolor, con lágrimas en las mejillas, desolada: el agua clara como cristal que surge de su tormento. Su unión con Rāma es sagrada y durará aún después de la muerte. Rādhā es descrita por Jayadeva con el cuerpo humedecido con el sudor, sus lánguidos ojos cerrados, temblando de la gran pasión, enloquecida con el deseo sexual, sus vellos erizados, se mueve y resuenan los cascabeles de sus joyas. La súplica de Sītā es que Rāma la deje ir con él. La súplica de Rādhā es que su amante vaya para que pueda gozar con ella.

Se pueden apreciar dos extremos de la femineidad a través de estos personajes: por un lado, una mujer casta y de buen comportamiento y, por otro, una mujer de sexualidad desbordada. Estas dos concepciones se pueden encontrar en la literatura y en el arte en general como formas a través de las cuales se valoraba lo femenino.

En el caso de Rādhā, se busca una justificación religiosa, aunque puede reflejar una fantasía. En el caso de Sītā, hay un modelo que ha sido posible adecuar a múltiples

situaciones y que, al parecer, funciona de manera atemporal. Desde el 500 a.C. hasta la actualidad, se canta su historia. Sītā cuenta la vida difícil de muchas mujeres. Su relato nos ayuda a valorar el sufrimiento femenino. El aspecto erótico que Rādhā encarna ha sido objeto de censura, pero en ella se exalta la pasión y ha prevalecido como un estereotipo. Rādhā y Sītā se han ido adaptando a distintas circunstancias históricas y necesidades sociales. Sītā ha respondido mejor porque su docilidad ha facilitado el manejo de su imagen. Y aunque Rādhā queda más relegada, posee una complejidad mayor. Es obvio porque la obediente Sītā se ha colocado como un modelo. Por último, considero que el proceso de producción de los textos de Rādhā y Sītā y la interpretación de los mismos ha estado condicionada socialmente.

Bibliografía

Agarwal, B.

2000 “Two Poems on Sītā” en *Questioning Rāmāyaṇas A South Asian Tradition*, P. Richman ed., Delhi, Oxford University Press.

1985 *Agni Purāṇa*, N. Gangadharan (trad.), Delhi, Motilal Banarsidass, (Ancient Indian Tradition and Mythology) Part. II y III, vol. 28-29.

Alterkar, A.S.

1962 *The Position of Women in Hindu Civilization*, Delhi, Motilal Banarsidass.

Archer, W.G.

1957 *The loves of Krishna*, London, Allen and Unwin.

1992 *Arthaśāstra* de Kautilya, L.N. Rangarajan (ed.), Calcutta, Penguin Books.

Auboyer, J.

1961 “ Le théâtre classique de l’Inde “ en *Les Théâtres d’Asie*, Paris, ECNRS.

Bana

1950 *The Harṣa Carita*, E.B. Cowell (trad.), Delhi, Motilal Banarsidass.

Battacharya, D. (trad.) y W.G. Archer (introduction).

1963 *Love Songs of Vidāapati*, London, Gerge Allen and Unwin Ltd.

Bhandarkar, R.G.

s/a *Vaishnavism, Saivism and Minor Religious Systems*, Varanasi, Indological Bookhouse.

Bhavabhūti

- 1984 *Último lance de Rama*, introducción y traducción J.M. de Mora, México, UNAM.
- 1963 *Rama's Later History*, en *Six Sanskrit Plays*, notas y traducción C.N. Joshi, H.W. Wells (ed.) , London, Asia Publishing House.
- 1935 *Mālaīmādhavam*, traducción e introducción C.R. Devadhar y N.S. Suru, Poona, Ganesh Printing Press.
- 1979 *Bhāgavata Purāṇa*, traducción y notas G.V. Tagare, Delhi., Motilal Banarsidas, (Ancient Indian Tradition and Mythology).
- 1988 *Śrīmad Bhāgavatam*, Los Angeles, Bhaktivedanta Book Trust.
- 1920 *Brahmavaivarta Purāṇa : The Sacred Books of The Hindus*, R. Sen (trad.), Allahabad, Panini Office.
- Brunner, J.**
- 1990 "Autobiography as self" en *Acts of meaning*, 33-66, Cambridge: Harvard University Press.
- Chakraverti, A.**
- 1996 *La Miniature Indienne*, Paris, Celiv.
- Coburn, T.**
- 1991 *Encountering the Goddess: A translation of the Devi Mahatmya and Study of its interpretation*, Albany, State University of New York Press.
- Das, D.**
- 1995 "Dance" en *Jayadeva and The Gītagovinda Traditions in Orissa*, D. Pathy (ed.), Delhi, Harman Publishing House.

De Fina, A.

2000 "Orientation in immigrant narratives" en *Discourse studies* 2 (2) 131-157.

Dev Sen, N.

1998 "When women retell the *Rāmāyaṇa*" en *Manushi*, Delhi, no.108.

Dimock, E..

1966 *The Place of the Hidden Moon*, Chicago, University of Chicago Press.

Doniger, Wendy

1980 *Women, Androgynes, and other Mythical Beasts*, Chicago, University of Chicago Press.

1978 *Garuda Purāṇa*, Shastri J.L. (ed), traducción y notas de Board of scholars, Delhi, Motilal Banarsidass, (Ancient Indian Tradition and Mythology) Part. 1, vol 12.

Givon, T.

1979 *On Understanding Grammar*, New York, Academic Press.

Hawley, J.

1982 "A vernacular portrait : Rādhā in the Sūr Sagar" en *The Divine Consort Rādhā and the Goddesses of India*, J.S. Hawley D. Wulff (eds.) Berkeley, California.

1984 *Sūr Dās: Poet, Singer, Saint*, London, University of Washington Press.

Hess, L.

1999 "Rejecting Sītā; Indian responses to the ideal of man's cruel treatment of his ideal wife" en *Journal of American Academy of Religion* :67:1.

1957 *The Jātaka Stories of the Buddha's Former Births*, E.W. Cowell (ed), London , Luzac and Company, vol.III.

1964 *Kāmasūtra* of Vatsyayana, Richard Burton (trad.), London, George Allen and Unwin LTD.

Kapur, A.

1993 “Deity to crusader: The changing iconography of Rām” en *Hindus and the Others*, G. Pandey, Delhi, (ed.)Penguin.

Kaviraj, S.

1998 *The Unhappy Consciousness*, Delhi, Oxford University Press.

Kishwar, M.

2000 “Yes to Sītā, no to Rām: The continuing hold of Sītā on popular imagination” en *Questioning Rāmāyaṇas A South Asian Tradition*, P. Richman ed., Delhi, Oxford Press.

Khokar, M.

1979 *Traditions of Indian Classical Dance*, Delhi, Clarion Books.

Labov, W.

1972 “The transformation of experience in narrative syntax” en W. Labov, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, 354-396. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

1965 *The Laws of Mamu*, G. Bühler (ed.), Delhi, Motilal Banarsidass, (Sacred Books from the East).

Levi, S.

1963 *Teatre Indiene*, Paris, College de France.

Macdonell, A.

1962 *A History of Sanskrit Literature*, Delhi, Motilal Banarsidas.

Mackenzie Brown, C.

1982 "Theology of Rādhā in the *Purāṇas*" en *The Divine Consort Rādhā and the Goddesses of India*, J.S. Hawley D. Wulff (eds.) Berkeley, Berkeley Religious Studies Series.

1990 *The Triumph of the Goddess: The Canonical Models and Theological Visions of the Devī Bhāgavata Purāṇa*, Albany, State University of New York Press.

Miller, B.

1977 *Love of the Dark Lord: Jayadeva's Gīta Govinda*, New York, Columbia University Press.

1964 *The Minor Law-Books*, Max Müller (ed.) Delhi, Motilal Banarsidass (Sacred Books from the East).

Nandy, A.

1980 *At the Edge of Psychology: Essays in Politics and Culture*, Delhi, Oxford University Press.

Nath, V.

1980 "Women as property and their right to inherit property up to the Gupta period" en *The Indian Historical Review*, Delhi, Motilal Banarsidass, vol. XX, no. 1-2.

1989 *Padma Purāṇa*, G.P. Bhatt (ed.), Delhi, Motilal Banarsidass, (Ancient Indian Tradition and Mythology), Part. II, vol. 40.

Panigrahi, N.

1995 “Music” en *Jayadeva and The Gītagovinda Traditions in Orissa*, D. Pathy (ed.), Delhi, Harman Publishing House.

Prasad, M.

1995 “The *Gītagovinda* Seva” en *Jayadeva and The Gītagovinda Traditions in Orissa*, D. Pathy (ed.), Delhi, Harman Publishing House.

Prince, G.

1982 *Narratology: the form and functioning of narrative*, Berlin, Gruyter.

Raghavan, V.

1980 “The *Rāmāyaṇa* in Sanskrit literature” en *The Rāmāyaṇa Tradition in Asia*, Delhi, Sahitya Academy.

1971 *Vālmīki Rāmāyaṇa: The National Epic of India*, P. L. Vaidya (ed.), Baroda, Oriental Institute.

1996 *Rāmāyaṇa of Vālmīki*, R. Goldman y S. Sutherland (trads), Princeton, Princeton University Press.

Rath, B.

1995 “Orissa the homeland of Jayadeva” en *Jayadeva and The Gītagovinda Traditions in Orissa*, D. Pathy (ed.), Dehli, Harman Publishing House.

Rao, V.N.

1991 “A *Rāmāyaṇa* of their Own: Women’s Oral Tradition in Telugu” en *Many Rāmāyaṇas: The diversity of narrative tradition in South Asia*, Berkeley, California Press.

Renou, L.

1961 “ Sur le theatre indien de langue sanscrite” en *Les Théâtres d'Asie*, Paris, ECNRS.

Richman, P

2000 “Questioning and multiplicity within the Rāmāyaṇa tradition” en *Questioning Rāmāyaṇas A South Asian Tradition*, P. Richman ed., Delhi, Oxford Press.

1981 *Rig Veda, An Anthology*, W. Doniger trad., London, Penguin Books.

Sarkar, T.

1999 “Su libro, su vida. Autobiografía de una mujer en el siglo XIX” en *Pasados poscoloniales*, Dube, S. (coord.)México, Colegio de México.

Schiffrin, D.

1996 “Narrative as self-portrait” en *Language in society*, 25, 167-203.

Schomer, K.

1982 “Where have all the Rādhā's gone? New images of woman in modern Hindi poetry” en *The Divine Consort Rādhā and the Goddesses of India*, J.S. Hawley D. Wulff (eds.) Berkeley, Berkeley Religious Studies Series.

Siegel, L.

1978 *Sacred and Profane Dimensions of Love in Indian Traditions in the Gītagovinda of Jayadeva*, Delhi, Oxford Univesity Press.

Singaravelu, S.

1982 "Sītā's Birth and Parentage in The Rāma Story" en *Asian Folklore Studies*, no.41: 235-243.

Singer, M.

1966 "The social teaching of the *Bhāgavata Purāṇa*" en *Krishna: Myths, Rites and Attitudes*, Honolulu, East-West Center Press.

Srivastava, M.

1979 *Mother Goddess in Indian Art, Archaeology and Literature*, Delhi, Agam Prasad.

Smith, W.L.

1988 "Ethical Revision" en *Rāmāyaṇa Traditions in Eastern India*, Stockholm, Department of Indology.

Sutherland, S.

1989 "Sītā and Draupadī: Aggressive behavior and female role models in the Sanskrit epics" en *Journal of the American Oriental Society*, Vol.109.

2000 "The voice of Sītā in Vālmīki's Sundarakaṇḍa" en *Questioning Rāmāyaṇas A South Asian Tradition*, P. Richman ed., Delhi, Oxford University Press.

Talmy, L.

2000 *Toward a Cognitive Semantics*. Cambridge, Mass: MIT

Tannen, D.

1993 *Framing in Discourse*, Oxford, Oxford University Press

Thapar, R.

1975 "Looking Back in History" en *Indian Women*, Devaki Jain (ed), Delhi, Ministry of Information and Broadcasting.

Tola, F. (trad.)

1999 *Gīta Govinda de Jayadeva*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Van Buitenen, J. A. V.

1966 "On the archaism of The *Bhāgavata Purāṇa*" en *Krishna : Myths, Rites and Attitudes*, Honolulu, East-West Center Press.

Wulf, D.

1996 "Consort and Conqueror of Krishna" en *Devī Goddesses of India*, Berkeley, University of California Press.

Young, G.

1987 *Taleworlds and Storyrealms*. Dodrecht: Martinus Nijhoff

Winternitz, M.

1977 *History of Indian Literature*, Delhi, Munshiram Manoharlal.