

El Colegio de México

LA DEVOCIÓN FEMENINA EN EL TIRUVĀYMOḶI DE
NAMMĀLVĀR

Tesis presentada por
RENATO AKATZIN DÁVALOS RAMÍREZ
en conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD: SUR DE ASIA

Centro de Estudios de Asia y África

2015

ÍNDICE

Introducción.....	3
Capítulo I. Tamilakam hasta del siglo VIII dec.....	9
I.1.Consideraciones iniciales.....	9
I.2 Antecedentes de la literatura <i>bhakti</i>	26
I. 3 Dioses en la LC.....	42
I.4 La mujer en la época caṅkam y periodos posteriores.....	46
Capítulo II. La devoción en los poemas femeninos del TVM.....	50
II. 1 Introducción. EL Nammālvār.....	50
II.2 Análisis de los poemas.....	51
II.2.1 V-5: Lo que ella dice a su madre.....	54
II.2.2. V-9: Lo que ella dice a sus amigas.....	59
II.2.3. VI-1: La madre habla con los mensajeros.....	63
II.2.4. VI-5: La amiga a su madre.....	66
II.2.5. VI-7: La madre en soliloquio.....	69
II.2.6. VII-2: La madre habla con Kaṇṇan.....	72
II.2.7. VII-3: Lo que la joven dice a la madre.....	78
II.2.8. VIII-9: La amiga a la madre de la joven.....	81
II.2.9. IX-7: La joven a mensajeros.....	85
Capítulo III. Consideraciones finales.....	90
III.1 Voz femenina y la audiencia.....	90
III.2 Separación entre joven y divinidad.....	92
III.3 Unión de la joven con Dios. Ciudad-templo y Dios.....	95
Bibliografía.....	99
Anexos.....	103

Introducción

Lo que busco con esta investigación es presentar un análisis de un fenómeno literario-religioso que ilustra una visión del mundo muy particular: la voz femenina en la literatura religiosa para expresar un tipo particular de devoción (*bhakti*), instalada en dos culturas distintas: la cultura que bebe de textos sánscritos y aquella que proviene de los textos tamiles. El texto que he elegido para hacer este análisis es el *Tiruvāymoḷi* (traducido como “Palabras de la boca sagrada”), compuesto aproximadamente en el siglo VII. La obra se atribuye al más sobresaliente de los 12 santos tamiles (también conocidos como *ālvāres*), Nammālvār, cuyos escritos constituyen más de una cuarta parte del canon para la religión śrivaishṇava del sur de India. El *Tiruvāymoḷi* es una obra poética y religiosa en lengua tamil de 100 poemas, encadenados entre sí, que reflejan una cultura del poeta en dos sentidos: por un lado, utiliza recursos de la imaginería tamil presente en la literatura anterior; pero también exterior, pues demuestra un conocimiento cabal de la tradición proveniente de los textos sánscritos.

Esta tesis está dividida en dos capítulos. El primer capítulo se divide, a su vez, en dos secciones. La subdivisión es la siguiente:

1. La primera sección se enfoca en el momento histórico que antecede a los *ālvāres*, los reinos localizados en el sur de India en este momento histórico (hasta el siglo VIII), sus conflictos y relaciones; por último, las relaciones históricas entre religiones que comienzan a tomar fuerza en este momento, a saber la jaina y budista, ambas opuestas a un “renacimiento” del hinduismo que comienza con el ascenso de los nuevos reinos tamiles. En general, procuro no detenerme en detalles sobre estas cuestiones; busco enfocarme en lo que considero importantes para el desarrollo del movimiento *bhakti* en el sur de India. El énfasis, al final de esta sección, está puesto en uno de los temas más importantes para la

comprensión de este movimiento: la creación de nuevos templos, por parte de los nuevos reinos, dedicados a dioses del panteón hinduista.

2. La segunda sección trata cuestiones culturales y literarias, es decir, la tradición cultural precedente a Nammālvār, prestando especial atención a la literatura *caṅkam* y el encuentro entre las tradiciones que forman parte de la imaginaria del *Tiruvāymoḷi*.

La parte central del primer capítulo tiene que ver con la literatura *caṅkam*. Esta literatura es valiosa no sólo como documento histórico, sino también base de la cultura que después aparecerá claramente en los poemas que he seleccionado de Nammālvār. He procurado que esta subdivisión estuviese acompañada de una reflexión como hilo conductor, y ésta, aunque aparece ya tarde en el capítulo, no deja de ser importante: el papel que juega el crecimiento de las religiones diferentes de la brahmánica, las dinastías que están al frente del patrocinio de diversas religiones y la incorporación mucho más definida de la cultura sánscrita se reúnen en el movimiento *bhakti*, pero ¿es el movimiento *bhakti* una “renovación” del brahmanismo de cara al jainismo y al budismo, o bien se trata de un movimiento que busca la legitimación cultural a partir de la creación de esta literatura?

El segundo objetivo de este primer capítulo es sentar las bases para el análisis de los poemas en la segunda parte de la investigación. Para ampliar un poco más, el primer capítulo es un panorama general del momento histórico en el cual inició el movimiento *bhakti*, pero también plantea preguntas que intento responder al final del mismo. Hay problemáticas que recorren el capítulo completo, el cual, en términos generales, podría resumirse argumentando que esta primera parte busca encontrar en las causas políticas, sociales y religiosas motivos que propiciaron la creación de esta “novedosa” forma de devoción. Además, intento incorporar un argumento más en torno a una de las polémicas

académicas en boga: ¿cuál es el impacto social de este movimiento? ¿Es posible hablar de un rompimiento con la tradición anterior y el surgimiento de una nueva, o bien se trata de una combinación de dos tradiciones que databan ya, para este momento, de gran reconocimiento en Tamilakam? Si se miran las condiciones sociohistóricas en las que surge el movimiento *bhakti*, ¿es posible hablar de una *bhakti* que está a favor o en contra de la cultura dominante? Hasta aquí el primer capítulo.

Para el segundo capítulo, he elegido nueve poemas del *Tiruvāymoḷi* en los que el poeta se expresa a través del uso de una voz femenina, lo cual parece idealizar el más alto grado de devoción a partir de la figura femenina, pero como se verá más adelante, cumple una amplia gama de funciones. La otra razón por la que he elegido estos poemas es porque creo encontrar reflejados algunos de las ideas más importantes de la obra en general: la idea de Dios, prácticas de devoción y, por último, el papel de los procesos históricos para la creación de un nuevo tipo de práctica religiosa. Así, estas serán las categorías en las que se centrará el segundo capítulo, pensando siempre el movimiento como el producto de un intercambio cultural y un momento histórico específico.

Uno de los aspectos más interesantes del *Tiruvāymoḷi* es que contiene elementos que pudieran interpretarse como desafiantes de la estructura social imperante: escrito por un hombre de casta baja (*śūdra*) quien redacta el texto desde una visión femenina, ¿cómo pudo haberse recogido el texto en el momento de su surgimiento? ¿Qué papel desempeñó esta figura femenina? Estas son algunos de los problemas que quisiera desarrollar a lo largo de este trabajo: un texto que parece contravenir las normas sociales puede fungir también como uno que ayuda a legitimar el establecimiento de nuevas normas sociales y que al mismo tiempo sienta las bases para una nueva forma de religiosidad.

El *Tiruvāymoḷi* también se conoce como “Veda Tamil”¹ o “Quinto Veda”, lo cual revela la importancia del texto para los devotos, pero también ejemplifica la necesidad de establecer un texto que nutra de identidad propia a una comunidad. Se trata de un texto donde el tema principal es la alabanza a Viṣṇu-Māl, cuya alabanza hace uso de un extenso repertorio para llevarlo a cabo, tanto en el terreno literario como en el religioso-filosófico. Este repertorio, como podrá observarse más adelante, se vale de dos tradiciones distintas para realizarlo, aunque estas tradiciones sólo sirven como punto de partida para un estilo diferente de literatura y de religiosidad.

La tradición anterior había considerado el estudio de los textos canónicos, *śruti* (lo escuchado) y *smṛti* (lo recordado), como la forma ideal para consagrarse con Dios. En el caso de Nammālvār y los santos tamiles, el poeta muestra al devoto una de las primeras manifestaciones de una corriente religiosa que, aparentemente, cambió de forma sustancial la experiencia y prácticas religiosas hasta entonces prevalecientes. Esta corriente trata de modo muy distinto la alabanza a Dios e idealiza aspectos que no estaban contemplados en la religiosidad que le antecede. A este movimiento se le conoce también como movimiento *bhakti*, el cual tuvo gran impacto en todo el territorio indio, tanto así que incluso en el siglo XVII, 11 siglos después de estos primeros textos, pueden encontrarse otros textos que beben de esta misma corriente religiosa. Si para la tradición brahmánica el estudio de los textos sagrados es el valor máspreciado, para el movimiento *bhakti*, movimiento que comienza con los santos tamiles, el foco de atención estará en la rendición y amor incondicional a una manifestación de Dios.

Esta corriente *bhakti* es un movimiento literario-religioso que comenzó posiblemente con los santos tamiles, los *ālvāres* y los *nayanmars* (devotos de Śiva), y que se convirtió en la corriente panindia, cuyo énfasis ya no subyacía tras la erudición y la

¹ Al igual que sucede con la tradición śrivaishṇava, los śaivas tamiles (*nayanmars*) también tienen un texto que consideran el “Veda Tamil”, el cual data de la misma época que el *Tiruvāymoḷi*, llamado *Tēvāram*, compilado de poesía devocional śaiva.

memoria, como en la tradición brahmánica, sino en la completa y absoluta rendición ante Dios. Asimismo, el *Tiruvāymoḷi* se convierte en manifiesto de una religiosidad nueva.

Es preciso recordar que los documentos históricos sobre esta época son escasos, que el periodo anterior al desarrollo de la *bhakti* en Tamilakam está también ligado con procesos políticos y sociales que permearon la ideología y las prácticas que los *āḷvāres* proponen. Aunado a los textos literarios apenas algunas inscripciones en sánscrito, prácritos y algunas más en tamil constituyen el material con el que los historiadores han trabajado hasta ahora, lo cual hace aún más difícil un análisis del momento histórico de un movimiento en el que encuentro, como motivo principal de su desarrollo, problemas de índole social y religioso. Esta tesis no puede ser sino un intento personal de conocer más a fondo la cultura tamil y, al mismo tiempo, hacer observaciones y levantar preguntas sobre dos temas que considero fascinantes: el amor y la devoción religiosa.

El segundo capítulo comienza con dos temas que son claves para entender el tipo de religiosidad que promueve este santo, al igual que el papel de la mujer para entender el uso de la voz femenina como el más alto grado de emotividad dentro del *Tiruvāymoḷi*. El primero de los temas es el culto a Māl dentro de la tradición tamil, cuáles son las características que se le atribuyen en la literatura *caṅkam* y cuáles son los antecedentes de esta devoción. En un brevísimo repaso, estos son algunos de los tópicos de esta primera parte del segundo capítulo.

La segunda parte está motivada por el uso de la voz femenina por parte del poeta. ¿Cuál es el papel de la mujer en este momento y cómo aparece descrita a lo largo de la literatura *caṅkam*? Esta segunda parte quizás esté también relacionada no tanto con la propia voz femenina, sino con las restricciones morales que se le imponen a la mujer, mismas que aparecerán en algunos poemas de la selección.

La última parte del capítulo es el análisis propiamente de los poemas, que en realidad es un análisis de lo particular (cada uno de los poemas por separado, aunque en ocasiones haciendo mención de otros poemas similares dentro de la selección) y después una categorización de los temas principales de los poemas. He escogido nueve poemas con voz femenina que están relacionados con el templo, por lo que el análisis estará centrado en cuatro aspectos que se relacionan entre sí: la voz femenina y su efectividad como recurso ante la audiencia, algunas de las características de la expresión de su separación con Dios, algunas otras sobre su unión con Dios, culminando con la identificación de la figura de Dios con el templo al que están dedicadas las canciones de los poemas.

Las consideraciones finales están motivadas por un enunciado que intenta recuperar la mayoría de los aspectos de estos poemas y reflejar también parte de los problemas que se plantean desde el primer capítulo.

Capítulo I. Tamilakam² hasta del siglo VIII dec

I.1 Consideraciones iniciales

Antes de comenzar con la exposición del contexto histórico relevante a la época que aquí concierne, siglo VI-VIII, me gustaría iniciar el capítulo con una breve exposición sobre los reinos que gobernaron previo a la llegada de los *ālvāres*. Lo que busco en este capítulo es sentar las bases histórico-sociales para el análisis de la obra de Nammālvār. El capítulo se enfoca en explicar la historia política, las pugnas entre distintas religiones y la influencia de la literatura sobre los santos tameses. Así, este capítulo intenta abarcar tres puntos importantes que después retomaré para el análisis del *Tiruvāymōli*³:

a) *Política*: El fomento a las tradiciones śaiva y vaiṣṇava, por parte de los gobernantes obedece a procesos políticos propios de la región. La creación de templos, su anclaje como centro de la economía de la región, atraviesa la política, la religión y la literatura, cuya influencia es fundamental para entender el tipo de literatura que los *bhaktas* promueven. Previo al arribo del movimiento *bhakti* también tienen una gran influencia los cambios políticos y sociales que registra la región. No es gratuito que un movimiento tan importante como el *bhakti* esté anticipado por una serie de cambios en la organización política. Las dinastías que surgen y se renuevan están, históricamente, en sincronía con el surgimiento de los santos tameses. El movimiento *bhakti* parte de una literatura que está en favor de la organización política y social de la época.

b) *Religión*: Las religiones jaina y budista ejercen una presión particular sobre los reyes que gobiernan Tamilakam antes de la llegada de los *ālvāres*. El desarrollo de ambas religiones se debilita con la instauración de la religión-templo promovida por los

² En general, los historiadores denominan Tamilakam al territorio que ocuparon las tres dinastías antes del siglo VI e. c. Este territorio comprende Tamil Nadu, Kerala, sur de Andhra Pradesh y Karnataka.

³ De ahora e Adelante, TVM.

gobernantes de la época de los santos tameses. Muchas de las obras teológicas de la época están en constante diálogo con sus contrapartes jaina y budista. También es significativo cómo estas dos religiones influyen en los primeros bosquejos de un tipo de religiosidad que queda trazada con la llegada del movimiento *bhakti*. La tradición vaiṣṇava no sólo le debe mucho a la influencia jaina y budista, sino que pretende emerger como la tradición imperante, y para manifestarse nuevamente como vigente y popular necesita crear un nuevo tipo de religiosidad. Este último punto será el que intentaré probar en el análisis, cuyas bases se encuentran en este capítulo.

c) *Literatura*: Sin duda el aspecto al que mayor atención pongo a lo largo del capítulo, quizás en parte porque, para mí, es uno de los más apasionantes temas dentro de la tesis. La literatura que surge con la llegada de los *ālvāres* debe mucho de su constitución a la tradición antecedente, pero en sus raíces hay una mezcla de culturas que Nammālvār retoma para trascenderlas y crear un estilo particular. La idea de dios proveniente del norte, la mezcla entre el papel de rey y dios en los *ālvāres*, las convenciones literarias son algunos de los puntos más importantes que retoma la tradición *bhakti*, mismos que intento explorar en este capítulo y parte del siguiente.

I.1.1 Los tres reinos

Previo a la emergencia de los *ālvāres* en el siglo VI e. c.⁴, la zona de Tamilakam estuvo gobernada por tres reinos que tuvieron el control del territorio durante varios siglos. Esta división territorial se mantuvo sin cambios importantes hasta la instauración de los Kalabhras en el siglo V, quienes presumiblemente tomaron el control del área, aunque por un periodo relativamente corto (aprox. 75 años⁵). Muchos cambios políticos ocurren desde el comienzo de la revuelta de los Kalabhras hasta siglos después de su caída a manos de la

⁴ Hardy, Friedhelm, *Viraha-bhakti*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1983, pp. 261-269. Sin dejar el tono sarcástico que en ocasiones lo caracteriza, Hardy explica que el problema de la datación histórica ha sido el más importante para los historiadores, quienes han descuidado el propio análisis de estas obras y han dedicado su tiempo completamente a fechar con "exactitud" la llegada de cada uno de los santos tameses.

⁵ Sharma R. S., *Problems of Peasant Protest in Early Medieval India*, Social Scientist, 1988, p. 9.

alianza Pallavas-Pāṇḍyas (también llamados Pāṇṭiyas). En su mayoría, la información sobre estos reinos se localiza en inscripciones de los propios gobiernos, aunque existen algunas claves en inscripciones erigidas bajo la solicitud de Aśoka. Nilakanta Sastri⁶ menciona incluso que el idioma de las inscripciones de Aśoka es tamil adaptado a la escritura brahmī, la cual contiene una mezcla de palabras de origen sánscrito y prácrito con otras de origen dravídico. La existencia de palabras prácritas y sánscritas significa un punto de referencia importante para marcar los inicios del intercambio cultural entre norte y sur de India, pese a que el impacto cultural de la cultura sánscrita es más evidente posteriormente.

El movimiento *bhakti* surge inmediatamente después de la caída de las tres dinastías tames del momento. La *bhakti* surge en una coyuntura de cambio social y político importante, con nuevos reinos en emergencia, la instauración más clara de la cultura sánscrita en el sur y el reacomodo social que trajo como consecuencia la incorporación de nuevos reinos en la región.

El primero y más importante de los tres reinos, los Cōḷas, gobernaron aproximadamente desde el siglo III aec hasta su caída a mano de la revuelta protagonizada por los Kalabhras en el siglo V dec. Las dos ciudades más importantes de este reino fueron Kāvēripaṭṭiṇam y Uraiyūr. Parte importante de las menciones en la literatura *caṅkam* está relacionada con su capacidad para adjudicarse la victoria en el campo de batalla. Situados en el nacimiento del río Kaverī (actualmente Karnataka y Kerala), los Cōḷas construyeron en sus ciudades los primeros templos a partir del siglo III dec. Para comienzos del siglo XIII, como expresa Ghose⁷, ya habían erigido la mayoría de los templos pertenecientes a este imperio, pero desde el siglo VI promocionaron una sistemática y organizada religión

⁶ Sastri, Nilakanta, *A History of South India: From Prehistoric Times to the Fall of Vijayanagar*, Londres, Oxford University Press, 1958, p. 122.

⁷ Ghose Rajeshwari, *The Tyāgarāja Cult in Tamilnāḍu: A Study in Conflict and Accomodation*, Nueva Delhi, Motilal Banarsidas Publishers, 1996, p. 222.

estatal expresada en la construcción de templos, lo cual llevó a la elaboración de rituales íntimamente relacionados con el templo e incrementó la participación de grandes sectores de la población en los mismos. Una de las dos grandes⁸ épicas tamiles, el *Cilappatikāram*, sitúa el comienzo del relato en la capital de este reino, Puhār (Kāvēripattinam). El *Maṇimēkalai*, la otra gran épica tamil, está situada en Puhār y en la península de Jaffna.

Los segundos de estos reinos, los Cēras, fueron probablemente los mayores patrocinadores de las artes, auspiciadas con el fin de encomiar a reyes pertenecientes a esta dinastía. Por ejemplo, el *Paṭṭirrupattu* (“Las Diez Décadas”) trata sobre 10 reyes Cēras en el mismo número de poemas. Los poemas del *Paṭṭirrupattu* narran la dinastía de reyes Cēra que posiblemente comenzó a partir de los primeros siglos de la era común, por lo que es que esta fue una dinastía que tuvo una emergencia posterior a la Cōḷa. Su capital fue Karuvur, situada en el centro de Tamil Nadu.

El más antiguo y longevo de los tres imperios fue la dinastía Pāṇḍiya (Pāṇḍya). Clarence Maloney localiza los comienzos de esta dinastía probablemente a inicios del siglo IV a. E. c.⁹. Con capital en Maturai, los Pāṇḍiyas tuvieron una posición geográfica que los benefició en el comercio con otros imperios, como los Han en China y el Imperio Romano. Aunque no fueron los únicos en establecer relaciones comerciales importantes con dinastías fuera de la región de Tamilakam, los Pāṇḍiyas sí fueron los que tuvieron mayor contacto comercial con otras civilizaciones, principalmente por la venta de perlas. El culto a Māyōṇ, íntimamente relacionado al culto kṛṣṇaita posterior, es uno de los más auspiciados por este reino. Friedhelm Hardy¹⁰ expresa su sorpresa al no encontrar referencias a Māyōṇ en los textos promovidos por los otros dos reinos, aunque el culto a

⁸ Las otras tres épicas son la *Cīvaka Cintāmaṇi* -épica jaina-, *Valayapāti* – sólo disponibles fragmentos de esta épica jaina- y la épica budista *Kuṇṭalakēci*. Estas cinco épicas tamiles conforman la *Aimperumkāppiyāṅkaḷ*, las “Cinco Grandes Épicas”.

⁹ Maloney Clarence, *The Beginnings of Civilization in South India*, The Journal of Asian Studies, 1970, p. 603.

¹⁰ Hardy Friedhelm, *Viraha-bhakti*, op. cit., pp. 152-153.

este dios, promovido mayoritariamente por los Pāṇḍiyas, estará conectado con la religiosidad de los *ālvāres*.

Con el desarrollo de estas tres dinastías, la creación de nuevas urbes y la institución de un nuevo sistema social en Tamilakam no se hizo esperar, aunque la principal actividad económica continuó siendo la agricultura, como sintetiza Champakalakshmi: “No es una coincidencia que las primeras familias que gobernaron, “reyes coronados“ (*Vendar*), como se describen en la primera época de la literatura tamil Sangam, emergió en el *tiṇai* de *marudam* representando los tramos fértiles para la agricultura de los valles con grandes ríos.”¹¹

De esta forma, los *vendar* (reyes de las tres dinastías importantes) comienzan a gobernar sobre grandes asentamientos fértiles para después consolidar su riqueza y comerciar con reinos vecinos. El crecimiento que proporcionó a los *vendar* la agricultura parece diluirse en lo que Nilakanta Sastri ha llamado “*una larga noche histórica*”¹². Este periodo, poco claro para los historiadores, abarcó desde ca. 300-600.

Los Cōḷas habían desaparecido casi por completo con la entrada de los Kalabhras, quienes conquistaron a los tres *vendares* y se hicieron del dominio de Tamilakam. Siglos después, los Cōḷas reaparecieron como reyes telugu y cambiaron de capital de Uraiṅūr a Rayalaseema, en el actual estado de Andhra Pradesh. Entre el siglo IV y el IX, la historia de los Cōḷas permanece con información escasa. Apenas un par de menciones por parte de budistas y jainas, pero sin testimonios concluyentes sobre el proceso por el que estos soberanos terminaron en región telugu. Budistas y jainas son parte importante para la reconstrucción histórica del periodo, por lo que también se asume que hubo un patrocinio importante de ambas religiones por parte de los reinos, al menos en el plano cultural. El

¹¹ Champakalakshmi R., *Urbanisation in South India: The Role of Ideology and Polity, Social Scientist*, p. 69: *It is not a matter of coincidence that the earliest ruling families or “crowned kings” (Vendar), as they are described in early Sangam Tamil literature, emerged in the marudam tiṇai representing the fertile agricultural tracts of the major river valleys*”.

¹² Sastri, Nilakanta, *A History of South...op. cit.*, 1958, p. 138

Maṇimēkalai, por ejemplo, es una obra budista donde narra la historia de *Maṇimēkalai*, bailarina de las cortes, quien después de escuchar las enseñanzas del Buddha, decide convertirse del hinduismo al budismo. Eso resulta importante, dado que el texto tuvo gran estima por parte de la élite cultural, el cual sirvió también para promover el budismo en la zona sur de India.

I.1.2 *Interregnum* y cambio social

Los Cōlas no fueron los únicos que desaparecieron de la región como gobernantes. Los Cēras y Pāṇḍyas tuvieron una suerte similar. La incursión de los Kalabhras, tribu que presumiblemente procedía de la parte norte de Karnataka¹³, formó una dinastía nueva con una serie de revueltas que convirtió la época en un *interregnum* de 75 años de los que no hay mucha información al respecto. Tuvo gran impacto en la organización social y política de la región la promoción del *brahmadeya*, aunque esta "concesión" no tomó un lugar prominente en el ambiente económico, político y religioso hasta la instauración de la dinastía Pallava. El *brahmadeya* era, en pocas palabras, el otorgamiento de tierras cultivables a la casta brahmin. Esto trajo como consecuencia que muchos de los propietarios de las tierras se convirtiesen, en poco tiempo, propiedad de terratenientes, dando lugar al auge que brahmines y grupos de casta baja, como los *vellāla*, quienes obtuvieron poder en un periodo corto de tiempo. A diferencia de los reinos anteriores, los Kalabhras tenían una ideología de casta y/o de brahmanización mucho menos clara a la de los demás reinos, pero con la adquisición de poder por parte de la casta brahmin, el brahmanismo encontró una ruta de expansión clara.

¹³ Sharma, *Problems of Peasant...*, *op. cit.*, p. 9.

Los brahmines y *vellāla* se convirtieron rápidamente en propietarios de las tierras. Debido a esto, no sólo la casta brahmin se vio beneficiada por el cambio en la distribución de la riqueza, sino que también surgió otro grupo que también se convirtió en propietario de las tierras: la comunidad *vellāla*. Subbrayalu explica:

Los derechos de la tierra pueden estudiarse primordialmente con referencia a dos tipos de villas, la villa general (*vellānavagai*) y villas administradas por los brahmanes del templo, que caían bajo el mismo tipo de caridad. (...) En las villas administradas por brahmanes, villas especiales creadas por reyes desde al menos el siglo VI en adelante, los derechos sobre la tierra los disfrutaban las familias de brahmines, aunque había, hasta cierto punto, un control colectivo y una administración de tales derechos¹⁴.

Los *vellāla* eran una comunidad importante para el desarrollo político y religioso, primordial para el entendimiento de los orígenes del propio Nammālvār, quien perteneció a esta comunidad, aunque de casta *sūdra*. Los *vellāla* fueron cercanos a la élite gobernante, misma que les otorgó tierras y poder político sobre las mismas.¹⁵ Aunque esta comunidad pertenecía a la casta *sūdra*, gracias al recibimiento de tierras, logró obtener el control económico y dominó sobre otros grupos que no se vieron beneficiados por el reparto de tierras. El *devadāna*, nombre que se le otorgaba a la tierra asignada a los dioses, es decir, a los templos administrados por brahmines, favoreció la emergencia de la jerarquía basada en la tenencia de la tierra. Por otro lado, a diferencia del *devadāna*, el *brahmadeya* fue el obsequio de tierras (*tirunamattukani*) que hacía al templo propietario de las mismas. Resulta imposible describir la política de la época sin hacer referencia a todo el sistema de transacciones que sucede alrededor de la figura del rey, por lo cual creo importante mencionar, entre muchas, la que considero la más importante: la donación de tierras es una de las más sobresalientes por su impacto económico, político, social y religioso. De igual

¹⁴ Subbrayalu Y., *Changes in Agrarian Relations in the Kaveri Delta c.900-1300*, Social Scientist, p. 44.

¹⁵ Presiento que el proceso de donación de tierras no fue tan sencillo como aquí queda descrito, pero no encontré mayor información sobre la evolución de la sucesión de tierras a *vellālas* y brahmines.

manera, el otorgamiento de estas tierras quedó en manos de la comunidad *vellāla* y los brahmines procedentes del norte de la región. Así, con la llegada de los Kalabhras, el *brahmadeya* comienza a promoverse dentro de la región, pero son los Pallavas quienes hacen de este "don" una parte central del sistema político. El *dāna* del rey al templo, ritual constitutivo de las cortes de la época, sumado a que la religión desarrollada en el templo, se convierten, con la llegada de los santos tamiles, en lo que Zvelebil ha llamado el "henolocoteísmo", es decir, el culto *bhakti* y su énfasis en el *locus sanctus*.¹⁶

El papel de los reyes es un elemento importante para la comprensión de la poesía de Nammālvār. Como intentaré demostrar en el análisis, el papel de un rey secular, proveniente de la literatura tamil clásica, y la figura de un Dios al estilo de Mayōṇ y el naciente Kṛṣṇa se fusionan para crear un dios "metafísico". En el caso del papel del rey en estas dinastías, Hart señala:

Primero, como agente de lo sagrado, el rey portaba un cetro simbolizando tanto su conexión con este mundo profano y un mundo sagrado encima y el papel del rey como guardián de esa conexión. Si el rey reinaba injustamente, se decía que su cetro se había doblado, implicando que la conexión del rey con lo sagrado se había roto; si reinaba justamente, entonces se decía que su cetro estaba recto o en condición auspiciosa (*ceṅkōl*).¹⁷

La primera característica de los reyes es su poder sagrado (*anaṅku*), es decir, un poder que se activa a partir del encuentro de estos personajes con una situación particular. Pero no sólo es el rey el alabado por esta cualidad, también los distintos objetos que poseía son símbolos de su poder, como el caso del *muracu*, su tambor real, o como menciona

¹⁶ *Ibid.* p. 115.

¹⁷ Hart III, George, *The Poems of ancient Tamil: their milieu and their Sanskrit counter parts*, University of California Press, Berkeley, 1975, p. 15: *First, as agent of the sacred, the king held a staff symbolizing both the connection between this profane world and the sacred world above and the king's role as the guardian of that connection. If a king ruled unjustly, his staff was said to have bent, the implication being that the king's connection with the sacred was broken; if he ruled justly, then his staff was said to be straight or in an auspicious condition (ceṅkōl).*

Hart, su cetro¹⁸. Los árboles que sirven como protección (*kaṭimaram*), el cual tenía se usaba para amarrar en el árbol enemigo un elefante para demostrar el poderío de un rey como muestra de su autoridad. Hart¹⁹ relaciona este árbol como una expresión de la unión entre el cielo y la tierra, entre el mundo supernatural y el mundo terrenal, al igual que sucede con el cetro. El rompimiento del árbol protector también representaba una separación entre el rey y el poder sagrado. Como representantes de un mundo “superior”, el poder del rey no toma forma en la evocación a las deidades, sino que es inherente a ciertos objetos y personas y es posible su activación en situaciones específicas.

Es interesante, por ejemplo, observar cómo en el *Mattavilāsa* de Mahendravarman I los personajes, pertenecientes a sectas budistas, *kapālikas* y jainas, terminan ridiculizados por un autor que parece ver con malos ojos estas prácticas, quizá beneficiando, implícitamente, un tipo de śivaísmo distinto, aunque no está del todo claro. Los dos aspectos importantes de esta obra es el tipo de religión que parece rechazar uno de los reyes más importantes de la dinastía Pallava, mostrando a las sectas religiosas como incongruentes con su propia doctrina.

1.1.3 Fin del *interregnum*. Surgimiento de nuevas dinastías

La “confusión política” de la época terminó en el último cuarto del siglo VI gracias a dos monarcas: Simhaviṣṇu, del naciente imperio de los Pallavas, y Kaḍuṅḍōn, de una renovada dinastía Pāṇḍya; con capitales en Kāñcī y Mathurā, respectivamente²⁰. Una vez que ambos reyes derrotaron a los Kalabhras, los Pallavas buscaron apropiarse de los territorios Pāṇḍya y de Ceylōn.

Desde finales del siglo VI hasta principios del siglo X, el sur de la India se ve inmerso en una época de grandes cambios marcado por el ascenso de nuevos reinos “en

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Hart, George, *Poems of Ancient...*, op. cit., 1975 p. 17.

²⁰ Nilakanta Sastri, *A History of South...*, op. cit., p. 144.

disputa”. Es en este periodo donde también surge el movimiento *bhakti*, encabezado por *śaivas* (*nāyanmāres*) y *vaiṣṇavas* (*ālvāres*). Con el ascenso de los Pāṇḍyas en Madurai, los Pallavas en Kañci y los Cālukyas en Badami, el hinduismo retoma la fuerza que había perdido ante el jainismo y budismo crecientes, promovidos por las élites de la época del *interregnum*.

De las tres grandes dinastías emergentes, los Pallavas se colocan como centro del poder político y cultural de la región. Según Dirks²¹, los Pallavas pudieron provenir de una conexión de alianzas formada a partir de la desaparición de la dinastía Sātavāhana. El ascenso de esta dinastía marca un cambio importante no sólo en la cultura, sino también en la forma de gobierno, influenciada en buena medida por los reinos del Norte. Los comienzos de los Pallavas, según inscripciones en prácrito, comienzan alrededor del siglo III dec, aunque muy poca información clara se ha podido obtener hasta el periodo de gobierno de Śivaskandavarman a fines del siglo ca. VI. Uno de los grandes personajes que afianzaron esta dinastía es Simhaviṣṇu, padre del autor del *Mattavilāsa*, uno de los textos literario-históricos más importante de la época, Mahendravarman I.

Al comienzo del siglo VI, los Pallavas, centrados antes en la parte norte de la región de Tamilakam, penetraron en la cuenca del Kāvēri. El conquistador de los Pallava tamiles fue Simhaviṣṇu, *yuvārāja* [heredero o príncipe] del imperante Simhavarman, quien por este mismo momento había sufrido pérdidas ante jefes de la región Veṅgi. La extensión al sur de la dominación Pallava pudo haber surgido debido a los reveses militares en su antigua región sumado al ascenso de la dinastía que había de competir con los Pallavas por la dominación al sur de Karṇāṭaka y en Toṇḍaimaṇḍalam, es decir, los Chālukyas de Vātāpi (Bādāmi) bajo el mando de Pulakeśin.²²

²¹ Dirks, Nicholas B., *Political Authority and Structural Change in Early South Indian History*, Indian Economic & Social History Review, Vol. 13, No. 21, 1976.

²² Stein, Burton, “All the Kings’ Mana: perspectives on Kingship in Medieval South India”, p. 143, en Richards, J. F. (editor), *Kingship & Authority in South Asia*, Wisconsin, University of Madison-Wisconsin, University of Wisconsin,

Es preciso señalar a Simhaviṣṇu como uno de los pilares fundamentales para el desarrollo de los Pallavas en la región. Como bien lo retrata Mahendravarman I (ca. 600-630), hijo de Simhaviṣṇu, en el *Mattavilāsa*, Simhaviṣṇu es un conquistador con el que da comienzo una nueva etapa política y social en la región. Lo más sobresaliente de esta dinastía fue el tipo de gobierno que llevaron a cabo. Una primera diferencia, marca Ghose²³, entre los reinos pre-Pallavas y los reinos posteriores: los reyes tamiles pre-Pallava, a diferencia de los Pallavas, llevaban a cabo una política estatal basada en la lealtad personal y un vasallaje estilo feudal. Debido a lo anterior, continúa Ghose, este sistema de gobierno no pudo desarrollarse fuera de los límites de la región, contrario a lo que sucedió con los Gupta un par de siglos antes en el norte de India. Los Pallavas marcan una nueva ideología en la que la meta secular y "mundana" de la LC se transformó en una dedicada a la devoción-templo.

Los Pallavas privilegian la construcción de templos y arquitectura religiosas sobre las estructuras seculares. Tomando de la tradición sánscrita la figura de Śiva, los Pallavas promocionan una imagen de Śiva como el hombre-rey, no el dios asceta, cercano a la LC. En una misma figura, Śiva/Somaskanda reúne los atributos que buscan promoverse: la cualidad regia del ícono, un *bhogamūrti* (deidad que otorga felicidad) cuya devoción aseguraba la continuidad de la raza humana.²⁴ Contrario a lo que sucede con los reinos de la LC, para entender el fenómeno político y social que traen consigo los Pallavas, uno debe mirar al norte, no al sur.

La instauración de rituales brahmánicos, el establecimiento de templos y dones que se les destinaban, era parte de una ideología rastreada en el norte de India. Igualmente, no

1978, pp. 115-168: Beginning in the sixth century, the Pallavas, previously centered on the northern edge of Tamil country, penetrated to the Kāvēri basin. The Pallava conqueror of the Tamils was Simhaviṣṇu, yuvarāja of the reigning Simhavarman who at about the same time was suffering losses to chiefs of the Vēṅgi region. The southern extension of Pallava dominance may therefore have resulted from military reverses in their ancient homeland in addition to, or in combination with, the rise on the dynasty's western flank of a kingdom which was to compete with the Pallavas for dominance in southern Karmāṭaka and in Toṇḍaimaṇḍalam—the Chālukyas of Vātāpi under Pulakeśin.

²³ Ghose, Rajeshwari, *The Tyāgarāja Cult... op. cit.*, 292.

²⁴ *Idem.*

puede dejar de notarse que los Pallavas incorporaron, a lo largo de su gobierno, una cantidad importante de reinos menores, con lo cual se constituyó una dinastía que tenía formas de gobierno muy específicos en cada territorio gobernado, aunque bajo un mando central instalado en su capital.

La otra gran dinastía del momento, los Pāṇḍyas, cuya capital continuó siendo Madurai después del *interregnum*. Probablemente el patronazgo que llevaron a cabo dio como resultado, entre otras expresiones artísticas, el movimiento *bhakti* en el sur de India. Hardy vincula el culto de Māyōṇ, antecesor del culto *bhakti*, bajo patronazgo Pāṇḍya, como explicaré en el capítulo II. Con el triunfo de Kaṇḍungōn (590-620) sobre los Kalabhras, una dinastía Pāṇḍya se renueva gracias a este rey y a su hijo, Māṛavarman Avaniśūlāmani (620-45). Ambos reyes convierten esta dinastía, junto con la Pallava, en el imperio más importante de la región, poder que se extenderá hasta la segunda mitad del siglo X. El tercero en la línea de reyes, Śēndan o Jayantavarman, se impuso ante los Cēras, a quienes sometió expandiendo su imperio. Para el reinado de Arikēsari Parāṅkuśa y su hijo Kōccaḍaiyan, los Pāṇḍyas se extendieron hasta Koṅgu Nāḍu (hoy día, oeste de Tamil Nadu). Antes de Kōccaḍaiyan, esta dinastía había unido fuerzas para derrotar también a los Chālukyas (670-700), pero en su reinado y en el de su hijo Māṛavarman Rājasimha I son los Chālukyas parte de la alianza para derrotar a Nandivarman Pallavamala II, conocido también por ser uno de los grandes patronos Pallava de artes y promotor del culto a Viṣṇu.

La historia de guerras, alianzas y sucesiones continúa así hasta bien entrado el el segundo milenio de nuestra era, en los que los protagonistas, Pallavas y Pāṇḍyas, buscan alianzas con otros reinos de menor envergadura como los Cōḷas, Cēras y Chālukyas para lograr la hegemonía de la región. Quisiera detenerme menos en la sucesión de reyes de estas dinastías con el objetivo de describir la ideología política y la forma de gobierno,

mismos que permearon la región después del *interregnum* de los Kalabhras hasta finales del primer milenio.

I.1.4 Ideologías de gobierno hasta el siglo IX

El primer punto importante para hacer una caracterización de la política en estos reinos es el lugar que guarda el gobierno dentro de la organización social. Se esperaba que el gobernante sostuviera el orden social existente y protegiese de problemas internos e invasiones externas, que recabase impuestos y también una sexta parte de la producción agrícola generada.²⁵ La mayoría de los problemas concernientes a la vida diaria estaban a manos de organizaciones y grupos con autonomía propia, unidos por lazos de localidad, casta, ocupación o afiliación religiosa. La labor de los *kṣatriyas* como casta responsable de la protección de la sociedad también era una nueva incorporación de los nuevos reinos. Al igual que en la época *caṅkam*, se esperaba que fuese el rey quien patrocinara las artes para engrandecer su gobierno, aunque he de tener cuidado en las generalizaciones, pues es difícil generalizar políticas en un periodo en el que tantos reinos estaban pugnando por el poder. Cada rey tenía una forma de hacer política, cada región poseía características que le daban una tonalidad distinta a la organización social, pero Burton Stein²⁶ hace una categorización de tres grandes tipos de gobierno que existieron hasta esta época, mismos que describo a continuación:

1. *Reinado heroico*: Abarca principalmente la etapa de la LC. En este tipo de reino, el rey se describe como héroe en un momento de guerras y violencia. En esta categoría se encuentran los tres *vendar* de la época *caṅkam*: Pāṇḍya, Cōḷa y Cēra. Cada uno de los reinos tenía como emblema una flor y un animal que los caracterizaba, al igual que cada escenario de la LC, aunque en eso me detendré en la segunda parte de este

²⁵ Sastri, Nilakanta, *A history of South India...*, op. cit., 1958, p. 163.

²⁶ Stein, Burton, *All the Kings...*, op. cit., 1978, pp. 116-140

capítulo. Se trata de reinos cuya fuerza está centrada, sobre todo, en su capacidad para someter a otros pueblos. Muchos de los monumentos creados en estos reinos servían como efigies de los reyes, por lo que podría decirse que se trata de construcciones seculares. La liberalidad, como característica de estos reyes, también es significativa, y ésta se medía a partir de los regalos que los gobernantes hacían a los poetas. El rey, entonces, se convierte en patrono y promotor de las artes, protector del orden social, vinculado con brahmanes y con influencias budistas, jainas aunque mayoritariamente hinduistas, aunque aún sin una clara ideología permeada por cualquiera de estas religiones.

2. *Reinado moral*: Aquí las ideas jainas e hinduistas, y en menor medida budistas, son mucho más claras, sobre todo en cuanto a la autoridad, soberanía y función del rey. Los gobernantes se creaban a partir del seguimiento de rituales *śrauta* y védicos. Este tipo de reinos está más anclado a la tradición épica tamil como lo muestra el *Cilappatikāram*, *Māṇimēkalai*, otros trabajos de carácter moral como el *Tirukkuraḷ*, aunque también en obras como el *Mattavilāsa*. El rey adquiere beneplácito de sus gobernados por su virtuosidad e inteligencia, más que por sus proezas militares. En palabras de Zvelebil:

En budismo y jainismo, la liberación del individuo de las "ataduras humanas" se conseguía mediante su total negación y renuncia (...) La liberación del individuo del control de la opresión social se lograba, en budismo y jainismo, deshaciéndose de la sociedad misma. La sociedad como tal se convertía en enemiga del individuo.²⁷

El énfasis que ponían jainas y budistas en las capacidades morales y éticas de los gobernantes y no tanto, como había sido en el *reinado heroico*, en las hazañas de los monarcas es la gran distinción entre el *reinado heroico* y el *moral*.

3. *Reinado ritual*: Este tipo de gobierno, iniciado por los Pallava después del *interregnum*, permeó toda la región. Con el ascenso de Nandivarman II en el 731 da inicio

²⁷ Zvelebil, Kamil, *The Smile of Murugan. On Tamil Literature of South India*, Leiden, E. J. Brill, 1978, p. 195: *In Buddhism and Jainism, the liberation of the individual from the fetters of "human bondage" was achieved by total denial and renunciation. (...) The liberation of the individual from the grip of social oppression was achieved, in Buddhism and Jainism, by his getting rid of society itself; society as such became an enemy of the individual.*

el periodo del *reinado ritual*. Es aquí donde el gobierno está compartido entre poderosos individuos en un ámbito local, a consecuencia del incremento y fomento de donaciones reales a templos, del cual he hablado anteriormente. Es importante mencionar que, aunque estos *dānas* ya existían en el periodo de los Kalabhras, con la llegada de los Pallavas se convierte en elemento central de la organización política de la región. Este es el tipo de gobierno donde la soberanía y popularidad de un monarca se veían también a partir del mantenimiento del *dharma*, además del *dāna*. Esto es lo que Ghose también llama el *reinado incorporativo*²⁸, en el cual, según inscripciones Pallava, el elemento de legitimación de la realeza se desplaza de uno centrado en el sacrificio a uno enfocado en el ritual del don. Así, el templo se convierte en el *axis mundi* de las dinastías imperantes, lo cual significó también que los beneficiados por estos. Esto también significó que ciertas comunidades se convirtieron también en las beneficiarias de estas donaciones, como el caso de los *vellāla*, clase a la cual pertenecía el propio Nammālvār. Ahora los reyes, al igual que los templos, están bajo protección divina, donde también se describen desde su origen mítico. Dos categorías en cuanto a los roles que tuvo el templo me parece importante remarcar: en primer lugar, como eje que vincula la ciudad con las provincias rurales; en segundo, como puentes entre puntos de tensión sociales y culturales que aparecen mucho mejor amalgamados una vez que el culto *bhakti* da comienzo.²⁹

I.1.5 El valor del templo

Los templos creados por las dinastías no sólo se crean como espacios sagrados, sino que también se convierten en una muestra del proceso socio-político de la época. Un lugar sagrado en donde devotos y deidad interactúan en un espacio específico, donde los devotos ofrecen servicios a la comunidad y entregan parte de sus ganancias a esta institución, dones

²⁸ Ghose, Rajeshwari, *Tyāgarāja Cult... op. cit.*, 1996, pp. 295-297.

²⁹ *Ibid.* p. 203. En Stein, Burton, *Temples in Tamil Country*, Indian Economic and Social History Review, Vol. IV, 1977, pp. 47-73.

que son devueltos por la deidad y sus representantes en forma de honores y títulos especiales. El templo cumple ahora dos funciones fundamentales para la sociedad: por un lado, fomento a un tipo de religión, el brahmanismo, que trae consigo una tradición cultural particular y que reproduce un tipo de cultura específico; por el otro, una institución que sirve como agencia para la obtención de riqueza de la sociedad bajo el liderazgo de una comunidad brahmán. A partir de esto, las comunidades de brahmines y de terratenientes rigen, gracias a los *dānas*, grandes extensiones de territorio. Me parece importante traer a cuenta un argumento de Bourdieu, quien comenta lo siguiente:

Visible en todos los terrenos de la práctica (deporte, canción, vestimenta, hábitat), el proceso de unificación, producción y circulación de bienes económicos y culturales causa la obsolescencia progresiva del modo de producción anterior de los *habitus* y sus productos (...) Así, los efectos de dominación correlativos a la unificación del mercado sólo se ejercen por un conjunto de instituciones y mecanismos específicos.³⁰

Así, el proceso de circulación cultural sucedido hasta la llegada de los Pallava llega a su término y el templo es esa institución específica que lleva a cabo el proceso de instauración de una organización social recién adquirida. El templo, en tanto proceso social, no sólo es una institución encargada de regular las nuevas transacciones culturales y económicas. En el caso del sur de India, la religión es ahora una marca distintiva de la sociedad, la cual comienza con la difusión de una religiosidad-templo. El modelo "reíproco" de relación entre devoto, deidad y brahmán, es decir, aquel donde el devoto otorgaba bienes y servicios para el templo y el dios siendo devuelto en forma de títulos y honores, definió los privilegios del donante. Además de esto, el templo se constituyó en la institución encargada de redistribuir la riqueza. Este proceso de legitimación tiene dos

³⁰ Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*. Fayard, París, 2001. pp. 78-79. p. 419: "Visible dans tous les domaines de la pratique (sport, chanson, vêtement, habitat, etc.), le processus d'unification et de la production et de la circulation des biens économiques et culturels entraîne l'obsolescence progressive du monde de production ancien de *habitus* et de leurs produits (...) Ainsi, les effets de domination qui sont corrélatifs de l'unification du marché ne s'exercent que par l'intermédiaire de tout un ensemble d'institutions et de mécanismes spécifiques."

vertientes, mismas que retomo de Ghose³¹, aunque con un desarrollo de ambos conceptos más acorde con la época:

Legitimación horizontal: El proceso constituye, básicamente, la introducción de una corriente panindia, en un mundo en el que el *dharma* se establece como ley universal del gobierno. Este proceso se inserta dentro de lo que he retomado como *reinado moral* y el *reinado ritual*. Dos ejemplos que vale la pena mencionar es el de Mahendravarman, quien construyó los primeros templos de piedra, los cuales rebose con deidades de la cultura sánscrita en los interiores del *locus sanctus*; también la incorporación de Somāskanda Śiva como uno de los *leivmotif* del arte religioso. Probablemente sean los *nāyaṅmares* y *ālvāres* los grandes agentes que motivaron este tipo de legitimación, en el cual estos santos salen de las ciudades hasta las áreas rurales más recónditas pregonando una religión específica. En este proceso de legitimación se intercalan deidades y creencias anteriores y, al mismo tiempo, se establecen nuevas redes de intercambio cultural entre las comunidades dentro de los reinos. Así, esta legitimación actúa al interior de la comunidad, en la medida que asegura la instauración de un nuevo modelo de organización política y de una nueva forma de religiosidad hacia el interior de la región. La legitimación es posible llevarla a cabo mientras la tradición no se rompa por completo y logren rescatarse los elementos necesarios que actúen como cimientos de este nuevo orden.

Legitimación vertical: Este proceso está más relacionado con la élite, es el tipo de legitimación en el que los monarcas de la época se insertan, con la incorporación de prácticas del norte y su intercambio constante con reinos provenientes de esa región. Como sucede con los Pallavas y su incorporación en el *reinado ritual*, los monarcas se promueven a sí mismos como poseedores del *dharma*. Por otro lado, son procesos mediante los cuales el intercambio comercial y cultural juega un papel preponderante:

³¹ Ghose, *Tyāgarāja Cult... op. cit.*, 1996, pp. 288-291.

mientras que las redes comerciales se tejen, los intercambios culturales y sociales que se configuran resultan en el acercamiento a una ideología de élite impregnada por conceptos e imaginería que no se encuentra en la tradición regional anterior. El mismo ejemplo de Somāskanda aplica para el caso *bhakti*: la divinidad no sólo es una figura tomada de la tradición sánscrita, sino que también el tipo de adaptación que realizan los artistas para relacionarlo con la realeza me parece digno de mención, es decir, no sólo se trata de tomar un recurso de la imaginería foránea, sino que también se le otorgan características que lo relacionan con el imaginario de la élite local. De esta manera, deidad y rey quedan amalgamados en el proceso.

I.2 Antecedentes de la literatura *bhakti*

No es mi intención hacer una detallada reseña de la literatura sánscrita y tamil que antecede a Nammālvār, pero he considerado pertinente indicar los puntos esenciales para comprender sus poemas “con voz femenina”. Para ello, he dividido en dos las referencias que retoma Caṭakōpaṇ (Nammālvār): primero, los episodios de las *gopīs* provenientes de la literatura sánscrita. Estos episodios son importantes en los poemas femeninos, ya que describen una figura divina similar a estos fragmentos. Retomo el trabajo de Friedhelm Hardy como aspectos preliminares para el análisis. A pesar de ello, en los poemas seleccionados no encontrará el lector una mención explícita a esta mitología. En segundo lugar, la LC juega un papel preponderante en el estilo de la composición de los poemas, ya que Caṭakōpaṇ crea una imaginería enraizada en la poesía clásica del sur de India. La LC es tan importante que se llegó a considerar como parte de la LC, e incluso algunos académicos³² llegaron a considerar como una misma literatura, pero con un nuevo

³² Cf. los trabajos de Yocum, Glenn, *Shrine, Shamanism and Love Poetry*, Journal of the American Academy of Religion, Oxford University Press, Vol. 41, No. 1, 1973, pp. 3-17; Veluthat, Kesavan, *Religious Symbols in Political Legitimation*, Social Scientist, Vol. 21, No. 1/2, 1993, pp. 23-33; Narayanan, Vasudha, *With Earth as a Lamp and the Sun as the Flame*, International Journal of Hindu Studies, Vol. 11, No. 3, pp. 227-253.

"escenario", del cual hablaré en 1.2.2. Pretendo describir la tradición literaria del sur de manera más exhaustiva y sentar algunos de las características que hacen particulares a la LC.

I.2.1 Literatura sobre gopīs³³

Como he mencionado desde el inicio del presente trabajo, el movimiento *bhakti* no se trata sólo de una tradición literario-religiosa que "evoluciona" hacia una nueva forma de expresión. La *bhakti* tiene profundas raíces en la tradición sánscrita, mejor representada, para el caso actual, en el papel de las *gopīs*, su actitud ante Kṛṣṇa y, sobre todo, la figura de Dios que reflejan. En la poesía devocional vaiṣṇava, el caso más claro de influencia de esta literatura es el de la única mujer dentro de los doce santos tamiles, Aṇḍal. El texto más conocido de la única poetisa entre los *ālvāres* es el *Tiruppāvai* (la imagen sagrada), hoy día recitado por sectas vaiṣṇavas del sur. Este texto comienza con una *gopī* que llama a sus demás compañeras para que tomen el ritual de bañarse en el río Yamunā. El poema está contado desde la visión de una *gopī*, elemento que también aparece en otros autores, como el caso de Nammālvār, aunque no en la selección de los poemas que he escogido.

La mayoría de los mitos que hacen referencia al tema de las *gopīs* toman en cuenta el río Yamunā y Mathurā como lugar de desarrollo, los bosques de la región y también los pastores que en ellos habitan³⁴. En el caso de los santos tamiles, estos mitos funcionan como base de la emotividad que ellos expresan. Al igual que en otras literaturas, recuerda Hardy³⁵, existen dos motivos recurrentes en esta literatura: unión y separación (*viraha*). Además, habría que añadir que estos personajes aparecen bajo dos variantes: la primera, grupo anónimo de pastoras enamoradas de Kṛṣṇa; la segunda, como Rādhikā, consorte de Viṣṇu/Kṛṣṇa, cada variante proveniente de tradiciones diferentes. Esta última se

³³ Literalmente, significa "pastora de vacas", pero en español suena poco natural el mote, así que lo dejo sin traducción.

³⁴ Hardy, Friedhelm, *Viraha...*, op. cit., 1983, pp. 51-115.

³⁵ *Idem*.

transformará en la selección de poemas, donde se compara a la joven devota con una de las ocho consortes de Kṛṣṇa y también como Piṅṅai.

Según Hardy³⁶, los episodios de separación de la *gopī* y su amante aparecen bajo dos vertientes: la temporal y la definitiva. La primera, asociada con peleas de amor, aparece en textos anteriores al siglo VI e.c.; la segunda, Kṛṣṇa dejando a las *gopīs* para dirigirse a Mathurā, aparece hasta épocas posteriores al siglo VI. A pesar de esto, Nammālvār parece dar cabida a ambos tipos de separación, reflejado en sus poemas "femeninos". Para los poemas previos al siglo VI, Hardy toma fragmentos de cuatro obras fundamentales en el desarrollo de la mitología de Kṛṣṇa y las *gopīs*: el *Hāla Sattasāi*, del rey *Hāla*; el *Meghadūta* y el *Raghuvamśa* de Kālidāsa y el *Pādatāḍitaka* de Śyāmilaka³⁷. Aquí retomo la explicación que Hardy realiza sobre estas obras para notar cómo es que la imaginería sobre Kṛṣṇa llega al sur de India y se instala una narración y también una forma de concebir la relación entre Dios y devoto³⁸.

I.2.1.1 Hāla Sattasāi (ca. III dec.)

Este texto en maharashtri es probablemente el más antiguo de los textos sobre *gopīs*, cuya autoría es del rey *śatavahana* Hāla (ca. II-III). Aquí, continúa Hardy, están contenidas las primeras expresiones tanto del grupo de *gopīs* como de la propia Rādhikā, a quien Kṛṣṇa limpia, con un soplido, su ojo lleno de polvo. Él remueve la polución del ojo, y con esto también el orgullo de las otras *gopīs*, quienes se lo reprochan. Aunque el poema no es precisamente sobre el avatāra de Viṣṇu, contiene referencias clave sobre su mitología. Por ejemplo, Vraja es desde este momento el lugar donde se desarrollan los

³⁶ *Idem.*

³⁷ No es otra mi intención que la de resaltar cuáles son los mitos que aparecen en estos primeros textos a partir del análisis que hace el propio Hardy, aunque pienso profundizar sobre el tema en el análisis de los poemas femeninos.

³⁸ Toda la sección siguiente es una síntesis de una sección del Capítulo III de Hardy, Friedhelm, *Viraha-bhakti, op. cit., 1983, pp. 61-72*. No sólo estas páginas, sino el libro completo es una "titánica" labor realizada por Hardy, a quien también debo muchas notas e ideas generales. Escrito con mucha soltura y elegancia, este texto es, a mi gusto, el trabajo más completo sobre kṛṣṇaísmo que he tenido la oportunidad de revisar. Sin lugar a dudas, el *Viraha-bhakti* es el texto académico que más he disfrutado husmear, ojear, leer, estudiar y repasar para esta investigación.

episodios con las *gopīs*. Kṛṣṇa es concebido como un púber que causa amor en las mujeres de esta ciudad. Por otro lado, surge el personaje de Rādhikā como su *gopī* favorita. Aunque el tema de la separación no está presente aún, no es en vano que Hardy retome el texto: además de ser una de las primeras muestras donde están los primeros rasgos de la mitología sobre Kṛṣṇa, el *Sattasāi* es un texto que pone sobre la mesa temas presentes ya en la literatura sánscrita y tamil del momento: el tema de los amantes. La historia se narra muchas ocasiones desde el punto de vista femenino (aunque el texto presumiblemente sea de Hāla). Aquí tenemos no sólo los primeros bocetos de la mitología kṛṣṇaíta, sino también temas y motivos que serán retomados en la poesía de los *ālvāres*.

1.2.1.2 *Meghadūta* y *Raghuvamśa* de Kālidāsa (ca. IV-V)

Los fragmentos del *Meghadūta* no sólo son importantes como referente a una de las primeras muestras de los episodios de *gopīs*. Esta obra, de 111 estrofas, tiene gran valor en la literatura sánscrita posterior, de tal modo que fue este poema lírico el que creó un subgénero dentro de la poesía denominado *saṁdeśa kāvya* (poesía de mensajeros). Esta obra narra la historia de dos amantes, separados por la distancia, quienes envían sus mensajes de amor y anhelo por medio de una nube que recorre la zona norte de India para arribar a su destino.

El *Raghuvamśa* (“La dinastía de Raghu”) es un poema épico (*mahākāvya*) dividido en 19 secciones donde se narra las conquistas del rey Raghu y sus hijos en Asia Central. En las obras de Kālidāsa es posible notar una identificación más clara entre Viṣṇu y Kṛṣṇa, aunque esto no dé razones para inferir que estas historias son la fuente histórica de dicha identificación. También el *Raghuvamśa* hace testigo al lector de un Kṛṣṇa amante de las *gopīs* en Vṛndāvana; para este momento se tiene conocimiento del tema de la separación,

motivo central del *Meghadūta*, y de cómo las *gopīs* sufren por este *viraha* con su amante, ahora identificado por Kālidāsa como rey de Mathurā.

1.2.1.3 *Pādatāḍitaka* de Śyāmilaka (ca. V)

El tema de la separación entre los amantes es uno de los principales de esta obra en un acto. El personaje de la mujer separada de su esposo (*virahinī*), ya conocido para Kālidāsa y Hāla, es en este texto más un motivo de sátira y Hardy concluye que se trata de la propia *gopī* Rādhikā³⁹.

Quizá uno de los aspectos más significativos de estas cuatro obras es que el papel de Kṛṣṇa aún no es el que tomará con la llegada del *Mahaābhārata* y la *Bhagavad Gītā*⁴⁰. Todavía puede notarse un personaje que no tiene características metafísicas como aparece en la *Bhagavad Gītā*, los Purāṇas, o el propio *Harivaṃśa*. Kṛṣṇa es, en estos momentos, todavía un personaje cuasi-secular, aunque ya con algunas señas de “evolución” en la mitología que lo identifica con Viṣṇu, misma que se hará mucho más arraigada con la entrada de la literatura posterior.

1.2.2 Literatura caṅkam

Este apartado es uno de los más importantes para comprender el tipo de recursos que posteriormente los *ālvāres*, en especial Nammālvār, harán uso a lo largo de sus obras. Además de una imaginería tamil y sánskrita, la poesía *bhakti* tiene como principales llamativos el "reformular" la poesía anterior. Teniendo en cuenta recursos sánskritos, esta nueva poesía es similar en muchos sentidos a la que ahora expongo, la literatura *caṅkam*.

³⁹ Hardy, Friedhelm, *Viraha...*, op. cit., 1983, 64-65

⁴⁰ Hardy no está pensando en la obra completa, sino sólo aquellos fragmentos donde aparecen las historias de Kṛṣṇa con las *gopīs*, ausentes en las versiones más antiguas del texto. Pensando que son obras un tanto más tardías, al menos los fragmentos sobre las *gopīs*, el análisis del *Mahaābhārata*, *Harivaṃśa* y las obras atribuidas a Bhāsa sólo las menciono brevemente en el segundo capítulo. Considero que los fragmentos de estas obras no pudieron tener una influencia tan marcada sobre la emotividad *bhakti*, puesto que la brecha cronológica entre estas obras y la de los primeros poetas *ālvāres* es muy pequeña.

La literatura *caṅkam* (el título de la compilación, proveniente del sánscrito *saṅgha*, data del siglo VI dec y fue establecido por sectas jainas) es un compendio de poemas e himnos estudiados por académicos hasta entrado el siglo XIX⁴¹, en el cual se relatan historias y muestran imágenes de distinta índole, pero con apego a una estilística determinada. Poca es la información que se ha podido obtener sobre las condiciones de composición más allá de lo que los propios poemas y sus respectivos colofones expresan, pero esta literatura ha llegado a convertirse en la ventana más transparente para observar la historia de la región del sur de India, Tamilakam.

La tradición jaina del sur de India divide la *caṅkam* en tres momentos importantes, los cuales denomina “academias” (*caṅkam illakīyam*). Según los jainas, la primera Academia tuvo una duración de 4440 años e involucró a un número similar de poetas, 4449; tuvo lugar en el Sur de Maturai. La segunda Academia, de 3700 años de duración con mismo número de autores, se desarrolló en Kapatapuram. Para este periodo, se compusieron 5 gramáticas, de las que sólo sobreviven el *Tolkāppiyam (Tolk.)* y el *Akattiyam*. Por último, la Tercera Academia se desarrolló durante 1850 años y Nakkirar fue el poeta que presidió esta última, la cual involucró 449 poetas. Para esta fase, las dos gramáticas de la Segunda Academia fueron los textos normativos.

Entre los siglos V-VII a.e.c., los textos *caṅkam* eran ya un corpus constituido y definido. Aparentemente, los jainas tuvieron gran interés en el establecimiento de gramáticas y textos de composición literaria en tamil⁴². Asimismo, las leyendas sobre las Academias también corrió a cargo de los jainas. Para el siglo V, el jainismo era una religión en ascenso en Tamilakam, e incluso ocupó fue religión de reyes, los *vendares*.

⁴¹ Estos textos, aunque bien conocidos por la tradición *bhakti*, son documentos que parece fueron olvidados y “recuperados” hasta el siglo XIX. Para mayor información, véase en Ramanujan A. K., *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1999, p. 233.

⁴² Upadhye, A. N., *More light on the Yāpinīya saṅgha: a jaina sect*, Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Vol. 55, No. 1/4. pp. 9-22, p. 10

Nilakanta Sastri⁴³ señala que los textos de las primeras antologías están llenos de palabras provenientes del sánscrito y prácritos, pero Hart⁴⁴ no ve en los textos de la LC una gran cantidad de términos tomados del norte. De hecho, Hart indica todo lo contrario: los términos provenientes del norte son pocos y no están cerca unos de otros, por lo que es plausible pensar que la literatura de este periodo no tuvo el impacto suficiente como para adoptar no sólo los términos, sino también las ideas y mitologías, pero eso aún queda por conocer. Incluso Hart cita a J. V. Chelliah, quien estima que en el *Tirumurikārruppaṭai*, uno de las obras más tardías de la antología *Pattuppāṭṭu*, tiene apenas un dos por ciento de palabras sánscritas.⁴⁵

El estilo de composición de la literatura *caṅkam* (LC) estaba dividido, primeramente, por clasificación temática: los poemas *puṛam* y los *akam*.

Poesía puṛam o "exterior": Himnos que se refieren a la actividad militar, poemas que, en su mayoría, narran proezas de reyes y conquistas de otros reinos; se trata de poesía "pública" (significado primordial de *puṛam*) en donde todos los poemas refieren a un personaje concreto, a diferencia de la poesía *akam*. Los poemas *puṛam* nombran explícitamente nombres de reyes y de lugares; están situados en un contexto social específico y son principalmente los que han permitido reconstruir la historia y cronología de la región. Los tres reinos en disputa fueron patronos, en mayor o menor medida, de esta literatura, así que es posible encontrar referencias a los tres grandes reinos sobre todo en esta poesía.

Poesía akam o "interior": Tiene como motivo primordial la expresión del sentimiento subjetivo, es decir, refiere experiencias de la vida como el amor, celos, separación entre amantes, narrados por jóvenes amantes, amigas de la amante, madre de la amante, héroes anónimos, entre otros. Se trata de una poesía que trata sobre el amor en un

⁴³ Sastri, Nilakanta, *A History of South India...*, op. cit., p. 127

⁴⁴ Hart III, George, *The Poems of Ancient...* op. cit., pp. 308

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22

espectro amplio. El *dramatis personae* aquí es idealizado: en ocasiones representa comunidades, gobernantes, clases o simplemente una pareja de amantes. Los escenarios en los cuales se establece el contexto del poema cobran un papel mucho más significativo que en la poesía *puṛam*, ya que en la poesía *puṛam* son los lugares específicos la parte fundamental del contexto. De esta manera, el amor en alguna de sus variantes es la expresión ideal de esta poesía.

De los siete tipos de motivos que componen la poesía *puṛam* (tabla 1.2), el *pāṭaṇ* (elegía, adoración a héroes, donaciones, invectivas) es usado frecuentemente por el movimiento *bhakti*. Al igual que el *pāṭaṇ* en *puṛam*, el tipo *kaikkīlai* de la poesía *akam* (tabla 1.1), poesía sobre amor no correspondido, es ampliamente utilizado por los santos tamiles⁴⁶.

Cinco antologías contienen los poemas *akam* casi de manera exclusiva: *Aiṅkurunūru*, *Kuṛuntokai*, *Narriṇai*, *Akanāṇūru* y *el Kalittokai*. En el caso de la poesía *puṛam*, dos antologías continen los poemas: *Puṛanānūru* y *el Paṭiṛrupattu*. Por último, una antología posiblemente posterior, el *Paripāṭal*, contiene poemas "interiores" y "exteriores", a veces mezclados entre sí.

Además de esta división de la poesía en dos grandes categorías, una subdivisión más existía para su interpretación y composición: los distintos "escenarios" (*akattiṇai*: *akam+tiṇai*) dotaban de un significado emotivo (en el caso de *akam*) o de un evento relacionado con reyes y la guerra por el control de la región (en el caso *puṛam*). Cada uno de los dos estilos de poesía, *akam* y *puṛam*, tenía escenarios donde cada uno de ellos expresaba una emoción o situación específica.

Las divisiones entre "exterior" e "interior" y las subdivisiones en escenarios quedó establecida en el tercer libro del *Tolkāppiyam* (*Tolk.*), el *Poruḷatikāram* (PA). Este tercer

⁴⁶ *Ibid.*, p. 234.

libro forma parte de la gramática más importante para la literatura tamil clásica, una gramática equiparable en importancia al *Aṣṭadhyayi* de Pāṇini. Aquí aparecen codificadas las reglas de composición que los poetas debían convenir. Siguiendo la codificación establecida en el *Tolk.*, el lector también podía identificar qué tipo de situación correspondía, con la finalidad de comprender el poema, su contexto, su contenido último (*uri*). El PA establece el estilo y retórica del tamil clásico, los sentimientos "aceptados" dentro de la literatura, al igual que las convenciones generales para la composición de poesía en el género *akam* y *puṛam*. Posterior a esta descripción, comienza la descripción de los tipos de amor. Esta sección será el punto de partida no sólo para los poetas de la época del periodo *caṅkam*, sino también para la composición de las epopeyas, los trabajos éticos previos a la llegada de la literatura *bhakti*. Desafortunadamente, es difícil saber si este tratado de gramática y prosodia fue anterior, posterior a la LC, o si bien se compuso en la cúspide de este movimiento, pero Zvelebil menciona que debió existir algún tipo de literatura (sin cerrarse a la idea de una literatura propiamente escrita) que precedió al *Tolk.*⁴⁷.

El punto más importante del PA es el referente a la temática de la poesía, que aparece en la figura 1.3⁴⁸, pero también se agregan dos categorías más: el amor "no correspondido" (*kaikkilai*), que es el amor unidireccional, donde no hay respuesta favorable; por otro lado está el amor que "no requerido" (*peruntinai*), en donde el/la amante exceden los límites del amor "normal" y transgreden las normas de comportamiento social. Estas dos últimas categorías, aunque apenas usadas en 14 de los 1862 poemas *akam*⁴⁹, serán fuente de inspiración para la poesía *bhakti*. Estas dos tipos de temáticas no estaban contempladas dentro de los escenarios, impropias como tópico para los poetas,

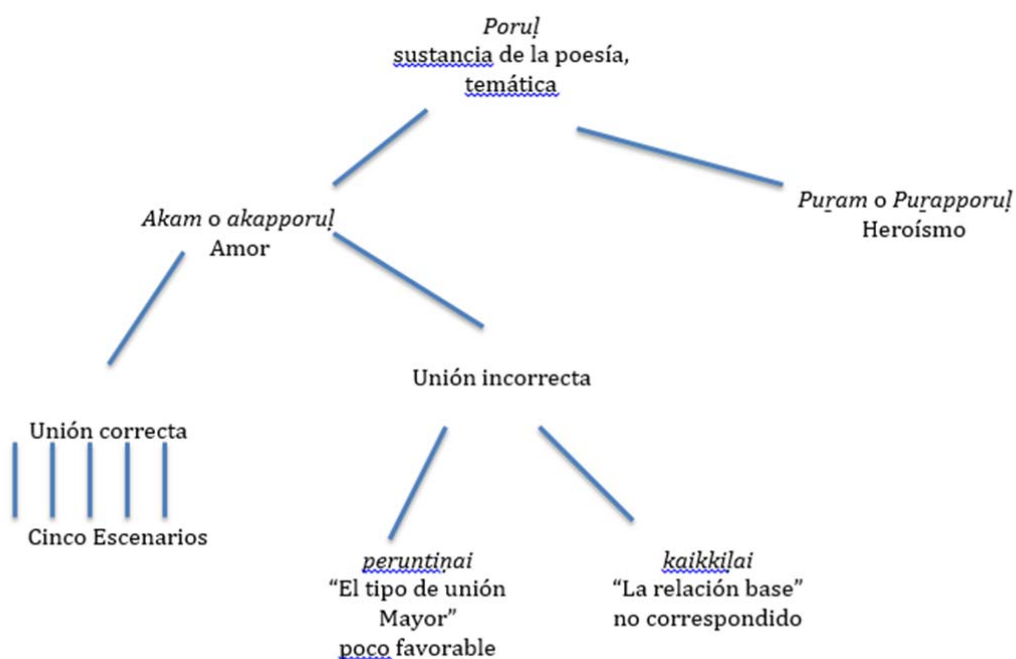
⁴⁷ Zvelebil Kamil, *The Smile of...*, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁸ Fuente: *Ibid.*, 89.

⁴⁹ Link, Hilde, *Where Valli Meets Murukan*. "Landscape" *Symbolism in Kataragama*, Anthropos, Bd. 92, H. 1./3., 1997, p. 92.

“anormalidades“ en situaciones de amor y de guerra. A pesar de su carácter marginal, como se puede ver su uso no estuvo completamente restringido. En ambos géneros, *akam* y *puram*, se trata de un motivo unilateral, donde no hay respuesta favorable por parte del destinatario.

Había correspondencias del *kaikkilai* y *peruntinai* en la poesía *puram*. La primera de ellas, llamada *kañci*, describe la lucha de los reyes por sobresalir, la cual iba acompañada de un sentimiento de transitoriedad y derrota. La segunda, *pāṭāṇ*, fue también una de las temáticas más utilizadas por los āḷvāres, en las que la alabanza y el elogio son el motivo principal. Los poetas no sólo buscaban expresar la magnificencia de, sino también solitar dones.



La clasificación en escenarios que realizaron los bardos de la época fue de cinco escenarios (*akattinai*, o bien simplemente *tinai*) "propios", los cuales normaban el

comportamiento del protagonista dentro del poema. Otros dos escenarios se sumaban, *kaikkilai* y *peruntinai*, pero no comprendían un escenario o comportamiento específicos. Las impresiones que pudiesen causar al lector, la efectividad de esta literatura, dependían del tipo de escenario en donde se desarrollaba el poema: si la obra pertenecía a la poesía *akam*, el *akattinai* funcionaba de forma distinta a la manera en que funcionaba la obra si pertenecía a poesía *puram*.

El sello distintivo de los cinco *tinai*s es una flor, al igual que sucede con los *vendar*. La flor otorga el título al escenario, como lo muestran las tablas 1.1 y 1.2 que retomo de Sivathamby⁵⁰, Ramanujan⁵¹ y Zvelebil⁵². Las tablas 1.1 y 1.2 muestran algunas de las características principales de cada uno de los cinco escenarios. Buena parte de la poesía de los santos tameses toman muy en cuenta las normas de composición de la LC, pero también crean una imagería nueva a partir de estos elementos, un nuevo escenario: el templo, importante en esta época como centro de la economía y de la promoción de la religión.

Figura 1.1 Poesía *akam*

Escenario	Nombre de flor (región y tema poético)	Comportamiento	Dios ⁵³
Montaña	Kuriñci	Unión sexual, cortejo.	Murukan
Bosque	Mullai	Esposa espera pacientemente a esposo.	Māyōn (Tirumāl)

⁵⁰ Sivathamby K., *Early South Indian Society and Economy: The Tinai Concept*, Social Scientist, 1974, pp. 20-37 p. 21.

⁵¹ Ramanujan A. K., *The Interior Landscape*, Indiana University Press, 1967, p. 107.

⁵² Zvelebil Kamil, *The Smile...*, *op. cit.*, p. 100.

⁵³ Para ambos géneros, el Dios que habita es el mismo, al igual que la flora y fauna. Decidí agregar en la última columna de cada tabla un aspecto sobresaliente común a ambos géneros.

		Conductas relacionadas con la espera.	
Campos cultivados	Marutam	Esposa molesta por la visita del esposo a prostituta.	Intiraṅ
Ribera	Neytal	Agonía de separación.	Varuṅaṅ
Región sin cultivar	Palai	Separación de la familia.	Korraṅvai

Figura 1.2 Poesía *puṛam*

Escenario	Nombre de flor (región y tema poético)	Comportamiento	Animales y árboles característicos
Montaña	Vetci	Captura y recuperación de ganado.	pavo real, mono, tigre, elefante, árbol de teca, sándalo, mango
Bosque	Vañci	Guarda del ganado y pastoreo.	gallo, gorrión, venado, liebre, lirio de agua
Campos cultivados	Uḷiṅṅai	Guarda y ataque de las fortificaciones.	Garza, cigüeña, ganso, mango, loto, buffalo, nutria
Ribera	Tumpai	Últimas batallas de una	Cocodrilo, tiburón, gaviota,

		guerra.	laurel alejandrino, aloe africana
Región sin cultivar	Vākai	Victoria.	paloma, águila, halcón, cuón, tigre, elefante, cactus

Los textos que componen el corpus clásico están compendiados en dos antologías, la *Eṭṭuttokai* y la *Pattuppāṭṭu*, que describo a continuación:

I.2.2.1 Antología *Eṭṭuttokai*

***Narrinai* (akam):** Tradicionalmente, se considera el primero de los libros de esta antología. Obra de 400 poemas.

***Kuṟuntokai* (akam):** 400 líneas pertenecientes, en algunos casos, a autores con nombres indoarios.⁵⁴

***Aiṅkuṟunūru* (akam):** Contiene 500 poemas divididos en grupos de cinco centenas. Cada grupo se relaciona con un paisaje distinto. Pocas palabras de préstamo indoario, por lo que probablemente sea uno de los primeros textos.

***Akanaṅūru* (akam):** También conocido como "Los 400 [excelentes] poemas en el género *akam*". Este es uno de los textos que tiene mayor número de préstamos del prácrito y sánscrito, por lo que probablemente uno de los últimos textos compuestos dentro de esta antología.

***Paripāṭal* (akam):** Uno de los más interesantes para el presente estudio, puesto que se refiere en múltiples ocasiones a Tirumāl (Viṣṇu) y Murukaṅ, entre otros.

⁵⁴ Vale la pena recordar que la mayoría de los autores no tenían nombre de origen indoario, sino dravídico.

Patirrupattu (*puṛam*): También conocido como "Las Diez Décadas". Poemas sobre 10 reyes Cēras. Los colofones han sido muy útiles para que los historiadores lograsen detallar el linaje de estos reyes.

Kalitokai (*akam*): 150 poemas compuestos por un autor. El nombre del rey y del autor se desconocen.

Puranānūru (*puṛam*): También conocido como los 400 poemas en el género puṛam (aparentemente análogo con el Akanaṇūru). Tradicionalmente considerado como la última parte de la antologías y el más valioso de las obras en cuanto a contenido histórico.

I.2.2.2 Antología *Pattuppāṭṭu*

Porunāraṛrupaṭai (*puṛam*): Conocido por el nombre de “*Guía para los bardos en la guerra*”, este es uno de los textos más antiguos de esta antología. El tema principal de la obra es un poeta que envía a un héroe con el rey Cōḷa Karikāl.

Perumpāṇārupaṭai (*puṛam*): 500 líneas en donde el poeta alaba a Ilandirayan, de la dinastía Pallava. Este rey fue contemporáneo de Karikāl, el protagonista del *Porunāraṛrupaṭai*. Al autor, Kadilayur Uṛuttiraṅganṇanar, también se le adjudican el *Paṭṭinaṇappālai* y un par de poemas pertenecientes a la antología de *Eṭṭuttokai*. Esta obra describe la historia de la dinastía Toṇḍaimāṇ, la cual gobernó la parte norte de Tamil Nadu.

Paṭṭiṇāppālai (*puṛam*): 301 líneas escritas en honor al rey Cōḷa Karikāl. Se menciona también el comercio que mantuvieron los Cōḷas con Īlam (Sri Lanka) y los Yavanas (griegos y romanos). Este texto fue muy popular en la segunda parte de la dinastía Cōḷa, entre los siglos IX y XIII, en el resurgimiento de la dinastía Cōḷa. Además de elogiar las proezas del rey, el poema también retrata la cotidianidad de la capital de la dinastía.

Kuṛiṅcippāṭṭu (*akam*): 261 líneas en donde Kapilar narra la historia de dos enamorados en el reino de Vēl Pāri, del reino de los Velires ubicados en la región de

Malabar. Los Velires fueron uno de los reinos independientes más conocidos del final de la época de la LC. Como su nombre lo indica (*kuriñci*), el poema está situado en las montañas, región del amor premarital por excelencia.

Malaipaṭukaṭām (*puram*): La mayoría de estas 583 líneas están dirigidas a otro rey independiente que gobernó el norte de Kerala, Naṅṅan. La descripción de la región montañosa de la región es el tema principal del poema.

Neṭunalvāṭai (*akam*): En 188 líneas, Nakkīrar describe el amor dentro de los confines del reino de Netuncēliyan, perteneciente a la dinastía Paṇḍya. El poema comienza en la temporada de lluvias, culmina en la época de heladas. La tradición lo reconoce como uno de las mejores obras de todo el corpus. El clímax de la obra es una plegaria a la Korravai, madre de Murukan.

Maturaikkāñci (*puram*): Es el poema más largo de las antologías con 583 poemas en su haber. También es de los pocos obras de las antologías en las que el elemento del amor está ausente.

Mullaippāṭṭu (*akam*): Uno de los pocos poemas que no contiene referencia histórica alguna y también uno de los más cortos. Poema de separación entre amantes, termina con el triunfante regreso del amante.

Cirupāṇāruppaṭai (*puram*): El más corto de los poemas, dedicado a la alabanza de un rey Velir de nombre Nalliyakotan. Describe las capitales de los tres *ventars*.

Un ejemplo que me parece ilustrativo es un poema que analiza A. K. Ramanujan. Too tanto el poema como la interpretación que realiza este autor. A partir de este punto, es posible saber que se trata de un poema sobre el "amor ideal", según los estándares del *Tolk*.

Lo que ella dijo

Más grande que la Tierra, ciertamente,
más alto que el cielo también,

más insondable que las aguas
es este amor por este hombre
de las laderas de las montañas
donde las abejas hacen dulce miel
de las flores *kuriñci*
que tiene esos tallos negros.⁵⁵

Como la gran mayoría de los poemas *akam*, este poema contiene una sola imagen, pero para conocerla, el lector debía estar versado en las convenciones estilísticas que requería este estilo de poesía. El primer elemento importante del poema son las flores, las cuales explican al lector qué tipo de poema tiene el lector enfrente. En segundo lugar, las montañas también fungen como pistas para el lector. De esta manera, es posible saber que se trata de un poema sobre la unión de los amantes, unión que encontramos en la imagen de las abejas. "Las abejas hacen miel en las montañas, en la región de *kuriñci*", tal como establece el *Tolk*. Las abejas serán un motivo que aparecerá en los poemas de la selección. El poema sigue el esquema de comenzar por *mutal* (primero), que implica situar el poema en un lugar y en un tiempo específico. "La tierra, el cielo y el agua" fungen como elementos "permanentes", los cuales muestran cómo el amor de la mujer es más grande. Después, el poema pasa a *karu* (núcleo del poema), la unión de los amantes representados por las abejas, el centro del poema. En este momento, el poeta selecciona los distintivos de cada región, como la flor *kuriñci* o las montañas. Por último, el *uri* (sentimiento), que refiere al tipo específico de sentimiento que el *tinai* (escenario) propone. Para comprender el *uri*, sería necesario entonces tomar en cuenta el lugar y tiempo (*mutal*), junto con los elementos principales (*karu*) del poema. Así, el poema habla de una imagen de unión de

⁵⁵ Ramanujan, A.K. *The collected...* op. cit., p. 206.: *Bigger than earth, certainly,/higher than the sky,/more unfathomable than the waters/is this love for this man// of the mountain-slopes/where bees make rich honey/from the flowers of the kuriñci/that has such black stalks.*

los amantes de las montañas, tema principal del escenario *kuriñci*, tal como aparece en la tabla 1.1. Como puede verse, el poema no parece hacer mención de deidad alguna, pero está en íntima relación con la naturaleza y cómo ésta influye en el comportamiento de los protagonistas de este poema.

¿Cómo pensar, entonces, que estos poemas seculares se integran en la tradición religiosa subsecuente? Para contestar la pregunta anterior, quisiera tratar dos aspectos he considerado valiosos para entender los recursos de Nammālvār: la idea de Dios y el papel de la mujer en la época anterior. Con estas dos características y el papel preponderante del templo en el desarrollo social, económico y religioso de la región, mencionado en el capítulo anterior, es posible comprender las que considero tres grandes peculiaridades de la época.

I.3 Dioses en la LC

Uno de los aspectos que mejor refleja el cambio entre la tradición anterior y el movimiento *bhakti* está relacionado con la transformación en la idea de la deidad y el papel que cumple dentro del mundo. El tipo de dioses y sus atributos, aunado al valor que tienen sobre las actividades “terrenales” en el periodo de los *ālvāres* son dos de las grandes transformaciones que pueden notarse si se mira la LC en comparación con, en este caso, el TVM. Según Hart⁵⁶, tres son los dioses nombrados en el corpus bárdico: Murukan⁵⁷, Korravai y Kūrruvan, pero agregando el análisis de Hardy sobre Māyōṇ, posiblemente la deidad más importante para construir el modelo de *bhakti* de los *ālvāres*.

Murukan es un dios adorado por la gente de las montañas, cuyos principales distintivos son el pavo real que porta como estandarte y un pájaro como vehículo,

⁵⁶ Hart, George, *The Poems of Ancient*, op. cit., pp. 22-35.

⁵⁷ En un primer momento, en la literatura más antigua, se trata de una deidad asociada con el campo, un dios relativamente benévolo, joven y resplandeciente, pero al incorporarse la tradición del norte a su mitología se transforma en un dios asociado con la guerra, hijo de Śiva y Paravatī, también llamado Skanda. Todo el análisis del tema aparece en Clothey, Fred, *The Many Faces of Murukan: The History and Meaning of a South Indian God*, La Haya, Mouton, 1978.

elementos posiblemente tomados de la tradición del norte. Comúnmente se asociaba a este dios con la enfermedad. Si una mujer se enamoraba de un hombre que no le era conveniente, se decía que estaba poseída por este dios. En este caso, un *vēlan* (literalmente, “aquel que posee la lanza”) era llamado para realizar rituales que permitieran a la mujer “liberarse” de esta enfermedad. Como se verá más adelante, la identificación de este tipo de “posesión” también está presente en los poemas escogidos del TVM, lo cual otorga señales sobre la forma en que estos dioses que prevalecen en la literatura *bhakti*, al menos algunos atributos, pero se proyectan en el Dios que adora el santo. Un dios asociado con la belleza y el “éxtasis” amoroso es el tipo de Dios que Murukaṅ representa.

Koruvai, segunda en la lista de dioses de la *caṅkam* está relacionada con el escenario del bosque. Asociada en la literatura posterior con Durgā y con la madre de Skanda (es decir, la madre de Murukaṅ), se trata de la diosa de la guerra y la victoria.

El último dios es la muerte. Kūruvaṅ se caracteriza por portar un hacha o un mazo. Generalmente, a los reyes en el campo de batalla se les compara con este dios.

La naturaleza de estos dioses en sus formas anteriores al movimiento *bhakti* son importantes para dar un panorama en el que estén dibujados los modos en que la sociedad funcionaba. En este sentido, el matrimonio es un ejemplo pertinente. En la antología *Puranāṅūru*, un hombre se beneficia del poder sagrado y divino de su mujer (una de las muchas acepciones para *anaṅku*), poder que lo protege mientras su mujer esté viva y sea casta. Probablemente los matrimonios estaban arreglados y se realizaban entre parientes, como en la mayoría de India de la época⁵⁸.

La identificación más importante de Kṛṣṇa con una divinidad perteneciente a la región sur de India tiene su representante en Māyōṅ (también llamado Māl o Tirumāl). En los primeros textos de la LC, la mención de este dios se reduce a un par de poemas y una

⁵⁸ Hart, George, *Poems of Ancient Tamil...*, *op. cit.*, p. 46.

regla gamatical dentro del *Tolk*. Por otro lado, la evidencia de que la cultura de Maturai conocía a Kṛṣṇa previo al siglo III e. c. hace posible pensar que, en el sur de India, Kṛṣṇa y Māl permanecieron en estadios de formación, durante el periodo de la literatura bárdica tamil. Sólo es hasta los textos más recientes, como el *Akanāṅūru*, *Cilapattikāram* o el *Kalittokai*. A partir de esto, gracias al análisis de la figura de Māyōṅ que Hardy realiza⁵⁹, es posible hablar de dos tipos de deidad que se crean en la cultura tamil: el primero, antecesor de la *bhakti*, son historias de la literatura bárdica y posterior que asocian el culto a este Dios con la danza *kuravai*, el mito del asesinato de los siete toros (mención que aparece en el poema VII-2 de la selección), la ruptura del árbol de *kuruntu*, la identificación de su *gopī* favorita con Piṅṅai, quien aparece en el VI-5 de la selección y la relación entre la mitología de este dios con el reino de los Pāṇḍyas (o Pāṅṭiyas). En estos primeros poemas donde aparece la figura de este dios, se encuentran en los versos finales de cada poema, muy parecido al *phalaśruti* en Nammālvār.

La antigua cultura tamil conocía mitos particulares sobre Kṛṣṇa. Por otro lado, el conocimiento de esta mitología y herencia que trae consigo el culto al dios Māyōṅ se coordinan y crean nuevos matices en la mitología *bhakti*, como el caso de la identificación de una *gopī*, mito proveniente del norte, con una figura femenina tamil: Piṅṅai. También está la danza *kuravai* del *Cilapattikāram*, que asocia una danza específica practicada por la cultura tamil con los mitos del dios bailarín, como aparece en el poema VIII-2 de la selección. La combinación también mezcla dos estratos sociales distintos: del lado tamil, la religiosidad popular aparece con Piṅṅai y el baile *koravai*, pero de parte del lado sánscrito es la literatura brahmánica, mucho más explícitamente cercana a las élites, la que comienza la transformación del antiguo Māyōṅ de inicios del siglo III ec que comienza en Maturai. Gran parte de los mitos que sobrevivieron sobre Kṛṣṇa en la región sur eran más cercanos a

⁵⁹ Hardy, Friedhelm, *Viraha-bhakti...*, op. cit., pp. 170-198

la cultura popular de la región, pero fue con la entrada de los ālvāres que esta religiosidad encontró su máxima expresión con el desarrollo del culto al Dios-templo.

De acuerdo con Hardy, la *bhakti* dedicada a Tirumāl es un “culto devocional del dios en el templo que aún así permanece como el dios *infinitamente trascendental*”. Incluso, continúa el autor, podría decirse que de existir un fenómeno como “proto-bhakti”, sería este culto a ambos dioses, en donde la incorporación de nuevos atributos físicos y metafísicos a Dios está mezclada con el intento de circunscribir estas novedades dentro de la estilística del momento⁶⁰. El culto a Tirumāl se encuentra, entre otros textos, en el *Paripāṭal*. Pero es en esta obra cuando la deidad se relaciona con la propia imagen de Dios en el templo, como una representación de su “incomprensibilidad absoluta”, un amor humilde, lejano todavía del éxtasis que experimentará la joven devota, voz de Nammālvār.⁶¹

Este tipo de práctica era más cercana a la cultura tradicional de la región, de la religión popular que concentraba su atención en el culto al templo y que, al mismo tiempo, mostraba una preocupación por esta incomprensibilidad.

En el caso, por ejemplo del *Tirumurukārruppaṭai* (“La Guía al Señor Murukan”), de gran importancia para la tradición śaiva posterior (*nayanmares*), muestra una forma de adoración que antecede a la llegada de los ālvāres. La atención está puesta, como recuerda Zvelebil⁶², en la íntima conexión entre un lugar particular de culto y la manifestación “local” de Dios. Este poema, dividido en seis secciones, presenta en cada una de ellas “facetas” de una misma deidad, lo cual provoca que un mismo dios sea una multiplicidad de dioses al mismo tiempo. Como dice más adelante Zvelebil, el *Tirumurukārruppaṭai* es “típicamente un poema de transición, que marca el fin de una época, el fin del Tamilnad preario, el fin de la edad clásica y el comienzo de una edad completamente distinta que va

⁶⁰ *Ibid.*, p. 210.

⁶¹ *Ibid.*, p. 213.

⁶² Zvelebil, Kamil, *The Smile... op. cit.*, pp. 125-129.

encabezada por el surgimiento de la literatura devocional".⁶³ El inicio de la *bhakti* tamil está indicada por estos poemas devocionales que contienen el germen de la devoción que surgirá con los poetas santos, los cuales parten de estas ideas de la identificación de una manifestación de Dios con el templo, el carácter "mundano" de los dioses, la imaginería que rodea su culto. Todos estos elementos religiosos serán determinantes para comprender el tipo de expresión que los poemas del TVM reflejan.

I.4 La mujer en la época caṅkam y periodos posteriores

El último aspecto que me gustaría destacar, previo al análisis de los poemas del TVM, es el papel de la mujer en la sociedad tamil y cómo se expresa a través de la poesía bárdica. Dado que el análisis que realizaré en el capítulo II gira en torno a poemas escritos por un hombre un hombre con voz femenina, me parece indispensable mencionar cuál era la visión que tenían los poetas sobre las mujeres y cuál era su lugar en la sociedad, de acuerdo con la LC. Quisiera comenzar con algunas características importantes de la mujer en la época, a saber el ideal de conducta de la mujer y su "poder sagrado".

Con ideal de conducta me refiero al tipo de comportamiento esperado por la sociedad en distintas situaciones en las que se pudiese encontrar la mujer. En el caso del periodo de menstruación y el de puerperio (*puniru*), el cuerpo de la mujer se consideraba impuro. Hart menciona que es muy probable que hasta que no terminaba el periodo de *puniru*, el padre no tenía permitido ver a la madre de su hijo. Una vez que el padre podía visitar a su hijo, se vestía con traje de guerra para que su hijo también pudiese convertirse después en un héroe, aunque esta práctica también podía ayudar a compensar las "cualidades femeninas" que involucraba el cuidado del neonato. Es en este momento donde

⁶³ *Ibid.*, p. 130.: It is typically a poem (*Tirumurukāruppaṭai*) of transition, marking the end of an epoch, the end of pre-Aryan Tamilnad, the end of the classical age; and the beginning of an entirely different age which is heralded by the rise of devotional literature

también el esposo tenía permiso de visitar prostitutas, ya que el carácter de "impura" de su esposa, aunado con el peligro que implicaba esta impureza a su masculinidad, orillaban a esta práctica que aparece, según Hart, en los poemas 16, 26 66 y 176 del *Akanānūru*⁶⁴. Inclusive la mujer debía despojarse de todos sus afeites e incluso practicar prácticas ascéticas como el ayuno.

El siguiente punto importante que involucra a la mujer de la época es, posiblemente, una de las respuestas al tipo de aislamiento por el que pasaban las "mujeres impuras": el poder sagrado (*aṇaṅku*), concepto de entrada problemático. En el mismo artículo, Hart señala que se trata de la propia *Weltanschauung* de los tamiles de la época⁶⁵, con ecos de *śakti* en la tradición sánscrita. Rajam, sin embargo, ve en la interpretación de Hart uno de los grandes errores de simplificación que condujo a relacionar, sin una argumentación suficiente, castidad, poder y una equiparación los dioses, donde las mujeres tenían que ser temidas al tiempo que adoradas⁶⁶. Para Rajam, en cambio, *aṇaṅku* es conjunto de cualidades que le dan contenido a una entidad, es decir, en la medida en la que una mujer, un dios, un guerrero, posee ciertas cualidades específicas que los tamiles calificaban como poseedor de un tipo de *aṇaṅku*, y el efecto que creaba en quien percibía esas cualidades, que en muchos casos se trataba de esa fuerza peligrosa y sagrada, aunque no era su única acepción. Por ejemplo, en la medida que una mujer poseía *aṇaṅku* (sexualidad), podía decirse que también era un riesgo para su propia comunidad, ya que esta belleza que poseía podía generar peleas o riñas dentro de la comunidad.

Vale la pena mencionar también *karpu* (castidad) como otro ideal de comportamiento de las mujeres de la época. *Karpu*, traducido también como *fidelidad marital*, una mujer debía que poseía esta "castidad" cumplía con el ideal de esposa devota a

⁶⁴ Hart, George, *Woman and the Sacred in Ancient Tamilnad*, The Journal of Asian Studies, Vol. 32, No. 2, 1973, pp. 233-250 p. 236.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Rajam, V. S., *Aṇaṅku: A notion semantically reduced to signify female sacred power*, Journal of the American Oriental Society, Vol. 106, No. 2, pp. 257-259.

su marido, aunque esta castidad no se restringe a las mujeres. Fidelidad, lealtad y sacrificio al esposo, pero también modestia son algunas de los atributos atesorados. Los reyes o los jóvenes brahmines también podían poseer *karpu*, pero con intención de llevar a cabo correctamente su mandato o cantar correctamente sus alabanzas, respectivamente. Así, es posible pensar que este concepto, clave para la LC, concepto similar al de *karma* en la *Bhagavad Gītā*. De hecho, este concepto es tan importante que una sección del *Tolk.*, titulada *karpiyal* (gramática de la castidad), está dedicada a este tema.

Por último, el papel de la amante dentro de la LC merece un lugar dentro de estas consideraciones sobre la mujer. El *Poruḷatikāram* (PA), la tercera sección del *Tolk.*, habla acerca del tipo de amor "correcto" entre los amantes. Aquí es posible localizar algunas de las funciones principales de las mujeres dentro de la LC. Como expresa Tolkāppiyanaṅ (autor del *Tolk.*): "Dado que la credulidad y la timidez están en la naturaleza de la mujer, el deseo amoroso en la mujer bajo *kaḷavu* (estado premarital) no se expresa claramente, pero se entiende por posición y sugestión".⁶⁷ Así, el autor parte de esta esencialización de la mujer para postular los momentos en los que debe o no hablar y qué es lo que puede decir o no, pero lo hace conforme al tipo de mujeres que aparecen en la propia literatura. Es significativo también que el hombre tiene control importante sobre su amante antes y después del matrimonio. Al respecto, Chellapan y Prabakaran mencionan que "era una costumbre social de la sociedad tamil de entonces que las mujeres maduras no tuvieran tanta libertad como para ir a cualquier lugar que quisieran, mientras que los hombres gozaban de esa libertad"⁶⁸. Así, la timidez, la credulidad y la sumisión son los primeros trazos en la descripción del retrato femenino.

⁶⁷ Tolkāppiyanaṅ, *Tolkāppiyam*, trad. Subrahmanya Sastri, Madrās, Kuppaswami Sastri Research Institute, II, 106: "Since shyness and credulity are in the nature of women, the amorous desire in women under *kaḷavu* is not clearly expressed, but is to be understood from suggestion and position."

⁶⁸ Chellapan, K. y Prabakaran, M.S., *The "Playmate" in Tamil Akam Poetry*, Indian Literature, Vol. 23, No. 5 p. 77.

En el rol de amante, la voz femenina también funciona como contraparte de la razón frente a un amante que está en éxtasis emocional. Además de este juego entre amantes, hay un tercer elemento, presente también en la literatura *bhakti*: el "compañero de juegos", el cual actúa como mensajero e intermediario entre los amantes. Es preciso recordar que para este momento la convención literaria y las normas sociales no permitían a los amantes tener un contacto abierto, por lo que este "compañero de juegos" funge como el mensajero entre los amantes, pero también entre lector y personajes. Y digo que actúa también como mediador entre público y obra porque es en esta figura donde la mujer puede expresar sus emociones.

Capítulo II. La devoción en los poemas femeninos del TVM

II.1. Introducción. El *Tiruvāymoḷi* de Nammālvār

Nammālvār se erige como uno de los poetas más importante dentro de la tradición viṣṇuita de Tamil Nadu. Son 12 los santos (*ālvāres*) que componen el canon viṣṇuita, pero los textos de Caṭakopaṅ, mejor conocido como Nammālvār, perduran hasta hoy día como los de mayor importancia para la tradición del sur. El canon viṣṇuita, compilado por Nāthamuni aproximadamente en el siglo XII e. c., tiene una extensión de 4,000 versos, en las cuales están contenidas todas las obras de los 12 *ālvāres*,: desde obras de apenas unos cuantas canciones hasta el Tiruvāymoḷi (Nammālvār), que tiene una extensión de más de mil canciones.

De acuerdo con algunos historiadores, Nammālvār nació en el seno de una casta campesina (*vellala*) y vivió en los siglos IX-X en la ciudad de Tirukkurukūr (Ālvārtirunakari). Estos son los datos históricos que existen sobre el autor, principalmente alimentados por las propias obras del santo. La hagiografía describe el nacimiento de Nammālvār que, durante sus primeros 16 años de vida, estuvo sentado meditando bajo un árbol de tamarindo. Caṭakopaṅ, cuyo nombre de nacimiento era, ni comía, ni bebía, ni hacía caso a estímulo alguno, hasta que Mathurakavi se postró ante él y le preguntó: “Si el alma nace de materia, ¿qué come y dónde descansa?”, a lo que el poeta, saliendo del trance en el que se encontraba, contestó: “Come Eso y descansa en Él”. Cuenta Piḷḷan que Viṣṇu se aparece frente al *ālvār* (incluso lo contará el propio santo en un par de los poemas de esta selección), quien se encontraba en profunda meditación, y Nammālvār canta cuatro poemas que nacieron de su intensa alegría por contemplar al Dios. Los cuatro poemas son las cuatro obras atribuidas a Nammālvār, los cuales sustituyen a los cuatro Vedas, según la

tradición tamil. Después de haber cantado estas cuatro obras, el santo le pide a Viṣṇu-Narayāṇa que lo lleve con Él al cielo, pero Viṣṇu le responde que antes de hacer eso, el santo tendrá que verter al tamil los cuatro Vedas. Esa, de acuerdo con la tradición, es la primera gran revelación que tiene el poeta.

La segunda revelación se encuentra en el *Guruparamparāprabhāva* (*El esplendor de la sucesión de maestros*), cuya autoría pertenece a Pinpaḷakiya Perumāl Jīyar.⁶⁹ Esta revelación consistió en que todas las canciones de los *ālvāres* se perdieron y tuvieron que revelarse nuevamente de Nammālvār a Nathamuni. Nathamuni escuchó 10 versos del Tiruvāymoḷi y fue en busca de los otros a Tirukkurukūr, donde meditó y recitó estos poemas 12 mil veces. Después de esto, Caṭakōpaṇ se apareció ante Nathamuni y le otorgó “tres secretos” (las otras tres obras de Nammālvār), el Tiruvāymoḷi y otros 3,000 versos, completando así los cuatro mil versos del *Nālāyira Tivīya Pirapantam*, el canon completo de la tradición viṣṇuita.

El TVM es, en palabras de Ramanujan, una poesía de “conexiones”, es decir, una poesía que consiste en “tocar, compartir, ver la multiplicidad en uno. Conecta a Dios, a los dioses y toda la creación; el dios del mito, el dios de la filosofía, el dios en el templo y el dios interior; hablante, sujeto y audiencia; el bien y el mal, cielo e infierno mítico *antes*, poético ahora”.⁷⁰ ¿Y en qué consiste esta conexión?, podría el lector objetar. Para contestar esta pregunta es necesario dar un breve resumen de la estructura de la obra.

El TVM es una obra de 10 secciones (*pattu*) de 100 poemas cada uno. Estos 100 poemas, a su vez, están divididos en 10 canciones cada uno, y cada uno de estos poemas tiene también una canción extra denominada *phalaśruti*. En el poema II-7, recuenta el autor los 12 nombres de Viṣṇu, con lo que este poema tiene 13 canciones en lugar de las usuales 11 (contando el *phalaśruti*). En total, se trata de 1,102 canciones. Además, cada

⁶⁹ Narayanan, Vasudha, *The Vernacular Veda*, Columbia, University of South Carolina Press, 1994., p. 21.

⁷⁰ Ramanujan, A. K., *Hymns for the Drowning*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1981, pp. 166-167.

una de las canciones está unidas por un recurso, no exclusivo de este poeta, que consiste en hacer uso de la última palabra de la última canción y comenzar la canción siguiente con esa misma palabra. De esta forma, todas las canciones de la obra están unidas como “una guirnalda de música”, en palabras del propio Caṭakopaṇ en III-2.11. La conexión está puesta por el arreglo de la obra. Los poemas están todos conectados entre sí por este que en tamil se denomina *antāti*. Igualmente, esta característica permite que las canciones tengan una intención primordial para cantarse con música especial.

II.2 Análisis de los poemas

Antes de entrar de lleno al análisis de los poemas, quisiera explicar brevemente cuáles fueron los criterios de selección. Dentro del TVM, hay distintas expresiones del poeta. Hay poemas metafísicos, poemas teológicos, poemas didácticos, poemas de adoración al templo y algunos más puramente biográficos, entre otros. Entre esta variedad de temas y posiciones filosóficas y poéticas, también hay poemas de amor compuestos según el género clásico (*caṅkam*). De los 100 poemas que componen esta “guirnalda musical”, 23 poemas, casi un cuarto de la obra, están compuestos según esta convención. Estos 23 poemas están todos escritos desde distintas voces femeninas, al igual que sucede con la poesía *caṅkam*, y sus personajes son la joven devota, su madre, su amiga y los vecinos y el amante. De estos cuatro *dramatis personae*, sólo las primeras tres tienen voz propia dentro de los poemas. Los otros dos, los vecinos de la joven y el amante-Dios, permanecen en silencio o hablan a través de una de las otras voces. A reserva de que la emotividad tenga como origen el propio producto de la traducción, creo que el lector tiene enfrente uno de los poemas más emotivos de toda la obra. Contrastando con otros puramente filosóficos o doctrinarios, estos poemas tienen un alto grado de emotividad y han llamado mi atención por su belleza. No puede esperarse que un poeta que trate del

amor lo haga de mala gana o sin intenciones de evocar ese mismo sentimiento en el lector. Y de estos 23 poemas “amorosos”, con voz femenina, hay una división más. Nueve de estos poemas están dedicados a un templo en particular, mientras que los otros 14 cuentan más con una estructura cercana a los *akattiṇai* de la LC. He escogido estos nueve poemas, entonces, por dos razones: el primer motivo es que estos poemas presentan un “escenario” que difiere en buena medida de la poesía *caṅkam*, aunque conservan muchos rasgos de los que el poeta hace uso, pero además considero estos poemas como una muestra de la síntesis de las culturas tamil y sánscrita, de igual manera que también creo representan el momento histórico de una época particular. Así es como he llegado a seleccionar estos nueve poemas de los 100 compuestos por el poeta. Hubiese sido mi intención incluir los otros 14 (¡toda la obra de ser posible!), pero el tiempo y el espacio no lo han permitido así.

Una última consideración antes de entrar al análisis de los nueve poemas. He tomado en cuenta tres traducciones parciales de la obra (Friedhelm Hardy, Vasudha Narayanan, Francis Clooney y A. K. Ramanujan) y una traducción completa (Ayyangar), mismas que cito en los anexos. Dado mi desconocimiento de tamil, he podido aclarar algunas dudas que me han surgido al momento de traducir el texto, sobre todo en el caso de la traducción completa de Ayyangar. Como notará el lector, en algunos casos mi versión no se apega completamente a una de las traducciones, la de Ayyangar, pero esto sólo acontece después de haber revisado las traducciones de Hardy, Narayanan y Clooney, como en el caso del uso de Ayyangar de “*mates*”, que los otros tres traductores interpretan como “madre”, entre otros ejemplos. El lector encontrará en los anexos las aclaraciones correspondientes, pero es importante señalarlo desde aquí.

El texto está organizado de la siguiente manera: el número romano (I-X) corresponde al número de sección (*pattu*). Después, separado por un guión, el número arábigo indica el número de poema de la sección. Dentro de cada uno de los poemas hay

números entre paréntesis que corresponden al número de canción dentro de poema. De esta manera, si yo fuese a mencionar el quinto poema de la sección cinco, anotaría V.5. Si describiera una situación que está en la quinta canción, entonces añado un (5). Si la mención aparece fuera del análisis, entonces el lector podría encontrar una notación, para referirme al mismo pasaje, como V-5.5. El lector podrá encontrar la versión en español que realicé de una traducción completa del TVM y dos parciales. Pongo a disposición del lector la traducción del tamil al inglés en los anexos, esperando que mi propia versión pueda ser de utilidad.

II.2.1. Lo que ella dice a su madre

V-5: (quinta sección, poema cinco)

- 1. No puedo dejar de pensar en Nampi, el Señor exquisito. Observo, en Tirukkuṟṟuṅkuṭi, la concha y el disco en sus manos, ojos de loto y labios rojos sin igual. Conmigo, ¿cómo podrías encontrar falta, madre?*
- 2. En lugar de apremiarme, madre, harías bien viendo a través de mi mente. Después de observar al Señor en Tirukkuṟṟuṅkuṭi, adonde quiera que veo encuentro sus huertos encantadores, el lunar (srīvatsa) en su hermoso pecho, el hilo brillante y sagrado, sus arracadas, las joyas inseparables que Él usa, al igual que sus cuatro hombros.*
- 3. Tú, madre, dices toda clase de cosas malas sobre mí: que estoy marchita, que me veo estúpida y asombrada. Es mejor saber que después de observar al Señor en Tirukkuṟṟuṅkuṭi no se pueden borrar de mi mente sus altos castillos, su arco victorioso, mazo, espada, concha y disco.*
- 4. En verdad que mientes, Madre. No es posible secar mis lágrimas. Después de ver al Señor en Tirukkuṟṟuṅkuṭi, con encantadores huertos, su corona de oro, guirnalda de tulasī, tranquilo y atractivo, Su forma exquisita, su banda de la cintura y su túnica de seda fina. Todo esto brilla siempre, a diferencia de esta pecadora.*
- 5. Que suspiro por mi Señor, madre mía, preocupada e irritada. En todas direcciones busco al de Gran fama. Después de ver al Señor en Tirukkuṟṟuṅkuṭi, sus labios rojos, radiantes, largas cejas y ojos de loto, una masa radiante. Ruega por la vida de esta pecadora que permanece constante.*
- 6. Madre teme que esta joven traiga mal nombre para siempre sobre el clan sagrado, y al Señor en Tirukkuṟṟuṅkuṭi no me ha permitido observar. Pero lo he observado a Él, su nariz,*

larga y encantadora, labios rojos, ojos de loto, tez azul y cuatro hombros han colmado mi mente.

7. *Mi madre no me ha permitido observar al Señor en Tirukkuṟuṅkuṭi, de gran prestigio, por miedo a que yo pueda resultar un verdadero insulto sobre su clan. Pero yo lo he visto y Él, de áurea forma, permanece firme en mi mente, radiante, lleno y desbordante, con su lindo disco en su encantadora palma.*
8. *Tú, madre, fruncida y preocupada de que yo me empequeñezca y entierre mi hermosa cara en mis palmas después de haber visto al Señor en Tirukkuṟuṅkuṭi con sus castillos negros, sus ojos como el loto ojo, su forma exquisita, su cadera y región abdominal delgados, con sus mechones balanceándose sobre sus hombros. Permanece firme ante esta pecadora.*
9. *Ustedes, madre y vecinas, me increpan a que me presente ante todos. Sí vi al Señor en Tirukkuṟuṅkuṭi, de majestuosas mansiones, usando la larga corona y otras incontables encantadoras joyas. Desde entonces, permanece firme en mi mente este gran espectáculo, como jugo de caña, miel y nectar.*
10. *Mi madre ve mi intenso amor a Dios y decide no permitirme entrar otra vez al Señor en Tirukkuṟuṅkuṭi. Bueno, pero ¿eso qué me importa? Después de observar a Nampi, de fama sin tacha, el Señor efulgente, adorado por los Celestiales en fuerza, aquí nadie puede comprender este que brilla en mi corazón.*
11. *Aquellos que aprenden bien estas diez canciones, pertenecientes a la divina Tirukkuṟuṅkuṭi, extendiendo la grandeza de Nampi, su forma, joyas y armas, de las mil canciones compuestas por Caṭakōpaṅ de Kurukūr, el conocedor de las finas flores fragantes, cantando vigorosamente la Gloria del Señor difícil de comprender, quien sostiene el disco en su hermosa mano, será laudado como de la casta vaiṣṇava en este mundo limitado por el mar.*

Este templo, Tirukkuṟuṅkuṭi, está dedicado a Nambi Rayar. Este templo se localiza al sur de Tamil Nadu y está íntimamente vinculado con la hagiografía de Nammālvār, su nacimiento se vincula con el templo.

El tema principal del poema es la condición en la que se encuentra la joven después de haber visto a su Señor. La joven, quien ha visto al Señor, no puede dejar de pensar en Él. La visión del Dios ha transformado a la joven, ha dejado huellas permanentes, mismas que se manifiestan en una vívida descripción de la imagen de Dios y un profundo anhelo por reencontrarlo. Además, la visión de la madre al tipo de amor que la hija profesa, la

belleza del Señor que describe la hija, el deseo de “observar” a Dios, entre otros, aparecen temas como recurrentes a lo largo del poema.

La causa que origina el deseo de la joven de contemplar al Señor de la joven proviene de su profundo amor al mismo, es decir, se establece un tipo especial de relación entre “el deseo de ver” de la joven y los motivos que causan este deseo, a diferencia de otros poemas donde el ansia de la joven origina su deseo de contemplar a su Señor como en IX-7, entre otros. Aquí, se podría decir que la joven imagina al Señor debido a su profundo amor por Él.

Nāṃpiḷḷai, uno de los comentaristas más importantes para la tradición vaiṣṇava del sur de India, interpreta esta solicitud de la joven en los siguientes términos:

Mujeres, no ven lo que se muestra ante ustedes, no saben el objeto como realmente es, pero yo no soy así, puesto que cuando Él se ha mostrado, “Él, con misericordia, da la bondad de la mente que remueve la confusión” (I.1.1). Lo observo, lo he observado como realmente es Él, por lo que estoy retenido en la belleza de la forma de mi Señor, la belleza de su aspecto, la belleza de sus ornamentos, la belleza de su grandeza. Por lo tanto, ¡sus palabras bien intencionadas no me alcanzan!⁷¹

Es significativo notar cómo los comentaristas posteriores desdeñan el papel de la mujer que Nammālvār intenta rescatar y poner como ideal devocional. ¿Por qué la mujer aparece como un ideal para el devoto y cómo logra establecer este giro Nammālvār? Mientras que Nāṃpiḷḷai pone mayor énfasis en la “visión” y la “verdadera forma” del Señor, lo que intento analizar, en este poema y los subsecuentes, es la función que cumple la mujer en la retórica, con el fin de particularizar esta devoción como una enfocada no sólo a la parte más emocional y psicológica del devoto, sino también como una devoción preocupada en gran medida por vincular templo, Dios y devoto.

⁷¹ Clooney, Francis. *Seeing through texts. Doing theology among the Śrīvaiṣṇavas of South India*, New York, State of New York University Press, 1996, p. 139: El autor no da indicaciones sobre la cita de Nāṃpiḷḷai.

El poema habla de una joven llena de júbilo por la visión que tiene del Señor, una experiencia irrepetible. En tanto experiencia única, la joven se aflige por no encontrar camino de vuelta, aunque es una aflicción, paradójicamente, llena de júbilo: mientras ve la imagen del Señor, hermosa en su mente (2), también siente su ausencia física (4 y 7). La visión de la joven llega a partir del amor que ha surgido a partir de su visita al templo de Tirukkuruñkuṭi (2), aunque esto rompa las normas del decoro (9).

Vale la pena resaltar la relación entre la madre y la hija. Por un lado, una madre que no puede ver la visión de la hija, por lo que la joven le pide intentarlo (2). Si se toma en cuenta que este poema está escrito según el género caṅkam, también es importante notar que los papeles tanto de la madre como de la hija son figuras ideales, como intenté mostrar en el apartado 1.2.2. Lo que hace la sociedad y la madre es reprenderla por quebrantar las normas de la moral, por el comportamiento que este flujo de visiones ocasionan (9), aunque la hija intenta defenderse pidiendo que vean “a través de su corazón” (2). La imagen de Dios, como describe la joven, es imposible que salga de su cabeza, pero esta imagen también provoca en la joven una turbación que describe en (4), en donde las lágrimas brotan después de que la joven resiente la ausencia de su Señor. El poema puede caracterizarse también como del género *peruntinai* (amor excesivo), uno de los dos tipos de “amor” que salen fuera de las cinco grandes categorías dentro de la LC. El amor que la joven siente por Dios rompe las normas del decoro social, por lo que la madre tiene la preocupación de que esto implique infortunio para toda su familia (6).

Este poema es una narración sobre la visión que la joven quiere que los demás vean, sólo así podrán comprenderla. Por otro lado, también es posible entender este poema como tipo *mullai* (espera paciente) y *neytal* (espera impaciente), ya que las canciones discurren entre uno y otro estado, incluyendo el *peruntinai*. Por ejemplo, en las primeras tres canciones del poema se muestra a una joven que está a la espera de otra visión, y

mientras esto sucede, la joven se encarga de defenderse de las posibles injurias que pudiera sufrir. Después, en la canción (4) no hay una espera con el mismo grado de paciencia. Ahora la joven tiene los ojos llenos de lágrimas por la ausencia constante de Dios, aunque en el (5), el estado de la joven vuelve a cambiar y parece estar menos conmovida.

El templo juega un papel preponderante a lo largo de todos los poemas. En esta ocasión, el templo y la imagen de Dios quedan suscritas dentro de un mismo escenario, como en la canción (3): “Es mejor saber que después de observar al Señor en Tirukkuṛuṅkuṭi no se pueden borrar de mi mente sus altos castillos, su arco victorioso, mazo, espada, concha y disco”. La primera de esta serie de atributos, correspondiente al templo, queda incluida a su vez en la imagen que la joven aprecia en sus imágenes mentales.

La morada del Dios reside en Tirukkuṛuṅkuṭi, como se manifiesta a lo largo del poema. La joven ha podido tener éxito en observar al Dios en el lugar donde reside, y todas las imágenes que están en su mente sobre Dios y su morada se ligan con alguna característica del templo, como sus castillos negros (8), las majestuosas mansiones de su ciudad (9), o bien los huertos que hacen de la ciudad un lugar fértil (4). La alabanza a Dios queda fundida en la imagen de su morada. A diferencia de VI-5, este poema habla de que la joven “después de haber visto a Dios en Tirukkuṛuṅkuṭi” (estribillo del poema), pero la joven nunca hace referencia a una verdadera visita al templo, por lo que es plausible pensar que es una imagen que llega a ella por el amor que tiene a Dios.

II.2.2. Lo que ella dice a sus amigas

V-9:⁷² (quinta sección, poema nueve)

1. *Bien, mujeres de ojos dulces, día a día esta pecadora se consume: ¿cuándo alcanzará esta sirvienta los pies del rey que mora en Tiruvallavāḷ, entre jardines llenos de miel, donde los bellos árboles de kamuku llenan el cielo y los árboles de millingtonia, ricos en miel, envían lejos su fragancia?*
2. *Amigas, ¿por qué me afligen? ¿Cuándo usaremos, nosotros sirvientes, el polvo de los pies del señor que mora en la ciudad de Tiruvallavāḷ donde el viento del sur trae la esencia de los árboles de punnai, los árboles de mahir y las frescas flores de mātavi?*
3. *Mujeres, las flores en su cabello son hermosas, pero díganme esto, mientras mi alma desconsolada se consume: ¿Alguna vez podré ser capaz de ver firmemente los pies del Señor, quien ha morado largamente en el fresco Tiruvallavāḷ, donde el humo de las oblacones flota en el aire en todas direcciones, donde el canto del buen Veda resuena como el mar?*
4. *Amigas, ¿por qué me molestan constantemente? El Señor que yace en la cama de una serpiente venenosa en el fresco Tiruvallavāḷ, donde hay esbeltos y verdes árboles de kamuku, pala, coco y mango, los cuales se levantan sobre casas adosadas. Solamente Él es nuestro bien.*
5. *Ustedes, mujeres, ¿podrán mis ojos ver algún día exactamente esa luz radiante que mantiene mi riqueza, ese azúcar de caña, fruta, dulce amṛta? Él mora en el fresco Tiruvallavāḷ, donde el humo de los sacrificios de los buenos brahmines esconde el negro y alto cielo.*
6. *Mujeres gentiles, sus bocas son como la fruta madura. ¿Podrá esta pecadora ver algún día los pies de flor de loto del encantador Señor, el bello enano en Tiruvallavāḷ donde la brisa fresca lleva las canciones de las abejas adonde sea entre los lujosos campos a la orilla del mar, árboles florecientes, ramas elevadas?*
7. *Encantadoras amigas, ¿debería adorar a diario las flores a los pies del Gran Benefactor, quien sostuvo a los mundos durante el diluvio y quien ahora preside sobre Tiruvallavāḷ, donde los gigantes estanques están plagados de finas flores y las mujeres suelen tener sus caras brillantes?*
8. *Amigas de frente brillante, ¿debería adorar para siempre los pies del Señor a quien los mundos alguna vez midió, quien mora en el fresco Tiruvallavāḷ con cañas de azúcar por doquier, estanques cargados con hermosas flores y ricos campos de arroz al lado?*

⁷² De la canción (1) a la (6), tomo la versión realizada por Clooney (65). Después, prosigo con la de Ayyangar.

9. *¿Podrá el Señor, portando su disco dinámico, derramar su gracia natural. Para mí es gozoso contemplarlo con sus brazaletes bien puestos y adorar a quien está en Tiruvallavāḷ, donde las bellas abejas zumban como flauta o lira, alimentadas con miel de los frescos huertos?*
10. *Amigas, ¿podrá la gracia innata de Nārāyaṇaṇ descendere sobre nosotros, de tal forma que podamos recitar sus nombres sagrados? Por su magnífica gracia, Él reside en la agraciada Tiruvallavāḷ, adorada por la Tierra y el Cielo, donde miles de brahmines, piadosos y afables, tienen su morada.*
11. *Aquellos que puedan recitar estas diez canciones bien escritas, de las mil compuestas por Caṭakōpaṇ del sur de Kurukūr, que alaban la gloria de Tiruvallavāḷ, la encantadora ciudad amurallada, adorando los pies del Señor de mil nombres sagrados. Ellos serán quienes ganarán fama y distinción, aunque nacidos en esta tierra.*

Localizado al sur de Kerala, este templo, centro de la narración, es el de Tiruvallavāḷ. El Dios al que está dedicado el templo es Puruṣa-Śrīvallabha. Además, este lugar concentró –y aún hoy día- una gran cantidad de brahmines en las aldeas próximas (10), llamados brahmines *nambutiri*.

El motivo principal del poema es la queja que la joven hace a sus amigas sobre cómo se ha debilitado ella por la ausencia del Señor y cómo espera encontrarlo pronto para adorarlo y que Dios le quite la perturbación causada por su separación. El tema de la separación, en ambas vertientes, aparece ya desde el inicio del poema, no sólo por lo que clama la joven, sino también por las referencias que hace. Es preciso recordar que el árbol de *mallikai* (1) (del sánscrito *mallaka*; *mullai* en tamil) es la flor de jazmín, mientras que el árbol de *punṇai* (2) es el más característico de la región *neytal* de la LC. Estas vertientes no sólo aparecen implícitas con la mención de ambas plantas, sino que la canción (1) y (2) tratan estados emocionales diferentes entre sí. Al inicio del poema, la joven habla sobre la fragancia de la ciudad y cómo los aromas que despide viajan lejos, por lo que es plausible pensar que ella alcanzar a percibirlo. Así, tenemos una joven que está en espera de una respuesta favorable del Señor, pero que aún no aparece completamente afligida, como

narra en (2). En esta segunda canción, la joven aparece mucho más afligida que en la primera; su sentimiento se agudiza cuando sus amigas le recriminan a la devota. La diferencia entre ambos escenarios de separación, *mullai* y *neytal*, se marca también por situaciones concretas, pero al mismo tiempo el poeta hace una separación de ambos estados de forma más tajante al incluir la reprobación de las amigas como fundamental para el estado de la joven. Más allá de ambos estados de separación, el poema parece deslizarse también hacia otro escenario más, el *peruntinai*, como se presenta en (3), donde el sentimiento de la joven se agrava, se pregunta si algún día podrá adorar los pies del Señor. La imagen de la joven se completa cuando hace mención de tres *avatāras* de Viṣṇu: primero Trivikrama en (6); en la siguiente canción, Matsya y por último la canción (8) que señala a Vāmana. En (9), la duda de la joven continúa, pero ahora no pregunta cuál es la mejor forma de adorar a Dios, sino que se pregunta si esa adoración que no sabe realizar podrá tener respuesta por parte del destinatario. Aquí es posible notar el intento de introducir, por parte del poeta, el escenario de *kaikkilai*, es decir, el escenario del “amor no correspondido”, en el que no hay respuesta de una de las partes involucradas. La última característica de este poema es (10), ya que esta canción cierra una idea que ha puesto en práctica el autor: si ha aludido a los *avatāras* de Dios no es con otra intención sino la de pedirle que sus nombres sagrados se reciten una vez que Él descienda con los devotos.

Otro comentarista del TVM, Periyavāccāṅpiḷḷai, explica:

Las cosas inmóviles de Tiruvallavāḷ -los árboles, flores, etc.- se describen aquí como característico de Aquel que ahí reside. Puesto que Él decidió dejar el cielo más alto y al descender venir aquí para instalarse en un objeto material, por el disfrute de aquellos que buscan refugio. Todos los que habitan ahí, en el cielo, decidieron que ellos vivirían en la Tierra, en cuerpos inmóviles, como árboles, etc., adecuados a Él, así como los grupos de devotos viven en Tiruvallavāḷ sin dejar nunca sus estados de júbilo. Cuando estos habitantes

del cielo continúan el cumplimiento ahí sin retirarse, sus vidas tomaron la forma indicada por las palabras “Él entra al mundo de Brahman y nunca más regresa, nunca más regresa.”⁷³

Así, al comentar cómo es que los habitantes del Cielo, incluido el propio Nārāyaṇa, descienden del Cielo para habitar la Tierra, no sólo consagra el templo, sino que también enseña que la verdadera *liberación* es posible sólo si el devoto hace lo propio. El templo, al igual que sucede en la mayoría de los poemas de esta selección, se transforma en el lugar sagrado donde el devoto puede *participar en Dios (bhakti)*. La descripción del templo es también la descripción de una región paradisiaca, divina. El *phalaśruti* (11) resulta ahora de gran importancia para el poema, puesto que anuncia que las canciones del poema no tratan sobre Dios en particular, sino sobre la gloria del lugar donde reside. Así, templo y Dios terminan fusionándose, debido a que el Dios hace sagrado el lugar donde habita, por lo que el templo, mansión y presidio de Nārāyaṇa, transfórmase también en uno tan sagrado como el propio Dios.

La ciudad en la que se encuentra el templo, como se describe en (10), no es una cualquiera, sino que está llena de brahmines que le dan un realce a la misma. Miles de brahmines realizando distintos tipos de ritos son adorno en la ciudad, razones por las cuales un devoto debería visitar también al Señor. Aunque se describe el producto de los ritos que los brahmines realizan (como el humo que despide la ciudad), no se habla de ningún rito en particular. Por último, la vinculación que hace el poeta en (11) entre la recitación de estas canciones y la liberación⁷⁴ es de importancia. No importa el nacimiento

⁷³ *Ibid.*, p. 293: “The immobile things of Tiruvallavāḷ –trees, flowers, etc.- are described here, as characteristic of the One who abides there. Because He decided to leave the highest heaven and by descent come here to be installed in a material object for the enjoyment of those who seek refuge, all those dwelling there, in heaven, decided that they would live on earth, in immobile bodies –trees, etc.– suitable to Him, just as bands of devottes live at Tiruvallavāḷ, without ever leaving their states of enjoyment. When these heaven-dwellers continue to abide there without drawing back, their lives thus take on the form indicated by the words “He enters into the world of Brahman and never again returns, never again returns.”

⁷⁴ A pesar de que en la traducción no aparece la “liberación” como tal, se puede inferir que a ella alude el poeta, puesto que describe a aquellos que reciten estos poemas serán los que ganen fama, independientemente del lugar de su nacimiento. La otra posibilidad es que sólo haga alusión a la “unión con Dios”.

del devoto: clase, casta, lugar: Si el devoto tiene la capacidad de alabar a Dios como lo hace ahora el poeta, no importará otra cosa.

II.2.3. La madre habla con los mensajeros

VI-1: (sexta sección, poema uno)

1. *Ustedes, bandada de garzas que diario se alimentan de los pantanos que florecen: cuando vean al Señor con sus labios rojos como bayas y su disco en la mano, el Señor que vive en Tiruvaṅvaṅṭūr, donde el arroz madura alto, ríndanle culto y díganle del amor de esta pecadora.*
2. *Cigüeña de complexión esbelta, que te mueves en busca de comida con tu amada compañera. Tú ve y, con las manos plegadas, reporta mi condición al Señor, Amo del Universo, quien sostuvo los mundos durante el diluvio y ahora reside en el fresco Tiruvaṅvaṅṭūr entre cantos védicos y rituales con montones de trompetas ruidosas.*
3. *Ustedes, aves que se reúnen juntas por todos los campos coloridos, vayan y díganle cómo esta sirvienta se marchita en desdicha. Digan esto a los pies de mi Señor de los labios rojos, que porta su disco giratorio y que reside en Tiruvaṅvaṅṭūr, casa de riquezas por montones.*
4. *¡Ustedes, gansos modestos, inmersos en júbilo y que no conocen la miseria! Vayan y encuéntrense con el Señor Supremo, el gran Benefactor de color como el mar, quien en la fresca Tiruvaṅvaṅṭūr reside, donde retumban los cantos védicos. Repórtenle que “aquí hay una mujer que se está debilitando”.*
5. *¡Gansos inseparables, que contra los efectos nocivos de la separación han sido prevenidos! Vayan con nuestro Patrono, quien tiene Su corona adornada con guirnaldas frescas de tulasī, quien reside en Tiruvaṅvaṅṭūr. En sus suaves arenas las caracolas convergen y Lo adoran, en mi nombre, con manos plegadas.*
6. *Te ruego, encantador koel que moras en los árboles de laurel, que vayas con el Señor de los Celestes, quien porta el poderoso disco y es el que reside en Tiruvaṅvaṅṭūr, donde los peces se deleitan en sus tierras pantanosas. Vayan ahí y tráiganme noticias alentadoras.*
7. *¡Encantador loro! Cualquiera que sea la posibilidad de encontrar tu camino hacia Tiruvaṅvaṅṭūr de tierra roja y con jardines hermosos de flores, di sólo una palabra de mi parte a mi Señor de color oscuro, labios, ojos, manos y pies todos rojos, quien porta el disco brillante y su inseparable concha notándolo bien con estas pistas.*
8. *Tú, pequeñito Puvai, debes ir y ver de cerca a mi Señor de color nube, con sus ojos de loto, frescos y grandes, con una gran corona y cuatro vigorosos hombros. Él es quien reside en la fresca Tiruvaṅvaṅṭūr, rodeada de hermosos árboles. Ve con Él y háblale bien de mí.*

9. *¡Ustedes, gansos, deslizándose gentilmente sobre las flores! Ustedes deben reportarle sobre esta pecadora que ha caído, en secreto y con las manos juntas, en los pies de Kannan, mi maravilloso Señor de amor supremo hacia los devotos, quien siempre reside en Tiruvaṅṇaṅṭūr donde al amanecer se pueden escuchar dulces sonidos de su concha.*
10. *Ustedes, abejas de olor dulce, con gran respeto les ruego que recurran a Él, de gran valor, quien destruyó las murallas del gran demonio y que ahora tiene su morada en Tiruvaṅṇaṅṭūr, al norte del río Pampai, donde hay aguas límpidas. Ahí languidece una de sus custodias.*
11. *Aquellos que canten estas diez canciones, sumamente deliciosas, pertenecientes a Tiruvaṅṇaṅṭūr, de las mil melifluas canciones compuestas por Caṭakōpaṅ of Kurukūr, adorando los pies del Señor, quien, como Vamana, usando sobre su radiante persona el sagrado hilo encantador, tomó a hurtadillas los mundos. Que el señor sea querido como los amados a sus amantes.*

El templo que aparece en el poema es Tiruvaṅṇaṅṭūr, situado al sur de Kerala. Este templo aparece en la epopeya Mahābhārata, donde se relata que después de que Parikṣit, nieto de Arjuna, se corona, cada uno de los Pāṇḍavas funda un templo al sur de India. La construcción de Tiruvaṅṇaṅṭūr estuvo a cargo del gemelo Nakula, según la epopeya.

El argumento principal de esta canción es cómo la madre, viendo el estado de su hija, pide a distintas aves que hagan las veces de mensajeras para avisarle a Kaṅṅan el estado de la joven. Este poema y el IX-7 tienen la misma estructura, pero en el caso particular, los distintos animales se describen de tal forma que resumen las carencias que posee esta joven al verse separada de su Señor. Las plegarias de la madre están dirigidas a las aves, de quienes ella espera que lleven su mensaje hasta Kaṅṅan, mientras aguarda una respuesta favorable de vuelta.

En (1), la madre de la joven habla sobre los pantanos en los que se encuentran las garzas, situando desde el inicio el tipo de poema que el lector podría esperar: *neytal*, reforzado por (6), donde la madre habla de los peces que habitan la zona. Este primer mensaje sólo trata sobre “el amor de esta pecadora”, quizá refiriéndose a la propia aflicción

que aqueja a la joven, pero no abunda más en su propia condición. Además, lo que parece decirles a las garzas es que noten la condición de su hija y transporten su mensaje a Kaṇṇan. Para el (3), la madre es más contundente en su declaración, donde habla a la parvada de aves de “la sirvienta que se marchita en desdicha”, con lo que es posible inferir que la condición de su hija decae. Así, las carencias de la joven van enunciándose una a una en la caracterización de algunas aves: (1) garzas que diario se alimentan; (4) gansos inmersos en júbilo; (5) gansos inseparables, que al moverse juntos están prevenidos de los efectos de la separación; (7) el loro que simboliza, en la LC, el escenario de *kuriñci* (unión) son manifestaciones de aquello que carece la joven devota. El (2) también parece dar a entender que Kaṇṇan, “en Tiruvaṇvaṇṭūr reside entre cantos védicos”, parece estar ocupado escuchando la recitación de dichos cantos, en lugar de prestar atención a la joven compungida. Por último, el (11) tiene una significativa petición: “Que se ame al Señor como los amantes a los amados”. Según entiendo el poema, esto puede aclarar (2), ya que parece ser un poema en el que sus canciones son, en mayor o menor medida, instructivos sobre la forma “correcta” de adorar a Dios.

Otro aspecto importante del poema es la descripción que hace de las aves: no sólo sirven para expresar sus actividades, sino que son el recurso con el que el poeta muestra las actividades que se realizan en el templo, como cuando se habla de “los cantos védicos y los rituales con montones de trompetas ruidosas” (2). En algunas de estas canciones (3, 4, 5, 7), la madre promueve una alabanza que no sólo es a Dios, sino al templo en el que reside. La descripción que hace la madre de la ciudad debería tentar a los propios pájaros para que acudan en auxilio del mensaje que desea enviar la madre. Mientras el Señor se encuentra escuchando los cantos védicos, también es posible notar la importancia de estos no sólo para el templo mismo, sino la estima que tiene Dios referente a los cantos recitados en su

morada. El problema de conocer si la madre les “enseña” a las aves cómo hay que adorar a Dios, o bien les muestra la propia actitud de la joven, queda abierta.

II.2.4. La amiga a su madre

VI-5: (sexta sección, poema cinco)

1. *Mujeres, esta joven está perdida en adelante para ustedes; es mejor renunciar a cualquier esperanza por ella, quien en verdad adora al Señor de Tolaivillimankalam donde destacan los altos castillos cubiertos por perfectas joyas. Ella está con una mente que se agita y con lágrimas en sus adornados ojos. No puede sino pronunciar las palabras que siente la necesidad de expresar: “Los grandes ojos de loto del Señor y su encantadora concha y disco”.*
2. *Fueron ustedes quienes cortaron el lazo de afecto entre ustedes y ella al llevarla a Tolaivillimankalam, con sus estruendosos festivales. Esta joven, de palabras suaves y dulces, asombrada permanece y “señor, Dios universal” clama, gira su boca y le nacen abundantes lágrimas de sus ojos. Ella continúa marchitándose.*
3. *Madre, su freno a esta mujer de palabras dulces se ha esfumado. Ustedes la han traído a Tolaivillimankalam, sobre la orilla del río, de campos fértiles y huertas hermosas. Ella debe pronunciar cómo llegó el Señor hasta el océano de leche, cómo abarcó la tierra que se expandía y cómo pastoreó los hatos de ganado, todo esto mientras las lágrimas de ella brotan de sus añorosos ojos. Ella permanece atónita.*
4. *Madre, esta mujer ha dejado de ser mínimamente moderada después de contemplar Tollaivillimankalam, el asiento de los eruditos védicos. Todas las palabras de ella se centran alrededor de Kannapiran, el Señor de color como el mar y sin ninguna reserva, ella se derrite, llena de alegría.*
5. *Mujeres, esta mujer con la frente brillante, profundamente absorta en los rasgos auspiciosos del Señor. Ustedes han traído a esta joven a Tolaivillimankalam. Y le mostraron los ojos de loto del Señor con sus joyas radiantes. Desde ese entonces, ella se encuentra extática, con torrentes de lágrimas en sus ojos y un corazón arraigado en su belleza adonde quiera que mira.*
6. *Vecinos de Tolaivillimankalam, la bella ciudad en la orilla norte del fresco Porunal, lleno de flores rojas de loto en sus embalses. Ahí están las cañas de azúcar y cosechas de arroz adonde quiera que uno voltea. Esta joven no puede levantar sus ojos y aquello que permanece pronunciando todo el tiempo son los nombres del Señor de piel de gema.*
7. *Mujeres, esta joven dulce, como la encantadora pava real y la joven hembra, se ha ido fuera de sus manos. Ella no puede oír nada que no sea acerca Tolaivillimankalam.*

¿Podría esta felicidad suya ser consecuencia del mérito acumulado o la de dulzura del Señor de color nube? ¡Qué distinto ella pronuncia Sus nombres y atributos!

8. *Vecinos, desde que esta joven, con ojos largos y negros, comenzó a adorar Tolaivillimankalam, la afluyente ciudad en la ribera norte del Porumal, llena de felicidad y donde los cantos védicos y los rituales son perfectos y hechos con cuidado. Ahora ella grita de vez en cuando “mi Señor de ojos como loto”. Después de esto, ella va disminuyéndose.*
9. *Mujeres, esta joven grita día y noche “Señor de color gema” con su mente profundamente absorta y las lágrimas salpicando sus ojos, incluso conmoviendo a los árboles. Desde que ella aprendió el nombre de esa ciudad, Tolaivillimankalam, donde reside el Señor que abrió la boca del caballo-demonio, ella voltea hacia allí y lo adora juntando sus manos.*
10. *Quizá esta joven sea Piṅṅai, o Nila llena de gracia. ¿Qué ilusión será esta? Ella sigue llamando “¡Mi gran Señor!” ¡Se prostra ante Tolaivillimaṅkalam donde Él habita y ahela oír el sagrado nombre de ese lugar, por otros ya recitado.*
11. *Aquellos que reciten estas diez canciones, pertenecientes al sagrado Tolaivillimankalam, de entre las mil venerables canciones compuestas por Catakopan de Kurukur, quien por palabra, acto y pensamiento, adoró al Dios Supremo como Padre, Madre y demás envuelto en Uno, le servirán y se entregarán a Él para siempre.*

Las canciones de este poema están dedicadas al templo de Tolaivillimaṅkalam, parte de un complejo de dos templos –conocidos como Irattai Tiruppati- en Tamil Nadu dedicados a Mahāviṣṇu. En este poema encontramos una suerte de discusión entre la madre y amiga de la joven. Clooney inicia su libro sobre el TVM con este poema, del cual dice lo siguiente:

Este poema habla de una mujer que fue a visitar el templo, pero también sobre otras mujeres de la villa, sus vecinos, que la habían igualmente urgido a visitar el templo; nos habla sobre lo que pasó con la joven y lo que no le pasó, consecuencia de su visita. Aunque las palabras de la joven se citan, en realidad es su amiga la que habla.⁷⁵

⁷⁵ *Ibid.*, p. 3: “This song is about a young woman who went to visit a temple; it is also about the other women from the village, her neighbors, who had evidently prompted her to pay this temple a visit. I tells us what happened to her, and what did not happen to them, as a consequence of that visit. Though the young woman’s words are quoted, it is actually a friend of hers who does the talking.”

Desde el inicio (1-5), la amiga narra a los vecinos y la madre el estado de la joven, aunque uno de los temas que más preocupan a la amiga es la reprobación moral que recibe la joven por parte de su madre y los vecinos, similar a V-5. La joven, según describe su amiga, pareciera estar en un trance del cual no puede salir, pronunciando únicamente los nombres del Señor. En la segunda canción, la amiga les recrimina a los vecinos y a la madre por el estado de su amiga, ya que la condición de ésta se debe a la visita que hicieron al templo. La narración parece tener dos vertientes: por un lado, el relato de la visita al templo; por el otro, la condición actual de la chica. En tanto que fueron los vecinos y la madre quienes llevaron a la joven, quien ahora se encuentra en éxtasis, son ellos quienes tienen la culpa de que la joven haya cortado lazos con el mundo. Para la siguiente canción, el freno que la sociedad (vecinos y madre) pueda tener sobre la joven se ha terminado. Ella permanece atónita.

Este es uno de los poemas más interesantes de la selección, puesto que es el único dentro de esta selección que tiene sobre la joven la visita al templo, aunque el VII-3 tiene una vertiente similar a la presente. ¿Qué hubiera pasado si la joven no hubiese visitado el templo? Según estas canciones, la joven no podría estar absorta, en comunión con Dios si no hubiese visitado el templo. Pero el tipo de éxtasis que tiene la mujer es ambiguo, puesto que está el regocijo originado por la visión de Kaṇṇan, pero también sufre por no tenerlo presente, así que busca regresar con Él, cortar los lazos del mundo y hacerse una con Dios. Más importante, el poema parece transitar entre esta ambigüedad de unión (*kuriñci*) y separación (*mullai* y *neytal*) entre Dios y devota. El producto de la separación entre joven y Kaṇṇan (2), donde ella continúa marchitándose, únicamente profiriendo alabanzas a Dios, resulta significativa: la sociedad llevó a la joven y ver a Dios la ha dejado asombrada, pero el asombro se convierte rápidamente en una condición donde la joven “se marchita”. Dos estados emocionales en una misma canción, intentan reflejar el complejo

sentimiento de la joven. Júbilo y desánimo en una misma imagen. En otro momento del poema (4), la joven “se derrite llena de alegría”. El (5), sin embargo, regresa el estado de júbilo-desánimo: “con torrentes de lágrimas en sus ojos y un corazón arraigado en su belleza adonde quiera que mira”. Esta ambigüedad se aclara conforme el lector se acerca al final del poema, donde la amiga habla sobre “los campos de arroz” (6) y “la pava real” (7), correspondientes al escenario *marutam* (infidelidad del amante) y *kuriñci* (unión de amantes), es decir, sobre el amor que se ha consumado en la ciudad que han visitado. De esta manera, lo que la amiga quiere decir es que la joven se encuentra en comunión con Dios. Una de las canciones que me parecen más significativas de este poema es la (7), ya que describe la ruptura de los lazos con el mundo por parte de la joven, pero a pesar de esto, el júbilo en el que se encuentra es incomprensible para todos los demás. La amiga termina la canción diferenciando entre el modo en que la joven recita los nombres del Señor y el modo en que se realiza por los demás. No hay nadie como ella. En la canción (8), la amiga parece volver a describir a la joven devota como como disminuyéndose nuevamente ante la ausencia del Señor, aunque en (9) sólo se indica que continúa adorando a Kaṇṇan todo el tiempo. Aunque la amiga hace referencia al mito de Keśava (9), la mención mitológica de interés aquí es la que vincula a la joven con una de las consortes de Viṣṇu (10), quizá por lo dulce de su canto, como se describe en (2, 9, 10).

II.2.5. La madre en soliloquio

VI-7: (sexta sección, poema siete)

1. *Es cierto que mi hija, semejante a la joven hembra tiene lágrimas surgiendo de sus ojos. Ella siempre está diciendo que Kannan es su comida para el hambre, su bebida para la sed y su betel masticado por gusto. Ella se ha ido a Tirukkolur donde reside el Señor, grande y majestuoso.*
2. *Pájaros de Puvai, la hija de esta pecadora, quien hace de todo el mundo sala y pueblo, balbucea, como sólo ella, los nombres y la insignia del Señor, rompiendo los límites del*

decoro. Parece que ella ha alcanzado Tirukkolur, rico y fértil. ¿Podrás tú decirme si por su propio bien ella regresará aquí?

3. *Toda la alegría que uno deriva de los artículos deportivos, la pelota, la cesta de flores, las ollas, pequeños pájaros y loros, Mi hija lo tendría cantando los nombres sagrados del Señor. Sin embargo, no sé exactamente qué ha pasado con ella en Tirukkolur, fresco y fértil, con sus trémulos labios rojos y sus ojos compungidos.*
4. *Mi hija, como la joven hembra, tiene su mente puesta en ir a la copiosa Tirukkolur donde el Dios descansa el Señor, tensando su delgada cadera. No sé si los chismes locales y las mujeres locales la alabarán como divina o la condenarán como poco virtuosa y rebelde.*
5. *Mi pequeña hija angelical, aborbida en la deidad, ha adelgazado y por gusto se reprime. Ella ha partido de aquí hacia su Señor, único en Tirukkolur. Lleno de él su corazón, ella disfrutará las hermosas orquídeas, los estanques y el templo. ¡Qué lástima no ver cómo se deleita!*
6. *Mi hija que parece cierva no me es de utilidad. Ella me ha dejado y se ha ido a Tirukkolur, la joya del sur y ahí ella sólo se consume, con lágrimas de júbilo hinchando sus grandes ojos, contemplando los bellos y rojos labios del Señor.*
7. *Me pregunto cómo mi hija, débil y cansada, con lágrimas rebosando sus ojos y con profundo amor encendido, puede apenas caminar y llegar con bien a tirukkolur. Ahí está el Señor de su corazón, a quien intenta atraer día y noche.*
8. *Mi bella hija, con su mente empapada de amor, me ha abandonado y se ha ido hasta Tirukkolur, donde reside Kannan, nacido del loto. Sosteniendo su cadera, escuálida y delgada, con sus ojos llorosos a causa de su gran dolor, ¿podrá haber llegado a su destino?*
9. *Mi hija ornamentada con su corazón henchido de amor pueda reservar todas las cosas buenas a Kannan; dejando toda la riqueza aquí, se ha ido hacia Tirukkolur; aquí las personas saldrán con todo tipo de escándolos contra ella, pero no le importa todo eso y a ella tampoco realmente le importamos.*
10. *Dioses, mi hija de ojos anchos, como si fuese una hembra, súbitamente se ha ido a Tirukkolur con el Dios Supremo de ojos de loto sin pensar en la infamia de toda su familia y lo contempla ahí, todo el tiempo. Ciertamente estoy estupefacta.*
11. *Aquellos que cantan estas diez canciones con devoción a Tirukkolur de las mil compuestas por Catakopan de Kurukur, con jardines de flores puestos en fino arreglo alrededor en honor a Matucutan, El Tesoro Su*

El templo dedicado a Mahāviṣṇu, Tirukkōḷūr, se asocia también con el nacimiento de Madhurakavi, último santo tamil y discípulo de Nammālvār. Una de las características más notables del poema es que la madre está hablando para ella misma, sin nadie más que la escuche. La joven ha huido y se ha unido con Kaṇṇan. El mayor problema de la madre es, como en otras ocasiones, lo que la gente dirá sobre la desaparición de la joven enamorada. Una y otra vez, la madre intenta imaginar lo que la joven está experimentando; sus sentimientos pasan de la nostalgia y agonía (5) a la incertidumbre (7) por su hija. Lo más representativo del poema es que parece hablar en dos niveles, ya que está la condición de la madre, quien parece evocar el escenario *neytal*, pero por otro lado la hija que parece describir su estado como perteneciente a *kuriñci*. La madre, entonces, sabe del suplicio por el que pasa su hija, pero también está consciente que Kaṇṇan es lo que ella necesita: es su comida, su bebida y su placer (1). Al igual que en VI-1, la madre se vale de los pájaros para enviar un mensaje a Kaṇṇan (2), recordando de paso lo que la amiga ha dicho en VI-5: no hay nadie que pueda “balbucear” (2) los nombres del Señor como su hija. La madre evoca cómo la joven ha roto las reglas del decoro y ha abandonado todo para unirse con el Señor, mientras que en la siguiente canción (3) se pregunta si volverá a ver a su hija. La relación que se establece entre madre-hija es de separación y la madre no puede esperar más el regreso de su hija (*neytal*), mientras que la joven parece estar unida con Dios (*kuriñci*). Clooney⁷⁶ habla de dos ideas de Dios implícitas en este poema, y en otros como el VI.7, VIII.9, VIII.2, IX.9: el Dios conocido como leal y afable, pero también Dios ausente incluso cuando se necesita. Esta ambigüedad tiene como resultado que las canciones de este poema tengan un poder que va más allá del que se evoca gracias a la mención de mitos.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 70

A diferencia de otros poemas, aquí es la madre parece dejar de lado los reproches y simplemente preocuparse por cómo será recibida su hija en Tirukkōḷūr: “si los chismes y las mujeres locales la alabarán como divina o la condenarán como poco virtuosa y rebelde” (4). Según lo anterior, a esta convergencia de géneros *caṅkam*, se uniría el *peruntinai*, debido a que el tipo de amor profesado por la joven “rompe las reglas del decoro”, es un amor excesivo, pero incluirlo únicamente como un poema de este género sería dejar de notar canciones como (5): “ella disfrutará las hermosas orquídeas, los estanques y el templo. ¡Qué lástima no ver cómo se deleita!” La ambigüedad entre la unión de la hija con Dios se contrapone a la separación de la madre y la hija.

II.2.6. La madre habla con Kaṅṅan

VII-2: (séptima sección, poema dos)

1. *Día y noche, sus ojos no conocen el sueño. Ella salpica sus lágrimas con las manos. “Ay, caracola, rueda”, llora y dobla su mano. “Ay, ojos de Loto”, llora y se va debilitando. ¿Cómo puedo sobrevivir sin ti?”, pregunta y busca en la tierra tanteando con sus manos. Ay, Señor de Tiruvarankam, donde el alegre pez rojo se desplaza en las aguas. ¿Qué estás haciendo con ella?*
2. *“¿Qué estás haciendo con ella, mi Ojos de Loto?” pregunta con los ojos llenos de lágrimas. “¿Qué debo hacer, señor de Tiruvarankam, donde las aguas vienen en olas?”, se lamenta. “Ella suspira, suspira ardientes supiros”. Se derrite y dice “Vengan, acciones pasadas. ¡Vengan a hacerme frente!”. “Ay, señor negro como una nube, ¿es esto justo?”, pregunta. Tú alguna vez hiciste el mundo, lo tragaste, lo escupiste, lo mediste. ¿Cómo terminará todo para ella?*
3. *Sin una pizca de vergüenza, ella llora. “¡Ay, Señor negro como el safiro!” Loca de amor, ella busca en el cielo y, con el corazón derritiéndosele, dice “¡Señor que un día Él solo devoró la vida de todos los terribles demonios, Kakutta, Kannan que no se ha visto por ojo alguno, enséñame tu gloria y el camino para verte!”, ella lora. Señor de Tiruvarankam, rodeado de banderas y fuertes muros, ¿qué es lo que le has hecho?*
4. *Donde ella sus manos y pies pone, ahí se quedan puestos. Levantándose, ella vaga perpleja. Ella dice “El amor es difícil” y se desvanece. “Ay, Señor, negro como el mar. Mira que tú eres cruel”, exclama. “Ay, Señor, acércate con tu rueda que rueda en tu mano*

- diestra“. Ella ruega una y otra vez, completamente perdida. Ay, erudito, Señor de Tiruvarankam de aguas exhuberantes, ¿qué piensas que estás haciendo con ella?
5. Ella piensa, se desvanece, se recupera, dobla sus manos. “Señor de Tiruvarankam“, ella exclama. Ella reza con sus ojos bañados en lágrimas; llama y vuelve a llamar: “¡Ven, ven!“, y luego se desvanece. Tú, que destrozaste el cuerpo del demonio en aquel ocaso; tú, ambrosía pura que alguna vez batió el océano de olas; ¡tú, que has hecho que pierda la cabeza esta pequeña joven, quien sólo pensaba en conocerte y alcanzar tus pies!
 6. “Tú que me has hecho perder la cabeza y tienes mi corazón cautivo“, dice. “Gran señor de los Milagros“, dice. “Tú de rojos labios como joya, dice. “Líder de los celestiales, Tú de flamante espada, mazo, concha, disco y arco“, dice. Tú que usas la serpiente encapuchada por una cama, no le muestras tu gracia. Aunque sea yo más pecadora, esta es mi fortuna.
 7. “Tú otorgas felicidad y dolor“, ella dice. “Refugio de aquellos sin refugio“, ella dice. “Tú sostienes la rueda del tiempo“, ella dice. “Ay, Señor negro como el mar que vive ahí“, ella dice. “¡Kannan!“ ella llora. “Peces alegres en las aguas frescas que rodean tu Tiruvarankam“, ella dice. “Señor del río sagrado“, dice. Mi pequeña y tierna niña, sus grandes y hermosos ojos se inundan con la lluvia de las lágrimas.
 8. “Vástago de los dioses del cielo“, ella dice. “Tú levantaste la montaña y salvaste a las vacas“, ella dice. Ella lloriquea, se inclina y su hálito es tan caliente como para encender su propia alma. “Ay, Señor negro como el colirio“, ella dice. Ella se levanta, al igual que sus ojos, mira largamente, sin parpadear, y pregunta “¿cuándo podré verte?“ Señor de Tiruvarankam, rodeado por aguas y jardines florecientes, “¿Qué puedo hacer yo por mi propia hija que es tan adorable como la Diosa?“
 9. “Tú que portas a la Diosa en tu pecho“, ella dice. “Ay, tú, tú eres mi alma“, ella dice. “Esposo de la Diosa de la Tierra, a quien recogiste y rescataste con tus sagrados colmillo, amante de la niña pastora que tú tomaste ese día. Después de domar los siete toros enardecidos“, ella dice. Señor que te has ido hacia el sur, rumbo a tu templo en Tiruvarankam. ¡No sé qué final le espera!
 10. “No sé qué final me espera“, dice ella. “Maestro de los tres mundos“, dice ella. “Señor que porta la fragante flor de hojasén en su cabello enmarañado“, ella dice. “Dios de cuatro caras, jefe de los hermosos dioses del cielo, ella dice. “Dios del opulento Tiruvarankam“, ella dice. Viniendo como alguien que no podría llegar a parte alguna cerca de sus pies, ella vino cerca del Señor como nube y alcanzó sus pies.
 11. Negro como una nube es el Señor y Catakopan que alcanzó sus pies, que tuvo sobre su cabeza Su gracia y se levantó con ella, que vive cerca del Porunal, río de aguas claras como la seda, que viene de la hermosa Kurukur, ciudad rodeada de jardines ricos en flores. Él hizo una guirnalda de canciones de mil versos, y cualquier que conozca estos

diez que hablan sobre los pies del Señor oscuro como nube, vivirá inmerso en un diluvio de gozo, rodeado por los celestiales en el cielo del Señor negro como nube.

Este poema está dirigido al templo más importante para la tradición śrīvaiṣṇava del sur, el templo de Tiruvaraṅgam, mejor conocido como Śrīraṅgam. A pesar de su importancia, Narayanan dice lo siguiente:

“Este es el único conjunto de versos en todo el TVM que están dedicados al más importante de los templos śrīvaiṣṇava— Śrīraṅgam. Los maestros śrīvaiṣṇava, quienes vivieron en esta ciudad, manutuvieron que este conjunto de versos era de extrema importancia, y Naṁpillai (siglo XIII) se dice que afirmó que estas las canciones dirigidas a otros sitios sagrados eran en realidad secundarios a este conjunto dirigido a Śrīraṅgam. “Las mil canciones del TVM se dirigieron a los sagrados pies del “Gran Señor”, y después se dividieron, cien versos para Tirumokkur, Tiruveṅkatam y demás, cual comida ofrecida en el plato al Señor y después distribuidos los demás poemas [del TVM], repartidos a los Maestros de los lugares sagrados.”⁷⁷

Narayanan continúa su exposición afirmando que este poema no sólo es importante por lo que el templo al que está dirigido representa, sino que también ha trascendido en los ritos actuales y ahora la recitación de este poema se ha convertido en uno de los más concurridos. Aunque no cita la festividad a la que se refiere (probablemente se trate del *Vaikunṭha Ekādaśī*), es este momento cuando Nammālvār es vestido como mujer (*nāyakī*) y los devotos (hombres) esperan en los arenales afuera del salón de los mil pilares que el santo venga del santuario principal, cantando normalmente el *Śrī Raṅgarāja Stava*, de Parāśara Bhaṭṭar. La celebración continúa con alabanzas a Śrī. El ritual es conocido como

⁷⁷ Narayanan, Vasudha, *The Vernacular...*, op. cit., p. 172. Cita de Nampillai, qtd. In *Vaṭakka Tiruvīṭṭi Piḷḷai's Īṭu* (thirty- six thousand-paṭi) para TVM VII-2.11.

el “*kaittala cēvai*” (que literalmente significaría algo como “el servicio de las manos del sacerdote”). Dios es llevado en manos del sacerdote y este conduce a la deidad hacia Nammālvār, vestido como mujer. Los *araiyares* (regularmente son “artistas” quienes han heredado este oficio por generaciones) son los sacerdotes pertenecientes a un templo que interpretan y recitan fragmentos del Divya Prabandham, y que en esta ritual, *kaittala cēvai*, hacen *aparecer* a Dios frente al santo, pero esto sólo pareciera ser a partir de la gracia que le otorga Śrī al propio Nammālvār, gracias a su intervención. Esa misma tarde, pero posterior a este servicio, Narayanan relata que se recita con particular entereza el VII.2.5, que narra la historia de Prahlāda y Viṣṇu encarnado como el león-hombre (Narasimha) para proteger a su joven “devota”⁷⁸. Este ritual también permite analizar cuál es la función que tiene la introducción de mitos dentro del poema, aunque de manera sesgada. No es posible afirmar contundentemente que el poeta introduce las historias de avatares de Kaṇṇan para interpretarse dentro del ritual, pero sí es posible asumir que ahí donde se introducen tiene una función específica dentro de la canción o del poema entero, siendo el caso presente la función de narrar la historia de “aquel que protege a la devota”. De esta manera, este poema no sólo representa uno de los exponentes de esta “devoción femenina” dentro del TVM, sino que también permanece como uno de los poemas que más atención genera dentro de la comunidad śrīvaiṣṇava del sur.

Hasta ahora, sólo he tocado el tema del ritual que se realiza hoy día, pero ¿cuál es el tema de este poema, su motivación principal? Al igual que sucede en otros más, la joven sufre, pero ahora es la madre quien se dirige directamente con Kaṇṇan, lo cual también resulta de gran riqueza para el análisis, puesto que en la mayoría de los poemas siempre hay un agente que interviene en la comunicación entre devota, madre o amiga y Dios. En

⁷⁸ *Ibid.*, p. 173

cambio aquí hay una conversación directa entre la madre y Kaṇṇan, aunque de forma unidireccional.

Desde el inicio del poema (1), la madre manifiesta la condición de su hija, quien no puede dormir y sólo puede llorar y proclamar lamentos a ese Dios ausente, aunque benévolo. El reclamo de la madre pasa de un tono “recriminatorio” -la madre le reclama a Kaṇṇan “¿Qué estás haciendo con ella?”- en (1) a un tono menos directo, en el que le pregunta a Dios “Tú que alguna vez hiciste el mundo, lo mediste, ¿cómo terminará todo para ella?”. El tono que se dirige al Señor se suaviza, la madre pasa de hablar de los peces (1) y de las “aguas que vienen en olas” (2) (ambos pertenecientes a *neytal*) a describir las características del templo, rodeado de banderas y fuertes muros (3), aunque en estas tres primeras canciones el estado de la joven permanece igual. La madre, en (3), continúa relatando los obstáculos que tiene la joven, el ideal de la devoción, para ver a Dios. La joven, aunque “loca de amor” por el Señor, sigue sin contemplarlo. Él sigue sin aparecer. La ambigüedad del Dios se hace patente de nueva cuenta: la joven busca, a pesar de “que no se ha visto por ojo alguno” (3); no lo encuentra. El siguiente poema comienza con una afirmación sobre la voluntad de la hija: “allí donde pone sus manos, ahí se quedan puestas”, pero el tono recriminatorio de la madre vuelve a asomarse cuando le pregunta a Dios qué está haciendo con su hija. El reclamo se hace más marcado en (5), cuando la madre recuerda que la hija llama, vuelve a llamar y Él no se digna en aparecer. Es significativo que en el momento de mayor reclamo de la madre, el ritual corte la canción y, en el momento en que dice la madre “Ella llama y llama de nuevo ¡Ven, ay, ven! Después se desvanece”, se interpreta el mito de Prahlāda, ya que el tono recriminatorio de la madre se transforma también en uno de alabanza en el que recuerda las hazañas de Dios. Lo mismo sucede en (6) cuando la madre recuerda cómo su hija grita que el Señor tiene “su corazón cautivo”, para después recordar el mito de Śeṣa y terminar ofreciendo su riqueza

con tal de que se desvanezca la condición actual de su hija. El (7) es una crítica a esta ambigüedad que ha resaltado Clooney sobre la afabilidad-ausencia del Dios. ¿Cómo puede ser, dice la madre, que Kaṇṇan es “el Dios que otorga felicidad” y al mismo tiempo tiene a su hija con sus “hermosos ojos inundados con la lluvia de las lágrimas”? Si la madre no ha logrado respuesta de Dios mediante la alabanza y el reclamo, ahora procede a la crítica, al desafío. La madre deja de alabar a Dios y comienza a hacer lo propio con su hija, “tan adorable como la Diosa” (8). La madre también rememora las proezas de Kṛṣṇa al levantar la montaña Govardhana (“tú levantaste la montaña y salvaste las vacas”), su característica tez negra, le informa a Kaṇṇan sobre el estado de su hija y, por último, le pregunta qué podrá hacer ella, como madre. Lo anterior constituye una pareja de argumentos más para que Dios finalmente aparezca. Es preciso recordar que parte del festival que se realiza hoy día contiene la ejecución de esta parte del poema, cuando por la gracia de la consorte de Viṣṇu, el Dios se aparece ante el santo-poeta. Resulta plausible pensar que la madre de la joven devota está pensando en una consorte particular de Viṣṇu, ya que en (9) habla del mito de Kṛṣṇa y su pelea en contra de los siete toros. Según el mito, después de vencer a los toros, Kṛṣṇa toma por esposa a Satyā, una de sus ocho esposas. El poeta, ya acercándose el final del poema, decide corresponder la canción (10), o quizá todo el poema, con el *koṇrai* (hojasén), planta correspondiente a *mullai* o la “espera paciente”, y esta transición también permite al lector ir de un estado desde el que no habrá forma que Dios se aparezca ante la joven (5) hasta la afirmación de la madre, ya finalizando el (10), de que la joven alcanzó los pies del Señor. Así terminan las 10 canciones, siendo la (11) un *phalaśruti* en el que se especifica que quien alcanzó los pies del Señor no fue otro que el propio Caṭakōpaṇ, la devota en cuestión.

II.2.7. Lo que la joven dice a la madre

VII-3 (séptima sección, poema tres)

1. *Madre, en verdad estoy atada sin descanso a Tiruppēreyil, donde los cantos védicos, festivos y alegres gritos de los niños resuenan, mientras el Señor, la verdadera ola de felicidad, permanece. ¿Cómo puedo expresar la gloriosa visión que balancea mi mente, la forma en que el Señor de ojos de loto monta el ave sosteniendo su concha blanca y el disco en mano, cosa que ustedes no pueden comprender?*
2. *Compañeras con pelo negro y aromático, compañeras y vecinas, no puedo controlar mi mente, se sale de control todo el tiempo. Mi mente siempre se me adelanta bajo el control de Aquel con labios rojos, Kannan, el Señor celestial de piel color safiro, quien permanece en Tiruppēreyil con tierras fértiles y jardines de flores llenos de miel de abeja.*
3. *Ven, amiga, impresionada por los labios rojos cual fruta del Señor, enamorada de su gran corona resplandeciente rojo brillante, atraída por su concha y disco y sus ojos de loto. Mi mente es esclava, ha perdido la reserva y el refinamiento ante el Señor recogido en Tiruppēreyil, ciudad con estruendosos y continuos festivos.*
4. *Madre, ese decano, mi mente, que se había aventurado para traerme de vuelta el brillo perdido, quedó ahí completamente enclavada. Si mi mente está así de extraviada, ¿quién podrá ser entonces mi compañero y qué habré de decirle? ¿Podrían estar sin duda enojados conmigo, viéndome inmersa en el maravilloso Señor que sostiene la concha que resuena y permanece en Tentiruppereyil, el asiento fijo de Nalvetam que reverbera en todo como si fuera un rugido del mar?*
5. *Vecinos, ¿qué van a ganar si me reprimen? Mi femineidad está perdida en Kannan, quien pateó con furia la rueda del carro del demonio, se pegó a morir en el pecho del demonio y se arrastró entre los árboles gemelos, estrelló un borrego justo contra un manzano y asesinó ambos demonios. Llévenme sin más retraso a Tiruppereyil, el cual está lleno de bonitos jardines que hospedan a mi Señor.*
6. *Vecinos, parece que el Señor con piel de nube está frente a mí, aunque fuera de mi alcance. ¡Basta! Mi amor es más grande que el océano. Es mejor llevarme pronto a Tiruppereyil, el lugar en la Tierra donde el Señor llegó para quedarse, lugar lleno de júbilo, lugar con agua en abundancia, lugar de encantadores arrozales, lugar que es el gran centro donde los estudiosos védicos realizan rituales sagrados de forma celosa.*
7. *Mi mente que fue en busca del Señor, quien quemó Lanka al otro lado del mar, rodeada de monumentales muros; ahora permanece en Tiruppereyil, del que no ha vuelto. Nadie más puede hacerme compañía ni hay alguien que pueda reparar mi espíritu. Aquí no hay nadie que pueda, ni por casualidad, hacerme algún bien y que mi espíritu pueda ahora continuar desde ahí.*

8. *Compañera mía, los vecinos comenzaron a quejarse por el cambio que han visto en mí, por mi unión con el Señor de la piel de océano. Desde entonces, mi corazón se ha hinchado más que la Tierra, sus siete océanos periféricos y las regiones verdaderamente mundanas que están lejos. Lo que ahora debo hacer es ir con mi Señor en Tiruppereyil y unírmele.*
9. *Amigas y vecinos, no intenten reclamarme, hay muy poco que pueden decir. Mi mente y mi decoro se han ido. Ahora estoy atada a Tiruppereyil, con sus campos fértiles, rebosantes de agua, donde reside Kannan, mi Señor de tono azulado, quien los límites del Océano engullió.*
10. *Amigas, no tengo la menor duda de seguir adelante hacia ciudades y villas en busca de aquellos que han contemplado a mi amor en Makaranetunkulaikkatan, el Señor sin igual, piel de nube, disco en mano, de acciones maravillosas. Él consiguió dar muerte a cientos de los hermanos Kaurava y ahora reside en Tiruppreyil, la antigua ciudad con sus altas torres y sus sólidos castillos.*
11. *Aquellos que adoran al Señor, quien posee delicadas concha y disco. Aquellos que canten esta década a la deidad que pertenece a Tiruppereyil, de las mil canciones sin igual compuestas por Catakopan del encantador Kurukur, ensalzando a Accuta. Quien cante a Accuta, el Señor de la piel de océano, que toma diferentes nombres y formas en épocas distintas para llevar a cabo su perenne labor de protección universal. Aquellos que canten esto serán bendecidos con la permanencia en su eterno servicio.*

De todos los poemas en esta selección, este es el único par de poemas subsecuentes dentro del TVM.⁷⁹ El templo que aquí aparece como contexto del poema es el de Tiruppēreyil (o Tirupperai), localizado al sur de Tamil Nadu.

El poema es, según explica Hardy⁸⁰, una continuación lógica del anterior, ya que la joven ahora ha tomado un papel *activo* en la búsqueda de su Señor, lo cual rompe las normas de decoro social (*peruntinai*). La primer canción comienza con la joven confirmando su sujeción a la ciudad de Tiruppēreyil –y a Dios por implicatura-, pero también reclamando que esa visión no puede comprenderse por los que están la escuchan.

⁷⁹ En cuanto al TVM se refiere, también hay otros como el V,4-V,6; VI,5VI,7 que son subsecuentes en cuanto al tema de la “voz femenina”, pero estos están mezclados entre los poemas “como mujer” (sin mención del templo) y los poemas donde aparece el templo como contexto del poema. Sírvase recordar que sólo he elegido aquellos poemas “con voz femenina” donde aparece la ciudad-templo.

⁸⁰ Hardy, Friedrich, *Viraha-bhakti...*, op. cit., p. 336.

Esta “imagen mental” (1) que la joven no puede controlar (2), provoca que solicite a su amiga la acompañe en su visión, aunque esto signifique romper con las normas del decoro. Ahora la mente de la joven es esclava de la ciudad de estruendosos festivales (3). La joven intenta defenderse de los reproches de los vecinos y madre mediante la recriminación a los que la escuchan: “¿podrán estar enojados con ella si la ven inmersa en el Señor?” (4). Lo que es importante notar es que, en este momento, hay un contacto con la sociedad, es decir, la joven todavía no ha abandonado la conversación y no ha ido en busca de la comunión con Dios, aunque esto sucederá más adelante en el poema. En contraparte, la joven admite que su “femineidad está perdida en Kaṇṇan”, pero si ha perdido su femineidad ¿qué es lo que queda de la joven? ¿De qué forma es que la pérdida de su femineidad es la base para la consecución de su unión? La respuesta parece venir en la petición que hace la propia joven a sus congéneres: menester es llevarla hacia la ciudad-templo para pueda unirse con Dios. Ahora se nota una demanda distinta de la apreciada en otros poemas: no es la joven la que se defiende diciendo que “es la sociedad la que la llevó al templo donde ella perdió la cabeza por amor a Dios” (VI-1), sino que se trata de la propia joven quien pide acudir al templo, puesto que su “mente ha ido ya en busca del Señor” (7). En esa misma canción, la mitología de Nalvētam se incorpora a la del templo: una vez que Rāma quema Laṅka, se va a establecer al templo de Tiruppēreyil. De esta manera, la narración del templo se amalgama con la narración de Rāma. La canción (8) es una de las más ricas para el análisis: “Madre mía, los vecinos comenzaron a quejarse por el cambio que han visto en mí, por mi unión con el Señor de la piel de océano (...) Lo que ahora debo hacer es ir con mi Señor en Tiruppēreyil y unirle”. Si los vecinos se han quejado porque la joven ha roto las normas de comportamiento social, ¿por qué ella demanda encaminarse hacia Tiruppēreyil? Me parece interesante, pues creo la respuesta se encuentra en el mismo poema. A pesar de que la joven no ha arribado físicamente al templo de su Señor, su mente

ya no se encuentra con ella, su mente ya se ha ido, aunque ella permanezca en el mismo lugar. Esto parece confirmarlo el siguiente poema, donde ella afirma que su mente y decoro no están más con ella (9), por lo que seguirá adelante con su misión de dirigirse hacia la ciudad-templo, del que habla acerca de la belleza con la que cuenta, sus tierras fértiles y sus jardines de flores llenos de miel (haciendo alusión a *kuriñci*). La imagen de las abejas es común en la imaginería de la LC, asociada regularmente con la unión sexual entre los amantes: el héroe asociado con las abejas, la heroína con la flor *kuriñci* y la miel con el amor que se tienen el uno al otro, señala Norman Cutler⁸¹.

De una u otra manera, la imagen del templo como “paraíso terrenal” queda anclada en una relación con uno de los escenarios de la LC, aunque el escenario-templo sobrepasa los límites impuestos a *kuriñci*, lo cual puede notarse en la intercalación de “estados emocionales” dentro de una misma canción en este poema y otros. Más allá de eso, el templo y lo que significa arribar a él (unión con Dios) se muestran en este poema como sólo posibles en la medida en que la mujer deje atrás el mundo que la precede y se convierta en una “esclava de mente” (9) al Dios que ahí reside.

II.2.8. La amiga a la madre de la joven

VIII-9: (octava sección, poema nueve)

1. *No pronuncia otra cosa que los nombres divinos del maravilloso Señor, difícil de alcanzar, quien permanece en Kuttanatu Tiruppuliyur, donde abundan los campos fértiles, los cuales parecen bosques frondosos y se erizan con las largas flores de loto. Floreciendo sobre la cima de la montaña de rubí negro, cuyos labios encantadores, pecho, ojos, manos, pies, ombligo y prendas, siendo rojas, una y todas. Amigas, no sé qué puedo hacer por ella en lo absoluto.*
2. *Vecinos, si esta joven permanece perdida en la admiración de Tiruppuliyuur, donde abundan los jardines hermosos, donde permanece el Señor con la corona resplandeciente,*

⁸¹ Cutler, Norman, *Songs of Experience. The Poetics of Tamil Devotion*, Indiana, Indiana University Press, 1987, p. 84.

- la guirnalda y con muchas joyas radiantes como el Sol glorioso que se levanta sobre el encantador monte Meeru y la vasta galaxia con estrella luminosas, ¿qué puedo hacer?*
3. *Esta joven sigue alabando, día y noche, la grandeza de Tiruppuliyuur, donde se levantan altos castillos en brillante arreglo. Ahí permanece el Señor portando hermosas armas como el brillante disco, quien fue a la batalla, cual mar creciente, arrasó abriéndose paso con. Él derrotó a los asuras.*
 4. *En estos días, esta señorita ornamentada con joyas recuenta, sin aplazo alguno, los nombres divinos que dirige a la grandiosa gloria del Señor, quien se tragó y escupió los tres mundos, quien mora en Kuttanattu Tiruppuliyuur, lleno de encantadores jardines y ricos cultivos de caña de azúcar y arroz, en medio de tierras fértiles.*
 5. *Uno puede discernir la forma en que esta joven se engalana y se viste, el amoroso arrebol suyo si uno se detiene para mirarla. Más allá de la comprensión, debe haberse bañado en la encantadora gracia del Maestro Soberano de todos los mundos, reinando en el fresco Tiruppuliyur en cuyos estanques las flores de loto están en pleno brote.*
 6. *Estos labios de la joven son de color rojo brillante, cual fruto de palma de betel, la cual, por la gracia del Señor, prospera en el fresco Tiruppuliyur, su lugar de descanso favorito. Este es un signo seguro de que ella permanece inmersa por siempre en la dulce gracia de Kannapiran de color de océano.*
 7. *Parece que esta jovencita ha alcanzado los generosos pies del Señor en el fresco Tiruppuliyur, donde la brisa del sur juega en medio de arboledas de cocos, mientras que los racimos de plátanos maduros despiden una fragancia dulce y la encantadora enredadera de betel boja las maduras y robustas palmas de betel.*
 8. *¿Qué puedo contarles de ella, vecinos? Excepto por los nombres del único cuya cama es la serpiente con cabeza de sombrero en el fresco Tiruppuliyuur, Aquel que oculta la tierra de los inmortales en los cielos firmes con sus nubes flotantes por el humo de los fuegos del ghee, los sacrificios de aquellos que poseen gran riqueza y el lenguaje del norte. Aparte de eso, ella no tiene nada más que decir.*
 9. *Día y noche, ella no habla de otra cosa que la fama de Tiruppuliyuur, que está en medio de los ordenados campos donde los estanques de loto florecen cual lampas: en todos lados; donde el estanque está lleno de cocodrilos; donde el estruendo de los brahmines sabios con sus vedas metrados hace eco cual mar donde el de color agua clara, Kannan, reside.*
 10. *¿Cuál podría ser otra razón para que ella emitiera ese agradable y fresco aroma a tulasi? Ella se ha encontrado con la santa gracia del maravilloso Señor que mora en Tiruppuliyuur en Kuttanatu, un punto color bermellón en el sur del país donde filas de casas hermosas florecen con palacios como si fueran grandes joyas para las montañas.*

11. *Aquellos que están bien versados en estas diez canciones, de las mil escogidas que fueron compuestas por Catakopan, el vasallo del vasallo del vasallo de los vasallos del Maestro Soberano. Por Su amoroso servicio, Catakopan se ha convertido en alguien elegible.*

El templo que forma parte de este poema es el de Tiruppuliyūr, al sur del actual estado de Kerala. Al igual que el templo de Tiruvaṅṅaṅṅūr (VI-1), este templo constituye, según la leyenda, uno de los construidos por uno de los hermanos Paṅḍava, Bhīma.

El tema central del poema es la unión entre la joven y dios y cómo observa esta unión su amiga. Durante varias canciones, la amiga narra a la madre la unión que esta joven experimentada. Muchas canciones hacen énfasis en el lugar donde reside Dios, con campos fértiles, encantadora montaña de rubí negro (1), entre otros, correspondientes al escenario *kuriñci*. Que el poeta anuncie desde el principio del poema que se trata de una unión narrada por la amiga es una forma de respuesta ante el V-5.2, donde la joven reclama que “vean con su propio corazón” al Señor. Este fragmento puede ser útil para entender el propio comportamiento de la amiga, quien en (2) –aunque también en (1) se plantea- habla sobre lo que ella puede hacer ante una joven que se encuentra extática. En (3) la amiga relata cómo la joven sólo piensa en la ciudad-templo de Tiruppuliyūr, es decir, anuda la alabanza a Dios con su lugar de residencia, situación que se repite en otros poemas de esta selección. De misma manera, este hecho se repite en (4), donde la joven se muestra ornamentada, como en *kuriñci*, a diferencia de los poemas más cercanos a *neytal* y *peruntinaṅai*. Este escenario *kuriñci* vuelve a repetirse en este mismo poema, cuando describe la ciudad-templo como una ciudad rodeada de campos de arroz y caña de azúcar, característicos del escenario. A pesar de encontrarse en este estado de éxtasis, la amiga nos recuerda que no es un estado “completo” de unión. Esto lo nota Hardy⁸² nota que en V-5.3 la petición por “hacer algo por la joven” también puede dar a entender que ella necesita

⁸² Hardy, Friedhelm, *Viraha-bhakti*, op.cit. p. 353.

ayuda. Este es probablemente uno de los únicos momentos, además de VIII-2.10, donde el poeta expresa que esta joven, ideal de devoto, ha alcanzado los pies del Señor (7). El (8) da uno de los pocos datos registrados, al menos en esta selección, sobre el “idioma del norte”, a contracorriente de la visión de la LC, donde la extranjería, es decir, los límites de la cultura se circunscribían por formas sociales provenientes de los textos clásicos tamiles. Nuevamente, en la canción (9) la amiga expresa el amor de la joven que se funde en la imagen del templo, es decir, el amor por Dios se expresa caracterizando tanto los atributos del Señor como los del templo. El embalse lleno de cocodrilos (correspondiente a *neytal*), juega un papel interesante en la descripción de un templo ideal: en el embalse que se encuentra en los alrededores del templo está un escenario de separación, mientras que en su interior se encuentra la propia imagen del Señor. Una imagen tan “paradisiaca” como la que cuenta la amiga no corresponde del todo con un embalse lleno de cocodrilos. La canción (10) comienza así: “¿Cuál podría ser otra razón para que ella emitiera ese agradable y fresco aroma a tulasī?” Sobre la flor de tulasī, la cual aparece en otros poemas como el V-5, Chari agrega que

“Durante el estado de separación, el alvar ansía la hoja de tulasī que está puesta a los pies del Señor Supremo, al tiempo que Él se manifestó como un infante en la hoja de nyagrodha. Él suspira por la fragane tulasī que usa el Señor Krsna durante la danza popular con las gopis. La profunda devoción a Dios hace que olvide que es imposible obtenerla”⁸³.

En esta canción, la imposibilidad de obtener esa fragante guirnalda se ve cumplida. La respuesta a la pregunta de la amiga en (10) la responde el mismo poeta en el *phalaśruti*: Caṭakōpaṇ ha conseguido la flor “por su amoroso servicio”: así es como el santo se ha convertido en “alguien elegible”. Como sucede en otros poemas, el deseo de obtener la

⁸³ Chari, S. M. S., *Philosophy & Theistic Mysticism of the ālvārs*, Delhi, Motilal Banarsidass Publishers, 2009, p. 171: “The alvar during the state of separation craves for the tulasī leaf that was placed on the feet of the Supreme Lord at the time He manifested Himself as an infant on the nyagrodha leaf. He pines for the fragrant tulasī worn by the Lord Krsna during the folk-dance with the gopis. The deep devotion to God makes him forget that it is impossible to obtain it.”

fragante guirnalda es sólo señal de que la joven está completamente absorta, inconsciente de la imposibilidad de su propia petición, la joven ansía oler la fragancia de las guirnaldas del templo, la amiga expone que la fragancia ahora procede de la joven, completando la imagen de unión al final del poema.

II.2.9. La joven a mensajeros

IX-7: (novena sección, poema siete)

1. *Ey, encantadora cigüeña de patas rojas que merodeas por el canal de nuestro jardín en busca de comida, por favor, ve a hacerme una diligencia con mi Señor en Tirumūlikkaḷam, el gran bailarín de la olla, quien usa en su corona plagada de miel una guirnalda de tulasī. A tu regreso, mi cabeza adornarás con tus fatigosas piernas, junto con tu parentela.*
2. *Ustedes, bandada de garzas, moviéndose con sus inseparables compañeras, por favor vayan y pregúntenle al Señor que mora en Tirumūlikkaḷam si Él me desprecia. Mis familiares y amigos me han reprendido. Pregúntenle si no seré buena compañera para aquellos que participan en Él. No tiene ningún caso prolongar mi agonía, deja que mi vida termine.*
3. *Ey, bandada de grullas y cigüeñas, ustedes buscan su comida en los grandes lagos de aquí. Vayan, por favor, al fresco Mūlikkaḷam y pregunten al Señor de ojos, manos y pies iguales al loto rojo, de labios cual fruto rojo y de complexión de hoja del loto, si no seré un buen partido para Él.*
4. *Hermosas nubes, por favor corran a un encargo en nombre de esta pecadora. Vayan con mi Amo de gran forma, quien mora en la sagrada Tirumūlikkaḷam y hablen con Él. Él debería ofrecerme su bello cuerpo. ¿Tienen miedo de que Él las castigue, que les quite el color y las saque fuera del cielo azul?*
5. *¡Ustedes, encantadoras nubes, deslizándose a través del cielo inmaculado que sostienen en su regazo, iluminando como un arco de fuego! Lleven mi mensaje al Dios resplandeciente, con todo el afecto que Él merece en el cielo impecable, residente en Tirumūlikkaḷam, cuyos mechones derraman miel en abundancia, habitante del corazón de esta pecadora.*
6. *Ustedes, abejas de dulces sonidos, si pudieran volar hasta mi Señor, quien lleva a la Madre Divina en su atractivo pecho y va contento, residente en Tirumūlikkaḷam, lleno de jardines de flores, derramando miel en abundancia, lleven hasta él este mensaje que he dicho. Así es como recuperaré mi sari y mis brazaletes.*

7. *Ustedes, pájaros de koel que moran en este jardín espacioso, por mi propio bien, un día tendrán que hablar bien de mí a mi Señor de ojos de loto, con encantadores labios como el coral rojo, de fama bien extendida, residente en Tirumūlikkaḷam, quien abandonó los hombros de esta pecadora, llevándose con ello mis brazaletes radiantes y el sari también.*
8. *Ustedes, aves y escarabajos, moviéndose con agradable compañía en estos jardines espaciosos, buscando miel. Díganle algo de mí a mi Señor, de encantadoras y bellas tulasī en su corona, complexión del lirio azul, habitante de Tirumūlikkaḷam, lugar rodeado de muros, altos y fuertes.*
9. *Tú, pequeña garza que te pavoneas contenta en las aguas. Ve y dile a mi Señor quien mora en Tirumūlikkaḷam, quien sostiene el encantador disco y la bellísima tulasi en su corona, que no es justo que Él se haya ido de mí, tomando su cuerpo también, haciendo mis ojos floreados llenarse de lágrimas y mis pechos adornados perder su hermoso brillo.*
10. *Ustedes, cisnes de marcha apacible, moviéndose felizmente sobre los campos fértiles, en busca de comida, vayan y díganle a mi Señor en Tirumūlikkaḷam que no es justo que Él me desprecie. Sólo después de eso podré retener mi cuerpo, mi sari y mi alma.*
11. *Podrá la terrible enfermedad y la atadura disipar quien cante estas diez canciones, de las mil eternas pronunciadas por Caṭakōpaṇ de Kurukūr, embebido en el impecable amor a Dios, expresando así las dulces composiciones sobre los dolores de la separación del Señor resplandeciente que mora por siempre en Tirumūlikkaḷam.*

Tirumūlikkaḷam (literalmente, el “Lugar de las palabras sagradas”), escenario de este poema, está asociado con la historia del hermano de Rāma, Bharata. En el Rāmāyaṇa, Tirumūlikkaḷam es la ciudad que los hermanos de Rāma, Bharata y Lakṣmaṇa, visitan después de que el primero de ellos intenta matar al avatara. Este templo, localizado en las costas de Kerala, está dedicado a Lakṣmaṇa.

El poema tiene como tema principal, al igual que el VI-1, el envío de mensajes a Dios por medio de las aves. La diferencia más importante entre estos dos poemas es que aquí la joven es quien pide esta diligencia a las aves, a diferencia del VI-1. La primera canción del poema comienza con la diligencia que la joven pide a una cigüeña de llevarle un mensaje al Señor, cuya recompensa por ello será colocar sus piernas alrededor de su cabeza (en sus hombros). El favor no puede venir de ninguno de sus familiares o amigos,

como refiere la joven en (2), por lo que serán estas aves quienes lleven el mensaje. La segunda canción también sufre por la ausencia del Señor y por el rechazo que ha sufrido por parte de la gente próxima a ella. Un aspecto remarcable de este poema y el VI-1, los “poemas de mensajeros”, es que da la impresión que los animales, intermediarios entre Dios y devota/madre, juegan un papel doble: por un lado, poner énfasis en la constante ausencia de Dios; por el otro, remarcar esta dificultad de “alcanzar la ciudad-templo” por parte de la madre y de la joven devota. En caso de que “ella no sea buena compañía a quienes participan en Dios“, entonces no tiene caso continuar con su vida, solicitud que vuelve a pedir en (3) a grullas y cigüeñas, pero esta vez dudando si será buena compañía de Dios. Al respecto, Chari comenta:

En el estado místico, él [Caṭakōpaṇ] sobrepone su propia patética condición en pájaros y objetos de la naturaleza como el mar, la suave brisa, las nubes, la noche oscura, el agua que va de regreso y la flama de una lámpara de aceite (...) Muchas décadas del TVM dibujan de un modo patético estas condiciones [físicas].⁸⁴

En VI-1, la madre hace una caracterización de cada una de las aves para enfatizar las propias carencias de su hija. En este poema, en cambio, todas las canciones (con excepción de la novena) hablan de la cualidad de desplazarse de los mensajeros: por ejemplo, “garzas, moviéndose mueven con sus compañeras inseparables” (2); “cigüeñas, ustedes buscan su comida en los grandes lagos” (3); “nubes, deslizándose a través del cielo inmaculado” (5). Podría decirse aquí que esa es la característica que le hace falta a la jove: la capacidad de trasladarse hasta donde se encuentra Dios, pero ¿por qué no puede hacerlo ella misma? La única respuesta que encuentro plausible está en (9): “no es justo que Él se haya ido de mí, tomando su cuerpo también, haciendo mis ojos floreados llenarse de lágrimas y mis pechos adornados perder su bello brillo”. La imagen se complementa con

⁸⁴ Chari, S. M. S., *Philosophy...*, *op. cit.*, pp. 169-170: In the mystic mood he (Caṭakōpaṇ) superimposes his own pathetic condition on the birds and objects of the nature such as the sea, cool breeze, clouds, the moon, the dark night, the back water and the flame of an oil lamp (...) Several decads of the TVM depict in a pathetic way these conditions [physical].

(6) cuando la joven le pide a las abejas que “lleven hasta él este mensaje que he dicho. Así es como recuperaré mi sari y mis brazaletes”. La joven se ha desmejorado considerablemente desde que el Señor la abandonó, y la única forma de recuperar lo que Dios ha llevado consigo es que sus mensajeros entreguen su recado.

La joven en (4) cambia el tono de súplica por un matiz más sarcástico, al preguntarle a las nubes si creen que llevando su mensaje podría castigarlas el Señor. Quizá esta canción sea diferente a las de VI-1 y las presentes, puesto que la forma retadora de hablarle al “emisario” entre la mujer y Dios no es similar a ninguna canción en ambos poemas, y quizá por esa razón la joven en (5) regresa al tono suplicante hacia las nubes. Por otro lado, este mismo poema otorga claves para entender la devoción, al igual que lo ha hecho anteriormente: la joven pide este mensaje, en primer lugar, por la lejanía de Dios y ella, pero también porque el Señor es “el habitante del corazón de esta pecadora”. Lo anterior es importante, puesto la joven a lo largo todas las canciones del poema, incluida (5), describe al Señor como residente de Tirumūlikkaḷam. ¿Cómo Dios puede habitar el corazón de la joven, al igual que la ciudad-templo de Tirumūlikkaḷam? Brindar una respuesta se complica cuando se toma en cuenta (10), donde la joven explica después de que los cisnes hayan llevado su queja –no es justo que el Señor desprecie a la joven-, ella podrá recobrar su cuerpo, su sari y su alma. La respuesta a la pregunta previa queda abierta. Por otro lado, a diferencia de VI-1, parece que (10) refiere que incluso la entrega del mensaje es suficiente para que la joven recupere todo lo que ha perdido. En VI-1.6, en cambio, la madre sólo pide “noticias alentadoras”, pero esto no será condición para que el estado de aflicción que la joven padece desaparezca completamente, lo cual parece contraponerse con lo expuesto en (10). Aunque es posible observar la desmejora de la joven a lo largo de las canciones, (9) describe una situación particular: no es justo que incluso el propio cuerpo del Señor se haya apartado de la joven, quien tiene los “ojos floreados llenos

de lágrimas“, es decir, ojos que previamente estaba adornados ahora se encuentran llenos de lágrimas causadas por la separación del Dios, pero también implica que ese cuerpo del Señor estuvo unido en algún momento a la joven y ahora parece que la ha abandonado. Esta información que refiere la joven contrasta con la de (4), donde ella demanda “Él debería darme su cuerpo“. Quizá, como también pasa en V-5, se trata de un deseo tan intenso que la imagen que la joven observa y experimenta puede equipararse a la de Dios mismo.

CAPÍTULO III. Consideraciones finales

En la sección anterior, he analizado cada uno de los poemas según su propio contexto. He dejado fuera, deliberadamente, los poemas que envuelven esta selección de apenas una décima parte del TVM. A pesar de ello, la voz femenina resalta un tipo de devoción que busca emerger como el tipo ideal de adoración a Dios. Esta devoción puede entenderse a partir de considerar la historia cultural de la región y las condiciones sociales que permiten la emergencia de la obra. Antes de abordar el tópico de la devoción, quisiera hacer un breve resumen de los 10 poemas que he seleccionado. Primeramente, y de forma muy generalizada, podría describir estos poemas seleccionados como parte de un proceso que el poeta desea mostrar a la audiencia. En su mayoría, es posible ver distintos estados de la joven y cuáles son sus reacciones situaciones de este proceso, como el reproche social, el abandono de Dios, la aflicción causada por la separación, pero que al final se muestra una unión particular. La devoción aparece bajo distintos motes y bajo expresiones que son, en ocasiones, contradictorias entre sí, incluso en esta brevísima selección de una de las obras canónicas para la tradición, aunque no la única. Para hacer un breve sumario de los temas más importantes de estos poemas, he decidido dividir en cuatro categorías: la voz femenina y la audiencia, los estados emocionales por los que transita la joven, unión de la joven con Dios y la identificación de Dios con la ciudad-templo.

III.1 Voz femenina y la audiencia

Hablar de la voz femenina es, primeramente, recordar que es el poeta quien está detrás de la voz, pero ¿con qué intención puede ser esto? En la literatura sánscrita, la voz femenina no es un recurso retórico que se utilice, pero en el caso de la LC no hay elementos para pensar que esta es una “invención” de Nammālvār o los otros poetas

santos. Lo que surge con el movimiento *bhakti*, con este santo tamil a la cabeza, es una nueva persona, en palabras de Ramanujan:

(El poeta santo) no es persona que rehusa la educación del poeta, insiste en que cualquiera puede ser poeta. El santo no es un renunciante del mundo, un *saṁnyāsi*, no es un sacerdote, un poeta erudito de la corte. (...) En este nuevo tipo de persona, poeta y santo son uno; es poeta *porque* es un santo (...) Los santos, que mezclaron vida y poesía, se convierten, por lo tanto, en ejemplares⁸⁵.

Este santo tiene una característica que lo hace único, motivo por el cual resulta tan importante para la tradición: el poeta-santo se convierte también en el intermediario entre audiencia y Dios. *Nammālvār*, es preciso recordar, no es el autor de los poemas, sino simplemente aquel que transmite lo que le ha sido transmitido por la divinidad, es decir, sus poemas son también, según la tradición, poemas escritos por el mismo Viṣṇu. Y este atributo de los poetas *bhakti* les permite también convertirse en intermediarios entre devotos y Dios, formando así un triángulo en el que poeta, Dios y devoto quedan unidos. Este triángulo “representa también la estructura retórica de la poesía *bhakti* y su contenido, y su información invariablemente involucra identificar características de la deidad, el estado mental del poeta, la relación de poeta y deidad y la relación de la deidad con otros devotos.”⁸⁶

El mensaje que la voz femenina otorga a los devotos tiene un contenido con distintos estados de ánimo, pero lo importante a tomar en cuenta es cómo estos estados son recibidos por parte de la sociedad. De esta manera, en V-5, VI-5, VI-7, VII-3 aparecen reclamos de la sociedad por el tipo de comportamiento que muestra la joven. Pero, ¿qué es exactamente lo que reclaman? Me parece aquí que vale la pena recordar el VI-5, donde la joven ha sido llevada al templo y de ahí que ahora se encuentre buscando constantemente

⁸⁵ Ramanujan, A. K., *Hymns for the Drowning*, Princeton, Princeton University Press, p. 164-165.

⁸⁶ Cutler, Norman, *Songs of Experience...*, *op. cit.*, p. 21.

al Señor. La sociedad no puede ver lo mismo que ella ve, no puede sentir lo que ella siente. La actitud de la joven, del propio poeta, ante la imagen alojada en su mente se convierte en una actitud *activa*, es decir, una actitud donde ella buscará acercarse a Dios a como dé lugar, aunque eso involucre cortar lazos con la sociedad, como sucede en V-5 y VII-3. La joven, afligida por la ausencia de Dios, a veces no puede andar, no puede pronunciar otra cosa que no sean los nombres de Dios, y la madre recuerda también, al hablarle a los mensajeros, cuáles son estas carencias que la joven experimenta por la ausencia del Señor: se marchita en desdicha (VI-9), su recitación de los nombres de Viṣṇu es especial (VI-7).

La voz femenina no era desconocida en la LC, pero existen innovaciones por parte de Nammālvār al respecto. El *akattinai*, presente en todos los poemas de la selección, permite al poeta eliminar su propia voz⁸⁷, situando su propio mensaje en un escenario donde las emociones son el foco de atención. Si se toma en cuenta que es Māyōṇ hablando a través del poeta, podría afirmarse que el mensaje que brindan los poemas es la “forma en la que el ālvār experimenta a Māyōṇ dentro de sí mismo, y el poema es el contenedor de esta emoción”⁸⁸. De esta manera, la voz femenina no es otra cosa sino la expresión de un sentimiento específico del poeta, particularmente el de separación, como lo demuestran prácticamente todos los poemas de la selección. Esta emoción, interpretada por los distintos estados emocionales de la mujer, es el intermediario entre devoto y Dios: para participar en Dios es preciso sentir y atravesar el proceso que describe el poeta.

III.2 Separación entre joven y divinidad

Si la voz femenina busca comunicar una serie de emociones, ¿cómo aparecen éstas y cómo se relacionan con las distintas actitudes de la joven? Como Narayanan explica, “las expresiones más dramáticas del desesperado sentimiento de separación de Nammālvār y su

⁸⁷ Es preciso recordar que la poesía *akam* contiene personajes ideales, a diferencia de la *puram*.

⁸⁸ Hardy, Friedrich, *Viraha-bhakti...*, *op. cit.*, p. 319.

ferviente anhelo de que el Señor están en distintos poemas en los que el poeta toma el rol de una doncella enferma de amor languideciendo por su amante ausente⁸⁹. Lo interesante también es que el poeta juega con el sentimiento de separación, y ahí donde la joven ha conseguido unirse con Dios, es la madre quien expresa esa misma aflicción, como en VI-7. La joven está debilitada por la ausencia del Señor (VI-9), es una esclava que se marchita en desdicha por su ausencia (VI-9). La joven anhela encontrarse con la divinidad que reside en uno de los muchos templos que la joven recuerda a lo largo de estos poemas, pero ¿cómo se expresa esta debilidad? En ocasiones, es una imagen mental sin control (VII-3), lo cual hace que la joven no pueda pensar en otra cosa que no sea el Señor. Así, el lector puede dar cuenta que el tipo de actitud de la joven es uno de espera, ya sea paciente o impaciente. Y hasta aquí, las reglas de composición que preceden al poeta quedan enmarcadas dentro de un *akattiṇai* sin ninguna otra novedad, de una devoción que se parece a la de los demás (VI-5). La innovación del poeta es doble: por un lado, juega con los distintos escenarios para comunicar emociones muy particulares de una devoción, y al hacer esto torna la participación en Dios es una cuestión *activa*, es decir, una forma de devoción que motiva al santo a componer y a la joven a proseguir su camino hasta la ciudad-templo, morada de su Señor. Esto es, en lo particular, la forma en la que Caṭakōpaṇ trasciende los modos culturales que le preceden: el devoto, convertido en mujer, que se dirige hacia la ciudad-templo, rompiendo lazos con la sociedad y alzándose al final del camino como el tipo ideal de devoción, el proceso completo, me parece que es lo innovador dentro de estos poemas. Hay una mezcla en la que se anudan formas anteriores de unirse con Dios, presentes en los poemas, como la recitación de los *sahasranāma* (los mil nombres de Dios), rituales brahmánicos, las guirnalda de tulaṣī, entre otros, que se mezclan con una nueva actitud que nos presenta el poeta: su transformación en una joven, la búsqueda de la ciudad-templo

⁸⁹ Carman, John; Narayanan, Vasudha, *The Tamil Veda. Piḷḷaṇ's Interpretation of the Tiruvāymoḷi*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 99.

para alcanzar la unión con Dios, convertirse en un esclavo de Dios, romper las normas del decoro. En esta combinación de elementos ortodoxos y heterodoxos el poeta anuncia el tipo de devoción que habrá de practicarse: total rendición ante Dios, un modo pasivo; una actitud creativa y ruptura con las normas sociales, un modo activo.

El poeta-santo, dice el comentarista [Piḷḷaṅ], no obtiene unión “externa” (es decir, física) con el Señor, por lo tanto, “ella” está deprimida como una doncella, la cual ha gozado ya de la unión sexual, pero que posteriormente ha sido separada de su amante. Ciertamente, esta doncella está tan deprimida que piensa que el Señor quiere “terminar con ella” y que incluso su previo acto de unión con ella era para hacer la subsecuente separación más mortalmente hiriente.”⁹⁰

El personaje de la joven, en tanto que ideal, se convierte al mismo tiempo en un personaje universal, accesible a todos los devotos. Si se quisiera reducir a su mínima expresión, el núcleo de este personaje es *uri*, la experiencia única e imborrable que significa ver a Dios, una prédica de este nuevo modo de *bhakti*.

Este modo de *bhakti* se indica está designado por el sentimiento de la joven, pero esta devoción sólo tiene sentido si se toma en cuenta también a Dios. La relación que tiene la joven con Dios tiene sutilezas que vale la pena tomar en cuenta para entender el tipo de *bhakti* que surge con este santo tamil. El Señor, en ocasiones, ha abandonado a la joven (IX-7), lo cual ha dejado marcas profundas en su sensibilidad, la ha dejado en un estado de éxtasis en el que pronuncia los nombres de Dios, le pide calmar su aflicción quitarle su aflicción, pide el regreso de su amante.

⁹⁰ Carman, John, *The Tamil Veda... op. cit.*, 100: The poet-saint, says the commentator [Piḷḷaṅ], does not obtain “external” (that is, physical) union with the Lord; “she” is therefore depressed like a maiden who has enjoyed sexual union and is then separated from her beloved. Indeed the maiden is so depressed that she thinks that the Lord wants to “finish her off” and that even his previous act of uniting with her is to make the subsequent separation mortally wounding.

III.3 Unión de la joven con Dios. Ciudad-templo y Dios

El poeta relata, a veces con detalle, cómo experimenta la separación la joven, cuáles son sus actitudes y sus acciones ante esta. En cambio, la unión se narra de lejos, vía la madre, quien apenas puede comprender lo que sucede y anhelar ver a su hija de vuelta. De esta forma, la unión de la joven también implica una separación de su madre. La separación entre la joven y Dios implica, por el contrario, la proximidad a su progenitora, que no sólo representa un monólogo interno del propio poeta, sino también es la portavoz de las reprimendas de la sociedad. Las imágenes más vívidas de los poemas están motivadas en buena medida por lo que la joven ha visto (V-5 y VI-5), pero forman parte de otro tipo de experiencia y descripción.

En V-5, la joven siente la ausencia que se hace más patente con los reclamos sociales, por lo que decide cortar estos lazos e ir a unirse con la divinidad. En VI-5, donde ya es una mujer que está unida con Dios, la joven está perdida y su unión tiene dos aristas: la felicidad y la ansiedad. Así, la joven está perdida ante los demás, completamente absorta en Dios, llena de júbilo se derrite (VI-5), aunque la joven también experimente la fugacidad de esa visión, su carácter único e irrepetible. La joven abandona todo para unirse con la deidad, y aunque los poemas no lo anuncian, pareciera que la única forma de unión es rompiendo los lazos con la sociedad: con la madre, amigas, vecinos y dirigirse hacia la morada del Señor. La aparición del Señor es lo que la joven desea, pero queda incierto si esta felicidad la consigue por el mérito o por la gracia del Señor (VI-5). Quizá la respuesta la otorgan los *phalaśruti*: el devoto podrá alcanzar estos estados de unión si recita los versos dedicados a Dios, a la ciudad-templo en donde reside y en VI-1 indica qué tipo de amor es el que debe profesársele a la deidad: Que se ame a Dios como se aman los amantes.

El cuerpo físico de la deidad queda unido al deseo del devoto por verlo. Lo que el devoto desea ver es la realidad de la divinidad, por lo que decide adorarlo de la forma más real al alcance: como una amante a su amado, lo cual hace que la mujer se derrita de alegría (VI-5), que abandone todo (VI-5, VII-2, VIII-9) y alcance, al final del camino, los pies del Señor, recibiendo, para ello la flor tulasī por su amoroso servicio (VIII-9). La deidad tiene todos los atributos del héroe clásico: fuerza inimaginables, hacedor de grandes proezas, el ser más grande entre los dioses, una hermosa corona, pero también todas las características del amante: cuerpo hermoso, ornamentos de joyas preciosas, la lejanía que caracteriza a los amantes de la LC:

El Señor ama el cuerpo físico del alvar al igual que su alma, de una forma comparable a su amor por los cuerpos magníficos celestiales de sus consortes divinas, y de su parte el alvar añora la visión física del cuerpo del Señor, una visión proveída por la forma de la imagen del Señor. Pero Pillan va más lejos: el Señor tiene un conexión física similar con la montaña sagrada.⁹¹

La relación entre Dios y lugar sagrado queda amalgamada en el escenario-templo. Al crear un nuevo tipo de escenario, valiéndose de los recursos de la LC, pero transformándolos a su vez, como ya he mencionado anteriormente, la devoción y el templo quedan unidos de forma inseparable. Unirse con Dios significa, en este contexto, que se manifieste ante el devoto, pero lo más importante es que dos tipos de deidad convergen en estos poemas: la deidad que habita un templo de la misma forma que habita el Cielo. La teología que parece dibujarse relaciona íntimamente la manifestación externa del Señor en

⁹¹ Carman, John, *The Tamil Veda... op. cit.*, p. 107: The Lord loves the physical body of the alvar as well as his soul in a way comparable to his love for the magnificent celestial bodies of his divine consorts, and on his part the alvar yearns for physical sight of the Lord's body, a sight that is provided through the image form of the Lord. But Pillan goes even further: the Lord has a similar physical attachment to the sacred hill.

el templo y la encarnación interna de Dios dentro del corazón del devoto⁹², como en VI-7. La mitología del Dios también se une a la propia historia del templo (historias que posteriormente se compilaron bajo el título de *sthalāpuraṇas*) y así el templo adquiere también un carácter sagrado que sólo la presencia de Dios, bajo esta postura, puede obtener. Como he mencionado en el apartado anterior, la mente de la joven es esclava a Dios, pero también a la ciudad-templo, como aparece en VII-3, como si el templo también fuera parte de Dios. Entonces, Dios habita tres residencias, según estos poemas: Cielo, templo y corazón del devoto, y sólo por su gracia es que puede aparecerse ante la devota, aunque nunca queda claro en VI-5 si esta visión, esta comunión de ambas entidades se da en el templo o si se da en otro espacio físico.

El género *puṛam* también está presente en los poemas de la selección. Así como sucede en el *reinado heroico*, el Dios se alinea con este género para adoptar sus características: patrono y promotor de las artes (en el entendido que es un poema cuyo autor, según el propio Caṭakōpaṇ, es Māl), como explica Narayanan: “De los poemas tamiles a la literatura devocional hay una transición gradual: la generosidad del rey protector se convierte en la generosidad de Dios, el Protector; la castidad y amor exclusivo que el humano tiene por el Señor.”⁹³ Otras características que también guarda con este género de la LC, sino que también sostiene el orden social existente y protege a sus devotos, como en VI-5. Desprovista de posesiones, la joven se contrapone con la supremacía y el poder del Señor, y se le solicita, como en los antiguos poemas *pāṭaṇ*, en los que se trata de peticiones y solicitudes al rey, que en este caso también queda asociado a la figura del Señor. En este subgénero de *puṛam*, es importante no olvidar, también se

⁹² Narayanan, Vasudha, *Arcāvatāra: On Earth as he Is in Heaven*, en Cutler, Norman; Narayanan, Vasudha; Punzo Joanne, eds., *Gods of Flesh, Gods of Stone*, Pennsylvania, Anima, 1985, p. 53.

⁹³ Carman, John, *The Tamil Veda... op. cit.*, p. 21: From the tamil poems to the devotional literature there is a gradual transition: the generosity of the protector-king becomes the generosity of God, the protector; the chastity and exclusive love that the human has for the Lord.

incluían datos biográficos sobre el rey, sus proezas y conquistas, mismas que aparecen reflejadas en todos los poemas de la selección bajo la indicación de narraciones mitológicas o los simples atributos del Señor. De esta forma, al igualar al patrono de la LC con el Dios, también se busca establecer una nueva autoridad bajo formas de petición ya conocidas por la élite cultural de la época.

Quisiera concluir con el siguiente enunciado: Los poemas “como mujer” de este autor no sólo se limitan a un tema narrativo bajo estilos ya conocidos, sino que también cimientan la superioridad de una religión sobre otra. Además, este discurso impregnó las expresiones religiosas de todo el subcontinente, y en el caso de la región sur de India, buscó sustentar una jerarquía social específica. Pero, podría hacerse la objeción: ¿de qué manera lo logró? Considero que la voz femenina, compuesta por un poeta de casta baja, “incorporó” a estratos de la sociedad que estaban fuera de estas prácticas, al igual que se expresa como la única forma de comunicación posible entre devoto y Dios.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*. Fayard, París, 2001.
- Burchett, Patton, *Bhakti Rhetoric in the Hagiography of "Untouchable Saints: Discerning Bhakti's Ambivalence on Caste and Brahminhood*, International Journal of Hindu Studies, Vol. 13, No. 2, 2009, pp. 115-141
- Champakalakshmi R., *Urbanisation in South India: The Role of Ideology and Polity*, Social Scientist.
- Chari, S. M. S., *Philosophy & Theistic Mysticism of the ālvārs*, Delhi, Motilal Banarsidass Publishers, 2009
- Chellapan, K. y Prabakaran, M.S., *The "Playmate" in Tamil Akam Poetry*, Indian Literature, Vol. 23, No. 5 p. 77.
- Clooney, Francis, *Seeing through texts. Doing theology among the Śrīvaiṣṇavas of South India*, New York, State of New York University Press, 1996
- Clothey, Fred, *The Many Faces of Murukan: The History and Meaning of a South Indian God*, La Haya, Mouton, 1978.
- Cutler, Norman, *Songs of Experience. The Poetics of Tamil Devotion*, Indiana, Indiana University Press, 1987
- Dirks, Nicholas B., *Political Authority and Structural Change in Early South Indian History*, Indian Economic & Social History Review, Vol. 13, No. 21, 1976.
- Ghose Rajeshwari, *The Tyāgarāja Cult in Tamilnāḍu: A Study in Conflict and Accomodation*, Nueva Delhi, Motilal Banarsidas Publishers, 1996.
- Gros, François, *Tradition tamoule et mythologie hindoue*, Revue de l'histoire des religions, 1982, pp. 67-83.
- Gurukkal, Rajan, *Towards the Voice of Dissent: Trajectory of Ideological Transformation in Early South India*, Social Scientist, Vol. 21, No. 1, 1993, pp. 2-22.

- Hardy, Friedhelm, *Viraha-bhakti*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1983.
- Hart, George, *Woman and the Sacred in Ancient Tamilnad*, The Journal of Asian Studies, Vol. 32, No. 2, 1973, pp. 233-250 p. 236.
- Hart III, George, *The Poems of ancient Tamil: their millieu and their Sanskrit counter parts*, University of California Press, Berkeley, 1975.
- _____, *The Poems of ancient Tamil: their millieu and their Sanskrit counter parts*, University of California Press, Berkeley, 1975.
- Kulke, Hermann, *Kings and Cults*, Nueva Delhi, Manohar Publications, 1993.
- Link, Hilde, *Where Valli Meets Murukan. "Landscape" Symbolism in Kataragama*, Anthropos, Bd. 92, H. 1./3., 1997, p. 92.
- Maloney Clarence, *The Beginnings of Civilization in South India*, The Journal of Asian Studies, 1970.
- Mumme, Patricia, *Grace and Karma in Nammālvār's Salvation*, Journal of the American Oriental Society, Vol. 7, No. 2, 1987, pp. 257-266.
- Narayanan, M. G. S., *The Role of Peasants in the Early History of Tamilakam in South India*, Social Scientist, Vol. 16, No. 9, 1988, pp. 17-34.
- Narayanan, Vasudha, *The Vernacular Veda*, Columbia, University of South Carolina Press, 1994.
- _____, *With Earth as a Lamp and the Sun as the Flame*, International Journal of Hindu Studies, Vol. 11, No. 3, pp. 227-253.
- Pechilis, Karen, *The embodiment of bhakti*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Rajam, V. S., *Aṇaṅku: A notion semantically reduced to signify female sacred power*, Journal of the American Oriental Society, Vol. 106, No. 2, pp. 257-259
- Ramanujan A. K., *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1999.

- _____, *The Interior Landscape*, Indiana University Press, 1967, p. 107.
- _____, *Hymns for the Drowning*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1981.
- _____, *Talking to God in Mother Tongue*, India International Centre Quarterly, Vol. 19, No. 4, 1992.
- Ramaswamy, Vijaya, *Rebels — Conformists? Women saints in Medieval India*, *Anthropos*, 1/3 1992, pp. 133-146.
- S. Sri, Padmanabhan, *The Blend of Sanskrit Myth and Tamil Folklore in "Thirumurugātru-p-padai"*, *Asian Folklore Studies*, Vol. 43, No. 1, 1984, pp. 133-140.
- Sastri, Nilakanta, *A History of South India: From Prehistoric Times to the Fall of Vijayanagar*, Londres, Oxford University Press, 1958.
- _____, *Development of Religion in South India*, Madras, Orient Longmans, 1963.
- Sharma, R. S., *Problems of Peasant Protest in Early Medieval India*, *Social Scientist*, 1988, pp. 3-16.
- Sivathamby K., *Early South Indian Society and Economy: The Tīṇai Concept*, *Social Scientist*, 1974, pp. 20-37 p. 21.
- Stein, Burton, *Temples in Tamil Country*, *Indian Economic and Social History Review*, Vol. IV, 1977, pp. 47-73.
- _____, *All the Kings' Mana: perspectives on Kingship in Medieval South India* en Richards, J. F. (editor), *Kingship & Authority in South Asia*, Wisconsin, University of Madison-Wisconsin, University of Wisconsin, 1978, pp. 115-168.
- Subbrayalu Y., *Changes in Agrarian Relations in the Kaveri Delta c.900-1300*, *Social Scientist*.
- Tolkāppiyanaṅ, *Tolkāppiyam*, trad. Subrahmanya Sastri, Madrās, Kuppuswami Sastri Research Institute, Vol II, 1947.

Upadhye, A. N., *More light on the Yāpīnīya sangha: a jaina sect*, Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Vol. 55, No. 1/4. pp. 9-22, p. 10

Veluthat, Kesavan, *Religious Symbols in Political Legitimation*, Social Scientist, Vol. 21, No. 1/2, 1993, pp. 23-33

Yocum, Glenn, *Shrine, Shamanism and Love Poetry*, Journal of the American Academy of Religion, Oxford University Press, Vol. 41, No. 1, 1973, pp. 3-17

Zvelebil, Kamil, *The Smile of Murugan. On Tamil Literature of South India*, Leiden, E. J. Brill, 1978

ANEXOS

Pongo el poema seguido de mi traducción. Quise darle al lector la oportunidad de contrastar la traducción al inglés y restarle importancia a mi propia traducción (aparece en cursivas después de cada canción, puesto que el idioma original es tamil. Eso hace que mi traducción sea la traducción de la traducción, que he preferido llamar versión, además de que se encuentra en prosa, no en verso como todas las demás versiones. No quiero que el lector deje de notar las sutilezas que la traducción al inglés tiene. Por esa razón, he dejado la traducción al inicio y no como nota al pie, como he hecho hasta ahora con la traducción de citas.

Como podrá darse cuenta el lector, tomo tres traducciones. En general, he intentado evitar la traducción de Ayyangar sustituyéndola, en donde es posible, por la traducción de Ramanujan o Clooney, quienes hacen traducciones mucho más accesibles.

V-5⁹⁴

1. Lift I can't my mind from Nampi, the Lord exquisite,
I beheld at Tirukkuṟṟkūti, the conch and discus
In his hands, his lotus eyes and red lips, peerless;
With me how can you, elders⁹⁵, find fault.

No puedo dejar de pensar en Nampi, el Señor exquisito. Observo, en Tirukkuṟṟkūti, la concha y el disco en sus manos, ojos de loto y labios rojos sin igual. Conmigo, ¿cómo podrías encontrar falta, madre?

2. Rather than admonish me, you elders will do well
To see thro' my mind; after I beheld
The Lord at Tirukkuṟṟkūti with lovely orchards

⁹⁴ Ayyangar, Satyamurthi, *Tiruvāymoḷi. English Glossary*, Bombay, Ananthacharya Indological Research Institute, vol. I y II, pp. 453-460.

⁹⁵ Aquí traduzco *annaimamīrkaḷ* como madre en lugar de la traducción de "elders", como lo hace Hardy, Narayanan y Clooney en todas las ocasiones que aparece la palabra.

The mole on His winsome chest, the shining sacred thread,
The ear-rings, the jewels on His person inseparably worn
And His shoulders four are by me seen wherever I turn.

En lugar de apremiarme, madre, harías bien viendo a través de mi mente. Después de observar al Señor en Tirukkuruṅkuṭi, adonde quiera que veo encuentro sus huertos encantadores, el lunar (srīvatsa) en su hermoso pecho, el hilo brillante y sagrado, sus arracadas, las joyas inseparables que Él usa, al igual que sus cuatro hombros.

3. You, elders say all things harsh about me,
That I wither down, looking stupid and dazed;
Better know that after my beholding the Lord at Tirukkuruṅkuṭi
With its castles tall, His victorious bow, mace,
Sword, conch and discus cannot from my mind be effaced.

Tú, madre, dices toda clase de cosas malas sobre mí: que estoy marchita, que me veo estúpida y asombrada. Es mejor saber que después de observar al Señor en Tirukkuruṅkuṭi no se pueden borrar de mi mente sus altos castillos, su arco victorioso, mazo, espada, concha y disco.

4. You are indeed cross with me, oh, Elders,
That it isn't possible to wipe off my tears;
After seeing the Lord at Tirukkuruṅkuṭi, with orchads lovely,
His gold Crown, tuḷasi garland, cool and comely,
His form exquisite, the waist-band and silk robe fine,
All these beside this sinner do always shine.

En verdad que mientes, Madre. No es posible secar mis lágrimas. Después de ver al Señor en Tirukkuruṅkuṭi, con encantadores huertos, su corona de oro, guirnalda de tuḷasī, tranquilo y atractivo, Su forma exquisita, su banda de la cintura y su túnica de seda fina. Todo esto brilla siempre, a diferencia de esta pecadora.

5. That I pine for my Lord, you, elders, fret and fume,
Look do I, in all directions, for Him of great fame;
Having seen the Lord at Tirukkuruṅkuṭi, His red lips radiant,
Long brows and lotus eyes, a mass of radiance,
Prey on this sinner's life, in constant attendance.

Que suspiro por mi Señor, madre mía, preocupada e irritada. En todas direcciones busco al de Gran fama. Después de ver al Señor en Tirukkuṛuṅkuṭi, sus labios rojos, radiantes, largas cejas y ojos de loto, una masa radiante. Ruega por la vida de esta pecadora que permanece constante.

6. Mother fears this girl will bring a bad name

Unto her sacred clan for all time to come,
And the Lord at Tirukkuṛuṅkuṭi, she wouldn't allow me to behold,
But Him I have beheld, His nose, long and lovely, lips red,
Lotus eyes, blue tint and shoulders four have my mind filled.

Madre teme que esta joven traiga mal nombre para siempre sobre el clan sagrado, y al Señor en Tirukkuṛuṅkuṭi no me ha permitido observar. Pero lo he observado a Él, su nariz, larga y encantadora, labios rojos, ojos de loto, tez azul y cuatro hombros han colmado mi mente.

7. The mother wouldn't allow me to behold the Lord

At Tirukkuṛuṅkuṭi of high renown, lest I should,
A standing slur on her clan prove; but I've seen Him
And in my mind stands He firm, of golden form,
Radiance, full and flooding, with the comely Discus in His Lovely palm.

Mi madre no me ha permitido observar al Señor en Tirukkuṛuṅkuṭi, de gran prestigio, por miedo a que yo pueda resultar un verdadero insulto sobre su clan. Pero yo lo he visto y Él, de áurea forma, permanece firme en mi mente, radiante, lleno y desbordante, con su lindo disco en su encantadora palma.

8. You, elders, fret and frown that I do dwindle

And bury my lovely face into my palms;
Having seen the Lord at Tirukkuṛuṅkuṭi with black castles,
His eyes like the lotus red, His exquisite form,
The waist thin, the abdominal region and the shoulders
With the locks playing thereon, stay firm before this sinner.

Tú, madre, fruncida y preocupada de que yo me empequeñezca y entierre mi hermosa cara en mis palmas después de haber visto al Señor en Tirukkuṛuṅkuṭi con sus castillos negros, sus ojos como el loto ojo, su forma exquisita, su cadera y region abdominal delgados, con sus mechones balanceándose sobre sus hombros. Permanece firme ante esta pecadora.

9. You, mates and elders, do chastise me

That I appear before all; I did see
The Lord at Tirukkuṛuṅkuṭi with mansions stately,
Wearing the crown long and countless other jewels lovely:
Firmly fixed in my mind since then stands
Like cane-juice, milk and nectar, this spectacle grand.

Ustedes, madre y vecinas, me increpan a que me presente ante todos. Sí vi al Señor en Tirukkuṛuṅkuṭi, de majestuosas mansiones, usando la larga corona y otras incontables encantadoras joyas. Desde entonces, permanece firme en mi mente este gran espectáculo, como jugo de caña, miel y nectar.

10. My mother sees my God-love intense

And decides no to allow me access
To the Lord at Tirukkuṛuṅkuṭi any more;
Well, what does it unto me matter?
After I beheld Nampī of fame flawless,
The effulgent Lord, adored by Celestials in strength,
Does in my heart shine ever but this none here can comprehend.

Mi madre ve mi intenso amor a Dios y decide no permitirme entrar otra vez al Señor en Tirukkuṛuṅkuṭi. Bueno, pero ¿eso qué me importa? Después de observar a Nampī, de fama sin tacha, el Señor efulgente, adorado por los Celestiales en fuerza, aquí nadie puede comprender este que brilla en mi corazón.

11. Those that learn well these song ten,

Which unto holy Tirukkuṛuṅkuṭi pertain,
Expatiating the grandeur of Nampī, His form, jewels and weapons,

Out of the thousand composed by Kurukūr Caṭakōpaṇ,
The connoisseur of fragrant flowers fine,
Chanting lustily the glory of the Lord, difficult to comprehend,
Who does the discus hold in His lovely hand,
Will as chaste vaiṭṇavar be lauded, in this world, sea bound.

Aquellos que aprenden bien estas diez canciones, pertenecientes a la divina Tirukkuṛuṅkuṭi, extendiendo la grandeza de Nampi, su forma, joyas y armas, de las mil canciones compuestas por Caṭakōpaṇ de Kurukūr, el conocedor de las finas flores fragantes, cantando vigorosamente la Gloria del Señor difícil de comprender, quien sostiene el disco en su hermosa mano, será laudado como de la casta vaiṣṇava en este mundo limitado por el mar.

V-9⁹⁶

1. Good, doe-eyed women, day by day this sinner wastes away:
when will this servant reach the feet of the king who dwells in

Tiruvallavāḷ amidst honey-filled gardens

Where lovely kamuku trees fill the heavens and honey-rich

Mallikai trees send forth such a fragrance?

Bien, mujeres de ojos dulces, día a día esta pecadora se consume: ¿cuándo alcanzará esta sirvienta los pies del rey que mora en Tiruvallavāḷ, entre jardines llenos de miel, donde los bellos árboles de kamuku llenan el cielo y los árboles de millingtonia, ricos en miel, envían lejos su fragancia?

2. Friends, why are you afflicting me?

When will we servants wear the dust of the feet of the lord who

Dwells in the town of Tiruvallavāḷ

Where the south wind carries the scent of shimmering gold

Puṇṇai trees, mahir trees and fresh mātavi flowers?

Amigas, ¿por qué me afligen? ¿Cuándo usaremos, nosotros sirvientes, el polvo de los pies del señor que mora en la ciudad de Tiruvallavāḷ donde el viento del sur trae la esencia de los árboles de puṇṇai, los árboles de mahir y las frescas flores de mātavi?

⁹⁶ De la canción (1)-(6) utilizo la versión de Clooney, en Clooney, Francis, *Seeing through...*, op. cit., p. 65. A partir de la canción (7), utilizo la versión de Aiyyangar, en Aiyyangar, Satyamurthi, *Tiruvāymoli...*, op. cit., pp. 492-498.

3. Women, the flowers in your hair are lovely, but tell me,
will I ever be able to look steadfastly on the feet of the lord who
has long dwelled in cool Tiruvallavāḷ

where the smoke of oblations wafts aloft in every direction,
where the chanting of the good Veda resounds like the sea,
as my grief-stricken self wastes away?

Mujeres, las flores en su cabello son hermosas, pero díganme esto, mientras mi alma desconsolada se consume: ¿Alguna vez podré ser capaz de ver firmemente los pies del Señor, quien ha morado largamente en el fresco Tiruvallavāḷ, donde el humo de las oblaciones flota en el aire en todas direcciones, donde el canto del buen Veda resuena como el mar?

4. Why are you constantly bothering me, friends?

The Lord who lies on the bed of a poisonous snake in cool
Tiruvallavāḷ

Where slender green kamuku, pala, coconut and mango trees rise
Above terraced houses—

He alone is our good.

Amigas, ¿por qué me molestan constantemente? El Señor que yace en la cama de una serpiente venenosa en el fresco Tiruvallavāḷ, donde hay esbeltos y verdes árboles de kamuku, pala, coco y mango, los cuales se levantan sobre casas adosadas. Solamente Él es nuestro bien.

5. Good women, will my eyes ever get to see that radiant light
which holds my good, that cane sugar, fruit, sweet amṛta
itself?

He dwells in cool Tiruvallavāḷ

Where the smoke of the sacrifices of good brahmins conceals the
Dark, lofty sky.

Ustedes, mujeres, ¿podrán mis ojos ver algún día exactamente esa luz radiante que mantiene mi riqueza, ese azúcar de caña, fruta, dulce amṛta? Él mora en el fresco Tiruvallavāḷ, donde el humo de los sacrificios de los buenos brahmines esconde el negro y alto cielo.

6. Gentle women, your mouths are like ripe fruit;
will this sinner ever get to see the lotus flower feet of the lovely
lord, the beautiful dwarf in Tiruvallavāḷ
where fresh breezes carry the songs of bees everywhere
amidst the luxuriant seashore groves, flourishing trees, lofty
branches?

Mujeres gentiles, sus bocas son como la fruta madura. ¿Podrá esta pecadora ver algún día los pies de flor de loto del encantador Señor, el bello enano en Tiruvallavāḷ donde la brisa fresca lleva las canciones de las abejas adonde sea entre los lujosos campos a la orilla del mar, árboles florecientes, ramas elevadas?

7. Ye, charming mates, shall I worship daily the flowers at the feet
Of the benefactor great, who the worlds sustained during deluge
And now presides over Tiruvallavāḷ where the ponds huge
Are studded with flowers fine and the women wear faces bright?

Encantadoras amigas, ¿debería adorar a diario las flores a los pies del Gran Benefactor, quien sostuvo a los mundos durante el diluvio y quien ahora preside sobre Tiruvallavāḷ, donde los gigantes estanques están plagados de finas flores y las mujeres suelen tener sus caras brillantes?

8. Ye, mates with foreheads bright, shall I worship for ever
The feet of the Lord Who the worlds once spanned and now resides
In cool Tiruvallavāḷ with sweet sugar canes all over,
Ponds packed with flowers lovely and rich paddy fields alongside?

Probablemente refiriéndose a sus amigas con el bindu. Aquí expresa lo que a lo largo de este capítulo ha expresado: su anhelo de adorar al dios de Tiruvallaval y también quejarse de cómo se ha vuelto más débil.

Amigas de frente brillante, ¿debería adorar para siempre los pies del Señor a quien los mundos alguna vez midió, quien mora en el fresco Tiruvallavāḷ con cañas de azúcar por doquier, estanques cargados con hermosas flores y ricos campos de arroz al lado?

9. Will the Lord, wielding the discus dynamic, shed His grace natural,
For me to joyously behold with bangles well set and adore Him
That stays in Tiruvallavāḷ where pretty bees hum

Like flute or lyre, fed on honey from the orchards cool?

¿Podrá el Señor, portando su disco dinámico, derramar su gracia natural. Para mí es gozoso contemplarlo con sus brazaletes bien puestos y adorar a quien está en Tiruvallavāḷ, donde las bellas abejas zumban como flauta o lira, alimentadas con miel de los frescos huertos?

10. Ye, mates, shall Nārāyaṇaṅ's grace inborn on us descend

That we may His holy names recite? By his grace grand

He resides in gracious Tiruvallavāḷ, by Heaven and Earth adored,

Where thousands of brahmins, pious and gracious, have their abode.

Amigas, ¿podrá la gracia innata de Nārāyaṇaṅ descender sobre nosotros, de tal forma que podamos recitar sus nombres sagrados? Por su magnífica gracia, Él reside en la agraciada Tiruvallavāḷ, adorada por la Tierra y el Cielo, donde miles de brahmines, piadosos y afables, tienen su morada.

11. Those that can recite these songs ten, which laud

The glory of Tiruvallavāḷ, the walled city lovely,

Out of the thousand of Caṭakōpaṅ of Tenkurukūr, well-laid,

Adoring the feet of the Lord with thousand names holy,

Will gain fame and distinction, though born in this land.

Aquellos que puedan recitar estas diez canciones bien escritas, de las mil compuestas por Caṭakōpaṅ del sur de Kurukūr, que alaban la gloria de Tiruvallavāḷ, la encantadora ciudad amurallada, adorando los pies del Señor de mil nombres sagrados. Ellos serán quienes ganarán fama y distinción, aunque nacidos en esta tierra.

VI-1⁹⁷

1. Flocks of heron daily feeding in the flowering marshes,

when you see the lord with the berry-red lips and discus in his hand,

the lord who lives in Tiruvaṇṇāṭṭūr, where fine rice ripens tall—

worship him, tell him of this sinner's love.

⁹⁷ Para la canción (1) utilizo la versión de Clooney, en Clooney, Francis, *Seeing through...*, *op. cit.*, p. 160. A partir de la canción (2), utilizo la versión de Aiyangar, en *Tiruvāymoḷi. English Glossary*, Bombay, Ananthacharya Indological Research Institute, vol. III y IV, pp. 517-523.

Ustedes, bandada de garzas que diario se alimentan de los pantanos que florecen: cuando vean al Señor con sus labios rojos como bayas y su disco en la mano, el Señor que vive en Tiruvaṅvaṅṭūr, donde el arroz madura alto, ríndanle culto y díganle del amor de esta pecadora.

2. Oh, Stork of complexion fine, move you do in search of food,
With your beloved mate; go and report my condition, with hands folded,
Unto my Lord, Master of the Universe, Who sustained the worlds
During deluge and now in cool Tiruvaṅvaṅṭūr resides
Amid vedic chantings and rituals with a flourish of trumpets loud.
Cigüeña de complexión esbelta, que te mueves en busca de comida con tu amada compañera. Tú ve y, con las manos plegadas, reporta mi condición al Señor, Amo del Universo, quien sostuvo los mundos durante el diluvio y ahora reside en el fresco Tiruvaṅvaṅṭūr entre cantos védicos y rituales con montones de trompetas ruidosas.

3. Ye, birds flocking together all over the flush fields,
Go and submit at the feet of my red-lipped Lord, Who wields
The revolving discus and in Tiruvaṅvaṅṭūr resides,
The abode of riches in plenty, how in misery this vassal fades.
Ustedes, aves que se reúnen juntas por todos los campos coloridos, vayan y díganle cómo esta sirvienta se marchita en desdicha. Digan esto a los pies de mi Señor de los labios rojos, que porta su disco giratorio y que reside en Tiruvaṅvaṅṭūr, casa de riquezas por montones.

4. Ye, modest swans, in joy immersed and to misery unknown!
Go and meet the Lord supreme, the sea-hued Benefactor great,
Who, in cool Tiruvaṅvaṅṭūr resides, where do reverberate
Vedic chantings and report, “here’s a woman dwindling down”.
*¡Ustedes, gansos modestos, inmersos en júbilo y que no conocen la miseria!
Vayan y encuéntrense con el Señor Supremo, el gran Benefactor de color como el mar,
quien en la fresca Tiruvaṅvaṅṭūr reside, donde retumban los cantos védicos. Repórtenle que “aquí hay una mujer que se está debilitando”.*

5. Ye, inseparable swans, against the ill-effects of separation forewarned!

Go to our Sire, with cool tulasī garland on His crown adorned,

Who resides in Tiruvaṇṇaṭṭūr, on whose soft sands

Conches converge and worship Him, on my behalf also, with folded hands.

¡Gansos inseparables, que contra los efectos nocivos de la separación han sido prevenidos! Vayan con nuestro Patrono, quien tiene Su corona adornada con guirnaldas frescas de tulasī, quien reside en Tiruvaṇṇaṭṭūr. En sus suaves arenas las caracolas convergen y Lo adoran, en mi nombre, con manos plegadas.

6. I pray unto ye, lovely koels, dwelling up the laurel trees,

To meet the Lord of the Celestials, wielding the powerful discus

Who, in Tiruvzaṇṇaṭṭūr resides, where revel the fishes

In marshy lands and bring unto me heartening news.

Te ruego, encantador koel que moras en los árboles de laurel, que vayas con el Señor de los Celestes, quien porta el poderoso disco y es el que reside en Tiruvaṇṇaṭṭūr, donde los peces se deleitan en sus tierras pantanosas. Vayan ahí y tráiganme noticias alentadoras.

7. Lovely parrot! Whatever be the odds you should find your way

To Tiruvaṇṇaṭṭūr of red soil with flower gardens lovely and say

Just one word on my behalf unto my Lord of dark hue,

Lips, eyes, hands and feet, all red, holding the discus bright

And the conch inseparable, spotting Him well from these clues.

¡Encantador loro! Cualquiera que sea la posibilidad de encontrar tu camino hacia Tiruvaṇṇaṭṭūr de tierra roja y con jardines hermosos de flores, di sólo una palabra de mi parte a mi Señor de color oscuro, labios, ojos, manos y pies todos rojos, quien porta el disco brillante y su inseparable concha notándolo bien con estas pistas.

8. You lovely little Pūvāi, go and see closely you should,

My cloud-hued Lord with lotus eyes, cool and broad,

Huge crown and hefty shoulders four, Who does reside

In cool Tiruvaṇṇaṭṭūr, by lovely trees surrounded

And about Him come and tell me a nice word.

Tú, pequeñito Puvai, debes ir y ver de cerca a mi Señor de color nube, con sus ojos de loto, frescos y grandes, con una gran corona y cuatro vigorosos hombros. Él es quien

reside en la fresca Tiruvaṅvaṅtūr, rodeada de hermosos árboles. Ve con Él y háblable bien de mí.

9. Ye, swans, gliding gently on flowers! Report you should
About this fell sinner, in secret and with joined palms,
At the feet of Kaṅṅaṅ, my wondrous Lord of love supreme
Unto devotees, who does in Tiruvaṅvaṅtūr always reside
Where, at day-break, sweet strains from the conch could be heard.

¡Ustedes, gansos, deslizándose gentilmente sobre las flores! Ustedes deben reportarle sobre esta pecadora que ha caído, en secreto y con las manos juntas, en los pies de Kannan, mi maravilloso Señor de amor supremo hacia los devotos, quien siempre reside en Tiruvaṅvaṅtūr donde al amanecer se pueden escuchar dulces sonidos de su concha.

10. You, sweet-smelling bees, with great respect do I entreat
That unto Him [Lord Rāma] of valour great, Who did the ramparts rout
Of the mighty demon and now has His abode
In Tiruvaṅvaṅtūr, north of river Pampai, with its waters limpid,
You do resort and say, here languishes one of His wards.

Ustedes, abejas de olor dulce, con gran respeto les ruego que recurran a Él, de gran valor, quien destruyó las murallas del gran demonio y que ahora tiene su morada en Tiruvaṅvaṅtūr, al norte del río Pampai, donde hay aguas límpidas. Ahí languidece una de sus custodias.

11. Those that chant these songs ten, highly delicious,
Which unto Tiruvaṅvaṅtūr pertain, out of the mellifluous
Thousand, composed by Caṭakōpaṅ of Kurukūr, adoring the feet
Of the Lord, Who, as Vāmana, wearing on His person radiant,
The sacred thread charming, took [from Bali] on the sly, the worlds,
Will unto the Lord be dear like the lovers unto their beloveds.

Aquellos que canten estas diez canciones, sumamente deliciosas, pertenecientes a Tiruvaṅvaṅtūr, de las mil melifluas canciones compuestas por Caṭakōpaṅ of Kurukūr, adorando los pies del Señor, quien, como Vamana, usando sobre su radiante persona el sagrado hilo encantador, tomó a hurtadillas los mundos. Que el señor sea querido como los amados a sus amantes.

VI-5⁹⁸

1. Ye, mothers, this lady is unto you lost henceforth,
Better give up all hopes of her, who the Lord does adore
In Tolaivillimañkalam where stand tall castles paved with gems flawless,
With a mind that whirls and tears welling in her flowery eyes;
Utter she can't the words she feels the urge to express,
“The Lord's lotus eyes broad and His lovely White conche and discus”.

Mujeres, esta joven está perdida en adelante para ustedes; es mejor renunciar a cualquier esperanza por ella, quien en verdad adora al Señor de Tolaivillimañkalam donde destacan los altos castillos cubiertos por perfectas joyas. Ella está con una mente que se agita y con lágrimas en sus adornados ojos. No puede sino pronunciar las palabras que siente la necesidad de expresar: “Los grandes ojos de loto del Señor y su encantadora concha y disco”.

2. It was ou yourself who cut the bond of affection between you and her, by taking her to Tolaivillimañkalam.

Dazed she remains and mention of the name of the lord universal
Twists her mouth and brings forth tears in abundance
From her eyes and keeps she withering down.

Fueron ustedes quienes cortaron el lazo de afecto entre ustedes y ella al llevarla a Tolaivillimañkalam, con sus estruendosos festivales. Esta joven, de palabras suaves y dulces, asombrada permanece y “señor, Dios universal” clama, gira su boca y le nacen abundantes lágrimas de sus ojos. Ella continúa marchitándose.

3. Ye, mothers, your hold on this sweet-tongued lady is gone,
For you brought her to Tolaivillimañkalam with fertile fields and orchards fine,
On the river bank; utter she does how unto the Milky-ocean

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 558-568.

The lord came, how He spanned the sprawling Earth and grazed

The cattle herds and as tears well up her longish eyes, she stands dazed.

Madre, su freno a esta mujer de palabras dulces se ha esfumado. Ustedes la han traído a Tolaivillimañkalam, sobre la orilla del río, de campos fértiles y huertas hermosas. Ella debe pronunciar cómo llegó el Señor hasta el océano de leche, cómo abarcó la tierra que se expandía y cómo pastoreó los hatos de ganado, todo esto mientras las lágrimas de ella brotan de sus añorosos ojos. Ella permanece atónita.

4 Ye, elders, this lady has ceased to be modest in the least

After beholding Tolaivillimañkalam, the Vedic scholars' seat;

All her talks centre round Kaṇṇapīrāṇ, the sea-hued Lord

And with no reserve, she thaws down, overjoyed.

Madre, esta mujer ha dejado de ser mínimamente moderada después de contemplar Tollaivillimankalam, el asiento de los eruditos védicos. Todas las palabras de ella se centran alrededor de Kannapiran, el Señor de color como el mar y sin ninguna reserva, ella se derrite, llena de alegría.

5. Ye, mothers, this lady with forehead bright, deeply absorbed

In the Lord's auspicious traits, unto Tolaivillimañkalam you brought

And showed her the lotus-eyed Lord of bejeweled radiance;

Rapturous she is since, with tears torrential in her eyes

And with a heart in His beauty rooted, in that very direction she gazes.

Mujeres, esta mujer con la frente brillante, profundamente absorta en los rasgos auspiciosos del Señor. Ustedes han traído a esta joven a Tolaivillimankalam Y le mostraron los ojos de loto del Señor con sus joyas radiantes. Desde ese entonces, ella se encuentra extática, con torrentes de lágrimas en sus ojos y un corazón arraigado en su belleza adonde quiera que mira.

6. Ye, elders, of Tolaivillimañkalam, the lovely city on the north bank

Of the cool Porunal, full of red lotus flowers in the tanks,

Where stand Sugar-canes and paddy crops all, where'er one turns,

This young lady, her eyes can't lift and utters she the words,

At all times, spelling out only the names of the gem-hued Lord.

Vecinos de Tolaivillimankalam, la bella ciudad en la orilla norte del fresco Porunal, lleno de flores rojas de loto en sus embalses. Ahí están las cañas de azúcar y cosechas de arroz adonde quiera que uno voltea. Esta joven no puede levantar sus ojos y aquello que permanece pronunciando todo el tiempo son los nombres del Señor de piel de gema.

7. Ye, mothers, this lady sweet, like the lovely peacock and the doe young,
Has out of our hands gone and she wouldn't hear about anything
But Tolaivillimañkalam; could this felicity on her devolve
By dint of accumulated merit or the cloud-hued Lord's sweet resolve?
How distinct does she spell out His names and attributes!

*Mujeres, esta joven dulce, como la encantadora pava real y la joven hembra,
Se ha ido fuera de sus manos. Ella no puede oír nada que no sea
acerca Tolaivillimankalam. ¿Podría esta felicidad suya ser consecuencia del mérito
acumulado o la de dulzura del Señor de color nube? ¡Qué distinto ella pronuncia Sus
nombres y atributos!*

8. Ye, elders, ever since this lady, with dark eyes large,
Started adoring Tolaivillimañkalam, the affluent city
On the north bank of river Porumal, full of felicity,
With scrupulous vedic chantings and rituals well done,
She calls out now and then, "My lotus-eyed Lord", and dwindles down.

*Vecinos, desde que esta joven, con ojos largos y negros, comenzó a adorar
Tolaivillimankalam, la afluyente ciudad en la ribera norte del Porumal, llena de felicidad y
donde los cantos védicos y los rituales son perfectos y hechos con cuidado. Ahora ella
grita de vez en cuando "mi Señor de ojos como loto". Después de esto, se va
disminuyendo.*

9. Ye, mothers, this young lady calls out, "oh, gem-hued Lord!"
Day in and day out, with her mind deeply absorbed,
And tears splashing down her eyes, moving trees besides;
Ever since she learnt the name of that city, Tolaivillimañkalam, where resides
The lord who tore open the mouth of the demoniac horse,
In that direction she turns and with joined palms adores.

Mujeres, esta joven grita día y noche “Señor de color gema” con su mente profundamente absorta y las lágrimas salpicando sus ojos, incluso conmoviendo a los árboles. Desde que ella aprendió el nombre de esa ciudad, Tolaivillimankalam, donde reside el Señor que abrió la boca del caballo-demonio, ella voltea hacia allí y lo adora juntando sus manos.

10. Perhaps this lady is Piṅṅai or Nilamakaḷ [Mother Earth], full of grace
Or Tirumakaḷ [Mahālakṣmī] herself, what a wonder it is, she keeps calling out
Neṭumāl (the all-pervading Lord) and bows before Tolaivillimaṅkalam where He stays,
And longs to hear the holy name of that place, by others spelt out!
Quizá esta joven sea Piṅṅai, o Nila llena de gracia. ¿Qué ilusión será esta? Ella sigue llamando “¡Mi gran Señor!” ¡Se postra ante Tolaivillimaṅkalam donde Él habita y ahela oír el sagrado nombre de ese lugar, por otros ya recitado.

11. Those that can recite the songs ten,
Which unto holy Tolaivillimaṅkalam pertain,
Out of the hoary thousand composed by Caṭakōpan
Of Kurukūr, who, by word, deed and thought, adored
The Lord Supreme as Father, Mother and all, rolled
In one, will service unto Him render for ever.
Aquellos que reciten estas diez canciones, pertenecientes al sagrado Tolaivillimankalam, de entre las mil venerables canciones compuestas por Catakopan de Kurukur, quien por palabra, acto y pensamiento, adoró al Dios Supremo como Padre, Madre y demás envuelto en Uno, le servirán y se entregarán a Él para siempre.

VI-7⁹⁹

1. ‘Tis certain that my daughter like unto the doe young,
Who, with tears welling up her eyes, always keeps saying,
Kaṅṅaṅ is unto her the food of the hungry, beverage of the thirsty
And the betel chewed for pleasure, has, after due enquiry,
Gone to **Tirukkōḷūr** where resides the lord, grand and majestic.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 578-584.

Es cierto que mi hija, semejante a la joven hembra tiene lágrimas surgiendo de sus ojos. Ella siempre está diciendo que Kannan es su comida para el hambre, su bebida para la sed y su betel masticado por gusto. Ella se ha ido a Tirukkōlūr donde reside el Señor, grande y majestuoso.

2. Ye, Pūvai birds, this sinner's daughter, who makes

The whole world, hall and Hamlet, prattle like herself the Lord's names

And His insignia, breaking the bounds of modesty, has it seems

Reached **Tirukkōlūr**, rich and fertile; will you unto me utter

If she would at least for your sake come back here?

Pájaros de Puvai, la hija de esta pecadora, quien hace de todo el mundo sala y pueblo, balbucea, como sólo ella, los nombres y la insignia del Señor, rompiendo los límites del decoro. Parece que ella ha alcanzado Tirukkōlūr, rico y fértil. ¿Podrás tú decirme si por su propio bien ella regresará aquí?

3. All that joy one derives from the articles of sport,

The ball, flower basket, cooking pots, little birds and parrots,

In singing the Lord's holy names my daughter would have,

And yet, I know not how she would actually fare

In **Tirukkōlūr**, cool and fertile, with trembling lips red and tearful eyes.

Toda la alegría que uno deriva de los artículos deportivos, la pelota, la cesta de flores, las ollas, pequeños pájaros y loros, Mi hija lo tendría cantando los nombres sagrados del Señor. Sin embargo, no sé exactamente qué ha pasado con ella en Tirukkōlūr, fresco y fértil, con sus trémulos labios rojos y sus ojos compungidos.

4. My daughter, like unto the doe young, has her mind made up

To go to plentiful **Tirukkōlūr** where reclines the Lord,

Straining her waist thin; I know not whether the local gossips

And neighbouring women will praise her as Godly

Or condemn her as inmodest and unruly.

Mi hija, como la joven hembra, tiene su mente puesta en ir a la copiosa Tirukkōlūr donde el Dios descansa el Señor, tensando su delgada cadera. No sé si los chismes locales y las mujeres locales la alabarán como divina o la condenarán como poco virtuosa y rebelde.

5. My little angelic daughter, in God-head engrossed, has thinned down

And from recreation refrains, she has from here gone

To her Lord unique in **Tirukkōḷūr** and to her heart's fill,

Enjoy she shall, the orchids fine, the tanks and the temple;

What a pity, watch I can't how indeed she regales!

Mi pequeña hija angelical, aborbida en la deidad, ha adelgazado y por gusto se reprime.

Ella ha partido de aquí hacia su Señor, único en Tirukkolur. Lleno de él su corazón, ella

disfrutará las hermosas orquídeas, los estanques y el templo. ¡Qué lástima no ver cómo se deleita!

6. My doe-like daughter is unto me of no avail,

She has left me and gone to **Tirukkōḷūr**, the jewel

Of the south and there she would just dwindle

Gazing at the Lord's lovely eyes and lips red,

With tears of joy swelling up her eyes broad.

Mi hija que parece cierva no me es de utilidad. Ella me ha dejado y se ha ido a Tirukkolur,

la joya del sur y ahí ella sólo se consume, con lágrimas de júbilo hinchando sus grandes ojos, contemplando los bellos y rojos labios del Señor.

7. I wonder how my daughter, weak and tired,

With tears brimming the eyes and by deep love fired

For the Lord of her heart, beckoning Him, day and night,

Could trudge her way to **Tirukkōḷūr**, all right.

Me pregunto cómo mi hija, débil y cansada, con lágrimas rebosando sus ojos y con

profundo amor encendido, puede apenas caminar y llegar con bien a tirukkolur. Ahí está el Señor de su corazón, a quien intenta atraer día y noche.

8. With a mind, soaked in love, unto **Tirukkōḷūr** drawn,

Where resides the Spouse of Lakṣmī, the lotus-born,

My pretty daughter has forsaken me and gone;

Holding her waist, thin and emaciated, in great pain,

With tearful eyes, could she have to her destination gone?

Mi bella hija, con su mente empapada de amor, me ha abandonado y se ha ido hasta Tirukkolur, donde reside Kannan, nacido del loto. Sosteniendo su cadera, escualida y delgada, con sus ojos llorosos a causa de su gran dolor, ¿podrá haber llegado a su destino?

9. My bejewelled daughter with her love-laden heart

Would all things good, unto her Kaṇṇaṇ set apart;
Leaving all the wealth over here she has set out
Towards **Tirukkōḷūr** ; the folks here will come out
With all sorts of scandals against her but she minds not
All tat ad unto her we really matter not.

Mi hija ornamentada con su corazón henchido de amor

Pueda reservar todas las cosas buenas a Kannan;

Dejando toda la riqueza aquí, se ha ido hacia

Tirukkolur; aquí las personas saldrán

Con todo tipo de escándolos contra ella, pero no le importa

Todo eso y a ella tampoco le importamos realmente.

10. Oh, gods, my broad-eyed daughter, like the doe-young, has gone

To the lotus-eyed Lord Supreme, in **Tirukkōḷūr**, all of a sudden,

With no thought of infamy on her family heaped and gazes

At Hime there, all the time, I am indeed in a maze.

Dioses, mi hija de ojos anchos, como si fuese una hembra,

Súbitamente se ha ido a Tirukkolur con el Dios Supremo de ojos de loto

Sin pensar en la infamia de toda su familia y lo contempla

Aquí, todo el tiempo. Ciertamente estoy estupefacta.

11. Those that chant these songs ten, with devotion to **Tirukkōḷūr**,

Out of the thousand composed by Caṭakōpaṇ of Kurukūr,

With flower gardens in fine array all round, in adoration of Matucūtaṇ,

The accumulated Treasure supreme, will over the Eternal Land, reign.

Aquellos que cantan estas diez canciones con devoción a Tirukkolur

*De las mil compuestas por Catakopan de Kurukur,
Con jardines de flores puestos en fino arreglo alrededor en honor a Matucutan/
El Tesoro Supremo acumulado, gobernarán sobre la Tierra Eterna.*

VII-2¹⁰⁰

1. Night and day, her eyes know no sleep.

She splashes her tears with her hands.

O conch, O wheel, she cries and folds her hand

O lotus Eyes, she cries

And grows faint.

How can I survive without you? She asks,

And searches the earth, groping with her hands.

O Lord of tiruvarankam

Where red kāyal fish dart in the waters,

What are you doing with her?

Día y noche, sus ojos no conocen el sueño. Ella salpica sus lágrimas con las manos.

“Ay, caracola, rueda”, llora y dobla su mano. “Ay, ojos de Loto”, llora y se va debilitando. “¿Cómo puedo sobrevivir sin ti?”, pregunta y busca en la tierra tanteando con sus manos. Ay, Señor de Tiruvarankam, donde el alegre pez rojo se desplaza en las aguas. ¿Qué estás haciendo con ella?

2. *What are you doing, my Lotus Eyes?* She asks,

her eyes brimming with tears.

What shall I do, O lord of Tiruvarankam,

Where the waters come in waves? She cries.

She sighs and sighs hot sighs.

She melts and says, “*Come O past deeds,*

Come face me!”

O Lord dark as a cloud, is this fair? She asks.

You once made this world, swallowed it,

¹⁰⁰ Narayanan, Vasudha, *The Vernacular... op. cit.*, pp. 172-178.

Spat it out, measured it-
How will it all end for her?

“¿Qué estás haciendo con ella, mi Ojos de Loto?” pregunta con los ojos llenos de lágrimas. “¿Qué debo hacer, señor de Tiruvarankam, donde las aguas vienen en olas?”, se lamenta. “Ella suspira, suspira ardientes supiros”. Se derrite y dice “Vengan, acciones pasadas. ¡Vengan a hacerme frente!”. “Ay, señor negro como una nube, ¿es esto justo?”, pregunta. Tú alguna vez hiciste el mundo, lo tragaste, Lo escupiste, lo mediste. ¿Cómo terminará todo para ella?

3. Without a jot of shame she cries,

O Lord dark as sapphire!

Infatuated, she scans the sky and says,

Her heart melting,

Lord who once all alone

Devoured the lives of all the terrible demons!

Unseen by any eyes, O Kākutta, O Kannan! She cries,

Show me your grace and the way to see you.

O lord or Tiruvarankam,

Surrounded by flags and strong walls,

What have you done to her?

Sin una pizca de vergüenza, ella llora. “¡Ay, Señor negro como el safiro!” “Loca de amor, ella busca en el cielo y, con el corazón derritiéndosele, dice “¡Señor que un día Él solo devoró la vida de todos los terribles demonios, Kakutta, Kannan que no se ha visto por ojo alguno, enséñame tu gloria y el camino para verte!”, ella lora. Señor de Tiruvarankam, rodeado de banderas y fuertes muros, ¿qué es lo que le has hecho?

4. Where she puts them

her hands and legs stay put;

rising, she wanders bewildered;

folds her hands in worship.

She says, *“Love is hard”*,

And swoons.

“O Lord, dark as the sea,

look, you’re cruel,” she exclaims

*“O Lord with the whirling wheel
in your right hand, come close”,
she begs over and over,
quite lost.*

O learned one, Lord of Tiruvarankam
Lush with waters,

What do you think you are doing with her?

*Donde ella sus manos y pies pone, ahí se quedan puestos. Levantándose, ella vaga
perpleja. Ella dice “El amor es difícil“ y se desvanece. “Ay, Señor, negro como el mar.
Mira que tú eres cruel“, exclama. “Ay, Señor, acércate con tu rueda que rueda en tu mano
diestra“. Ella ruega una y otra vez, completamente perdida. Ay, erudito, Señor de
Tiruvarankam de aguas exuberantes, ¿qué piensas que estás haciendo con ella?*

5. She thinks. She falls in a swoon.

She recovers. She folds her hands.

O Lord of Tiruvarankam! She exclaims.

She prays. With eyes raining tears,

She calls and calls again: *Come, O come!*

And she faints.

O you who tore the demon’s body

In that twilight, pure ambrosia

Who once churned the ocean of waves

You have made her lose her mind,

This young thing who only thought

Of meeting you and reaching your feet!

*Ella piensa, se desvanece, se recupera, dobla sus manos. “Señor de Tiruvarankam“, ella
exclama. Ella reza con sus ojos bañados en lágrimas; llama y vuelve a llamar: “¡Ven,
ven!“, y luego se desvanece. Tú, que destrozaste el cuerpo del demonio en aquel ocaso; tú,
ambrosía pura que alguna vez batió el océano de olas; ¡tú, que has hecho que pierda la
cabeza esta pequeña joven, quien sólo pensaba en conocerte y alcanzar tus pies!*

6. *O you who have made me lose my mind*

and held my heart captive, she says.

Great Lord of miracles, she says.

You red-lipped jewel, she says.

Leader of the celestials, O you

With blazing sword, mace, conch, discus, and bow, she says.

You who use the hooded serpent for a bed,

You do not show your grace to her

Sinner that I am.

This is my lot.

“Tú que me has hecho perder la cabeza y tienes mi corazón cautivo”, dice.

“Gran señor de los Milagros”, dice. “Tú de rojos labios como joya, dice.

“Líder de los celestiales, Tú de flamante espada, mazo, concha, disco y arco”, dice. Tú que usas la serpiente encapuchada por una cama, no le muestras tu gracia. Aunque sea yo más pecadora, esta es mi fortuna.

7. *You allot happiness and sorrow, she says.*

Refuge of those without refuge, she says.

You hold the wheel of time, she says.

O Lord dark as the sea who lives on the sea, she says.

Kannan! She cries.

Fish frolic in the cool waters that circle

Your Tiruvarankam, she says.

O Lord of the sacred river, says

My tender little girl,

Her large lovely eyes flooding

Raining down with tears.

“Tú otorgas felicidad y dolor”, ella dice. “Refugio de aquellos sin refugio”, ella dice. “Tú sostienes la rueda del tiempo”, ella dice. “Ay, Señor negro como el mar que vive ahí”, ella dice. “¡Kannan!” ella llora. “Peces alegres en las aguas frescas que rodean tu Tiruvarankam”, ella dice. “Señor del río sagrado”, dice. Mi pequeña y tierna niña, sus grandes y hermosos ojos se inundan con la lluvia de las lágrimas.

8. *O scion of the gods of heaven, she says,*

you lifted the mountain and saved the cows, she says.

She weeps, she bows, and her breath is hot

Enough to set her soul on fire.

*O Lord dark as collyrium, she says,
She rises, raises her eyes, stares long
Without blinking, and asks,
Where can I see you?*

*O Lord of Tiruvarankam
Surrounded by waters and flourishing gardens
What can I do for my poor daughter
Who is as lovely as the Goddess?*

“Vástago de los dioses del cielo“, ella dice. “Tú levantaste la montaña y salvaste a las vacas“, ella dice. Ella lloriquea, se inclina y su hálito es tan caliente como para encender su propia alma. “Ay, Señor negro como el colirio“, ella dice. Ella se levanta, al igual que sus ojos, mira largamente, sin parpadear, y pregunta “¿cuándo podré verte?“ Señor de Tiruvarankam, rodeado por aguas y jardines florecientes, “¿Qué puedo hacer yo por mi propia hija que es tan adorable como la Diosa?“

9. *O you wear the Goddess on your chest, she says.*

*O you, you are my soul, she says.
Husband of the Earth Goddess whom you scooped up
And rescued with your sacred tusks,
Lover of the cowherd girl you took that day
After tamin the seven angry bulls, she says.*

*O Lord who has taken Tiruvarankam in the south
for your temple,*

I do not know what end awaits her!

“Tú que portas a la Diosa en tu pecho“, ella dice. “Ay, tú, tú eres mi alma“, ella dice. “Esposo de la Diosa de la Tierra, a quien recogiste y rescataste con tus sagrados colmillo, amante de la niña pastora que tú tomaste ese día Después de domar los siete toros enardecidos“, ella dice. Señor que te has ido hacia el sur, rumbo a tu templo en Tiruvarankam, ¡No sé qué final le espera!

10. *I do not know what end awaits me, she says*

*Master of the three worlds, she says
O Lord who wears fragrant koNrai blossom*

*On is matted hair, she says.
Four-faced god, she says,
Chief of the handsome gods of heaven, she says,
O Lord or rich Tiruvarankam, she says.
Coming as one who could get nowhere near his feet,
She came close to the Lord as a cloud,
And reached his feet.*

“No sé qué final me espera“, dice ella. “Maestro de los tres mundos“, dice ella. “Señor que porta la fragante flor de hojas en su cabello enmarañado“, ella dice. “Dios de cuatro caras, jefe de los hermosos dioses del cielo, ella dice. “Dios del opulento Tiruvarankam“, ella dice. Viniendo como alguien que no podría llegar a parte alguna cerca de sus pies, ella vino cerca del Señor como nube y alcanzó sus pies.

11. Dark as a cloud is the Lord,
and Catakopan who reached his feet,
who wore his grace on his head
and was lifted up,
who lives near Porunal, river
of flowing clear silken waters,
who comes from lovely Kurukur
surrounded by rich gardens of flowers—
he made a word-garland of a thousand verses
and anyone who knowss these ten
about the feet of the cloud-dark Lord
will live immersed in a flood of bliss,
surrounded by celestials in the heaven
of the Lord dark as a cloud.

Negro como una nube es el Señor y Catakopan que alcanzó sus pies, que tuvo sobre su cabeza Su gracia y se levantó con ella, que vive cerca del Porunal, río de aguas claras como la seda, que viene de la hermosa Kurukur, ciudad rodeada de jardines ricos en flores. Él hizo una guirnalda de canciones de mil versos, y cualquier que conozca estos diez que hablan sobre los pies del Señor oscuro como nube, vivirá inmerso en un diluvio de gozo, rodeado por los celestiales en el cielo del Señor negro como nube.

VII-3¹⁰¹

1. Ye, elders, for Tiruppēreyil I am indeed bound,
Where vedic chantings, festivals and joyous shouts of children resound
With no break and the Lord, the very spate of bliss, stays;
How can I express the glorious vision that sways
My mind, the way the lotus/eyed Lord mounts the bird [Garuḍa]
Holding the spiral conch White and the discus in hand,
Which is what You people can't comprehend?

Madre,, en verdad estoy atada sin descanso a Tiruppēreyil, donde los cantos védicos, festivos y alegres gritos de los niños resuenan, mientras el Señor, la verdadera ola de felicidad, permanece. ¿Cómo puedo expresar la gloriosa visión que balancea mi mente, la forma en que el Señor de ojos de loto monta el ave sosteniendo su concha blanca y el disco en mano, cosa que ustedes no pueden comprender?

2. Ye, mates with dark hair aromatic, ye, elders and neighbours,
Gone out of hand, My mind, I can't control; day and night,
Ahead of me it goes and lurks in the lips, like unto red fruit,
Of Kaṇṇaṇ, the heavenly Lord of sapphire hue, Who stays
In Teṅtiruppēreyil with lands fertile and flower gardens full of honey bees.

Compañeras con pelo negro y aromático, compañeras y vecinas, no puedo controlar mi mente, se sale de control todo el tiempo. Mi mente siempre se me adelanta bajo el control de Aquel con labios rojos, Kannan, el Señor celestial de piel color safiro, quien permanece en Tiruppēreyil con tierras fértiles y jardines de flores llenos de miel de abeja.

3. Come, ye, mate, enthralled by the Lord's fruit-like lips red,
Enamoured of His tall resplendent Crown, glowing red,

¹⁰¹ Ayyangar, Satyamurthi, *Tiruvāymoli... op. cit.*, pp. 641-652.

Enticed by His conch and discus and by His lotus eyes enslaved
My mind has unto the Lord, in Teṇiruppēreyil enshrined,
With its fanfare of festivals unbroken, lost its reserve and refinement.

Ven, amiga, impresionada por los labios rojos cual fruta del Señor, enamorada de su gran corona resplandeciente rojo brillante, atraída por su concha y disco y sus ojos de loto. Mi mente es esclava, ha perdido la reserva y el refinamiento ante el Señor recogido en Tiruppēreyil, ciudad con estruendosos y continuos festivales.

4. Ye, elders, that doyen, my mind, sallied forth to get me back

The lustre lost but there itself got badly stuck;
My mind, thus lost, who shall hence my companion be
And what shall I speak? Can you indeed be angry with me,
Seeing me immersed in the wondrous Lord who wields
The resounding conch and stays in Teṇtiruppēreyil, the standing seat
Of Nalvētam, reverberating all over like the roaring sea?

Madre, ese decano, mi mente, que se había aventurado para traerme de vuelta el brillo perdido, quedó ahí completamente enclavada. Si mi mente está así de extraviada, ¿quién podrá ser entonces mi compañero y qué habré de decirle? ¿Podrían estar sin duda enojados conmigo, viéndome inmersa en el maravilloso Señor que sostiene la concha que resuena y permanece en Tentiruppereyil, el asiento fijo de Nalvetam que reverbera en todo como si fuera un rugido del mar?

5. Ye, elders, what would you gain by rebuking me? Lost is my femininity

Unto Kaṇṇan, who the demon in the cart-wheel kicked in fury,
Stucked unto death the devil's breast and crawled 'twixt the twin trees,
Smote a calf against the Wood-apple right on the tree
And slew both the demons; take me, with no more delay,
To Tiruppēreyil, full of gardens nice where my Lord stays.

Vecinos, ¿qué van a ganar si me reprimen? Mi femineidad está perdida en Kannan, quien pateó con furia la rueda del carro del demonio, se pegó a morir en el pecho del demonio y se arrastró entre los árboles gemelos, estrelló un borrego justo contra un manzano y asesinó ambos demonios. Lléneme sin más retraso a Tiruppereyil, el cual está lleno de bonitos jardines que hospedan a mi Señor.

6. Ye, elders, it seems the cloud-hued Lord is in front of me
And yet beyond my reach; alas! My love is bigger than the sea,
Better take me quick to Tiruppēreyil, the place on Earth
Where the Lord has come to stay, full of mirth,
With water in plenty and paddy crops lovely, the centre great
Where vedic scholars zealously perform sacred rites.

Vecinos, parece que el Señor con piel de nube está frente a mí, aunque fuera de mi alcance. ¡Basta! Mi amor es más grande que el océano. Es mejor llevarme pronto a Tiruppereyil, el lugar en la Tierra donde el Señor llegó para quedarse, lugar lleno de júbilo, lugar con agua en abundancia, lugar de encantadores arrozales, lugar que es el gran centro donde los estudiosos védicos realizan rituales sagrados de forma celosa.

7. My mind that went in quest of the Lord, who burnt down
Lañka, across the sea, surrounded by walls gigantic,
And now stays in Tiruppēreyil, hasn't come back;
Nobody else can keep me company nor is there any one
To restore my mind unto me; here's none who can perchance
Do unto me a good turn and my mind I shall follow hence.

Mi mente que fue en busca del Señor, quien quemó Lanka al otro lado del mar, rodeada de monumentales muros; ahora permanece en Tiruppereyil, del que no ha vuelto. Nadie más puede hacerme compañía ni hay alguien que pueda reparar mi espíritu. Aquí no hay nadie que pueda, ni por casualidad, hacerme algún bien y que mi espíritu pueda ahora continuar desde ahí.

8. My mate, ever since the elders began to complain,
Seeing the outer change in me, about my union
With the Lord of oceanic hue, my love unto Him has swollen
Beyond the Earth, its peripheral oceans seven
And the ultra mundane regions afar; so then,
My Lord at Tiruppēreyil I have to go and join.

Compañera mía, los vecinos comenzaron a quejarse por el cambio que han visto en mí, por mi unión con el Señor de la piel de océano. Desde entonces, mi corazón se ha hinchado más que la Tierra, sus siete océanos periféricos y las regiones verdaderamente

mundanas que están lejos. Lo que ahora debo hacer es ir con mi Señor en Tiruppereyil y unirmele.

9. Ye, mates and elders, make no attempt to reclaim me,
There's hardly anything you can say, gone is my mind
And my modesty too, and now for Tiruppēreyil am I bound,
With its fields fertile, fed with water in plenty,
Where resides Kaṇṇan, my Lord of blue tint,,
Who the Sea-bound worlds did gulp.

Amigas y vecinos, no intenten reclamarme, hay muy poco que pueden decir. Mi mente y mi decoro se han ido. Ahora estoy atada a Tiruppereyil, con sus campos fértiles, rebosantes de agua, donde reside Kannan, mi Señor de tono azulado, quien los límites del Océano engullió.

10. My mates, I am not in the least shy to go forward
To cities and villages in quest of those that look down
Upon my love unto Makaranetuṅkuḷaikkātan, the peerless Lord, cloud-hued,
With discus in hand, of wondrous deeds, who got slain
The hundred Kaurav brothers and now resides in Tiruppēreyil,
The ancient city with its turrets tall and stately castles,
Who since ages long did my heart steal.

Amigas, no tengo la menor duda de seguir adelante hacia ciudades y villas en busca de aquellos que han contemplado a mi amor en Makaranetunkulaikkatan, el Señor sin igual, piel de nube, disco en mano, de acciones maravillosas. Él consiguió dar muerte a cientos de los hermanos Kaurava y ahora reside en Tiruppreyil, la antigua ciudad con sus altas torres y sus sólidos castillos.

11. Those that adore the Lord, with conch and discus fine,
By chanting this decad which unto the Deity at Tiruppēreyil pertains,
Out of the thousand peerless songs composed by Caṭakōpan
Of lovely Kurukūr, extolling Accutan, the sea-hued Lord, Who takes on
Different names and forms in different ages, to carry on
His steadfast work of universal protection,
Will in His eternal service be blessed to remain.

Aquellos que adoran al Señor, quien posee delicadas concha y disco. Aquellos que canten esta década a la deidad que pertenece a Tiruppereyil, de las mil canciones sin igual compuestas por Catakopan del encantador Kurukur, ensalzando a Accuta. Quien cante a Accuta, el Señor de la piel de océano, que toma diferentes nombres y formas en épocas distintas para llevar a cabo su perenne labor de protección universal. Aquellos que canten esto serán bendecidos con la permanencia en su eterno servicio.

VIII-9¹⁰²

1. She utters not anything but the holy names
of the wondrous Lord, difficult to attain, Who remains
in Kuṭṭanāṭṭu Tiruppuliyur, abounding in fields fertile,
like unto lush forests which with large lotus flowers bristle,
blooming over the crest of a mount of dark ruby, His lips lovely,
chest, eyes, hands, feet, navel and robes, being red, one and all.
Ye, elders, I know not what I can do for her, at all.

*No pronuncia otra cosa que los nombres divinos del maravilloso Señor, difícil de alcanzar, quien permanece en Kuttanatu Tiruppuliyur, donde abundan los campos fértiles, los cuales parecen bosques frondosos y se erizan con las largas flores de loto. Floreciendo sobre la cima de la montaña de rubí negro, Sus labios encantadores
Pecho, ojos, manos, pies, ombligo y prendas, siendo rojas, una y todas. Amigas, no sé qué puedo hacer por ella en lo absoluto.*

2. Ye, elders, What can I do, if this lady stands lost in admiration
of Tiruppuliyuur, abounding in lovely gardens, where remains
The Lord with the crown resplendent, garland and jewels many
Beaming like the glorious sun that on lovely mount Meeru rises
And the grand galaxy of stars luminous?

Vecinos, si esta joven permanece perdida en la admiración de Tiruppuliyuur, donde abundan los jardines hermosos, donde permanece el Señor con la corona resplandeciente, la guirnalda y con muchas joyas radiantes como el Sol glorioso que se levanta sobre el encantador monte Meeru y la vasta galaxia con estrella luminosas, ¿qué puedo hacer?

¹⁰² Las canciones (8)-(10), están en Clooney, Francis, *Seeing through... op. cit.*, pp. 69-70. Las canciones restantes están en Ayyangar, Satyamurthi, *Tiruvāymoli... op. cit.*, pp. 816-826.

3. This lady keeps praising the grandeur, day and night,
of tiruppuliyuur, where stand castles tall in lustrous array,
and stays the Lord wielding lovely weapons such as the discus bright,
who to battle went, like the surging sea set ablaze,
moving along with flames around, and did the Asuras rout.

Esta joven sigue alabando, día y noche, la grandeza de Tiruppuliyuur, donde se levantan altos castillos en brillante arreglo. Ahí permanece el Señor portando hermosas armas como el brillante disco, quien fue a la batalla, cual mar creciente, arrasó abriéndose paso con. Él derrotó a los asuras.

4. This dame with jewels bedecked, these days,
Recounts, with no respite, the holy names,
That bespeak the glory great of the Lord Who gulped down
And spat the worlds three, Who stays
In kuttanattu tiruppuliyur, full of lovely gardens

And rich crops of sugarcane and paddy, amid fields fertile.

En estos días, esta señorita ornamentada con joyas recuenta, sin aplazo alguno, los nombres divinos que dirige a la grandiosa gloria del Señor, quien se tragó Y escupió los tres mundos, quien mora en Kuttanattu Tiruppuliyuur, lleno de encantadores jardines y ricos cultivos de caña de azúcar y arroz, en medio de tierras fértiles.

5. The way this lady bedecks herself and dresses up
and the amorous glow on her if one pauses to look up,
one can discern, 'tis beyond comprehension [in terms earthly],
bathed she must have been in the grace lovely,
of the Sovereign Master of all the worlds, reigning supreme
in cool Tiruppuliyur in whose ponds lotus flowers are in full bloom.

Uno puede discernir la forma en que esta joven se engalana y se viste, el amoroso arrebol suyo si uno se detiene para mirarla. Más allá de la comprensión, debe haberse bañado en la encantadora gracia del Maestro Soberano de todos los mundos, reinando en el fresco Tiruppuliyur en cuyos estanques las flores de loto están en pleno brote.

6. This lady's lips are glowing red like the arecanut fruit,
which by the Lord's grace thrives in cool tiruppuliyur, His favourite resort;

This is a sure sign indeed that she remains immersed for ever

In the sweet grace of kannapiran of oceanic colour.

Estos labios de la joven son de color rojo brillante, cual fruto de palma de betel, la cual, por la gracia del Señor, prospera en el fresco Tiruppuliyur, su lugar de descanso favorito.

Este es un signo seguro de que ella permanece inmersa por siempre

En la dulce gracia de Kannapiran de color de océano.

7. It seems this young lady has attained the bounteous feet
of the Lord in cool Tiruppuliyur where plays the southerly breeze
amid coconut groves and ripe bunches of plantains waft fragrance sweet
and lovely betel creepers nestle the mature, sturdy areca nut trees.

Parece que esta jovencita ha alcanzado los generosos pies del Señor en el fresco Tiruppuliyur, donde la brisa del sur juega en medio de arboledas de cocos, mientras que los racimos de plátanos maduros despiden una fragancia dulce y la encantadora enredadera de betel boja las maduras y robustas palmas de betel.

8. What can I tell you about her, neighbors?

Except for the names of the one

Whose bed is the hooded snake in cool tiruppuliyuur which

Conceals the land of the immortals in the firm skies with the

Wafting clouds of smoke of the ghee fires, the sacrifices of

Those who possess great wealth and the northern-language Veda (moli),

She has nothing to say.

¿Qué puedo contarles de ella, vecinos? Excepto por los nombres del único cuya cama es la serpiente con cabeza de sombrero en el fresco Tiruppuliyuur, Aquel que oculta la tierra de los inmortales en los cielos firmes con sus nubes flotantes por el humo de los fuegos del ghee, los sacrificios de aquellos que poseen gran riqueza y el lenguaje del norte. Aparte de eso, ella no tiene nada más que decir.

9. Night and day she speaks of nothing but the fame of

Tiruppuliyuur

Amidst the ordered fields where tanks of lotuses bloom like

Lamps everywhere, where the tank is full of crocodiles,

Where the din of the learned brahmins with their metered

Vedas echoes like the sea where cool-water-color Kannan
Dwells.

Día y noche, ella no habla de otra cosa que la fama de Tiruppuliyuur, que está en medio de los ordenados campos donde los estanques de loto florecen cual lampas: en todos lados; donde el estanque está lleno de cocodrilos; donde el estruendo de los brahmines sabios con sus vedas metrados hace eco cual mar donde el de color agua clara, Kannan, reside.

10. What else could be the reason for her emitting this lovely cool
tulasi scent?

She has met the holy grace of the marvelous lord
Who dwells in Tiruppuliyuur in Kuttanatu, a vermilion dot on
The south country where rows of lovely houses flourish,
With palaces like great jewels on hills.

*¿Cuál podría ser otra razón para que ella emitiera ese agradable y fresco aroma a tulasi?
Ella se ha encontrado con la santa gracia del maravilloso Señor que mora en
Tiruppuliyuur en Kuttanatu, un punto color bermellón en el sur del país donde filas de
casas hermosas florecen con palacios como si fueran grandes joyas para las montañas.*

11. Those that are well-versed in these songs ten
out of the choice thousand composed by Catakopan,
the vassal of the vassal of the Sovereign Master's vassals' vassal,
Will for His loving service become truly eligible.

*Aquellos que están bien versados en estas diez canciones, de las mil escogidas que fueron
compuestas por Catakopan, el vasallo del vasallo del vasallo de los vasallos del Maestro
Soberano. Por Su amoroso servicio, Catakopan se ha convertido en alguien elegible.*

IX-7¹⁰³

1. Ye, red-legged stork lovely, that loiters in our garden canal,
In search of food, may you go on an errand
To my Lord in Tirumulikkalam, the pot-dancer grand,
Wearing on His crown honey-studded tulasi garland
And my head bedeck, on your return,

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 910-920

With your (weary) legs, along with your kin.

Ey, encantadora cigüeña de patas rojas que merodeas por el canal de nuestro jardín en busca de comida, por favor, ve a hacerme una diligencia con mi Señor en Tirumūlikkaḷam, el gran bailarín de la olla, quien usa en su corona plagada de miel una guirnalda de tulasī. A tu regreso, mi cabeza adornarás con tus fatigosas piernas, junto con tu parentela.

2. Ye, herds of herons, moving with your mates inseparable,

better go and enquire of the Lord who dwells

in Tirumulikkalam, whether I, by Him despised,

and for that reason, by my kith and kin accused,

Won't be good company for those that on Him attend;

'Tis no use prolonging my agony, let me my life end.

Ustedes, bandada de garzas, moviéndose con sus inseparables compañeras, por favor vayan y pregúntenle al Señor que mora en Tirumūlikkaḷam si Él me desprecia. Mis familiares y amigos me han reprendido. Pregúntenle si no seré buena compañera para aquellos que participan en Él. No tiene ningún caso prolongar mi agonía, deja que mi vida termine.

3. Ye, flocks of cranes and herons, your food you seek

in the big ponds over here, better go to cool Mulikkalam and ask

the Lord whose eyes, hands and feet and the red lotus are alike,

Whose lips are like a red fruit and whose complexion does match

The lotus leaf, whether unto him I won't be a match.

Ey, bandada de grullas y cigüeñas, ustedes buscan su comida en los grandes lagos de aquí. Vayan, por favor, al fresco Mūlikkaḷam y pregunten al Señor de ojos, manos y pies iguales al loto rojo, de labios cual fruto rojo y de compleción de hoja del loto, si no seré un buen partido para Él.

4. Ye, pretty clouds, were you to run an errand

on behalf of this sinner unto my Master of form grand,

who does in holy Tirumulikkalam dwell

and a word unto Him tell

That he should unto me offer His body gracious,

Do you fear that you He would punish,

Put you off colour and out of the clear sky push?

Hermosas nubes, por favor corran a un encargo en nombre de esta pecadora. Vayan con mi Amo de gran forma, quien mora en la sagrada Tirumūlikkaḷam y hablen con Él. Él debería ofrecerme su bello cuerpo. ¿Tienen miedo de que Él las castigue, que les quite el color y las saque fuera del cielo azul?

5. Ye, lovely clouds, speeding across the immaculate sky,
holding in your bosom, lightning like unto the arc fiery!
Convey my message, will you unto the Lord resplendent,
Who is in Tirumulikkalam resident,
Whose locks shed honey in plenty and Who in this sinner's heart dwells
With all the affection He bestows on the heaven impeccable.

¡Ustedes, encantadoras nubes, deslizándose a través del cielo immaculado que sostienen en su regazo, iluminando como un arco de fuego! Lleven mi mensaje al Dios resplandeciente, con todo el afecto que Él merece en el cielo impecable, residente en Tirumūlikkaḷam, cuyos mechones derraman miel en abundancia, habitante del corazón de esta pecadora.

6. Ye, sweet sounding bees, if you would unto my Lord fly down,
Who the Divine Mother bears on His winsome chest and goes gay,
Residing in Tirumulikkalam, full of flower gardens,
Shedding honey in plenty and unto him my oral message convey,
My saree and bangles I shall indeed regain.

Ustedes, abejas de dulces sonidos, si pudieran volar hasta mi Señor, quien lleva a la Madre Divina en su atractivo pecho y va contento, residente en Tirumūlikkaḷam, lleno de jardines de flores, derramando miel en abundancia, lleven hasta él este mensaje que he dicho. Así es como recuperaré mi sari y mis brazaletes.

7. Ye, Koel birds that in this spacious garden dwell,
For my sake, a good word you have one day to tell
Unto my lotus eyed Lord, with lovely lips like the coral red,
Of wide spread fame, Who does in Tirumulikkalam reside,
Who this fell sinner's shoulders deserted,
Taking away my beaming bangles and sari as well.

Ustedes, pájaros de koel que moran en este jardín espacioso, por mi propio bien, un día tendrán que hablar bien de mí a mi Señor de ojos de loto, con encantadores labios como el coral rojo, de fama bien extendida, residente en Tirumūlikkaḷam, quien abandonó los hombros de esta pecadora, llevándose con ello mis brazaletes radiantes y el sari también.

8. Ye, bees and beetles, moving in pleasant company
in these spacious gardens, in search of honey,
for me put in a word unto my lord, sporting tulasi lovely
on His crown, of the complexion of the blue lily,
Who does in tirumulikkalam dwell,
Surrounded by walls, tough and tall.

Ustedes, aves y escarabajos, moviéndose con agradable compañía en estos jardines espaciosos, buscando miel. Díganle algo de mí a mi Señor, de encantadoras y bellas tulasī en su corona, complexión del lirio azul, habitante de Tirumūlikkaḷam, lugar rodeado de muros, altos y fuertes.

9. Ye, tiny heron, strutting gaily in the waters, go and tell
unto my Lord who does in Tirumulikkalam dwell,
holding the discus lovely and sporting tulasi on His crown
Tis hardly fair that He should have from me gone
Taking His body along, making my flowery eyes water down
And my breasts bedecked, lose their lustre fine.

Tú, pequeña garza que te pavoneas contenta en las aguas. Ve y dile a mi Señor quien mora en Tirumūlikkaḷam, quien sostiene el encantador disco y la bellísima tulasi en su corona, que no es justo que Él se haya ido de mí, tomando su cuerpo también, haciendo mis ojos floreados llenarse de lágrimas y mis pechos adornados perder su hermoso brillo.

10. Ye, swans of gentle gait, moving along merrily in fields fertile,
in search of food, unto the Lord in Tirumulikkalam go and tell,
'Tis hardly fair that He should despise me. Only then,
My body, the saree thereon and my inner soul I can retain.

Ustedes, cisnes de marcha apacible, moviéndose felizmente sobre los campos fértiles, en busca de comida, vayan y díganle a mi Señor en Tirumūlikkaḷam que no es justo que Él me desprecie. Sólo después de eso podré retener mi cuerpo, mi sari y mi alma.

11. These songs ten, out the eternal thousand, uttered by Catakopan,
of Kurukur, soaked in God love impeccable,
voicing forth the sweet tongued pangs of separation
From the resplendent Lord who does, for ever, in Tirumulikkalam dwell,
Will the fell malady, the bondage dispel.

Podrá la terrible enfermedad y la atadura disipar quien cante estas diez canciones, de las mil eternas pronunciadas por Caṭakōpaṇ de Kurukūr, embebido en el impecable amor a Dios, expresando así las dulces composiciones sobre los dolores de la separación del Señor resplandeciente que mora por siempre en Tirumūlikkaḷam.