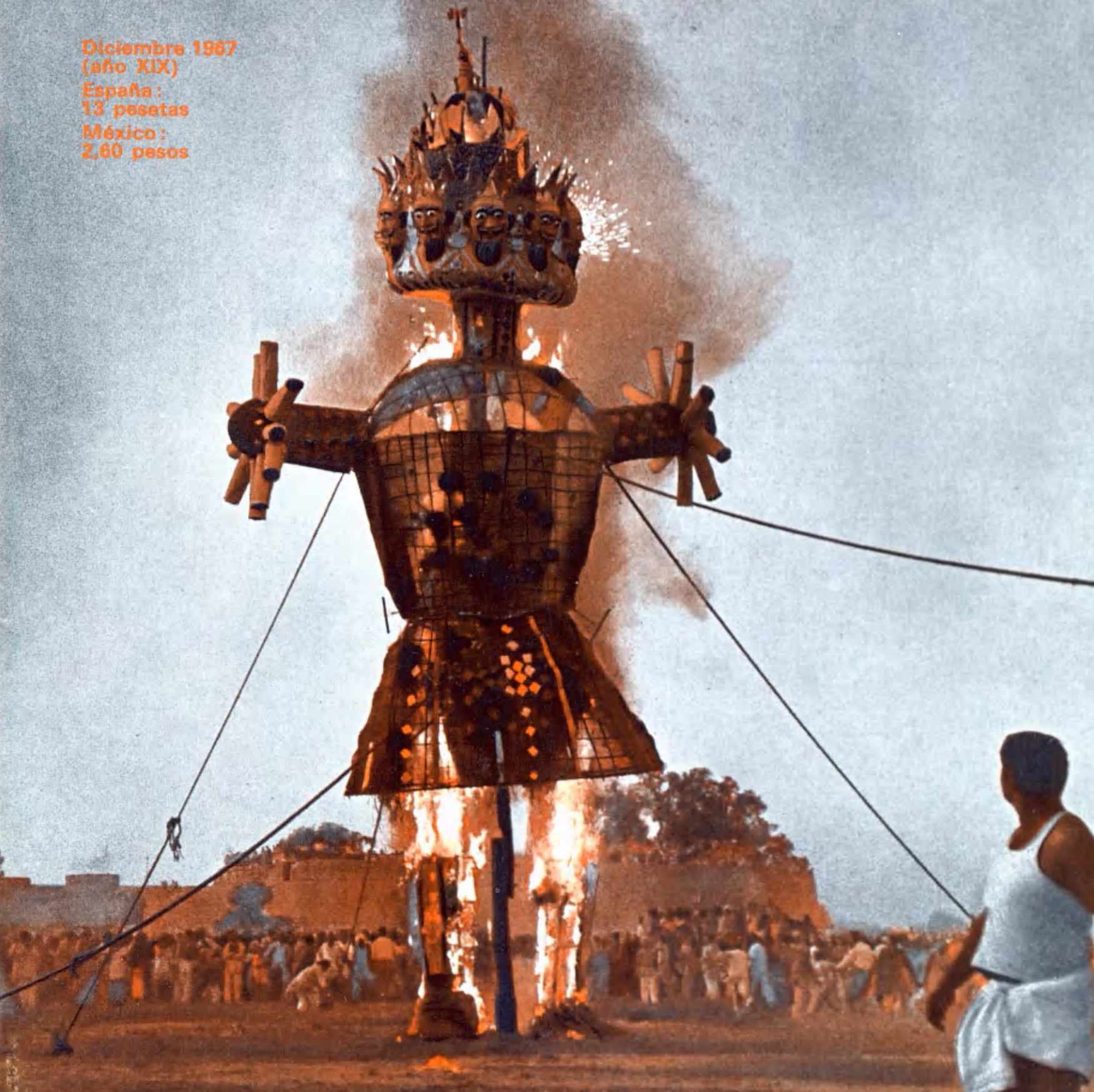




El Correo

Una ventana abierta sobre el mundo

Diciembre 1967
(año XIX)
España:
13 pesetas
México:
2,60 pesos



El Ramayana y el Mahabharata

DOS GRANDES EPOPEYAS DEL ASIA



TESOROS DEL ARTE MUNDIAL

21

Ravana sacude el monte Kailasa

En el templo indio de Ellora, excavado durante el siglo VIII en la piedra de esa localidad cercana a Bombay, se han tallado numerosos episodios del Ramayana. El que reproducimos aquí es uno de los más dramáticos y monumentales de toda la obra: el momento en que Ravana, rey de los demonios, trata de sacudir y arrancar de raíz el Kailasa, monte sagrado en que se han instalado el dios Siva y la diosa Parvati. Sepultado en las profundidades de la montaña, Ravana pone sus muchos brazos a la obra en un esfuerzo sobrehumano, mientras a Siva le basta con el dedo de un pie para restituir el equilibrio al monte sacudido y tembloroso.

P 1 DECE 1967

DICIEMBRE 1967
AÑO XX

**PUBLICADO AHORA
EN 11 EDICIONES**

**Española
Inglesa
Francesa
Rusa
Alemana
Arabe
Norteamericana
Japonesa
Italiana
Hindi
Tamul**

Publicación mensual de la UNESCO
(Organización de las Naciones Unidas para
la Educación, la Ciencia y la Cultura).

Venta y distribución
Unesco, Place de Fontency, Paris-7^e

Tarifa de suscripción anual : 10 francos.
Bianual : 18 francos. Número suelto : 1 fran-
co ; España : 13 pesetas ; México : 2,60 pesos.

★

Los artículos y fotografías de este número que llevan el signo © (copyright) no pueden ser reproducidos. Todos los demás textos e ilustraciones pueden reproducirse, siempre que se mencione su origen de la siguiente manera : "De EL CORRERO DE LA UNESCO", y se agregue su fecha de publicación. Al reproducir los artículos y las fotos deberá constar el nombre del autor. Por lo que respecta a las fotografías reproducibles, estas serán facilitadas por la Redacción toda vez que el director de otra publicación las solicite por escrito. Una vez utilizados estos materiales, deberán enviarse a la Redacción tres ejemplares del periódico o revista que los publique. Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no representan forzosamente el punto de vista de la Unesco o de los editores de la revista.

★

Redacción y Administración
Unesco, Place de Fontenoy, Paris-7^e

Director y Jefe de Redacción
Sandy Koffler

Subjefe de Redacción
René Caloz

Asistente del Jefe de Redacción
Lucio Attinelli

Redactores Principales

Español: Arturo Despouey
Francés: Jane Albert Hesse
Inglés: Ronald Fenton
Ruso: Victor Goliachkoff
Alemán: Hans Rieben (Berna)
Arabe: Abdel Moneim El Sawi (El Cairo)
Japonés: Shin-Ichi Hasegawa (Tokio)
Italiano: Maria Remiddi (Roma)
Hindi: Annapuzha Chandrasahana (Delhi)
Tamul: Sri S. Govindarajulu (Madras)

Documentación e ilustración: Olga Rödel

Composición gráfica
Robert Jacquemin

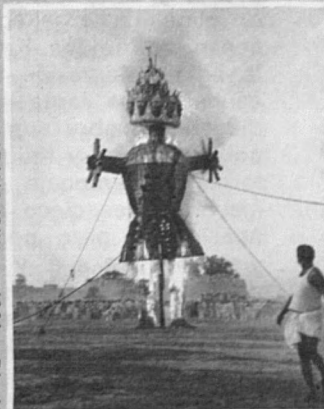
La correspondencia debe dirigirse al Director de la revista.

Páginas

4	EL MAHABHARATA Y EL RAMAYANA Dos grandes epopeyas de la India y el Asia sudoriental <i>por Arthur L. Basham</i>
8	LA BODA DE DRAUPADI Un episodio del Mahabharata
13	SUEÑO E IDEA MILENARIOS DE UN CONTINENTE <i>por Anil de Silva</i>
16	HANUMAN, EL MONO EJEMPLAR Un héroe de ambas epopeyas
18	ESCULTURA Y PINTURA DE TODAS LAS EPOCAS <i>por B.N. Goswamy</i>
30	EL DESTIERRO DE RAMA Un poema del Ramayana <i>por Kamban</i>
32	IMAGENES CUMERIAS DE LAS EPOPEYAS
34	SOMBRA CHINESCAS DE CAMBOJA
36	EL KATHAKALI Y EL DRAMA BAILADO DE LA INDIA <i>por C. Kunchu Nair</i>
43	LOS HEROES MITOLOGICOS Y LA CAMARA <i>por Bhagwan D. Garga</i>
45	ALGUNAS TRADUCCIONES Y ESTUDIOS DE LOS POEMAS
43	LOS LECTORES NOS ESCRIBEN
2	TESOROS DEL ARTE MUNDIAL (2) El fracaso del rey-demonio (India)

Nuestra portada

Foto © Rapho-Brihat



El festival popular que se celebra en la India anualmente entre setiembre y octubre y que simboliza el triunfo del bien sobre el mal se llama Dusserah. Con él culminan nueve noches de festejos. En el norte de la India el festival termina con la victoria de Rama sobre Ravana. La gran figura de papier-mâché que representa a éste con sus diez cabezas aparece en nuestra foto en el momento de empezar a incendiarse después de tocado con las flechas de Rama el depósito de cohetes escondido en su interior (véase la pág. 15). En el sur de la India se considera a Ravana como una figura trágica, víctima de su pasión fatal.

N° 12 - 1967 M.C. 67.1230 E

EL MAHABHARATA Y EL RAMAYANA

por Arthur L. Basham

La vida religiosa y cultural de todo el subcontinente indio y de buena parte del resto de Asia se ha visto profundamente influenciada por los dos grandes poemas épicos del hinduismo, el Mahabharata y el Ramayana. Aun dejando de lado sus méritos propiamente literarios, grandes sean cuales sean los criterios adoptados, ambos figuran entre las obras poéticas más importantes del mundo.

De los dos, el Mahabharata es esencialmente el más antiguo, por provenir su tema central del período oscuro que siguió a la composición del Rig Veda, el primer gran texto literario de la India. Varios nombres de príncipes, sabios y sacerdotes mencionados en él se encuentran también en escritos que datan del fin del período védico, y el tema del poema ha podido desarrollarse en torno a la tradición de una gran batalla que se supone tuvo lugar en el año 900 antes de J.C. Pero con el curso de los siglos la historia relatada en el poema se ha estirado y rellenado en tal forma con la introducción de nuevos episodios y nuevos personajes, que ya no es posible definir el nudo histórico central.

Hay razones incluso para creer que Krishna, el héroe divino, de papel tan descolante en la historia tal como la conocemos actualmente, constituye un agregado y no existía en la tradición marcial que dio origen al poema. Según referencias halladas en otros textos sánscritos, parece que el argumento de la epopeya, en forma poco diferente de la que ha llegado hasta nosotros, era cosa corriente en el norte de la India uno o dos siglos antes de la era cristiana y quizá hasta cuatro siglos antes.

ARTHUR L. BASHAM da cursos sobre las civilizaciones asiáticas en la Universidad australiana de Canberra. Basham ha dado ciclos de conferencias sobre la historia de la India en la Universidad de Londres, donde ha enseñado luego la historia del Asia del Sur; y este año ha tenido a su cargo un curso sobre estas materias en la Universidad de Pennsylvania. Entre sus numerosas obras sobre la historia y la civilización de la India cuéntanse «The Wonder that Was India» (Sidgwick and Jackson, Londres, 1954); «Studies in Indian History and Culture» (Sambochi Publications, Calcutta, 1964) y «Aspects of Ancient Indian Culture» (Asia Publishing House, Bombay, 1966).

El argumento es complicado. Como las historias griegas de la guerra de Troya —origen de «La Iliada»— y como el ciclo de mitos y leyendas germánicas cristalizadas en el Canto de los Nibelungos, el poema indio cuenta una querrela violenta que se ha transformado en guerra de exterminación. Los cinco hijos de Panda se ven injustamente despojados por sus malvados primos, los Kaurava, del reino ancestral que debían heredar, y sólo lo recuperan luego de una espantosa batalla en la que mueren violentamente todos sus enemigos y casi todos sus amigos.

Las partes narrativas del poema evocan una época heroica en que las virtudes viriles: arrojo, lealtad, franqueza, se aprecian por sobre todas las demás. Buenos o malos, los héroes no dejan nunca de responder a un desafío, sea que se los rete a un combate, a un torneo de destreza o a un juego de azar; es raro que los personajes principales den muestras de cobardía. La atmósfera del principal relato del poema es la de una sociedad que acaba de superar la etapa de la organización tribal y en la que la lealtad del individuo hacia su jefe y demás miembros de la tribu constituye una cualidad indispensable.

Pero tal como ha llegado hasta nosotros, el Mahabharata es más que el relato poético de una guerra legendaria. Las interpolaciones de toda índole, agregadas evidentemente mucho después de la composición del relato original, reverberan en él a lo largo de todo su curso: la más extensa es el Chanti Parvan, el duodécimo de los dieciocho cantos que componen el poema y no por cierto el más corto de ellos. La larga agonía de Bishma, consejero de los Kaurava herido en la batalla, sirve de pretexto en este canto a una larga serie de pasajes didácticos sobre numerosos temas de política, moral y religión. En la misma forma el personaje de Yudichtira, el mayor de los cinco héroes —jugador apasionado pero poco diestro, cuyo vicio arrastra a él y sus hermanos al destierro— sirve de pretexto a la inclusión de la larga historia del rey Nala, también poseído por el demonio del juego, que lo ha hecho perder a los dados su mujer y su reino, cosas

que recupera luego de numerosas aventuras. Esta intercalación, redactada en versos fáciles y fluidos, constituye con frecuencia para el estudiante su iniciación a la literatura sánscrita en el texto original. Todo su estilo y su contenido parecen indicar que es por lo menos tan antigua como el tema principal de la obra y que, en consecuencia, se remonta a los tiempos de los pequeños reinos semitribales, anteriores a la época de Buda.

La interpolación más importante del Mahabharata es, indiscutiblemente, el Bhagavad Gita, largo poema religioso que, de todos los textos sánscritos, es el que mayor influencia ha tenido sobre el hinduismo moderno; y el más conocido fuera de la India, pues se lo ha traducido a varios idiomas, leyéndolo millones de personas que no llegaron a conocer ningún otro trozo del poema original. Justo antes de comenzar la gran batalla, dan pretexto a su inclusión en el conjunto las dudas que Arjuna, el segundo de los cinco héroes, tiene sobre la legitimidad de un combate en que ha de salir al encuentro de su propia familia y de sus amigos.

Krishna, mentor de Arjuna, fortalece su resolución por medio de ese largo poema religioso, revelándose así como una encarnación del gran dios Vishnú. Las otras historias intercaladas son más breves y comprenden, por ejemplo, la bella y célebre leyenda de Savitri, la fiel esposa que salva a su marido de manos de la muerte; la historia de Rama, breve resumen del Ramayana, y la de Sakuntala, en una versión bastante diferente de la que constituye el tema del célebre drama de Kalidasa.

Estas numerosas interpolaciones —narrativas o didácticas— parecen haber sido incorporadas al texto del Mahabharata por diversos copistas en el curso de los cinco siglos que separan el imperio mauria del imperio gupta, es decir, entre el 200 antes de J.C. y el 300 de nuestra era. Hacia el año 500 de la era cristiana el poema existía en su totalidad con una forma similar a la actual. La fecha en que se lo consideró concluido definitivamente puede determinarse por la lista de tribus y pueblos que se mencionan aquí y allá en el curso del texto. En

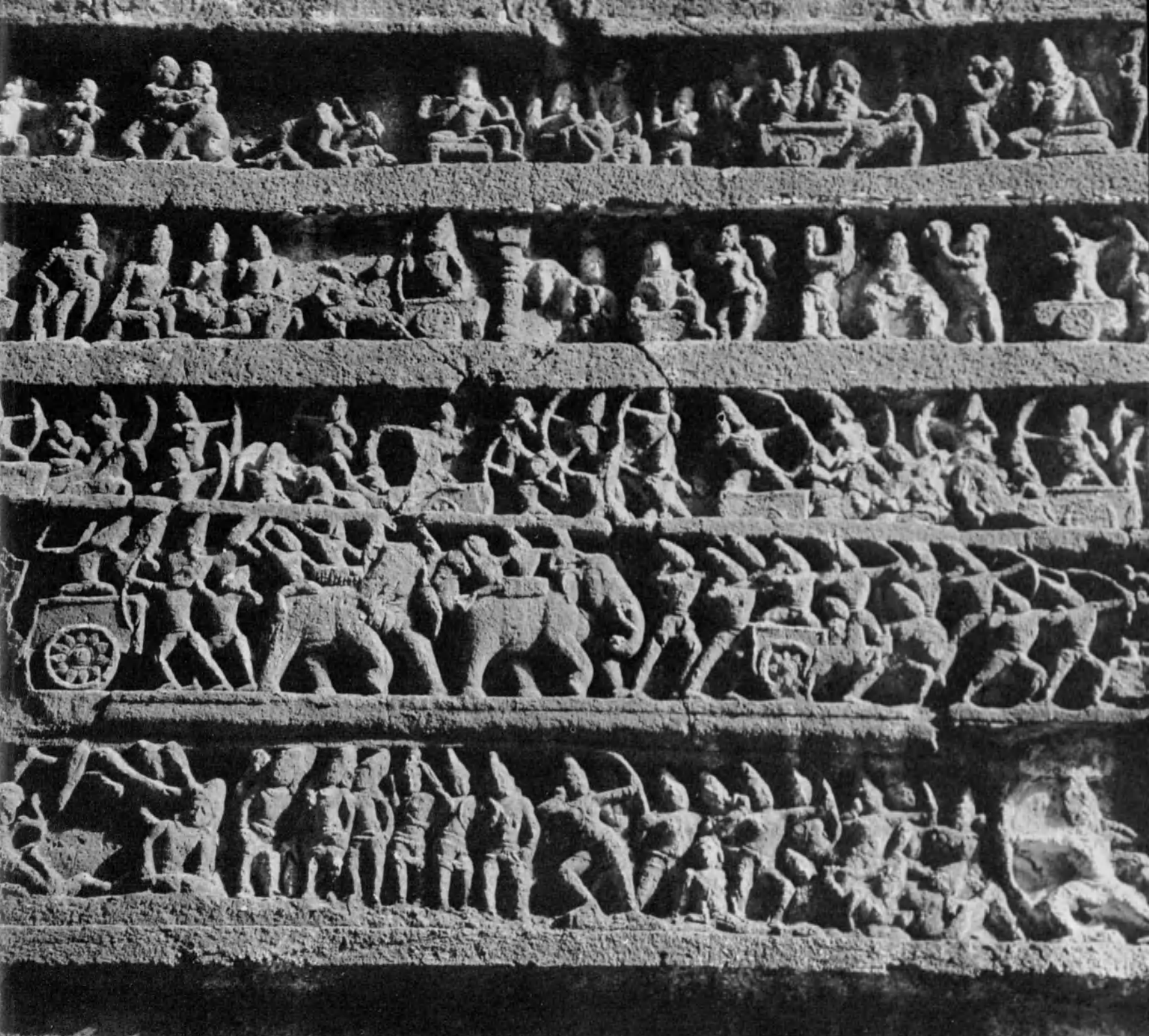


Foto © Rapho, Louis-Frédéric

Este friso esculpido en el Kailasanath de Ellora, el famoso santuario tallado en la piedra al este de Bombay, narra episodios del monumental Mahabharata. Al grabarse este bajorrelieve hace casi doce siglos, con sus innumerables figuras humanas y animales, hacia ya mil años que la epopeya que evoca era bien conocida en el norte de la India.

esa lista figuran los hunos (heftalies o blancos) que los indios no pudieron haber conocido antes del año 400, en que se establecen en Bactriana; pero no hablan de otras hordas o tribus como la de los gurjaras, que aparecen a partir del siglo VI.

Aun después de haber quedado fijado el texto en su forma canónica, los manuscritos sufrieron numerosas modificaciones e interpolaciones menores, y se ha podido identificar tres tradiciones principales del texto del Mahabharata. La magnífica edición del Instituto Bandarkar de Puna, que se dedica a los estudios orientales, nos proporciona ahora, luego de cuarenta años de trabajo riguroso por parte de muchos especialistas, un

texto auténtico del poema, tal como existía a fines del período gupta.

Como consecuencia de todos esos agregados de que ha sido objeto, el Mahabharata es mucho más que un relato en verso, aun cuando sea posible aislarlo de sus numerosas interpolaciones y presentarlo exclusivamente como poema heroico. Es el poema más largo del mundo, ya que cuenta cerca de 100 000 dísticos de 32 sílabas cada uno por lo menos, y se lo ha calificado con toda justicia de enciclopedia del hinduismo en sus comienzos. El Mahabharata trata casi todos los aspectos de la vida religiosa, política y social de la India de esa época, y en general lo hace desde el punto de vista del brahmán ortodoxo. Contiene asimismo

numerosos elementos didácticos que han servido de base a los darmasastras, conjuntos de leyes y preceptos, y los puranas, largos poemas sobre los mitos, leyendas y prácticas religiosos compuestos a partir del período gupta. Así, aun cuando el relato no tenga valor histórico, el poema presenta un interés innegable para el historiador.

La abundancia de agregados didácticos, que ha estirado el poema hasta hacerlo tan difícilmente manejable, ha hecho que disminuya un tanto su popularidad. Pero los hindúes de todas las clases sociales conocen el relato principal, e inspirándose en sus episodios, una serie de autores más cercanos a nuestra época han compuesto



MINIATURAS EN CELULOIDE Y TELA

Los dos poemas épicos han dado tema al cine indio desde hace muchos años (véase la pág. 43). A la izquierda, una escena de una película de dibujos cómicos del Gobierno de la India producida por J. Bhowmgaray para ayudar en la campaña nacional «Ahorre sus Alimentos». En esta película se echa mano de un material tradicional para servir un propósito contemporáneo. A la izquierda, Draupadi no tiene otra cosa que ofrecer sino un grano de cereal en un plato vacío, y Krishna le responde que hasta un grano tiene su importancia. Las imágenes son obra de R. K. Malwankar, un pintor joven y talentoso conocido por sus miniaturas primorosas, en que usa la técnica del pulgar y la impresión digital. Malwankar ha captado fielmente la belleza y la atmósfera del arte dieciochesco del norte de la India, del que vemos a la derecha un ejemplo: la miniatura estilo Basohli que data de 1765 y que presenta un episodio del Ramayana.

Foto División Cine, Gobierno de la India

OYENDO A LOS TROVADORES HASTA LA MADRUGADA

Como parte inherente de la cultura popular del país, tanto el Ramayana como el Mahabharata han llegado a todos los idiomas y dialectos de la India y del Asia sudoriental, donde las tradiciones visuales y orales han constituido una manera de transmitir conocimientos utilizada desde hace siglos. Hasta las aldeas más pobres y aisladas tienen espectáculos de títeres, dramas bailados o piezas basadas en los poemas (ver págs. 29 y 36). En aldeas y ciudades le gusta a la gente sentarse en círculo y escuchar una recitación o cantos en voz alta del Ramayana o del Bhagavad Gita, volviendo a repetir la lectura una vez terminado el texto, ya que para ellos esas obras tienen casi la santidad que la Biblia tiene para los cristianos. A la izquierda y extrema izquierda, trovadores cantando los episodios del Ramayana al público congregado en un maidan (sitio público del reuniones) de Calcutta. Las pinturas populares que están cerca de la mano del músico representan a Rama y a Sita.



Fotos © Georges Tcherkin

Foto © Museo Nacional, Nueva Delhi



Un poema de 200.000 versos

tanto en sánscrito como en las lenguas modernas de la India numerosos poemas, obras teatrales y cuentos en prosa. En los diversos idiomas de la India y del sud-este asiático existen versiones resumidas del Mahabharata en las que se omite gran parte de los relatos intercalados, y en el wayang, el teatro de sombras chinas de Indonesia, sigue gozando de gran popularidad la historia de los cinco héroes, considerablemente modificada para adaptarse a los gustos y tradiciones locales. Pero aparte de los pandits hindúes y los estudiantes serios del hinduismo, son raros los que han leído el Mahabharata en su totalidad, aun en una traducción; y en la forma en que lo conocemos actualmente, el poema no podrá transformarse nunca en un «clásico popular». En la India, sin embargo, ha constituido desde hace tiempo una mina preciosa de material para los autores menos imaginativos, y lo sigue siendo hasta el día de hoy.

El segundo gran poema épico del Asia, el Ramayana, difiere del Maha-

bharata tanto por su tema como por su carácter. Es la historia del virtuoso príncipe Rama, injustamente desterrado por su padre Dasarata, rey de Ayodía, y obligado a refugiarse con su mujer Sita y con su leal hermano menor, Lakshmana, en la selva de la India central y meridional (véase «El destierro de Rama», pag. 26), donde los tres viven numerosas aventuras. La más impresionante de ellas es el rapto de Sita por Ravana, rey de los demonios de Ceilán, y la forma en que los dos hermanos, ayudados por un ejército de monos, logran liberarla. Rama vuelve finalmente al reino de sus antepasados, pero la historia no termina bien ya que se ve obligado, por satisfacer la opinión pública, a separarse de Sita, que por el solo hecho de vivir en casa de otro hombre, aún habiéndose mantenido perfectamente casta y fiel a su marido durante su cautiverio, ha perdido su pureza «ritual».

El Ramayana es el relato de las aventuras maravillosas de un héroe

casi sobrenatural en que se bordan sucesos fantásticos de toda especie. El relato está escrito en el lenguaje formal de la corte. Si quisiéramos buscarle paralelo en Europa, no sería el caso de pensar en La Iliada, ni siquiera en La Eneida, sino en obras como el Parsifal de Wolfram o el Orlando Furioso de Ariosto. Los elementos maravillosos y sobrenaturales están intensificados en los libros —o cantos— primero y último, donde se revela que Rama, el héroe del poema, es una encarnación del gran dios Vishnú, que cobró forma humana para salvar al mundo de la intervención de los demonios. Por esa razón se venera a Rama como Dios hasta el día de hoy, considerándose al Ramayana como un texto sagrado.

El Ramayana no contiene intercalados trozos muy largos. Tanto por su estilo como por su contenido, da una sensación de unidad mucho mayor que el Mahabharata, y además no tiene ni la cuarta parte de la extensión de éste. Su composición es de un

El casamiento de Draupadi

El texto que sigue está tomado de un libro para niños publicado en la India hace dos años (1) en que se ha recopilado una serie de cuentos basados en las grandes epopeyas indias. El trozo que hemos escogido narra un episodio del Mahabharata en que dos clanes rivales —los Kaurava y los Pandava— se afrontan en singular torneo para conquistar la mano de la princesa Draupadi.

Texto (c) copyright - Prohibida la reproducción.

Los Pandava vivían en Ekachakra, donde oyeron un buen día que la princesa Draupadi, hija de Drupada, rey de Panchala, era la más hermosa de las doncellas de su edad y poseía talentos múltiples, por todo lo cual eran muchos los reyes y príncipes de diversas comarcas que deseaban esposarla.

El rey Drupada esperaba que el más diestro y apuesto de los Pandava —Arjuna— se casara con su hija, cuando, ante su gran consternación, se le dijo que todos ellos habían muerto trágicamente en Varanavata. Era necesario encontrar para Draupadi otro marido de parecidas calidades; y aunque muchos príncipes jóvenes aspiraban a su mano, el rey no podía decidirse por ninguno, y en consecuencia decidió celebrar un swayamwara.

Por esta clase de trámite los pretendientes a la mano de la princesa le son presentados uno a uno y, después de verlos y tratarlos a todos, es ella la que toma la decisión final. A veces se los somete a alguna prueba difícil en que deben demostrar su fuerza o su destreza; el primero en salir victorioso es el que obtiene la mano de la princesa.

Fijado el día del swayamwara y enviadas las invitaciones a los reyes y príncipes conocidos de Drupada, los postulantes fueron llegando al reino de Panchala. Entre ellos contábanse los Pandava, que decidieron ir allí sin darse a conocer y aparecieron en la capital acompañados de Kunti, su madre, con quien se alojaron en casa de un alfarero.

El día en que debía celebrarse el swayamwara, los Pandava dejaron allí a su madre y se trasladaron al palacio, pero no vestidos de príncipes, sino de brahmanes, disfraz con el que se sentaron entre los visitantes.

Entre los postulantes había guerreros célebres. También estaban allí los Kaurava, seguros de conquistar la mano de la princesa. La vasta sala tenía un aspecto resplandeciente. Los invitados tomaron asiento. Drupada y su hijo escultaron a Draupadi hasta el trono, y poniéndose de pie, todos contemplaron largamente a la princesa más bella que les había sido dado ver jamás.

El rey dijo que su hija se casaría con el hombre de noble linaje capaz de apuntar y dar en un blanco determinado con un arco que se guardaba en esa sala, arco enorme y pesadísimo. El blanco era un pececillo de metal colgado a gran altura y metido dentro de un disco agujereado que giraba sin cesar. En el suelo, justo del blanco, había una vasija con agua, y el aspirante a la mano de la princesa debía tirar al pececillo mirando su imagen en el agua, haciendo punto menos que imposible. Pero reyes y príncipes ardían por participar en la prueba; cada uno quería ganar a Draupadi para sí. Uno por uno fueron levantándose y acercándose al enorme arco para probar fortuna. Hubo muchos que no pudieron siquiera levantarlo. Los que lograron hacerlo así no pudieron abrirlo para lanzar la flecha. Los más famosos hicieron ambas cosas, pero ninguno tocó al pececillo.

La desilusión se veía reflejada en el rostro del rey Drupada. Los circustantes se miraban unos a otros con desaliento, murmurando que la hazaña que se pedía a los postulantes era imposible de ejecutar.

(1) «Tales from India Classics», Libro I, narrado por Savitri e ilustrado por Pulak Biswas. © Children's Book Trust, Nueva Delhi, 1965.

carácter más literario, y la abundancia de metáforas recuerda a la poesía sánscrita clásica cultivada en las cortes reales, como la debida al estro de Kalidasa. El relato se ve interrumpido por largos pasajes descriptivos de las cuatro estaciones, relatos que se convirtieron luego en elementos habituales y formales de los poemas épicos de corte escritos en sánscrito.

La parte que describe el exilio de Rama, por ejemplo, contiene muchos pasajes bellos de descripción de la naturaleza, como aquel en que el héroe habla de la estación de las lluvias:

«Ved cuánto más hermosos están
[todos los bosques,
relucientes de verde, gayos de
[pavorreales.
Y las rugientes nubes, cansadas de
[su peso,
reposan en los picos, escoltadas por
[aves
que al volar en hilera, gozosas de las
[nubes,
son un collar de lotos dispersos por
[el viento.
La verde hierba cubre toda la tierra
[tibia,

como un manto con flores cubre a una
[hermosa dama.»

Posteriormente los copistas introdujeron en el relato del Mahabharata elementos provenientes de fuentes diversas que, aunque atribuidos a un solo autor: el sabio Vyasa, y aunque expresados en un sánscrito generalmente correcto, poseen ciertos rasgos de la literatura popular anónima. También se atribuye el Ramayana a un autor único, el sabio Valmiki, presentado en el primero y el último de los cantos del poema como contemporáneo del héroe y como protector de Sita cuando su marido la arroja, estando en cinta, del hogar conyugal. Pero al igual del Mahabharata, el Ramayana es, inequívocamente, obra de más de un autor, aunque su composición no presente una complejidad tan desconcertante como la del otro poema.

El estilo del primero y del último de sus cantos presenta diferencias significativas con el de los cinco cantos centrales, que forman una historia completa por sí solos y podrían existir muy bien independientemente de los demás. Fuera de un pequeño número de pasajes intercalados, esos cinco

cantos tratan a Rama como héroe mortal, mientras que en el primero y último es una figura completamente divina: la encarnación del gran dios Vishnú. Hay muchos otros argumentos que esgrimir para demostrar que casi con seguridad dos autores, y quizá tres, han contribuido a dar al poema su forma actual. Pero la parte más importante del mismo es obra de un solo hombre: un poeta consciente de su talento y mucho más evolucionado y sensible que los bardos anónimos del relato del Mahabharata.

Desde que en éste se encuentra ya un resumen del argumento del Ramayana, cabe deducir que el primero existía ya al concluir la serie de episodios intercalados en el segundo. Pero ello no impide que el Ramayana parezca obra más reciente que la otra epopeya; el autor no puede haber compuesto la parte central sino hacia el comienzo de la era cristiana. Hastinapura, la capital de los kurúes, en torno a la cual se desarrolla el argumento del Mahabharata, se encuentra en la parte occidental de la cuenca del Ganges, a unos ochenta kilómetros al norte del emplazamiento de la actual Delhi.

SIGUE A LA VUELTA



Foto © Luc Ionesco

Esta extraordinaria escena no es sino una pequeña parte de un inmenso bajorrelieve de 49 metros de largo sito en Angkor Vat, relieve donde se narra el combate entre los Pandava y los Kaurava, los dos clanes enemigos del Mahabharata. «El Mahabharata», dijo Gandhi, «pone al descubierto la futilidad de la guerra; el campo de batalla es nuestro propio cuerpo. Quien pueda absorber el espíritu del Bhagavad Gita (parte del Mahabharata) sabrá que éste enseña el espíritu de la no-violencia, el secreto de la realización de nuestro yo a través del cuerpo físico».

De pronto Arjuna se levantó entre los brahmanes y se encaminó hacia el arco. Todos le clavaron la mirada, preguntándose cómo se atrevía un brahmán a intentar una hazaña que los heroicos reyes y príncipes allí presentes apenas habían podido comenzar. Pero Arjuna tomó el arco con la mayor confianza, estiró el bordón y lanzó cinco flechas consecutivas al blanco. El pececillo cayó al suelo. La concurrencia tuvo un estremecimiento de júbilo. Draupadi miró a aquel hombre joven y magnífico y colgó de su cuello una guirnalda de flores. Hubo reyes y príncipes a quienes no hizo gracia la idea de que un brahmán se ganara la mano de una princesa; pero aunque intentaron pelear, otros declararon que la condición se había llenado satisfactoria y justamente.

Arjuna y sus hermanos fueron a casa del alfarero a contar el suceso a su madre. Al llegar allí, se había hecho de noche. Arjuna golpeó a la puerta y gritó: «Madre, he ganado un premio sin igual». Kunti respondió desde adentro: «Compártelo con todos tus hermanos», pero luego salió y vio de qué premio se trataba. «Hijos míos», dijo Kunti, «no puedo borrar lo que he dicho: Draupadi tendrá que ser la esposa de todos Vds.» Y así se hizo.

El rey no estaba contento con el resultado del swayamwara. Ni siquiera sabía quién era aquel joven. ¿Se trataba realmente de un brahmán, o de alguien disfrazado de tal? El rey quería saberlo y, en consecuencia, envió un espía a casa del alfarero. Por él se enteró de que los Pandava no habían muerto y de que el que había ganado la mano de Draupadi era Arjuna. La alegría de Drupada fue inmensa. Pero aunque invitó a los hermanos a palacio, no les hizo saber que conocía su secreto. Al llegar los Pandava vestidos con trajes de simple sadhus, el rey les hizo grandes honores. Acto seguido les pidió que le dijeran quiénes eran en realidad. Dharmaputra fue el encargado de relatarle toda la historia.

Los Kaurava se enteraron también de que los Pandava estaban vivos y, por consejo de los mayores —Vidura, Bhishma, Drona y otros— el Rey Dritarashtra pidió a los Pandava que volvieran a su tierra. Así lo decidieron y al llegar a ella hicieron las paces con los Kaurava, que se repartieron con ellos el gobierno del país, dividido al efecto en dos. Indraprastha fue la capital del reino de los Pandava; Hastinapura la del reino de los Kaurava.

El ideal siempre vivo del Ramayana

Ayodia, la capital de Rama, está en la parte oriental de Uttar Pradesh, y la parte occidental del subcontinente desempeña un papel limitado en la historia del Ramayana. En el Mahabharata apenas si se mencionan el Deccan y el sur dravidiano de la India, excepto en las listas de los lugares de origen de tribus cuyos nombres, evidentemente, se agregaron en el curso de los siglos. En el Ramayana tanto estas regiones como Ceilán tienen, por el contrario, un papel esencial en el relato, aunque se las describe como tierras siniestras y salvajes, habitadas primordialmente por demonios y monjes que hablan y actúan como hombres.

La corte de Dasarata que se nos presenta en el Ramayana es la de un rey hindú típico de la época clásica, no la de un jefe como el que encontramos en el Mahabharata, apenas el primero entre un grupo de iguales suyos, poco disciplinados por lo demás. Aunque la tradición hinduista coloque a Rama varios miles de años antes que los héroes del Mahabharata, el Ramayana refleja un estado de la cultura hindú más avanzado que el que trasunta la otra gran epopeya nacional.

Una extraña versión dulcificada del relato, versión que se mantiene dentro de las tradiciones del budismo theravada, sugiere la existencia verdadera, en una época situada siglos antes del nacimiento de Buda, de un rey llamado Dasarata, cuyo virtuoso hijo Rama, desterrado de su país a raíz de un error, habría llegado a recuperar su reino. Pero en esa versión budista falta la emocionante historia del rapto de Sita por Ravana y su liberación final, lo cual sugiere que el Ramayana, como tantos otros relatos heroicos de los tiempos antiguos y medievales, es una mezcla de textos de diversas fuentes y que algunos de los episodios más dramáticos de la obra que conocemos no existieron en su forma original.

Se trata —como en el caso del Mahabharata— de una leyenda, no de un trozo imparcial de historia ni tampoco de un reflejo del proceso de arianización del Deccan.

En nuestra época se ha llegado a desenredar en gran parte la madeja de los orígenes de los relatos medievales europeos, como la de los Nibelungos y la canción de Rolando, carentes uno y otro, como se ha demostrado, de base histórica seria; y no hay razón para que los poemas épicos indios tengan mayor valor histórico que el de sus «números opuestos» europeos. En vez de ser simples relatos históricos, figuran en cambio entre los poemas mayores de la literatura mundial, habiendo inspirado uno y otro a incontables millones de seres humanos durante cerca de dos mil años.

En el alma de la India hinduista el Ramayana ha hecho una impresión

más profunda todavía que el Mahabharata, y se lo ha traducido, o en la mayor parte de los casos adaptado libremente, a casi todas las lenguas que se hablan en el país, así como en la mayor parte de las que se hablan en el Asia sudoriental.

Rama es desde hace siglos el ideal viril de los hindúes, mientras que Sita representa el ideal femenino. Rama es obediente y respetuoso con sus padres, lleno de amor y de consideración por Sita, leal y afectuoso con parientes y amigos, respetuoso y humilde ante los dioses, los sacerdotes y los sabios, benévolo y afable con sus súbditos y justo y misericordioso con sus enemigos. Sita, por su parte, demuestra una obediencia y una deferencia sin límites para con su marido y la familia de éste y al mismo tiempo el valor de querer arriesgar su vida por defender su virtud.

Hace ya siglos que la historia de Rama forma parte de las tradiciones de los países budistas: Birmania, Tailandia y Camboja. Los malayos y los indoneisos musulmanes, que importaron el Ramayana de la India largo tiempo antes de convertirse al credo del Islam, se recrean con el antiguo relato hindú, ligeramente adaptado a las exigencias teológicas de su religión y a los diversos medios culturales del archipiélago del sudeste asiático.

La tradición musulmana de la India y del Pakistán, pese a ello, parece haber rechazado la totalidad de las leyendas antiguas, aunque en la época de los mogoles se escribieran paráfrasis persas de ambas epopeyas.

Sin duda la perdurable popularidad de ambos poemas se debe en gran parte al hecho de que uno y otro se adaptaron, en una época ya remota, a lo que requería el hinduismo vishnuita. Según la doctrina ortodoxa, Vishnú el Creador supremo, se encarnó nueve veces en cuerpos de mortales para salvar al mundo, y ha de hacerlo una décima, al finalizar esta era, para traernos la edad de oro. De las diez encarnaciones de Vishnú, Rama y Krishna han motivado los cultos que cuentan con más adeptos. Ya sabemos qué papel desempeña uno y otro en ambos grandes poemas, convertidos en libros sagrados, especie de Nuevos Testamentos con relación a la literatura védica más antigua, gracias a la presencia de los dos héroes.

A diferencia de lo que ocurría con los Vedas, libros destinados únicamente a los hombres de casta superior y especialmente a los brahmanes, los poemas épicos podían ser escuchados, leídos y aprendidos por todo el mundo, hasta por las mujeres, los niños y los intocables; esa es la razón de que hayan ejercido mayor influencia sobre

la vida religiosa de la India que la de los Vedas y los Upanishads.

Los fieles de Krishna disponen de otros varios textos clásicos, especialmente el Harivamsa y el Bhagavata Purana, para alimentar su fe. Pero para los que prefieren adorar a Dios bajo la forma de Rama, el Ramayana se ha convertido, en sus muchas traducciones y adaptaciones, en una especie de Biblia. El Ramayana en hindi de Tulsi Das es el único texto religioso que impresionó al Gandhi en su infancia, y al exhalar el último suspiro éste invocó a Dios bajo el nombre de Rama. Mahatma Gandhi encontró también una gran fuente de inspiración en el Bhagavad Gita, que como ya hemos dicho, forma parte del Mahabharata.

Aunque haya indios de las nuevas generaciones para los que gran parte de los preceptos morales de ambos poemas no pueden aplicarse casi a las condiciones modernas de vida y dudan de la teología de que aquéllos son reflejo, ello no ha de impedir que los textos, cualquiera sea su porvenir como fuentes de inspiración religiosa, sobrevivan vigorosamente como obras de un mérito literario y un espíritu que ha tenido profunda influencia en el corazón de la cultura hindú. Lástima que hasta hoy sean tan contados los esfuerzos por ponerlos al alcance del lector contemporáneo no-indio, porque, aunque haya traducciones completas de ambos textos en inglés y en varias otras lenguas europeas, ninguna de ellas está hecha en un estilo que pueda restituir para la sensibilidad del lector del siglo XX las evocaciones del Mahabharata o el diálogo sutil y las notables descripciones del Ramayana. Haría faltar contar con buenas traducciones compendiadas, hechas en un estilo moderno, para dar a un número más grande de lectores de los que conocen las obras en el resto del mundo idea de su grandeza y su belleza intrínsecas.

LA AMADA DEL IRREPROCHABLE PRINCIPE

Relatos novelescos de amores y combates, y a la vez poemas filosóficos, las grandes epopeyas hindúes siguen siendo manantial de deslumbrante lirismo con sus descripciones de la gracia de la Naturaleza el misterio del mundo animal, la prodigiosa variedad de las flores, los juegos de la luz. Pintores y escultores han encontrado en todo ello una fuente siempre fresca de inspiración, sea cual sea su país de origen. Un pintor persa del siglo XVIII, al ilustrar una traducción del Mahabharata a su propia lengua, ha imaginado a la bella Damayanti, amada del irreprochable príncipe Nala, descansando una tarde de estío en su jardín, entre pájaros y flores (derecha). Las aventuras trágicas y conmovedoras de Damayanti constituyen la trama de uno de los poemas más famosos del Mahabharata.

Foto © Biblioteca Nacional, París





SUEÑO E IDEA MILENARIOS DE UN CONTINENTE

por Anil de Silva

Aunque originarios de la India, el Ramayana y el Mahabharata pertenecen al «sueño colectivo» de toda el Asia sudoriental. Renacidos con cada época, su mensaje se renueva y sus formas cambian con los cambios que trae el curso de la historia, fructificando, alimentando, haciendo revivir el espíritu de millones de habitantes de la región, cuya cultura viva y llena de riqueza los tiene por base fundamental.

Las dos epopeyas son historia, mito y folklore, y la calidad intemporal de la atracción que ejercen sobre dichos pueblos, así como la influencia que sobre ellos tienen los valores morales, éticos y religiosos que postulan han ido moldeando la vida de esos millones de hombres y mujeres por espacio de incontables generaciones con todo el placer, la gracia, la inspiración y exaltación que les aportaban.

«Lo que no está en el Mahabharata no se halla en ninguna otra parte» reza un dicho popular. Mahatma Gandhi, que escribió «in extenso» sobre el significado y el peso de ambos grandes poemas, dijo al traducir parte de uno de ellos (el Bhagavad Gita) en su lengua materna, el gujarati: «El Gita se ha convertido en libro de referencia espiritual para todos nosotros... cuanto más se profundiza en él, más rico parece su significado». Y más tarde agregó: «Desde mi niñez senti la necesidad de una Escritura que me sirviera de guía infalible al hacer frente a las tentaciones de la vida... Aprendí sanscrito para poder leer el Gita. Y hoy este libro no es solamente mi Biblia o mi Corán, sino mi Madre. Perdí a la que me dio el ser hace luengos años, pero esta madre eterna la ha reemplazado completamente desde que la tengo a mi lado. Es una madre que no ha cambiado y que no me ha fallado nunca. Cuando me veo en dificultades o estoy lleno de desazones, busco siempre refugio en su seno» (1).

Como se dice en otras partes de

este número, el Ramayana es un poema de amor y fidelidad, y su episodio central es la lucha de Rama con Ravana, el rey-demonio de Lanka, que ha raptado a su mujer. El Mahabharata, a su vez, es la historia de la gran guerra civil que desgarró la India mil años de nuestra era, guerra entre primos librada en las llanuras de Kurukshetra, en el norte del país. Sus *slokas* o dísticos-cerca de 100.000 hacen de él el más largo de los poemas épicos del mundo.

Antes de que alguien las escribiera, las dos epopeyas fueron transmitiéndose oralmente por espacio de siglos, y aún ahora recorren la India y otros países del sudeste de Asia trovadores y cantores de baladas que van narrando sus episodios a la luz de las estrellas hasta que amanece. Los trabajadores, con todo el cansancio de la jornada sobre sus hombros, son capaces de pasarse toda una noche en vela, sentados en torno a una fogata, escuchando con religiosa atención las peripecias de un drama cuya acción transcurre hace tres mil años.

Con todos los relatos agregados al tema central para ilustrarlo y enriquecerlo, los poemas constituyen una verdadera mina de color local, tanto indio como del Asia sudoriental, tanto secular como religioso, y como no ocurre con ninguna otra obra, presentan atisbos del alma popular en los repliegues más secretos de ésta. Desde el siglo V en adelante sus héroes figuran de manera prominente en la literatura de todas las épocas

SIGUE A LA VUELTA

ANIL DE SILVA, escritora cingalesa, ha dedicado diversas obras al Asia y particularmente a la India, deteniéndose en el arte y la literatura de ésta, tanto pasados como presentes. Hace diez años las «Editions Stock» de París publicaron una «Vida de Buda» suya, editada igualmente en inglés y en alemán. «L'Inde» (Editions Fernand Nathan) es de este año. Albin Michel publicará próximamente en francés su «Peinture de paysage chinoise d'après les grottes de Touen-Huang» que ya ha visto la luz en otras lenguas.

Página en colores

Arriba:

Bishma, uno de los héroes del Mahabharata, moribundo en el campo de batalla (centro) pide de beber mientras Khrishna, con una flor de loto en la mano, escucha sus últimas palabras, que son todas de paz y contrición. Arjuna lanza entonces una flecha al suelo, de donde surge una fuente que va a dar a Bishma un poco de frescor. Esta ilustración, debida a un artista del siglo XIX, adorna un manuscrito vishnuita del Mahabharata compuesto en Cachemira.

Foto Almasy © Colección particular, París

Izquierda:

Ilustración persa del siglo XVII (escuela mogólica) para una traducción del Mahabharata. El artista pinta el duelo de Bishma y Duryodana en un paisaje austero que dominan desde el cielo los dioses del panteón indio, entre los que se encuentran Indra, dios del cielo tronitruante, y Yama, rey de los infiernos. Aquí se alía una gracia fantástica al evidente rigor de la composición.

Foto © Victoria and Albert Museum, Londres

Derecha:

Flores en plena eclosión, cielo estival, árboles poblados de pájaros, toda la seducción de la Naturaleza en el Ramayana envuelve la imagen de Rama y de Sita en su carro llevado por caballos blancos (miniatura india del siglo XVII).

Foto © Biblioteca Nacional, París

(1) «Gita the Mother» por M. K. Gandhi.

Cada idioma de la India tiene su propio Ramayana

y todos los países de la región. Grandes como manuales de legislación y moralidad, las obras lo son también como tratados religiosos que señalan el camino hacia la comprensión de los fines últimos de la vida.

Como dijera Hajime Nakamura, profesor de filosofía y religión en la Universidad de Tokio: «En el Mahabharata y el Ramayana los héroes típicos de la India no son héroes nacionales en el sentido del patriotismo o de la conciencia racial, cosas de las que todos ellos carecen, así como carecen sus autores. Los indios de la antigüedad predicaban como virtud el don de todos los bienes que uno posee, y hasta el de la vida si es necesario, para hacer la felicidad de los demás, pero nadie les enseñó nunca que sacrificaran su yo por una nación o una raza determinada. En esas historias de la India nunca surge el concepto del «héroe nacional» que tenemos en la actualidad» (1).

Los numerosos cuentos que se agregan al argumento principal del Mahabharata se relatan principalmente mientras los Pandava están desterrados en la selva después de haber perdido su reino a los dados Yudishtira, uno de los hermanos. Muchos sabios vienen a visitarlos en su exilio y relatan cuentos y leyendas del pasado. Estos son los cuentos que, en el curso de los siglos, han tomado cientos y cientos de escritores, adaptándolos, reescribiéndolos, modificándolos y utilizándolos como tema de obras de teatro, de poemas y hasta de cuentos nuevos. Entre las obras más importantes inspiradas por el Mahabharata está *Abijnana Sakuntalam*, de Kalidasa, escrita en sánscrito en el siglo V antes de nuestra era. Kalidasa, llamado con frecuencia «el Shakespeare de la India», es sin duda alguna el mayor poeta-dramaturgo de la época clásica de su país. Su drama, que relata una intriga de amor en el harem del rey, fue traducida al inglés en 1789, y de sus versos armoniosos y arrobadores dijo Goethe: «En nombre de Sakuntala se expresa todo que deleita y nutre al hombre —flores, frutas— y también todo el cielo y la tierra entera».

Rabindranath Tagore ha adaptado para su famoso *Chitra* otro de los relatos del Mahabharata que tiene como tema un episodio de la vida de Arjuna, el gran héroe de los Pandava, mientras se hallaba en Assam.

Las versiones del Ramayana son incontables. Cada idioma de la India tiene su propio Ramayana. Las tres versiones más famosas son la atribuida a Valmiki y escrita en sánscrito tres siglos antes de nuestra era; la versión en hindi debida a Tulsi Das,

que data del siglo XVI, y la clásica de Kamban en tamil, escrita en el siglo IX. Quizá la más hermosa de todas las traducciones inglesas sea el Canto de Ayodia de la versión debida a Kamban, traducida a su vez por C. Rajagopalachari y publicada en 1961 en la Colección Unesco de Obras Representativas (un capítulo de esta parte del Ramayana, la más dramática de todo el poema, aparece en la pág. 30 de este número). La versión de Tulsi Das está traducida al inglés por F. R. Allchin en la misma Colección de la Unesco bajo el título de *Kavitavali*, y ambos libros han sido editados por George Allen and Unwin Ltd. en Londres. Esta versión de Tulsi Das contiene algunas de las expresiones más personales y profundas de devoción a Rama que el poema haya escrito nunca.

El poema de Valmiki está lleno de descripciones líricas de la Naturaleza. A raíz de las tretas que se les juega, tanto Rama como Lakshman dejan a Sita en la selva sin la protección de uno u otro, y al regresar encuentran que ha desaparecido, raptada por Ravana. En su desesperación, Rama va de mata en mata de arbustos llamándola; en cada rayo de sol, en cada flor dorada cree reconocer el vestido amarillo que lleva puesto, y al dirigirse a los árboles y los animales dice gritando: «Dulce kadambara, ¿has visto a mi amada?»

Habla, albahaca, tú debes saber dónde está, porque sus brazos son tan graciosos como tus ramas... Y tú, tila, tú, la más hermosa, ¿dónde está la que tanto gustaba de tus flores? Cervatillo, manso cervatillo, ¿ha jugado contigo? ¿Se esconde tu amiga la del rostro radiante detrás de algún árbol? Tened piedad. Habladme. ¿Dónde están sus tiernos brazos, su rostro lunar, su cuello de gacela, sus labios de púrpura...?» (1) y presa de la desesperación, Rama se tira al suelo.

Más tarde, vagando por la selva, Rama y Lakshman llegan a un soto junto a un lago. Están en plena primavera, y Rama y Lakshman se bañan en la linfa cristalina, encendida de pimpollos de loto blancos y rojos. Los árboles ostentan orgullosas coronas de flores en la orilla del lago y extienden ramas cargadas de pimpollos. Los papagayos ponen su nota de música estridente, y Rama siente todo su ser invadido por la languidez de su deseo amoroso.

«Mira, hermano, cómo se burlan de mí los pájaros kakila; las ramas amarillas de las casias despiertan mi deseo de ver a Sita: el mango en flor es como un novio vestido de colores alegres; el gallo salvaje llama a su

(1) Esta y las siguientes citas del Ramayana de Valmiki pertenecen a una adaptación inédita al inglés debida a la autora del artículo y a Lillian Lassen.

Uno de los episodios dramáticos del Ramayana que el lector encontrará citados más frecuentemente en este número es el rapto de Sita, la esposa de Rama— exiliada como él en la selva— por Ravana, el rey-demonio de Ceilán. Un demonio con piel de ciervo atrae a Rama a lo más espeso del bosque en su persecución, mientras se juega una treta a su hermano Lakshmana para que abandone la custodia de Sita. Aparece Ravana y se lleva a ésta por los aires en su carroza, como se ve en la miniatura de abajo. Jatayu, un enorme buitre, trata de rescatarla, y aunque mortalmente herido, vive lo suficiente como para informar a Rama de lo que ha ocurrido. El combate de Jatayu con Ravana es el tema de esta miniatura de estilo Basohli (de la escuela pictórica llamada «de las colinas de Pendjab») ejecutada en 1765.



© Museo Nacional de Nueva Delhi

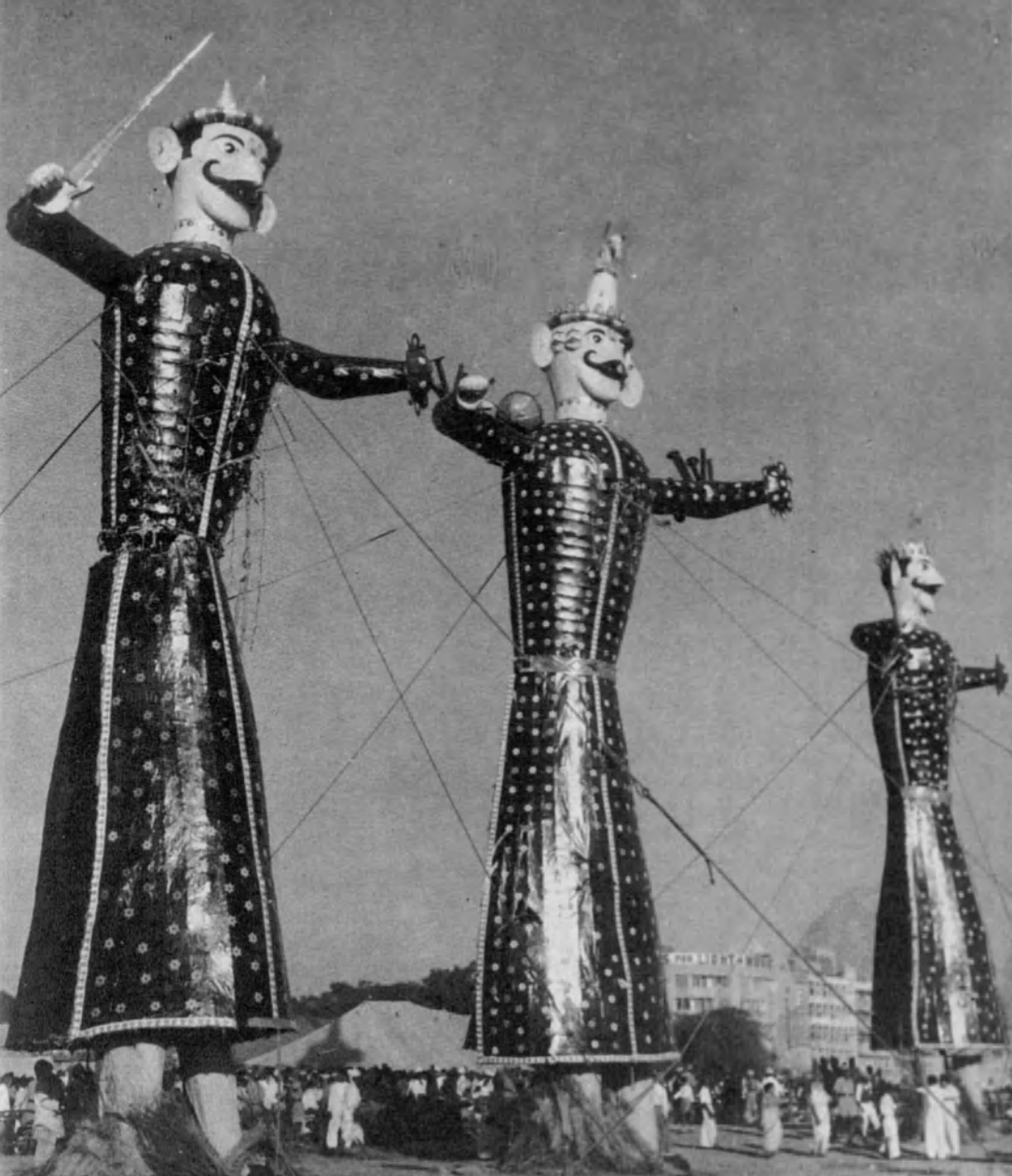


Foto Indian Tourist Office

El festival de Dusserah

Las tres colosales figuras que dejan tamañitos a los mortales comunes y corrientes (arriba) son efigies de los principales demonios del Ramayana: en el centro Ravana, el rey de las diez cabezas, y a los lados Meghdana y Kumbhakarna, elementos indispensables en el festival indio de Dusserah, que simboliza el triunfo del bien sobre el mal. Luego de nueve días de festejos dedicados a la diosa Durga, que ayudara a Rama en su lucha con Ravana, el festival termina con representaciones de la victoria del héroe sobre el rey-demonio. Gigantes y cabezudos como los de la foto, construidos en una ciudad del norte de la India, terminan presa del fuego cuando las flechas ígneas tiradas por Rama incendian los cohetes que contienen. Derecha, dando los últimos retoques a la cabeza de un demonio.

© Holmes-Lebel - R.J. Chinwalla



hembra junto a la cascada; mi amada oyó su grito destemplado una madrugada en nuestra choza. De árbol en árbol todos los pájaros buscan a su pareja y llenan el aire con su piar de triunfo. ¡Qué insoportable este llamado de la primavera; qué tortura la de mis ojos sin Sita que contemplar! Entre las matas de bambú el pavorreal se entrega a su danza con alegría frenética, luciendo al sol su cola, cual ventana enjorada; la hembra entra en la danza del amor, y él la persigue por la maraña de la hierba; ¡ningún demonio le ha robado a su amada! Mira, Lakshman, a esta mariposa; mira sus alas cubiertas con el polen dorado de las flores que se ha acercado a besar. La copa de mi soledad ya está rebasada; no puede soportar la pérdida de Sita, las largas noches de insomnio sin tenerla al lado. En cielos de otras tierras extrañas debe lucir también la primavera, y mi amor, preso allí, allí me añora. Mi espíritu sabe que ella no puede vivir sin mí. Cada brisa tibia que hace temblar los botones de las flores aviva el ardor de mi desco... ¿Dónde estás, oh Sita; dónde, amor mío de los ojos de corza? Y Rama vaga por el bosque llamando desesperadamente al ser que ha perdido.

El gusto vivo por la Naturaleza que revela este pasaje se remonta a una tradición todavía más antigua y siempre continua, y es la expresión suprema de una manera de sentir esencialmente India. Toda la exuberancia de la Naturaleza en ese clima; los gritos del kokila, el viento, el sol, la luna, el calor, las nubes de tormenta, los árboles de mango, las abejas, la vid, la curva de una jarra, el cielo de índigo, vibrante de estrellas en la noche, son cosas todas que acaricia el poeta mientras que la vitalidad de la Naturaleza expresa y simboliza el amor que Rama siente por Sita. El sitio especial que los pueblos de India y del Asia sudoriental guardan en su corazón para el Ramayana se debe principalmente a la pureza del héroe y la heroína, que encarnan los ideales humanos de amor conyugal y fidelidad.

Qué reveladora resulta esta descripción de Sita en su cautiverio: «Ravana despertó a un día nuevo al escucharse las voces de un himno solemne de elogio a la aurora. La idea de Sita le llenó el corazón; el rey no podía controlar la pasión que se apoderara de su alma. Haciendo a un lado su arco y su flecha, se puso una túnica inmaculada, bordada con flores y oro, y entró en el bosquecillo de Asoka, impaciente por verla. Al ver a Ravana con aquellas ropas, envuelto en aquel orgulloso esplendor, un miedo y un temblor repentinos se apoderaron de Sita, que cruzó sus brazos sobre el seno tratando de esconder su belleza de la atrevida mirada de su captor. Postrada en el suelo, tirada como una rama rota, su mente volaba a Rama pidiéndole que le diera valor».

En el Ramayana de Valmiki el villano es Ravana, pero en las ver-

SIGUE EN LA PAG. 17

HANUMAN UN MONO IDOLO DE MILLONES DE HOMBRES

Hanumán es objeto de veneración general en el sudeste de Asia. En memoria de los servicios que prestaron a Rama, se considera a los monos animales sagrados. En las ciudades de la India andan por calles y plazas con toda libertad. Aquí se ve a uno tocar traviesamente una campana en el Templo de los Monos de Calcutta mientras un estoico león de piedra le muerde la cola.

Foto © Tony Saulnier



Los animales tienen un papel destacado en las epopeyas indias, especialmente en el Ramayana, en que se los trata como seres humanos y a veces se les confiere hasta categoría de dioses. A la derecha, pintura en que Hanumán tiene a Rama y a Sita en el corazón, ejemplo del arte popular de Kalighat que los artistas de este mercado de Calcutta comenzaron a crear a principios del siglo XIX para vender sus obras a los peregrinos que acudían al templo. Se ha dicho que este arte de Kalighat anticipó «en un siglo o más el advenimiento del impresionismo y el cubismo».

Foto cortesía del Victoria and Albert Museum, Londres

DE todos los jefes de los monos, Hanuman era el más poderoso. Su lealtad para con Rama se hizo proverbial, y se lo cita como símbolo de fidelidad y obediencia total. Al preguntarle Rama, a su regreso a Ayodhya, qué quería como recompensa por el gran servicio que le prestara, Hanumán dijo sólo quería vivir en la Tierra mientras se siguiera contando la historia de Rama; gracia que se le concedió. Las gentes creen que el mono vive todavía en alguna montaña inaccesible.

En el Mahabharata hay un curioso relato de un encuentro de Hanumán con su medio hermano Bhima (nacido de Kunti por el poder de Pavana, el dios del viento). Después de morir Rama, Hanumán se entregó a la contemplación de su amo en una fortaleza situada en la montaña. En busca de una flor legendaria que Draupadi quería poseer, Bhima pasó por el bosque donde estaba situada la fortaleza y vio a un viejo mono tendido en medio de su camino y dormido. Al pedir altaneramente al mono que saliera de allí, éste le preguntó quién era. Bhima le hizo un jactancioso relato de sus méritos y de la grandeza de los héroes Pandava, la cual hizo al mono preguntarle cómo gente tan magnífica andaba vagando por los bosques sin reino en el cual estar, y cómo la esposa bien amada de uno de sus héroes soportaba los insultos de Duryodana.

Bhima no se dignó contestarle, insistiendo en que el mono despejara el camino, pero éste se dijo enfermo y pidió a Bhima que saltara por encima de él. No es posible, dijo el viajero; y esgrimió como razón el respeto que tenía por su hermano Hanumán, que era mono. Tampoco quería pasar rozándole la cabeza, y luego de una discusión Bhima accedió a pasar rozándole la cola, apéndice del mono que empezó a crecer apenas dio dos o tres pasos. Luego de caminar una legua junto a la cola, Bhima decidió levantarla con un palo que llevaba,

Fidelidad y caballerosidad



pero que se rompió al intentar hacerlo así.

El pandava supo por ello que no estaba tratando con un mono común y corriente, y regresando junto a Hanumán, le preguntó respetuosamente quién era. Hanumán, sonriendo, le descubrió su verdadera identidad y luego le hizo muchos relatos del pasado, entre ellos la parte que tocó desempeñar a los monos en la batalla del Ramayana. Bhima pidió a Hanumán que le mostrara la forma que había asumido para saltar sobre Lanka. Su medio hermano se puso de pie y empezó a agrandarse ante sus ojos, pero antes de que llegara a la estatura deseada la enormidad de su forma aterrorizó a Bhima, haciéndolo caer a tierra en un desmayo. Asumiendo entonces una forma menor, Hanumán revivió a su hermano, le dio instrucciones para que obtuviera la flor que buscaba y lo despidió.

Hanumán no era famoso solamente por su fuerza física, sino también por su conocimiento de muchas cosas. «El jefe de los monos» dice el Ramayana, «es perfecto; nadie lo iguala en los shastras, en su cultura, en su sentido de interpretación de las escrituras. En todas las ciencias y todas las reglas de autoridad se iguala al preceptor de los dioses».

Hanumán es objeto de un culto muy difundido en la India, donde los monos son sagrados en memoria de los servicios que prestara a Rama, lo cual les permite pasearse con la mayor libertad por las calles y parques públicos.

De: «Epopéyas, Mitos y Leyendas de la India» por P. Thomas. (Copyright por D.B. Taraporevala, Sons and Co., Bombay, India).

siones jain y del sur de la India el rey-demonio es una figura trágica y llena de grandeza, ya que su amor por Sita lleva consigo la muerte para él; la figura despierta la imaginación y la idea de que su pasión está condenada al desastre inevitable está dentro del espíritu de la tragedia griega.

La principal escuela de la poesía jain sigue al poeta Vimalasuri (cuya versión en sánscrito fue escrita en el siglo I o el siglo II de nuestra era) y constituye probablemente una de las literaturas más ricas en temas de Rama que puedan encontrarse en sánscrito, kanerés y en los diversos dialectos de la región. Vimalasuri hace a Ravana espléndido y fuerte en su descripción: «un reluciente cuerpo moreno, cara llena como la de un loto, pecho enorme, largos brazos poderosos, fina cintura, caderas de león, muslos como la trompa de un elefante...»

La primera versión china del Ramayana data del siglo V. En el Tibet, en el Nepal y en el Turkestán chino ya son populares las versiones locales hacia el siglo VIII. En Camboja una inscripción fechada el 600 A.D. dice que un sabio ha regalado el Ramayana a un templo y tomado las disposiciones necesarias para que se lo recite. Sabemos también que en el siglo X un erudito sánscrito hizo conocer ambos textos de la corte de Camboja. Alrededor del siglo VII las epopeyas se conocían en Assam, Tailandia y Laos. La antigua capital de Tailandia llevó el nombre de Ayutia como recuerdo de Ayodia, la capital del reino de Rama. Las versiones indonesias, basadas en variantes muy antiguas de los poemas procedentes de la India, son las que se ilustran en el teatro de sombras y en los bajorrelieves de los templos de Panatarau y Prambanan. Akbar, el emperador mogol, hizo traducir el Ramayana al persa en el siglo XVI e ilustrarlo con magníficas miniaturas.

No hay parte alguna de la India o de Ceilán que permanezca ajena a los poemas épicos, en alguna de las formas que éstos cobran. Son miles los peregrinos que todos los años se trasladan a Ramesvaram, el extremo más meridional del subcontinente, en que según el texto del poema, Rama y el ejército de monos que lo acompañaba se detuvo antes de cruzar y llegarse a Lanka a rescatar a Sita. Y en el mismo Ceilán, se dice que Sita Eliya es el bosquecillo de Asoka en que se la tuvo prisionera.

Los grandes festivales indios de Dusserah, Divali y Navrati tienen todos que ver con el Ramayana, y otros giran en torno a Krishna, héroe del Mahabharata. Divali, el festival de las luces, tiene por tema el regreso de Rama a su reino. Todas las casas, chozas y viviendas encienden sus pequeñas lámparas de aceite; se hacen imágenes de todos los personajes del

poema en arcilla pintada, y todas las casas están abiertas a los visitantes ese día.

El Ramayana tiene un ascendiente tan especial en los países de la región por la pureza de los amantes, como dijéramos, y por su fidelidad. La idea caballeresca corresponde a la de la Europa medieval: Rama es el protector de los oprimidos, las viudas, los huérfanos; es el perfecto caballero sin miedo y sin tacha frente al peligro, protector y tierno con todas las mujeres aunque su corazón pertenezca a Sita únicamente.

Muchos eruditos han encontrado parecido entre el Ramayana y la Iliada de Homero en el asunto fundamental del marido que va a librar batalla para librar a su mujer raptada; y la historia de Jatayu el buitre, cuyo hermano se quema las alas por ir demasiado cerca del sol, recuerda el mito griego de Icaro. Hay otros personajes con puntos en común en la epopeya griega y en la india: Agamenón y el rey-mono Sugriva, Héctor e Indrajit, el hijo de Ravana que rapta a Sita; Néstor y Hanumán. Otros detalles recuerdan la Biblia: Hanumán y Josué ordenan al sol que se detenga en su curso; y al igual de Jonás, Hanumán se mete en la boca de un monstruo marino.

Muchos de los relatos del Mahabharata, traducidos en Europa en la Edad Media, han pasado a ser a su vez parte de las leyendas y cuentos de muchos países occidentales y africanos. En el siglo XVII se tradujo el Bhagavad Gita, así como otros textos indios, a varios idiomas europeos, y las traducciones ejercieron su influencia sobre muchos pensadores, filósofos, escritores y artistas tanto europeos como norteamericanos: Beethoven, Schopenhauer, Emerson, Freud, Thoreau, Whitman, Rodin, y, en tiempos más recientes, el poeta irlandés Yeats y Aldous Huxley, entre otros. Para el prólogo de su Fausto Goethe copió una fórmula teatral de Sakuntala, la obra de Kalidasa, que se tradujo al alemán.

La extraordinaria riqueza de ambas epopeyas justifica la fama sin límites de que han disfrutado por espacio de siglos tanto en la India como en el Asia sudoriental y el placer que siguen dando a tantos millones de seres en nuestros días. Aunque hablen de seres mitológicos, animales, demonios, dioses y hombres, sus personajes reclaman nuestra atención y nuestra simpatía; no hay nadie que sea totalmente malo o totalmente bueno. Vengan estas figuras del pasado remoto de las epopeyas de Vyasa o de Valmiki, «ellas son los eternos oráculos; cada época tiene que plantearles sus propias preguntas y aportarles su propia comprensión... para aprender, para sacar de ellas nuevo discurso que sea comprensible a sus oídos nuevos».

POEMAS DE PIEDRA Y COLOR DE LA LEYENDA

por **B. N. Goswamy**

En las paredes de innumerables casas de la India puede verse en nuestros días una serie de reproducciones baratas de pinturas que representan a Rama domando al océano o a Krishna dirigiendo su célebre sermón a Arjuna en el campo de batalla de Kurukchetra, imágenes que los ocupantes de la casa veneran cotidianamente con una devoción análoga a la que los junta a las muchedumbres que llenan los teatros al aire libre todos los años, al representarse la Ramalila.

En un distrito montañoso del Himalaya —el de Chamba— las chicas casaderas bordan con paciencia infinita escenas del Mahabharata en piezas de muselina que aportarán como dote a su ajuar.

En el teatro de sombras indonesio, llamado *wayang-purwa*, las figuras heroicas de Arjuna o de Bhima y Kuntise se siguen desplazando con la misma agilidad de hace varios siglos. En Tailandia, el khon, teatro de máscaras de antigua raigambre, sigue llevando a escena principalmente episodios de la historia de Rama.

Basten estos ejemplos para señalar la vitalidad que el Ramayana y el Mahabharata, los dos grandes poemas épicos de la India, tienen aún como elementos de diversas culturas modernas. Pero no menos asombroso es el hecho de que las artes —por lo menos las que se sustentan de una base popular— sigan encontrando inspiración en temas explotados ya desde hace varios siglos.

En estas regiones ambos poemas épicos atraviesan tiempo y espacio como si fueran hilos conductores, y aunque en nuestros días es posible que su valor emotivo disminuya un tanto, sus valores morales y sociales sostienen todavía a grandes muchedumbres. Es natural que escultores y pintores del Asia sudoriental se hayan inspirado en obras hasta tal punto incorporadas a la vida de la colectividad, obras cuya influencia era tan profunda por docenas y docenas de generaciones. Pero el tratar motivos de ambos poemas — los dioses y sus acciones— tenía también otra razón; se trataba de un acto meritorio que llevaba al *dharma* y a la liberación. Además había en ellos un tesoro de temas heroicos que podían tratar con amor y minuciosamente.

Si el Ramayana constituye una historia prodigiosamente rica, el Mahabharata es un verdadera enciclopedia. «Lo que falta de allí» dice un refrán popular, «no está en ninguna parte». La consecuencia es que algo de esos poemas épicos se ha colado en todas las manifestaciones artísticas de la India y del Asia sudoriental.

El número de obras de arte decadas a temas de uno y otro poema es tan grande que la lista no puede comprender sino las más significativas; hacemos de lado, forzosamente, un número enorme de ellas, y no de poca importancia por cierto.

Es difícil establecer de manera precisa la aparición de los primeros temas de uno u otro poema en las diversas manifestaciones de arte, porque muchas de ellas han desaparecido. Pero parecería que esa aparición se remonta a los primeros tiempos en que la mano del escultor indio empezó a expresar de manera continua los temas del hinduismo.

Los artistas del período gupta —el período clásico de la historia india—

se sintieron atraídos tanto por los temas hinduistas como por los temas budistas, y un relieve del siglo V procedente de la región de Garwhal — espléndido comentario de la batalla entre Bhima y Jarasandha— nos hace penetrar en un período grandioso. A este período pertenece un monumento tan puro como el templo gupta de Deogarh en la India central, habitualmente llamado de Dasavatara a causa de las diez encarnaciones de Vishnú a que está dedicado. En el basamento de esta joya de la arquitectura hindú hubo en otros tiempos un friso que representaba las peripecias del Ramayana, friso del que no queda sino un pequeño fragmento de una belleza profundamente conmovedora.

Las esculturas de ese relieve y ese friso reflejan el ideal clásico de equilibrio y armonía que caracteriza el período gupta; ni la gracia voluptuosa de los personajes ni la calidad de movimiento de las composiciones disminuyen en nada la noble reserva que caracteriza el arte de este período. El escultor parece dominar tan bien el material de que se sirve como su propia emoción al tratarlo, y muestra la misma calma serena en la escena en que Ahalya se libera de la maldición tocando los pies de Rama que en aquella otra que muestra a éste llevando en la selva una vida austera pero feliz junto a Lakshmana y a Sita. En su arte no hay efusión ni exageraciones de ninguna especie.

Los escultores palavas, del sur de la India, añaden a estas cualidades de gracia y refinamiento un dinamismo desconocido todavía en los trabajos de este tipo. En Mahabalipuram, a unos sesenta kilómetros al sur de Madrás, se encuentran los extraordinarios templos del siglo VII esculpidos en la piedra que llevan el nombre de los Pandava, héroes del Mahabharata. Domina este conjunto un trozo macizo de granito situado a orillas del mar y

B. N. GOSWAMY tiene una cátedra de historia del arte en la Universidad india de Pendjab (Chandigar), y es autor de numerosos estudios sobre el arte de la India y del Asia, entre ellas «Glimpses of Mughal Architecture», Calcutta, 1953; «Designs of Orissa Temples» (Tacker and Co., Calcutta, 1950) e «Indian Temple Sculpture» (Lalit Kalat Akademy, Delhi, 1956).

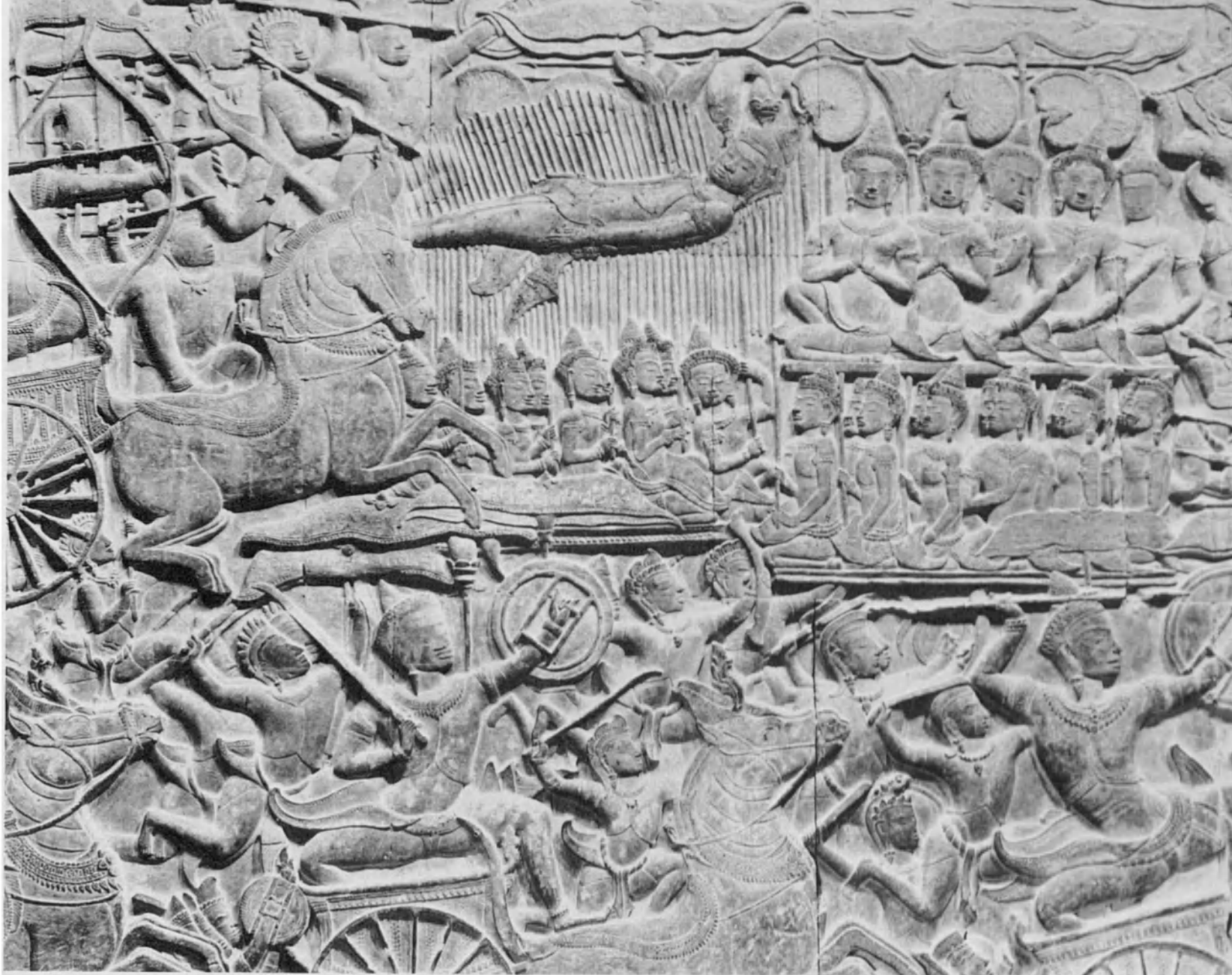


Foto © Luc Ioneaco

Apenas incisa en la piedra de Angkor Vat, esta escena del Mahabharata tiene una grandeza épica digna del apogeo de la escultura de Camboja (primera mitad del siglo XII). Aquí Bishma, jefe de los Kaurava, yace traspasado por las flechas de Arjuna, que está al frente de los Pandava. Al cabo de una agonía que dura cincuenta días, Bishma se arrepiente de sus culpas y muere con sentimientos de paz y palabras de concordia.

que constituye un ejemplo notable de energía y de imaginación.

La faz de este enorme trozo de piedra viva está esculpida en su totalidad y representa una escena de grandeza épica. Aunque su tema es objeto de discusión entre los expertos, trátase del Ganges bajando del cielo o de la historia de la penitencia de Arjuna, es evidentemente un tema del Mahabharata. Las figuras de los principales héroes del poema no aparecen porque la historia no constituye una parte integrante del tema épico, pero el relieve evoca toda la época mostrando a todas las criaturas de la tierra formando una fila a ambos lados del Ganges en reconocimiento del don maravilloso que éste representa para el mundo indio.

Es difícil hacerse una idea exacta de las dimensiones de esta obra y de la impresión que produce, ya que ninguna fotografía podría dar idea de lo que es, pero se puede tener una idea aproximada diciendo que decenas y decenas de figuras de hombres y animales, comprendida una familia de elefantes, están representadas en tamaño natural. Una composición tan vigorosa como ésta y tan capaz de evocar en cierta medida la magnificencia del mito no está limitada por marco ni línea alguna y se extiende sobre toda la superficie de la piedra.

Benjamin Rowland dice sobre esta obra: «Así como el espacio del altorrelieve no tiene límites y parece precipitarse sobre el que lo contempla, así también las formas no están sino parcialmente desprendidas de la piedra que las aprisiona. Se tiene la impresión de que estas formas siguen saliendo continuamente de la sustancia misma de la piedra».

Al parecer esta es la época de las grandes concepciones dinámicas en el arte de la India, una de las horas más hermosas de la expresión creadora en la historia de la humanidad. Un gran templo tallado en la piedra en el siglo VIII, el llamado de Kailasanath, que está en Ellora, al este de Bombay,

pertenece también inconfundiblemente a esta época.

Este enorme templo, tallado en un solo trozo de roca, está dedicado a Siva, amo de Kailasa, el monte sagrado, como su nombre lo recuerda. Pero el hecho de que esté dedicado a Siva no le impide al escultor representar en él otros temas. Sobre las paredes del templo principal y de los santuarios secundarios, que forman parte del mismo conjunto, se encuentran efectivamente esculpidos en relieve numerosos episodios del Ramayana. Aquí el sentimiento es dramático, y ante los ojos del espectador se despliegan escenas de una vivacidad singular, hasta que aquel, poco a poco, empieza a participar del drama.

Entre las escenas que más impresionan cabe citar la que muestra el rapto de Sita, la heroína del Ramayana, por el demonio Ravana, rey de Lanka. El artista ha elegido el momento en que Ravana se lleva a Sita en su carroza y ve el camino cortado por Jatayu, el rey de los buitres; momento que permite dar a su relieve una realización increíblemente bella en la postura dramática de sus personajes. En lo que se conserva del relieve el personaje de Sita está mutilado, pero el rey de los demonios surge con fuerza del fondo desnudo de la

composición como una figura amenazadora, volviéndose furiosamente para defenderse de los vanos picotazos del ave.

El más dramático y monumental de los relieves esculpidos de Ellora es el que pinta a Ravana tratando de sacudir y arrancar de cuajo al monte sagrado en que se han refugiado Siva y Parvati a fin de servirse de él como de arma en la gran guerra que libra contra Rama, destruyendo al mismo tiempo el poderío de Siva. El cuadro de Ellora —es difícil llamarlo sencillamente un relieve tallado— muestra a Ravana, encerrado en las bases mismas del Kailasa, «en una caverna casi tan siniestra como los infiernos», en trance de estirar los músculos de sus múltiples brazos en un esfuerzo sobrehumano por sacudir el monte. El cuerpo del rey de los demonios se funde en la oscuridad de la caverna, mientras que sus brazos, en la penumbra, parecen moverse, tener nervio. En lo alto de la composición todo es serenidad, ya que a Siva, con suma displi-cencia, le basta con alargar el dedo gordo del pie para mantener al monte en su sitio. Hay un contraste maravilloso entre el pánico de los personajes que huyen y el miedo intuitivo de Parvati, que busca el apoyo de su señor mientras tiembla el monte, y la serenidad total expresada por la actitud de Siva.

El efecto de conjunto es indescrip-tible; se trata de un gigantesco cuadro de teatro que no puede menos de despertar el entusiasmo de quien lo contempla. La profundidad y la oscuridad confieren a la escena toda una expresividad afectiva y psicológica realmente notable. Este relieve es una de las obras más dramáticas de toda la historia del arte, y casi el último que expresa un tema épico en términos grandiosos, por lo menos en cuanto respecta a la escultura de la India. Son muchas las obras que lo han seguido al tratar, en diversas épocas y escuelas artísticas, temas del Ramayana y del Mahabharata, pero ninguna de ellas tiene idéntica intensidad de sentimiento.

La visión de la escena se debilita; el interés se desplaza hacia una región lejana, el sudeste de Asia. Las colonias indias existentes en éste datan de principios de la era cristiana, pero los grandes períodos de su arte empiezan en el siglo VII, que da ya pruebas de la forma en que la cultura india se ha arraigado en esas tierras. La actividad artística y arquitectónica es considerable. Aquí, y no en la India, encuentra uno los monumentos más impresionantes tanto del indostanismo como del budismo.

Al instituirse en los siglos VII y VIII la práctica de las peregrinaciones religiosas, surgieron vastos grupos de templos, la mayor parte de ellos dedicados a Vishnú, en la planicie de Dieng, en la parte central de Java. A este período pertenece el monumento supremo del budismo místico, la «stupa» o templo de Borobudur, con el

EL MONUMENTAL FRESCO DE MAHABALIPURAM

En Mahabalipuram, a 60 kms. de Madrás y cerca de un grupo de templos dedicados a la princesa Draupadi y a los hermanos Pandava, héroes del Mahabharata, se levanta frente al mar un enorme bloque de granito esculpido que mide 7 metros de alto por 27 de ancho. Esta muestra del arte indostánico del siglo VII es un verdadero fresco de piedra donde pululan las divinidades, los personajes volantes, los genios del agua y los animales (elefantes, ratones, gatos, toros, leones, gacelas y tortugas) de los que se ve parte en nuestra foto. A la obra se la llama tanto «Descenso del Ganges» como «Penitencia de Arjuna» en recuerdo de uno de los hermanos Pandava.



Foto © P. Almasy

EL SITIO DE LANKA (págs. 22 y 23)

Esta pintura de 85 x 58 cms., que data de 1720, es una de las obras maestras de la escuela de los montes del Pendjab. En su palacio de Lanka (el actual Ceilán) Ravana, el trágico demonio raptor, intenta en vano seducir a su cautiva Sita, la mujer de Rama, que con ayuda de un ejército de monos va a sitiar la ciudad para rescatar a aquélla. Es uno de los momentos emocionantes del Ramayana. Hace dos siglos el Pendjab, sito en el norte de la India, y especialmente el pequeño principado montañoso de Guler, fueron escenario del florecimiento de un refinadísimo arte pictórico inspirado en su mayor parte en temas del Mahabharata y del Ramayana. La pintura que aquí reproducimos forma parte actualmente de la colección del Cleveland Museum of Art y es una donación hecha al mismo por George P. Bickford.

Foto © Cleveland Museum of Art - «The Asia Society», New York



EL RENOMBRE DE RAMA (págs. 24-25)

Hace siglos ya que el arte teatral de Camboja viene inspirando su repertorio tradicional en el Ramayana, que ellos llaman «Ramakerti», o sea «El renombre de Rama». Las escenas de la epopeya, mimadas por los actores-bailarines, componen un espectáculo suntuoso que el público no se cansa de ver y rever. Las fotos de estas páginas fueron tomadas hace poco en la capital de Camboja en el curso de una representación del cuerpo



Fotos © Raymond Cauchetier

de baile del Palacio Real. Los personajes son todos fácilmente identificables por su máscara y sus trajes deslumbrantes. En la batalla de los monos (1) el valeroso Hanumán, aliado de Rama, lleva una máscara y está de blanco. Hanumán, que ha salido a buscar a Sita raptada, la descubre (3) en el palacio de Ravana, y le dice que su marido vendrá pronto a liberarla. En el curso de la batalla que ha de poner fin al cautiverio de su mujer, Rama recibe también la ayuda de Garuda, poderoso personaje mitad hombre y mitad pájaro (2), protegido por Vishnú.

EL BALLETO DEL BIEN Y EL MAL (pág. 26)

El ballet ofrecido en la sala de danzas del palacio real de Phnom Penh culmina con la victoria de Rama sobre Ravana, es decir, del bien sobre el mal. Rama esgrime su arco y domina al enemigo con ayuda de su aliado el mono Hanumán. El papel de Rama está a cargo de una bailarina; en otras épocas el cuerpo de baile estaba compuesto exclusivamente por mujeres. En nuestros días los papeles de monos del Ramayana los desempeñan hombres, mientras que bajo la máscara de Ravana, el rey-demonio, bailan en el curso de la misma representación tanto un hombre como una mujer.



Foto © R. Cauchetier

LA PANTOMIMA DE TAILANDIA (pág. 27)

Un grupo de bailarines evoca un combate de Ravana contra Hanumán en una escena de pantomima con máscaras representada en el jardín del Museo Nacional de Bangkok. En esta forma de expresión teatral, una de las más antiguas del país, Ravana lleva, igual que en los ballets de Camboja, un alto tocado puntiagudo y Hanumán una máscara blanca. La epopeya se llama «Rama Kien», otra variante de «Rama Kerti».



Foto © Paul Almasy

LA DANZA DE LOS MONOS (pág. 27)

En la isla de Bali (Indonesia), el Ramayana se expresa bajo una forma completamente original: la de «ketjak» o «danza de los monos». Sentados en círculos concéntricos alrededor de un fuego, 150 habitantes de la aldea forman un coro que se mueve cadenciosamente al cantar largas melopeas para evocar los rumores, los gritos y los quejidos de los monos del ejército de Ramayana. De vez en cuando se levanta un



Foto © T. Saulnier

hombre en el centro del círculo: el recitador, que cuenta la epopeya con voz tan pronto quejumbrosa como vehemente, impostada para dominar las agitadas modulaciones del coro. Poco a poco, de este conjunto de figuras ondulantes y gesticulantes según los ritmos precisos del rito ancestral, va surgiendo rediviva la aventura de los héroes en lucha con los demonios y elevándose en la cálida atmósfera de la noche un poderoso encantamiento, destinado en tiempos remotos a conjurar los males que amenazaban a la aldea.

















El deslumbrante barroco de Angkor-Vat

que, en cierto sentido, cabe comparar el Chandi Loro Jongrang, gran templo hindú del siglo IX situado cerca de Prambanam y abundante en esculturas; las más bellas de entre éstas ilustran la parte más antigua del Ramayana y constituyen un friso continuo en el exterior de la balaustrada de la terraza del templo de Siva, que se prolongaba probablemente sobre la terraza del de Brahma, que estaba a la derecha y que se encuentra actualmente en ruinas.

El estilo de esas esculturas de Prambanam, como el de las hermosas figuras de la gran stupa de Borodur —que llegan a superar en algunos casos— recuerda claramente el de los relieves guptas de Deogarh. Aquí advierte uno la misma cualidad de reserva noble que caracteriza a dichos relieves, y aunque hay sentimiento dramático y mucho movimiento, el conjunto carece de tensión nerviosa.

Cada cuadro ilustra la parte del Ramayana en que Rama asiste al combate entre los reyes de los monos —Sugriva y Bali— y llega a tomar parte en él; y aunque uno siente la animación extraordinaria de la escena, la emoción sigue siendo contenida. El escultor javanés capta a sus personajes en posturas suaves y graciosas, sirviéndose de sus recursos con economía y logrando evocar siem-

pre el sentimiento inspirado por el episodio épico que trata.

Al estirar Rama su arco, con movimiento maravillosamente ritmado, para conquistar el océano, sentimos qué grande es el poder divino que lo mueve; participamos de la lucha entre el bien y el mal cuando los reyes de los monos se trezan en mortal combate y Rama lanza su flecha detrás de siete árboles. La escena entera estalla de vida.

Todos esos modelos indios que de manera tan evidente han inspirado las obras de Java constituyen igualmente el origen del gran período de arte cambojano que se extiende del siglo I al siglo VII. Pero el estilo cambia rápidamente luego del levantamiento del siglo VIII, cediendo su lugar al período de arte khmer (cumerio).

La escultura abandona el lugar de elemento subordinado a la arquitectura monumental que venía teniendo, y con ello se entra en un período de ornamentación escultórica que va conduciendo progresivamente al estilo barroco exuberante del último período. El carácter sereno de las esculturas antiguas —como la de Sambor— ha desaparecido ya en un monumento antiguo del primer estilo de Angkor: la maravillosa pagoda de Banteay Srei, que una inscripción que ostenta permite situar en el siglo IX. En varios dinteles importantes, colocados en arcos de rica ornamentación y perfil sinuoso, se ilustran escenas del Ramayana.

La disposición de las escenas sigue preceptos formalistas, pero la simetría no resulta chocante. En las composiciones hay un equilibrio casi perfecto, ya sea que ilustren el combate entre los reyes de los monos ó —también aquí— la lucha de Ravana por sacudir de raíz el monte Kailasa. Pero todas ellas tienen carácter ornamental; les falta ese dinamismo que caracterizaba a las esculturas indias del siglo VIII; las representaciones tienen el aspecto de un juego, «como si los personajes se movieran al ritmo de un «ballet» clásico».

Las mejores obras escultóricas de Camboja proceden de Angkor-Vat, la prodigiosa ciudad-templo del siglo XII. Pero no sólo resulta difícil describir la arquitectura de ese monumento de la civilización cumeria en su apogeo, sino también las esculturas que recubren cada uno de sus macizos muros.

El escultor de Angkor-Vat ha tratado numerosas escenas de batalla; entre las más impresionantes y grandiosas cuentanse las que ilustran la gran guerra del Mahabharata. Para citar a Zimmer al respecto, «el clamor y la confusión, el asalto feroz y la valiente defensa del campo de batalla están vertidos con increíble destreza y con una inventiva inextinguible; toda la superficie del muro está decorada con formas

cuyas posturas dramáticas registran una variedad sencillamente asombrosa. Una vez que el ojo se ha habituado a este estilo desprovisto de exageración e insistencia, descubre en él una riqueza casi infinita que admirar».

En Angkor-Vat encontramos, en pleno apogeo, una de las artes más perfectas de todos los tiempos. La escasa altura del relieve, un poco desconcertante para un ojo que no está habituado a ella, está empleada de exprofeso por convenir perfectamente a las galerías del templo, adonde apenas llega el sol.

La monotonía de estas esculturas anónimas es sólo aparente; hemos dicho ya que estallan de inventiva, y que esta inventiva se da en ellas con una facilidad suprema. Inspirados por las escenas heroicas del relato, los escultores cumerios han grabado en paredes enteras toda la acción descrita con tal virtuosismo en las páginas de los poemas.

La gran masa del Bayon en el centro del templo de Angkor-Thom es sólo posterior en un siglo a Angkor-Vat. Aquí se encuentran igualmente vastos frisos que representan episodios del Ramayana y del Mahabharata. Aunque el Bayon es en principio un monumento budista, uno descubre que no lo es sino de nombre, ya que en realidad revela el carácter del príncipe cambojano Jayavarman, que no era ni budista ni hindú, sino un rey divinizado, un devaradja. Angkor-Thom exhibe la misma virtuosidad cumeria registrada un siglo antes en Angkor-Vat y que no ha de extinguirse sino con el desastre sobrevenido a esta civilización en el siglo XV.

Lo que podría calificarse de último rebrote de la escultura —por lo menos de la que representa escenas de ambos grandes poemas en el Asia sudoriental— se encuentra en Java, en la pagoda llamada Chandi Panatarán, que data del siglo XIV. Aunque el tema siga siendo el mismo, el estilo ha sufrido un cambio considerable. En un paisaje fantástico de bosques y nubes, que recuerda de por sí un decorado de teatro, los personajes de los poemas épicos toman el aspecto de marionetas del teatro de sombras chinescas que ha de privar en los siglos siguientes y que estas figuras esculpidas han inspirado de una manera completamente natural. Después de eso no se encuentran aquí y allá sino manifestaciones escultóricas aisladas.

Por esa época las esculturas de la India inspiradas por los grandes poemas épicos y que podemos considerar dignas de ellos son todas de bronce. En el sur, a partir del siglo XI, la inspiración creadora se concentra

EL TEATRO DE SOMBRAS DE INDONESIA

En el Asia la expresión «teatro de sombras» evoca a Indonesia, aunque en nuestros países se la haya llamado siempre «chinescas». En Indonesia, en efecto, ha sobrevivido particularmente esa forma de espectáculo, en que la sombra de una serie de títeres recortados en cuero se proyecta sobre un lienzo y constituye una diversión tan popular como el cine entre nosotros. Hace diez siglos que el «wayang» transmite de generación en generación los grandes mitos asiáticos, poniendo en escena el Mahabharata y el Ramayana como espectáculos de permanente actualidad. Este «wayang» que se cree de origen indio, existe igualmente en Malaya, en Tailandia, en Camboja (ver pág. 34) y finalmente en ciertas comarcas del sur de la India. Los títeres más pequeños del teatro de sombras tienen 20 centímetros de alto y los más grandes cerca de un metro. En un teatro cualquiera hay entre 300 y 400 figuras cuya estilización obedece a reglas determinadas y que el espectador identifica enseguida. A la izquierda, representación de un episodio del Mahabharata en un teatro de sombras de Djokjakarta, ciudad de Indonesia.

Foto © Tony Saulnier

EL DESTIERRO DE RAMA

El episodio en que Rama se dispone a cumplir un largo exilio voluntario al decidir su padre que Bharata, otro de sus hermanos, ocupe el trono de Ayodía, ha inspirado el trozo que ofrecemos abajo, tomado de «El Canto Ayodía del Ramayana», publicado en 1961, dentro de la Colección Unesco de Obras Representativas, por George Allen and Unwin Ltd., los editores de Londres. Es el canto más dramático de la versión tamul del Ramayana, la escrita en el siglo IX por Kamban, y su traducción al inglés por Sri Chakravarti Rajagopalachari se ha hecho famosa en todo el ámbito anglosajón.

En la ciudad, ahogada por la pena,
La masa lo seguía por doquier.
Y Rama se llegó donde Janaki
Que perpleja, de pie, no comprendía
Por qué lloraban todos, y venían
Tan cubiertos de polvo y de lamentos,
Y su marido con aquellas ropas.
Su temor aumentó
Al abrazarla todas las mujeres
Que tenía más cerca
Y envolverla en la nube de su llanto.
Y volviendo sus ojos
Grandísimos a Rama, ella le dijo:
«Dime, príncipe mío:
¿Aqueja al rey algún extraño mal?»
Y Rama habló sereno:
«No, no, pero mi muy querido hermano,
Por orden de los que me han dado el ser,
Gobernará este reino. Yo me voy
Lejos de aquí, al bosque, a la colina,
Cuya agua nos bendice. Hasta que vuelva
No has de sufrir dolor.»
Sita lloró, mas no por el destierro
—El temido destierro— o por el reino;
Lloró por sus palabras calcinantes:
«No sufrirás mientras esté yo lejos.»
¿Cómo habría podido
Soportar ella semejante idea?
¿No eran los dos una pareja eterna
Unidos ya en la Vía Láctea, y luego
Reunidos en la tierra cuando Rama
Elegió a Ayodía para renacer
Y devolver al mundo su equilibrio?
«Esa resolución la creo justa.
Que lo que el soberano y nuestra madre
Le han ordenado hacer, lo haga.
Pero no es justo que me deje atrás»
Pensó la hermosa Sita,
El corazón a punto de quebrarsele.
Y luego dijo a Rama dulcemente:
«¿Cómo puedes así tu corazón
Acorazar, y cruel aquí dejarme?
Aunque arda de calor la selva entera,
¿Podrá quemarme el sol en ella más
Que me queme la vida acá sin tí?»
El oyó esas palabras, y sus ojos
Vieron el mar de pena tras su llanto.
No tenía valor para dejarla;
Se preguntaba qué debía hacer.
Sita se retiró, para volver
Envuelta en ropas de corteza de árbol;
Sin decir nada le tomó la mano
Y rió.

Al verla ya tan pronto preparada
Para el destierro, todas las mujeres
Perdieron el sentido.
«¡Los que estén condenados a vivir
Deben vivir; no tienen el derecho
De desaparecer antes de tiempo
Por más penas que tengan!» le gritaron
Vueltas en sí.
Rama miró a aquel grupo de mujeres
Ciegas por el dolor,
Y dijo: «Mi princesa queridísima,
Más blancos que los lirios y las perlas,
Más hermosos que ellas son tus dientes
Cuando ries. ¿Pero tú te das cuenta
De lo que haces viniéndote conmigo?
No sabes la cadena de dolores
Que nos espera allí.»
La voz de Sita, que era siempre un trino,
Se hizo de pronto bronca e iracunda:
«Te comprendo muy bien. Yo soy tu pena,
La única. Hazme de lado y vete;
Todo irá bien entonces.»
Rama no dijo nada y la llevó
Por medio de la masa arracimada,
Hirviente de lamentos.
Iba al frente su hermano, el arco al hombro;
Luego, sonriente, la hija de Janaka
Vestida de eremita,
Y entre uno y otro el príncipe exiliado,
Majestuoso cual nube de tormenta.
No hay palabras que expresen
Lo que al verlos sus súbditos pensaron.
Un multánime grito se escuchó:
«Ahora que ya todo ha terminado,
No habrá más llantos ni gemidos:
Iremos todos, todos al destierro
Con nuestro rey:
Nuestro rey para siempre, para siempre.»
La venía de partir, las reinas madres
Acordaron al grupo, y dijo Rama:
«A mi padre y señor os encomiendo.»
Luego montó en el carro de Sumantra
Con su hermano y su esposa bienamada.
Súbitamente la ciudad vacía
Quedó al salir el príncipe y su séquito:
Quedó el rey, y las reinas, con pinturas,
Con esculturas que no se marcharon,
Por faltarles la vida para hacerlo.
Mientras el carro lento se alejaba
Las vacas se volvieron al establo.
Se proclamó la noche con estrellas
Y el sol hundió su rostro en las colinas
Por no ver aquel éxodo.



Esta miniatura india de la escuela mogol, que data aproximadamente del año 1600, ilustra el encuentro en el bosque de los hermanos Rama y Bharata. Indignado por la intriga que ha arrancado el trono al primero, Bharata dice renunciar a una herencia que cae ilegalmente sobre él y suplica a Rama que vuelva a Ayodia a reinar; pero éste, fiel a la voluntad de su padre, da a su hermano sus sandalias como símbolo de autoridad y le pide que lo supla en los 14 años de su exilio.

en el reino de los cholas, donde los bronce —especialmente el famoso Siva Nataraja— llegan a ser de una belleza pasmosa. Pero el sivaísmo no acapara la atención de los artistas cholas, buena parte de cuyas esculturas se dedica a los temas de Rama y de Krishna. Por su mismo carácter, estas esculturas no son monumentales, ni tampoco tienen el carácter anecdótico de las precedentes; sólo quieren ser imágenes que respondan a las necesidades de un culto y no a la narración de un poema épico.

Tenemos esculturas profundamente emocionantes —por ejemplo la de Hanumán, que en la imaginación popular se convirtió en el prototipo de devoto de Rama—; pero se trata siempre de figuras aisladas, nunca integradas en un relato plástico.

Pese a la abundancia de figuras de bronce, todavía se encuentra en este período muchas representaciones en piedra de los temas épicos: los relieves dedicados al Ramayana en Halebid, localidad del estado indio de Mysore, o el templo de los mil Rama del reino de Vijayanagar, son dos buenos ejemplos de ello; pero no hay nada tan emocionante como en los períodos precedentes. La gran escultura trata ahora otros temas, y ahora es la pintura la que va a encargarse de perpetuar la representación de los poemas épicos.

De los grandes períodos de la pintura india antigua (los de los frescos de Ajanta, de Bagh y de Badami) no ha subsistido nada que demuestre la existencia de grandes ciclos de pinturas de los temas vishnuvitas, aunque abundan las alusiones literarias a los temas épicos. Pero en cuanto llegamos al mundo de las miniaturas encontramos vastas series dedicadas a la ilustración del Ramayana y del Mahabharata, aunque estas series no sean comunes en el estilo comúnmente llamado «indio occidental» o «jain».

Hay que citar, entre las primeras de las grandes series de miniaturas que tratan de temas épicos, una, tan brillante como completa, pintada para Akbar, el gran emperador mogol. Trátase del Razmnama —el libro de las guerras— traducción persa del Mahabharata hecha por orden del mismo emperador e ilustrada por los artistas del taller imperial.

Se cree que esta serie quedó terminada en 1589 y se estima en cuatrocientas mil rupias la suma pagada a los artistas que dibujaron y pintaron las 169 miniaturas que la componen. Cada una de estas miniaturas llena una página entera del libro, que actualmente forma parte de la colección del maharajá de Jaipur. Es uno de los manuscritos mogoles más suntuosos, y afortunadamente se conocen los nombres de varios de los artistas que han colaborado en la obra, excepción a

Foto © Bulloz



1

Foto © Ives Coffin



2

Fotos © Luc Ionesco



3



4

**OBRAS MAESTRAS
DE EMOCION
EN LA PIEDRA**



Foto © Luc Ionesco

Aliado de Rama en su campaña contra el raptor de su mujer es el rey los monos, Sugriva, desposeído de su trono y desterrado por su medio hermano Bali. Las aventuras y proezas de los monos del Ramayana figuran de manera destacada en las esculturas de toda el Asia sudoriental. Aquí pueden verse cuatro debidas a artistas cumerios de Camboja, todas de rara belleza: (1) Sugriva viéndose con Bali, talla del siglo X que puede verse en Koh Ker, 100 kilómetros al este de Angkor. (2) Rama va en su carro hasta Lanka a librar a su mujer con ayuda de sus aliados los monos. (3) Sugriva llora al verse sin su trono. Estos dos relieves del siglo XI se encuentran en el templo Baphuon de Angkor. (4) Una obra maestra de emoción en la piedra: atravesado por la flecha de Rama, Bali muere en brazos de su mujer: bajorrelieve de Angkor Vat, siglo XII.

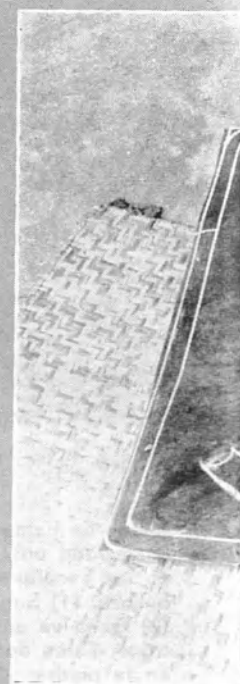
En Camboja

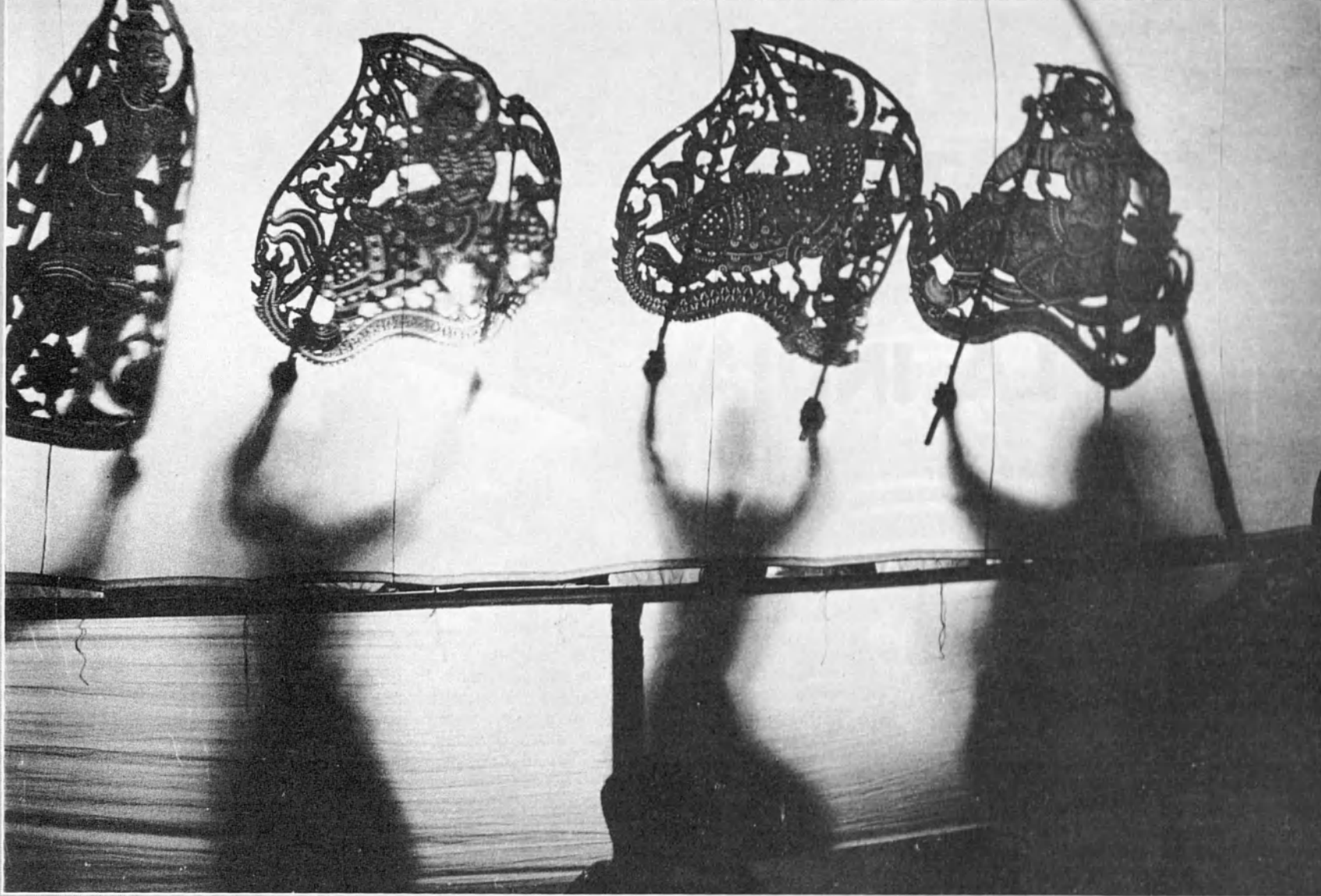
LUCES Y SOMBRAS SOBRE EL RAMAYANA



Arte elusivo y delicado, con rasgos de un ensueño que se tuviera adormilado reviendo personajes de viejos mitos, el teatro de sombras chinas, común a diversos países del Asia (véase la pág. 28) tiene su estilo y su técnica particulares según la región en que se lo ofrezca. En Camboja las representaciones tienen lugar actualmente sólo en ocasiones excepcionales, como el cumpleaños del rey o la cremación de algún personaje importante. Las marionetas no están recortadas, como en Indonesia: las figuras de cuero de búfalo perforado constituyen un motivo preciso de la escena que se representa y aparecen en sombra «chinesca» detrás de una tela transparente iluminada por velas. Arriba, en Siem-Reap, cerca de Angkor, marionetistas que manipulan con destreza las figuras que evocan un episodio del Ramayana. A la derecha, las imágenes tal como aparecen a los espectadores: los que las exhiben ejecutan pasos de baile imprimiendo un movimiento sutil a los encajes de cuero que sostienen con los brazos y aparecen sobre la pantalla como sombras que jugaran con otras sombras. El espectáculo se desarrolla con acompañamiento orquestal de instrumentos tradicionales mientras un recitante narra, en líneas generales, las escenas interpretadas, salpicando su narración de comentarios picantes que el auditorio festeja ruidosamente.

A la izquierda, un motivo del Ramayana extendido sobre palillos de madera: Sita, raptada por Ravana —el rey demonio— ve llegar a los buitres que han encontrado el lugar de su cautiverio.





Fotos © Luc Ionesco

La confección de titeres y figuras del teatro de sombras se confía siempre a hábiles especialistas que, aun respetando la tradición que permite identificar inmediatamente los personajes legendarios, pueden desplegar su inventiva personal. A la izquierda, en Siem-Reap, un dibujante de Camboja esboza sobre un rectángulo de cuero de búfalo un combate de monos. Una vez delineadas las figuras por una serie innumerable de perforaciones, se las corta con un punzón (derecha).



EL KATHAKALI Y EL DRAMA BAILADO DE LA INDIA

por C. Kunchu Nair

Se llama kathakali a la forma principal de drama bailado de Kerala, estrecha franja de tierra en la costa occidental del sudoeste de la India. Aunque limitado a una pequeña zona geográfica, el kathakali forma parte de toda una tradición india de teatro clásico, y como tal, tiene con las artes de otros rincones del país ciertos rasgos en común que distinguen categóricamente su tradición de las seguidas en Occidente.

No nos es posible —ni tampoco necesario— examinar aquí todos los elementos que han contribuido a hacer del movimiento teatral de la India un fenómeno sin par. Pero al mismo tiempo no podríamos pasar por alto factores y circunstancias determinantes que han influido sobre el fondo y la forma de dicho teatro.

Uno de estos factores es la vinculación profunda y continua que éste mantuviera desde sus comienzos con la religión del país y con todas las metaformosis y expresiones literarias de ésta, tanto orales como escritas. En tan importante conjunto de literatura religiosa las obras clave son las dos epopeyas: Ramayana y Mahabharata, comprendido el Bhagavad-Gita. Fuera de su valor histórico y literario, este enorme conjunto de leyendas es como un testimonio inmemorial de la sabiduría y de la conciencia de la India, así como de su actitud religiosa y moral.

C. KUNCHU NAIR comenzó sus estudios de kathakali a los 15 años. Los últimos 43 años de su vida han estado completamente dedicados a este arte, muchos de ellos como director de la más importante academia de baile de toda el Asia: el Keralakalamandalam, en Kerala, al sudoeste de la India. Kunchu Nair es asimismo profesor emérito de esta academia. Discípulo del malogrado Pattikamtodi Ravuni Menon, el más notable de todos los maestros del kathakali moderno, así como coreógrafo y empresario, Europa le debe la presentación y conocimiento de esta forma de teatro, efectuada en 1959. A mediados de año su compañía hizo una nueva jira triunfal por este continente y por el Canadá.

No sólo contienen los poemas, por ejemplo, exámenes de las diversas escuelas filosóficas, códigos de moral y ética y de rasgos abstractos como la virtud y el vicio, la felicidad y la desgracia, la nobleza y la bajeza humanas, sino que presentan igualmente el retrato de hombres ejemplares, verdaderas encarnaciones de rasgos arquetípicos que van de los héroes y las heroínas a los villanos de todas clases. Los poemas narran historias en que el bien triunfa del mal; explican cómo bajan los dioses a la tierra para mezclarse con los hombres y compartir sus penas y sus alegrías; cómo los que fueran virtuosos sobre la Tierra van al cielo a gozar del fruto de sus buenas acciones, y cómo los malos se ven precipitados al infierno para responder de lo que han hecho y sufrir las consecuencias de sus actos; si los dioses tienen a veces debilidades humanas, los mortales se elevan con frecuencia al nivel de la divinidad.

Estos poemas épicos, donde siempre se encuentra respuesta a los problemas que desgarran el corazón del hombre, y donde constantemente se le ofrece consejo por medio de ejemplos inequívocos y con dulce firmeza, son tan familiares y tan comprensibles para las gentes de la India que éstas llegan a considerarlos parte esencial de su vida. No hay que asombrarse, por tanto, de que esos textos sagrados —particularmente el Mahabharata, el Ramayana y el Bhagavad Gita, contenido en el primero de ambos largos poemas— ejerzan una influencia tan duradera sobre la mente y la vida de varios pueblos del Asia y, con el curso de los siglos, se hayan transformado en fuentes inagotables de temas para el arte y la literatura de la India.

Son raros los casos en que un escritor o un artista se siente obligado a buscar asunto fuera de los que le puedan proporcionar los famosos poemas. Y no es que la sociedad india se haya inmovilizado. Ha habido cambios en ella, como es natural; pero nunca lo bastante radicales como para

eliminar el papel preponderante de las dos grandes epopeyas. Para todas las presiones engendradas en la población por los cambios registrados en sus valores culturales y sociales ha habido siempre respuesta; bastaba con una ligera modificación de las ideas básicas de los poemas.

La perdurabilidad de los relatos épicos como tema clásico del espectáculo teatral no ha favorecido por cierto la aparición del realismo. Ni las leyendas ni los mitos —deformaciones y exageraciones de la vida real— podían prestarse para una interpretación realista sin que sufrieran su unidad artística y su calidad estética. Había por lo demás una razón importante para excluir el realismo del teatro indio: en el curso de su evolución, el drama nunca llegó a desvincularse completamente de la poesía, la música y la danza, como ocurriera en Occidente.

Aun cuando estas tres artes se desarrollaron en forma independiente, siguiendo cada una su propio camino, siempre se mantuvo el lazo que las uniera en un principio con el arte dramático. Pero su desarrollo como artes independientes hizo que se las debiera reintegrar en el drama a un nivel

SIGUE EN LA PAG. 39

Dos héroes del Mahabharata —Krishna a la izquierda y Arjuna a la derecha— tal como aparecen ante el espectador en una obra del repertorio kathakali interpretando la escena del Bhagavad Gita en que el dios Krishna enseña a Arjuna cómo debe conducirse el hombre virtuoso. Nacido en Kerala en el siglo XVII, el kathakali viene de antiguas tradiciones indias en las que se alían poesía, música y danza. Los trajes y el maquillaje, muy estilizados, así como la mímica, permiten que el espectador identifique inmediatamente a cada uno de los personajes mitológicos.

Foto © Odile Montserrat





Cuatro horas de maquillaje antes de la función

más elevado que el que tuvieron hasta entonces, dependiendo la forma de esa reintegración de la preponderancia que cobrara una u otra de las tres formas.

La preponderancia de la poesía, la música y la danza, añadida a la dependencia casi total en que el teatro estaba con respecto a los relatos mitológicos, eliminó toda posibilidad de realismo. La única dirección lógica y coherente que se podía seguir para hacer marchar adelante al teatro indio era evidentemente la marcada por un grado cada vez mayor de estilización y abstracción y un refinamiento y sutileza de la técnica cada vez más grandes.

¿Qué relación mantuvo el arte histrónico con esos tres auxiliares: poesía, música y danza? Para responder a esta pregunta tenemos que introducir aquí el concepto de *abhinayam*, tan caro a los teóricos hindúes.

Se traduce habitualmente este término indio por la palabra «interpretación», que es inexacta. Por estar allí presentes poesía, música y danza, el actor tiene que ofrecer mucho más que una interpretación dramática. Por *abhinayam* debe entenderse el arte de transmitir o comunicar al espectador los pensamientos y sentimientos de los personajes en su relación de causa y efecto, pensamientos y sentimientos que el intérprete debe sugerir. Los modos de sentir, las emociones, los estados de ánimo, se analizan y clasifican según su fuerza y su permanencia. Se estudia la manera de hacer visualmente perceptibles esos sentimientos en todo el cuerpo mediante cambios de color, de movimiento, de posición, de gesto, etc., así como de cambios en la expresión del rostro y en la voz. Todas estas variaciones se analizan, estilizan, condensan o amplifican, haciendo que correspondan a sentimientos, estados de ánimo y acciones definidos.

Primordialmente el *abhinayam* consiste de una exposición de esos elementos por el actor, que recurre a estereotipos para sugerir sentimientos definidos y que, en el grado más alto de la expresión, se convierten, sublimados, en valor estético o goce estético para el espectador. Los teóricos hindúes han reconocido cuatro elementos o aspectos principales del *abhinayam*, según su relación con el cuerpo (*angikam*); con el discurso (*vacikam*); con la mente (*satvikam*) y con los medios de expresión puramente externos (*abaryam*).

El *angikam* es el uso adecuado del gesto artístico, y es también el porte del actor, su modo de andar, los movimientos del cuerpo y las expresiones del rostro.

El *vacikam* es el empleo de la pronunciación correcta, la modulación de la voz, el acento y el ritmo del discurso, la interpretación inteligente del texto, sea en la prosa, en la poesía o en el canto.

El *satvikam* es la representación de ciertas condiciones síquicas fundamentales por recursos como la inmovilidad, la transpiración, los cambios de voz, etc.

Finalmente, el *abaryam* son los afeites y los trajes, junto con los decorados y accesorios. En un sentido más amplio, el *angikam* puede abarcar la danza, y el *vacikam* la música. Si se considera que estos rasgos característicos constituyen casi la antítesis de la concepción occidental del teatro dramático, resultaría más apropiado llamarlo, en el caso de la forma tradicional que cobra en el India (comprendido el drama bailado) «espectáculo lírico-dramático». Cabe señalar de paso que esta es una definición aplicable en diversos grados al teatro de la mayor parte de los países del Asia sudoriental, que en otros tiempos

constituyeron lo que se llamaba la «Gran India».

Las formas principales de danza india de tipo interpretativo, así como los «dramas bailados»: Bharatnatyam, Kathak, Manipuri, Kathakali, Kuchipudi, Bhagavatamela, Yakshaganam, etc., vueltos a las tablas en los últimos cincuenta años, han surgido todos de la tradición india por excelencia. Pero al asimilar esta tradición cada una de estas formas artísticas se sirvió de sus propios métodos, de sus preferencias y selecciones propias, de su propio centro de interés. Cada una de estas formas de drama bailado está profundamente enraizada en la tradición folklórica local, que le confiere su carácter único y la mantiene, justificando así su existencia independiente.

Kathakali quiere decir, «a grosso modo», teatro bailado. Entre los años 1655 y 1661 de nuestra era (ciertos eruditos dicen entre 1484 y 1497) escribió un ciclo de ocho obras basadas en la historia de Rama el soberano de un pequeño principado llamado Kottarakara. Luego de él son muchos los poetas que escribieron piezas kathakali en el curso de los últimos tres siglos, llegando el número de ellas a cien; pero sólo una treintena de ellas gozó verdaderamente del favor del público y se sigue representando.

Nueve de esas piezas están tomadas del Ramayana, trece del Mahabharata y siete del Bhagavad-Gita. La tradición de las formas bailadas del Kerala más antiguas —tanto folklóricas como clásicas, y religiosas como seculares— desempeñó un papel preponderante en la creación de circunstancias favorables al surgimiento de esta nueva forma de teatro.

La mayor parte de las normas coreográficas: la posición primera con las piernas muy abiertas y los pies plantados en el suelo, los brazos extendidos a un lado del cuerpo, los movimientos de lucha, ciertas secuencias de danza y numerosos artificios cosméticos y de ropaje son todas cosas que reflejan la influencia de las artes folklóricas del país. Otra forma de arte de la que el kathakali ha tomado muchas cosas es el kutiyattam, la más antigua forma clásica de teatro en sánscrito, como que floreció entre los siglos IX y X. El kathakali debe al kutiyattam especialmente su técnica de expresión del rostro, sus movimientos de manos y buen número de artificios escénicos. Gracias al kutiyattam pudo el kathakali asimilar la tradición india más pura, de la que ha hecho una síntesis junto con la tradición dravidiana.

Un espectáculo de kathakali tiene lugar generalmente al aire libre y dura toda la noche. El escenario, un cuadrado de cuatro metros por cuatro, no está levantado por sobre el nivel de las cabezas del público, sino a ras de tierra, donde éste se sienta en cuclis-

Página en colores

GRADOS DE MALDAD

En el escenario del teatro kathakali, los héroes nobles y buenos tienen el rostro verde y un ojo almendrado, llamado «ojo de loto» (ver pág. 36), mientras que los violentos como Duryodana (foto de arriba, derecha), tienen un maquillaje verde recubierto de rojo y blanco, y la nariz deformada por el agregado de una bola vegetal. En cuanto a los villanos sin remisión, como el malvado rey Dussasana (izquierda), éstos llevan una barba roja que los hace repugnantes y ya no tienen figura humana. Cuanto más detestable es el personaje, más grande es la corona que le rodea la cabeza.

LA REBARBA DE «CHUTTI»

Antes de entrar en escena todos los actores tienen que hacerse un maquillaje complicadísimo, que exige a un especialista unas cuatro horas de trabajo. Hay nueve tipos principales de maquillaje que aplicar a los actores, y entre ellos 60 variedades que corresponden al carácter del personaje: dios o demonio, mujer o brahmán, sol o serpiente, etc. Para los papeles definidos los actores usan el «chutti», compuesto de papel, pasta de arroz y cal y aplicado sobre los maxilares para dilatar el rostro y amplificar simbólicamente al personaje, un poco como el coturno aumentaba la estatura del actor griego. El «chutti» tiene formas, volúmenes y cortes diferentes, según el papel que haya que desempeñar. A la derecha vemos un actor agregando un detalle al «chutti» del héroe «verde», o sea noble, que encarna. A la izquierda, arriba, maquillaje del tipo «kathi», es decir, «cuchillo», para el actor que va a encarnar a Duryodana; abajo, la última capa del maquillaje que sirve de base. Los dibujos en la frente tienen también distintos significados y ayudan a precisar el espíritu del personaje.

Fotos © Odile Montserrat

Todo el acento visual está en el maquillaje y el atuendo

llas. A unos tres metros aproximadamente por encima del suelo se levanta en el escenario un techo ligero, sostenido por palos y llamado *pandal*.

Por lo que respecta al acompañamiento musical, hay tres tambores llamados respectivamente *chenda*, *maddalam* y *edakka*, un «gong», un par de platillos y una concha marina. No se toca el *chenda* para los personajes femeninos ni el *edakka* para los masculinos. Hay dos cantores solistas: el más importante toca el «gong» y el otro los platillos.

El día de la representación, a eso de las seis de la tarde, un breve redoble de tambor anuncia el programa del día, que se llama *keli*. La representación empieza a las ocho y media de la noche. Se encienden enormes lámparas de bronce llenas de aceite y antorchas para iluminar el proscenio, donde se toca el *arangukeli*, redoble del tambor *maddalam*. Luedo dos maquinistas corren un telón sobre la escena, delante del cual uno o dos bailarines interpretan una danza a la gloria de los dioses acompañada del mismo tambor y llamada *thotayam*. Luego dos cantores entonan varias plegarias y enseguida se produce la presentación de los personajes más importantes de la obra a representarse según un sistema ya establecido. En todo el esplendor de sus afeites y sus trajes deslumbrantes, acompañados por todos los músicos y los solistas, estos personajes presentan cierto número de pasajes de danza, cuyo conjunto se llama *purappat*.

Luego el escenario queda librado solamente a los músicos, que dan un recital llamado *melapaddam*. Es la ocasión de exhibir su talento de solistas y explorar con mayor libertad las posibilidades de su arte, sin tener que verse sujetos a las exigencias de la danza y el drama. El *melapaddam* cierra los preliminares; el resto de la noche se dedica a la representación de una pieza o de escenas de varias obras diferentes.

La obra *kathakali* en sí, el texto en verso debido a la pluma del autor, es la base del *abhinayam* o representación. Las canciones tienen letras de un elevado estilo poético, y son en realidad diálogos dramáticos; el recitado de los versos sin música es por lo general cometido del narrador, que resume las partes de la acción no representadas en el escenario. Su narración es, por lo general, un «trait d'union» entre una escena y otra.

Cabe señalar un rasgo característico del *kathakali* relativo al *abhinayam*, rasgo que lo distingue de las demás formas de drama bailado, en que los cuatro elementos de aquél están confiados al mismo tiempo al actor-bailarín. En el *kathakali*, por el contrario, sólo tres elementos interesan a éste;

el cuarto, el *vacikam*, es cosa de los cantantes. La única excepción a su silencio son los gruñidos que el actor deja escapar en determinados papeles y obras. La supresión del *vacikam* ha llevado a un gran refinamiento y cultivo de las expresiones del rostro en el actor-bailarín, desarrollo que no se encuentra con frecuencia en las otras escuelas o estilos de espectáculo indio.

El *vacikam* se refiere a todo lo que es canto: canto de los versos y de las diversas formas de texto poético de la obra, que se escucha mientras el actor-bailarín interpreta mimicamente las ideas y sentimientos formulados en palabras por el cantante. Formas melódicas, ritmos y «tempi» de los cantos, todo ello tiene una importancia singular, y todo ello se escoge con el mayor cuidado para crear diversos estados de ánimo, retardar o acelerar la velocidad de la acción y amplificar o resumir el movimiento según lo exija el hilo de la intriga o el sentimiento que se está expresando. El canto que acompaña una escena de guerra y el que hace lo propio con una escena de amor son, como es natural, completamente distintos en su interpretación, su línea melódica y sus «tempi».

Hemos dicho ya que el único medio con que se puede expresar el *angikam* es el cuerpo. Con los movimientos de éste, actitudes de piernas y brazos y expresiones del rostro el artista va transponiendo en silencio las ideas y los sentimientos concomitantes a éstas en un lenguaje que participa a la vez de la mímica y de la danza.

Entre estrofa y estrofa el actor ejecuta a veces una «suite» de danzas que no tiene nada de abstracto sino que refleja, por su «tempo», su estilo y la calidad de la interpretación, el sentido particular de la estrofa que la precede o que la sigue.

Por lo que respecta a los movimientos de las manos, el *kathakali* se rige por un breve tratado que registra 470 de ellos, derivados todos de 24 gestos fundamentales. Los movimientos se agrupan en gestos de una mano sola, en gestos separados de las dos y en gestos de las dos manos juntas, fuera de los gestos que significan más de una cosa. Según otra clasificación, los gestos pueden dividirse en ocho categorías, cada una de las cuales se caracteriza por una actitud, una dirección y un movimiento del cuerpo diferentes, así como por un modo especial de hacer uso del espacio. En general, los ojos siguen los gestos de las manos. La forma del gesto en sí, así como los movimientos de rostro y cuerpo que lo acompañan, está determinada por el contexto, la cadencia y

el ritmo de la escena, y por el carácter del personaje representado.

Otra particularidad del *angikam* es la improvisación y la interpretación individual. Hay momentos en que faltan las líneas de texto que interpretar y el actor tiene que llenar ese hueco improvisando una acción mímica. El personaje puede atravesar un bosque y tener que describir con gestos los animales salvajes con que tropieza o llegar al cielo y expresar la felicidad que experimenta al encontrarse allí.

La música instrumental constituye un poderoso apoyo para el *angikam*, siendo su función principal la de estimular todo gesto y movimiento de danza del actor-bailarín.

Como dijéramos ya, el *abaryam* abarca a su vez los afeites, trajes y joyas de los actores, y también los accesorios o «útiles» escénicos. En el *kathakali* no hay decorados, de modo que todo el acento visual pertenece al maquillaje y al atuendo, que indican no solamente el rango, el estado civil, la nacionalidad, etc., de los personajes, sino también su actitud mental. La estilización, el tono alegórico o simbólico y la exageración de afeites y trajes reflejan asimismo las calidades esenciales de los personajes mitológicos.

Hay unas sesenta variedades de maquillaje y vestimenta entre las que se distinguen nueve tipos principales, a saber:

Pacca (verde) color del personaje



Con los signos de Siva marcados con ceniza en la frente y el pecho, Kunchu Nair (autor de este artículo) ofrece un curso de teatro *kathakali* en la Escuela de *Keralakalamandalam*, en la India, de la que es director. La compañía enviada por la escuela en gira por Europa y América ha contribuido ampliamente a hacer conocer en el Occidente el arte del *kathakali*.



Foto © Pic, Paris

Danza preliminar a una representación del Mahabharata en el «Théâtre de France» de París, durante el festival del Teatro de las Naciones correspondiente a 1967. El conjunto del Kerala Kalamandalam, conservatorio del Teatro Kathakali del Kerala, tuvo gran éxito no sólo allí sino en toda su gira por Europa y América, hecha en colaboración con el Consejo Internacional de Música y el Instituto Internacional de Estudios Comparativos de la Música.

noble y virtuoso, para los dioses y héroes como Rama.

Katti (cuchillo) para los personajes con pecados como la codicia, la lujuria y el orgullo. Ejemplo: Ravana, el rey-demonio de Lanka, muerto por mano de Rama.

Tati (barba) para las fuerzas destructoras que se presentan en forma de demonios horribles.

Minuku (brillante) para las mujeres, los brahmanes, los sabios, etc.

Kari (negro) para los aborígenes, cazadores y otros.

Pazhuppu (mezcla de amarillo y rojo) para Brahma, Siva y su hermano Krishna.

Chuvappu (rojo) para el sol, el fuego, etc.

Teppu (pintado) para pájaros, serpientes y otros animales.

Poymukham (máscaras); a veces se usan máscaras de monos, de brujas, de cerdos, etc.

Maquillar y vestir a los trujamanes del kathakali lleva no menos de cuatro horas; hay que embadurnarles primero la cara con el *chutti*, estuco hecho de pasta de arroz, cal y a veces papel. Para empezar, el actor mismo

dibuja los contornos del maquillaje en su cara. Luego se extiende sobre un diván y el maquillador va aplicándole, poco a poco, el *chutti*, proceso que se lleva la mayor parte del tiempo destinado al maquillaje. El actor completa enseguida los detalles que faltan y se mete en cada ojo un grano de solanácea, que queda en un extremo y que él se quita al finalizar la representación. La solanácea enrojece el ojo y le da un brillo particular, acentuando su expresividad. Luego se va vistiendo, prenda por prenda, y añadiendo los ornamentos asistido por ayudantes. Antes de entrar a escena, hace una reverencia a sus maestros.

En su maquillaje el actor usa arsénico rojo, pasta de índigo, resina de dammar, colirio, polvo rojo, pasta de arroz, cal, papel, corcho, kohl, aceite de sésamo y aceite de coco.

La técnica del abhinayam empleada en el kathakali, y la infinita variedad de movimientos altamente estilizados y bien definidos que la constituye, implica para el actor-bailarín en ciernes un largo y riguroso curso de preparación de cuerpo y mente. Esa preparación comienza a los diez o

doce años de edad y dura otros doce años. Por medio de una larga serie de ejercicios repetidos y por la observación de ciertas reglas se va modelando el cuerpo hasta que se convierte en un instrumento de danza y de expresión artística. Desde su segundo año de estudios, el aprendiz toma parte en los espectáculos como figurante y comienza por interpretar pequeños papeles. El período de estudios propiamente dicho se extiende de junio a diciembre de cada año.

Los otros meses el alumno interviene en la mayor cantidad de espectáculos posible bajo la guía de su maestro. Como parte de su formación se somete todos los años durante tres meses —junio a setiembre— a un tratamiento de masaje al aceite que le ablanda el cuerpo y lo hace flexible. A ello se añade la formación mental. El alumno estudia el texto de las piezas y se aplica a comprender los problemas de la caracterización de los personajes, de la estructura de las piezas y de mil detalles más. Al dejar la escuela ha estudiado por lo menos quince obras, que constituyen la base del repertorio del kathakali.

La tendencia actual es la de reducir

SIGUE A LA VUELTA

EL KATHAKALI (cont.)

el período de preparación extendiendo los cursos al año entero en vez de limitarlos a seis meses como se hiciera antes. Pero en cualquier caso la formación tiene que llevar ocho años como mínimo. Un maestro no puede formar a más de cuatro alumnos a la vez. Dos de las razones por las cuales no figuran mujeres en una representación de kathakali son probablemente la severidad y la duración del período formativo.

La distribución del día de un aprendiz de estas artes se efectuaba en otros tiempos de esta manera:

De 3 a 4 de la mañana: ejercicios de movimiento de los ojos, de las cejas, de los labios, del cuello y otras partes del rostro.

De 4 a 6 de la mañana: aplicación de aceite al cuerpo y luego una serie de ejercicios: trabajo con los pies, movimientos de danza, etc., terminados por un masaje que, estando exten-

dido sobre una estera, el maestro daba al alumno con los pies.

De 8.30 a 11.30 de la mañana y de 2.30 a 5.00 de la tarde: ejercicios de thotayam y de purappatam, las dos danzas preliminares a toda representación de que habláramos más arriba; ensayo de las obras, etc.

De 7.30 a 9 de la noche: ejercicios para expresar emociones, sentimientos y sensaciones diversos con los ojos, las cejas, las mejillas, el cuello, los labios, etc., e interpretación de pasajes importantes de una obra.

Las modernas escuelas de kathakali han tenido que hacer ciertas concesiones dentro de un programa tan estricto como el que acabamos de describir, dejando tiempo disponible al alumno para su educación general.

Dentro del renacimiento cultural registrado en la India desde el siglo pasado, se ha despertado renovado interés por artes tradicionales como la

música, la danza y el teatro. Uno de los personajes más representativos de este renacimiento en Kerala fue el poeta nacional Vallathol, que en 1930 fundó con sus amigos la Keralakalamandalam, primera academia de enseñanza del kathakali y hoy en día, años después de la muerte del fundador, la más famosa de todas. Vallathol recorrió toda la India y visitó también muchos otros países haciendo conocer el kathakali y buscando ayuda para su academia, hoy propiedad del gobierno de Kerala, que administra sus destinos.

De mayo a setiembre de este año una compañía de la academia hizo una gira muy afortunada por Europa y el Canadá. En 1939 se fundó una segunda academia de katakali llamada Kottakkal Natyasangham. Hoy este estilo de teatro bailado y cantado está en pleno proceso de expansión artística, habiéndose abierto en India varias otras escuelas que lo enseñan.

LA ELOCUCIÓN DE LAS MANOS. En el drama coreográfico-musical kathakali, los solistas cantan el texto y los actores-danzarines quedan mudos, expresándose solamente por medio de un lenguaje de gestos simbólicos, llamados mudra. Los mudra son, ante todo, posiciones de las manos que representan una palabra, un personaje, una idea o una acción, y se complementan con un sistema de movimientos del cuerpo y el rostro que expresa los diversos estados anímicos de los personajes. Un tratado consagrado a los mudra fija la cantidad de éstos en cerca de 500; aquí mostramos solamente unos pocos.

Dibujos © Peter Schumann, Archivos del Instituto de Estudios Comparativos de la Música, Berlín

					
El creador Brahma	La diosa Parvati	Indra, rey del cielo	La certidumbre	Un carro	Un disco
					
El héroe Rama	Obediencia (saludo)	Los 5 hermanos Pandava	Matar	El cielo	El bienamado
					
La verdad	La razón	El rey Duryodana	La niña bonita	Suave	Un loto
					
Yo	El hermano	El pecado	El cucú	Casamiento	La esposa
					
El veneno	Ver	Combatir	El marido	La tortuga	El león

LOS HEROES MITOLOGICOS Y LA CAMARA

por **Bhagwan D. Garga**

El gran director cinematográfico Satyajit Ray dijo hace poco al preguntársele si verdaderamente deseaba adaptar el Mahabharata a la pantalla: «Sí; hace tiempo que vengo pensando en ello. Es un tema eterno, un tema de guerra y de paz, de tiranía y de lucha. Y siempre es bueno volver a las fuentes.»

Dada la sempiterna fascinación que el poema tiene para los artistas, no ha de sorprender a nadie que la primera película rodada en la India —«Raja Harichchandra», producida en 1913 por Dhundiraj Gobind Phalke— haya sido un cuento mitológico cantado e interpretado con frecuencia en todo el país. Es la historia del rey Harichchandra, hombre célebre por sus piadosos sentimientos y su lealtad. Un día Viswamitra, el sabio brahmán de la literatura épica, exige del rey el tributo debido al brahmán, y el rey le ofrece todo lo que quiera: oro, su mujer, su hijo, su cuerpo, su vida, su reino y su felicidad. Viswamitra lo despoja de todos sus bienes, no dejándole más que unas ropas de corteza de árbol y a su mujer y su hijo. El rey sufre tormentos y pruebas inauditas, inmoló a su hijo y ya está a punto de sacrificar a su mujer, cuando los dioses bajan a abrirle la puerta de los cielos.

La película obtuvo un éxito enorme. Por mejores que le hubieran parecido las extranjeras, el público se entusiasmó al ver en la pantalla un argumento tradicionalmente conocido en la India y típico del país, interpretado por actores indios que lo arrancaban de las contrariedades y desilusiones de la vida cotidiana para transportarlo a un mundo legendario en que el pasado glorioso del país, constantemente evocado en los cantos y los cuentos, pero olvidado a medias de todos modos, se hacía realidad viva gracias a la cámara.

El efecto de esta primera creación cinematográfica fue considerable. En uno de los filmes que realizó luego Phalke, al aparecer Krishna en la pantalla hombres y mujeres se prosternaban ante él. En este gesto no debe verse la ingenuidad del campesino que confunde la imagen con el dios mismo. La veneración de los espectadores se dirigía al símbolo, no al hombre que lo encarnaba.

Los diez primeros años del cine indio estuvieron casi completamente dedicados a la adaptación de relatos

mitológicos sacados tanto del Mahabharata como del Ramayana. El director de cine en la India vio que diatamente que eran lo que más allí había una mina inextinguible de temas dramáticos susceptibles de adaptación a la pantalla. En la época de las películas de episodios, cuando «Los misterios de Nueva York» o «Las aventuras de Paulina» contribuían a llenar las cajas fuertes de Hollywood, también se siguió el movimiento en la India, pero a la manera local. En el Ramayana, particularmente, había toda la acción necesaria a una película de episodios.

«El destierro de Rama», producido en 1918, fue una de las primeras entre las sacadas de la famosa epopeya. Por más angustioso que fuera ver a Pearl White colgando en el vacío agarrada al ala de un avión, o colgada de una cuerda y a punto de caer a un precipicio, la rubia heroína no podía rivalizar con Hanumán, el dios-mono, capaz de inmovilizarse en el espacio o de levantar una montaña con el dedo meñique. ¿Qué efecto de Hollywood podía competir para ese público con el combate de Rama y de Ravana, en que el primero hacía volar, una tras otra, las diez cabezas de su adversario, sólo para ver que volvían a salirle inmediatamente después de cortadas?

El Mahabharata no es únicamente el más viejo y el más largo de los dos poemas, sino también el más rico en relatos como el de Nala y Damayanti, como el de Sakuntala (inmortalizada por Kalidasa en la obra teatral del mismo nombre), como el de Savitri y, desde luego, los poéticos y emocionantes encuentros de Arjuna y Krishna, materia de un libro aparte, el Bhagavad-Gita. Todos ellos son cuentos que se prestan fácilmente a una adaptación cinematográfica. El más célebre es quizá, el primero, «Nala y Damayanti», ejemplo de las concepciones antropomórficas típicas de la cultura india tradicional; en él hay dioses con algo de la fragilidad de los hombres, mujeres célebres tanto por su belleza como por su ingenio y hombres que vencen a los dioses en la conquista de la heroína.

La primera versión del mismo se debe al director italiano Eugenio de Liguoro, que la llevó a la pantalla para la compañía «Madan Theatres» de Calcutta. «Nala y Damayanti» fue uno de los grandes espectáculos del cine mudo. En las veinte versiones cinematográficas que la sucedieron nunca fue menor el éxito de ese relato.

El advenimiento del cine parlante aumentó, en vez de disminuir, el atractivo popular de los temas épicos. Es significativo que entre las primeras

películas con banda sonora, «Ayodhya Ka Raja» (El rey de Ayodia) haya sido con mucho la mejor. Poco después, en 1934, Devaki Bose realizó «Sita», que sigue siendo quizá la más hermosa adaptación cinematográfica del Ramayana. Para presentar su relato este director se sirvió de un recurso típicamente indio. Como en los dramas sánscritos de otros tiempos, donde el narrador (llamado *sutradhar*) presentaba en el prólogo el tema general de la obra o algún aspecto particular de ésta, su película comienza con un comentario ilustrado por frescos que van presentando escenas de la vida de Rama y de Sita. Bose ha sido un precursor con este recurso, utilizado más tarde por Luciano Emmer con las pinturas de Giotto y por John Houston con los carteles y las pinturas de Toulouse Lautrec al comienzo de su «Moulin Rouge».

Durante la segunda guerra mundial, época en que el aumento de la demanda hizo que las compañías se dedicaran a lo más fácil, la producción cinematográfica de la India dio síntomas evidentes de cansancio. El hecho de que las dos películas más destacadas de esta época sean «Ram-Rajya» (El reino de Rama) y «Sakuntala», adaptadas respectivamente de episodios de los dos grandes poemas épicos, es bien significativo por cierto.

En «Ram Rajya» el momento culminante de la acción se produce cuando Rama, aunque convencido de la fidelidad de su mujer Sita y de su castidad en el cautiverio, la echa por una simple frase cruel de un hombre que pone en duda su inocencia. El director de la película, Vijay Bhatt, recuerda en ese sentido lo siguiente: «Cuando presenté mi obra en Nueva York, fueron muchos los que me preguntaron por qué el buen Rama cedía a la voz de su pueblo pese a su convicción de que Sita no tenía culpa alguna. Yo contesté diciendo que ahí se veía la diferencia entre los reyes democráticos del Occidente y los reyes del Oriente: Eduardo VIII había abandonado a su pueblo por amor de su mujer; Rama abandonaba a su mujer por amor de su pueblo.»

A simple vista la respuesta de Vijay Bhatt puede parecer patriótera y vana; pero en realidad lo único que demuestra es que los indios juzgan siempre su conducta (y a veces la de los otros) según los valores establecidos en las dos epopeyas, valores de ninguna manera inaccesibles al hombre. En realidad, el ascendiente y la fama de ambas se debe esencialmente a su profunda humanidad: en ellas los dioses se comportan como simples mortales y los hombres como dioses.

BHAGWAN GARGA, crítico e historiador de cine, ha realizado igualmente documentales cortos y filmes de arte y se encarga del intercambio cinematográfico entre Francia y la India. Dentro de la antología de la historia del cine que prepara la Unesco Garga se ocupará de la parte dedicada a la India.



En la isla de Java numerosos templos, y especialmente el célebre santuario de Prambanán, llevan en sus piedras la impronta secular del Ramayana y el Mahabharata. Las tribulaciones y nobles hazañas de Arjuna, jefe de los Pandava y héroe del segundo de los poemas, han inspirado esculturas famosas. Véase aquí un admirable rostro del héroe en las ruinas del templo de Djago (siglo XIII) al este de Java.

Photo © Yves Coffin

POEMAS DE PIEDRA Y COLOR DE LA LEYENDA *(viene de la pág. 31)*

la gran tradición india del anonimato en el arte, «una característica de la que puede sentirse particularmente orgullosa la cultura india».

Nada, o casi nada, se sabe de los artistas anónimos a quienes se deben las obras maestras escultóricas de que hemos hablado, pero, de acuerdo con la tradición mogol, muchas de las pinturas de esta escuela están firmadas. Entre los artistas que han trabajado en esta serie los más famosos son Daswanth y su hijo Rasawan, pintores indúes que trabajaron bajo la dirección y la vigilancia de maestros musulmanes en el taller imperial.

La obra de todos esos artistas, y

más particularmente de los que hemos nombrado, es de una gran riqueza de detalle y de una intensa percepción. Los personajes de los poemas épicos están representados con las ropas y dentro del ambiente en que vivieron los artistas. El color y los rasgos del dibujo son maravillosos; pero así y todo, algo le falta a esta serie: quizá el sentimiento de devoción. Se tiene la impresión de que, al cobrar una forma pictórica, el poema ha perdido un poco de su fuerza y su significado. La serie tiende a convertirse en ilustración de una historia agradable, pero a la que le falta la corriente espiritual que atraviesa todo el poema épico tal cual lo conocemos.

Durante el periodo mogol se hicieron otras series importantes de ilustraciones del Ramayana, sobreviviendo varias de ellas ejecutadas, ya en el estilo imperial, ya en el provinciano. En el siglo XVIII la pintura mogol tomó una orientación diferente, aunque siguiera dedicada a ilustrar los dos poemas épicos. El centro de operaciones se desplaza un poco; ahora es en Rajastán donde aparecen varias series muy completas de magníficas pinturas sobre esos temas. Los que retiene el artista de esta región son los del Ramayana, y han sobrevivido muchas series completas del poema que ahora forman parte de importantes colecciones en el mundo entero. Desde el

punto de vista técnico estas series quizá sean inferiores a las precedentes; la línea no es tan vibrante ni el color tan cuidadosamente elegido, ni las pinturas tienen tampoco el brillo de esmalte de las series mogoles.

Pero en cambio lo que hay en estas series de Rajastán es una mayor intensidad de emoción. Muchas de estas pinturas evidencian cierta inocencia, cierto asombro ante la contemplación de la forma divina, cualidades que son producto de un maravilloso equilibrio espiritual. La impresión que se tiene al verlas es de que el artista creía en todo lo que pintaba.

El otro gran centro de miniaturistas de la India, los montes del Pendjab, revela el mismo interés por los temas épicos, y una de las series de miniaturas más célebres de la escuela de las montañas o *pahari* es el gran Ramayana al que Cooraswamy ha dedicado tan sostenida atención y gran parte de cuyas páginas, de formato mayor que el habitual, se encuentra actualmente en el Boston Museum of Fine Arts.

Los expertos no se han puesto de acuerdo sobre la fecha de esta serie, pero sobre la calidad de las pinturas nadie ha expresado dudas. En una escena como la del sitio de Lanka, la imaginación inventiva del pintor de las montañas, al disponer ejércitos enteros de monos y de osos que cubren el flanco de la montaña a un lado de los dorados muros de la fortaleza en que se esconde el rey de los demonios, está aliada a un rico sentido del color y de la forma.

Lo que se advierte sobre todo en esas pinturas es el sentimiento de asombro y humildad suma con que el pintor ha tratado su tema. Aquí la tradición ha madurado y florecido plenamente. Otra serie más antigua de pinturas que ilustran el Ramayana proviene del pequeño principado de Guler, también situado en la montaña, y data probablemente de 1720. Las escenas de esta serie están tratadas en el estilo llamado de Basohli y tienen el vigor y la intensidad que lo caracterizan. Con la paleta más sencilla del mundo —una paleta de amarillos cálidos, de azules y rojos— el artista de las montañas ha creado en esas pinturas un mundo magnífico de dioses y héroes vistos con los ojos de la fe.

Hay otras series del Ramayana que proceden igualmente de las montañas, particularmente una importante y muy completa que viene del lejano Estado de Kulú y que los expertos llaman

familiarmente el Shangri-Ramayana; pero la que exhibe quizá la mayor delicadeza y el tratamiento más refinado es la del Mahabharata que ilustra el conmovedor episodio de Nala y Damayanti. En esta serie de exquisitos dibujos, algunos de los cuales son parcialmente coloreados, el artista del siglo XVIII ha dejado una obra maestra notable por su ternura de sentimiento. No se sabe exactamente de cuántos dibujos se componía esta serie, que parece haber sido muy considerable; en todo caso lo que queda es sencillamente magnífico.

La serie más completa del estilo *pahari* es también otra serie de dibujos que ilustra toda la historia del Ramayana y comprende setecientas páginas dibujadas en papel a la sanguina y con trazos nerviosos. La serie lleva la fecha de 1816 y está firmada por el artista Ranjha, de la familia del Pandit Seu, que la dibujó para el rajá Bhupinder Pal de Basohli. Toda ella está bien conservada y actualmente forma parte de la colección del Museo Nacional de Benarés. No se conoce serie más completa que ésta sobre los temas de los poemas épicos; lo más asombroso es que en ninguna parte de esos centenares de páginas se debilita la emoción con que la obra se ha llevado a cabo.

Este trabajo de un artista entrado ya en años muestra la influencia del yoga que, según se dice, informa toda la obra; sin tan intensa concentración espiritual —como la que, por otra parte, se necesita para haber escrito el poema original— no habría podido producirse una identificación tan completa con el espíritu y el «ethos» de éste. Un pasaje revelador del Bal Kanda del Ramayana cuenta cómo el autor legendario del poema, Valmiki, tuvo la visión completa de la historia de Rama antes de ponerse a escribirla. Para llegar a ello fue que, «sentándose con el rostro vuelto hacia el este y bebiendo un sorbo de agua como lo quieren las reglas, se absorbió en la contemplación yóguica de su tema».

«Gracias al poder que le dió el yoga, vio claramente ante sí a Rama, a Lakshmana y a Sita, así como al rey Dasarata con sus mujeres riendo, hablando, jugando y desplazándose por su reino como si estuvieran vivos. El poder del yoga le permitió contemplar, como un fruto de mirobalán que tuviera en la mano, todo lo ocurrido en el pasado y todo lo que ocurriría en el porvenir. Después de haber visto la verdad de los hechos gracias a su concentración, el sabio generoso comenzó a redactar la historia de Rama.»

Cabe suponer que el autor de las obras de arte de que hemos hablado haya seguido un método parecido para realizarlas.

ALGUNOS TITULOS PARA UNA BIBLIOGRAFIA DE LOS POEMAS EPICOS INDIOS

ESPAÑOL:

■ *Narraciones de la vieja India*, por Rafael Morales, Madrid, Aguilar, 1966. Colección «El Globo de Colores»: mitos y leyendas para niños.

■ *La muerte de Yashnadata y La elección de esposo de Draupadi*, por D.L. de Eguilaz Yangas, Granada, 1861. Ensayo de traducción literal de un episodio del Ramayana de Valmiki y otro del Mahabharata, acompañado del texto sánscrito y notas.

■ *El Bhagavad Gita del bienaventurado*, Poema indio traducido por Lotus, Buenos Aires, 1893.

FRANCES:

■ *Le Ramayana*, por Franz Toussaint, París, 1927.

■ *Le Ramayana, poème sanskrit de Valmiki*, traducido por Hippolyte Fauché, 2 vol., París, 1864.

■ *La Bhagavad-Gita*, traducido del sánscrito por S. Levi y J.T. Stickney, Ed. A. Maisonneuve, París, 1965.

■ *Le Mahabharata*, traducido por Hippolyte Fauché, 10 vols., París, 1863-70.

■ *La Bhagavad-Gita*, traducido según la versión de Sri Aurobindo. Texto francés de C. Rao, J. Herbert, Ed. A. Maisonneuve, París, 1962.

INGLES:

■ *Ramayana*, por C. Rajagopalachari, Bhavan's Book Univ., Bombay, 1957 (edición de bolsillo).

■ *El Canto de Dios - Bhagavad-Gita*, traducido por Swami Parbhavananda y Christopher Isherwood, con un prólogo de Aldous Huxley, Phoenix House, Londres, 1956.

■ *Gita, la Madre*, por Mahatma Gandhi, revisado y publicado por A. T. Hingorani, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1965.

Colección Unesco de Obras Representativas - Serie de la India:

■ *El Canto Ayodia del Ramayana según la versión de Kambán*, traducido del tamil por C. Rajagopalachari, George Allen and Unwin, Londres, 1961.

■ *Kavitavali*, por Tulsi Das - Traducido, con un prólogo crítico, por Raymond Allchin, George Allen and Unwin, Londres, 1964.

■ *Jnaneshvari*, por Jnaneshvar, con la adición del texto del Bhagavad-Gita (traduc. de S. Radakrishnan). Traducido por V. S. Pradhan; revisado y presentado por H. W. Lambert. George Allen and Unwin, Londres, 1967.

Los lectores nos escriben

LA SITUACIÓN EN LA ISLA DE PASCUA

Pésimamente mal informada está la lectora Gisèle Goffin (Bruselas) acerca de la situación en la Isla de Pascua.

En esta posesión chilena, sus habitantes, que no son indígenas en el sentido de retrasados, como emplea la palabra, tienen las mismas garantías y derechos de todos los chilenos, pueblo que se destaca en el mundo por gozar de amplia libertad.

La Isla de Pascua está a cargo directo de autoridades civiles, teniendo incluso un alcalde elegido en votación libre y secreta por los propios pascuenses. Existen además toda clase de servicios administrativos y de utilidad pública necesarios y suficientes para garantizar la libertad — derechos humanos— salud —educación— y progreso de todos sus habitantes. El gobierno ha iniciado un vasto plan de obras públicas y pronto habrá vuelos regulares entre el continente y la Isla.

De ningún modo viven los pascuenses acorralados en una aldea miserable. Muy por el contrario, gozan de la más amplia libertad para ir y venir por toda la isla y para viajar al continente o a cualquier lugar del mundo cuando y como lo deseen. Su «standard» de vida es el común a todos los chilenos.

Como dato de interés puedo agregarle que en el pasado mes de junio uno de estos «indígenas» recibió su nombramiento de teniente del Ejército de Chile después de haber completado sus estudios en la Escuela Militar.

Luis Navarrete Carvacho,
Viña del Mar, Chile.

BECAS PARA SUDAFRICANOS

Los problemas raciales de Sudáfrica son muchos y muy complejos; es evidente que no se los podrá resolver de la noche a la mañana. Pero los estudiantes de la Universidad británica de East Anglia han creado un fondo que esperan constituya una contribución activa a los esfuerzos de otras asociaciones estudiantiles del país costeados una beca para un estudiante sudafricano no europeo. El Senado de la Universidad apoya el plan y ha anunciado que no cobrará la matrícula al becario y aceptará solamente la mitad de sus gastos de residencia.

Tenemos contactos en Sudáfrica y un sistema para la selección del estudiante, y aunque el número de alumnos de la Universidad es todavía reducido, se espera que la colecta voluntaria entre ellos rinda una buena proporción de la suma necesaria.

Es de desear que sean muchos los interesados en ayudar activamente a que un estudiante no europeo reciba

educación universitaria en este país. Creemos que hay necesidad de disponer en Sudáfrica de un grupo considerable de no europeos con la necesaria preparación de la enseñanza superior, y nos gustaría contribuir a la formación del mismo.

N. E. Marnham,
Universidad de East Anglia,
Norwich.

EL MONUMENTO DE HIROSHIMA

El leer el artículo sobre la nueva ubicación dada a las estatuas de Ramsés II y al templo de Abu Simbel (número de febrero pasado) me ha hecho pensar que en Hiroshima también tenemos un monumento que espera las correspondientes medidas de conservación: las ruinas del edificio municipal muy por encima de cuya cúpula estalló en 1945 la primera bomba atómica.

La campaña llevada a cabo para que se mantengan las ruinas como monumento nacional comenzó en la misma Hiroshima y alcanzó proporciones nacionales, pero los fondos municipales de que se disponía para tomar medidas urgentes de conservación han resultado insuficientes. Se ha reunido más dinero y se ha podido empezar esa tarea.

La intención de los que la patrocinan no es la de conmemorar el odio o la venganza contra los Estados Unidos. Lo que queremos es que se ponga fin a la guerra para siempre —para eso apoyamos la Constitución de la Unesco— y creemos que la mejor manera de hacerlo es inculcar el deseo de paz en la mente de todos cuantos vengan a ver la cúpula.

Sakuichiro Kanai,
Saitama Ken, Japón.

¡MÁS DENTISTAS PARA EL AFRICA!

El notable artículo de Nicholas C. Otieno sobre la preparación de científicos en el Africa (número de junio) debió haber mencionado la grave falta de dentistas en ese continente.

Si los datos de que dispongo no están equivocados, en Africa hay un dentista solamente por cada 80 000 habitantes, situación que ha de ponerse peor a menos que se tomen medidas urgentes para ampliar considerablemente las facilidades que hay en las Facultades de Odontología de Dakar y de Lagos y a menos que se establezcan otros centros similares en las universidades africanas actualmente en construcción.

Jacques Charon,
Federación Dental Internacional,
París.

¿GUERRA O PAZ?

En el número de Agosto-Setiembre pasado se expresa espléndidamente, citando hechos, lo que es necesario para lograr la paz mundial y la comprensión entre las naciones. Lo que dicen Philip Noel-Baker, Su Santidad el Papa Pablo VI y el Director General de la Unesco, René Maheu, me ha impresionado en tal forma que he comprado varios ejemplares para hacerlos circular entre mis amigos y los miembros de nuestra Asociación local pro-Naciones Unidas. Estoy suscrito a esa revista por cuatro años y encuentro que cada número es una verdadera mina de información (ningún ejemplar carente de interés).

A. E. Green,
Asociación pro-Naciones Unidas,
Broadstone, Reino Unido.

NUEVOS PRECIOS DE "EL CORREO DE LA UNESCO"

El aumento en el costo de impresión y distribución de publicaciones periódicas registrado en el curso de los últimos años nos impone de nuevo una modificación en el precio de venta de «El Correo de la Unesco» tanto por lo que respecta a las suscripciones como al número suelto. A partir de enero de 1968, estos serán los precios de la revista:

NUMERO SUELTO: España, 16 pesetas; México, 3 pesos.

SUSCRIPCIÓN ANUAL: España, 160 pesetas; México, 30 pesos.

Para otros lectores europeos interesados en la edición española, los precios serán:

Número suelto: 1,20 Francos Franceses. — Suscripción anual: 12 Francos Franceses.

Los precios en otras monedas los comunicarán a los suscriptores los agentes de venta de las publicaciones de la Unesco. En la medida de lo posible, estos precios figurarán en la lista de esos agentes a publicarse en la contratapa del número de enero 1968.

INDICE DE "EL CORREO DE LA UNESCO" PARA 1967

Enero

FLORENCIA, VENECIA. Una campaña mundial de la Unesco (R. Maheu). Años para reparar el desastre (B. Molajoli). Dura prueba para los artesanos (R. Keating). Trágico censo. El «Cruclifijo» de Cimabue. Un hospital de cuadros improvisado (Harold J. Plenderleith). Una furla no vista en seis siglos (D. Tonini). Tesoros del arte mundial (12): El «Adán y Eva» de Masaccio.

Febrero

CALENDARIO DE UN EXCEDENTE DE POBLACION. Tres siglos de demografía (B. Ourlans). Población mundial de pasado mañana (J. Fourastié). Ayuda técnica de urgencia (E.D. Mills). Por una ética de la Información (R. Maheu). La Unesco al servicio de la paz (V. de Lipski). Tesoros del arte mundial (13) Máscara del Gabón.

Marzo

APARTHEID. Los excluidos (informe de la Unesco). Influencia del apartheid sobre la cultura (A. Paton). El diálogo prohibido (L. Nkosi). La irrealidad codificada (D. Brutus). Muerte a las ideas (R. Segal). La cultura en el garrote (B. Breytenbach). Derroche de hombres (encuesta O.I.T.) El apartheid y la iglesia (Informe Unesco). Tesoros del arte mundial (14) Lo que dice la mano (Rodin).

Abril

EXPO 67. Nacimiento de una cultura (F.C. James). El certamen Internacional de Montreal. El gran norte (I. Balrd). Los poetas de la tundra. Vidrieras de Iglesia de la Europa medieval (4 págs. colores). Risa y perseverancia (A. Hoffmeister). Orfelinato para animales salvajes (R. Greenough) Tesoros del arte mundial (15) El jinete soberano (Hungria).

Mayo

HISTORIA DE LA HUMANIDAD. Antepasados del trigo y del maíz; primeros animales domésticos (J. Hawkes). Cuando los ruidos se volvieron música (L. Pareti). Cifras que abren horizontes: se perfilan los rasgos de la tierra (P. Wolff). ¿Llevaron los pescadores japoneses la alfarería a Sudamérica? (B.J. Meggers). Los marinos aprenden a navegar con viento en contra (L. Gottschalk). Le segunda revolución científica (J. Bronowski). Fuentes de energía de las sociedades industriales; la era de los materiales sintéticos (C.F. Ware, K.M. Panikar y J.M. Romein). Descubriendo los secretos del mundo animal (J. Oppenheimer); Tesoros del arte mundial (16) Orfebrería Indígena (Colombia).

Junio

AFRICA Y SU GENIO. Un continente en mutación (G. d'Arbousler). Redescubrimiento de la historia africana (K. Onwuka Dike). Protección del patrimonio artístico (Ekpo Eyo). Mapa del Africa actual: 39 banderas en colores. Literatura africana (E. Mphalele). 21 escritores

del Africa tropical. Idiomas africanos y vida moderna (P. Diagne). Preparando a los científicos del mañana (N.C. Otieno). Elementos de bibliografía africana. Tesoros del arte mundial (17): Una mirada del Africa milenaria.

Julio

¿SILENCIO! El ruido (O. Schenker Sprüngli). Los arquitectos del silencio (C. Stramentov). ¿Qué remedio para el estruendo de autos y aviones? (L.L. Beranek). Alfombra supersónica. El estrépito, forma de delincuencia en Córdoba (G.L. Fuchs). El ruido y la salud (G. Lehmann). El peligro de los infrasonidos. Tesoros del arte mundial (18) Las voces del silencio (H. Rousseau).

Agosto-Setiembre

¿GUERRA O PAZ? Imagen de un mundo desarmado (encuesta Unesco). La ciencia y el desarme (P. Noel-Baker). Lo que está en juego (V. Ardatovsky). Desarrollo es otro nombre de la paz (enciclica de Pablo VI). Crear un nuevo orden en la tierra (R. Maheu). Kuboyama y la saga del «Dragón Afortunado» (R. Hudson). No se vive sólo de política (Y. Nehru). Auroville, ciudad de concordia universal. Tistú el de los pulgares verdes (M. Druon). La Unesco y la paz. Tesoros del arte mundial (19) La mano del bogomil (Yugoeslavia).

Octubre

MARIE CURIE. Historia de una vida dedicada a la ciencia. La más preciosa savia vital (M. Curie). La niña prodigio (L. Infeld). La que llamábamos «patronne» (M. Perey). El gran peligro de los volcanes extintos (H. Tazleff). Rubén Darío (E. Rodríguez Monegal). Grandes hombres y grandes sucesos. El programa alimentario mundial (C. Mackenzie). Tesoros del arte mundial (20) Muchacho budista de Corea.

Noviembre

LA U.R.S.S. DE HOY. Metamorfosis de un continente (N. Mijallov). Del analfabeto al cosmonauta (V. Eliútin) En las aulas, frente a los problemas del mañana (M. Prokofiev). Reflexiones sobre la cultura soviética (S. Guerassimov). Nuevos horizontes de Moscú, 1967: 700,000 científicos soviéticos (M. Laurentiev). Un programa de televisión para el planeta (P. de Latil). Las sorpresas del pasado de Etiopía (R.H. Howland).

Diciembre

EL MAHABHARATA Y EL RAMAYANA. Dos grandes poemas épicos de la India (A.L. Basham). Influencia de los poemas sobre las artes de la India y del Asia sudoriental (B.N. Goswamy). Su influencia en los pueblos de éstas (Anil de Silva). Diversas representaciones del Mahabharata y del Ramayana (12 páginas en colores). Kathakali, el drama ballado de la India (C. Kunchu Nair). Selecciones de los poemas (Kamban, traducción de C. Rajagopalachari). Los poemas en el cine (B.D. Garga). Tesoros del arte mundial (21) Ravana sacudiendo el monte Kailasa (escultura India del siglo VIII).

PARA RENOVAR SU SUSCRIPCION

y pedir otras publicaciones de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en todas las librerías o directamente al agente general de ésta. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país, y los precios señalados después de las direcciones de los agentes corresponden a una suscripción anual a «EL CORREO DE LA UNESCO».

★

ANTILLAS NEERLANDESAS. C.G.T. van Dorp & Co. (Ned. Anc.) N.Y. Willemstad, Curaçao, N.A.

— ARGENTINA. Editorial Sudamericana, S.A., Humberto I No. 545, Buenos Aires.

— ALEMANIA. Todas las publicaciones: R. Oldenburg Verlag, Rosenheimerstr. 145, Munich 8. Para «UNESCO KURIER» (edición alemana) únicamente: Vertrieb Bahrenfelder-Chaussee 160, Hamburg. Bahrenfeld, C.C.P. 276650.

— BOLIVIA. Librería Universitaria, Universidad Mayor de San Francisco Xavier de Chuquisaca, Apartado 212, Sucre.

— BRASIL. Livraria de la Fundação Getulio Vargas, 186, Praia de Botafogo, Caixa postal 4081-ZC-05, Rio de Janeiro.

— COLOMBIA. Librería Buchholz Galería, Avenida Jiménez de Quesada 8-40, Bogotá; Ediciones Tercer Mundo, Apto. aéreo 4817, Bogotá;

Distrilibros Ltda., Pío Alfonso García, Carrera 4a 36-119, Cartagena; J Germán Rodríguez N., Oficina 201, Edificio Banco de Bogotá, Girardot, Cundinamarca;

Librería Universitaria, Universidad Pedagógica de Colombia, Tunja.

— COSTA RICA. Todas las publicaciones: Librería Trejos S.A., Apartado 1313, Teléf. 2285 y 3200 San José. Para «El Correo»: Carlos Valerín Sáenz & Co. Ltda., «El Palacio de las Revistas», Apto. 1924, San José.

— CUBA. Cubartimpex, Simón Bolívar 1, Palacio Aldama Building (Apartado 1764), La Habana.

— CHILE. Todas las publicaciones: Editorial Universitaria, S.A., Avenida B. O'Higgins 1058, Casilla 10 220, Santiago. «El Correo» únicamente: Comisión Nacional de la Unesco, Mac Iver 764, Depto. 63, Santiago.

— ECUADOR. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, Casilla de correo 3542, Guayaquil.

— EL SALVADOR. Librería Cultural Salvadoreña, S.A., Edificio San Martín, 6a. Calle Oriente N° 118, San Salvador.

— ESPAÑA. Todas las publicaciones: Librería Científica Medinaceli, Duque de Medinaceli 4, Madrid 14. «El Correo» únicamente: Ediciones Ibero-americanas, S.A., Calle de Oñate, 15, Madrid. Sub-agente «El Correo»: Ediciones Liber, Apto. 17, Ondárroga (Vizcaya).

— ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA. Unesco Publications Center, 317 East 34th. St., Nueva York N.Y. 10016

— FILIPINAS. The Modern Book. Co., 928 Rizal Avenue, P.O. Box 632, Manila.

— FRANCIA. Librairie de l'Unesco, Place de Fontenoy, Paris, 7°. C.C.P. Paris 12.

598-48 — GUATEMALA. Comisión Nacional de la Unesco, 6a Calle 9.27, Zona 1, Guatemala.

— HONDURAS. Librería Cultura, Apartado postal 568 Tegucigalpa, D.C. — JAMAICA. Spangster's Book Room, 91 Harbour St., Kingston.

— MARRUECOS. Librairie «Aux belles Images», 281, Avenue Mohammed V., Rabat. «El Correo de la Unesco» para el personal docente: Comisión Marroquí para la Unesco, 20, Zenkat Mourabitine, Rabat (CCP 324-45)

— MEXICO. Editorial Hermes, Ignacio Mariscal 41, México D.F.

— MOZAMBIQUE. Salema & Carvalho, Ltda., Caixa Postal 192, Beira.

— NICARAGUA. Librería Cultural Nicaragüense, Calle 15 de Setiembre y Avenida Bolívar, Apartado N° 807, Managua.

— PARAGUAY. Agencia de Librerías Nizza S.A., Estrella No. 721, Asunción.

— PERU. Distribuidora Inca S. A. Emilio Althaus 470, Apartado 3115 Lima.

— PORTUGAL. Dias & Andrade Lda. Livraria Portugal, Rua do Carmo 70, Lisboa.

— PUERTO RICO. Spanish-English Publications, Calle Eleanor Roosevelt 115, Apartado 1912, Hato Rey.

— REINO UNIDO. H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres, S.E.1.

— REPUBLICA DOMINICANA. Librería Dominicana, Mercedes 49, Apartado de Correos 656, Santo Domingo.

— URUGUAY. Editorial Losada Uruguay S.A., Colonia 1060, Teléf. 8 75 61, Montevideo.

— VENEZUELA. Distribuidora de Publicaciones Venezolanas (DIPUVEN), Avenida del Libertador, Edificio La Línea, Local A, Apartado de Correos 10440, Tel. 72.06.70 y 72.69.45, Caracas.



Foto © Roger Viollet

Héroes milenarios en la piedra de Angkor

El Mahabharata y el Ramayana, antiquísimas epopeyas hindúes, han seguido inspirando en todas las épocas a poetas y artistas, no solamente en la India, sino también en gran parte de Asia. Se los puede " leer " en la piedra de Angkor (Camboja) recorriendo con la vista los enormes bajorrelieves (1200 metros cuadrados de esculturas) que adornan, en el primer piso, la galería de Angkor Vat, templo levantado en el siglo XII. Aquí tenemos un detalle de una lucha entre monos, que ayudan al héroe del Ramayana a salir victorioso.