

EL MENSAJE DE AMOR EN LA POESÍA SÁNSCRITA: KĀLIDĀSA Y VEDĀNTADEŚIKA

ÓSCAR FIGUEROA
University of Chicago

I. El tema del amor en separación en la literatura sánscrita

Fiel al espíritu taxonómico que caracteriza a la tradición intelectual de la India, la antigua teoría literaria sánscrita (*alañkāraśāstra*) emprendería desde una época temprana la tarea de clasificar exhaustivamente las distintas emociones que definen la experiencia poética. Llamó *rasa*, literalmente “sabor”, a esa experiencia y fijó su número en ocho: lo heroico (*vīra*), lo iracundo (*raudra*), lo repulsivo (*bībhatsa*), lo terrorífico (*bhayānaka*), lo cómico (*hāsya*), lo asombroso (*adbhuta*), lo patético (*karuṇa*) y lo erótico o amoroso (*śrīngāra*).¹

De estas experiencias, fue el sentimiento erótico (*śrīngāra*) el que recibió la mayor atención, a tal grado que se le llegó a considerar como capaz de producir la emoción estética más profunda.² Esta preferencia no debe extrañarnos. Refleja, primero que nada, una predilección entre los poetas mismos, quienes desde siempre reconocieron y celebraron la asombrosa riqueza expresiva del amor. Así, los dos grandes géneros de la lite-

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 26 de octubre de 2006 y aceptado para su publicación el 14 de marzo de 2007.

¹ Abhinavagupta, el gran pensador de Cachemira del siglo x, añadió a esta lista una novena modalidad: *śāntarasa* o la emoción estética de reposo. Surgida de un estado de desapego total (*nirveda*), *śāntarasa* es, de acuerdo con Abhinavagupta, la experiencia estética que subyace a todas las demás como su fundamento en virtud de su estrecha relación con la liberación espiritual (*mokṣa*). La validez de esta inclusión, que en buena medida responde a la posibilidad de vincular las experiencias estética y religiosa, no estuvo exenta de polémica, y hoy en día sigue siendo uno de los temas más debatidos entre los especialistas de la literatura sánscrita.

² Se debe a Ānandavardhana, autor del célebre tratado de teoría literaria del siglo ix, el *Dhvanyāloka*, la formulación definitiva de esta superioridad. Cfr. *Dhvanyāloka* 2.7.

ratura sánskrita, el propiamente poético (*kāvya*) y el dramático (*nāṭya*), dedicaron al tema del amor muchas de sus páginas más gloriosas.

Hay, sin embargo, una razón todavía más básica detrás de esta distinción. Tanto el poeta como el crítico literario ensalzan las virtudes del amor en la medida en que éste nos enfrenta como ninguna otra emoción con aspectos fundamentales de la condición humana. Ya sea de manera latente o descarnada, fatal o venturosa, condenado a la imposibilidad o llamado para elevarse por encima de toda imposibilidad, el amor revela, en la relación con el otro, los problemas de la finitud y la dualidad, la trascendencia y la unidad, adentrándose entonces a los ámbitos del pensamiento filosófico y religioso.

Así, la teoría poética india no sólo no ignoró el enorme poder expresivo contenido en el sentimiento amoroso, sino que además realizó su naturaleza cuando, precisamente con el fin de profundizar en sus cualidades, lo dividió en dos momentos: la unión amorosa (*sambhoga*) y el amor en separación (*vipralamba*).³

En su famoso tratado sobre dramaturgia, Abhinavagupta explica que en sentido estricto *sambhoga* y *vipralamba* son dos aspectos de una misma experiencia y no emociones distintas.⁴ En su reciprocidad implícita, separación y reencuentro contribuyen a expresar poéticamente el amor en su totalidad. Es a través de su carácter dual que el amor mismo prevalece en su forma más completa y rica. La precisión es importante en el caso particular de la separación amorosa, dada su posible confusión con el sentimiento patético (*karuṇa*). El mismo Abhinavagupta resuelve el problema explicando que *karuṇa* sólo puede tener cabida en un contexto poético donde la separación suponga imposibilidad absoluta, por ejemplo debido a un exilio permanente o a la muerte de uno de los amantes, en cuyo caso el dolor de la separación tendrá el signo de la pérdida irremedia-

³ En este contexto, la tipología de heroínas (*nāyikā*) asociadas a la poesía erótica incluye en su lista a la *proṣita-bhartṛkā*, que Viśvanātha Kavirāja (s. XIV) define en su famoso *Sāhityadarpaṇa* (97-119) como “aquella [heroína] cuyo amado tuvo que marcharse a un país distante y ahora padece el dolor que causa el amor” (*vaśāt tasyāḥ dūradeśam gataḥ patih sā manobhava-duḥkhārtā bhavet proṣitabhartṛkā*). Véanse en este mismo sentido *Rasamañjarī* (3.94) y el comentario de Abhinavagupta al poema *Gaṭhakarpara* (1).

⁴ *Abhinavabhāratī*, 1.303.

ble.⁵ En cambio, en el amor en separación, a pesar de toda la aflicción y ansiedad que la distancia trae a los amantes, lo que impera es *rati*, el deseo, y con él la posibilidad del reencuentro. El amor se padece aquí desde el espacio del anhelo (*autsukya*) y la esperanza (*āshā*). Kālidāsa, el máximo poeta de la literatura sánscrita, condensó la idea en su poema *Meghadūta*:

Cuando los amantes están separados es el lazo de la esperanza lo que sostiene el corazón de la mujer que tal como una flor está siempre a punto de desfallecer.⁶

Este lazo debe tener la fuerza suficiente como para trascender lo que en un sentido “real” parecería imposible, para mantener viva la llama del deseo aun en medio de la aflicción más profunda. Así, incluso en el caso extremo de la muerte de uno de los amantes, si lo que prevalece es el deseo, por ejemplo en la forma de un posible reencuentro en otro plano de realidad,⁷ el resultado es *vipralamba* y no *karuṇa*.⁸

Puede decirse entonces que son las necesidades expresivas del poeta y no la imposibilidad “real” lo que decide al final si la *rasa* que domina un poema es el amor en separación o lo patético. Como veremos, el sentido de “posibilidad” que subyace a la imposibilidad amorosa se rige bajo este mismo criterio. O mejor todavía, para que el poema valga como un ejemplo genuino de *vipralambaśrṅgāra*, el deseo que infunde fuerza a los amantes en la dirección de su reencuentro deberá conformarse con un tipo de unión que no coincide con un enlace real, físico. Esto tiene desde luego algo de paradójico, pues sin abandonar el estado de separación (en cuyo caso la trama se situaría más allá del horizonte expresivo de *vipralamba*), la aspiración lógica es el reencuentro. Al mismo tiempo, es necesariamente sobre la base de esta tensión que el poema amoroso puede comunicarnos

⁵ *Ibid.*, 1.311.

⁶ *Meghadūta* 11: *āsābandhaḥ kusumasadrśam prāyaśo byaṅganānām sadyaḥpāta-pranayī hrdayam viprayoge ruṇaddhi*.

⁷ El ejemplo clásico de esta unión amorosa post mortem se debe también a Kālidāsa. Aparece en el canto octavo del *Raghubarāśa* a través de la historia de Indumati y Aja.

⁸ *Cfr.* V. Raghavan, *The Number of Rasas*, Madras, The Adyar Library Series, vol. xxiii, 1967, p. 146.

una verdad que va más allá de la historia de los amantes concretos y que no obstante es sólo a través de ellos que nos es comprensible, una verdad que pertenece más bien a la realidad toda en su textura más íntima. En el caso de la literatura sánscrita, esta paradoja dio pie a una estrategia poética muy específica y, más aún, a todo un género literario por sí mismo: el mensaje amoroso (*sandēśa*, *dūta*).

II. El mensaje de amor como género literario

Al aspirar a una unión que sólo puede tener cabida dentro de los límites que toda separación impone, la tradición poética de *vipralambāśrīngāra* hubo de imaginar un recurso “alternativo” mediante el cual lamentar la separación que cumpliera al mismo tiempo con el propósito de expresar la grandeza de un amor completo. El resultado fue una unidad mediada, es decir, la que se logra a través de un mensaje, según dos momentos, su forma y su contenido, podríamos decir: la figura del mensajero y el mensaje mismo. En complicidad con los amantes, mensaje y mensajero representan el puente que se tiende para reunir allí donde de otro modo sólo habría (y hay) separación, dualidad.

No puede subestimarse la relevancia que este género tiene en la literatura sánscrita. Antes que Kālidāsa canonizara todas las convenciones que le distinguen (la ingenuidad de la amante, el monzón como escenario de la trama, la fertilidad de una naturaleza desbocada, etc.⁹), la tradición literaria del mensaje amoroso tiene su antecedente más antiguo en el universo mítico —y entonces igualmente canónico— del *Rāmāyana*,¹⁰ al que, cabe destacar, la tradición hindú considera poema o, más exactamente, el poema primordial, el poema de poemas (*ādikāvya*).¹¹

⁹ En el segundo canto de su *Rtusambhāra* (2-19), Kālidāsa enumera tanto los elementos que exaltan la dicha del reencuentro como aquellos que intensifican la agonía de la separación, estableciendo así los principios expresivos y simbólicos que habrán de regir ambas modalidades poéticas.

¹⁰ Lo cual no necesariamente significa que sea *vipralambāśrīngāra* la *rasa* que domina la historia completa del *Rāmāyana*. Según Ānandavardhana, por ejemplo, esa *rasa* es *karuṇa*.

¹¹ Y no forzosamente una épica como suele asumirse en el afán de ponerlo al lado del *Mahābhārata*, lo que de cualquier modo no parece ayudar demasiado en cuanto a definir qué cosa es exactamente el *Mahābhārata* está lejos de ser una tarea sencilla. De

Rāma y Sitā son la pareja arquetípica no sólo por el amor y lealtad que se profesan, sino porque su amor incluye, como uno de sus elementos centrales, una experiencia de separación. Todos conocemos la historia: con el fin de cumplir con los deseos de su padre, pero también obedeciendo a la fuerza inextricable del destino (esa ley que el pensamiento religioso indio concibió incluso por encima del poder divino), Rāma se somete a un prolongado exilio acompañado de su hermano menor, Lakṣmaṇa, y de su esposa, Sitā. Rāvaṇa, el señor de los demonios (*rākṣasas*), rapta a Sitā, en parte cegado por su belleza, en parte con el fin de vengar la humillación que su hermana, Śurpanakhā, sufre de manos de Rāma. Atormentado por esta separación, Rāma encomienda al prodigioso mono Hanumān la difícil tarea de viajar a Lanka, el temible país de los demonios, para averiguar si su amada se encuentra allí. A partir de este momento, Hanumān se convierte en una figura crucial para el desarrollo de la historia: el mensajero.

Si Rāma y Sitā son la pareja arquetípica, Hanumān no puede tener sino el mismo *status* en su papel de mensajero: leal, prudente, valeroso y dotado además de una sensibilidad única para comprender la aflicción humana, algo que en última instancia y como veremos guarda una estrecha relación con el hecho de que no sea humano, de pertenecer más bien al mundo elemental de la naturaleza, pues es la naturaleza el sitio al que el enamorado se dirige, casi instintivamente, en busca de consuelo; la naturaleza, que además posee la habilidad para acortar la distancia, para desplazarse con libertad y hacer así posible la entrega del mensaje: “Vengo de parte de Rāma, sabe que soy su mensajero... Sin ti, Rāma sufre terriblemente. Es su deseo saber si estás bien”.¹²

acuerdo con la tradición, el *Mahābhārata* pertenece a la categoría general de *ākhyāna* (lit. narración), género que abarca tanto obras de ficción como recuentos de hechos memorables (*itihāsa*) y míticos (*purāna*). Sin embargo, contra esta opinión, Ānandavardhana consideró al *Mahābhārata* como una obra que cumple cabalmente con los dos principios que definen la forma más elevada de expresión poética: *rasa* y *dhvani*. Estamos, pues, al otro extremo de donde comenzó esta nota: en vez de querer ver al *Rāmāyana* al lado del *Mahābhārata* lo que tenemos ahora es al *Mahābhārata* al lado del *Rāmāyana*, es decir, como un ejemplo de *kāvya*.

¹² Las referencias al *Rāmāyana* proceden de la edición de Arshia Sattar: *The Rāmāyana of Vālmiki*, Nueva Delhi, Penguin, 2000, p. 480.

El mismo Kālidāsa no pasó por alto el legado que le precedía. Como afirma Mallinātha (XIV), el comentarista clásico más importante de su obra: “Se cree que el poeta escribió el poema *Meghadūta* teniendo en mente el mensaje que Hanumān llevó a Sitā de parte de Rāma”.¹³ Así, el primer verso del poema describe al anónimo héroe del mismo, “un cierto *yakṣa*” (*kaścit... yakṣa*), padeciendo un exilio obligado en las montañas de Rāma (*rāmagiri*),¹⁴ que Mallinātha no duda en identificar con Citrakūṭa,¹⁵ la región a la que, de acuerdo con el *Rāmāyana*, arriban Rāma y compañía al comienzo de su propio exilio y donde se desarrollan algunos de los pasajes más memorables de la obra. Todavía más explícito es el verso hacia el final del poema, donde Kālidāsa nos cuenta el modo en que la amada habrá de recibir a la nube mensajera:

Tal como Sitā lo hizo con Hanumān, al escucharte [mi amada], con el corazón aliviado en su anhelo, se volverá, te mirará y te recibirá como es debido.¹⁶

Juntos, la historia de Rāma y Sitā y el poema *Meghadūta* sentaron las bases para lo que se convertiría en una perdurable tradición literaria, dando lugar, con el paso de los siglos, a una compleja y rica red intertextual. Así, poetas que al igual que Kālidāsa pensaron y escribieron en sánscrito siguieron con entusiasmo y admiración el viaje de la nube mensajera, ya no como simples lectores sino buscando darle continuidad a la historia, esto

¹³ *sītām prati rāmasya hanumatsandēsam manasi nidhāya meghasandēsam kaviḥ krtavānityābhūh.*

¹⁴ *Meghadūta* 1: *yakṣaścakre janakatanayāsnānapunyodakeṣu snigdhačchāyātaruṣu vasatim rāmagiryāśrameṣu.*

De acuerdo con la mitología india, los *yakṣas* son criaturas semidivinas al servicio del dios Kubera. Que Kālidāsa haya elegido no sólo a un *yakṣa* sino a uno del que no sabemos su nombre, como lo establece el pronombre impersonal con el que abruptamente abre el poema (*kaścit*), fue y sigue siendo motivo de debate entre los estudiosos de su obra. A diferencia de sus otros dos famosos poemas, *Raghuvaṃśa* y *Kumārasambhava*, Kālidāsa ha decidido de este modo apartarse de la norma tradicional de narrar historias con caracteres bien definidos, dándole al poema no sólo su peculiar sentido de dramatismo sino además de universalidad. En última instancia, la indeterminación del *yakṣa* confirma el carácter fundamental y esencialmente humano de la separación.

¹⁵ *rāmagireścitrakūṭasyāśrameṣu vasatim.*

¹⁶ *Meghadūta* 97: *ityākhyāte pavanatanayam maithilāvenmukhī sā tvāmukhaṅ-ṭhocchvasitahṛdayā vīkṣya sambhāvya caiva.*

es, confiando a nuevos mensajeros la promesa del reencuentro y ensayando con ellos nuevas rutas en distintas direcciones a lo largo y ancho del paisaje indio hasta alcanzar al fin a la amada y revelar el secreto que pueda mitigar la ausencia. La lista es larga e incluye, entre otros, a los poemas *Gaṭhakarpara* (“El cántaro roto”), atribuido a Kālidāsa y del que se conserva un comentario escrito por Abhinavagupta; *Pavanadūta* (“El viento mensajero”), escrito por Dhoyī (s. XII); *Hamsadūta* (“El ganso mensajero”), del poeta bengalí Rūpa Gosvāmi (s. XVI); así como el poema que aquí nos interesa explorar comparándole con el *Meghadūta*, el *Hamsasandēśa* (“El ganso mensajero”), del pensador vedantino del sur de la India, Vedāntadeśika, también conocido como Venkata Nātha (s. XIV).¹⁷

El *Hamsasandēśa* establece su deuda con el *Meghadūta* a través de un sinfín de alusiones tanto explícitas como implícitas, formales¹⁸ y de contenido. Al mismo tiempo, el poema mantiene, sin embargo, una identidad y originalidad propias. En ocasiones, no sin cierta dosis de ironía, incluso se distancia radicalmente del *Meghadūta*. El poema se sabe, pues, en deuda respecto de la tradición llamada Kālidāsa, pero no hace de este tributo llano sometimiento o simple reiteración sino que, sobre la base de los límites y convenciones trazadas por esa tradición, explora una lectura distinta de la misma. Así, por mencionar sólo el ejemplo más obvio, al elegir a Rāma y Sītā como los héroes de su historia, Vedāntadeśika parece buscar remontarse a la “pareja original” (y entonces a la obra original: el *Rāmāyana*) no sólo con la finalidad de evitar “repetir” a Kālidāsa

¹⁷ Es importante mencionar el enorme impacto que el género tuvo para el desarrollo de la literatura en las lenguas vernáculas de la India, tal como puede apreciarse en obras como el *Sandēśarāsaka* (circa XII-XIII), escrito en lengua apabhramśa por el poeta musulmán Abdul Rahmān, o la colección de canciones amorosas en lengua mārāvārī (antiguo rājasthānī) conocidas como *dhola* (del sánscrito *dodbaka*, “distico”), así como la poesía de varios de los santos del movimiento devocional (*bhakti*), en particular Kabīr y Mirā-bāi, quienes le dieron a dicho género un sentido abiertamente religioso y teista, haciendo converger entonces, por un lado, la dialéctica del amor y, por el otro, la del sendero místico. Quizá el ejemplo contemporáneo mejor conocido de esta perdurable influencia es el de R. Tagore, autor de un poema *Meghadūta* en bengalí, tributo explícito a Kālidāsa.

¹⁸ Entre éstas, el número de versos, la métrica (el metro *mandākerāntā*, compuesto de cuatro líneas de 17 sílabas), el uso de la aliteración y en general la estructura del poema con los distintos momentos narrativos que la componen y que en varios sentidos hacen recordar una secuencia teatral.

sino poniendo en entredicho al *Meghadūta* como el modelo a seguir.

No podemos ofrecer aquí un análisis de las muchas formas en que el *Hamsasandēśa* “rehace” la trama del *Meghadūta*, ni de las diversas convenciones literarias y los ricos aspectos simbólicos de ambos poemas. En cambio, y con el fin de profundizar en lo que antes he presentado como la esencia de esta tradición, quisiera centrarme en el corazón mismo de los dos poemas, esto es, en la estrofa que revela el ansiado mensaje de amor, en aquello que expresamente “dicen”, por un lado, en el *Meghadūta*, el *yakṣa* a su amada de voz de una nube cuyo peregrinar incluye, entre otros lugares, la meseta del Decán, las tortuosas montañas Vindhya, la ciudad de Ujjain —por la que Kālidāsa no se guarda elogios—, la planicie sagrada de Kurukṣetra, el Ganges y, finalmente, Alakā, el mítico reino de los *yakṣas* en el Himalaya; y, por el otro, en el *Hamsasandēśa*, en que Rāma comunica a Sitā a través de un ganso que tras regresar del Himalaya (adonde acompañó a la nube —y al poema!— de Kālidāsa) emprende una vez más el vuelo desde el país Tamil y hasta la isla de Lanka, no sin antes hacer escalas en el famoso templo de Tirupati y en la opulenta ciudad Kanchi, sitios a los que Vedāntadeśika rinde tributo en varios versos.

III. La nube y el ganso

El momento culminante de ambas historias de amor, el verso 60 del segundo canto, establece la estrategia con la que nuestros autores buscaron resolver “poéticamente” el dilema de la separación. Como dijimos antes, las resonancias religiosas de esa tarea no son circunstanciales. Por el contrario, la poesía responde aquí, desde sus propios recursos expresivos, a uno de los grandes temas de la literatura filosófica y espiritual de la India.

Al reflexionar sobre el contenido de estos dos mensajes, de algún modo nos adentramos a un par de apuestas literarias para resolver —o al menos dotar de un sentido distinto, quizá simplemente hacer más tolerable— el problema de la dualidad y, en última instancia y si bien indirectamente, para confirmar la posibilidad de la unidad. Al encarnar virtudes como la

lealtad o la transformación, la nube y el ganso se convierten en ese elemento capaz de contrarrestar, tal vez subvertir, la calamidad que el destino ha traído a los amantes. Al mismo tiempo, el puente “natural” contenido en la figura del mensajero nunca acaba por ser suficiente en sí mismo, sino que, como tal, debe permanecer en su función mediadora, esto es, facilitando, pero no consumando, el deseo humano de trascender el estado de separación. La solución real (o el fracaso) de la trama separación-uniión se cifra entonces únicamente en el mensaje mismo. ¿Cuál es, pues, ese mensaje?

Con la nube:

Lejos de ti, su camino impedido a causa del cruel destino, en sus pensamientos él entra en tu cuerpo con el suyo —tu frágil y exhausto cuerpo, hecho un mar de lágrimas, anhelando con vehemencia, suspirante; su frágil y terriblemente exhausto cuerpo, cubierto de lágrimas, anheloso, suspirando febrilmente.¹⁹

Con el ganso:

Al descubrir en el viento cómo se tocan nuestros cuerpos y en la luna cómo se funden nuestras miradas; al ver en el Universo la casa que los dos habitamos y en la Tierra el aposento donde dormimos; al hallar en el firmamento tapizado de estrellas la expansión de nuestro hermoso dosel, entro en ti, ¡oh hermosa!, lejos como estás a causa del destino.²⁰

Traducidos, los versos cumplen aquí apenas el propósito de orientarnos en medio de su riqueza semántica. Para apreciar mejor esa riqueza no hay más remedio que violentar los versos “explicando” algunos de sus detalles más significativos, los mismos que difícilmente puede capturar una traducción, ya sea literal o literaria, profesional o inexperta como la de este autor.

Quizá lo primero que llama la atención es la referencia al destino. No es una casualidad. El destino tiene el *status* de con-

¹⁹ *aṅgenāṅgam pratana tanunā gādbatapta taptam / sāsrenāsradrutam aviratōtkañṭham utkañṭhitena / uṣṇocchvāsam samadhikatarocchvāsīnā dūravartī / saṅkalpaiḥ te viśati vidhinā vairirinā ruddhamārgaḥ.*

²⁰ *dehasparśam mālayapavane dṛṣṭisambbedamindau / dhāmaikatvam jagati bhuvī cābhinnaparyāṅkayogam / tārcitre vijati vitatim śrīvītānasya paśyan / dūribhūtām sutanu vidhinā tvāmāham nirviśāmi.*

vención literaria dentro del universo poético de *vipralamba*.²¹ En ambas estrofas, la palabra “destino”, *vidhi*, ocupa la misma posición métrica. *Vidhi* representa, entonces, no sólo semántica sino también sintáctica y fonéticamente, una especie de umbral lingüístico por el que podemos transitar de uno a otro poema. Pero Vedāntadeśika “repite” a Kālidāsa marcando una clara distancia, pues mientras el segundo matiza el destino con el adjetivo *vairin* (“cruel”, “hostil”), el primero decide quedarse con el destino y nada más, sin calificarlo ni decirnos qué valor debemos atribuirle.

El mismo procedimiento tiene lugar con el sujeto gramatical de los versos: el amante. Vedāntadeśika usa simplemente el pronombre personal “yo” (*aham*), mientras que Kālidāsa, además de preferir la tercera persona (dotando así a la nube de una presencia más prominente), añade un adjetivo: “aquel cuyo camino está impedido” (*ruddhamārga*).

El adjetivo *tanu* (“cuerpo”) y el verbo *vish-* (“entrar”) aparecen en ambos mensajes, lo cual sitúa de nuevo el mensaje de Rāma en el horizonte semántico de su predecesor. La ruptura ocurre esta vez a través de un procedimiento invertido: no restando, sino sumando. Así, mientras que Kālidāsa usa *tanu*²² con el fin de subrayar el vínculo entre los amantes a un nivel puramente físico y más exactamente en relación con su compartido estado de demacración, Vedāntadeśika decide agregar el prefijo *su-* para infundirle a la palabra, de manera inequívoca, el sentido de belleza: la fragilidad de la heroína es aquí un atributo positivo y no el signo de su agonía física.

Por lo que toca al verbo principal, “entrar”, Kālidāsa busca de nuevo contundencia semántica: el *yakṣa* simplemente “entra” (*viśati*) en la amada. La connotación es desde luego erótica, lo cual no debe sorprendernos, en cuanto la separación tiene como su contrario lógico, literal, el encuentro erótico. Al

²¹ De nuevo, lo que se define como convención en un contexto específico no necesariamente cancela cualquier connotación fuera de ese ámbito particular. El sentido que el destino tiene al interior del poema es aquí también el destino metapoético, el gran escenario sobre el que se despliega el drama de la separación, con todas las connotaciones intrínsecamente indias de la palabra “destino”, esto es, infundida por el espectro semántico, esencialmente religioso, de las ideas de transmigración (*samsāra*) y, en consecuencia, de salvación (*mokṣa*).

²² *pratānu* en otras versiones del poema.

agregar el prefijo *nir-*, Vedāntadeśika amplía en cambio el espectro de posibilidades semánticas alrededor del hecho básico de “entrar”. *Nirviśati* puede traducirse como “disfrutar”, “gozar”, “deleitarse”. Una de las glosas sánscritas al poema lo define como “experimentar” (*anubhavati*),²³ mientras que otro comentarista va más lejos al afirmar que el significado de “entrar” es en última instancia “vivir”: “[‘Yo entro’] significa ‘yo vivo’, pues al traer a la mente una realidad que es posible disfrutar aun en medio de la adversidad —incluso hoy que estás lejos y no puedo gozar de ti—, mi alma encuentra consuelo”.²⁴ Lo que tenemos entonces es que la forma *nirviśati* “embellece” el encuentro erótico que le es implícito al verbo “entrar” al punto de sugerir un tipo de unión que ya no es exclusiva o necesariamente sexual. Aparte de su evidente connotación lúdica, hay en *nirviśati* cierto sentido de resignación, de renuncia.

Es interesante notar que estas diferencias bien pudieran tener que ver con la posición de los respectivos emisores y receptores del mensaje. No podemos detenernos aquí en ello. Baste observar que en Kālidāsa el mensaje es enviado por quien *padece* el exilio, por quien se encuentra lejos del núcleo (femenino) gravitacional del amor, mientras que es la amada quien recibe el mensaje desde la periferia: lo exterior busca aquí el interior. Por su parte, en el *Hamsasandēśa*, si bien Rāma ha perdido a Sitā en medio de su propio exilio, él representa de principio a fin el eje de la historia: es Sitā quien está en la periferia del núcleo amoroso y por tanto ella recibe el mensaje desde ese núcleo: la llamada es interior. En ambos casos, la amada recibe el mensaje; en ambos casos, el amado lo formula; pero lo que se concibe como el centro “natural” del amor está invertido en uno y en otro caso.²⁵

Nos hemos detenido en cada una de estas diferencias con el fin de comprender mejor la estrategia con que la poesía sánscrita del mensaje amoroso enfrenta el dilema de la separación

²³ En Vedāntadeśika, *Hamsasandēśa of Vedānta Desika*, con el comentario de Sri Ranga Chariar, Madras, Vedānta Desika Research Society, 1973.

²⁴ *dūribhūtāyāstava bhogasyābhāve’pi keśucit pratikūleṣvapi bhogopayogivastutva-kalpanayā bhogavāntamevātmanam bhāvayan jivāmityarthah*. En *Hamsa Sandēśa. One of Sri Vedānta Desika’s Kavyas*, con el comentario “Sanjeevana” de T. Viraraghavacharya, Madras, Ubhaya Vedānta Granthamala, 1973.

²⁵ Lo que por lo demás invita a una interesante lectura de género.

con todas sus connotaciones extrapoéticas. Tales diferencias, quizá insignificantes si se las toma de manera aislada, se tornan decisivas al apreciarlas en su conjunto. De ellas depende el impacto y el alcance que pueda tener la respuesta al “cómo” (*ka-tham*) que subyace a la trama del poema verso tras verso (¿cómo ser uno, separados como estamos el uno del otro?).

Gramaticalmente hablando, esa respuesta aparece bien definida en Kālidāsa a través del uso del instrumental: es mediante *sañkalpa(s)*, palabra que denota tanto un elemento puramente volitivo (“por medio del deseo o la voluntad”) como el proceso mental que acompaña a ese deseo o surge del mismo (“por medio de la imaginación o el pensamiento”). Mallinātha glosa *sañkalpa* con *manoratha*, una de las palabras sánscritas para “deseo” con más connotaciones religiosas, esto es, según su significado literal (“el carro de la mente”), como la fuerza ciega que oscurece al intelecto. Esto querría decir que volición no significa en este caso determinación o resolución, sino mero impulso. El uso del plural parece tener aquí precisamente ese fin: mientras que una voluntad entendida como determinación tendría que ser una, es en cambio la pluralidad, el incesante ir y venir, lo que caracteriza al deseo. El sentido es negativo en términos cognitivos: este deseo no equivale al tipo de resolución que sigue a un análisis sesudo de los hechos; es el que precede y nubla el pensamiento. Esto parece ser lo que Mallinātha tiene en mente al precisar que *sañkalpa(s)* corresponde a la realidad subjetiva (*svasanvedya*). *Sañkalpa(s)* son entonces fantasías. Que el amado entre en la amada por medio del deseo significa que se reúne con ella en su imaginación.

Vallabhadeva, otro notable comentarista clásico de la obra de Kālidāsa, si bien no glosa directamente la palabra, sugiere algo semejante al afirmar que el significado del verbo “entrar” es en realidad “desear entrar”. El resultado no deja de ser paradójico: en su vehemencia, el deseo acentúa la imposibilidad de este “entrar”.

Por su parte, en Vedāntadeśika el medio es verbal, es “viendo”, y por lo tanto abarca, a través del objeto que el verbo “ver” reclama, las tres primeras *padas* del verso. Éstas no son sino una descripción cándida de las cosas más simples e inmediatas que la mirada encuentra, las cosas a las que la vista se siente

atraída “naturalmente”: el Cielo, la Luna, la inmensidad de la Tierra. En Kālidāsa el medio se concentra todo en una palabra y las tres *padas* que Vedāntadeśika usa para describir el objeto de este “ver”, él las dedica a describir la lamentable condición de los amantes.

Ahora bien, el *yakṣa* no desconoció la posibilidad de hallar a su amada observando la naturaleza. Dos versos más adelante, esta vez en primera persona, planteó esa posibilidad, aunque sólo para lamentar sus limitaciones:

En las enredaderas veo tu cuerpo y tu mirada en los ojos del ciervo que tiembla de miedo;
 el lustre de tus mejillas en la Luna y tu cabello en el denso plumaje de los pavo reales;
 el coqueteo de tus cejas en las delicadas ondas de los ríos;
 pero, ¡ay!, en ninguna parte encuentro, oh tímida, tu imagen completa.²⁶

Ninguna de estas “visiones” prospera porque antes que suscitar el cuadro anhelado, la forma completa de la amada, recrean, en su pluralidad, el yugo de la separación. En su multiplicidad anulan la totalidad, “la imagen completa”. La naturaleza reproduce entonces el estado de fragmentación que le es propio a una mente obstinada en hallar a la amada en su realidad tangible, corporal. No es la naturaleza, por tanto, lo que el *yakṣa* se detiene a observar. Su fin es más bien poder reducir la totalidad de la naturaleza a la individualidad de la amada. Desconoce la posibilidad inversa: hallar lo individual en la totalidad. El precio que una mirada así demanda es desde luego muy alto: supone, de algún modo, renunciar a la amada misma. Ésta es precisamente la estrategia de Vedāntadeśika.

Ello explica que siete versos antes del arriba citado, Rāma descalifique el consuelo que los desdichados amantes encuentran en una unión que no va más allá de la imaginación:

La noche que en antaño parecía irse volando en la urgencia del deseo, en medio de nuestros abrazos, etc. [hoy], ¡oh hermosa!, no acaba de una

²⁶ *Meghadūta* 101: *śyāmāsvaṅgam cakītabarīṇipreṣṭe dṛṣṭipātām / gaṇḍacchāyām śaśinī śikṣinām barbabbāreṣu keśān / utpaśyāmi pratamuṣu nadiviciṣu bhrūvilāsān / hantaikashtam kvacidapi na te bhīru sādṛśyamasti.*

vez, interrumpida a cada rato por las largas y dolorosas fantasías de que [en efecto] estoy contigo.²⁷

La palabra clave es *kalpanā*, forma sustantivada del verbo *klṛp-* (“producir”, “crear”, en especial con la mente y la imaginación), es decir, la misma raíz verbal de la palabra sobre la que descansa la apuesta de Kālidāsa al dilema de la separación: *saṅkalpa*.

Ante el mismo reconocimiento del *yakṣa*, a saber, el de las limitaciones que supone un amor que pende del frágil universo mental y que encuentra en el empuje vehemente del deseo tanto un remedio como un enemigo, Rāma ha preferido un camino distinto. Hay en sus palabras algo que anticipa la inutilidad de insistir en poseer a la amada aquí y ahora, que anuncia la necesidad de renunciar a un amor que se concibe sólo como deseo. Su mensaje no se reduce, sin embargo, al mero desencanto que sigue a esta obstinación abortada. Rāma se detiene a mirar *de verdad* lo único que está al alcance de la vista: la naturaleza. Es un momento crítico, una especie de infidelidad necesaria: sólo aceptando este nuevo romance, el de la naturaleza, Rāma encuentra el consuelo perdurable que hace a Sītā más próxima. Sus palabras resuenan con un realismo que contrasta con su eminente fuerza romántica.

Hacia el final del *Meghadūta*, Kālidāsa reconoce que el amor no escapa, y más bien confirma la naturaleza oscilante de la vida: “¿Quién hay cuya vida sea sólo alegría o sólo dolor? La buena fortuna va y viene como el girar de una rueda”.²⁸ Es, pues, en el continuo ir y venir del remolino mental en que el hombre ha de buscar, consumir y perder incesantemente el amor. Sin más alternativa, el amor echa sus frágiles raíces sobre el terreno fértil pero contradictorio del deseo. Como ha señalado Ingalls, la reticencia de Kālidāsa a exaltar abiertamente la historia de Rāma obedece simplemente a que no creyó en ese tipo de amor idealizado, el amor de un dios.²⁹ Su apuesta ha sido situar el amor en el reino inestable, demasiado humano, del deseo.

²⁷ *Hamsasandēśa* 53: *bhogārambhe kṣana ivagatā pūrvam āliṅganādyaiḥ / sampratyēṣā sutanu śataśaḥ kalpanāsaṅgamaḥ te / cintādirghairapi śakalūtā śarvairi nāpayāti*.

²⁸ *Meghadūta* 106: *kasyātyantam sukhamupanatam duḥkhamekāntato vā / nīcāir-gacchatyupari ca dasā cakranemikramena*.

²⁹ D. Ingalls, “Kālidāsa and the attitudes of the Golden Age”, p. 22.

Nada revela mejor el punto de discrepancia entre nuestros dos poetas. De hecho, la diferencia se antoja fundamental según avanza nuestra reflexión: remontándose a la historia de Rāma, la apuesta de Vedāntadeśika consiste más bien en sugerir la posibilidad de hallar (divinizar) el amor en la estabilidad de la naturaleza, en la permanencia del Cielo y la Tierra, más allá del girar de la rueda.

IV. Amor humano, amor divino

A la dialéctica separación-unión (*vipralamba-sambhoga*) subyace la del olvido-recuerdo. El amante en separación enfrenta un obstáculo no menos opresor que la distancia física: la ominosa sombra del olvido que amenaza con destruir el lazo de amor. Y el olvido sólo puede combatirse con su contrario: si se quiere seguir amando entonces es necesario soltar las amarras del recuerdo. La memoria es el poder que el amor reclama para hacer visible lo invisible, alterar el sentido del tiempo, anular la distancia.³⁰ Así, el recuerdo se encuentra en la base tanto de una imaginación guiada por el deseo (Kālidāsa) como de la sublimación del deseo a través de la omnipresencia de la naturaleza (Vedāntadeśika).

³⁰ No es casualidad que la teoría poética sánscrita haya formalizado la importancia de la memoria como fundamento sobre el que descansa la trama del amor. La razón es muy simple: los ejemplos abundan. Allí están, por mencionar sólo un par de casos notables, la obra maestra de Jayadeva, el *Gītāgovinda*, y, en el género dramático, *Svapnavāsavadattā*, de Bhāsa. Sin embargo, es de nuevo Kālidāsa quien ocupa el sitio de honor. Si suele decirse que el amor es el gran tema en la obra de Kālidāsa, habría que agregar, por extensión, que la suya es también una obra destinada a consagrar la memoria como concepto epistemológico y metafísico por excelencia. Abhinavagupta creía, por ejemplo, que el verso final de la escena que abre el quinto acto de *śakuntalā* es el pasaje que mejor resume la profunda relación entre amor y memoria en la literatura sánscrita: El rey Duśyanta escucha cantar a la cortesana Hamspadikā. Al reconocer el estado de total absorción en el que ha caído, el rey musita para sí: “¿Por qué al escuchar esta canción y a pesar de que no estoy separado de nadie de quien esté enamorado siento que me invade un intenso deseo?” El mismo Kālidāsa explica el secreto detrás de esta súbita irrupción de pasión amorosa: “Al ver una belleza extraordinaria, al escuchar sonidos agradables, incluso un hombre satisfecho se siente extrañamente conmovido. Tal vez *recuerda*, sin poder explicarse cómo, amores de otra vida enterrados en lo más profundo de su ser”. Véase al respecto el estudio que acompaña la traducción de *śakuntalā* por Barbara S. Miller, en *The Theater of Memory. The Plays of Kālidāsa*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, pp. 3-42.

Con *sañkalpa*, el mensaje del *Meghadūta* transforma el evento primordial de la memoria en un acto esencialmente personal. Recordar a través de la fuerza sola del deseo (*sañkalpa*) conlleva una empatía basada en las huellas físicas de la separación tal como éstas emergen en el universo mental de los amantes. Como explica Mallinātha, que los amantes manifiesten idénticos signos de debilidad física es una forma de establecer que un mismo *pathos*, el deseo (*rāga*), les une. En el mismo tono, Vallabhadeva asegura que una unión a través de la semejanza de los cuerpos es lo que queda a los amantes en separación. El recuerdo toma aquí la forma de la imagen más inmediata: el cuerpo como objeto lógico del deseo.

En el *Hamsasandēśa*, el recuerdo sirve para proyectar el encuentro amoroso más allá de la realidad particular de los amantes. La proximidad se da aquí por un efecto de descentramiento. Los versos sugieren una unidad que tiene como condición de posibilidad el desplazamiento ya no sólo de la corporeidad sino de la identidad misma de los amantes, destacando en su lugar el mundo que éstos habitan: el cuerpo impersonal de la naturaleza. La unidad está dada de antemano en el modo en que la naturaleza existe, en el acto de confiar mi deseo a una realidad que me antecede y rebasa.

Así, puede decirse que la unión en Kālidāsa descansa sobre todo en el esfuerzo personal. El énfasis en la fragilidad física tiene el efecto de exagerar una fuerza opuesta al cuerpo, aunque finalmente subyugada por él. Para que los cuerpos comulguen en su amor se debe ejercer la fuerza del espíritu: la imaginación, el pensamiento, la voluntad, todos estos sentidos convergiendo en la palabra *sañkalpa* y todos ellos subordinados sin embargo al designio de un deseo implacable. Kālidāsa explota expresivamente la lucha entre todas estas fuerzas contrastantes: el destino, el padecimiento físico en su grado más extremo y el ímpetu de un deseo que tiene como sus cómplices los poderes de la voluntad y la imaginación. La intensidad poética del verso deriva justo de esta tensión, del conflicto circular entre lo corporal y lo mental, entre una mente atribulada debido a las limitaciones que la separación corporal impone y un cuerpo cuya centralidad es exacerbada ni más ni menos que por la mente. Juntos, mente y cuerpo precipitan la experiencia de un amor

que no logra librarse del yugo de la separación. El *Meghadūta* no es un poema destinado a resolver la aporía, antes bien la dramatiza. En este sentido se mantiene fiel, hasta sus últimas consecuencias, al sentimiento estético de *vipralamba*.

Desde esta perspectiva, el mensaje de Rāma en el *Hamsasandēśa* parece carecer del dramatismo que destila el del *yakṣa* en el *Meghadūta*. Quizá es sólo que su intensidad es de otro orden. No hay en él una insistencia en la posesión corporal. La sensación es más bien la contraria: sus palabras buscan quitarle gravedad a la tensión mente-cuerpo y para ello echa mano de un recurso distinto. El individuo ha dejado de luchar contra el destino, de luchar cuerpo a cuerpo, literalmente. En cambio, se ha aliado a una fuerza mejor preparada para hacer frente al destino, o mejor dicho, para restarle importancia. Para Vedāntadeśika los amantes pueden encontrar un solaz más seguro, sentirse más cerca el uno del otro, volviéndose a la naturaleza. Son más al dejar de anhelar ser en el otro; son más al buscarse, en cambio, *en otro*.

El *connaisseur* riguroso tiene motivos para protestar: el *Hamsasandēśa* parece abandonar decididamente el espacio expresivo de *vipralamba*, su razón de ser. El drama de la separación ha dejado de ser un fin en sí mismo para servir una experiencia de otro orden, una experiencia religiosa. No es una coincidencia. Entre las más de 100 obras atribuidas a Vedāntadeśika lo que predomina no es precisamente la poesía sino la teología.³¹ El *Hamsasandēśa* no es la excepción: el teólogo no desaparece en la voz del poeta, habla a través de ella. El mensaje incluye de hecho una evocación explícita de esa voz: el tipo de unión que la naturaleza procura a los amantes aparece sellada en el verso según la aposición de las palabras *tvām-aham* (tú-yo), que inevitablemente remite a las fórmulas vedantinas *so'ham* y *tattvamasi*. En el contexto teísta de Vedāntadeśika, esto significa que Rāma y Sitā simbolizan el amor que se profesan Dios y el alma humana.

³¹ En la tradición *viśiṣṭādvaita* o el vedānta no-dual de corte teísta que tuvo su máximo exponente en la figura de Rāmānuja (s. xi). La filiación le viene a Vedāntadeśika directamente de familia: no sólo fueron su padre y su abuelo fervientes seguidores de esta escuela, estrechamente vinculada al vaiṣṇavismo del sur de la India, se cree además que su bisabuelo (Ananta Somayājīn) fue uno de los tres más importantes discípulos directos de Rāmānuja.

¿Puede el amor divino ser compatible con la *rasa* del amor en separación? ¿Puede hablarse todavía de *vipralamba* o estamos más bien ante una modalidad estética distinta? Si se acepta esto último, de cualquier modo esa modalidad no podría ser *sambhoga*, la unión amorosa, dado que Rāma y Sītā padecen, en efecto, una separación.

¿Qué clase de sentimiento es entonces éste? Si bien requeriría una reflexión más meticulosa defender que estamos ante un ejemplo de *śāntarasa*, la emoción estética de serena trascendencia,³² no parece incorrecto afirmar que hay en el mensaje amoroso del *Hamsasandēśa* un elemento “moderno”: la idea de que la forma más acabada de poesía es la que sirve como medio para expresar el amor divino.³³

Curiosamente, la palabra *śrīṅgāra*, con la que suele identificarse la experiencia poética del amor erótico, guarda en su etimología la semilla de las respuestas que ante el dilema de la separación nos ofrecen Kālidāsa y Vedāntadeśika. Derivada de la raíz verbal *śṛṅ-*, “matar”, *śrīṅgāra* nos pone ante la misma encrucijada a la que este ensayo nos ha conducido una y otra vez. Que el amor “mata” puede entenderse de dos modos: por un lado, como una experiencia mental de carácter negativo; por el otro, como un evento de obvias implicaciones religiosas. Es infatuación en el primer caso: pérdida de la propia identidad; transfiguración en el segundo: la realización de una identidad más vasta, aquella que irrumpe una vez que uno se ha sacudido las limitaciones que impone la identidad personal.

³² Para la época en que fue escrito el *Hamsandēśa*, la teoría estética que defiende la superioridad de *śāntarasa*, por encima aun de *śrīṅgāra*, gozaba ya de gran aceptación, llegando incluso a convertirse en paradigma de expresión entre poetas y dramaturgos. Así, por citar un ejemplo temprano, a fines del siglo xi, tres siglos antes de Vedāntadeśika, *śāntarasa* figura ya, de manera explícita, como la emoción estética de una pieza literaria, a saber, el drama alegórico *Prabodhacandrodaya* de Kṛṣṇamiśra.

³³ Esta idea aparece en Ānandavardhana. Abhinavagupta la sistematiza y expande conforme a su exégesis no-dualista del shivaísmo. Así por ejemplo, en el verso que abre su comentario a la obra de Ānandavardhana, el *Locana*, Abhinava establece que la poesía es el lenguaje que transmite un sentido de asombro que, una vez asimilado (estéticamente), produce una dicha trascendente. Este mismo principio daría pie, siglos después, a expresiones devocionales (*bhakti*) como las del poeta bengalí Rūpa Gosvāmi (s. xvi), quien llegaría incluso a postular una nueva *rasa*: *bhaktirasa*.

V. Epílogo

Nubes y gansos son mensajeros antitéticos. De acuerdo con la convención literaria, las nubes son *uddipana*, “estimulantes” del deseo. Tal como oscurecen y alteran con su torrencial llegada el entorno natural, las nubes eclipsan también la mente, sembrando ansiedad en el corazón de los amantes. En el otro extremo, el ganso es un icono clásico de la pureza mental y espiritual, de la ausencia de deseo.

Por un lado, esto significa que Vedāntadeśika se ha apartado de una de las convenciones literarias más importantes de la poesía amorosa en separación. Por el otro, hay sin embargo un profundo sentido de continuidad. Así, mientras que Kālidāsa habla de los gansos como leales compañeros de las nubes en su viaje hacia el norte, Vedāntadeśika nos cuenta lo que pasó con uno de esos gansos a su regreso al sur de la India, una vez que la época de lluvias terminó.³⁴

Al elegir a un ganso como su mensajero, Vedāntadeśika quiso tal vez sugerir no sólo una continuidad espacial y temporal (que, de nuevo, es al mismo tiempo una ruptura), sino también una continuidad en la experiencia misma de separación. Tal vez quiso replantear no sólo los detalles establecidos por Kālidāsa sino su esencia misma, esto es, sugerir que al penoso esfuerzo que caracteriza al amor durante el monzón, sigue, casi de manera natural, una visión despejada, como los cielos abiertos del otoño. El dilema de la separación se combate ahora yendo más allá del ansiado encuentro físico en pos de un tipo de unión que responda mejor al súbito llamado de una memoria que se ha librado de cualquier forma concreta del pasado, una memoria intuitiva (*pratibhā*) dotada con el poder para *recordar* algo más que la belleza física, las cualidades morales y todo aquello susceptible de reducirse a una historia personal.

Desde esta perspectiva, la nube y el ganso no son posibilidades excluyentes; hay entre ellos una progresión necesaria. Este sentido de continuidad nos impide pensar que, al elegir a Rāma y Sītā como los héroes de su poema, la intención de Vedānta-

³⁴ El verso 12 en los dos poemas.

deśika haya sido subrayar el antagonismo de los amores humano y divino, subrayar la pequeña gran diferencia que distingue a Rāma de “un cierto *yakṣa*” —la pequeña gran diferencia, en última instancia, que separa a Dios del hombre. Por el contrario, con esta continuidad, Vedāntadeśika parece querer decirnos que al amor humano sigue el divino, que aquél lleva necesariamente a éste. Su apuesta consistiría entonces en tratar de mostrar el modo en que el hombre podría afrontar la separación si, habiendo renunciando al deseo que inevitablemente le *mata* en el otro, mirara el mundo y a ese otro con los ojos del amor a Dios. ❖

Dirección institucional del autor
 Department of Agamashastra
 Faculty of Sanskrit
 Banaras Hindu University,
 Varanasi, India 221005
 figueroa@uchicago.edu

Bibliografía

- ABHINAVAGUPTA, *Abhinavabhāratī*, en Bharata Muni, *Nāṭyasāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, editado por K. Krishnamoorthy. Gaekwad Oriental Series, núm. 36, 68, Baroda, Oriental Institute, 1956.
- ĀNANDAVARDHANA, *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, Daniel H. H. Ingalls, J. M. Masson y M. V. Patwardhan (trad.), Harvard Oriental Series, vol. 49, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- KĀLIDĀSA, *Meghadūta*, editado con el comentario de Vallabhadeva por E. Hultzsch, Londres, The Royal Asiatic Society, 1911.
- , *The Meghaduta of Kalidasa with the commentary of Mallinātha*, edición de M. R. Kale, Mumbai, Booksellers Pub. Co., s/f.
- INGALLS, H. H. Daniel, “Kālidāsa and the attitudes of the Golden Age”, en *Journal of the American Oriental Society*, 96.1, 1976.
- MILLER, Bárbara S. (trad.), *The Theater of Memory. The Plays of Kālidāsa*, Nueva York, Columbia University Press, 1984.
- RAGHAVAN, V., *The Number of Rasas*, Madras, The Adyar Library Series, vol. XXIII, 1967.

The Rāmāyana of Vālmiki, trad. y ed. Arshia Sattar, Nueva Delhi, Penguin, 2000.

VEDĀNTADEŚIKA, *Hamsasandēśa of Vedanta Desika*, con el comentario de Sri Ranga Chariar, Madras, Vedanta Desika Research Society, 1973.

—, *Hamsa Sandesa. One of Sri Vedanta Desika's Kavyas*, con el comentario "Sanjeevana" de T. Viraraghavacharya, Madras, Ubhaya Vedanta Granthamala, 1973.

