

DE LA NINFA URVAŚĪ A LA BAYADERA: EL TRÁGICO DESENLACE DE UN ANTIGUO MITO

ÓSCAR FIGUEROA CASTRO
Universidad Nacional Autónoma de México

Para Elena

Viens; nous verrons danser les jeunes bayadères.
VICTOR HUGO, *Ballades* 15, “La fée et la Péri”

Preludio

Ninguna reflexión en torno del lugar que India ocupa en el imaginario artístico, en especial el escénico y musical, de la Europa del siglo XIX puede omitir hacer referencia a la bayadera. Así, el presente ensayo describe un itinerario de ida y vuelta entre India y Europa, siguiendo el rastro en ambas latitudes de esta figura, al mismo tiempo real, literaria y mítica. Al preguntar quién es la bayadera, nuestra búsqueda —podemos adivinar— posee una doble resonancia. Por un lado, nos preguntamos quién está detrás suyo en India misma, por su historia en la propia tradición india; por el otro, nos interesa conocer quién es la bayadera para Europa, a qué expectativas y valores responde su recreación escénica y musical a partir del original indio.

En este contexto, el ensayo resume y revisa los detalles de la recepción romántica, profundamente imbuida de exotismo, de la danzante india, detalles suficientes para desvelar la identidad de la bayadera más allá de los confines europeos. Sin

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 25 de septiembre de 2012 y aceptado para su publicación el 28 de febrero de 2013.

embargo, a partir de este cúmulo de datos e impresiones nuestra reflexión intenta ir más allá, adentrarse a esa identidad, por sí sola bastante compleja, y remontarse hasta sus dimensiones míticas y rituales, donde, me parece, es posible hallar fundamentos más sólidos para entender la fascinación europea por la bailarina india. Al internarnos en las espesuras del mito y el ritual seremos testigos de una iluminadora metamorfosis: la bayadera no sólo persigue el encanto de una danzante india de carne y hueso, con una función y un simbolismo específicos; en última instancia, detrás de ambas palpita una criatura celestial, una ninfa (*apsaras*). Nuestro viaje no se detiene ahí. Una vez alcanzado este sustrato más hondo, la bayadera desaparece en el rico universo simbólico de una ninfa en particular: Urvaśī, la preferida de los dioses.

La posibilidad de explorar todos estos estratos descansa en una hipótesis que hasta donde sé nadie ha formulado: la presencia de la ninfa Urvaśī en la construcción de la bayadera como icono de la recepción occidental de India a lo largo del siglo XIX. Tal hipótesis nos obliga a prolongar nuestra estancia en la selva mítica y ritual de India, pues sólo revisando la historia de esta antigua ninfa y arriesgando una interpretación al respecto contaremos con elementos suficientes para aportar algo al estudio de este singular episodio en el encuentro entre India y Europa. Para entonces nuestra investigación se centrará en resolver el siguiente dilema: qué tanto hay de Urvaśī en la bayadera o, tal vez mejor, como veremos, exactamente *qué* Urvaśī se agita detrás suyo. En efecto, Urvaśī posee una infinidad de rostros en India misma; es una figura múltiple, polifacética, reinventada incontables veces en la literatura sánscrita. Es necesario, pues, ser selectivos. Dos Urvaśīs en especial son las que, me parece, aportan datos relevantes para nuestros fines aquí: por un lado, la poderosa Urvaśī védica; por el otro, la humana y sensible Urvaśī del gran poeta clásico Kālidāsa.

Desde luego, de manera paralela, los temas que toca nuestra reflexión nos obligan a revisar y quizá a replantear un tema añejo dentro de la indología: la dimensión ritual de la danza y la música en India.

Primer acto: breve historia de una obsesión

La palabra “bayadera” viene del portugués *baylhadeira* (o *bailadeira*). Al parecer el primero que la usó para referirse a las danzantes indias fue el viajero y comerciante Domingo Paes, de quien se ha conservado una breve crónica de su visita a Hampi, la capital del imperio Vijayanagara en el sur de India, donde las habría visto.¹ Esto sucedió en 1520, casi un par de décadas después de la expedición con la que Vasco de Gama puso en marcha la colonia portuguesa en la costa occidental de India. Dos siglos y medio más tarde, en su popular relato *Voyage aux Indes orientales et à la China* (1782), el viajero francés Pierre Sonnerat acuñó el neologismo *bayadère* a partir de la palabra portuguesa,² y del francés la palabra pasó al resto de las lenguas europeas. De ahí nuestra *bayadera*, término que el diccionario de la Real Academia Española define de manera explícita según su vínculo con la bailarina india.³

De todas las óperas, ballets y puestas en escena ambientadas en India y consagradas a la bayadera a lo largo del siglo XIX, una ha llegado hasta nuestros días a través de diversas reposiciones y variantes, y hoy forma parte del repertorio de las grandes compañías de danza del mundo. Su nombre es precisamente *La bayadera*.⁴ Estrenada el 4 de febrero de 1877 en el teatro imperial de San Petersburgo, debemos la coreografía original al maestro francés Marius Petipa (1818-1910), el libreto al ruso Sergei Khudekov y la música al compositor austriaco Ludwig Minkus (1826-1917).

Este ballet, en tres actos, representa la culminación escénica y musical de lo que fue una verdadera obsesión entre los compositores, libretistas y coreógrafos del siglo XIX como parte de la mistificación romántica de Oriente en todos los campos del quehacer artístico, así como en la literatura y la filosofía. Al

¹ Véase J. Bor, “Mamia, Ammani and other Bayadères: Europa’s Portrayal of India’s Temple Dancers”, en M. Clayton y B. Zon (eds.), *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 42-44.

² *Ibid.*, p. 46.

³ “Bailarina y cantora india, dedicada a intervenir en las funciones religiosas o sólo a divertir a la gente con sus danzas o cantos”.

⁴ *Bayaderka* fue el título original en ruso; la obra se conoció en el resto de Europa como *La bayadère*.

respecto, quizá no haya mejor indicio que el que nos ofrece, no sin sarcasmo, Gustave Flaubert en la entrada para “bayadère” de su *Diccionario de ideas recibidas* (1881): “Palabra que estimula la imaginación. Todas las mujeres del Oriente son bayaderas”.⁵

¿Dónde, cómo o quién comenzó esta fascinación por la bayadera? Ante esta pregunta la mayoría de los especialistas suele volver la mirada a la cuna del romanticismo, a Alemania, en particular a esa otra forma de música, la del verso, a través de la pluma de una de sus más insignes figuras: Goethe, quien en 1797 escribió “*Der Gott und die Bajadere*”, breve balada que celebra el amor y la lealtad de una bayadera por el dios Mahadöh (sánscrito Mahādeva, es decir, Śiva), quien complacido le otorga el don de la inmortalidad.⁶

Esta balada inspiró casi al pie de la letra varias composiciones para ballet y ópera, no sólo en Francia sino asimismo en Italia y Alemania, a menudo entrecruzándose con la recepción literaria y artística del mundo árabe y sus harenes de odaliscas enervadas.⁷ De manera paralela a estas piezas no puede restarse

⁵ “Mot qui entraîne l’imagination. Toutes les femmes de l’Orient sont des bayadères” (G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, París, Le Livre de Poche, 1997).

⁶ J. W. von Goethe, “Der Gott und die Bajadere”, en *Goethes Werke*, Munich, Droemersch Verlaganstalt, 1953, vol. 1, pp. 74-77. Mahādeva descende a la tierra haciéndose pasar por mortal y conoce a una bayadera, quien le ofrece techo y comida. A fin de probar su lealtad, el dios la enamora y, luego, tras pasar la noche juntos, finge estar muerto. Al amanecer, la bayadera se percata de la desgracia y, más tarde, cuando según la costumbre india el cuerpo de su amado está a punto de arder en la pira funeraria, decide arrojarse a las llamas a pesar de no ser su esposa: en ese momento el dios despierta y la lleva consigo al plano celestial. Observamos aquí otro de los temas “indios” que obsesionó a Europa y que al parecer permitió el desarrollo de una visión trágica de la bayadera. Me refiero a la tradición de la *sati*, la viuda que se une en la muerte a su marido mientras él arde en la pira funeraria. Varias obras de la época recogen y combinan este par de motivos. Al respecto véanse, entre otros, los dramas de A. M. Lemierre, *La veuve du Malabar* (1770, quizá la recreación más temprana) y J. F. La Harpe, *Les Brahmes* (1783); la novela de R. Pont-Jest, *Le procès des thugs* (1877), o las óperas de M. Carré y E. Cormon, *Les pêcheurs de perles* (1863, con música de Bizet), y de L. Laloy y A. Roussel, *Padmavati* (1923). Sobre este tema, véase J. Bor, “Mamia, Ammani and other Bayadères”, *op. cit.*, p. 53; J. Assayag, *L’Inde fabuleuse: le charme discret de l’exotisme français, xvif-xx^e siècles*, París, Kimé, 1999, pp. 39-71, y B. Mehta, *Widows, Pariahs, and Bayadères: India as Spectacle*, Londres, Bucknell University Press, 2002, pp. 55-75.

⁷ Al respecto véase T. Leucci, *Devadasi e bayadères: tra storia e leggenda*, Bolonia, Clueb, 2005, pp. 120-122. Al parecer, la primera recreación musical y escenográfica de la bayadera data de 1810: una ópera en tres actos presentada en París con el nombre *Les bayadères* (libreto de Etienne de Jouy; música de Charles Simon Catel). Veinte años después, en 1830, se estrenó, en París, *Le Dieu et la Bayadère*, híbrido de ópera y

importancia al papel mediador que pudieron tener las versiones musicalizadas del poema de Goethe que, en 1798 y 1815, hicieron, respectivamente, Carl Friedrich Zelter y Franz Schubert.

Como dije, la fascinación por la bayadera coincide con el interés europeo por India, recepción que se enmarca en la construcción romántica de una otredad oriental, por definición primigenia e infantil, nocturna y mística, y a la vez desbordante y sensual. Ante este hecho cabe prever que las bayaderas de las grandes salas y teatros europeos no corresponden a una representación fiel de la danza y la música india sino, por el contrario, que se trata de una recreación que permitió desplegar expectativas, valores y anhelos occidentales (colonialistas, sexistas, subrayarán los expertos), y privó a la cultura india de una voz propia.⁸ Todo ello le garantizaría a la bayadera estilizada de Europa, a esta “Venus oriental, a la vez virginal y venal”,⁹ un sitio en los anales del exotismo musical del siglo XIX y su búsqueda de una *femme orientale*, al lado, por ejemplo de *Aída* o *Madame Butterfly*.¹⁰

Hasta aquí el primer vistazo al lado europeo de esta historia. Es hora de hacer una primera incursión a territorio indio e intentar precisar quién está detrás de la bayadera, cuál es su historia en India misma y, más importante aún, averiguar si existe también una fascinación del lado indio en torno suyo.

Segundo acto: la *devadāsī*

La bayadera de Petipa y Minkus abre con un primer y fugaz encuentro en medio del bosque entre los protagonistas, la hermosa Nikiya y el príncipe Solor. Durante este accidental

ballet que alcanzaría un éxito sin precedentes y generalizaría la moda en torno de la danzante india (libreto de M. C. Scribe; música de Daniel Auber).

⁸ En esta línea, véase por ejemplo el ensayo de D. Underwood, “Le bayadère : la femme représentée et la femme représentante de l’Inde coloniale au XIX^e siècle”, *International Journal of Francophone Studies*, vol. 5, núm. 2, julio, 2002, pp. 85-94.

⁹ J. Assayag, “Aurore et crépuscule de l’Ève indienne: l’imaginaire de la danseuse de temple entre Théophile Gautier et Pierre Loti”, en D. Lombard (ed.), *Réver l’Asie*, París, Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1993, p. 251.

¹⁰ Véase R. P. Locke, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, en especial el cap. 8: “Imperialism and the exotic Orient”.

encuentro, la joven cautiva al príncipe con su gracia en el arte de la danza. Amor a primera vista. Dos obstáculos se interponen: por un lado, el brahmán del templo al que pertenece Nikiya también está enamorado de ella y hace todo lo posible para ahuyentar a su rival; por el otro, Solor está comprometido con Gamzatti, la hija del rey local. Este par de impedimentos se transforman en tragedia cuando Nikiya es llevada al palacio para bailar en la boda de Solor y Gamzatti. Ahí, la princesa le ordena danzar sosteniendo una canasta de flores en la que va oculta una cobra. La serpiente muerde a la bayadera, quien, al comprender que ha perdido a su amado, prefiere morir y así se niega a beber el antídoto que la hubiera salvado. El tercer y último acto de la obra traslada al espectador al fantástico Reino de las Sombras, visión a la que se ve arrastrado Solor por la añoranza y el opio. En ese mundo, Nikiya baila eternamente para él con la promesa de un encuentro de orden trascendente.

Como se infiere de este resumen de la trama, por bayadera los europeos no se refieren a cualquier tipo de bailarina de origen indio, sino a una bailarina sagrada, la que danza en el templo o, en sánscrito, *devadāsī*, literalmente “sirviente de la deidad”.¹¹ En una cultura eminentemente patriarcal como la de India antigua, ser *dāsī*, “sirviente”, significa ser esposa. En efecto, contamos con testimonios (algunos de una época reciente) que indican que estas mujeres contraían matrimonio, ritualmente, con los dioses. No sabemos exactamente a partir de qué momento esta práctica dio pie a toda una institución; sin embargo, los testimonios de mujeres que bailan en los templos son muy antiguos en la literatura sánscrita. Debemos a Kālidāsa (siglos IV-V) una de las referencias más tempranas. Así, en su poema *La nube mensajera* leemos:

Una vez ahí [en el templo de Śiva], tras recibir tus primeras gotas
de lluvia,
—auténtico bálsamo para los rasguños sobre su piel—,
Mientras hacen resonar con gracia sus cinturones al ritmo
de la danza,

¹¹ Cabe señalar que el término “*devadāsī*” se volvió común para designar a todas las bailarinas sagradas de India hasta una época reciente. Muchas otras palabras (sánscritas y vernáculos) se usaron (y se usan) con ese mismo fin. Para el tema de la *devadāsī* en general, véase F. A. Marglin, *Wives of the God-King*, Delhi, Oxford University Press, 1985.

Las cortesanas te lanzarán seductoras miradas con el rabillo del ojo
 Extendiéndose sin fin como un enjambre de abejas en pleno vuelo.¹²

Los versos evocan una de las funciones esenciales de la danzante sagrada: servir como “cortesana” o “prostituta” (*veśyā*). ¿Cómo lo sabemos? Los rasguños y los mordiscos son una convención de la literatura sánscrita para indicar relaciones sexuales.

En efecto, la *devadāsī* cumplía esta función, ya sea simbólicamente (en tanto esposa de la deidad) o en los hechos, en especial al servicio de sacerdotes, príncipes u otros hombres acaudalados. Desde esta perspectiva, las danzantes sagradas personifican el aspecto femenino de la deidad, fuente inagotable de energía sexual. Así, la dimensión erótica de la *devadāsī* debe entenderse a la luz de sus implicaciones rituales; a saber, actualizar la unión de los polos masculino y femenino de la deidad, armonía indispensable para ahuyentar cualquier calamidad y asegurar el orden cósmico y natural.

Al respecto, cabe considerar que como parte de la antigua cosmovisión védica varios festivales y ceremonias religiosas, sobre todo aquellos asociados con los ciclos agrícolas, suponían la participación de prostitutas,¹³ pues se pensaba que ellas tenían el poder de transferir su energía sexual a la tierra, lo que auguraba buenas cosechas. Se creía que al no procrear, las prostitutas tenían la capacidad de acumular la energía que se despierta durante el acto sexual. Existía, asimismo, la creencia de que sus poderes de seducción podían atraer las lluvias, asociadas simbólicamente con el semen. Así las cosas, para un rey o sacerdote contar con el apoyo de las prostitutas significaba tener control sobre los poderes de la fertilidad. En textos posteriores, por ejemplo el *Mahābhārata*, la importancia ritual de la prostituta acabaría asegurándole un sitio en celebraciones militares y civiles, y no sólo religiosas.¹⁴ Por lo tanto, la sacralidad de la *devadāsī* se entrecruza con el valor ritual de

¹² *Meghadūta* 1.35. Por la estrofa anterior sabemos que el sitio de este suceso es el gran templo a Śiva (Mahākāla), en Ujjain, la ciudad del poeta.

¹³ El caso mejor conocido es el rito llamado *mahāvratā*, descrito en los *Śrautasūtras*. Volveré a él más adelante.

¹⁴ Véase N. Namouchi, *Käufliche Liebe. Prostitution im alten Indien*, Berlín, Peter Lang, 1995, cap. 2.

la prostituta. Y en India, como en otras partes, el origen de una serie de prácticas que hoy asociamos con artes como la danza, el teatro y la música, se inscribe precisamente en este horizonte erótico-ritual.

Tercer acto: fuentes diversas, una hipótesis

De vuelta a Europa cabe preguntar: si la *devadāsī* es el equivalente indio de la bayadera, ¿cómo se enteró Goethe de esta figura y qué supo exactamente de ella, en qué obras se inspiró y, a través suyo, generaciones posteriores de músicos y coreógrafos?

Ante tal interrogante, en general los especialistas suelen destacar el enorme efecto que tuvieron los espectáculos con danzantes indias organizados por empresarios artísticos europeos; sin embargo, la primera gira de este tipo data de 1838,¹⁵ es decir, una fecha muy posterior a la balada de Goethe e incluso posterior a las primeras composiciones musicales inspiradas en la bayadera. Me parece, por lo tanto, que este suceso sólo vino a dar una nueva dimensión a un movimiento que venía gestándose de tiempo atrás y debe verse entonces más como una consecuencia que como una causa. La bayadera ya existía en el imaginario occidental como una criatura semimítica. Además, tales espectáculos no parecen ser suficientes para explicar la atmósfera “poética” que envuelve a la bayadera de las grandes composiciones europeas. Es necesario, pues, ir más atrás en el tiempo.

Llegamos así a las crónicas y los relatos de exploradores y misioneros a India, por varios siglos la única fuente de información que Europa tuvo de Oriente. En el caso de las bailarinas sagradas, debemos el primer testimonio, más o menos extenso, a Marco Polo (siglos XIII-XIV), cuyo relato de hecho inaugura

¹⁵ Anunciadas como las “verdaderas *bayadères*” de India, el espectáculo atrajo de inmediato la atención de la prensa europea. Debemos al poeta y dramaturgo francés Théophile Gautier (1811-1872), amigo cercano de Nerval, el más memorable artículo sobre estas visitantes en la víspera de su debut en París. Titled “Les bayadères”, se publicó originalmente en *La Presse* el 20 de agosto de 1838 (reimpreso en *Caprices et Zigzags*, Paris, 1852, pp. 339-350). Sobre el tema en general, véase J. Bor, “Mamia, Ammani and other Bayadères”, *op. cit.*, pp. 39-55.

lo que se convertiría en una convención: a partir de entonces prácticamente todos los especímenes de este tipo de literatura dedicarían algunas líneas a la *devadāsī*, a menudo cayendo en repeticiones y ambigüedades. La identificación plena entre danzante y sirviente de la deidad comienza en el siglo XVI con los portugueses, y con ellos también las primeras asociaciones entre *devadāsī* y prostituta, casi siempre en un tono derogatorio y moralizante,¹⁶ el mismo que después extrapolarían los misioneros, secularizando así a la antigua cortesana india, vista ahora como simple mujerzuela, a los templos como burdeles y a los brahmanes como figuras detestables y lascivas.¹⁷

Como cualquier persona educada de su época, Goethe estaba familiarizado con estos relatos y crónicas.¹⁸ Llama la atención, sin embargo, el modo como se aleja del tono moralista y escandalizado de viajeros y trotamundos, y en cambio presenta a una bayadera sofisticada, sensible y leal. ¿Cómo explicar este giro, este embellecimiento poético que aspira a restituir la imagen original de la cortesana india? Al respecto, a diferencia de aquellos que dependieron tan sólo de las descripciones de misioneros, comerciantes y exploradores, Goethe tuvo acceso a los primeros estudios académicos sobre India, en especial las primeras traducciones de textos sánscritos, de las que fue ávido lector (al igual que sus contemporáneos románticos). Es posible, entonces, que tanto él como los músicos que se inspiraron en su poema, hayan encontrado a la bayadera retratada en la propia literatura sánscrita.

¹⁶ Véase T. Leucci, *Devadasi e bayadères*, op. cit., pp. 37-38.

¹⁷ Así, por ejemplo, el abad Jean-Antoine Dubois en su célebre *Description of the Character, Manners and Customs of the People of India* (1816). Las crónicas de los misioneros en el sur de India también tuvieron un considerable efecto en la construcción de esta imagen. Destaca, al respecto, la serie *Lettres édifiantes et curieuses*, en cuyas páginas se publicó un gran número de epístolas redactadas por los jesuitas en India (de hecho, en una de estas cartas se usa por vez primera la palabra sánscrita *devadāsī* en un texto europeo). Sobre el acercamiento de las misiones al pensamiento y las costumbres de India en general, véase W. Halbfass, *India y Europa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, cap. 3.

¹⁸ Diversas anotaciones en sus diarios y cartas, así como pasajes en su vasta obra literaria dan fe de estas lecturas. De entrada, el uso de la palabra *Bajadere* en su poema evidencia la influencia de la obra de P. Sonnerat (*Voyage aux Indes orientales et à la China*, 1782), traducida al alemán en 1784 (*Reise nach Ostindien und China*, Fráncfort), y donde, como mencioné, aparece por primera vez el término *bayadère*. Véase D. M. Figueira, *The Exotic. A Decadent Quest*, Albany, SUNY Press, 1994, p. 33.

El lugar común, al menos entre los historiadores de la danza, sobre todo en el caso del ballet de Petipa, ha sido el drama amoroso de Kālidāsa, *El reconocimiento de Śakuntalā* (*Abhijñānaśākuntalam*),¹⁹ una de las primeras obras sánscritas traducida a una lengua europea, el inglés (1789),²⁰ luego retraducida por G. Forster al alemán (1791), versión que Goethe leyó y para la que sólo tuvo elogios.²¹ Para darnos una idea de la difusión y efecto que el clásico de Kālidāsa alcanzó en Europa en apenas unas cuantas décadas, baste recordar que la obra se tradujo unas 50 veces en 12 diferentes lenguas a lo largo del siglo XIX, y se convirtió en la obra sánscrita más popular en Europa,²² y Kālidāsa en el “Shakespeare de India”.²³ Como es de esperar, este entusiasmo literario y editorial pronto tuvo eco en el mundo teatral y musical europeo. *El reconocimiento de Śakuntalā* inspiró óperas, ballets y puestas en escena en varios países europeos.

Ahora bien, el problema es que en el texto original, la heroína Śakuntalā no sólo no es *devadāsī*, sino que en ninguna parte se hace alusión a la danza o la música; de hecho, Śakuntalā encarna ideales ascéticos; es la hija adoptiva de un eremita y vive como tal en el bosque. Así, si bien encontramos elementos de la trama original en las piezas europeas dedicadas a la bayadera, falta en realidad el motivo principal. La duda persiste: ¿qué elementos en la propia tradición sánscrita contribuyeron a la recreación romántica de la *devadāsī*? Creo que es posible esbo-

¹⁹ Basada en una antigua leyenda con antecedentes védicos (*Śatapathabrāhmaṇa* 13.5.4.13), épicos (*Mahābhārata* 1.62-69) e incluso budistas (*Kaṭṭhabāri Jātaka*), la obra narra el idílico amor a primera vista, y la separación y reencuentro del príncipe Duṣyanta y la hermosa Śakuntalā, hija adoptiva del eremita Kaṇva.

²⁰ *Sacontalā; or, the fatal ring: An Indian drama*. El traductor fue sir William Jones (1746-1794), fundador de la Sociedad Asiática de Bengala. Su versión se publicó primero en Calcuta y un año después en Londres; fue incluida en *The Works of Sir William Jones*, ed. L. Teignmouth, Londres, John Stockdale, 1807, vol. 9, pp. 363-532.

²¹ Bien conocida es su siguiente celebración: “Si lo que anhelas es el cielo y la tierra contenidos en una sola palabra / Basta repetir tu nombre, oh Śakuntalā, y todo está dicho” (*Willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen, / Nenn'ich, Sakontala, dich, und so ist alles gesagt*). Citado por D. M. Figueira, *Translating the Orient. The Reception of Śakuntala in Nineteenth Century Europe*, Albany, SUNY Press, 1991, p. 12.

²² *Ibid.*, cap. 1.

²³ El mote aparece en el prefacio que el propio William Jones escribió a su traducción (*The Works of Sir William Jones*, vol. 9, p. 370): “Nuestro ilustre poeta, el Shakespeare de India”.

zar una respuesta a este dilema mediante un pequeño detalle en la trama de *Abhijñānaśākuntalam*, que pudo haber contribuido a identificar a su protagonista con la bayadera europea a través de una red de asociaciones de segundo orden.

Sucede que la célebre heroína es hija de una ninfa, de una *apsaras*,²⁴ criatura mítica que en India guarda una íntima conexión con la danza y la música. Ahora bien, Kālidāsa no sólo es el autor de *El reconocimiento de Śakuntalā*; escribió, asimismo, un drama en cinco actos titulado *El héroe y la ninfa* (*Vikramorvaśīya*), obra basada en un antiguo mito en torno de la ninfa Urvaśī, refinada cortesana celestial con un nexo especial con la *devadāsī*. Las primeras traducciones de *El héroe y la ninfa* se publicaron apenas unos años después de las de *Abhijñānaśākuntalam*, durante las primeras décadas del siglo XIX.²⁵ Propongo entonces que la trama de esta obra, en especial su heroína, pudo haberse entrecruzado o fusionado con los relatos de viaje, las crónicas de los misioneros, las traducciones de Śakuntalā y los primeros trabajos académicos sobre literatura sánscrita, con lo que se creó la compleja red de asociaciones detrás de la bayadera de la tradición musical europea.

Esta hipótesis nos obliga a viajar de nuevo a India y revisar el imaginario mítico y, como veremos, el ritual de la ninfa Urvaśī en su íntima conexión con las cortesanas y *devadāsīs* de la antigua cultura sánscrita. Recapitulando: entonces, detrás de la bayadera está la *devadāsī*, y detrás de la *devadāsī* están las ninfas, con Urvaśī como su prototipo.

Interludio: la ninfa

Como la propia etimología de la palabra lo sugiere, las *apsarasas*²⁶ son criaturas acuáticas, aspecto que inspiró a los primeros

²⁴ *Abhijñānaśākuntalam* 2.8: “nacida de una mujer celestial...” [la ninfa Menakā] (*surayuvatisaṃbhavam...*). Véase también 5.30 (*apsarastīrtha*). En la versión del *Śatapathabrāhmaṇa* (13.5.4.11), ella misma es llamada “*apsaras*”.

²⁵ Véase M. Schuyler, “Bibliography of Kālidāsa’s *Mālavikāgnimitra* and *Vikramorvaśī*”, *Journal of the American Oriental Society*, núm. 23, 1902, pp. 93-101.

²⁶ La palabra significa “moverse en el agua”. La forma sánscrita para el singular es *apsaras*. Al castellanizar la palabra, en plural la forma correcta sería *apsaras-as* (sánscrito *apsarāḥ*). Cabe notar que el léxico sánscrito registra asimismo la forma *apsarā* (sin-

indólogos a asociarlas con las ninfas y las nereidas griegas. Entonces, en el *Rāmāyana*, entre otros muchos textos, leemos que fue mientras dioses y demonios batían el océano a fin de hacerse del néctar de la inmortalidad, oculto en sus profundidades, que estas hermosas criaturas emergieron a la superficie.²⁷ En tanto criaturas acuáticas (como muchas otras deidades femeninas: Sarasvatī, Lakṣmī, etcétera), su nexa con nubes, ríos, estanque y otros cuerpos de agua, se repite constantemente tanto en el corpus védico como en los más diversos géneros de la literatura sánscrita. Al mismo tiempo, sin embargo, siendo criaturas semidivinas, las *apsarasas* poseen el don de la liviandad y mantienen un estrecho lazo con los planos atmosféricos. Así, multiformes por naturaleza —pueden pasar por aves acuáticas o hacerse invisibles—, las ninfas se desplazan libremente de un nivel de realidad a otro, y en ese sentido su presencia en la Tierra evoca siempre la presencia de otros mundos, en especial el de los dioses.

En la iconografía, su vínculo con las aguas, símbolo de fertilidad y abundancia, se expresa a través de un erotismo desinhibido que lleva al límite las convenciones indias: miradas coquetas, miembros ondulantes, cinturas estrechas, caderas pronunciadas y pechos turgentes. Y con su belleza física desde luego viene aparejada su preeminencia en el mundo del deseo y el placer (*kāma*), una de las cuatro metas de la vida según el modelo tradicional, lo que las convierte entonces en patronas de las cortesanas. No extraña entonces que, siendo esposas de la deidad, las *devadāsīs* a menudo sean identificadas con las ninfas. Esta asociación es desde luego extensible a las cortesanas y prostitutas en general.²⁸

Entonces, volviendo al relato del *Rāmāyana* que describe a las ninfas emergiendo de las aguas primordiales, la historia concluye que, una vez en la superficie, ni dioses ni demonios las tomaron por esposas, y antes bien decidieron compartirlas, lo que las convirtió en “mujeres comunes” (*sādhāraṇastrī*), término

gular), pero ésta es mucho menos común. Por lo tanto, a lo largo del ensayo empleo *apsaras* para el singular; *apsarasas* para el plural.

²⁷ *Rāmāyana* 1.44.18.

²⁸ Al respecto, véase N. Namouchi, *Käufliche Liebe*, op. cit., pp. 34-37 y 186-189.

que también significa “prostituta”.²⁹ Tal como las *devadāsīs* en los templos terrenales, las *apsarasas* complacen sexualmente a los dioses en su morada celestial, en especial a Indra, no casualmente el dios de las lluvias y el trueno.

Empero, el embeleso que las ninfas provocan no descansa únicamente en sus atributos físicos; la suya es una belleza refinada y culta, labrada por medio de una rigurosa educación en tres grandes disciplinas, prácticamente indisolubles en India antigua y reunidas en un único arte llamado *nāṭya*. Me refiero a la pantomima, la danza y la música.

En el terreno mítico, el lazo entre la cortesana celestial y el genio artístico aparece por ejemplo en el *Nāṭyaśāstra* (aproximadamente siglos III-IV), texto canónico que compila los principios que norman la práctica de las tres grandes disciplinas apenas enunciadas. El primer capítulo de esta obra cuenta cómo, hastiados de vivir en un mundo decadente, los dioses acuden al creador Brahma y le piden un quinto Veda que no sólo lo cultive sino que además les traiga placer estético. Brahma acepta y, así, tras extraer la esencia de los cuatro Vedas y lo mejor de todas las artes y las ciencias, crea el teatro (*nāṭya*). Empero, para ser completo, este arte debe llevarse al escenario, representarse, y los dioses no se sienten calificados para ello. Brahma encarga entonces al sabio Bharata la delicada tarea de llevar a la práctica tan novísimo invento. Con el apoyo de sus hijos, todos varones, Bharata pone manos a la obra, pero pronto comprende que algo falta: sin protagonistas femeninas, sin heroínas (*naṭikā*), el teatro carece de “encanto” (*kaiśikī*); es insípido. Bharata acude a Brahma, quien resuelve el dilema creando mágicamente un grupo de hermosas ninfas de insuperable talento artístico.³⁰

El desenlace de esta historia se repite en un sinfín de textos: las ninfas cantan y danzan en festivales, conquistas militares, coronaciones reales, etcétera.³¹ En la literatura clásica el despliegue de este talento se asocia sobre todo con la corte

²⁹ *Rāmāyaṇa* 1.44.20.

³⁰ *Nāṭyaśāstra* 1.40-47ab.

³¹ Ofrezco dos ejemplos tomados del *Rāmāyaṇa*. En 2.91.16-17 somos testigos de la suntuosa recepción que el sabio Bharadvāja organiza en honor del príncipe Bharata con la participación de un grupo de ninfas. En 7.11.44 se afirma que la morada de Kubera, medio hermano de Rāvaṇa, resuena con las canciones y danzas de ninfas celestiales.

de Indra. Es en la gran sala de conciertos de los dioses (*sabhā*) donde las ninfas ofrecen sus mejores espectáculos dancísticos y teatrales, casi siempre acompañadas por sus amantes, los *gandharvas*, músicos de profesión. Y son *gandharvas* y *devas* quienes se encargan de reclamar con celo sus servicios y traerlas de vuelta al plano celestial cuando se ausentan por mucho tiempo entre los mortales poniendo en riesgo su condición divina. Así las retrata, por ejemplo, Kālidāsa en *El héroe y la ninfa*. En el segundo acto de la obra somos testigos de la dicha que provoca a la ninfa Urvaśī comprobar que es correspondida por el príncipe Purūravas;³² mas, luego, cuando la pareja está a punto de declarar abiertamente su amor, Indra envía un mensajero. Su voz retumba tras bambalinas:

¡Oye Citralekhā!, di a Urvaśī que se apresure, [pues]
 La excelsa obra
 Que el sabio Bharata montó
 Y ustedes actuaron
 Hoy desea verla Indra
 Desplegada con gracia
 En compañía del resto de los dioses.³³

El llamado posee una carga afectiva: de todas las ninfas, Urvaśī es la preferida de Indra.

Cuarto acto: la (poderosa) Urvaśī védica

Llegamos así, una vez más, a “la más célebre de todas las cortesanas de los dioses”, como declara el *Amarakośa*, el léxico sánscrito del siglo IV.³⁴ En tanto ninfa, Urvaśī mantiene un vínculo fundamental con el mundo del erotismo. Así lo sugiere su nombre mismo, como bien lo establece Yaska en su *Nirukta* (aproximadamente siglos IV-III a.n.e.): “Urvaśī es [el nombre de] una ninfa. [Se la llama así] porque colma vastas regiones (*uru aś-*), o porque envuelve con sus muslos (*ūru aś-*), o porque posee

³² “Nuestro amor es simétrico”, suspirará con alivio Urvaśī al acercarse en forma invisible y percatarse de la agonía de Purūravas (*Vikramorvaśīya* 2.127).

³³ *Vikramorvaśīya* 2.151.

³⁴ *Amarakośa* 1.52cd.

un deseo insaciable (*uru vaś-*).³⁵ Históricamente, Urvaśī es el primer nombre propio que conocemos para una ninfa, esto en el último libro del *Rgveda*, compuesto probablemente hacia el siglo XII a.n.e. Dicho de otro modo, Urvaśī fue la primera ninfa que se convirtió en personaje mítico.

En efecto, los orígenes de esta ninfa se remontan al periodo védico, y desde entonces no dejó de fascinar a la mente india, que la recreó innumerables veces hasta alcanzar su expresión más culta en el ya citado drama de Kālidāsa. Las versiones antiguas del mito son, sin embargo, las que me interesa revisar, pues ofrecen mucho más elementos para el tema de este ensayo. Por lo tanto, en lo que sigue me basaré sobre todo en el famoso y enigmático himno 10.95 del *Rgveda*, así como en la versión del *Śatapathabrāhmaṇa* (11.5.1.1-15), estrechamente ligados entre sí, al grado que la segunda puede verse como un comentario al primero. En el primer caso, el mito es narrado en unas cuantas estrofas concebidas a manera de diálogo (*śamvādasūkta*), recurso literario que se aleja del estilo laudatorio que caracteriza al resto del *Rgveda*. Tan inusual formato llamó la atención de los primeros indólogos y desde entonces no ha dejado de suscitar dudas sobre su posible función ritual; de hecho, varios especialistas han descartado por completo esta opción y ven el himno como una pieza literaria, un relato popular (*ākhyāna*, *itihāsa*, *purāna*) que por alguna razón acabó colándose al corpus sagrado.³⁶ Contra esta interpretación, otros han insistido en que mientras no se ofrezcan argumentos sólidos que expliquen por qué los sacerdotes védicos habrían permitido la intrusión de un himno secular a su corpus, no hay razón para aceptar tal tesis y, antes bien, la única opción sigue siendo tratar de entender el diálogo a la luz de la propia cosmovisión

³⁵ *Nirukta* 5.13.

³⁶ Por ejemplo, K. F. Geldner (“Die indische Balladendichtung”, *Festschrift der Universität Marburg für die Philologenversammlung*, Marburgo, 1913, pp. 33-40) ve el himno como una “balada épica” que narra la pasión amorosa de Purūravas y sus esfuerzos por unirse con una mujer celestial. Para un resumen de las diversas interpretaciones alrededor del himno, véase A. Wurm, “The Ballad of Purūravas and Urvaśī (RV X.95)”, en V. N. Jha, *New Horizons of Research in Indology*, Pune, Centre of Advanced Study in Sanskrit, 1989, pp. 41-45; asimismo, R. C. Gaur, “The Legend of Purūravas and Urvaśī: An Interpretation”, *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, vol. 106, núm. 2, 1974, pp. 142-143.

ritualista del hombre védico. En suma, “que aún no logremos descubrir la función sagrada de un himno no significa que no la tenga”.³⁷ Por lo demás, debido a su singular textura narrativa y escénica, de manera consistente el himno ha sido usado para señalar el origen ritual y mágico del teatro sánscrito.³⁸

Ya he presentado a los dialogantes: por un lado, Urvaśī, una ninfa inmortal; por el otro, Purūravas, un príncipe mortal. El *R̥gveda* guarda silencio en cuanto a los detalles previos a este encuentro o las razones que lo suscitaron. Para averiguarlo, es necesario acudir a la versión en prosa del *Śatapathabrāhmaṇa*, obra redactada unos tres o cuatro siglos después. Ahí nos enteramos que antes de este último y definitivo intercambio de palabras, Urvaśī y Purūravas sostuvieron una relación amorosa con la condición —impuesta por ella misma— de jamás verlo desnudo. Celosos, los *gandharvas* urden un plan a fin de recuperar a Urvaśī: una noche se apoderan de un par de corderos que Urvaśī mantenía atados a su lecho; ella se da cuenta de que alguien ha robado sus animales y le pide a Purūravas que salga a recuperarlos; debido al apremio él sale desnudo, y entonces los *gandharvas* producen mágicamente un relámpago. Así, su cuerpo queda expuesto a la luz por un instante, lo necesario para que Urvaśī lo vea y lo abandone. Tras la abrupta separación, Purūravas enloquece y vaga en busca de su amada. Finalmente llega a orillas de un lago donde nadan varias aves; son ninfas, entre ellas Urvaśī, quien lo reconoce y decide cobrar forma humana. Purūravas la ve y entonces tiene lugar el diálogo del *R̥gveda*. Aquí algunos versos en una traducción libre que retoma las versiones de diversos especialistas:³⁹

³⁷ R. Goldman, “Mortal Man and Immortal Woman: An Interpretation of Three Ākhyāna Hymns of the *R̥gveda*”, *Journal of the Oriental Institute*, vol. 18, núm. 4, 1969, p. 276. En lo que sigue recorro sobre todo a este artículo.

³⁸ Al respecto véase, entre otros, S. Lévi, *Le Théâtre Indien*, París, É. Bouillon, 1890, pp. 297-342; A. B. Keith, “The Beginnings of the Indian Drama”, *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, vol. 48, núm. 1, 1916, pp. 146-151; J. Gonda, “Zur Frage nach dem Ursprung und Wesen des indischen Dramas”, *Acta Orientalia*, núm. 19, 1943, pp. 329-453.

³⁹ Sigo el texto sánscrito tal como aparece en la edición de B. A. van Noten y G. B. Holland, *R̥g Veda. A Metrically Restored Text*, Cambridge, Harvard University Press, 1994. Consulté diversas traducciones en español, francés y alemán. De éstas, me he servido sobre todo (a veces reproduciendo casi a la calca algunas líneas) de las siguientes: L. Renou, *Hymnes spéculatifs du Veda*, París, Gallimard, 1956, pp. 105-110;

1. [Purūravas] Aguarda, esposa. Fecundemos las palabras con la mente, joh, mujer terrible! No silenciamos nuestras plegarias si es que deseamos ser felices el día de mañana.
2. [Urvaśī] ¿Fecundar tus palabras? Te abandoné como la primera de las auroras. ¡Purūravas, vuelve a tu casa! Yo soy inasible como el viento.
[...]
5. [U.] Así es, tres veces al día me penetrabas con tu falo y me saciaste incluso cuando no lo deseaba. Ya cumplí tu mandato, Purūravas; fuiste entonces, joh macho!, el soberano de mi cuerpo.
[...]
8. [P.] Siendo humano cortejaba a mujeres no humanas, y éstas, despojadas de sus atavíos, huían cual tímidas gacelas, se tropicaban cual yeguas atadas a un carro.
9. [U.] Cuando un mortal corteja a mujeres inmortales, se une a ellas y se somete a su voluntad; sus cuerpos se tornan hermosos como aves acuáticas, como caballos que se dan mordiscos mientras juegan.
10. [P.] Entonces, ella fulguró como un relámpago caído del cielo y me trajo los placeres del amor, la hija de las aguas —y de las aguas nació un hijo viril y noble—. ¡Larga vida para Urvaśī!
11. [U.] Nacido para proteger, empleaste sin embargo tu fuerza sobre mí, oh Purūravas. Ese mismo día te lo advertí, pues lo sabía, mas no escuchaste. ¿A qué vienen entonces tus palabras vanas?
12. [P.] ¿Algún día anhelará el hijo [así] engendrado a su padre? ¿Rodarán sus lágrimas cuando se entere? ¿Quién se atrevería a separar a marido y esposa, unidos en el pensamiento, cuando el fuego aún arde en la casa de los suegros?
13. [U.] Ya le contaré cuando rueden sus lágrimas, cuando solloce anhelando ternura. Te devolveré lo que tengo de ti. ¡Vete a tu casa! ¡Nunca más seré tuya, imbécil!

W. Doniger, *The Rig Veda*, Delhi, Penguin Books, 1994, pp. 252-256; J. M. de Mora, *El Rig Veda*, México, Conaculta, 1989, pp. 264-266; F. J. Rubio, "Mito y ritual en la leyenda de Purūravas y Urvaśī (RV 10.95)", *Aula Orientalis*, núm. 24, 2006, pp. 102-106.

14. [P.] ¿Y qué si tu amado desapareciera hoy para nunca volver, perdiéndose en la distancia infinita? ¿O si fuera a reposar sobre el regazo de la Muerte, o si los hambrientos lobos lo devorasen?
15. [U.] ¡Oh Purūravas, tú no debes morir; no desaparezcas; que los feroces lobos no te devoren. [Mas recuerda:] Es imposible trabar amistad con las mujeres: su corazón es de chagal.
16. [U.] Siendo de otra estirpe me mezclé entre los mortales y por cuatro años pasé mis noches contigo; una vez al día me alimenté entonces con una gota de mantequilla e incluso hoy con eso me basta.
17. [P.] La que colma el espacio, la que llena los cielos, a Urvaśī deseo conquistar. Tu buena acción será compensada. Regresa. Mi corazón se consume.
18. [Poeta] He aquí lo que los dioses te dijeron, hijo de Iḷā [Purūravas]: Atado como estás a la muerte, que tu descendencia honre a las divinidades con ofrendas, mientras tú gozas en el cielo.

Claramente, el himno describe una relación infeliz, incluso cruel, entre la celestial Urvaśī y el mortal Purūravas. Desde una perspectiva más amplia, el tema pareciera ser la imposibilidad de ciertas relaciones, y no hay relación más compleja que la de un ser humano y un ser divino. Como ha apuntado R. Goldman, el insalvable abismo que separa a ambos caracteres es subrayado de principio a fin a través de la mortalidad de Purūravas.⁴⁰ En el verso 8, él se declara un “humano entre mujeres no humanas” (*amānuṣīṣu manuṣo*), a lo que Urvaśī precisa en el siguiente verso un “mortal entre las inmortales” (*marto amrtāsu*); más categórico todavía es el intercambio que se produce en los versos 14-15, donde Purūravas, hablando en tercera persona, desea su propia muerte hundiéndose en el seno de Nirrti (*adhā śayīta nirrtter upasthe*), la diosa védica de la Muerte y la Destrucción. Por último, en el verso 18, aparentemente la voz de un poeta, Purūravas es calificado como *mṛtyubandhu*, “atado a la muerte”. Urvaśī es en cambio *virūpā* (verso 16), término que

⁴⁰ Goldman, “Mortal Man and Immortal Woman”, *op. cit.*, p. 275.

en este contexto quizá signifique simplemente “distinta”, “de otra naturaleza”, es decir, inmortal.⁴¹ El modo como Purūravas se dirige a Urvaśī en el primer verso evoca esta distancia: la “esposa” (*jāyā*) es también *ghorā*, “terrible”, “cruel”, epíteto usado para describir a dioses implacables y poderosos que despiertan temor y reverencia, por ejemplo Indra y, más tarde, Śiva.

Tras esta invocación, Purūravas hace una misteriosa petición que apela al poder de la palabra. Lo que le implora a Urvaśī es que juntos “fecunden las palabras con la mente”, recordándole además que de no proferir sus plegarias, éstas se quedarán sin efecto. Aunque Urvaśī responde desestimando dicha petición (verso 2: “¿Fecundar tus palabras?”), en realidad no opta por el silencio: se queda y habla,⁴² si bien su mensaje quizá nos desconcierte por su dureza: lo echa un par de veces (versos 2, 13), lo llama “imbécil” (verso 13) y le advierte: “Es imposible trabar amistad con las mujeres: su corazón es de chacal” (verso 15).

¿Cómo explicar respuesta tan agria más allá de la metáfora amorosa que la enmarca? ¿Qué significa “penetrar o fecundar las palabras con la mente”? Desde una perspectiva ritual y recuperando aquí las asociaciones de Urvaśī con la fertilidad y la sexualidad, este uso del lenguaje es reminiscente de otros pasajes védicos que involucran la participación de prostitutas. Mencioné antes que contamos con testimonios que establecen la presencia de prostitutas en ritos y ceremonias asociados con los ciclos agrícolas, pues se creía que su poder sexual tenía un efecto benéfico, fecundador, sobre la tierra y la vegetación. Pero, ¿qué hacía exactamente la prostituta en esos ritos? ¿Cómo transmitía su potencia a la tierra? Lo hacía, por ejemplo, a través de la palabra y más exactamente a través de palabras hirientes e insultos lanzados contra una figura masculina de repu-

⁴¹ Sigo la propuesta de R. Goldman, *ibid.*, p. 281. Una lectura menos rebuscada sería “bajo una forma distinta”, es decir, una forma humana. Así entienden el verso la mayoría de los traductores.

⁴² Hasta donde sé, sólo S. Sani (“Registri temporalis e struttura narrativa: esegesi di RV X.95.5”, *Studi e Saggi Linguistici*, núm. 18, 1978, p. 194) ha notado este hecho, aunque lo reduce a un simple elemento retórico: a la petición de Purūravas corresponde un rechazo, “pero solo aparente, pues la *vācāmsi mīśrā* en efecto se produce, tal como lo pide la ficción literaria”.

tación, por lo general ascetas o sacerdotes. Así, por ejemplo, en el más famoso de estos testimonios, la descripción del rito conocido como *mahāvratā* (*Drāhyāyanaśrautasūtra* 11.3.9-11), una prostituta insulta a un estudiante védico célibe (*brahmacārin*).⁴³

Ahora bien, esta práctica se inscribe en otra mucho más común tanto en la mitología como en la literatura sánscrita en general: al reunir belleza corporal y talento artístico, las prostitutas (como las ninfas) son famosas por seducir a sabios y ascetas, hacerlos perder la cabeza y más exactamente su semen. La admiración que se les profesa es entonces ambivalente: posee una dosis de temor y tabú; su arte es como el de las sirenas: cautiva y desquicia, y en esa medida es imperativo saber conducirse con precaución.⁴⁴ De nuevo, la cercanía y rivalidad que existe entre estas dos figuras gira alrededor de la sexualidad: el asceta acumula poder al retener su calor sexual (*tapas*); la prostituta al desplegarlo sin procrear.

Si el diálogo tiene algún vínculo con esta antigua práctica ritual, cabe preguntar: ¿Quiénes son en realidad Urvaśī y Purūravas, a quién representan más allá de su identidad conyugal, detrás de la narrativa amorosa que enmarca su encuentro? A través de una serie de comparaciones con otros himnos védicos, R. Goldman ha logrado establecer de manera convincente que detrás de Purūravas se encuentra el sacerdote-poeta, mientras que Urvaśī no es otra sino Vāc, la diosa del habla o la diosa-palabra como normalmente se la identifica, no sin cierta ambigüedad, pues tomando en cuenta que estamos ante una cultura eminentemente oral, quizá sea más correcto hablar de la diosa de la voz.⁴⁵ Si a esto añadimos que esta forma arcaica de voz sánscrita es, por definición, una voz versificada, recitada,⁴⁶ entonces tal vez sea incluso más correcto identificar a Vāc como la diosa del verso o el canto.

⁴³ Véase J. Gonda, "Ascetics and Courtesans", *Adyar Library Bulletin*, vol. 25, 1961, pp. 79-80.

⁴⁴ Al respecto véase W. Doniger, *Śiva, the Erotic Ascetic*, Oxford, Oxford University Press, 1973, cap. 2: "Asceticism and Eroticism in Early Indian Mythology".

⁴⁵ Por lo demás, para hacer explícito el nexo etimológico entre "vāc" y "voz".

⁴⁶ Recordemos que para esta época la palabra *saṃskṛta* aún no se empleaba para designar la lengua que nosotros llamamos sánscrito. Los primeros usos en ese sentido son posteriores. El hombre védico concebía su lengua simplemente como *chandas*, "recitación", o más exactamente la lengua que sigue una métrica.

De entrada, al igual que Urvaśī, Vāc emerge de las aguas (10.125.7: “En el mar, en las aguas está mi origen”), y en un himno la palabra de hecho significa “trueno” (8.100.10).⁴⁷ Esta última acepción parece anticipar el nexo dentro del propio corpus védico entre la diosa-palabra e Indra, no sólo el dios de la lluvia sino asimismo el dios del conocimiento ritual.⁴⁸ La asociación Vāc-Indra prefigura entonces la asociación, más tarde, entre éste y Urvaśī (sobre todo en la literatura clásica). Por otra parte, al igual que Urvaśī, Vāc es llamada *jāyā*, una “esposa” que se entrega al sacerdote que ella misma elige, concediéndole el don de la inspiración (10.71.4). Por último, la alusión a la mente (*manas*) como instrumento que fertiliza el lenguaje, consumando la unión entre el poeta y la diosa, se repite en varios himnos.⁴⁹ Así las cosas, “unir” o “mezclar las palabras” (el sentido literal de *vācāṃsi miśrā*) usando como instrumento

⁴⁷ En su artículo, R. Goldman pasa por alto este importante paralelo simbólico. Yāska explica la palabra *vāk* como “trueno” (*Nirukta* 11.27) y en él se basa Śaṅkara en su comentario. También Kālidāsa parece haber estado consciente de esta red de asociaciones al homologar explícitamente a su Purūravas con Indra. Véase por ejemplo *Vikramorvaśīya* 1.54, donde se afirma que Purūravas posee “una grandeza similar a la de Indra” (*mabendrasadrśānubbāva*) y por lo tanto es capaz de guiar a los ejércitos divinos en combates contra los demonios.

⁴⁸ Véase por ejemplo *Taittirīyasambitā* 6.4.7.

⁴⁹ De acuerdo con L. Renou, es claro que en el *Ṛgveda* el vocabulario alrededor de los procesos mentales está íntimamente vinculado a la concepción védica de la palabra, e incluso está condicionado por ella. Lo que el hombre védico “piensa” (*man-*), lo que “intuye” (*dhī-*), es ante todo en la realidad sonora de los himnos. La mente (*manas*) es, pues, un instrumento al servicio de la recreación poética de la verdad revelada en el contexto del sacrificio. En ese sentido, el acto de pensar, de usar la mente, se confunde con el fenómeno de la inspiración, y la inspiración es siempre para el hombre védico escuchar, comunicar y preservar las recitaciones sagradas (“Les pouvoirs de la parole dans le *Ṛgveda*”, en *Études védiques et pāṇinéennes*, vol. 1, París, E. de Boccard, 1955, pp. 1-27). En esta misma línea, R. Goldman (“Mortal Man and Immortal Woman”, *op. cit.*, p. 285) ha llamado la atención sobre la frecuencia con la que el término *manas* aparece en el *Ṛgveda* y en otros textos védicos en yuxtaposición al término *vāc*. En particular, el uso del instrumental para el primero de estos términos (*manasā*) posee connotaciones sexuales: la mente es la facultad que permite cohabitar con la palabra hablada (por definición femenina). Al respecto, Goldman cita *Ṛgveda* 1.164.8 (*mātā pitaram* [...] *manasā sam hi jagmē*); a este ejemplo habría que sumar el segundo verso en el famoso himno a Vāc del libro 10 (10.71.2: [...] *dhīvā manasā vācām akṛata*). Finalmente es esto también lo que hallamos en el primer verso del himno que aquí nos concierne (de ahí que haya traducido “fecundemos las palabras con la mente”). La mayoría de los traductores, sin embargo, interpretan *manasā* adverbialmente, con lo que introducen un llamado a la razón: Purūravas invita a Urvaśī a que conversen de manera objetiva, con sensatez.

la mente sería una fórmula ritual para pedir inspiración, para infundir de poder divino las plegarias recitadas durante el ritual. En suma, el sacerdote implora que sus palabras no sean sólo humanas, sino que tengan la impronta de lo divino.

Al parecer, Purūravas sabe de lo que habla: es justo porque ha experimentado tan enigmática comunión con Urvaśī que hoy reconoce haberla perdido y desea recuperarla. “Regresa”, le pide casi al final (verso 17) tras recordar el día cuando, fulgurante, ella emergió de las aguas y le otorgó su gracia (versos 8, 10). De nuevo, las narrativas erótica y ritual se entrecruzan, enriqueciéndose. Entonces, en el verso 12, en lo que parece ser una nueva alusión a la función esotérica de la mente (*manas*) al servicio de la palabra revelada, Purūravas no se explica cómo, a pesar de ser “uno en el pensamiento” (*samanas*), marido y mujer pueden separarse cuando aún arde el fuego en casa de los suegros, es decir, cuando el matrimonio es aún reciente. Desde una perspectiva ritual, el verso evoca la comunión entre el sacerdote y la diosa-palabra como condición para que el fuego ritual siga ardiendo. ¿Cómo fue que todo terminó; que la diosa dejó de fecundar las palabras del poeta? El himno nos ofrece algunas pistas al respecto. Primero, siendo él mortal y ella inmortal, la relación debe asumirse con la asimetría que le es implícita; en este caso, a través del sometimiento de él a la voluntad (*kratu*) de ella (verso 9). No actuar así es desmesura, la misma que Urvaśī parece echarle en cara: en vez de cuidar de mí, “empleaste tu fuerza sobre mí” (verso 11), reproche que se entrecruza una vez más con la narrativa sexual: me poseíste a la fuerza. Al parecer, el poeta cometió el error de dar por hecho un don caprichoso, etéreo, y que por lo mismo debe renovarse continuamente. El ritual posee una naturaleza cíclica y su continuidad depende entonces de una renovación, también cíclica, del lazo con la palabra. Así, llegamos al verso 17, el único que resuena con el tono exhortativo típico del *Rgveda* y que parece sugerir la verdadera estatura divina de Urvaśī, muy por encima de una mera ninfa. Ahí Purūravas reclama de nuevo la presencia de Urvaśī, deseando que a cambio reciba como obsequio *sukṛta*. Invariablemente, los especialistas han traducido *sukṛta* a la letra como “acción correcta”, “buen acto”, pasando por alto el sentido técnico, propiamente védico, de

la palabra. A pesar de que la narrativa conyugal permite, en efecto, una traducción literal (a saber, que tu buena acción, la acción de volver a mí, sea remunerada), en clave ritual lo que el texto parece decir es que no hay “mérito ritual” (*sukṛta*) sin la generosa presencia de la palabra inspirada, ingrediente esencial del sacrificio.⁵⁰

Una nueva duda nos asalta: ¿cuál es el fruto de este encuentro erótico-ritual, anhelado por el mortal Purūravas, y concedido por la divina Urvaśī a través de ásperas palabras y desdén? ¿Qué gana Purūravas exponiéndose a la fiera lingüística de Urvaśī? La respuesta (de nuevo, desde una perspectiva ritual) está en los últimos versos. Si pensamos tan sólo en el marco narrativo centrado en el tema amoroso, los esfuerzos de Purūravas parecen haber sido en vano, pues la ruptura es definitiva; sin embargo, desde la perspectiva ritual que subyace a dicha narrativa, el himno concluye con la promesa de que el sacrificio, a través de la descendencia, es el sendero al paraíso, sugiriendo así que el lazo de Purūravas con la muerte (*mṛtyubandhu*) no es profano, sino sacro. Esta promesa aparece ampliada en posteriores fuentes védicas, donde Purūravas es retratado de manera explícita como el héroe civilizatorio que aprende a hacer fuego. Así, en la ya citada versión del *Śatapathabrāhmaṇa*, recibe la oportunidad de dormir una vez más con Urvaśī y de ese encuentro nace otro hijo, Āyu, palabra que en el horizonte védico significa “fuego”, si bien detrás de esta acepción resuena otra más común, la de “vida”, pues para esta cultura el fuego es la vida.⁵¹

La imposibilidad de esta relación que pone de manifiesto la supremacía y la libertad absoluta de la ninfa Urvaśī, cuyas palabras cancelan sin piedad el universo masculino, condenado a la finitud, de Purūravas, tiene un efecto ritual decisivo—el corazón mismo de la cosmovisión sacrificial védica—: la

⁵⁰ Si el sacrificio se efectúa correctamente, si se “hace bien” (*su-krta*), el efecto es un mérito, que, si bien invisible, trae un beneficio futuro. Originalmente ese mérito daba acceso ya sea al mundo de los ancestros o al de los dioses (*pitṛloka*, *svargaloka*), prologando así la existencia terrenal; empero, en los Brāhmanas, el viaje es más bien hacia el mundo de los méritos rituales (*sukṛtaloka*), plano similar al de los dioses, quienes de hecho habrían alcanzado su celestial condición precisamente como retribución ritual.

⁵¹ Algunos otros pasajes en el *R̥gveda* evidencian cierta familiaridad con el mito de Urvaśī en relación con el valor simbólico del fuego (véase por ejemplo 4.2.18 y 5.41.19).

continuidad del fuego sagrado, que, asociado con la aurora, simboliza la continuidad de la creación misma. Para asegurar la supervivencia de la creación, el sacerdote debe cumplir puntualmente con sus deberes rituales: ofrendar a los dioses usando como medio el fuego; sin embargo, para ello depende del don de la palabra, ingrediente esencial del sacrificio a través de la recitación perfecta de los himnos sagrados. La Palabra precede al Fuego; para que éste arda, aquélla debe resonar. Así, pues, la delicada tarea del poeta depende en última instancia de la gracia de Vāc, y acudir a Vāc-Urvaśī significa someterse a una voluntad más alta. En efecto, una especie de muerte.⁵²

Quinto acto: rito y tragedia

Si ahora regresamos al vínculo entre Urvaśī y las ninfas con las artes, vínculo personificado por la cortesana, la *devadāsī* del templo, vale decir que es a esta continua regeneración mítica y ritual del universo a la que invitaban, en sus orígenes, la música, el teatro y la danza en India. Así, la dimensión más profunda de la palabra recitada, la palabra puesta en escena (actos que permitieron el desarrollo de estas tres disciplinas), debe buscarse en la unión ritual, sacrificial, de la palabra humana y la palabra divina. Como hemos visto, esta fertilización primordial no es simétrica: lo mortal masculino debe perder la razón, anhelar intensamente y al fin someterse a lo inmortal femenino.

En alguna medida, el irresistible encanto que emana de la *devadāsī* —el mismo que la transformó en bayadera y la llevó a Europa para seducir a poetas y músicos formados en una tradición diferente y con una sensibilidad estética muy distinta— descansa también en este vínculo primigenio entre mito, ritual y creación artística. Y, también en este caso, la sexualidad abierta de la cortesana presupone, al menos en su forma

⁵²La interpretación de D. D. Kosambi (“Urvaśī and Purūravas”, en *Myth and Reality. Studies in the Formation of Indian Culture*, Bombay, Prakashan, 1962, cap. 2) va incluso más lejos y propone un sacrificio humano real. De acuerdo con esta polémica lectura, el mito de Urvaśī no sería sino la secuela dramática, narrativa, de un rito primitivo de corte matriarcal por el que un rey es sacrificado por su propia mujer tras el nacimiento de su sucesor. Para sostener tal tesis, sin embargo, es necesario presuponer varios elementos ajenos a la tradición védica.

más refinada, una afirmación de la libertad y una desenfadada afrenta a la estabilidad del poder masculino. Al igual que su patrona, la ninfa Urvaśī, la cortesana posee la iniciativa y las dispensas suficientes para adentrarse, desde el ámbito del deseo al exclusivo espacio de los varones, sometiéndolos a su designio, despertando su fascinación pero también infundiendo temor.

No en vano la prostituta llegó a ser concebida como figura literaria por derecho propio, como una “heroína” (*nāyikā*), como se conoce en sánscrito a los principales caracteres femeninos en una pieza dramática o poética. Es bajo esta condición, ocupando un sitio al lado de “heroínas” más convencionales como la princesa o la esposa, que la cortesana se convirtió en tema de análisis de la teoría literaria sánscrita. Ya un texto antiguo e influyente como el citado *Nāṭyaśāstra* contiene pasajes al respecto, y en este contexto instruye, por ejemplo, que las cortesanas hablen en sánscrito, la lengua del poder intelectual y político, y no en prácrito, como el resto de los personajes femeninos.⁵³

De nuevo, la llave que le da acceso a ese mundo y la profundidad con la que puede adentrarse a él es el conjunto de sus virtudes artísticas, eróticas y rituales, esferas que en este contexto, como hemos visto, es muy difícil tratar por separado. A través de la música y la danza, la cortesana encarna las potencias asociadas con las ninfas y, en última instancia, con la diosa-palabra, el sustrato más primigenio, mítico, de estas criaturas acuáticas. En este sentido, vale decir que el instrumento más poderoso de seducción no es el cuerpo como tal, sino la recreación artística de un personaje (sea a través del canto, la danza, etcétera), con la gracia y la fuerza suficientes para atraer y someter al orden masculino; en suma, no son pocos los elementos míticos y rituales que perviven en la construcción literaria de la cortesana y en el fenómeno real de la *devadāsī*, ambas figuras depositarias de las artes en India antigua.

¿Qué hay de la bayadera? ¿Podemos decir lo mismo en su caso? ¿Hay ecos del mito védico, con su profundo trasfondo ritual, en la recreación poética, escénica y musical de esta

⁵³ *Nāṭyaśāstra* 18.41cd-42ab.

figura en la Europa del siglo XIX? ¿Subsiste en ella algo de la ninfa Urvaśī?

Considero que si bien es posible descubrir en la bayadera europea la necesidad de afirmar un vínculo entre música y mito, entre danza y rito, en realidad dicha necesidad opera dentro de un marco mucho más decantado, por así decirlo. Tal como han señalado diversos historiadores de la música y la danza del siglo XIX, durante este periodo la búsqueda europea de una profundidad femenina oriental fue encauzada estéticamente a través de valores e ideales, que en varios casos se alejan de manera significativa de los cultivados en las propias culturas orientales, y es a la luz de tales expectativas que debe entenderse la construcción romántica de la bayadera a partir de la *devadāsī*. Me parece que el análisis en las páginas anteriores, con su larga y quizá escabrosa travesía por la mitología de la ninfa Urvaśī, aporta nuevos elementos para ampliar este consenso. Al remontarse al universo mítico y ritual que subyace a la danzante india, nuestra reflexión ofrece pistas importantes para apreciar desde una perspectiva más completa las fuerzas que se agitan detrás de la bayadera, más allá de la *devadāsī* de carne y hueso, su equivalente inmediato y lógico.

De entrada conviene recordar el desenlace de la mayoría de las piezas musicales y escénicas referidas al principio de este recorrido. En todas ellas es la bayadera quien muere. La estetización de la danzante india conforme a los patrones verticales y ascendentes del ballet clásico posee entonces una importante dosis de tragedia. Primero se la enseña a vestir el tutú, bailar de puntillas y mantener el cuerpo erguido; se la sensibiliza al sonido del piano y al decoro occidental; mas, luego, una vez que su calculado exotismo ha cautivado al exigente *connaissanceur* de la danza clásica, cuya imaginación vuela ya hacia el Oriente, persuadido —con Flaubert— de que todas las mujeres indias son bayaderas, se la condena a morir.

Tan trágico como entrañable desenlace contrasta marcadamente con el espíritu de libertad y el poder que irradia la cortesana india, envuelta en el halo mítico y ritual que corresponde a su estirpe acuática. Vista a la luz de ese núcleo primigenio, la bayadera luce frágil, impotente, irreal; enamora pero no impone; es deseada pero nadie muere por ella. El drama erótico-ritual

de Urvaśī y Purūravas se ha abandonado a una pasión distinta, y así ha invertido el destino de los amantes, como si el único recurso del romanticismo para responder al llamado primordial de la diosa-palabra fuera el ritual de lo trágico: matando lo que tanto fascina, eficaz recurso para mantenerle a una distancia estéticamente sana, que alimente la añoranza sin poner en riesgo mi identidad. Antes de que nos exija pagar con nuestra muerte, se la mata. Se la mata con el discreto método de dejarla morir. Para ser apreciada estéticamente (y no vivida ritualmente), y así complacer (y no anular) a su voyerista amante occidental, la inasible Urvaśī debe someterse al formalismo colonialista de la danza clásica europea. Una vez forzada al cautiverio, reducido a mero susurro su otrora despiadado canto, humanizados el mito y el ritual, la que colma el espacio muere asfixiada en el encierro vectorial del orden masculino.

Nuestro viaje no termina con esta apología de lo consabido que apunta con dedo acusador únicamente a la versión europea de esta historia. Cabe pues preguntar, ¿hubo en India misma elementos que facilitaron esta recepción? Si la poderosa Urvaśī védica representa las antípodas de la bayadera trágica, ¿imaginó India una Urvaśī más dócil, más humana? Tal vez. Con esta posibilidad regreso, a manera de conclusión, a mi hipótesis: la posible influencia del drama de Kālidāsa, *El héroe y la ninfa*.

Final: la (dócil) Urvaśī de Kālidāsa

Kālidāsa fue un hombre de su tiempo. Su genio tiene mucho que ver con haber sabido dar voz a las inquietudes de su presente, embelleciéndolo. Y su tiempo y su presente fueron de estabilidad y crecimiento. Son los siglos cuarto y quinto de la era común, en el esplendor de la dinastía Gupta, la misma que patrocinó al gran poeta. Fluctuando armónicamente entre el conservadurismo y el cambio, el imperio Gupta, en especial a través de su segundo y su tercer monarcas (respectivamente, Samudragupta y Candragupta II), se dedicó a restablecer y exaltar las costumbres del gran pasado védico pero sin dar la espalda al presente y con gran curiosidad por los nuevos descubrimien-

tos. La gran poesía ornamental (*kāvya*) de Kālidāsa refleja este equilibrio entre el respeto por los valores tradicionales (sinónimo de pureza) y una apertura al cambio y los placeres del mundo. De este modo, su arte combina convención y originalidad, razón y emoción, naturaleza y cultura, vida y muerte; todo ello alrededor de un gran tema, el amor en todas sus facetas, meditado desde la comodidad y el decoro de la vida palaciega.⁵⁴

Estas premisas recorren de principio a fin su recreación dramática del mito de Urvaśī y Purūravas. Así, como ha señalado D. Shulman, Purūravas es ahora un hombre refinado, elocuente y sumamente sensible.⁵⁵ Desde luego mantiene antiguos atributos como la virilidad y el poder físico, pero el énfasis se ha trasladado a su capacidad para apreciar la belleza y celebrar el amor con romanticismo:

Tranquila, hermosa, respira:
 No temas más, oh tímida,
 Los demonios se han marchado
 Indra es el único soberano
 Abre tus grandes ojos
 Como el loto cada mañana.

[Para sí:] Debe haberse sentido aterrada, pues
 Frágil como una flor,
 Su corazón aún tiembla
 Según se ve por la pasta de sándalo
 Que se agita entre sus pechos.⁵⁶

Urvaśī responde del mismo modo, cayendo incluso en un estado de aturdimiento. Empero, en su caso, el despertar al amor viene acompañado por malos presagios. Así, la ninfa Citralekhā, su amiga y cómplice, intuye que este súbito enamoramiento no traerá nada bueno y le advierte: “¡Amiga, recobra la compostura. Estás actuando como si no fueras una ninfa!”⁵⁷

⁵⁴ Al respecto, véase D. D. H. Ingalls, “Kālidāsa and the Attitudes of the Golden Age”, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 96, núm. 1, 1976, pp. 15-26.

⁵⁵ Kālidāsa, *How Úrvashi Was Won*, trad. V. N. Rao y D. Shulman, Nueva York, New York University Press, 2009, pp. xx-xxi.

⁵⁶ *Vikramorvaśīya* 1.42-44, 1.46-47.

⁵⁷ *Vikramorvaśīya* 1.48.

“Como si no fueras una ninfa”, es decir, como si fueras mortal.⁵⁸ He aquí la causa última de la preocupación de Citralekhā ante el modo como ha cambiado Urvaśī en el nombre del amor, transformación que a todas luces se mueve en una dirección contraria a su naturaleza.

Sin duda, el poeta ha sabido explotar en el plano puramente literario un potencial intrínseco al mito: explorar, a través del tema del amor, la difusa barrera que separa a ambos planos y el gradual proceso de humanización de una criatura divina a pesar del esfuerzo y el alto costo que ello supone. Sentir amor es cosa de humanos, es un evento profundamente mortal, para seres finitos. Aquí yace la gran apuesta de la versión de Kālidāsa: para amar, Urvaśī tiene que humanizarse. En suma, la versión de Kālidāsa celebra el amor humano y no tanto el divino, y siendo asunto humano es siempre incompleto y, en alguna medida, irrealizable. El tiempo y el destino lo afectan; nunca es para siempre. Tiene una dosis de tragedia. En el acto final, el poeta pondrá esto en claro de manera sutil y diestra.

Así, una vez caducas las dispensas que el dios Indra concedió a su querida ninfa a fin de que amara —sólo por un tiempo— a Purūravas, y ésta comprende que la relación ha llegado a su fin, simplemente rompe en llanto,⁵⁹ cuadro impensable en el caso de la poderosa Urvaśī védica. Se ha cumplido el plazo para volver al mundo de los dioses y abandonar a Purūravas, momento que marca el final de su esfuerzo por ser una mujer mortal.

En suma, si bien el halo trágico que envuelve a la Urvaśī de Kālidāsa no tiene como desenlace su muerte, ciertamente se trata de una figura más dócil y frágil. Esta fragilidad se desprende, de nuevo, de su deseo por ser no más que una mortal, vivir entre los humanos y abrazar las cosas que a éstos hacen felices. Urvaśī renuncia así a su antigua función sacrificial: reconectar cíclicamente al hombre (en la figura del sacerdote) con el plano divino, otorgarle inspiración a fin de que la comunique a través de la recitación de los himnos sagrados, asegurando así la continuidad de la creación, suceso simbolizado por el fuego ritual. En este sentido, no parece exagerado afirmar que con el

⁵⁸ “Otra vez te comportas como si fueras humana”, se quejará Citralekhā más adelante (*Vikramorvaśīya* 2.97).

⁵⁹ *Vikramorvaśīya* 5.120-130.

gran poeta clásico, el régimen erótico-sacerdotal que subyace al antiguo mito de Urvaśī ha sido sustituido por uno más bien palaciego y estético, guiado por los valores y el decoro principescos (masculinos), el entorno en el que Kālidāsa se sentía como en casa. Ya no es sólo el sacerdote el que busca la inspiración de Vāc, la diosa-palabra, exponiéndose a su fiereza. Heredero del antiguo oficio del recitador, el poeta de las cortes aspira a recibir dones similares, sólo que con fines completamente distintos (y de hecho impensables en otros tiempos): cantar amores profanos, al precio incluso de humanizar a sus caracteres divinos (dioses, demonios, *apsarasas*, *yakṣas* y demás criaturas). En ese sentido, aunque íntimamente emparentados, el himno védico (*sambhitā*) y la gran poesía ornamental (*kāvya*) mantienen cierta rivalidad.

Volviendo a la bayadera, me parece entonces que la recreación literaria que Kālidāsa hizo del antiguo mito de Urvaśī, subrayando la capacidad de la ninfa para humanizarse y amar (como cualquier mortal) al mortal Purūravas, bien pudo influir sobre la recepción europea de la danzante y la cortesana india, pues es evidente que los ingredientes apenas señalados se prestaban mejor para ser trasladados al gusto occidental, en especial, a un gusto romántico. Pero, insisto, ello no quiere decir que en la bayadera haya dejado de agitarse aquella fuerza indomable del mito y el sacrificio original, el estrato más profundo de la música y la danza en India. Es sólo tal vez que algo se debilitó, ese núcleo ritual, nocturno y erótico, que de manera natural atraía la presencia de la Diosa-Palabra y nos permitía aceptarla bajo sus condiciones (no las nuestras), hasta morir en Ella. ❖

Dirección institucional del autor:

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias

Universidad Nacional Autónoma de México, campus Cuernavaca

Av. Universidad s.n., Circuito 2,

62210, Cuernavaca, Morelos

✉ figueroa@correo.crim.unam.mx

Bibliografía

Fuentes sánscritas

- AMARASIMHA, *Cosha, or, Dictionary of the Sanskrit language by Amera Sinha*, ed. H. T. Colebrooke, Serampore, 1808.
- BHARATA, *Nāṭyaśāstra with the commentary of Abhinavagupta*, 4 vols., ed. M. Ramakrishna, Vadodara, Central Library, 1926-1965.
- El Rig Veda*, trad. J. M. de Mora, México, Conaculta, 1989, pp. 264-266.
- Hymnes spéculatifs du Veda*, trad. L. Renou, París, Gallimard, 1956.
- KĀLIDĀSA, *Abhijñānaśākuntalam of Kālidāsa*, ed. C. R. Devadhar, Delhi, Motilal Banarsidass, 1946.
- KĀLIDĀSA, *How Ūrvashi Was Won*, trad. V. N. Rao y D. Shulman, Nueva York, New York University Press, 2009.
- KĀLIDĀSA, *Kālidāsa's Meghadūta*, ed. E. Hultzsch, Londres, Royal Asiatic Society, 1911.
- KĀLIDĀSA, *The Vikramorvaśīya of Kālidāsa*, ed. H. D. Velankar, Delhi, Sahitya Akademi, 1961.
- Rig Veda. A Metrically Restored Text*, ed. B. A. van Noten y G. B. Holland, Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- Rig-Veda Sanskrit-Ausgabe mit Kommentar des Sayana (aus dem 14. Jh. n. Chr.)*, 6 vols., ed. Max Müller, Londres, 1849-1875.
- The Rig Veda*, trad. W. Doniger, Delhi, Penguin Books, 1994, pp. 252-256.
- The Śatapatha-Brāhmana*, trad. J. Eggeling, Oxford, The Clarendon Press, 1900, vol. 44.
- The Valmiki-Ramayana*, 7 vols., ed. G. H. Bhatt y U. P. Shah, Vadodara, Oriental Institute, 1960-1975.
- YĀSKA, *The Nighantu and the Nirukta, the Oldest Indian Treatise on Etymology, Philology, and Semantics*, ed. y trad. L. Sarup, Delhi, Motilal Banarsidass, 1967.

Estudios

- ASSAYAG, J., *L'Inde fabuleuse : le charme discret de l'exotisme français, XVII^e-XX^e siècles*, París, Kimé, 1999.
- ASSAYAG, J., "Aurore et crépuscule de l'Ève indienne: l'imaginaire de la danseuse de temple entre Théophile Gautier et Pierre Loti",

- en D. Lombard (ed.), *Rêver l'Asie*, París, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1993, pp. 251-267.
- BOR, J., "Mamia, Ammani and other Bayadères: Europa's Portrayal of India's Temple Dancers", en M. Clayton y B. Zon (eds.), *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 42-44.
- DONIGER, W., *Śiva, the Erotic Ascetic*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- FIGUEIRA, D. M., *The Exotic. A Decadent Quest*, Albany, SUNY Press, 1994.
- FIGUEIRA, D. M., *Translating the Orient. The Reception of Śākuntala in Nineteenth Century Europe*, Albany, SUNY Press, 1991.
- FLAUBERT, G., *Dictionnaire des idées reçues*, París, Le Livre de Poche, 1997.
- GAUR, R. C., "The Legend of Purūravas and Urvaśī: An Interpretation", *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, vol. 106, núm. 2, 1974, pp. 142-152.
- GELDNER, K. F., "Die indische Balladendichtung", *Festschrift der Universität Marburg für die Philologenversammlung*, Marburgo, 1913, pp. 33-40.
- GOETHE, J. W. von, "Der Gott und die Bajadere", en *Goethes Werke*, vol. 1, Munich, Droemersch Verlaganstalt, 1953.
- GOLDMAN, R., "Mortal Man and Immortal Woman: An Interpretation of Three Ākhyāna Hymns of the *R̥gveda*", *Journal of the Oriental Institute*, vol. 18, núm. 4, 1969, pp. 273-303.
- GONDA, J., "Ascetics and Courtesans", *Adyar Library Bulletin*, vol. 25, 1961, pp. 78-102.
- GONDA, J., "Zur Frage nach dem Ursprung und Wesen des indischen Dramas", *Acta Orientalia*, núm. 19, 1943, pp. 329-453.
- HALBFASS, W., *India y Europa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- INGALLS, D. D. H., "Kālidāsa and the Attitudes of the Golden Age", *Journal of the American Oriental Society*, vol. 96, núm. 1, 1976, pp. 15-26.
- JONES, William, *The Works of Sir William Jones*, ed. L. Teignmouth, Londres, John Stockdale, 1807, vol. 9, pp. 363-532.
- KEITH, A. B., "The Beginnings of the Indian Drama", *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, vol. 48, núm. 1, 1916, pp. 146-151.
- KOSAMBI, D. D., "Urvaśī and Purūravas", en *Myth and Reality. Studies in the Formation of Indian Culture*, Bombay, Prakashan, 1962, cap. 2.

- LEUCCI, T., *Devadasi e bayadères: tra storia e leggenda*, Bologna, Clueb, 2005.
- LÉVI, S., *Le Théâtre Indien*, Paris, É. Bouillon, 1890, pp. 297-342.
- LOCKE, R. P., *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- MARGLIN, F. A., *Wives of the God-King*, Delhi, Oxford University Press, 1985.
- MEHTA, B., *Widows, Pariahs, and Bayadères: India as Spectacle*, Londres, Bucknell University Press, 2002.
- NAMOUCHE, N., *Käufliche Liebe. Prostitution im alten Indien*, Berlín, Peter Lang, 1995.
- RENOU, L., "Les pouvoirs de la parole dans le *R̥gveda*", en *Études védiques et pāṇinéennes*, vol. 1, Paris, E. de Boccard, 1955, pp. 1-27.
- RUBIO, F. J., "Mito y ritual en la leyenda de Purūravas y Urvaśī (RV 10.95)", *Aula Orientalis*, núm. 24, 2006, pp. 99-126.
- SANI, S., "Registri temporali e struttura narrativa: esgesi di RV X.95.5", *Studi e Saggi Linguistici*, núm. 18, 1978, pp. 179-197.
- SCHUYLER, M., "Bibliography of Kālidāsa's Mālavikāgnimitra and Vikramorvaśī", *Journal of the American Oriental Society*, núm. 23, 1902, pp. 93-101.
- UNDERWOOD, D., "Le bayadère : la femme représentée et la femme représentante de l'Inde coloniale au XIX^e siècle", *International Journal of Francophone Studies*, vol. 5, núm. 2, julio, 2002, pp. 85-94.
- WURM, A., "The Ballad of Purūravas and Urvaśī (RV X.95)", en V. N. Jha, *New Horizons of Research in Indology*, Pune, Centre of Advanced Study in Sanskrit, 1989, pp. 39-47.

