

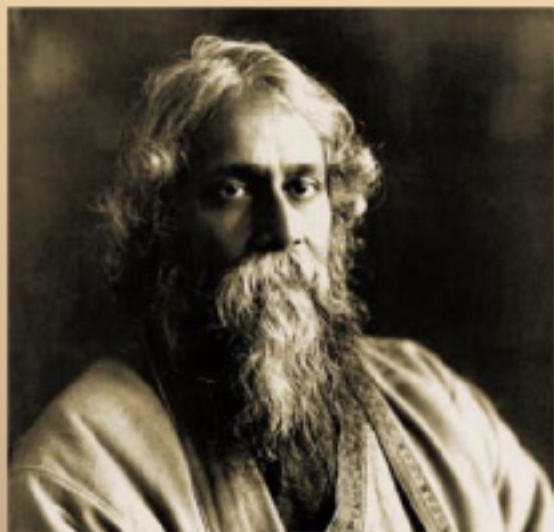
Redescubriendo a Tagore

150 aniversario del nacimiento del poeta indio



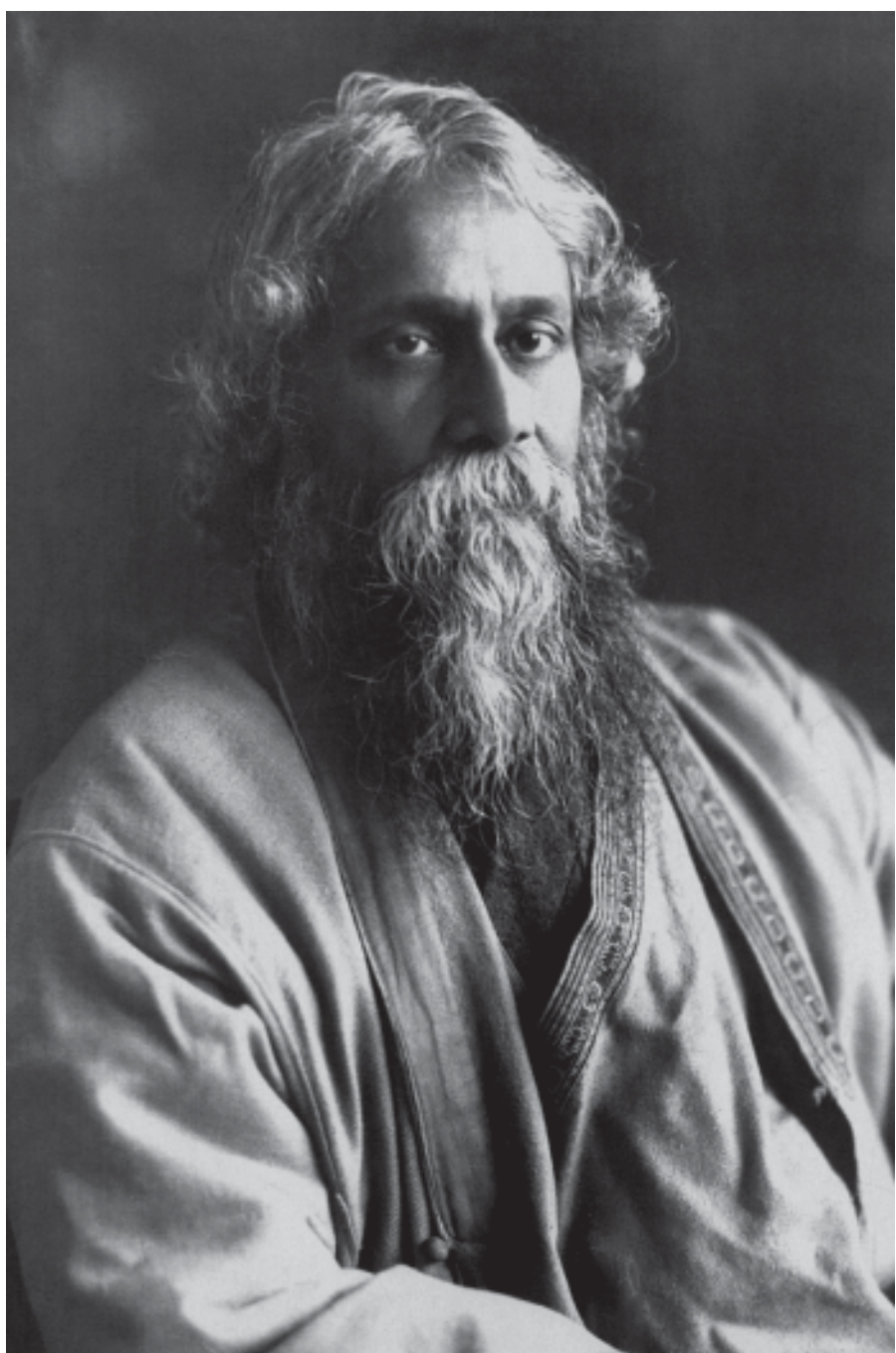
Edición a cargo de

Shyama Prasad Ganguly Indranil Chakravarty



Durante un largo tiempo del siglo XX, España tuvo un profundo idilio de amor con el poeta indio. En el período de entreguerras, Tagore se convirtió en una celebridad internacional y un trotamundos incansable, mientras su poesía marcaba las vidas de muchos escritores y su 'exótica' imagen lanzaba un hechizo allá donde fuera. Sin embargo, su popularidad en Europa y Estados Unidos fue en declive de una forma tan estrepitosa como meteórico fue su ascenso justo después de la Primera Guerra Mundial y de recibir el Premio Nobel en 1913. La única excepción fue España donde siguió siendo muy popular y ejerció una influencia en la generación del 98 y aun posteriormente.

Uno de los propósitos de este libro es ofrecer al lector hispanohablante una idea de las dimensiones de la producción creativa total de Tagore y de su genio polifacético. El total de las traducciones disponibles en español no supera el 5% de su producción literaria (a menudo publicadas erróneamente como Obras completas de Tagore) y su fuerza como compositor, pintor o pensador no tiene mucho eco fuera de India, o más en concreto, fuera de Bengala. Sin embargo, cada vez se hace más patente que un reconocimiento más profundo del poeta no es posible sin un reconocimiento simultáneo de otras facetas de su genio.



REDESCUBRIENDO A TAGORE

con el motivo del 150 aniversario del natalicio del vate indio

Edición a cargo de

Shyama Prasad Ganguly Indranil Chakravarty

The logo for 'amaranta' features the word in a lowercase, bold, sans-serif font. Above the text is a thick, horizontal, grey brushstroke that tapers at both ends, giving it a hand-drawn appearance.

*Esta es una publicación de Indo-Latin American Cultural Initiative, Mumbai
en colaboración con Sahitya Akademi, Nueva Delhi y la Embajada de España en la India*

© de la edición: Indo-Latin American Cultural Initiative, 2011

© de las traducciones al castellano: ILACI

© de los textos originales: los autores

Primera edición, Septiembre de 2011

amaranta es la imprenta editorial de ILACI, dedicada a publicar la literatura india en castellano y la literatura española y latinoamericana en los idiomas de la india que incluye el inglés

amarantalibros@gmail.com

Publicado por Indranil Chakravarty en nombre de ILACI,
Green Meadows: 1C/501, Lokhandwala, Kandivali East, Mumbai: 400101, India



ISBN: 978-81-921843-1-9

Diseño y maquetación: AnM Design Studio, Mumbai

Imágenes: Según indicadas

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos.

Impreso en Manjul Graphics, Mumbai

a mi padre,
Madhu Sudan Ganguly
por ser ejemplo de sencillez e inspiración

a mi hijo,
Shagnik Chakravarty
por darme fortaleza

Índice

Palabras Preliminares	ix
<i>Indranil Chakravarty</i>	
Introducción	xiii
<i>Shyama Prasad Ganguly</i>	
Nota de los Traductores	xxi
A Manera de Prólogo	xxiii
Agradecimientos	xxvi
NUEVAS MIRADAS	
Una Biografía Poética	3
<i>William Radice</i>	
Efeméride de Tagore – Una Semblanza	15
<i>Uma Das Gupta</i>	
Rabindranath Tagore y los Retos de Hoy en Día	34
<i>Sisir Kumar Das</i>	
Rabindranath Tagore y su Relevancia en la Actualidad	46
<i>Uma Das Gupta y Anandarup Ray</i>	
Mi Tagore	60
<i>Alokranjan Dasgupta</i>	
Lo Universal es Personal: La Relevancia de la Literatura de Tagore en la Actualidad	72
<i>William Radice</i>	
MÚLTIPLES FACETAS	
Ideas Sociales y Políticas de Tagore	87
<i>Humayun Kabir</i>	
Una Crisis Más Amplia – el Nacionalismo de Tagore y la Política del Yo	98
<i>Ashis Nandy</i>	
El Nacionalismo y Tagore	112
<i>Jorge Luis Borges</i>	
La Música de Tagore	114
<i>Dhurjati Prasad Mukerji</i>	
Un Amor Hambriente: Pensando de Nuevo en Danzar a/con Tagore	124
<i>Ananya Chatterjea</i>	

Tagore, el Cine y la Poesía del Movimiento	138
<i>Indranil Chakravarty</i>	
Rabindranath Tagore como Pintor y Catalizador del Arte Indio Moderno	155
<i>R. Siva Kumar</i>	
El Loto y el Fango - El Subconsciente en las Pinturas de Tagore	170
<i>Sudhir Kakar</i>	
Rabindranath Tagore y el Pensamiento Freudiano	192
<i>Santanu Biswas</i>	
Poesía y Ciencia	217
<i>Conversaciones entre Tagore y Einstein</i>	

TAGORE Y EL MUNDO HISPANO

Un Poeta Indo - Epistolario Liminar	229
<i>José Ortega y Gasset</i>	
La Recepción de Tagore en España, Portugal y América Latina	242
<i>José Paz Rodríguez</i>	
La Recepción de Tagore en la Prensa Española	264
<i>Emilia Cortés Ibáñez</i>	
Tagore y Latinoamérica – Algunas Consideraciones	288
<i>Sol Argüello Scriba</i>	
Rabindranath Tagore y Victoria Ocampo: un Encuentro Trascendental	309
<i>Nilanjana Bhattacharya</i>	
Dinámica Conflictual en la Recepción de Tagore en España	328
<i>Shyama Prasad Ganguly</i>	

APÉNDICE

Tagore Epistolario	342
La Música de Tagore	355
Bibliografía de Tagore	368
Glosario	376
Los Colaboradores	385
La Programación de <i>Tagore en España</i>	390

Pinturas de Tagore	393
---------------------------	-----

Nota de eds.: En este libro hemos reproducido algunas de las imágenes pertenecientes a distintos archivos exactamente en la forma en que ahí aparecen, sin retocarlas.

Palabras Preliminares

Indranil Chakravarty

Durante un largo período del siglo XX, España tuvo un profundo idilio de amor con el poeta indio. En el periodo de entreguerras, Tagore se convirtió en una celebridad internacional y un trotamundos incansable, mientras su poesía marcaba las vidas de muchos escritores y su ‘exótica’ imagen lanzaba un hechizo allá donde fuera. Sin embargo, su popularidad en Europa y Estados Unidos fue en declive de una forma tan estrepitosa como meteórico fue su ascenso justo después de la Primera Guerra Mundial y de recibir el premio Nobel en 1913. La única excepción fue España donde siguió siendo muy popular y ejerció una gran influencia en la generación del 98 y posteriores. Aunque todavía no está claro cómo ni por qué los avances sociales y culturales de la Europa de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial dejaron al continente desencantado con Tagore, en un curioso estado de amnesia, el idilio de amor en España se mantuvo incólume. Como Ortega y Gasset señaló, con un intoxicante lirismo muy acorde al de Tagore, una «hada que tiene los ojos azules y una nube rubia sobre las sienes, cayó en la red de un poeta...que tejen para ellos unas arañas sentimentales», dedicándose ella misma «a hacer en España el contrabando de la poesía».

En muchos sentidos, este libro que hemos editado con motivo del 150 aniversario del nacimiento de nuestro poeta es tanto un intento de revivir la popularidad en declive de Tagore en España como un deseo de preservar ese momento extraordinario de la historia en el que dos bellas culturas se enamoraron. Es una verdadera lástima que la visita de Tagore a España nunca llegara a materializarse, debido a trabas políticas. Sin embargo, en la carta de disculpa que Tagore envió a Zenobia Camprubí – la hada – escribió: «la idea de España se me

antoja tan atractiva» en su mente que quería tener «un contacto íntimo con el corazón de España». Si nuestras culturas volvieran a estar tan cerca, siempre sería gracias al puente que Tagore había tendido entre nosotros.

Uno de los propósitos de este libro es ofrecer al lector hispanohablante una idea de las dimensiones de la producción creativa total de Tagore y de su genialidad polifacética. El total de las traducciones disponibles en español no supera el 5% de su producción literaria (a menudo publicadas erróneamente como *Obras completas de Tagore*) y su fuerza como compositor y pintor no tiene mucho eco fuera de India, o más en concreto, fuera de Bengala. Sin embargo, cada vez se hace más patente que un reconocimiento más profundo del poeta no es posible sin un reconocimiento simultáneo de otras facetas de su genialidad. Sus obras completas en bengalí ocupan 32 voluminosos tomos mientras que sus escritos en inglés (principalmente ensayos, conferencias y traducciones) se recogen en tres impresionantes tomos.

A ello habría que añadir 19 tomos de cartas, en torno a 2.500 pinturas y 2.350 composiciones musicales. En una carta a su gran amigo, C.F. Andrews, Tagore escribió: «He de mantener vivos todos mis intereses, crecer en todos lados y forjar diversas relaciones con el mundo, manteniendo mi cuerpo y mi mente totalmente despiertos». Quizá los únicos artistas en la historia que podrían equipararse a la excelencia de Tagore en numerosos géneros y disciplinas fueron los eruditos Leonardo da Vinci (cuatro siglos antes que Tagore) y Wolfgang von Goethe (un siglo antes). Si no hubiera escrito en una lengua regional como el bengalí, su posición en el mundo literario habría competido con la de Shakespeare. Por tanto, se trataría tan sólo de una especulación de cuál habría sido el impacto de Tagore en el mundo hispánico, si más obras suyas estuvieran traducidas. Los que lo leen (o escuchan) en el idioma original bengalí saben que fácilmente se podría vivir toda una vida a la sombra del universo creativo de Tagore.

Especular sobre la relevancia de Tagore en el mundo contemporáneo es un debate tan irrelevante como cuestionar la relevancia de Shakespeare o Cervantes en el mundo tecnológico actual. La pertinencia de un poeta consiste en que su poesía exista y resuene en nuestras mentes, viajando de un lugar a otro. Tagore mismo escribió una bella metáfora sobre su herencia en uno de sus inolvidables poemas, *Shonar Tori*. El poeta se sienta en la rivera solo par ver al “barco dorado” cargado con su propia cosecha, dejándole atrás mientras navega de puerto en

puerto. Sin embargo, aquí hemos intentado resaltar un aspecto importante: las ideas de Tagore sobre el nacionalismo, la identidad, la educación y el desarrollo rural suenan más impresionantemente ‘modernas’ que nunca. Sus obras se mueven continuamente entre dos tonos. Tan pronto investiga una idea con audaz intelecto como se deleita en una poesía sublime, mística, abandonando todo deseo de juzgar. Tan pronto suena nebulosamente utópico como profundamente pragmático. En sus canciones en concreto, a veces es imposible distinguir el amor erótico del amor espiritual. Para él, éstos son las *epistemes* válidas en busca de la pluralidad del ser. Hay tantas tendencias en Tagore que, como lectores, depende de nosotros encontrar nuestro propio Tagore privado. El hecho de que no tenga un *magnum opus* en ningún género, como uno de nuestros escritores señala, hace ilusoria cualquier comprensión cabal del poeta.

Si esto suena a súplica por un entendimiento de Tagore con más matices, mayor del que existe en el mundo hispanohablante, no hay motivo para disculparse. La percepción convencional de Tagore en el mundo occidental ha sido la de un místico oriental. Su larga barba y su ampulosa vestimenta pueden haber reforzado el estereotipo, pero encasillar al poeta en esa categoría y después considerarle desfasado e irrelevante en el mundo de hoy en día no solo trivializa la sutil complejidad de su pensamiento sino que revela más sobre el marco ‘orientalista’ de recepción que ha creado una imagen única, una generalización dogmática y un estereotipo que supera las barreras culturales y nacionales. En una etapa temprana de su vida, Tagore contrapuso la espiritualidad india con el materialismo occidental, pero más tarde rechazó esta dicotomía simplista en favor de una visión más humanista y universalista del mundo. Mientras que la contraposición de ideas se viene rechazando de forma unánime desde hace tiempo en los círculos cultivados de ‘occidente’, India en general, y Tagore en particular, siguen siendo ‘leídos’ e interpretados en este marco orientalista.

La intención de este libro es profundizar en la comprensión del poeta, pero subvertir una lectura orientalista al sembrar percepciones alternativas que sitúen a Tagore en su propio contexto social, político y estético. De esta forma descubriríamos más bien a un poeta que está comprometido a nivel social y político antes que a un santo en busca de la verdad eterna. Hay quizá dos Tagores diferentes: uno es ‘Rabindranath’ (el poeta bengalí íntimo al que siempre se le llama por su nombre de pila) y el otro es ‘Tagore’ (para los que lo conocen desde fuera, por su apellido anglicanizado y mayoritariamente a través de traducciones inadecuadas). En este libro hemos intentado compendiar una parte de ambas

entidades: el Rabindranath íntimo y el Tagore más familiar al lector hispanohablante.

Este libro forma parte de un proyecto más amplio llamado *Tagore en España*, una quijotesca aventura de llevar un proyecto itinerante sobre Tagore por varias ciudades de España, con algunos de los especialistas en Tagore más relevantes del mundo. Hay numerosas anécdotas de indios que han viajado por España y Latinoamérica y han sido recibidos por los desconocidos hispanohablantes con una simple declaración de amor: «¿Eres de la India? ¡Amo a Tagore!». *Tagore en España* es nuestro humilde esfuerzo colectivo para agradecer esos emotivos recibimientos de una cultura a la otra. Si este libro revive el recuerdo de nuestro poeta y ofrece un estímulo fresco a los estudiosos de Tagore en idioma español, nuestros esfuerzos se verán ampliamente recompensados.

Mumbai, agosto de 2011

Introducción

Shyama Prasad Ganguly

Con ocasión del 150 Aniversario del natalicio de Rabindranath Tagore, este libro pretende ofrecer un conjunto de perspectivas sobre su vida y obra, nunca tratado antes en el marco hispano, a fin de abrir camino para renovar la mirada hacia un creador indio realmente gigantesco y excepcional. No bromeaba un erudito tagoreano cuando me comentó alguna vez que cualquier letrado versado en bengalí necesitaría unos 54 años sólo para copiar la obra de Tagore ¡incluso a un ritmo de 10 horas diarias dedicadas al empeño! ¿Cuántos años necesitaríamos para ofrecer las traducciones, digamos al español, de sus obras completas? Casi imposible de realizar con calidad nativa pues todavía no he conocido ningún hispano con gusto literario en mi carrera de hispanista que haya intentado dominar el idioma bengalí. Pues así es la lógica del mercado. Incluso en las regiones no bengalíes de la India hay mucho público lector que sigue leyendo traducciones hechas del inglés u de otros idiomas regionales y muy pocos acceden a la lengua en que desarrolló Tagore la mayor parte de su creatividad y en que se han escrito posteriormente millones de páginas de estudios. Y quizás una de las importantes razones de la desaparición de Tagore en Occidente después de la década de los años veinte ha sido la inaccesibilidad a su dimensión multifacética, lo cual ha generado una representación inadecuada y muchas veces prejuiciada en cuanto a los valores creativos, artísticos y humanos que defendió, algo que el mundo letrado contemporáneo parece querer recuperar. Con esta publicación intentamos unirnos a dicho esfuerzo. Pero es innegable que en general, por diversos motivos, el interés occidental en su persona y obra se perdió enormemente después del entusiasmo inicial.

¡Eso tampoco es cierto en su alcance total! Como decimos en sentido autocrítico: toda afirmación que hagamos para nuestro contexto, la contraria es igualmente válida! Resulta que a pesar del fenómeno del declive paulatino en Occidente, fue en el mundo hispano, principalmente en España donde sobrevivió y continuó recibiendo una acogida cálida mediante la lectura y relectura de una parte de su creatividad. Transformada en otro idioma de las manos de Zenobia y Juan Ramón, Tagore encontró una palpación duradera entre los lectores hispanoparlantes por décadas. Aun cuando esa parte no captara tantas otras dimensiones de él, la pareja Jiménez vio en ella lo suficiente para iluminarse, de manera transformadora, en lo personal, introduciendo al mismo tiempo algo nuevo en el escenario literario español de ese momento. Y en el proceso captaron lo esencial del latir creativo tagoreano – el misterio de su arte- que pretendía, como lo definía el mismo Tagore, manifestar “la respuesta del alma creativa ante la llamada de lo real”, ese mundo real que representa la vivencia experiencial, sentimental y espiritual nuestra. Redunda decir que ninguna de las otras facetas de Tagore, que no se reveló plenamente ni en ese momento ni en la época posterior en el extranjero y que sustentan la selección de temas de este libro, puede vislumbrarse debidamente sin remitirse a esa dimensión creativa.

A pesar de la profunda entrada juanramoniana en la creatividad tagoreana, ha sobrevivido la imagen de Tagore como un poeta místico oriental de tradición hinduista lo cual ha perjudicado la presentación de su verdadera personalidad total y universal tanto en el mundo hispano como, en mayor medida, en otras partes de Occidente. Los ensayos en esta colección tienen por objeto subsanar esa concepción deficiente al proporcionar un marco para posicionar a Tagore como una de las figuras centrales en la proyección de una epistemología propia indológica, mucho más allá del misticismo alegado por tantos ‘carabineros’ de Occidente (usando la expresión orteguiana), razonando un humanismo (universalismo armónico) surgido del diálogo interno crítico del ser entre su identidad específica y su carácter supra-individual, tema que indaga en la formación de una consciencia que es de suma relevancia en nuestra vivencia existencial e intelectual de hoy y que se expresan en mil maneras.

Limitándome al aspecto literario, cabe preguntar: ¿cómo conseguir esa autoconsciencia sin dar rienda suelta a la creatividad de cada individuo? En cada manifestación de su pensamiento (en literatura, filosofía, arte, ciencia, política) Tagore logró expresarse creativamente, aun cuando estas manifestaciones estén

justamente sometidas a la valoración crítica desde la perspectiva de hoy. Podemos sostener que todas estas expresiones surgían del corazón de un artista puesto que tenían como fin el cultivar las más altas actividades del espíritu que permite la accesibilidad a los valores trascendentales que sólo el arte es capaz de lograr. No pudiera estar reflejando Ernesto Sábato otra cosa que esa búsqueda tagoreana cuando declaraba que el arte “sirve a la necesidad que tiene el hombre de comunión, como uno de los instrumentos que le permiten salvar el abismo entre las consciencias, abismo propio de su condición...”. Al final de su vida Tagore se quedó muy molesto con la crisis de la civilización y desde el otro lado del globo Sábato diserta sobre la “enajenación que sobre el ser humano han producido las estructuras del mundo contemporáneo...”. La primera traducción de una obra tagoreana al español, *Cien poemas de Kabir*, realizada por un destacado intelectual argentino en 1914-15, Joaquín V González, se realizó declaradamente para calmar el ambiente violento del país analizando el mensaje creativo del concepto iluminador de amor resaltado en ese libro de poemas. La proyección de un diálogo activo entre el ser humano y el ser divino en la prosa lírica monológica, vertida en *Gitanjali*, arrastra a lectores enteros a crear esa felicidad expresiva dialógica, donde se presenta la imagen de un dios libre y humanamente amigable que tanto afecta a nivel personal a Victoria Ocampo. Neruda encuentra en esas metáforas acuñadas para dialogar con el divino humanizado la perfecta expresión del sentimiento amoroso a la amada real. Mistral descifra el más hondo tono del ‘pastor’ vinculado íntimamente al espíritu popular de Tagore como característica de toda poesía más elevada que se haya creado. ¡Qué perfección creativa en poder diluir la distinción entre lo sagrado y lo secular, dirían estos grandes poetas! Vasconcelos proyecta las inmensas posibilidades del aspecto creativo en lo educativo. Mucho más tarde, aun un crítico acérrimo como Borges, refiriéndose a tres conferencias de Tagore publicadas en San Francisco, hace alarde de esas “posibilidades ilimitadas del alma”, meollo de la alta naturaleza humana, de las que habla Tagore y que quedan desviadas por el poderío de cualquier tipo de nacionalismo opresivo y mecánico. Si agregamos a estas mínimas representaciones de su creatividad toda su producción posterior en prosa (incluyendo los aspectos sociales, políticos, económicos, educativos además de los puramente literarios), sus pinturas, música, canciones, danzas-dramáticas etc. , cuyo análisis sigue siendo tema candente en la India y Bangladesh, no sería difícil de ver en qué medida la mente de un gran artista implicado en su tiempo y en el porvenir humano quiso explorar las posibilidades cognoscitivas, integradoras y catárticas de la misión creativa del ser humano. En el proceso nos dejó un riquísimo legado de la exploración ontológica,

asombroso en su alcance en dar cabida a casi todas las propiedades y sentimientos humanos percibidos y manifestados en modos expresivos que varían de una obra a otra. Creemos firmemente que la aportación de esa índole debe repercutir en los pensamientos de hoy, sin embargo será utópico pensar que se podrá llegar a conocer la obra de tal magnitud a través de la traducción completa, aun con la dudosa suposición de que se reúna la voluntad de hacerla. En tal situación nuestro esfuerzo, al ofrecer algunas facetas menos conocidas de Tagore, constituye tan sólo un eslabón, quizás necesario, en promover la relectura de ese gigante indio con miradas abiertas acerca de la dimensión de la fuente inagotable que encierra.

Hemos estructurado el libro en tres apartados principales, además de un Apéndice con detalles complementarios importantes. En el primero invitamos al lector a considerar aspectos que han sido sólo parcialmente divulgados hasta ahora. William Radice y Uma Dasgupta resaltan detalles biográficos y bibliográficos que se complementan en cada época del desenvolvimiento de Tagore y que inciden en la conceptualización de la visión poética y el pensamiento cosmovisionario del poeta. Fuera de toda intención de idolatría que muy a menudo caracteriza la recepción contemporánea de Tagore, Sisir Kumar Das indaga en cómo el artista Tagore penetra en todos los demás aspectos de su quehacer intelectual y los cuales sólo pueden vislumbrarse al articularse con aquello. También demuestra la constante modernización, más bien cambio, que encontramos en cada obra sucesiva en cuestiones temáticas así como en los modos expresivos. Uma Dasgupta y Anandarup Ray buscan esa relevancia en el dominio de las ideas políticas, sociales y educativas para el mundo tan transformado de hoy, especialmente en lo que se refiere al humanismo, nacionalismo e internacionalismo de Tagore. El poeta (indio-oriental) Alokranjan Dasgupta desarrolla la manera en que el modo tagoreano de confrontar la realidad ha afectado a su propio desenlace biográfico poético, aun cuando para el vate el modo autobiográfico en la construcción poética nunca tuviera importancia alguna. Esto no es una historia personal sino que simboliza en gran medida la huella de Tagore en toda práctica cultural de los bengalíes. Por otro lado, el poeta (inglés-occidental) William Radice, traductor reconocido de muchas obras de Tagore, explica otra experiencia personal de lectura al descubrir la manera en que opera la combinación de lo personal y lo universal en la composición de los poemas de *Gitanjali* a la hora de transformar esa colección en bengalí al inglés, resaltando la resolución de una dicotomía que constituye el eje filosófico de toda la producción literaria del vate.

En el segundo apartado, destacados intelectuales y artistas exploran dimensiones no estrictamente literarias de la producción tagoreana, dimensiones que iluminan la personalidad de Tagore como pensador y hombre de acción, músico, pintor, creador de danzas dramáticas, cineasta, psicólogo etc., y en las cuales sin embargo siempre conjugan los valores artísticos y humanamente visionarios. Humayun Kabir examina su idea social, política, económica y educativa a la luz de su creencia en la armonía entre la naturaleza y el hombre junto con su inalterable defensa en pro de la libertad y respeto del individuo, vinculado a sus ideales religiosos. Ashis Nandy, en su ensayo analítico se centra teóricamente en uno de los aspectos políticos y civilizacionales de mayor envergadura que cierne sobre la India en torno a su lucha para independizarse de su posición de víctima de Occidente, suscitando fuertes debates entre los grandes personajes del momento. Se refiere a los planteamientos en torno al nacionalismo puro por un lado, apoyado por los líderes políticos, y el concepto del universalismo de Tagore por el otro, vinculado a su conceptualización de un universo moral dentro del cual se concibe la lucha india como un problema social. Se nos plantea la gran interrogativa de si la cultura política de hoy, tanto en Occidente como en Oriente, ha podido resolver las cuestiones planteadas en los debates de aquellos días. El siguiente texto, que reproduce las observaciones de Borges en pro de la postura y el razonamiento tagoreano criticando el concepto de nacionalismo surgido de aplicación de los precepto occidental de Estado-nación, reitera la defensa solidaria del derecho del individuo a desarrollarse plenamente tal y como se desprende de la visión del hombre del creador indio.

En los ensayos que siguen cuatro especialistas nos introducen a aquellas facetas de Tagore que no han tenido casi ninguna resonancia en el ámbito extranjero. Se refieren a Tagore como músico, coreógrafo, pintor y conocedor del arte cinematográfico. Dhurjati Prasad Mukherji elabora la profundidad del conocimiento, creación y técnica musicales del hombre que puso ritmo y melodía a las más de dos mil canciones que compuso y que, de por sí, por su práctica popular, hubiera dado a su creador la misma fama que goza como poeta. Ananya Chatterjea demuestra diáfana en qué manera Tagore utiliza su imaginación artística para proyectar el complejo ámbito interior mental por medio de los personajes de sus danzas-dramáticas, una auténtica creación escenográfica india, utilizando los movimientos y símbolos corpóreos para expresar no sólo ideales espirituales a manera de la tradición clásica sino también, como elemento novedoso, el goce deleitoso y mundano del placer, deseo y pasión encarnado en

esos movimientos proyectados con una lírica metafórica portadora de esas emociones. Y en el proceso descubrimos la evolución progresiva de la autora misma como danzante con su cometido como mujer y artista moderna. El cineasta y académico Indranil Chakravarty entra en el ignorado terreno de la asociación de Tagore con el mundo del cine. Su aportación sobre la posición ambigua de Tagore al respecto, desarrollada a través de las historietas de los diversos encuentros con personajes involucrados en el campo, abre otra faceta digna de estudiar especialmente en el contexto histórico que elabora sobre las novedades que se generaron en Occidente y el gran interés posterior de llevar al cine muchas de las obras tagoreanas por parte de directores renombrados en la India. Raman Siva Kumar y Sudhir Kakar nos introducen con sus perceptivos ensayos en aún otra faceta más que es la de Tagore como creador de casi 2.500 pinturas. El primero traza la historia silenciosa de su preparación larga, las influencias - nativas y externas, primitivas y modernas - a través de las cuales Tagore intenta utilizar ese medio visual para transmitir un carácter o espíritu especial, ya sea en sus retratos, dibujos o paisajes, siempre tratando de defender su fe en que el valor verdadero de toda forma artística estriba en su capacidad de expresar el imperativo de la vida. El segundo hace una lectura psicoanalítica personal, basada en enfoques teóricos, de la relación entre las posibles motivaciones subconscientes de las pinturas de Tagore provocadas no sólo por la profundidad espiritual meditativa de su ser sino también por su capacidad de transformar ese elemento para proyectar sentimientos, añoranzas, situaciones y experiencias vivenciales, dibujando formas especiales de expresión visual en contenido, color y estilo. Para terminar este apartado hemos incluido el encuentro de Tagore con dos figuras trascendentales de Occidente, Freud y Einstein, a fin de evaluar la reacción que producen las reflexiones científicas de éstos en el dominio intelectual de aquel. Santanu Biswas, más adelante, relata la historia poco estudiada de la indiferencia de Freud y Tagore hacia uno y otro para dar lugar a un paulatino cese de resistencia del creador indio hacia el método psicoanalítico del pensador austriaco, manifestando algunos de sus elementos operacionales en creaciones suyas. Y en la última aportación en este apartado incluimos el profundo diálogo que sostuvieron Tagore y Einstein sobre las diferencias y convergencias que emanan de los conceptos del universo que los dos sostenían, uno ahondando en ello con su enfoque humano y otro con su quehacer científico.

No podía faltar en un libro de esta índole la contemplación sobre la recepción de Tagore en el ámbito hispánico donde, como hemos señalado ya, continuó

teniendo lectores y aficionados en las décadas posteriores a los años veinte. En el último apartado de ensayos damos muestras empíricas y literarias de esa presencia duradera. Empezamos con las tres cartas de Ortega y Gasset publicadas en *Sol* a raíz de las primeras traducciones de Zenobia y Juan Ramón. Son quizás las mejores interpretaciones filosóficas por un intelectual de su talla sobre el significado revelador del mundo poético de Tagore. José Paz en su artículo informativo elabora en considerables detalles la historia de esa recepción por diversas personalidades en los espacios hispanos y portugueses, citando asimismo las obras tratadas. Emilia Cortés Ibañez ofrece una minuciosa evidencia empírica de la presencia de las noticias y textos analíticos en la prensa española desde las primeras llamadas de atención hasta finales del siglo XX sobre los diversos aspectos literarios y educativos desarrollados por Tagore. Sol Argüello Scriba se centra en la repercusión habida en el contexto de América Latina, específicamente generada en autores asociados a la revista *El Repertorio Americano* y en otros como Gabriela Mistral. La complementa la *Autobiografía IV* de Victoria Ocampo comentada por Nilanjana Bhattacharjee, texto que atestigua cómo el contacto entre ambos les deparó un descubrimiento y una fuente inagotable de emociones generando creaciones duraderas. En mi ensayo al final retomo la cuestión de la recepción en España, conflictual en sus inicios, para ofrecer la hipótesis de que, fue precisamente esa dialéctica que creó el fecundo terreno para una acogida firme y estable en que influyó decisivamente el talento creador de la pareja Jiménez.

Aunque a nivel internacional se ha notado una reconsideración del mensaje universalista de Tagore en las últimas décadas, observo con cierta preocupación el desinterés en esta figura asiática por parte de sectores relativamente jóvenes en el ámbito hispano. No creo que la habida re-edición o reimpresión de sus obras por razones del cese de las regalías sea un indicador fiel de su popularidad. Uno de los motivos puede ser la falta de trabajos analíticos y traducciones nuevas directas, además de que la política cultural o académica de las instituciones de los países en cuestión no favorece la diseminación debida. Sería una delicia llegar a saber de algún esfuerzo, privado o institucional, de promover la lectura, que como consecuencia permitiría la traducción directa, de la lengua en que realizó su creación el poeta Rabindranath. En ese sentido esperamos que el presente libro ofrezca algunas perspectivas estimulantes que susciten nuevas lecturas o miradas renovadas, para las nuevas generaciones sobre todo, acerca de este personaje indio, que no hizo otra cosa que la exploración profunda y continua de las dimensiones creativas del ser humano en el reino de este mundo.

Es providencial que termine yo escribiendo esta presentación el 7 de agosto (22 de *sravana* según el calendario indio), día en que murió Rabindranath. Se están organizando eventos recordatorios con actos culturales en muchas partes de la India. Para mí las humildes reflexiones que integro en el presente texto introductorio constituyen un homenaje personal a una figura de tanta grandeza cuyas expresiones artísticas nos acompañan vivamente con frecuencia en nuestro vivir diario, en nuestros momentos de inspiración, alegría y tristeza.

Nueva Delhi
7 de agosto de 2011

Nota de los Traductores

Tal y como se menciona en muchos de los artículos recogidos en este libro, la gran tarea pendiente del mundo hispano para con Rabindranath Tagore es la traducción de sus obras directamente desde el bengalí, pues es siempre el inglés la ventana por la que los lectores occidentales se acercan a Tagore. Habida cuenta del mínimo porcentaje de la obra de Tagore traducida al castellano, a la hora de hacer referencias bibliográficas o menciones a títulos de sus libros, poemas o canciones, hemos indicado exclusivamente el título en español si la obra estaba ya traducida al español. Si por el contrario la obra ha sido traducida sólo al inglés o ni siquiera ha sido traducida y el título reflejado en el texto original estaba en bengalí, hemos optado por dejar el título en el idioma en el que aparece en el artículo original (inglés o bengalí), indicando entre paréntesis una traducción tentativa en español para ayudar al lector a entender el significado del título. De esta forma, el lector puede tener una idea de qué obras han sido traducidas al español, y cuáles no, manteniendo el título original de la obra o su traducción al inglés como punto de referencia.

En cuanto a los poemas, escasamente alguno de los que aquí se recogen había sido traducido al español. Son, por lo tanto, traducciones realizadas por nosotros mismos, en las que hemos optado por una traducción en prosa con el fin de ser fieles al contenido de los poemas (principal motivo por el que se citan en los distintos artículos), en detrimento de mantener la estructura métrica y la rima.

Hemos tratado siempre de respetar el estilo y las palabras escogidas por los autores en la medida de lo posible, variando o añadiendo tan sólo lo estrictamente necesario para mantener el sentido de lo expresado y favorecer la comprensión. Por motivos estilísticos hemos modificado levemente en algunos casos puntuales el orden de las palabras, o su morfología.

El tipo de texto es otro de los aspectos que nos ha supuesto asimismo diferentes retos. La densidad y profundidad conceptuales de los textos políticos y filosóficos originales nos ha exigido una gran labor de reformulación, teniendo siempre presente nuestro propósito de mantener el complejo entramado de argumentos y el elevado nivel de abstracción en la lengua meta. Respecto a los textos de carácter artístico y cultural, las referencias culturales y los términos técnicos específicos de realidades culturales indias han representado para nosotros los mayores obstáculos. La solución adoptada ha consistido en explicar los términos en un glosario, o en aportar información contextual en el cuerpo del texto, intentando de este modo acercar al lector español a las manifestaciones culturales indias que se ilustran en el presente volumen.

Esperamos que nuestros esfuerzos hayan conseguido transmitir las diferentes capas de significado pretendidas originalmente por los autores en la versión española de los artículos que componen el libro que tiene en sus manos.

A Manera de Prólogo



El Embajador de España

Este año se celebra el 150 aniversario del nacimiento de Rabindranath Tagore, uno de los escritores más representativos de la India contemporánea. A pesar de su gran influencia en la literatura de habla hispana de la primera mitad del siglo XX, este artista polifacético que dejó una vasta obra literaria, pictórica y musical, es hoy en día un gran desconocido. Los cambios en las modas literarias y la falta de traducciones que hagan justicia a su obra han hecho que Tagore haya ido cayendo en el olvido.

Rabindranath Tagore sigue siendo, a pesar de todo, la referencia cultural más cercana que muchos de nuestros compatriotas tienen de la India. Es por ello no sólo un acto de justicia, sino también una necesidad el presentar a este gran artista en toda su inmensa riqueza y versatilidad. India cuenta con una cultura milenaria que ha tenido una extraordinaria influencia en el arte y el pensamiento universal. Tagore es digno representante de esa tradición y la acercó a la sociedad occidental a principios del siglo XX, siendo galardonado con el premio Nobel en 1913. Estoy seguro de que ahora, cuando las relaciones entre España y la India son más estrechas que nunca y existe un creciente interés en ambas sociedades por conocerse mejor, este artista indio universal y cosmopolita puede ser nuevamente puente entre nuestras dos culturas.

Quiero felicitar a los promotores de esta iniciativa, que se presenta como Tagore en España, los profesores Ganguly y Chakravarty, por su valioso esfuerzo. La Embajada de España en Nueva Delhi, a través de su programa de cooperación cultural con la India, no podía dejar de participar en este proyecto. La colaboración con las principales instituciones culturales de ambos países, como Casa Asia, Casa de la India, Sahitya Akademi, Indian Council for Cultural Relations, Universidad de Valladolid, Universidad de Salamanca y Universidad de Barcelona, así como los académicos y expertos participantes convierten este proyecto en un acontecimiento cultural de primer orden. Este libro va a contribuir a redescubrir muchos aspectos inéditos y desconocidos de Tagore, y espero que despierte el interés de los estudiosos y el público en general por su figura, así como por el fascinante dinamismo de la cultura India contemporánea.

Javier Elorza
Embajador de España

A Manera de Prólogo

अग्रहारा कृष्णमूर्ति
सचिव

Agrahara Krishna Murthy
Secretary



साहित्य अकादेमी

Sahitya Akademi
(National Academy of Letters)

www.sahitya-akademi.gov.in

PUBLISHER'S NOTE

Redescubriendo a Tagore ("Rediscovering Tagore") is a book of essays in Spanish edited by Professors S.P.Ganguly and Indranil Chakravarty, and published jointly by the Sahitya Akademi and Amaranta, the publishing imprint of ILACI (Indo-Latin American Cultural Initiative), of which Prof. Chakravarty is the Director. The project is partly funded by the Spanish Embassy in India.

This book is published to mark the 150th Birth Anniversary of Rabindranath Tagore. Coinciding with the occasion, a Travelling Festival of Tagore in Spanish, "Tagore in Spain," is also being organized by Professor Indranil Chakravarty from September 27 to October 4, 2011, in collaboration with a vast network of Spanish Universities. This festival is also planned to be taken to the Spanish-speaking Latin American countries. This is certain to evoke fond memories of Tagore in South America, more specifically among the people of countries like Argentina, where he is remembered and loved more intensely than anywhere else in the western world. As some of the world's top Tagore specialists in the area of academics, dance, music, the graphic arts etc., are participating in this festival, interacting with the audience at all levels, a book of essays on Tagore in Spanish would go a long way in commemorating this event, and in perpetuating Tagore's memory in their minds.

As Spanish is a language which has a global reach, this book is expected to be accessed by millions of Spanish-speakers around the world. This is in the context of the assumption that among younger generations, the interest in Tagore is dwindling owing to non-availability of material on Tagore in Spanish. The conventional stereotype of Tagore in the western world still is that of the "great oriental mystic." However, Tagore's definitive social and political engagements and the many facets of his versatile genius – that of a painter, sculptor, composer, choreographer and educationist—are not known to the majority of the young Spanish-speaking peoples of the world. Reviving Tagore's life in Spanish is the stated objective of publishing this book, by making it a unique academic reference text on Tagore for generations to come.

The vast majority of the essays in the collection are by Indian scholars which were translated into Spanish, except a couple of essays in original Spanish, like the ones by Professor S.P.Ganguly and Nilanjana Bhattacharya. These essays are intended to illustrate how Tagore is being understood, accepted and interpreted currently in India. New perspectives on Tagore's creativity, analyses of his political ideas and a selection of his songs in western notation, will be some of the salient features of the Indian section of the book. Masterly writers in Spanish like Jorge Luis Borges whose works on Tagore are included in this book are of lasting value. Works of more contemporary scholars and writers reassess Tagore's influence on Spanish and Latin American literature, and also discuss how Tagore has been received into Spanish intellectual life. These are the ways in which interest in Tagore will be revived among the Spanish-speakers, projecting him in modern perspectives and highlighting his relevance in the present-day society.

Sahitya Akademi is grateful to Professors S.P.Ganguly and Indranil Chakravarty for proposing to bring out this book as a joint effort between Sahitya Akademi and 'Amaranta.'

New Delhi, August 2011



Agrahara Krishna Murthy

The year of 150th Birth Anniversary of Rabindranath Tagore (1861-2011)

La versión española del texto anterior

Redescubriendo a Tagore es el título de un libro en español editado por los profesores Shyama Prasad Ganguly e Indranil Chakravarty y publicado por la Sahitya Akademi (la Academia Nacional de Letras) y Amaranta como un proyecto colaborativo. La empresa Amaranta es el signo editorial de ILACI, Iniciativa Cultural Indo-Latinoamericana. El proyecto está financiado parcialmente por la Embajada de España en la India.

Se ha preparado el libro con la ocasión del 150 aniversario del natalicio de Rabindranath Tagore. Coincide este evento con un festival ambulante intitolado 'Tagore en España' organizado por el Prof. Indranil Chakravarty, el cual se efectuará entre el 27 de septiembre y el 4 de octubre de 2011 en colaboración con una amplia red de universidades españolas. También se proyecta llevar el festival al ámbito hispanoamericano. Todo esto, por cierto, evocaría la memoria de Tagore en el entero ámbito hispano, especialmente en países como Argentina, donde es recordado y querido más que en cualquier otro lugar del mundo. Puesto que participan en el festival diversos académicos y especialistas en géneros de danza, música y artes gráficas, esto permitiría la interacción con el público de varios niveles. Este libro de ensayos en español sobre Tagore sería una aportación duradera a efectos de conmemorar el evento y perpetuar el recuerdo de Tagore entre ese público.

El español es un idioma de alcance global y por lo tanto se espera que este libro sería consultado por millones de hispanoparlantes en todo el mundo. No sería una equivocación el suponer que el interés de los jóvenes en la obra de Tagore está desvaneciéndose debido a la carencia de libros sobre él en español. La imagen estereotipada de Tagore que todavía prevalece en el mundo occidental es la de un místico oriental. Sin embargo, no están conocidas por parte de la mayoría de público de habla española las preocupaciones de Tagore en materias política y social y otras diversas facetas de su genio versátil - como pintor, escultor, compositor, coreógrafo, educador. Revivificar a Tagore en la vida española constituye el objetivo principal de este libro, pues se trata de generar una referencia obligatoria para las generaciones venideras.

La mayoría de los ensayos incluidos en este libro son trabajos de eruditos indios, vertidos al español, salvo algunos trabajos que fueron escritos originalmente en español como son, por ejemplo, las aportaciones de Ganguly y Bhattacharya. Los trabajos ilustran en qué manera se entiende a Tagore en la India en la actualidad. Asimismo, lleva el libro nuevas perspectivas sobre la creatividad de Tagore, el análisis de sus ideas políticas y una selección de sus canciones expresadas en partituras occidentales. Se incluyen trabajos de maestros como Jorge Luis Borges que le añade al libro un valor duradero. Hay trabajos de especialistas contemporáneos que reevalúan la influencia de Tagore en la literatura española y latinoamericana y también disertan sobre cómo fue recibido en la vida intelectual hispana. Esta es la manera en que se animará el interés de los hispanos, proyectando la vida y obra de Tagore con perspectivas modernas, subrayando su relevancia en la sociedad actual.

Sahitya Akademi les agradece a los profesores S.P. Ganguly e Indranil Chakravarty por haber propuesto a la Academia la publicación de este libro como un proyecto de colaboración entre la Academia Nacional de Letras y la empresa editorial Amaranta.

Agrahara Krishna Murthy,
Secretario de Sahitya Akademi
(Nueva Delhi: 110001, India)

Nueva Delhi, Agosto de 2011

Agradecimientos

El reunir una serie de ensayos y publicarlos en español que permitan una nueva mirada a Rabindranath Tagore ha sido verdaderamente una aventura. Aunque, como primer paso, la publicación está llamada a servir al mundo hispano, esperamos que el apoyo logrado en esta ocasión asentara el camino para hacerla accesible en otras lenguas. Quisiéramos extender nuestra más sincera gratitud a los patrocinadores del presente proyecto: la Sahitya Akademi (Academia Nacional de Letras de la India) y la Embajada de España en Nueva Delhi junto con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Es realmente loable que un organismo indio, con el mandato de operar principalmente en lenguas de la India se decida apoyar a un proyecto en español con miras al mundo hispano y una misión diplomática española respalde un proyecto indio para su difusión entre los hispanoparlantes. Apreciamos este verdadero espíritu de interculturalidad. En particular agradecemos las gestiones del Sr. Agrahara Krishna Murthy, Secretario de la Sahitya Akademi, del Excmo Sr. Javier Elorza, Embajador de España en Nueva Delhi y del Sr. Gerardo Fueyo-Bros, Consejero Cultural de la Embajada. También queremos reconocer la ayuda que nos prestó Patricia Palomar Recio como persona tan activa de enlace con la embajada española y con los traductores.

Los amigos como Prabodh Parikh, Naushil Mehta, Dermis Pérez León, José Paz Rodríguez, William Radice, Matthew Pritchard y Guillermo Rodríguez siempre tuvieron una atención especial con nosotros en nuestra tarea. Nuestros agradecimientos sinceros también a la Sahitya Akademi y las fundaciones *Ortega y Gasset*, *Juan Ramón Jiménez-Zenobia Camprubí* y *Sur* las que mantienen los derechos sobre las publicaciones correspondientes que aparecen en este libro. Damos gracias a la Sra. Sushmita Das, la esposa del finado profesor Sisir Kumar Das, por el ensayo de éste incluido en el libro. Asimismo al tener presente la inclusión de un breve texto de Jorge Luis Borges en torno a Tagore queremos

recordar con afecto y aprecio las conversaciones habidas con la Sra Maria Kodama sobre Borges y algunos de sus textos hace años cuando visitó la India. Cabría destacar también que el presente proyecto no hubiera podido realizarse sin la colaboración del grupo español de traductores 'Pangea'.

Profundamente agradecemos a todos aquellos colaboradores que prestaron su apoyo solidario por amor al tema y para que un proyecto como este de considerable duración se pudiera cumplir en un tiempo relativamente corto. Sabemos que su apoyo, igual que nuestro esfuerzo, se motivan por nuestra admiración hacia la gran personalidad que fue Tagore y aportar algo sobre él en el ámbito hispano. Esperamos que en un futuro no muy lejano sea posible sacar la versión inglesa de esta misma publicación.

Este es el primer proyecto de la empresa editorial *Amaranta* cuyo objetivo principal es publicar la literatura en la lengua española al inglés y la literatura india escrita en varios idiomas al español y de esta manera servir de puente intercultural entre los espacios tratados.

Nuevas Miradas



Una Biografía Poética

William Radice

TAGORE, Rabindranath (1861-1941), poeta y pedagogo, nació el 7 de mayo de 1861 en el número 6 de la calle Dwarkanath Tagore, en Jorasanko, Calcuta. Fue el decimocuarto hijo (y octavo varón) de Debendranath Tagore (1817-1905) y Sarada Devi (1826?-1875). Los Tagore eran una de las familias destacadas de Calcuta, cuyos activos y propiedades fueron forjados por la extravagante energía empresarial del abuelo de Rabindranath, Dwarkanath Tagore (1794- 1846), y consolidados por los nobles principios de frugalidad de su padre, Debendranath (tras saldar las astronómicas deudas dejadas por Dwarkanath). En el tiempo en el que Rabindranath recibió su propia herencia, las propiedades habían sido divididas entre las numerosas ramas de la familia; incluso de ese modo, las propiedades en la región del río Padma del norte de Bengala, y la tierra que había sido adquirida por Debendranath cerca de Bolpur en el oeste de Bengala, le otorgaron las propiedades básicas que necesitó para la escuela y la universidad pioneras en Santiniketan, que fundó en 1901 y 1921 respectivamente.

Influencias y primeros años

La vida y la carrera de Tagore se originaron en Bengala, y en la lengua bengalí que él enriqueció y expandió tan enormemente. Como escritor bengalí, es conocido como ‘Rabindranath’; como figura internacional y de toda India, fue y es todavía conocido como ‘Tagore’ (un anglicismo de su apellido familiar o título: *Thakur*). Su universidad *Visva-Bharati**, cuyo nombre significa tanto “(deidad del) aprendizaje universal”, como “toda India” y cuyo lema en sánscrito reza “donde el mundo entero se encuentra en un nido”, representaba un intento

de reunir esas dos identidades; pero para la mayoría de los no bengalíes se mantuvieron separadas. Aunque él fue el primer escritor indio que se hizo mundialmente famoso, el pelo suelto, la barba y las ropas de su imagen internacional más que revelarlas, ocultaron su verdadera naturaleza y su talla.

La mayoría de los relatos occidentales de los logros de Rabindranath Tagore han comenzado con ‘Tagore’. Más de medio siglo después de su muerte, y con una nueva ola de traducciones de sus obras bengalíes a varias lenguas ya en marcha, es hora de colocar en primer lugar ‘Rabindranath’. Para ello, es necesario comprender el *Renacimiento bengalí** del s.XIX del cual provenía, y sus principales precursores literarios. Los Tagore, con su doble mansión en Jorasanko, en el norte de Calcuta, ocupaban una posición central en la floreciente cultura literaria, artística, dramática, musical y periodística de Calcuta; al mismo tiempo estaban separados de muchas de sus corrientes por ser “brahmanes Pirali” (una pequeña subcasta no considerada completamente brahmánica) y por estar asociados con los *Brahmo Samaj**, un movimiento de reforma hindú encabezado por Debendranath, el padre de Rabindranath. Los artífices del Renacimiento bengalí a los que más admiraba Tagore (aparte de su padre) eran *Rammohan Roy** (1772-1833), fundador, con el apoyo del abuelo de Rabindranath, del Brahmo Sabha (más tarde *Samaj*), e Ishvarchandra Vidyasagar (1820- 1891), director de la Universidad de Sánscrito. De Rammohan Roy, conocido como “el padre de la India moderna” en buena parte como resultado de los ensayos y discursos de Tagore, extrajo su racionalismo religioso y su determinación por combinar las mejores cualidades de Oriente y de Occidente; del pedagogo y especialista en sánscrito Vidyasagar aprendió lo importante que era infundirle una nueva, moderna vida al patrimonio literario clásico indio. Como estilista de la prosa, si bien era un constante innovador, Tagore estaba en deuda con Vidyasagar y el novelista *Bankimchandra Chatterji** (1838-94); como poeta, los románticos poemas líricos de Biharilal Chakravarti (1834- 1894) le mostraron el camino y la poesía épica de Michael Madhusudan Datta (1824- 1873), aunque inicialmente no le gustara, ciertamente le indicaron que la poesía bengalí podía ser audaz, moderna e internacional en su alcance.

El elemento poco ortodoxo en el origen de Tagore y su educación se veía reflejado en su falta de educación formal. Los breves intentos de enviarlo a varias escuelas diferentes le desalentaron de por vida de seguir una educación convencional y fueron las bases de su propio experimento como educador.

Adquirió sus conocimientos de sánscrito, inglés y música tanto de sus talentosos hermanos mayores Dwijendranath (1840- 1926), Satyendranath (1842- 1923) y Jyotirindranath (1849- 1925), como de los tutores privados que le fueron proporcionados. Cuando empezó a escribir él mismo, su cuñada Kadambari Devi fue una gran fuente de estímulo y crítica amigable, y su inexplicable suicidio cuando contaba veintidós años representó un tremendo golpe para él: la primera de una serie de pérdidas con las que se vio forzado, como él mismo escribió, “a hacer de la muerte una amiga”. Dos años antes, en la casa de Jyotirindranath y Kadambari, en la calle Sudder nº 6 de Calcuta, Tagore había tenido una repentina visión mística de la unidad cósmica que fue el origen de su convicción de que lo espiritual y lo poético eran esencialmente uno. Esto liberó su flujo poético natural (en el poema *Nirjharer Svapnabhanga*- El despertar de la fuente) y le otorgó lo que él más tarde definió (en *My Reminiscences*, Mis recuerdos, 1917) como “el tema sobre el que han versado todos mis escritos- la alegría de alcanzar lo infinito en lo finito”.

Tagore se casó cuatro meses antes de la muerte de Kadambari, con Bhabatarini, una brahmán Pirali de Jessore de diez años, la hija prácticamente analfabeta de un empleado de las propiedades de Tagore. (Tras la boda le fue cambiado su nombre por el más eufónico ‘Mrinalini’, influenciado, quizás, por una tradición en la poesía india en la que el sol- *rabi*- y el loto - *mrinalini* son amantes eternos). El abismo que se abría entre ellos en cuanto a educación y sofisticación nunca fue salvado completamente, pero ella parece haber sido inteligente, sensible y cariñosa, y con Tagore como guía adquirió la suficiente



En el salón de su casa, Santiniketan, 1919

[Foto: E.O. Hoppé]

educación como para escribir una versión abreviada bengalí del *Ramayana**, y como para actuar en su obra *Raja* o *Rani* (1889). Su muerte en 1902, a los treinta años, condenó a Tagore a una soledad exacerbada por las tempranas muertes de tres de sus cinco hijos: su hija mediana Renuka (Rani) en 1903, su hijo pequeño Samindranath en 1907, y su hija mayor Madhurilata (Bela) en 1918.

Obra literaria

Como escritor bengalí, la producción de Tagore fue prodigiosa e incesante, desde su primer poema (anónimo) *Abhilash* (Deseo), publicado en el periódico brahmán 'Tattvabodhini Patrika' en 1874 cuando tenía trece años, justo hasta los poemas dictados en su lecho de muerte que fueron incluidos en la colección póstuma *Shesh Lekha* (Últimos escritos, 1941). Un obstáculo para el adecuado reconocimiento internacional de su obra bengalí es que no escribió ninguna *magnum opus* ("obra maestra"): ninguna Divina Comedia o Fausto. En vez de eso, experimentó incesantemente en todos los géneros literarios (excepto el verso épico), compuso más de dos mil canciones (letra y música) y pintó, hacia el final de su vida, casi tres mil pinturas. Tan sólo una parte de sus escritos- quizás menos de un 5%- ha sido bien traducida al inglés. De sus sesenta extraños libros de verso, los siguientes son quizás de particular importancia (si bien ninguno puede ser excluido de una valoración completa de su obra): *Manasi* (La Señora de la Mente, 1890, el libro en el cual fue escuchada por primera vez su voz adulta); *Sonar Tari* (El barco dorado, 1894, con su famoso poema simbólico de título); *Katha* o *Kahini* (Cuentos e historias, 1900, en el cual demostró ser tanto un maestro de narrativa como de poesía lírica); *Kshanika* (El revoloteador, 1900, caracterizado por sus impresionantes innovaciones métricas basadas en la poesía popular bengalí); *Balaka* (Oca salvaje, 1916, un retorno a la energía poética y la riqueza sánscrita tras la austeridad e introspección de la fase *Gitanjali* -véase abajo); *Purabi* (el nombre de un *raga** vespertino en música india, 1925, inspirado parcialmente por su amistad con Victoria Ocampo); *Mahua* (flor a partir de la cual la gente de la tribu Santhal de Bengala y Bihar elabora un embriagante licor, 1929, un extraordinario estallido de sensual juventud en el poeta de sesenta y ocho años); y los cuatro libros que él escribió en su último año de vida. Un ritmo y una voz característica recorren hasta el final este vasto corpus, pero también una continua modernización: en los *gadya-kabita* (versos libres) de sus últimos años, a menudo venció a los poetas bengalíes "post-Tagore" en su propio campo. Como escritor de relatos breves, Tagore logró la perfección lírica en los relatos

fundamentalmente rurales que escribió en la década de 1890, años que pasó administrando las propiedades de su padre en la región del río Padma; en los relatos posteriores - que culminan en la trilogía *Tin Sangi* (Tres compañeros, 1940) - amplió su variedad de personajes a intelectuales, científicos, y cada vez más a mujeres independientes. En sus novelas, los conflictos ideológicos y sociales son expresados a través de las interacciones humanas. Sus obras más ambiciosas son *Gora* (1910, generada en la controversia religiosa y nacionalista del siglo XIX tardío) y *Ghare Baire* (El hogar y el mundo, 1916, en la cual dominaba el movimiento *Swadeshi** contra la partición de Bengala- véase abajo). Numerosos lectores y críticos, sin embargo, prefieren las novelas más cortas como *Nashtanir* (El nido roto, 1901, un tragedia doméstica con raíces, según algunos, en su amor por su cuñada Kadambari), o *Chaturanga* (Cuarteto, 1916, una exploración de la contradictoria atracción entre el positivismo racionalista y el cultismo religioso, tan vanguardista en su técnica que está considerada como una de las primeras novelas modernistas del mundo). Como dramaturgo, Tagore reescribió y readaptó, convirtiendo las obras históricas o mitológicas de su juventud en obras simbólicas experimentales, óperas dramáticas o danzas dramáticas, para ser representadas por los estudiantes y empleados de Santiniketan. *Dak-ghar* (*El Cartero del Rey*, 1912), escrita quizás con la muerte de su hijo Samindranath en mente, e impecable en lenguaje y concepto, fue la única obra que nunca reelaboró.

Política y nacionalismo

Parcialmente a causa de la supremacía que tan rápidamente consiguió en las letras bengalíes (la primera edición recopilatoria de sus poemas y dramas, *Kabyagranthabali*, fue publicada en 1896 cuando él tenía treinta y cinco años, y sus frecuentes ensayos sobre temas sociales, políticos, estéticos, religiosos y filosóficos le situaron en el centro del debate contemporáneo), Tagore suscitó controversia, envidia y virulentas críticas. Aunque esto disminuyó después de que el Premio Nobel en 1913 le reportara fama internacional, sus intervenciones políticas y morales, y sus declaraciones a menudo provocaron tanta hostilidad por parte de los revolucionarios nacionalistas como lo habían hecho sus obras literarias y sus ideas religiosas anteriormente por parte de críticos conservadores o neo-hindús. Si bien una tendencia en la naturaleza de Tagore le llamaba regularmente a retirarse de la lucha hacia la introspección o el retiro rural, otra – nunca completamente inactiva ni siquiera en edad avanzada- le arrastraba a un activismo moral y político. El espíritu de su poema *Ebar phirao more* (Haz que

regrese ahora, 1896) era recurrente en él. Tagore, el “ciudadano del mundo”, el “gran centinela” (como le llamó Gandhi) del nacionalismo indio, ya había ocupado frecuentemente la tribuna pública, adoptando una postura fuertemente anti-imperialista que se vio oscurecida posteriormente por su énfasis en la armonía internacional. [Dasgupta, 26]. En 1886 (a la edad de veinticinco años) compuso y cantó la canción inaugural de la segunda sesión del Congreso Nacional Indio en Calcuta. En 1890 (a la edad de veintinueve años) leyó un documento en una reunión de protesta en Calcuta sobre las políticas de Lord Cross, Secretario de Estado para India, exigiendo que fueran elegidos representantes del pueblo para el consejo ejecutivo del virrey.

En 1893, en un documento denominado *Ingrajer Atanka* (El miedo del inglés) advirtió al congreso sobre desatender la necesidad de una unidad hindú-musulmana (tema al que volvió constantemente a lo largo de su vida). En 1897 realizó el primero de los varios intentos de persuadir a la Conferencia Provincial de Bengala para llevar a cabo sus actos en bengalí. En 1905 se unió al frente de la campaña Swadeshi contra la decisión de Lord Cuzon de dividir Bengala en dos provincias separadas, componiendo patrióticas canciones, haciendo un llamamiento a favor de la no-cooperación constructiva, iniciando la ceremonia *Rakhibandhan* (Hilo de fraternidad) como símbolo de la unidad bengalí, y dirigiendo una marcha de protesta masiva por las calles de Calcuta. Dos años más tarde, se retiró de la campaña, desilusionado por su violencia y la indiferencia hacia el sustento de los tenderos comunes y los comerciantes, y temeroso de un conflicto hindú-musulmán. Esta conciencia de los peligros de la demagogia y la agitación de masas también explicó sus fases de distanciamiento de las campañas de no cooperación de Gandhi en los años veinte y treinta. Por similares razones morales, hizo todo lo posible para distanciarse del terrorismo revolucionario en Bengala, aunque protestó frecuentemente ante el gobierno por el trato a los presos políticos.

Visita a Gran Bretaña y premio Nobel

El Tagore que llegó a conocer el mundo más allá de India, fue catapultado a la fama con la concesión del Premio Nobel. En 1911 el artista inglés William Rothenstein y el indófilo alemán Count Hermann Keyserling (quien iba a dirigir más tarde la escena de los viajes de Tagore por Alemania) le habían conocido en la parte que el pintor Abanindranath Tagore ocupaba en la mansión Jorasanko.

Cuando Tagore decidió ir a Inglaterra en 1912, con el propósito de dar a conocer en Occidente su labor pedagógica en Santiniketan, se dirigió a la casa de Rothenstein en Hampstead. Antes de abandonar Bengala, se había tomado un descanso en Shelidah, su casa en propiedad a orillas del Padma, para recuperarse de una enfermedad. Para pasar su tiempo allí, tradujo experimentalmente algunas de sus canciones religiosas y poemas líricos a una prosa bíblica inglesa. Continuó con esto en el barco a Inglaterra. El cuaderno que contenía las traducciones se perdió temporalmente en el metro de Londres (permitiendo así a la Oficina de Objetos Perdidos desempeñar un papel crucial en la historia de la literatura india y occidental), pero lo llevaba consigo cuando visitó a Rothenstein- el cual estaba tan impresionado por los poemas, que hizo que se los tipografaran y le enviaran copias, entre otros, a W.B. Yeats. El 7 de julio de 1912, las traducciones fueron leídas por Yeats en una reunión en la casa de Rothenstein en la que también estaban presentes Evelyn Underhill, Ernest Rhys, Arthur Fox Stragways y Alice Meynell, y que causó una gran impresión. En noviembre de ese año, *Gitanjali*, como se le llamó a la colección de 103 traducciones (*Ofrendas Líricas*, el título de uno de los cuatro libros bengalíes de los que había seleccionado los poemas Tagore), fue publicada por la Sociedad India de Londres en una edición limitada de 750 copias. En 1913 fue imprimida otra vez por Macmillan, mientras Tagore estaba en América. Su nombre fue propuesto al Comité de los Premios Nobel por Thomas Sturge Moore. Principalmente como resultado de un fuerte apoyo por parte del poeta sueco Verner von Heidenstam (el cual había recibido el premio en 1916), Tagore fue nominado. Las noticias de la concesión del premio le llegaron por telegrama a Santiniketan el 14 de noviembre de 1913- el día en el cual Edward Thompson, el primer crítico y biógrafo foráneo serio de Tagore, estaba visitando la escuela por primera vez.

Según la versión del periódico de Thompson, el primer comentario de Tagore fue “No encontraré ninguna paz ahora, Sr. Thompson”¹. Una anécdota bengalí cuenta también que dijo que el dinero del premio pagaría los desagües. Para bien o para mal, el premio alteró totalmente su vida. Le convirtió en la primera estrella literaria intercontinental del mundo, pero basó su reputación en falsas premisas. Como escritor bengalí, indudablemente merecía el premio. Pero sus propias traducciones al inglés- a partir de las cuales se hicieron numerosas traducciones secundarias a otras lenguas- no daban una impresión completa o perdurable de su alcance y fuerza como poeta. Queridas y admiradas durante un tiempo (más prolongado en Alemania, España y Sudamérica que en Gran Bretaña

o América), sus traducciones no han resistido la prueba del tiempo. En 1932, Tagore escribió una carta a Rothenstein (el 26 de noviembre de 1932):

No era en absoluto necesario para mi propia reputación que yo encontrara mi lugar en la historia de tu literatura. Fue un accidente del cual tú fuiste también responsable y posiblemente el mayor responsable de todos fue Yeats. Pero, sin embargo, a veces me siento casi avergonzado porque yo, cuya indudable afirmación me ha sido reconocida por mis compatriotas hasta la soberanía en nuestro propio mundo literario, no debería haber esperado a ser descubierto por el mundo exterior en su majestuosidad y entorno propios y verdaderos... [M. Lago, *Rabindranath Tagore*, 1977, 346].

A causa del éxito del *Gitanjali*, sucesivos volúmenes de dudosa calidad fueron publicados precipitadamente. Las historias fueron traducidas de forma imperfecta por compañeros de Tagore en Santiniketan, y sólo revisadas someramente por él. Las obras alcanzaron el punto más bajo en cuanto a sesgo e imprecisión: *Bisarjan*, por ejemplo (Sacrificio, 1890, un impactante drama de cinco actos sobre el culto a Kali), fue reducido a 29 oscuras e informes páginas en la propia traducción de Tagore.

Viajes internacionales

Su visita a Inglaterra y América en 1912-1913 fue de hecho su tercera visita a Occidente. En 1878-1879 había visitado Inglaterra con su hermano Satyendranath, el primer indio al que se le permitió acceder al servicio civil. Se hospedó en alojamientos de clase media en Londres, Brighton, Tunbridge Wells y Torquay, asistió a las conferencias literarias inglesas de Henry Morley en la Universidad de Londres con Loken Palit, hijo de un amigo de Satyendranath, y escuchó a Gladstone y Bright hablar sobre la autonomía irlandesa en el Parlamento. Sus agudas cartas fueron publicadas en su patria en el periódico *Bharati*. En 1890, él y Loken Palit de nuevo acompañaron a Satyendranath a Inglaterra, visitando Francia e Italia en el camino. Sus viajes posteriores al *Gitanjali* fueron muy diferentes. Fue tratado no sólo como una celebridad literaria, sino también como profeta y gurú, papel que él mismo fomentó con su larga barba y ropas, así como con su profética manera de hablar. La descripción del escultor Jacob Epstein de la sesión que hizo para él en 1926 puede ser maliciosa, pero es también una terrible estampa de lo que la fama le hizo al poeta:

Él posaba en silencio y yo trabajaba bien. En una ocasión dos mujeres americanas vinieron a visitarle y recuerdo cómo le dejaron, retirándose hacia atrás, con sus manos levantadas en señal de adoración. Al final de la sesión, normalmente dos o tres discípulos que le esperaban en la antesala le llevaban de vuelta al hotel. No llevaba dinero y era conducido por los alrededores como un santón...

[K. Kripalani, *Tagore: A Life*, 1961, p.304].

Sus nueve viajes después de 1912-1913, en 1916-1917, 1920-1921, 1924, 1924-1925, 1926, 1927, 1929, 1930-1931 y 1932, cubrieron Japón, América, Inglaterra, Francia, Holanda, China, Argentina, Italia, Austria, Noruega, Suecia, Dinamarca, Alemania, Checoslovaquia, Hungría, Bulgaria, Grecia, Egipto, el Sudeste asiático, Canadá, Suiza, Rusia, Irán e Irak- algunos de estos países (especialmente Japón, América y Alemania) los visitó más de una vez. El motivo práctico de muchos de estos arduos viajes era recaudar dinero para su escuela y universidad; pero eran también una oportunidad para Tagore para hablar en contra de la guerra y el nacionalismo (p.ej. en sus conferencias sobre *Nacionalismo* en Japón y América, 1916-1917), para promover el panasianismo (en China, 1924), para mostrar el patrimonio espiritual indio (*Sadhana*, Comprensión de la vida, Urbana, 1913), su filosofía estética y educacional (*Personality*, Personalidad, 1917; *Creative Unity*, Unidad creativa, 1922), y su "religión del poeta" (*Religion of Man*, Religión del hombre, Hibbert Lectures, Oxford, 1930). En varias ocasiones se metió en líos. Fue amenazado de muerte por unos revolucionarios indios en San Francisco en septiembre-octubre de 1916; falsamente implicado en el juicio de aquellos mismos conspiradores pro-germánicos en 1918; y manipulado con fines propagandísticos en la Italia de Mussolini en 1926. En retrospectiva, se podría decir que al igual que muchos otros fue engañado por la Rusia Soviética en 1930: pero su reacción favorable al progreso soviético en las áreas de educación y agricultura (registrado en *Rushiar Chithi*, Cartas desde Rusia, 1931) debería contraponerse a sus dudas sobre la coacción implicada en el mismo. Ya en 1921, en su ensayo *Shikshar Milan*, había hablado sobre la población rusa, que había pasado de la dictadura del zar a otro tipo de dictadura.

Controversias y devolución del título de Caballero (Sir)

También viajó mucho por India, y visitó Ceilán (Sri Lanka) tres veces, en 1922, 1928 y 1934. Como en sus viajes al extranjero, la recaudación de dinero fue un motivo fundamental: a la edad de setenta y cinco años, arriesgó su salud al

viajar por India con una compañía de baile, hasta que, a instancias de Gandhi, le fue presentado (anónimamente) un cheque de 60.000 Rupias por el industrial G.D. Birla. La controversia estuvo presente en muchos de sus discursos, artículos y cartas abiertas a la prensa, particularmente cuando se vio obligado a mostrar desacuerdo con Gandhi (pese a su fuerte admiración mutua) en su no cooperación, culto a la rueda, “educación básica”, control de natalidad, o la afirmación de Gandhi (terriblemente oscurantista para Tagore) de que el terremoto de Bihar de enero de 1934 era un “castigo divino” por el pecado de intocabilidad. A veces, sin embargo, Tagore era capaz de dirigir el apoyo unido y la solidaridad de la nación india, notablemente cuando, como protesta contra la masacre de Amritsar en 1919, devolvió el título de caballero (Sir) que le habían otorgado los británicos cuatro años antes, escribiendo una carta al virrey, Lord Chelmsford, que decía:

Por mi parte, despojado de todas las distinciones especiales, deseo permanecer al lado de aquellos de mis compatriotas que por su supuesta insignificancia son propensos a sufrir una degradación no adecuada para los seres humanos.[Kripalani, 266].

Al final de su vida, con la Segunda Guerra Mundial arrasando, de forma similar, Tagore puso una nota resonante con su discurso, *Sabhyatar Sankat* (*Crisis en la civilización*), leído en su ochenta cumpleaños en Santiniketan el 14 de abril de 1941. No podríamos alcanzar una comprensión completa de los sentimientos ambiguos de la India nacionalista hacia los esfuerzos de la población civil británica durante la guerra sin asumir la elocuente agonía de su más grande poeta: se debatía entre su anterior ‘fe en la filantropía de la raza inglesa’, su amarga desilusión con el imperialismo británico, su continuado amor por ‘los verdaderamente magnánimos ingleses’, tales como C. F. Andrews, su dolor por la pobreza de India, la vergüenza ante su impotencia comparada con los autosuficientes Rusia o Japón, su horror por el ‘demonio de la barbarie’ desatado por la guerra, y sin embargo su fe pertinaz en el ‘hombre invencible’ y su esperanza en un nuevo amanecer ‘desde Oriente donde sale el sol’.

Tagore como pedagogo

La carrera pública de Tagore, por toda su nobleza y valentía, estuvo llena de tormento, y quizás su largo y agotador intento de crear un nuevo tipo de escuela y universidad era producto de la misma ambición onerosa de hacer el bien en el

mundo. En otra carta a Rothenstein (el 24 de agosto de 1930), escribió:

El suntuoso lujo del tiempo libre no es para mí mientras estoy en Europa-estoy predestinado a ser bueno sin descanso con la humanidad y a permanecer amarrado a una causa. El artista dentro de mí siempre me urge a ser atrevido y natural- pero requiere mucho valor el ser lo que yo realmente soy. [Lago, 329].

Sus responsabilidades en Santiniketan le supusieron una carga para su carrera bengalí, así como para la internacional. Como teórico de la educación (por ejemplo, en su conmovedor ensayo *A Poet's School / Una escuela de poeta*, 1926), sus ideas sobre el cultivo de la imaginación del niño y la evitación del aprendizaje memorístico han contribuido a la pedagogía moderna mundial. Inevitablemente, sin embargo, la administración práctica de su escuela en Bolpur (Santiniketan), los proyectos de desarrollo rural en Surul (Sriniketan) que extendieron los métodos que había intentado primero en los estados del río Padma en los años ochenta, y sus universidad Visva-Bharati, le provocaron muchas frustraciones. En su apogeo, Visva-Bharati atrajo a indios famosos, a alumnos extranjeros, así como a profesores (Sylvain Lévi de Estrasburgo, Moritz Winternitz y V. Lesny de Praga, y Gyula Germanus de Budapest entre ellos); también prestaron ahí su servicio con dedicación los amigos ingleses de Tagore C.F. Andrews, W.W. Pearson, y L.K. Elmhirst. Pero siempre anduvo escasa de fondos; Tagore tuvo que apelar a Gandhi para “aceptar esta institución bajo tu protección” cuando se encontraron por última vez en febrero de 1940; y sólo consiguió seguridad financiera cuando el gobierno de la India independiente asumió el poder en 1951. La esperanza de Tagore de que se mantendría como un “encuentro entre Oriente y Occidente” ha resultado difícil de realizarse desde entonces: pero su contribución nacional-particularmente aquella del Kala Bhavana (Departamento de Arte) en los campos de arte, artesanía y diseño- ha sido de gran envergadura. Y como institución encargada de custodiar el legado de Tagore- publicaciones, archivos, música, danza y festivales estacionales- Visva-Bharati se ha hecho indispensable para la cultura bengalí.

Muerte y fama

No se puede escribir una rigurosa historia del Sur de Asia en el siglo veinte sin tener en cuenta la vida y la influencia de Tagore. Las multitudes que acudieron a Calcuta para su cortejo funerario y cremación, cuando murió el 7 de agosto de

1941 en la casa donde había nacido, fueron de una magnitud que normalmente sólo podía verse en los funerales de un jefe de estado. Sus canciones *Jana-gana-mana* (escrita para la vigésimo sexta sesión del Congreso Nacional de India en Calcuta en diciembre de 1911) y *Amar sonar Bangla* (Mi dorada Bengala) han penetrado profundamente en el gobierno del subcontinente, al ser adoptadas como himnos nacionales de India y Bangladesh. Su compasiva totalidad de perspectiva, humanista, racionalista, tan respetuosa con la ciencia moderna como con el patrimonio espiritual de India, ha transmitido un ideal civilizado que no ha sido derribado. Su inmensa obra- incluyendo las canciones que se han convertido en la música nacional de Bengala (*Rabindrasangit**), y las originales, perturbadoras, espontáneas pinturas que fueron su principal vía de escape de la fama y la ansiedad en la última década de su vida- permanecerá como un recurso cultural inagotable. Tagore definió el arte en *The Religion of Man* (La religión del hombre, 1931) como “la respuesta del alma creativa del hombre a la llamada de lo real”. Lo “real” para él siempre significó el mundo real del sentimiento humano y la experiencia, así como una realidad espiritual más allá pero siempre atravesando ese mundo; de ahí su dominio de la prosa así como de la poesía y la canción. Para los extranjeros también, su arte, cósmico en su alcance, minuciosamente delicado en su sentimiento, espectacular en su virtuosidad lingüística, puro y convincente, aún siendo en su mayor parte romántico y rapsódico, cuando sea revelado a partir de traducciones completas y exactas, no requerirá de nuevos alegatos en réplica. Mediante el meticoloso descubrimiento de “Rabindranath”, “Tagore” será mejor comprendido con el tiempo.

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

Traducción del inglés de Pilar Ordín

Este ensayo apareció en inglés en la siguiente publicación: Oxford Dictionary of National Biography, Volumen 53 editado por H. C. G. Matthew y Brian Harrison (2004): 'Rabindranath Tagore' pp. 643- 647 Esta reproducido aquí en la versión español con el permiso de Oxford University Press.

Efeméride de Tagore – Una Semblanza

Uma Das Gupta

Su familia

Rabindranath Tagore nació en 1861 y creció en el corazón de la ciudad de Calcuta, cuando la India era todavía una colonia británica. Su familia atravesó por diversas fortunas y diferentes fases durante la historia del país. Algunos de sus familiares trabajaron para la empresa británica *East India Company*. En 1757 se estableció en India el poder político británico con la conquista de Plassey. Eso ocurrió poco más de cien años antes de que Rabindranath naciera.

Tagore creció en la mansión de la familia en *Jorasanko** en la calle Chitpore, al norte de Calcuta. Su abuelo, Dwarkanath Tagore (1794-1846), llamado popularmente el Príncipe Dwarkanath, fue el mercader más famoso de la India de su generación. El hijo de Dwarkanath, Debendranath (1817-1905), conocido también como *Maharsi** fue el padre de Rabindranath. Debendranath fue un hombre austero perteneciente a la alta cultura hindú de los *Upanishads**. Como seguidor del movimiento de reforma religiosa de *Rammohun Roy**, adoptó el monoteísmo de *Brahmo Dharma** en 1843.

La familia de Tagore como reformistas y patriotas que eran, se vieron arrastrados en los acalorados debates sobre religión y política de esos tiempos. Sin embargo, nunca cerraron su ventana al resto del mundo, algo adquirido a través de su amor a la literatura inglesa. El aire que el joven Rabindranath respiró en Jorasanko fue descrito por él mismo así:

Había algo extraordinario en nuestra familia. Era como si viviéramos inmersos en la era *pre-Puránica** de India, conforme a los compromisos con los Upanishads....

Unido a ello, había un genuino y profundo amor a la literatura inglesa entre mis mayores. Shakespeare y Sir Walter Scott tuvieron una fuerte influencia sobre nuestra familia....¹

La vida en la casa Jorasanko fue en sí misma de una educación integral. La hermana mayor de Rabindranath, Swarnakumari fue la primera mujer novelista Bengalí. Su hermano mayor Dwijendranath era poeta, filósofo y matemático; inventó la taquigrafía en Bengalí e introdujo notas musicales para piano en la música Bengalí. La familia fue también un centro de actividad patriótica al patrocinar al nacionalista Hindú Mela. El quinto hermano de Rabindranath, Jyotirindranath, fundó una 'sociedad secreta' revolucionaria siguiendo el modelo de Mazzini Carbonari e hizo a Rabindranath uno de los miembros jóvenes de esa agrupación.

A la edad de diecisiete años, a Rabindranath se le pidió ir a Inglaterra con su segundo hermano Satyendranath, el primer indio miembro del Servicio Civil de la India británica. Los dos hermanos embarcaron para Inglaterra el 20 de septiembre de 1878. Rabindranath estuvo en la Universidad de Londres por unos meses y tomó clases de literatura inglesa. En Londres se instaló con una familia inglesa sobre quienes ha escrito en sus *Reminiscences* [*Reminiscencias*]. Rindiéndoles tributo, escribió:

No me causo ningún choque como para alterar el perfil original de mi vida – en mi persona el Este y el Oeste encontró la amistad. ²

Hacerse escritor

Al regresar a casa, Rabindranath se encontró inmerso en la escritura. Mientras estaba en Inglaterra comenzó a escribir su primera obra teatral versificada, *Bhagna Hriday* [El corazón roto], sobre el tema del atormentado poeta decepcionado del amor, como en su temprano *Kabikahini* [La historia del poeta], la cual escribió cuando tenía dieciséis años. Fue a partir de ese instante, en su juventud, cuando estableció una imagen exagerada de sí mismo. En esos escritos se hallaba la celebración al amor universal acorde a un poeta en ciernes.

La primera oportunidad de hallarse a sí mismo le llegó durante los años del 1889 a 1890, cuando su padre le envió a vivir en la rural *Bengala Oriental** a administrar las fincas de la familia. Ahí tuvo contacto cercano con la lucha por la sobrevivencia del hombre común. Las cartas que escribió durante ese periodo, destacan prominentemente dentro de su creación, así como sus cuentos cortos. En 1912 fueron las cartas publicadas como *Chhinnapatra* [Fragmentos], cartas llenas de detalles vívidos sobre la vida cotidiana de la aldea y sus encuentros con un marcado carácter.

A partir de estas cartas sabemos que el punto de inflexión de la compasión de Rabindranath por la humanidad, vino de conocer de primera mano sobre la condición miserable en la que la mayoría de sus compatriotas vivían. Habiendo nacido en la aristocracia, esta experiencia se convirtió tanto en una lección de humildad, como en la impaciencia por hacer algo al respecto. El escribió:

Comencé a sentirme avergonzado de pasar mis días simplemente como un terrateniente, preocupado únicamente de mi propio beneficio y pérdida. Entonces, comencé a pensar en lo que se podía hacer. Pensaba en que no era de ayuda asistir desde afuera. Comencé a tratar de abrir sus mentes hacia la confianza en sí mismo. ³



Tagore con sus arrendatarios, 1890

[Foto: Cortesía de Rabindra-Bhavana, Visva-Bharati, Santiniketan]

Escribió algunos ensayos contundentes en el momento de la reforma social de su país. Su drama *Achalaeton* [El Inmovible] trataba sobre la intransigencia de la ortodoxia hindú, mientras que sus novelas *Ghare Baire* [El hogar y el mundo] y *Gora* atacaron la influencia hindú corrupta en las políticas *swadeshi**. En 1904-1905 se unió al movimiento Swadeshi, pero se retiró del mismo cuando estallaron los disturbios entre hindúes y musulmanes. Los críticos nacionalistas de Rabindranath lo acusaron de ‘deserción’.

Es notable como los escritos de Rabindranath de hace cien años nos habían alertado sobre las injusticias sociales, de casta y credo, que hasta el día de hoy continúan golpeando nuestras vidas. Él fue particularmente franco en su crítica a sí mismo cuando, explicando el cambio en su corazón, escribió de esta manera:

Hubo un momento en el cual también trate de amar y llamar por nombres dulces a esta prisión que abarca todo nuestro país, pero mi alma interna permanecía descontenta... ¡Oh, cuan impenetrables los muros, que sólida su fundación! Ciertamente un logro, pero, ¿merece ser admirado? ⁴

Durante este periodo, cuando se encontraba completamente absorto en la cruda realidad de la vida de la gente común, su poesía expresó un cierto misticismo interno, el cual posteriormente se convertiría en parte esencial de su escritura. Encontraría expresión en varios de sus poemas entre el 1894 y 1900, y de ellos en particular, fue el *Jiban-debata* [Dios de la vida]. Él se percató que lo divino debía ser encontrado en la humanidad, así como la humanidad siempre estaría en la eterna búsqueda de lo divino. Explicó su concepto de *Jiban-debata* cuando escribió,

[Es la]... idea de la humanidad de nuestro Dios, o la divinidad del Hombre lo Eterno....⁵

Muertes en la familia

Rabindranath contrajo matrimonio el 9 de diciembre de 1883. Su joven esposa Bhavatarini pertenecía a la ciudad provincial de Jessore en Bengala Oriental. Su nombre tradicional fue cambiado por Mrinalini. Rabindranath estaba escribiendo en ese momento un drama en prosa llamado *Nalini*, el cual iba a ser actuado por la familia Jorasanko, cuando su cuñada Kadambari Devi, la cual tenía casi su misma edad, cometió suicidio. Recordando el impacto en sus

Reminiscencias, Rabindranath se referiría al hecho como su primer acercamiento ‘permanente’ con la Muerte.

Cuando su madre falleció, él era muy joven. Pero cuando Kadambari Devi murió, se angustió profundamente. Sin embargo, en medio de su gran dolor también experimentó algunos momentos de alegría. El sentido de que la vida no era una circunstancia estable o permanente le ayudó a aclarar su mente. Escribió:

Con la pérdida de la atracción hacia el mundo, la belleza de la naturaleza tuvo para mí un significado mucho más profundo.⁶

Esta ineludible visión sobre la vida y la muerte, no fue insignificante si tenemos en cuenta las muchas muertes que tuvo que enfrentar en su familia cercana, comenzando por la de su esposa en 1902, y siguiendo con tres de sus cinco hijos. A los pocos meses del deceso de su esposa, su segunda hija Renuka cayó enferma. Su renombrada colección de poemas para niños, *Shishu* [El Niño] fue escrita en este tiempo, mientras cuidaba de Renuka y de sus dos hijos menores privados de la madre. Los poemas están tan llenos de una alegría inocente, que nadie podría imaginar que tan afectado tenía que estar por la angustia y el dolor en ese momento. En 1903 Renuka muere, nueve meses después de la muerte de su madre. Más dolor vendría con la muerte de su padre en 1905 y de su hijo menor Samindranath en 1907, cuando sólo tenía once años.

Durante esos años, su poesía se fue convirtiendo cada vez más en una ofrenda a Dios; el de encontrar en la Divinidad “el medio de un amor superior, desprovisto de todo adorno superficial”. Origen de una rendición interior, y después de tanto dolor personal, el lenguaje de sus poemas se transformaron en sencillos y directos.

La Escuela Santiniketan

Hubo varias etapas en el desarrollo del humanismo de Rabindranath. La experiencia profunda de Rabindranath en la relación del hombre y la naturaleza, le dieron los dos impulsos más persistentes en su vida: el de ofrecer alegría y creatividad y valores alternativos para el futuro sostenible de la educación urbana, y el brindar una educación científica a la población rural. Fue en Santiniketan, la zona rural del Sur de Bengala, donde primeramente comenzó a integrar esas dos vertientes. Santiniketan fue descubierta por su padre como un lugar apacible

durante sus viajes en el distrito de Birbhum. En 1863, Debendranath compró tierras allí y construyó una casa de campo la que llamó ‘Santiniketan’, morada de la paz. Y en 1887, estableció una escritura de fideicomiso para Santiniketan proveyendo un salón para la oración, la feria anual de la villa y una escuela.

Esta fue la escuela que Rabindranath sumó a Santiniketan en 1901. La escuela estaba destinada a ser un experimento dinámico para construir una relación viva entre la ciudad y el campo, relacionando los estudiantes provenientes de familias urbanas junto a los campesinos que vivían en los pueblos alrededor de Santiniketan. La angustia que Rabindranath sintió por una humanidad ignorante e incapaz en la rural Bengala del Este, se convirtió en una fuerza espiritual e inspiración para construir una educación integral al nivel más básico y servir así a su país.

Tagore estaba preocupado enormemente no sólo por la prevaleciente dominación cultural inherente a la estratificación social de su país, sino también por la educación colonial inglesa, la cual se estaba convirtiendo en un factor



Alumnos en la escuela de Santiniketan, 1910
[Cortesía - Rabindra Bhavan, Santiniketan]

divisorio entre la ciudad y el campo en la temprana India moderna. Para Rabindranath más que la falta de libertad política, ese era el problema más urgente. La estratificación social en castas, lo que significaba que razas con grandes diferencias culturales e incluso ideales sociales y religiosos antagónicos, podían establecerse pacíficamente unos al lado de otros. Sin embargo, observaba que esta forma pacífica de establecerse con las diferencias, también significaban que el hombre común se convertía en un subordinado para el sistema social prevaleciente, en detrimento de su fortaleza. Escribió:

Cada vez que me doy cuenta de este dominio hipnótico, del cual este sistema gigantesco de represión a sangre fría ha tenido sobre las mentes de nuestro pueblo, cuyo cuerpo social está completamente entrelazado en sus interminables espirales y que la libre expresión de la humanidad, incluso bajo las más extremas necesidades, se ha convertido casi en una imposibilidad, el único remedio que se me ocurre, aún a riesgo de decir una verdad de Perogrullo, no puedo si no repetir, es – el de educarlos a salir de su hipnotismo.⁷

Rabindranath no tomó el camino de acusar a la dominación extranjera por nuestro malestar social. Sostuvo que el dominio extranjero era un síntoma político



Un niño estudiando el microscopio en la escuela de Sriniketan, 1922

[Foto: Cortesía de Rabindra-Bhavana, Visva-Bharati, Santiniketan]

de nuestro problema social. De hecho, él esperaba que las nuevas ideas del humanismo de Occidente nos renovaran, y así poder examinarnos a nosotros mismos e invertir el proceso. El describió la escuela de Santiniketan como “un intento de nativos de adaptar métodos modernos de educación en un ambiente cultural verdaderamente indio.”⁸

De este modo, para hacer realidad la unidad de la humanidad, se propuso en la Escuela Santiniketan resucitar los mejores aspectos del legado Indio, pero con una perspectiva universal humanista. En Santiniketan el aniversario de los grandes hombres de pensamiento y acción que pertenecían a las múltiples culturas de la India y el mundo como Buddha, Cristo, Mohammad, Chaitanya, Rammohun Roy, eran observados con rezos y discursos. El creía que ese tipo de educación construiría los valores de un niño y nos permitiría encontrar “nuestro verdadero y propio lugar en el mundo.”⁹

El Nacionalismo y su India

Rabindranath dirigió toda su atención a la escuela de Santiniketan luego de retirarse del movimiento Swadeshi, al cual se había enlistado con gran fervor patriótico desde 1904 al 1905. Hasta entonces él mantuvo su fe en el tradicional Hindú Samaj, pero recibió un duro golpe cuando se dio cuenta, que fiel a la ortodoxia, el Hindú Samaj no incluiría a los musulmanes en su seno. Él expresó de forma vigorosa su desilusión en la novela *Gora*, escrita y serializada durante los años 1907-1909.

El héroe de la novela *Gora* era un niño huérfano de padres irlandeses, criado por una familia *Brahmin** como su propio hijo. El creció para ser un joven intensamente patriótico y defensor del hinduismo ortodoxo. Pero cuando Gora finalmente descubrió sus raíces extranjeras, percibió que también sería rechazado por la sociedad ortodoxa hindú, en la cual había depositado su confianza y compromiso social. Ese hecho le hizo retornar a sus sentidos sobre la necesidad de ser un indio sin una casta o credo. Al final de la novela tenemos a Gora diciendo:

¡Hoy soy finalmente un indio! En mí ya no hay una oposición entre el hindú, musulmán y cristiano. Hoy, todas las castas son mi casta; la comida de todos es mi comida!¹⁰

Rabindranath lanzó su crítica al chovinismo nacional escribiendo esa novela. En medio de las perplejidades crecientes de los problemas sociales, educacionales y políticos de su época, su mente había estado dándole vueltas al pasado, para descubrir en la historia de la India, una idea central para regular nuestra vida y obra. Su visión del encuentro de la humanidad en la tierra de la India, se expresó con estas palabras en una canción de 1902:

Día y noche, tu voz sale de tierra en tierra,
Llamando a los hindúes, budistas, sikhs y jainistas
Ronda tu trono
y Parsis, Musulmanes y Cristianos.
Ofrendas son traídas a tu santuario por
el Oriente y Occidente
que se tejen en una guirnalda de amor.
Traes el corazón de todos los pueblos
En la armonía de una vida,
Dispensador tú del destino de la India,
¡Victoria, victoria, victoria para ti!¹¹



Una clase de música en Visva-Bharati con el musicólogo Alain Daniélou, 1930
[Foto: Cortesía de Rabindra-Bhavana, Visva-Bharati, Santiniketan]

Visva-Bharati: Su Universidad el ‘Mundo-En-Un-Nido’

En 1918 comenzó las preparaciones para añadir a la escuela Santiniketan un “Centro de la Cultura India” para el estudio coordinado de las diferentes culturas religiosas, que fluían en la historia de India: Védica, Puránica, Budista, Jainista, Islámica, Sikh, Zoroastro* y Cristiana. Medidas fueron tomadas para el estudio de estas contribuciones a través de las disciplinas de la filosofía, literatura, arte, música y danza. El nombre Visva-Bharati data de ese tiempo, y también su lema en sanscrito *yatra visvam bhavati eka nidam*, tomado de un texto veda que significa ‘el-mundo-en-un-nido’. Oficialmente, la universidad internacional Visva-Bharati fue inaugurada en Santiniketan en 1921.

A pesar de que la idea de una universidad ‘internacional’ es compleja, Rabindranath la mantuvo simple. Explicó que utilizó la palabra para su mayor comodidad. El escribió:

He tenido el coraje de invitar a Europa a los campos de Bolpur. Aquí habrá un encuentro de verdades.

Estoy seguro que ellos aceptarán nuestra invitación. Lo que tenemos que garantizar es que sus corazones no carezcan cuando estén con nosotros.¹²

La idea de Visva-Bharati, era la de crear un espacio para el encuentro de razas a través del intercambio académico y el estudio de sus respectivas historias y culturas sin intereses opuestos. Iba a ser una ‘peregrinación’ a ‘contemplar el universo’ lejos de ‘las estrechas paredes domésticas’. Tenía la esperanza que estos valores alternativos ayudaran a construir una nueva personalidad india, libre del conflicto de comunidades y capaz de apreciar las muchas corrientes de la tradición cultural india, junto a los ideales humanísticos y liberales de Occidente. La nueva personalidad India no pertenecería ni al oriente ni occidente, sino sería una reconciliación entre ambos. Rabindranath argumentaba que los Indios deberían entenderse así mismos en esta forma relacionada para comprender la unidad de la nación dentro de su diversidad. El escribió:

La India de los tiempos modernos comprende no solo a los hindús, budistas y jainistas, cuya cultura en común tuvo su origen en la misma India, sino también los Mahometanos con su maravillosa democracia religiosa de origen semítico, y los cristianos con su democracia política alimentada en Europa. También estaban

en India los Parsis*, de quien nos habíamos separado hace mucho tiempo fuera de los límites de la India, pero quienes han vuelto a nosotros....

Si Santiniketan iba a convertirse realmente en la casa de huéspedes de la India, debía ser muy amplia para encontrar un espacio para todas y cada una de estas en su erudición más madura.... Los tesoros que estas diferentes culturas religiosas contienen, deberían de ser puestos en uso práctico en relación con el mundo moderno, y no mantenerlos separados y miserablemente acumulados.¹³

Los experimentos finales en Visva-Bharati tomaron forma en 1922, con la creación de un instituto de reconstrucción rural llamado Sriniketan, morada de la prosperidad. Entre las clases educadas de la India, Rabindranath insistió desde el principio que la educación india estaría incompleta sin una relación con las villas y sin inculcar una responsabilidad moral para su supervivencia, ya que la mayoría de los indios vivían en villas. Los pueblos donde más se necesitaba del avance del conocimiento, fueron mantenidos fuera de la corriente principal de la vida en India. La necesidad de la aplicación de la agricultura científica, se convirtió en una de las metas de Visva-Bharati para el programa de Sriniketan de la reconstrucción rural.



Rabindranath viajando en Europa, 1930

[Foto: Cortesía de Rabindra-Bhavana, Visva-Bharati, Santiniketan]

Rabindranath argumentaba enérgicamente que el problema de la pobreza no era el más importante, sino que era el de la infelicidad. El hombre puede hacer un uso despiadado de la riqueza para la producción y acumulación de cosas, y añadió, pero la felicidad iba más allá de toda competencia y debía ser el objetivo final. Hizo un llamado a todos los académicos, poetas, músicos y artistas a colaborar en este esfuerzo. Advirtió que de otra manera, la población urbana viviría como parásitos, chupando la vida a la población rural sin contribuir en cambio a nada. Dicha explotación, enfatizaba, agotaría gradualmente el terreno de la vida, la cual necesitaba una reposición constante a través del ciclo del recibir y devolver.

Por un corto periodo, Sriniketan floreció en un ambiente estimulante con los idealistas y especialistas de todas partes del mundo, uniendo sus fuerzas con la gente del pueblo y trayendo acción y esperanza a sus vidas. Era justo para lo cual había trabajado el fundador de Visva-Bharati.

Un viajero incansable

Rabindranath viajaba casi incesantemente. Fue en varias ocasiones a Inglaterra, Europa Continental, los Estados Unidos de América, Japón, Ceilán, Egipto, China, Burma, Argentina, Perú, Rusia y los países del Sudeste Asiático. Explicando su naturaleza migratoria, le escribió a su hija menor Mira:

Después de haberme examinado a mi mismo, sé con certeza que Dios no me creó para la vida de un cabeza de familia. Quizás por eso soy un constante viajero, y no soy capaz de establecer un hogar en ningún lugar. El mundo me ha recibido en sus brazos, yo voy a hacer lo mismo con el mundo.¹⁴

Por supuesto, hubo muchas razones prácticas y de fuerza por las cuales él viajaba mucho, aparte de las filosóficas. Las razones fueron, en primer lugar, las intervenciones de su familia; en segundo lugar, su propio anhelo individual de romper el aislamiento del ser parte de una mera provincia de la India Británica; tercero, su gran respeto por la literatura occidental; cuarto, su admiración por el humanismo y los valores seculares liberales de Occidente; quinto, su anhelo de llegar con su poesía al resto de la humanidad lo que le proporcionó el Premio Nobel, y el transformarse en un ciudadano global; sexto, su preocupación profunda por la guerra y el conflicto; séptimo, su necesidad interior de condenar la naturaleza

destruccion del nacionalismo territorial y militante; y por último, lo que le guió el fundar Visva-Bharati, su profunda convicción en el encuentro espiritual y cultural de las razas en un centro que sería la puerta de entrada al aprendizaje del mundo. El llevó el mensaje de Visva-Bharati adondequiera que viajaba.

Desde muy temprana edad, su estrecha relación con la literatura mundial había ampliado sus horizontes. En su familia, Goethe fue leído en alemán, Maupassant en francés, *Sakuntala* en Sanscrito, *Macbeth* en inglés. Rabindranath absorbió cada fragmento de aquel aire cosmopolita. A los dieciséis años escribió un ensayo analítico en Bengali sobre la posibilidad de la prosperidad material en Bengala con el título ‘Bangali-r asha o noirashyo’ (Esperanza y desesperación de los bengalís), donde abogó por la necesidad de construir una nueva civilización a través del encuentro de Oriente y Occidente. Los temas de sus otros ensayos fueron “Los anglosajones y su literatura”, “Dante y Beatriz”, “Petrarca y su Laura”, “Los amantes de Goethe”, “Literatura anglonormanda”.

Su inclinación de abarcar el mundo provenía de la confianza en la solidez de su educación en la lengua materna y sus cimientos en la tradición cultural India, ambos regalos familiares. De hecho, fue justicia poética que de toda la familia Tagore, Rabindranath fuera el que más necesitara de esa seguridad para encontrar un balance delicado entre sus compromisos con su país y el mundo. Esto fue especialmente cierto, después de la concesión del Premio Nobel de literatura en 1913 cuando él sintió más el mundo como su casa. El escribió:

He sentido el encuentro del Oriente y del Occidente en mi propia vida...Fue el mismo sentimiento que tuve cuando escuchaba a aquellos en mi familia al recitar versos de la literatura inglesa y de los grandes poetas de la época. Sentí después también como si hubiera sido revelado a mi mente un nuevo profeta del mundo humano.¹⁵

El pintor

Rabindranath se convirtió en un prolífico pintor en las últimas décadas de su vida. En 1937 cayó muy enfermo y entró en coma. Su pasión por la pintura era tal, que lo primero que hizo al recobrar su conciencia fue pintar un paisaje. El mismo explicaba porque la pintura era importante para él como otro lenguaje de articulación aparte. Escribió:

Una gran parte de la humanidad nunca puede encontrar su expresión en el lenguaje simple de las palabras. Deberá entonces buscar expresión en otros lenguajes el de - líneas y colores, sonidos y movimientos. A través del dominio de los mismos, no solo articulamos toda nuestra naturaleza, sino también comprendemos al hombre en todos sus intentos de revelar su ser más íntimo en cualquier edad y tiempo.... Es el deber de cada ser humano el dominar, al menos en cierto grado, no solo el lenguaje del intelecto, sino también el lenguaje de la personalidad que es el lenguaje del Arte.¹⁶

Lo que también le gustaba de su actividad como pintor era que a través de sus pinturas, podía sobrepasar la barrera del idioma. Como sabemos, él viajaba a diferentes partes del mundo y sus 'palabras' necesitaban la ayuda de intérpretes. Sin embargo, su arte podía hablar sin la mediación de un intérprete. Eso no significaba que no hubiese preguntas acerca del 'significado' de sus pinturas. Muchos se preguntaban si tenían un significado 'místico'. El no quería encontrar un significado a sus pinturas, ni quería que otros lo hicieran. Afirmaba que fuera del mundo humano, todo en esta tierra era silencioso. Las estrellas no pronuncian sonidos, los planetas y nubes y árboles no lo hacen, ni tampoco el pasto verde y



Vista del público en la conferencia de Tagore en el Carnegie Hall, Nueva York, 1930

[Foto: Cortesía de Rabindra-Bhavana, Visva-Bharati, Santiniketan]

las flores. Fuera del principio general que toda vida vegetal sigue, no existe otro significado para ellos. Entonces se preguntaba, porque deberíamos de darle un significado al arte.

Muy rara vez escribía poesía en relación a sus pinturas, pero ocasionalmente lo hacía. Escribió un verso breve para la representación del rostro oscuro y profundo de una mujer:

El dolor ha cesado
Aunque su patetismo aun persiste
Como una noche tranquila
Al final de un día de lluvia ensordecedora.¹⁷

Escribió sobre la pintura de un pájaro cabalgando un animal:

Tú ligeramente cargas tu triunfo, Gracia Alada,
Sobre la poderosa insignificancia del cuerpo arrogante.¹⁸

Los últimos años y su legado

La idea y el esfuerzo de Visva-Bharati prosperó en sus dos primeras décadas de los años 1920's y 1930's. Santiniketan se convirtió en un hervidero experimental y sentido de comunidades. Edward Thompson, el biógrafo inglés de Rabindranath que había estado visitando Santiniketan desde 1913, escribió:

Si algún extranjero desea conocer lo hermosa de la herencia que la India ha recibido de sus *rishis** y maestros del bosque, deje que vaya a Santiniketan y sea tomado en los brazos de esa amistad que no conoce distinción de credo o nacionalidad.¹⁹

Pero el futuro de Visva-Bharati era incierto. Rabindranath confió su conservación a Mahatma Gandhi. En su última carta a Gandhi del 2 de febrero de 1940, escribió:

Visva-Bharati es como un barco que transporta la carga de los mejores tesoros de mi vida, y espero que pueda reclamar la atención especial por parte de mis compatriotas para su conservación. Aunque en su aspecto inmediato es nacional,

es internacional en su espíritu al ofrecer al resto del mundo, lo mejor de lo que significa la cultura de hospitalidad India.²⁰

Rabindranath murió el 6 de Agosto de 1941. Para su sorpresa absoluta, la segunda guerra mundial estalló durante su época. Eso perjudicaba la paz incluso de su lejana y rural aldea.

Su legado es inmenso y variado, desde la forma escrita, la canción y la música, el arte, hasta su trabajo pionero en los campos de la educación y la reconstrucción de las zonas rurales, los discursos sobre el Estado-nación, las políticas de poder, el militarismo, la guerra y la decadencia de la civilización. Como un cosmopolita intuitivo creía que la historia de la India surgió de una civilización social donde se hizo todo lo posible por desarrollar una adaptación humana de pueblos y razas. Él consideraba la educación integral como una forma de construir los valores de una persona desde la infancia, en la formación de un ser humano completo que contribuiría a un mundo mejor.

Él vio el cambio que se había operado en la sociedad durante su vida. Su propia clase social se había sometido a una reorientación completa. Aquellos que habían patrocinado *jatra**, *kathakata**, *kirtan** y otros apoyos a la educación y entretenimiento popular, habían dejado la villa o perdieron el sentido de sus valores. La gente de pueblo no fue capaz de beneficiarse del conocimiento que los habitantes de la ciudad habían adquirido en la era científica. Su vida espiritual no se encontraba ya animada con la música, las baladas y los cuentos. Desgarrado por la culpa sobre su miseria, escribió:

Llegó el momento en que tuve que alejarme de la preocupación por la literatura porque el espectáculo de la terrible pobreza de las masas Indias era ineludible. Me di cuenta de que quizás en ningún otro estado moderno existía una completa negación de las necesidades básicas de la vida: comida y ropa, la educación y la salud.²¹

La generación más joven de poetas modernistas bengalíes criticó su poesía por la exclusión en ella de la conciencia del mal. Compararon su obra con la de Baudelaire y la encontraron carente de algo. Es justo sugerir que Rabindranath se mantuvo firme en su fe en la belleza y la sublimidad de la vida. Sin embargo, eso no quiere decir que no existía angustia en su poesía. Se

sentía culpable de que millones de compatriotas se sintieran tan cargados por las miserias cotidianas que no pudieran sentir en absoluto la belleza de la vida. Se sentía limitado por el hecho de que él no era capaz de llegarles totalmente. La aristocracia de su nacimiento se oponía en su camino. Su poema “Lo poco que sé de este mundo” es una auto-reflexión de esa tragedia.

Ven poeta de las multitudes,
canta canciones del hombre oscuro,
revela su alma silenciosa,
calma su corazón humillado,
restaura la vida y el canto
en esta tierra infértil.
Resucita los corazones caídos
de los hombres ocultos.
Que tu voz refleje
a aquellos parados cabizbajos.
Deje que el juglar de una sola cuerda, también,
añada su tono
al himno del gran atrio de la musa.
Ven, poeta de la nueva era,
llévame a esos corazones
tan lejos, esos corazones, tan cerca.
Que se conozcan ellos mismos a través de ti
a quien saludo.²²

Tal vez, el sentido agudo de su propia falla le hizo absolutamente comprensivo y sensible a la causa de Gandhi. Estaba lleno de esperanza y aliento para Gandhi como líder de las masas indias. En una de sus primeras obras de teatro escrita en 1909, “*Prayaschitta*”, Rabindranath había retratado un santo rebelde llamado “Dhananjaya” que aboga por la necesidad de *chittasuddhi*, o la expiación por medio de la reparación moral y la exclusión de los intocables.

Su legado no es fácil de medir, ya que el mismo significa diferentes cosas para distintas personas. Sin embargo, son sus canciones lo único de su legado que ha disfrutado de una popularidad extraordinaria en Bengala. Sus canciones son conocidas también en toda la India.

No era mucho lo que él o cualquier persona podrían hacer para lograr un cambio en un mundo desigual e injusto. Sin embargo, él nunca fue indiferente a la necesidad, y se esforzó mucho con todo el trabajo constructivo que fuera posible para hacer la diferencia. Quizás eso pueda ser su legado para nuestras vidas individuales.

Las palabras marcadas con se explican en el glosario.*

Este artículo se escribió para el catálogo de la Exposición de Tagore de 2011-2012, una exposición itinerante de las pinturas originales de Tagore en Berlín, Nueva York, Londres, Chicago, Roma y Seúl.

Traducción del inglés de Dermis Pérez León



Paisaje de Santiniketan, 1920

[Cortesía - Rabindra Bhavan, Santiniketan]

NOTAS

- 1 Rabindranath Tagore, *Atmaparichay*, Visva-Bharati, Calcuta, 1993, pp. 78-79.
- 2 Rabindranath Tagore, *Pashchatya Bhraman* (Westward Voyage), Visva-Bharati, Calcuta, 1936, pp.i-v.
- 3 Rabindranath Tagore, "The History and Ideals of Sriniketan", *The Modern Review*, Calcuta, noviembre de 1941, p.433.
- 4 *Atmaparichay*, op.cit., p.37.
- 5 Rabindranath Tagore, *The Religion of Man*, Unwin Books, Londres, 1958, p.11.
- 6 Rabindranath Tagore, *My Reminiscences*, Macmillan, Londres, 1933, pp.257- 260.
- 7 Rabindranath Tagore to Myron Phelps, 9 December 1911, Archivo: Phelps, Myron, Archivos de Rabindra Bhavan, Santiniketan.
- 8 Rabindranath Tagore, *Visva-Bharati*, Santiniketan 1929, subtítulos del folleto.
- 9 Rabindranath Tagore, "Introduction", W.W.Pearson, *Santiniketan: The Bolpur School of Rabindranath Tagore*, Macmillan, Londres, 1916, p.18.
- 10 Rabindranath Tagore, *Gora*, Macmillan, Londres, 1943, p.406.
- 11 Rabindranath Tagore, *Poems*, poema 51, Visva-Bharati, Calcuta, 2003, pp.74-75.
- 12 Rabindranath Tagore a Kshitimohan Sen, 30 de noviembre de 1920, Archivo: Sen, Kshitimohan, Archivos de Rabindra Bhavan, Santiniketan.
- 13 Rabindranath Tagore, *The Twentieth Anniversary Celebration of the Santiniketan Asram*, Bolpur 1918, pp.4-5.
- 14 Rabindranath Tagore to Mira Ganguli (nee Tagore), *Chitthi Patra* (Cartas), IV, Visva-Bharati, Calcuta , 1943, p.71.
- 15 Sisir Kumar Das (ed.), *English Writings of Rabindranath Tagore*, III, Sahitya Akademi,, Delhi 1996, pp.631-632.
- 16 Rabindranath Tagore a Sudhindranath Datta, (2 de noviembre de 1929), *Desh*, Sahitya Sankhya, 1972, p.139.
- 17 *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, vol. 1, no.1, Calcuta, 1933, pp.4-5.
- 18 *Ibid.*, 6.
- 19 Uma Das Gupta (ed.). *A Difficult Friendship: Letters of Edward Thompson and Rabindranath Tagore 1913-1940*, Oxford University Press, Delhi, 2003, p.163.
- 20 Sabyasachi Bhattacharya (ed.), *The Mahatma and the Poet*, NBT, Delhi, 1997, p.178.
- 21 Rabindranath Tagore, *Palli Prakriti*, Visva-Bharati, Calcuta, 1962, pp.31-34.
- 22 Amiya Chakravarty (ed.), *A Tagore Reader*, Beacon Press, Boston 1966, p.367

Rabindranath Tagore y los Retos de Hoy en Día

Sisir Kumar Das

De los muchos festivales de India, algunos están tradicionalmente vinculados a poetas, músicos y santos. A menudo se desconoce su origen, su historia no está documentada, pero todos han surgido del amor y el afecto espontáneos del hombre de a pie hacia éstos. *Panchishe Baishakh** o el vigésimo quinto día del primer mes del calendario bengalí, que ahora tiene un carácter meramente simbólico, puesto que celebra el aniversario del nacimiento de Rabindranath Tagore, es también uno de estos festivales nacidos del amor y la admiración del pueblo hacia un poeta. Posiblemente sea la primera vez en la historia de la India moderna que el cumpleaños de un poeta contemporáneo adquiere el cariz de un ritual que celebran distintas personas superando las barreras religiosas o ideológicas. Puede que los intelectuales miren con desdén tal arranque de entusiasmo popular, que deriva en una adulación carente de sentido crítico hacia un poeta. Muchos de nosotros sin duda compartimos esta indignación ante los intentos del pueblo de divinizar a Tagore, pero no se puede obviar que así es como Tagore ha calado en la vida de su pueblo y se ha convertido en parte integral de su orgullo cultural. Tampoco se puede negar que, del mismo modo que es todo un logro por parte de un poeta poder penetrar en la vida de su pueblo, asimismo resulta encomiable que un pueblo reconozca la contribución del hombre que les dio una nueva lengua, una nueva literatura y una nueva visión de la vida. Tagore no escribió o compuso para ningún grupo selecto: su mundo de palabras, música y color está al alcance de todos. Un pueblo que honra a un poeta, un músico o un pintor, honra el poder que crea belleza, que edifica el alma y que nos ofrece elementos para comprender nuestra existencia. Si las celebraciones del nacimiento de Tagore son realmente

un indicio de comprensión por parte del hombre del significado y misterio del poder creativo, del papel del arte y los artistas en la sociedad, entonces 'Panchishe Baishakh' es una ocasión perfecta para celebrarlo.

Los rituales, sin embargo, tienen sus propias limitaciones: pronto cristalizan y la espontaneidad de la que un día fueron parte se pierde en las formalidades; las celebraciones del aniversario de Tagore han seguido igualmente la misma línea de crecimiento. La forma finalmente ha triunfado sobre el contenido, y ya no hay retórica que pueda disimularlo; de hecho, la gran popularidad de Tagore en las zonas de habla bengalí no es tan real como parece, porque, aunque sus libros se venden por miles y se conservan con cuidado, no necesariamente se leen. Se utilizan por el contrario con mayor frecuencia como cúmulos de innumerables citas que cualquiera puede explotar, ya sea para adornar una carta de amor o para dignificar una batalla política, y con regularidad se recitan un puñado de poemas en ciertos acontecimientos. Sus canciones, en su día limitadas a un selecto grupo de entregados cantantes, se han convertido, gracias a su extraordinaria popularidad, en un producto comercializable, con las que se ganan el pan de cada día cientos de hombres y mujeres. Un buen número de sus espectáculos de danza-teatro cosechan gran popularidad, pues resultan encantadores por su elegancia y atractivo, pero pocas personas se pararían a reflexionar sobre el contenido: el pudor de la mujer respecto a su cuerpo y atractivo físico, la crueldad del amor y las limitaciones de la capacidad del juicio humano o el triunfo del hombre sobre la tentación y el mal, tal y como se presentan en *Chitrangada**, *Shyama** y *Chandalika** respectivamente. Las polémicas sobre Tagore, más frecuentemente sobre su visión social y política que sobre sus creaciones artísticas, todavía llaman la atención de nuestros intelectuales. Muchos de ellos se hacen un hueco gracias a Tagore, ya sea denunciándole o produciendo obras con anécdotas graciosas sobre el poeta. Excepto para algunos, Tagore es tan sólo un símbolo del orgullo o las pretensiones culturales, una pieza de decoración y para decoración. Tagore el poeta, el músico y el pintor, Tagore el crítico y el traductor, el educador y el pensador social, todos se entremezclan, y lo que emerge es una imagen distorsionada, una sombra sin contenido, un poeta de largas palabras y larga barba. Y fuera del territorio de habla bengalí, donde se conoce a Tagore tan sólo a través de las pocas traducciones al inglés existentes, la mayoría de las cuales son imperfectas y algunas engañosas, se le conoce por ser un poeta que ha recibido el Premio Nobel de Literatura. En su día fue elogiado por un grupo de poetas británicos que pronto perdieron todo interés por él. Es el poeta de *Gitanjali**: *Ofrendas líricas*, o *Regalo de amante* y

Luna creciente, un místico en la línea de Kabir y Tukaram o un romántico tardío, un articulador de dulces palabras. Prácticamente no hay ningún estudioso de Tagore fuera del territorio de habla bengalí que se haya tomado la molestia o el placer de aprender el idioma en el que Tagore escribió. Una vida de ochenta años de incesante actividad creativa como fue la de Tagore, se acaba resumiendo someramente en algunas frases inteligentes y sofisticadas, y sólo en las ocasiones en las que se le recuerda. De pura angustia y rabia, un poeta bengalí escribió una vez “tumi shudhu panchishe baishakh ar baishe shraban” (“eres tan sólo un aniversario de nacimiento y un aniversario de muerte”). Una figura estática y petrificada, un venerado, un *gurudev**, pero frío y momificado.

Para no ser malinterpretado ni parecer cínico, admito que hay todavía una cierta autenticidad en el entusiasmo popular por Tagore, aunque sólo sea porque el lector de a pie muestra más aprecio por el arte que muchos profesores universitarios, al no estar sujeto a las formalidades académicas. Asimismo reconozco que hay pruebas, aunque muy pocas, para convencerse de que ni la gran exaltación ni la furia de la denuncia son las únicas manifestaciones de nuestra respuesta a Tagore. Lo que me resulta más insidioso aún que la bardolatría ciega o un iconoclasticismo motivado es estrangular a Tagore con los lazos del ritualismo y la pedantería. Quizá, anticipando esto, Tagore una vez escribió “No preparéis un encuentro, si queréis recordarme tras mi muerte, venid en cambio bajo las sombras del árbol de *sal*”. Esto no es una queja sentimentaloides contra la posteridad, sino una crítica hacia el infructuoso formalismo y una invitación a ese campo de experiencia que es el manantial de sus creaciones. Quería que *Panchishe Baishakh** fuera un faro para los nuevos y es nuestra misión recordarle como un hombre que creó un mundo espléndido a partir de sus alegrías y sus penas, y entender al Tagore que se negó a estancarse.

Fuera de Bengala la identificación de Tagore con la versión inglesa del *Gitanjali* es tan fuerte, y la imagen de Tagore como descendiente de los sabios de los *Upanishads** tan poderosa en algunos barrios en Bengala, que se han convertido en un verdadero obstáculo para entender el cambio y la continuidad en Tagore. Igual de presuntuosa resulta la percepción de un Tagore creador de palabras dulces, de un mundo de ensueño y etéreo. La principal tarea que debemos abordar hoy en día no consiste sólo en identificar al Tagore real sino en estudiar a ese Tagore que a menudo parece ser. Es una ardua tarea no tanto por la magnitud de sus obras, sino más bien por la continua progresión que el autor experimenta. Pocas

veces hemos visto a un artista con esa inquietud, a pesar de la aparente y suave serenidad, con ese deseo insaciable de perfección e impulso apasionado de explorar nuevos campos de la experiencia humana. Los experimentos que hizo Tagore con la dicción y con el metro, abriendo nuevos caminos y explotando las potencialidades de las formas ya existentes, ampliando así la variedad de expresión, tendrán a los estudiantes de literatura bengalí entretenidos durante un tiempo. La prosa que escribió antes de 1916 y la prosa que escribió después difieren no sólo en categorías lingüístico-estilísticas o en ritmo y equilibrio, sino que son vectores de dos mundos de experiencia diferentes. A su habilidad métrica, incontestada hasta por sus críticos más severos, se une su atrevimiento a abandonar la métrica tradicional buscando una nueva forma de poesía. Del mismo modo, sus obras de teatro también presentan una transición constante de forma y estructura, empezando por un modelo extranjero y culminando en una nueva forma, exclusivamente suya. De repente abandona la estructura que perfeccionó en sus novelas, *Chokher Bali** y *Gora**, dando paso en sus últimas novelas a un patrón totalmente nuevo. Esto no quiere decir que todas sus innovaciones sean necesariamente una mejora respecto a lo anterior, pero son todas ellas expresiones de una exigencia artística interna. Subrayo esta característica de Tagore, porque estos continuos experimentos que uno encuentra en su trayectoria creativa iban de la mano de sus otras actividades y tenían puntos en común con sus exploraciones de pensamiento y experiencia. Puede que sea realmente necesario, y por lo tanto de gran validez, subrayar una etapa de su vida creativa en concreto o una obra en particular como la más destacada, pero resultará prácticamente inútil para entender las cualidades de Tagore que le hacen tan destacable y, en ocasiones, impresionante.

Desde *Sandhya Sangit* a *Shesh Lekha*, por citar algunos ejemplos de su poesía, hace un viaje de sesenta años en términos de distancia medible, pero en términos de experiencia es un viaje de un mundo a otro. La opulencia de *Urvashi* o *Swapna*, evocadoras por su música e imaginería sensual, presenta un claro contraste con los poemas de *Chaitali* que celebran lo trivial y común, de la misma forma que contrasta la alegría y vivacidad de *Kshanika* con la tenue penumbra de *Kheya* de la que nace la tierna frescura de los poemas de *Gitanjali*. Y súbitamente, como una tormenta en la cima de una montaña aparecen los poemas de *Balaka*, con esa velocidad y empuje, seguidos de la robustez de *Mahuya* y la calidez y el *pathos* de *Palataka*. Finalmente penetra a través de la ardiente puerta de *Prantik*, que un crítico describió como una tragedia en miniatura, en un mundo de experiencia tan austera y despiadada como lo es el universo mismo. ¿Cuál debería considerarse

la etapa más relevante de su trayectoria creativa, cuando cada una tiene su propio esplendor y profundidad? Es el Tagore total, con todo su poder y debilidad, el que merece nuestra atención. En un poema en *Shesh Saptak*, Tagore habla de un auriga, Tiempo, que avanza de forma constante, acepta las bebidas que le ofrecen los viajeros, y cuando ha vaciado el vaso, lo arroja para que se rompa bajo las ruedas, y deja atrás al viajero. Pero entonces viene otro viajero con un nuevo vaso; éste y el anterior tienen el mismo nombre y aún así no son la misma persona. No hay un Rabindranath sólo, sino una guirnalda de muchos Rabindranaths. Este poema presenta una serie de estampas de muchos Rabindranaths en las distintas etapas de la vida y culmina con las siguientes palabras:

A través de la malicia y el amor
la envidia y la amistad
la música y la cacofonía,
a través de los cálidos y apoteósicos efluvios de la respiración
mi mundo ha viajado en su órbita
En este difícil camino, en medio del conflicto y la crisis
en las sosegadas horas del vigésimo quinto de Baiskakh
te has acercado a mí.
¿Sabes
que en mi expresión
hay mucho incompleto
mucho roto y hecho jirones
mucho ignorado?
De una compleja fusión
de lo bueno y lo malo
lo manifiesto y lo inmanifiesto
lo conocido y lo desconocido
el fracaso y el éxito
esta imagen de mí
se refleja hoy
en tu respeto y amor
y en tu perdón

El poeta habla no sólo con una modestia conmovedora sino con total franqueza. La magnitud del corpus de sus escritos es una muestra de una energía de proporciones casi titánicas, pero ni la magnitud de su obra ni su frenesí creativo,

por muy extraordinarios que sean, garantizan su inmortalidad. Ha escrito muchas cosas que ya están trasnochadas y mucho más se marchitarán con el paso del tiempo. Lo que nos fascina hoy en día, y quizá seguirá fascinando en el futuro, es esta veracidad de la experiencia y la calidez de la expresión.

Una vez Tagore declaró con fingida seriedad que su plan de escribir un poema épico sobre el hecho de ser lanzado contra las pulseras de su amada estalla en miles de canciones. El mayor logro individual de Tagore son sus canciones, su poder para concentrar una tremenda pasión en los delicados marcos de sus letras. Su mundo de poesía no es como un vasto planeta sino como un cielo nocturno con miles de pequeñas estrellas. Hay tanta abundancia y luz como agonía y oscuridad, serenidad y alegría, tensiones y tormentos. Es un mundo de varias vivencias, cada una significativa por sí misma, donde cada suave articulación nace de una agonía mayor, cada delicado movimiento de un gran trabajo. Una parte de este mundo brota de su asombro y alegría de vivir:

En el cielo abundan soles y estrellas, en el universo
la vida. En él he encontrado un lugar y de este
asombro brotan mis canciones

Otra parte se crea al comprender la naturaleza del mundo, lo despiadado e implacable:

El camino de creación que has recorrido
con una variada red de tretas
Tú, el astuto

Cuando se juntan los dos mundos, éstos parecen únicos en sus contradicciones. El poder del mundo de Tagore nace de su poder para hacer poesía desde la contradicción. En sus últimos años, Tagore se enfrenta a preguntas, para muchas de las cuales no encuentra respuesta, y algunas de ellas casi hacen tambalear los fundamentos de su fe en un universo moral. Quizá por ello su amor a la tierra y al hombre adquirió una intensidad mayor. En una ocasión su amor por el hombre y la tierra fluyeron de la comprensión de la unidad en el universo: “Ese mismo caudal de vida que recorre mis venas día y noche, recorre el mundo y baila rítmicamente”. Su amor por la existencia mundana y por el hombre en sus últimos años nacía de su comprensión del sufrimiento del hombre.

La inevitabilidad del sufrimiento y la muerte, el poder para soportarlos presenta al hombre en una nueva gloria.

En las palabras de sangre
vi mi ser.
Me conocí a mí mismo
a través de las heridas
y el dolor.
La verdad es cruel
y nunca engaña.
Me encantó esa crueldad

Éste es otro Tagore, no tan conocido, pero sin embargo real y verdadero, tan real y verdadero como el Tagore que creó el mundo de lo fantasmagórico y lo bizarro, de las apariciones distorsionadas y oscuras en su pintura. El poeta de *Gitanjali* no es el único Tagore: el verdadero Tagore es un ser en creación y crecimiento continuos, no uno sino una guirnalda de muchos Rabindranaths.

Cuando digo que el Tagore de *Gitanjali* no es el único Tagore, ni estoy subestimando el valor de *Gitanjali*, que es una obra única en la historia de nuestra poesía, ni me pongo una venda en los ojos ante la grandeza de la poesía religiosa en general. Tampoco estoy disculpando el hecho de que la vida y obra de Tagore estaban dominadas en gran parte por sus ideas religiosas. La poesía religiosa, considerada en un sentido reducido, a menudo nos deja fríos, pero en un sentido más amplio, puede suponer el sùmmum de la poesía. Cuando nos acercamos a la tradición de la poesía religiosa desde el *Rig Veda* a los santos medievales en India, o desde Esquilo a T. S. Eliot en Europa, nos sobrecoge la variedad y complejidad. Tagore alcanza el culmen de la poesía en algunos de sus poemas religiosos, o para ser más preciso, en sus canciones. El tipo de poesía religiosa en la que destacó está tan íntimamente ligada a las situaciones humanas que no sólo difumina la línea que separa lo sagrado y lo secular, sino que además pone la experiencia religiosa y la experiencia poética al mismo nivel. “Es este dolor que se extiende”, dice Tagore, “que penetra en los amores y deseos, en los sufrimientos y alegrías en los hogares del ser humano; y esto es lo que eternamente se funde y fluye en las canciones a través de mi corazón de poeta”. *Gitanjali* no tiene parangón por su exquisita elegancia y espontaneidad. Sin embargo, es una parte de un todo mayor y no llegamos a comprender que los que perdemos somos nosotros.

Muchos estudiosos que están familiarizados con el registro y empuje de Tagore, sin embargo, comparten las reservas de los críticos occidentales cuyo conocimiento de Tagore está limitado a la traducción. La desilusión del hombre occidental con Tagore es tan ilógica como lo es su entusiasmo inicial por él. Esto es importante en la historia de la reputación de Tagore, en la emocionante historia de su recepción y supervivencia en Occidente, pero irrelevante para entender su genio creativo. La desilusión surgió de un sentimiento de sorpresa, pero no contaba con el respaldo de ejercicio intelectual alguno, y murió en cuanto la fase de la emoción por algo exótico entró en decadencia. Muchos de nuestros intelectuales, sin embargo, se guían por la respuesta occidental ante el arte y las letras indias. Hay otros que tienen motivos de queja más legítimos contra Tagore y que a menudo cuestionan su importancia. No perciben la tensión en Tagore que a nosotros nos atormenta, la agonía que nos obsesiona. El suyo es un mundo de serenidad donde todas las contradicciones se resuelven, todas las preguntas tienen respuesta. Su mundo es demasiado bonito para ser real para nosotros, nosotros que hemos visto tanto horror y desagrado y nos vemos obligados a vivir con ello.

Algunas de estas objeciones procedían de jóvenes escritores de la tercera década de este siglo. Su sublevación contra la dicción poética y el júbilo métrico de Tagore, contra su fe en un universo moral y su estética reportó un gran beneficio: en los años treinta surgió no sólo un nuevo Tagore, sino también toda una nueva literatura totalmente aparte de la suya. Las voces de protesta contra Tagore se han hecho más fuertes y críticas durante los últimos cuarenta años, un periodo que ha sido testigo de un cambio social y político en nuestros valores y visión de la vida tradicionales. Es totalmente natural que cada época tenga su propia literatura, como espejo de sus necesidades, y también es natural juzgar la literatura del pasado según las necesidades de uno mismo. La literatura que se produce en el pasado no siempre puede tener una relación con el presente, pero ello no la hace irrelevante. Las tragedias griegas no dejan de ser significativas para nosotros aunque no podamos compartir la visión que tenían los griegos de la vida. Del mismo modo, Dante no resulta falta de sentido para alguien que no claudique con sus convicciones religiosas. El periodo moderno debe tener su propio poeta pero el hombre moderno no es un fenómeno aislado en la historia. Su propia existencia lo hace parte de la historia completa del hombre, y consecuentemente todo el legado de la poesía es su legado.

La cuestión de la pertinencia de un gran poeta del pasado no se puede

plantear sólo en función de nuestros problemas inmediatos sino que ha de hacerse en función de asuntos más fundamentales. Un cuerpo de conocimiento se torna irrelevante en un determinado momento de la historia, al ser reemplazado por otro cuerpo de conocimiento; no obstante, en la historia del arte no hay ni reemplazo de uno por otro ni necesariamente una progresión en términos cualitativos. Virgilio viene después de Homero, pero la *Eneida* no substituye a la *Iliada*, ya que ambos permanecen en la mente del ser humano y lo que se desarrolla es el legado artístico de éste. La pertinencia de un artista radica principalmente en su habilidad para expresar algunas de las experiencias más profundas del ser humano, y esas expresiones adquieren un carácter de permanencia. Algunos artistas mueren poco después de su muerte, algunos antes de su muerte y sólo unos pocos permanecen vivos, y es la propia vitalidad lo que los hace relevantes. La pertinencia de un artista en un momento determinado no puede juzgarse por sus limitaciones; su relevancia ha de medirse también según nuestras limitaciones. Un artista del pasado llena los vacíos del presente y así es como se renueva su contacto con otra época.

En términos temporales, Tagore todavía nos queda cerca; quizá dentro de cien años se le pueda juzgar de forma más objetiva e imparcial. Para la generación actual se presenta como un coloso, demasiado grande para ser ignorado pero volando muy alto como para ser fácilmente asumible. De ahí la ambivalencia de muchos intelectuales respecto a Tagore. Recientemente un traductor británico de Tagore hizo un uso muy acertado de una de las líneas de un *Upanishad**, “está lejos y está cerca”, refiriéndose a Tagore. “Tagore está lejos», dice, «porque los ideales que él predica quedan lejos”. “A menudo su idealismo le causó dolor, darse cuenta de que la mayoría de sus esfuerzos habían sido en vano, de que en su querida escuela y universidad en *Santiniketan** había intentado, a sabiendas, volar en contra de la verdad; que las instituciones, como los reinos y las naciones, se desvanecen en el aire como los sueños”. “Sus ideales de religión, los ideales de nacionalismo o educación también nos quedan lejos”, dice este joven admirador de Tagore. No voy a cuestionar hasta qué punto tales observaciones son válidas, porque me doy cuenta de que es exactamente lo que sentimos muchos de nosotros sobre Tagore. Los ideales de Tagore sobre religión y nacionalidad, educación y sociedad, progreso y cultura derivan de su profunda fe en el hombre y en el ideal de totalidad. “En la sociedad moderna el ideal de totalidad ha perdido fuerza”, señala Tagore. Y ésta es la razón por la que Tagore piensa que “sus distintas secciones se han desvinculado las unas de las otras y se han materializado en su carácter

elemental en tal que fuerzas. El trabajo es una fuerza; también lo es el capital; y el gobierno y el pueblo; el hombre y la mujer... atesorar el secreto de cómo usar estas fuerzas es para nosotros un hecho del que sentirnos orgullosos, pero el poder de autocontrol y entrega al amor son asuntos más auténticos para la exaltación de la humanidad". En el mismo ensayo ('The Modern Age', La Edad Moderna, Creative Unity, 1922) Tagore escribe:

En la civilización moderna, en la que se utiliza a un gran número de hombres como materiales, y las relaciones humanas han pasado a ser en gran medida utilitarias, el hombre se revela de forma imperfecta. Puesto que la revelación de un hombre no radica en el hecho de ser un poder, sino de ser un espíritu. La prevalencia de la teoría que revela el poder de la máquina en el universo, y organiza a los hombres como máquinas, es como la erupción del Etna, tremenda en fuerza, en su explosión de fuego y humo, pero su lava avanza lentamente y recubre los refugios del hombre construidos con los años, y sus cenizas sofocan la vida.

Si no compartimos la preocupación de Tagore por nuestras organizaciones sociales actuales y la naturaleza de la relación humana, entonces inevitablemente Tagore nos queda muy lejos. Pero debemos darnos cuenta de que si nos parece que está lejos en sus intentos de elevarnos por encima de las miserias ordinarias con su serenidad y belleza, también lo sentimos más cerca con su tormento y exasperación. Pero este debate de proximidad y distancia es demasiado difícil de dilucidar. El arte tiene un compromiso mayor con la vida que con cambiar el gusto e ideologías literarios. Su pertinencia para una generación en particular así como su supervivencia dependen no sólo de la capacidad técnica y el contenido intelectual, que sin duda tienen valor, sino también, al fin y al cabo, de su poder para enriquecer la vida.

Soy consciente de que este seminario está dedicado más bien a las opiniones de Tagore sobre diversos temas fundamentales, y no a sus obras creativas. Con todo y con ello, prefiero hablar del artista que es Tagore antes que del pensador, sencillamente porque sus opiniones no pueden valorarse correctamente sin hacer referencia a su poesía, su música y su pintura. Por muy excepcionales que sean sus ensayos, siempre profundos y perspicaces, sin jerga ni presunción, sólo cobran sentido cuando se estudian con sus obras creativas. Tagore, tal y como sabemos, huía de la pedantería y el intelectualismo frío que a menudo crea escisiones entre

el cerebro y el corazón, y muy a menudo, para usar las palabras del propio Tagore “entre la mano y el cerebro”. Tagore escribió sobre sí mismo:

Me he implicado, es cierto, en una serie de actividades. Pero mi yo más íntimo no está en ninguna de ellas. Al final del viaje puedo ver, de forma un poco más nítida, el orbe de mi vida. Al echar la vista atrás, de lo único de lo que me siento seguro es de que soy un poeta.

No me considero un teólogo, un líder para el hombre, un predicador religioso o moral... A los que intentan ponerme en un pedestal les digo que nací para estar sentado más abajo, en el regazo de la tierra. En estos árboles y bosques, en el polvo, en la tierra y en la hierba he vertido toda mi vida. De todos aquellos que están cerca del espíritu de la tierra, de todos aquellos que están hechos y amoldados por ella, y que en ella descansarán, de todos ellos soy amigo. Soy un poeta.

Y fue como poeta que expresó sus pensamientos más íntimos en sus poemas y canciones. Se presenta a menudo a Tagore como un pensador sin hacer referencia a sus obras creativas, sus poemas y cuentos, novelas y obras de teatro, canciones y pintura. Lo que me gustaría subrayar es que sus opiniones sociales, políticas y religiosas emanan de la misma mente que se refleja en sus obras creativas: sus opiniones brotan no sólo de ejercicios intelectuales sino también de su experiencia como artista. Sólo si leemos sus ensayos sobre educación junto con su inolvidable alegoría *The Parrot's Training* (El entrenamiento del loro), o sus ensayos sobre mujeres junto con el *Chitrangada* o *Ghare Baire*, *Strir Patra* o los poemas de *Mahuya*, solo entonces captaremos su significado real. Su feminismo encuentra su máxima expresión en *Chitrangada* o *Palataka*, su nacionalismo en *Gora*, su comprensión de la función de la máquina o de la sociedad reglamentada en *Muktadhara* y *Raktakarabi* y su respuesta a la realidad cambiante en sus poemas. Del mismo modo que las letras de sus canciones sin música son como pájaros sin alas, así son sus opiniones separadas de sus obras creativas. El mundo ha visto a pensadores mejores que Tagore, pero pocas veces a un artista de su grandeza. Sus opiniones son parte de su experiencia de vida. Los retos de hoy en día son muchos; puede que todo lo que escribió e hizo no nos sea de utilidad. Pero sus obras son testamentos del júbilo y del sufrimiento humanos, de la convicción y de la fe humanas. Y en ello encontraremos siempre un artista que es nuestro amigo, un artista que habla por nosotros:

Veo un profundo odio acabando con los indefensos
bajo el manto de la noche
y la justicia llorando en silencio y furtivamente ante el abuso de poder
no hay esperanza de compensación
Veo a hombres jóvenes al borde de la histeria,
en agonía dándose cabezazos contra la pared sin sentido.
Hoy mi voz se entrecorta: no tengo música en mi flauta
negra noche sin luna
que ha atrapado mi mundo, sumergido en una pesadilla.
Y por ello,
con lágrimas en los ojos, pregunto:
a aquellos que han envenenado tu aire ,a aquellos que han
apagado tu luz
¿puede ser que los hayas perdonado? ¿puede ser que
los ames?

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

Traducción del inglés por Patricia Palomar Recio

Texto de la conferencia plenaria dictada por el ya finado autor en el seminario intitulado Rabindranath Tagore and the Challenges of Today organizado por el Indian Institute of Advanced Studies, Shimla, India, entre 21-23 de julio de 1987. Debido a circunstancias ajenas a nuestra voluntad no ha sido posible dejar incorporadas a posteriori las fuentes de las citas, razón por la cual hemos reproducido el texto en su forma presentada en dicho seminario.

Rabindranath Tagore y su Relevancia en la Actualidad

Uma Das Gupta y Anandarup Ray

I. Introducción

En los setenta años transcurridos desde la muerte de Tagore en 1941, el mundo ha experimentado enormes cambios, muchos de ellos de gran envergadura. Entre los positivos destaca el imprevisible aumento de los salarios en Asia, especialmente en China e India. También ha sido rápido y estable el crecimiento económico de occidente, acompañado de un aumento del comercio exterior tras aprobarse los tratados del GATT y la OMC. Europa occidental se reconstruyó rápidamente después de la Segunda Guerra Mundial, y ahora se ha convertido en una unión pacífica, próspera y sin fronteras. El mundo entero se ha convertido en una “tierra plana” como consecuencia de los avances tecnológicos en comunicaciones y transportes. Entre los factores negativos cabe resaltar que cientos de millones de personas aún viven en la pobreza extrema en África y puntos de Asia y Latinoamérica. A ellos apenas les ha llegado el crecimiento económico y sus indicadores de desarrollo continúan siendo bajos en lo que a alfabetización, esperanza de vida y mortalidad infantil se refiere. Las diferencias entre países y dentro de los países siguen siendo abismales. La democracia y los derechos humanos se han propagado de forma desigual. Han surgido problemas graves como la degradación del medio ambiente, el cambio climático y el terrorismo internacional.

La recesión económica actual y las crisis financieras a nivel mundial, los continuos problemas consecuencia de la polarización religiosa, el militarismo y las hostilidades han hecho que los principales países revisen la arquitectura del

orden mundial. Puede que nos encontremos a las puertas de un nuevo orden mundial que imperará en los próximos cien años. En este contexto, puede que sea oportuno que recordemos a los grandes pensadores modernos del siglo pasado y releamos sus sabios mensajes, dada su relevancia actual.

Este artículo pretende que recordemos a Rabindranath Tagore (1861-1941), importante portavoz del mundo del humanismo compasivo y de la cultura india. Tagore vivió, al igual que nosotros, en la época de la ciencia. También como nosotros estaba orgulloso de ella. Sin embargo, no podemos asegurar que nuestras vidas sean siempre más seguras o saludables en estos tiempos de avances científicos y tecnológicos que en la época de nuestros ancestros. Esto nos lleva a preguntarnos el porqué de esta inseguridad, de este terror, por qué la denominada sociedad moderna implica cada vez menos armonía entre el individuo y la sociedad. Aunque alababa los beneficios de la ciencia y hacía uso de ella en la reforma rural de la que se hablará más adelante, Tagore creía que no era suficiente en sí misma, y que nuestras esperanzas y aspiraciones deben estar basadas en un marco universalista y democrático. Esto nos conduce a sus ideas sobre el humanismo, la educación y la cultura, el nacionalismo y el internacionalismo, y su gran relevancia en la actualidad.

II. Humanismo, nacionalismo, internacionalismo

Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos y, dotados como están de razón y conciencia, deben comportarse fraternalmente los unos con los otros.

- Artículo 1, *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, Naciones Unidas, 1948.

Mucho antes de que existieran la Liga de Naciones y Naciones Unidas, Tagore era un internacionalista que criticaba los conceptos estrictamente definidos de nacionalismo y patriotismo. Quería que todos los seres humanos fueran tratados de forma igualitaria, independientemente del país o nación al que pertenecieran. Asimismo, deseaba que desaparecieran las barreras entre personas de una misma nación: las barreras de *casta**, raza y religión.

Tagore vivió y trabajó durante un momento crucial de transformación social y política de India, y reaccionó en los momentos de mayor intensidad con palabras

memorables. Como producto del siglo XIX, se vio influido en gran medida por el pensamiento humanístico y la esperanza y el optimismo de su tiempo. Contribuyó sustancialmente a la construcción de una India moderna. Según él admitió, tres movimientos presentes en la India de aquel tiempo fueron especialmente influyentes en su formación: el movimiento religioso de *Rammohan Roy** (1772-1833), el movimiento literario de *Bankim Chandra Chatterjee** (1838-94) y el *movimiento nacional**. Declaró que “éste (el movimiento nacional) no era completamente político, pero expresó por primera vez la mentalidad de nuestra gente al tratar de reafirmar su propia personalidad”. El movimiento nacional reavivó el orgullo indio por sus logros pasados en filosofía y religión, arte y arquitectura, música y poesía. Sin embargo, el orgullo por su tradición cultural no cegó a Tagore hasta el punto de no darse cuenta de la degradación moral y social de su país que él mismo vivía en primera persona. Incluso sus elogios de India están libres de retórica patriótica. Reaccionó con la mente abierta y entusiasmo a la literatura europea. Durante los primeros cuarenta años de vida fue evidente su atracción por los poetas románticos y victorianos, así como por Shakespeare. De la misma forma, sentía pasión por la literatura sánscrita en general y, en particular, por el poeta clásico Kalidasa. Este gusto tan ecléctico evolucionó lentamente hasta alcanzar el gusto universalista en el pensamiento y en la cultura.

Tagore, al igual que los principales intelectuales de su época, *Swami Vivekananda** (1863-1902) y especialmente Mahatma Gandhi (1869-1948), tuvo que tratar el tema de la relación entre India y Occidente. En un principio, al igual que sus compatriotas, creía en una dicotomía esencial entre ambas culturas y, durante un tiempo, habló de un Oriente espiritual frente a un Occidente materialista. Sin embargo, cuando también descubrió la espiritualidad en la civilización occidental, su visión de Occidente cambió. Encontró esta espiritualidad en el dinamismo y la experimentación occidental, y en su continua búsqueda de la verdad. Asimismo, observó y fue crítico con la demostración arrogante de poder de Occidente, aunque consideró que chocaba con su ideal inherente. Este criticismo guió sus polémicas lecciones sobre *Nacionalismo* en 1916, donde argumentó que el gran éxito en ciencia y tecnología occidental ha conllevado deshumanización y una creciente ansia de poder.

A pesar de este criticismo mordaz, Tagore continuó siendo pionero en la unión intelectual entre Oriente y Occidente, confiando nuevamente en las personas y no en los gobiernos. Creía que a pesar de las rígidas políticas de

Occidente, había mártires occidentales que sacrificaban sus vidas por los errores cometidos por sus propios gobiernos. Así es como trató de inculcarnos el ideal de la unidad espiritual del hombre. Según escribió, “en India lo que se necesita más que nada es la mentalidad abierta que sólo por ser consciente de su vigorosa individualidad, no teme aceptar la verdades de otras fuentes”.

Son muchas las personas que creen en la igualdad de todos los seres humanos, pero consideran su propio país una excepción. En cambio, la gran fe de Tagore en el hombre le llevó a adquirir una perspectiva global. Fue capaz de liberarse de las cadenas del hinduismo tradicional y alcanzar un concepto global y nada provinciano de India. De alguna manera, Tagore redescubrió este concepto introducido por *Rammohan Roy** en 1823, lo instituyó, lo conectó con la historia india y lo propagó por todo el país. La historia de India tenía un significado especial para Tagore. No la consideraba tanto una síntesis, como la solían definir, sino una “mezcla de ideas” y una “interpenetración de opuestos”. Según él, no se trataba de la historia de los arios y los no-arios, ni de la de los hindúes o la de los hindúes y musulmanes en conjunto. No creía que la llegada de los británicos fuera una intrusión accidental. Los ensayos que escribió durante 1898 y 1904 transmiten un sentido intuitivo de la historia. Se alejó tanto de la historiografía colonialista como de la visión del pasado del nacionalismo hindú. La civilización social de su país, según escribió, “se fundaba en la adaptación de razas para reconocer las diferencias reales entre ellas, y aún así buscar la base de la unidad...” Su nacionalismo global y su interpretación nada chovinista de la historia de India se convirtieron en ideas representativas del movimiento de independencia dirigido por Gandhi y Nehru entre las dos guerras mundiales.

Nehru expresó con elocuencia una idea de India en 1947 muy similar a la de Tagore, apreciada por la nación india desde entonces. Por citar las palabras de Nehru en su famoso discurso del 14 de agosto de 1947:

¿Cuál debe ser nuestra meta? Proporcionar libertad y oportunidades a la gente del pueblo, a los campesinos y trabajadores de India; luchar contra la pobreza, la ignorancia y la enfermedad y acabar con ellas; construir una nación próspera, democrática y progresista, y crear instituciones sociales, económicas y políticas que garanticen justicia y una vida digna a todos los hombres y mujeres.... Todos nosotros, cualquiera que sea la religión que profesemos, somos hijos de India en igualdad de derechos, privilegios y obligaciones. No podemos apoyar el

comunalismo y la estrechez de miras, ya que ningún país con estas características puede convertirse en una gran nación.

Varios son los factores que contribuyeron a la visión global de Tagore, tan defendida por Nehru. En primer lugar, su padre era un destacado reformador de la sociedad y la religión hindúes que adoptó la variante védica introducida por Rammohan Roy a principios del siglo XIX. Por lo tanto, Tagore creció en una familia con espíritu revisionista, creativo y reformador. En segundo lugar, el contacto que tuvo desde 1892 con la pobreza y las injusticias a las que se enfrentaban los campesinos musulmanes en los estados agrarios de su familia, así como su amistad con cristianos como la Hermana Nivedita (1867-1911), Brahmabandhab Upadhyaya (1861-1907), Rewachand (1868-1945), y anteriormente Charles Andrews (1871-1940) y William Pearson (1881-1923), le convencieron de que todos pertenecían a la misma hermandad humana. Según manifestó por escrito, “en nosotros recae hoy la responsabilidad de construir una India amplia en la que hindúes, musulmanes y cristianos se sientan incluidos.” Esta idea se vio plasmada en un conocido poema que el autor escribió en 1911 y que comienza así:

*He mor chitta, punya tirthe jagore dbire
ei bharater maha-manaber sagoro-tire.*

En la orilla sagrada del océano de la humanidad de esta India,
¡despierto, mi corazón!

Su canción “jana gana mana adhinayaka” (1911), que recurre a la misma idea de una ampliación de la humanidad, fue elegida por Gandhi y Nehru como himno nacional, y continúa siendo un símbolo del legado de humanidad universal de la India moderna. La Constitución India ratifica este legado.

III. Educación

Para aceptar la verdad de nuestra propia época será necesario que fundemos una nueva educación basada, no en el nacionalismo, sino en una relación más amplia con la humanidad.

- Rabindranath Tagore, *Visva-Bharati*, 1919

Cuando formuló por primera vez sus ideas para una nueva educación india, Tagore respondía claramente a la “distorsión cultural” de un país colonizado. Tenía en la cabeza las ideas que plasmó en 1909 en su ensayo *Tapoban* (El mensaje del bosque, traducido al inglés en 1919 como *The Message of the Forest*): “El bosque está vivo, a diferencia del desierto, la roca o el mar. Proporciona cobijo y alimento a la vida. En este entorno, los antiguos habitantes de los bosques indios eran conscientes del espíritu de armonía con el universo y reforzaron en sus mentes los aspectos monistas de la verdad. Trataban de comprender su alma a través de la unión con el todo”. Escribió de manera poética sobre cómo “la voz en lengua védica” le guió cuando comenzó la escuela en Santiniketan hacia la idea del *Ashram Brahmacharya**.

Pero pronto se dio cuenta de que la idea de Ashram Brahmacharya no correspondía con la noción moderna de educación. De él valoraba algunos aspectos, como la simplicidad de la forma de vida tanto para estudiantes como para profesores. También consideraba muy necesario un lugar similar a un bosque o *tapoban* que, según su planificación de la escuela Santiniketan, debía estar rodeado de naturaleza y alejado de la ciudad. Sabía que de esta forma podría tratar de evocar la comunidad íntima de profesores y estudiantes característica de los antiguos monasterios hindúes. Pero su escuela ideal debía ser mucho más que esto, especialmente en lo que se refería a abrir la mente de los estudiantes hacia una relación con el mundo. Tan pronto como el Ashram Brahmacharya abrió sus puertas, Tagore expresó su desaprobación de la institución con las siguientes palabras:

No deseo resucitar de forma mágica algo antiguo y muerto. No es asunto mío evocar el pasado. Quiero trabajar por algo que aunque sólo sea implícitamente, conlleve algo de modernidad, que no esté muerto y que a la vez sea original de India. Los proyectos que iniciamos fallan porque tratamos ciegamente que salgan adelante sin darnos cuenta de los errores.... Decir que es posible resucitar el pasado de India pero no lo es integrar el tiempo histórico de otro país y el de India, y tratar de implementarlo, es irreal y sólo conduce a la destrucción, no a una nueva vida.

Abrió su escuela de Santiniketan a aquéllos que creían tanto en Oriente como en Occidente, en la paz y en la buena voluntad, sin distinción de casta o religión, y alejados de la política nacionalista. Tagore era un crítico severo del

Imperio Británico, pero no quería que esto interfiriera en su misión de escapar del aislacionismo que imponían el colonialismo y la militancia nacionalista. Sostenía que las lecciones de la Primera Guerra Mundial eran la prueba de que la historia del futuro debía iniciarse con un capítulo sobre “el internacionalismo”, y que la educación debía ir acorde con los tiempos. En el ensayo *A Centre of Indian Culture* (Un centro de cultura india), publicado en 1919, planteó la cuestión de qué enseñanza religiosa se debería dar en un centro de estas características. Señaló que normalmente se identificaban los conceptos ‘India’ o ‘nacional’ con ‘hindú’, lo que, según él, se limitaba a un único aspecto histórico de India. Condenaba el hecho de que India estuviera dividida por barreras religiosas y sociales, y se preguntaba lo siguiente: “¿No puede haber un lugar de encuentro amplio donde todas las sectas puedan reunirse y olvidar sus diferencias?” Esta cuestión básica se hizo aún más apremiante al recibir la lección amarga de la Primera Guerra Mundial, cuando empezó a transformar poco a poco Santiniketan en una universidad global en la que se invitaría a académicos de Oriente y Occidente para que se conocieran y aprendieran unos de otros. La nombró “Visva- Bharati” y al inaugurarla, en 1921, escogió como lema un extracto de un texto védico:

Yatra visvam bhavati ekanidam

donde el mundo entero construye su único nido

En medio de un malestar y una agitación políticos sin precedentes, y completamente en contra de la fuerza de la opinión popular a favor del movimiento de no-cooperación, el escritor expuso su visión de forma apasionada en dos ensayos: *Satyer Abahan* (La llamada de la verdad, 1921) y *Sikshar Milan* (La unión de culturas, 1921). En estos ensayos expresó que su objetivo era acercar Occidente en términos de igualdad a la India a la que él aspiraba, que, según él, debía ser una India multicultural, en la que pueblos humildes disfrutaran de educación y una vida digna, una India cuya fuerza y fraternidad nacional se basaran en la unión de castas y comunidades con un liderazgo sabio. Reconoció que el sistema educativo colonial no tenía nada que ver con la vida de India, por lo que hizo hincapié en la importancia de una educación que en primer lugar comprendiera esta debilidad y posteriormente tratara de acercarse a la realidad india empezando por trabajar la reorganización rural como parte esencial de la nueva educación basada en la confianza en sí mismos y la dignidad humana. Deseaba que esta educación combinara la sabiduría local e indígena con el conocimiento científico

práctico moderno, de manera que ambas partes de la sociedad india pudieran beneficiarse del aprendizaje y progresar. Según escribió, la “misión de construcción rural” de Visva-Bharati debía “retrasar el proceso de suicidio racial”. Afirmó firmemente que la mejor manera de extender la “conciencia nacional” era organizando las aldeas, y que la “unidad nacional” sólo podría hacerse realidad cuando las masas sintieran una reacción visceral, algo que únicamente podría ocurrir si las clases educadas y las masas se unieran por un proyecto común. Según él, éste era el “sacrificio” necesario para que el país fuera “nuestro”. Criticó al Congreso Nacional Indio por esperar a que nuestro gobierno extranjero hiciera el trabajo que en realidad debíamos hacer “nosotros” por “nuestro” país.

Conocía de primera mano que India tenía principalmente dos problemas: en primer lugar, la pobreza de la vida intelectual, en segundo, la pobreza material. La Institución de Santiniketan-Sriniketan o Visva-Bharati, una universidad global en la Bengala rural, se convirtió en su ocupación de por vida, construir un centro cultural que no sólo fuera de referencia en la vida intelectual en India, sino también en la vida económica del país. Así lo manifestó por escrito: “Nuestra educación debería estar en contacto con todos los aspectos de nuestra vida: el económico, el intelectual, el estético, el social y el espiritual. Asimismo, nuestras instituciones educativas deberían ocupar un lugar privilegiado en nuestra sociedad. Se debería cultivar la tierra, alimentar al ganado, tejer la ropa y producir lo necesario para vivir, y para todo ello, acudir a la ciencia, unir a maestros y estudiantes en actividades productivas siguiendo principios de cooperación cuya motivación no sea la avaricia del enriquecimiento”. Al principio este programa se limitaba a tres pueblos del suroeste de Santiniketan donde se estableció su escuela para niños y niñas urbanos. Consciente de los problemas que afligían a más de trescientos millones de personas, Tagore sólo podía tratar de que su esfuerzo conmoviera a los vecinos del pueblo de Santiniketan y les pudiera ayudar a reafirmarse en un orden social más valiente. “Yo solo no puedo responsabilizarme de toda India”, afirmó. “Pero incluso si sólo dos o tres aldeas pueden liberarse de las cadenas de la ignorancia y la impotencia, constituiría un modelo para todo el país. Esas dos o tres aldeas deben ser liberadas por completo. Todas deben recibir educación y en el tiempo libre se deberían dedicar a disfrutar de lecturas y canciones como se hacía en el pasado”.

Estas ideas de una nueva educación se basaban en la necesidad y el instinto por crear una nueva forma de humanidad cuyo progreso científico-tecnológico y

desarrollo económico crecieran a través del diálogo y el respeto de valores. Esta era la base constante del debate de Tagore sobre India y el mundo en sus potentes y vivos escritos sobre educación, cultura, ciencia, nacionalismo e internacionalismo, que explican su postura contraria al colonialismo, la discriminación y la deshumanización, y dan coherencia a su fe en la relación directa de seres humanos con su entorno. Todos estos argumentos se extrajeron directamente de su experiencia vital en el entorno natural y social en el que vivió hace 150 años y en el que lo seguimos haciendo. Todo lo manifiesta en su ensayo *City and Village* (La ciudad y el pueblo), publicado en 1919.

IV. Política nacional, sociedad y valores

El pan-asianismo de Nehrú y su determinación por la “no-alineación” durante la Guerra Fría... lleva la marca del pensamiento de Tagore.

- Ramachandra Guha, *The Hindu*, 23 de noviembre de 2008

La historia de India tras la Independencia es una historia compleja con ramificaciones extendidas en todos los aspectos de la sociedad, pero, al principio de su existencia, las dos características más destacadas de su personalidad fueron su política exterior y su forma de abordar el desarrollo económico.

La famosa política de la “no alineación” de Nehru pretendía evitar el posicionamiento en la Guerra Fría. Esto le proporcionó a India la libertad de elegir y de razonar antes de comprometerse teniendo en cuenta únicamente la conveniencia a corto plazo. India también esperaba aportar armonía y moderación a la política internacional, así como proyectar una imagen que era compatible con el resurgimiento de una civilización sabia y compasiva. Esto estaba de acuerdo con la filosofía y la visión de la historia de Tagore. Si bien las palabras de Nehru o Krishna Menon podían parecer en ocasiones muy nobles, no eran más que ecos de lo que en 1916 Tagore había debido comunicar a sus oyentes en Estados Unidos y Japón, en sus ponencias sobre nacionalismo.

India comenzó a afrontar el desarrollo económico mediante la planificación. En un primer término, planificar es sólo una herramienta para entender las posibilidades y perspectivas de la economía. Se consideraba una forma útil de organizar la estadística de la economía, sobre la que los nuevos líderes tenían poco conocimiento. Sin embargo, el gobierno también adoptó políticas muy

intervencionistas. Este régimen se caracterizó por controles exhaustivos a todos los niveles y se conocía popularmente como *Control Raj**. Además, el gobierno adoptó una visión “hacia dentro” o política aislacionista mediante altas barreras arancelarias y cuotas. No sería hasta 1991 cuando India comenzara a moderar o cambiar radicalmente estas políticas.

No hay duda de que Tagore habría condenado tanto los controles exhaustivos y la propiedad estatal como las políticas aislacionistas con las que se combinaban, especialmente durante los años 60 y 70. Ni habrían sido atractivos según su sentido de la *libertad*, ni habrían podido sobrevivir a su inclinación por la *lógica*, lo que se puede intuir por los comentarios que hizo de la Unión Soviética en 1930, a pesar de que valorara los logros soviéticos en el campo de la educación. Su visión orientada hacia el mercado, en contraste con la del “Control Raj”, es de esperar de un hombre de su procedencia. Desde que su antepasado Nilmoni nació (1793), la fortuna de los Tagore estuvo siempre conectada con el negocio del comercio con los británicos. El abuelo de Tagore, Dwarkanath Tagore (1794-1846), fue un emprendedor de gran éxito y el primer mercader independiente de la época británica.

Seguramente Tagore habría preferido, como buen internacionalista, políticas de libre comercio. Por ejemplo, él siempre se opuso a los boicots a productos extranjeros cuando eran propuestos tanto por Gandhi como por otras personas. También se habría opuesto a las barreras a la integración cultural, y habría acogido con agrado la globalización de diferentes culturas y lenguas de la misma forma que habría sido cauteloso a la hora de excluir culturas extranjeras para proteger las culturas nacionales.

La promoción que Gandhi hizo de la rueda familiar o *Charka* no tenía ningún sentido para él, ya que no lo consideraba económico. Esta teoría fue confirmada posteriormente por Amartya Sen en su tesis doctoral. Nuevamente, la posición de Tagore revelaba su desconfianza instintiva por las exhortaciones ad hoc con objetivos políticos.

Es por este instinto y esta atracción hacia el secularismo que también se habría preocupado por la introducción ad hoc de leyes personales y excesivamente nacionalistas que viciaron la Constitución India. Habría cuestionado las directrices relativas al tratamiento especial a las castas bajas y otras clases desfavorecidas, que

fomentan la discriminación entre hindúes, así como entre hindúes y no-hindúes. Estas medidas, que se idearon como recursos a corto plazo, se han convertido en anomalías permanentes de la vida política y social india.

Tagore era un pionero ecologista con una fuerte sensibilidad estética que adoraba los espacios abiertos y las zonas ribereñas de Bengala. No le gustaban las chimeneas de la industria ni otros aspectos desagradables y ruidosos de la vida urbana. Pensaba que la mecanización y la producción en cadena acabarían con la libertad y la dignidad de los seres humanos, y así lo plasmó en su potente pieza teatral *Rakta Karabi* (1923).

Durante toda su vida luchó apasionadamente por los derechos y el empoderamiento de las mujeres, al igual que lo habían hecho antes que él Rammohan Roy e Iswar Chandra Vidyasagar (1820-91). Su primer relato, *Bhikharini*, trata sobre las desgracias y los abusos a los que se tienen que enfrentar una madre y su hija. Cuando lo escribió sólo contaba con 16 años de edad. Su escuela en Santiniketan era coeducativa, algo que rompía con las normas sociales preestablecidas. Igualmente, los personajes femeninos protagonistas que desarrolló en cada una de sus novelas eran expresiones precursoras del empoderamiento de las mujeres que podemos ver hoy en día a nivel nacional.

La pobreza a la que Tagore se enfrentó en la Bengala rural de finales del siglo diecinueve no podía ser menos nefasta que la de los siervos de la Rusia de los Zares, que tanto había conmovido a Chekov y Tolstoy. Trató de atajar la pobreza a través de la difusión de la educación básica con el objetivo de aumentar la autoestima, que se aplicara la ciencia y la tecnología a la agricultura, se suministrara crédito cooperativo y se crearan industrias artesanales. Lo que en el esquema de Tagore tenía una mayor importancia era establecer una relación con el pueblo que se basara en un intento real de entender sus problemas, ya fuera con éxito o no. Del experimento de Sriniketan se obtuvieron algunos resultados importantes. El trabajo sanitario en las aldeas redujo durante un período de tiempo el número de muertes por epidemias. La rotación de los cultivos favoreció el crecimiento de la productividad agraria. Un gran número de habitantes del pueblo consiguieron empleo en el sector de la industria, si bien es cierto que en esto influyeron las necesidades de la Segunda Guerra Mundial. El efecto a largo plazo de la iniciativa de Sriniketan se veía con el florecimiento de las estrategias de desarrollo de la India independiente en los Planes de Desarrollo, Proyectos

Comunitarios e Industrias artesanales promovidos por el gobierno.

De los acontecimientos acaecidos tras la independencia, lo que más habría decepcionado a Tagore sería, en primer lugar, el fracaso a la hora de facilitar educación básica y asistencia sanitaria a los más desfavorecidos. Él habría aceptado el liderazgo del gobierno en este campo, como se hizo en China, Vietnam y otros países que rápidamente alcanzaron altos niveles de alfabetización. Si estuviera vivo, la eliminación del atraso social y la pobreza serían bastante prioritarias en su agenda. El segundo tema que le preocuparía sería el aumento del sectarismo y de las políticas tras, odio hacia, y ocasionales hostilidades contra las minorías religiosas. En tercer lugar, no respaldaría formas de disidencia política que eludieran la Constitución y condujeran a la anarquía. Así, métodos de resistencia que podrían haber sido aceptables bajo el dominio colonial de Gran Bretaña, ya no lo serían dentro del marco democrático posterior a la Independencia.

Nosotros, al igual que Tagore, vivimos en la era de la ciencia y el internacionalismo. Hoy lo denominamos globalización y nuestra educación sigue siendo parecida a la colonial de estilo occidental. Teniendo en cuenta que el mundo se está convirtiendo en un lugar turbulento, existe una conciencia creciente sobre la necesidad de reconciliar los valores de “universalidad” y “diversidad”, algo que Tagore ya trató de hacer en su tiempo, no sólo con su pensamiento sino también con su forma de vida. No es mucho lo que él, como cualquier individuo, pudo hacer para cambiar un mundo desigual e injusto. Sin embargo, nunca fue indiferente a la necesidad, e intentó con todas sus fuerzas cambiar la situación en la medida de sus posibilidades. Nosotros también podemos tratar de plasmar su legado en nuestras propias vidas.

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

Traducción del inglés por Cristina Herrero

Para más información, está disponible en línea en www.parabaas.com (fecha de consulta: 10-II-2011). Se reproduce aquí, por primera vez, la versión castellana.

NOTAS

Referencias:

- Rabindranath Tagore, Nationalism (Londres: Macmillan, 1917)
- Rabindranath Tagore, My Reminiscence (Londres: Macmillan, 1917).
- Rabindranath Tagore, The Home and the World (Nueva York: Macmillan, 1919).
- Rabindranath Tagore, 'The Message of the Forest', *The Modern Review*, vol. xxv, no.5, mayo 1919.
- Rabindranath Tagore, *Glimpses of Bengal* (Londres: Macmillan, 1921).
- Rabindranath Tagore, 'On Constructive Work—A Letter', *The Modern Review*, Calcuta, marzo 1921.
- Rabindranath Tagore, *Gora* (Londres: Macmillan, 1924).
- Rabindranath Tagore, *Red Oleanders* (Londres: Macmillan, 1925).
- Rabindranath Tagore, *Talks in China*, Calcuta: Visva-Bharati, 1925.
- Rabindranath Tagore, *An Eastern University*, Santiniketan: Visva-Bharati, 1927.
- Rabindranath Tagore, *The Growth of Visva-Bharati 1901-1921*, Santiniketan: Visva-Bharati, 1928.
- Rabindranath Tagore, *City and Village*, Santiniketan: Visva-Bharati, 1928.
- Rabindranath Tagore, *Santiniketan The Institute of Rural Reconstruction*, Santiniketan: Visva-Bharati, 1928.
- Rabindranath Tagore, *The Religion of Man* (Londres: Macmillan, 1931).
- Rabindranath Tagore, *Mahatmaji and the Depressed Humanity*, Calcuta: Visva-Bharati, 1932.
- Rabindranath Tagore, *Crisis in Civilisation* (Calcuta: Visva-Bharati, 1941).
- Rabindranath Tagore, *Santiniketan Brahmacharyasram*, en bengalí, Calcuta: Visva-Bharati, 1958.
- Rabindranath Tagore, *Personality*, Reimpresión, Londres: Macmillan, 1959.
- Rabindranath Tagore, *Letters from Russia*, Calcuta: Visva-Bharati, 1960.
- Rabindranath Tagore, *Towards Universal Man*, Bombay: Asia, 1961.
- Rabindranath Tagore, *A Vision of India's History*, Calcuta: Visva-Bharati, 1962.
- Rabindranath Tagore, *Palli-Prakriti*, en bengalí, Calcuta: Visva-Bharati, 1962.
- Rabindranath Tagore, *Asram-er rup o bikash*, en bengalí (Calcuta: Visva-Bharati University, 1967).
- Rabindranath Tagore, *Visva-Bharati*, en bengalí (Calcuta: Visva-Bharati University, 1989).
- Rabindranath Tagore, *Siksha*, en bengalí, edición revisada, Calcuta: Visva-Bharati, 1990.
- Rabindranath Tagore, *On the Edges of Time* (Calcuta: Visva-Bharati University, 1958).

Otras fuentes:

- Berlin, Isaiah, 'Rabindranath Tagore and the Consciousness of Nationality', *The Sense of Reality: Studies in Ideas and their History*, ed., Henry Hardy (London, 1996).
- Bhattacharya, S., ed., *The Mahatma and the Poet: Letters and Debates between Gandhi and Tagore 1915-1941* (New Delhi: National Book Trust, 1997).

- Chatterjee, Partha , *Nationalist Thought and the Colonial World* (Delhi: Oxford University Press, 1996).
- Das, Sisir Kumar, ed., *The English Writings of Rabindranath Tagore*, volume II, Plays-Stories-Essays (New Delhi: Sahitya Akademi, 1996).
- Das, Sisir Kumar, ed., *The English Writings of Rabindranath Tagore*, volume III, A Miscellany (New Delhi: Sahitya Akademi, 1996).
- Das Gupta, Uma, *Santiniketan and Sriniketan: A Historical Introduction*, a Visva-Bharati Quarterly Booklet, (Santiniketan: Visva-Bharati University, 1977).
- Das Gupta, Uma, 'Rabindranath Tagore on Rural Reconstruction: The Sriniketan Experiment, 1921-41', *The Indian Historical Review*, New Delhi, 1977, IV, no.2.
- Das Gupta, Uma, *Rabindranath Tagore: A Biography* (New Delhi: OxfordUniversity Press, 2004)
- Das Gupta, Uma, ed., *The Oxford India Tagore: Selected Writings on Education and Nationalism* (New Delhi: Oxford University Press, 2009)
- Datta, Krishna and Andrew Robinson, eds., *Selected Letters of Rabindranath Tagore* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)
- Lipner, Julius , *Brahmabandhab Upadhyaya: The Life and Thought of a Revolutionary* (New Delhi: Oxford University Press, 1999).
- Nandy, Ashis, *The Illegitimacy of Nationalism: Rabindranath Tagore and the Politics of Self*(New Delhi: Oxford University Press, 1994).
- O'Connell, Kathleen M., *Rabindranath Tagore: Poet As Educator*(Calcutta: Visva-Bharati, 2002).
- Ray, Anandarup, 'Rediscovering Santiniketan', *A Common Concern: Rediscovering Tagore's Visva-Bharati*, ed., Tan Lee (Kolkata: Thema,2006).
- Sen, Amartya, 'Tagore and his India', *New York Review of Books*, June,1997

Mi Tagore

Alokranjan Dasgupta

Cuando mi amigo Lothar Lutze me pidió que hablara sobre mi Tagore, lo primero que se me ocurrió fue dar la vuelta al comedido y hablar simplemente sobre el yo de Tagore. En primer lugar, el hombre aquí presente trata de moldear la forma de su *Dasein**, el nicho de su más profundo ser y llegar a ser.

Hay una especie de determinismo preestablecido en el trabajo. Con frecuencia, al medir mis repuestas comportamentales a ciertos estímulos fenomenológicos, me ha afectado “invariablemente” la forma característica en la que Rabindranath Tagore enfrentaba la realidad. Me ha estremecido en los momentos en los que de manera global, ha integrado, sino devorado, mi biografía. Quien desconozca a Tagore podría denominar esto una especie de intromisión en la parte de Tagore, en vista de que aunque compuso algunos fragmentos autobiográficos, nunca lo consideró serio en el campo del arte, ya que sostenía que un poema auténtico trascendía su material, y acertadamente comparaba un poema con «una gota de rocío, una integridad perfecta que no tiene memoria filial de su parentesco».

La desconfianza prolongada de Tagore en la relevancia de los detalles biográficos de sus obras nos bastaría para poder situar la escena en la actual Darmstadt, donde hace 72 años, paradójicamente, su personalidad legendaria era tan llamativa que se perdió totalmente de vista su Arte. Al igual que muchos de los ciudadanos de Darmstadt fascinados durante la *Tagore Woche* (Semana de Tagore) 1921, yo mismo, en Bengala, también fui vulnerable a la leyenda

denominada Tagore durante mi infancia en su *Ashram*, Santiniketan, y posiblemente considerara sus obras creativas algo más bien secundario. Recientemente, mientras leía la *Biografía Literaria* de Holger Pausch de Paul Celan, un escritor que como poeta del y en el exilio, ha estado más presente en mi vida que Rabindranath Tagore, me he encontrado con el comentario lacónico del autor: *Biografisches, Sekundares*.

Al parecer, esta condescendencia hacia la biografía como algo secundario presenta similitudes con la visión de Tagore. Sin embargo, al leer entre líneas descubrí que el autor lo hacía porque la mayor parte de los aspectos de la vida de Paul Celan estaban irremediabilmente perdidos y pretendía que nos centráramos únicamente en su poesía, interpretada como jeroglíficos.

No así Goethe y Tagore. Almanagues como *El año con Goethe* se revisan constantemente para registrar cada momento de su ilustre vida. Asimismo, actualmente se imprimen y son de obligada memorización cientos de documentos bibliográficos sobre Tagore que incluyen todos y cada uno de los acontecimientos de su vida. Esto no es un crimen atroz en sí, pero hay algo erróneo en ello. Bastantes ingredientes estilizadores y ensalzadores han sido inventados para crear una imagen del autor mejor de lo que realmente era. Hace mucho tiempo, Keats nos mostró que la excelencia no tiene nada que ver con la poesía. Sin embargo, siempre me ha molestado el empeño de los biógrafos bengalíes de Tagore en glorificar en exceso al hombre ya de por sí excelente con el objetivo de minimizar la grandeza de su poesía.

La euforia por Tagore, europea o no, ha sido denominada acertadamente por Stephan Zweig y William Radice "Idolatría" y "Bardolatría". Cuando era niño estaba sujeto a este tipo de acogida prismática. Cuando a los ocho años, alcancé a ver la mastodóntica procesión funeraria que se llevaba el cadáver de Tagore de nuestro apartamento del sur de Calcuta, lloré amargamente y me sentí obligado a plasmar mi reacción elegíaca en el fragmento de un verso. A la mañana siguiente, me avergoncé al ver que la mayor parte de los periódicos bengalís habían descrito la procesión de forma asombrosa, de forma que tiré a la basura mi descripción prosaica de la muerte del poeta. Aquello ocurrió en 1941, el año en el que murieron Rabindranath Tagore, James Joyce y Virginia Woolf. Los otros dos nombres tendrían mucho peso para mí más adelante, y es como acto de devoción hacia ellos que rechazaría la jerarquía celestial que situaba a Tagore por encima de ellos,

algo que en aquellos tiempos habría sido un sacrilegio. De alguna manera, tuve la suerte de no tener que coincidir con Tagore en vida, ya que de lo contrario me podría haber visto totalmente inmerso en él, desprovisto de mis propios contornos, por pequeños que fueran, en comparación con Tagore.

En 1994 fui por primera vez a Santiniketan y, sin examen de acceso, fui aceptado para estudiar en la clase VI de Pathabhavan. Con este liberalismo se pretendía mantener los principios educativos de Rabindranath que se basaban en abrir las puertas a los jóvenes para darles la oportunidad de explorarse a sí mismos en medio de la naturaleza, sin ningún tipo de restricción mediante exámenes. El primer texto que nos enseñó el profesor de historia, evidentemente de Tagore, tuvo el efecto de un conjuro sobre nosotros. Comienza de la siguiente forma:

El hombre está desenfrenado. Cuando vivía en los bosques existía una relación armoniosa entre la naturaleza y él, pero en cuanto se convirtió en ciudadano de urbes, perdió todo lo que tenía de la natural. Así el hombre comenzó a cortar los árboles que un día le dieron cobijo divino, con el único objetivo de construir su casa de madera y ladrillo en la ciudad. Y ahora el bosque ya no existe. El desastre nos acecha, y este problema no es únicamente indio. En todo el mundo la tarea de proteger a los bosques de la avaricia humana se ha convertido en una tarea ardua. Los vastos bosques de los Estados Unidos de América han sido erosionados, y las tormentas de arena invaden, queman y destruyen acres de terreno...

Entonces, con alrededor de once años, nos quedamos embelesados con el encanto de la prosa bengalí, y aún no sabíamos que estábamos recibiendo nuestras primeras lecciones de ecología, algo tan inevitablemente presente y urgente en la actualidad. La primera noche nos llevaron a la Gran Dama, Indira Devi Choudhurani, para que nos iniciara en el arte del *Rabindrasangit*, es decir, canciones compuestas por Tagore. Indira era la sobrina de Tagore y era conocida por ser clave a la hora de desvelar elementos secretos del espíritu de Tagore. ¿Puede acaso ser sólo una coincidencia que cantara el *amar parano loe* que Tagore cantó en Darmstadt en 1921?

Es algo extraño, pero una canción de Tagore puede ser traducida incluso del bengalí al bengalí. No me gustaría tratar de hacer algo así. Si de alguna manera

se pudiera parafrasear la trascendencia del siguiente estribillo sería de la siguiente forma:

¿Qué papel jugarías, mi querida vida, con mi vida?

Desde mi primera respuesta a este mensaje debo confiar con toda la humillación que aún no he podido alejarme de este estribillo. En aquel momento alcancé una especie de encuentro con mi destino que continúa hasta el día de hoy. Desde entonces, Tagore es para mí una especie de deidad decisiva, aunque engañoso al causar estragos en mi propia intención poética.

En una de las primeras horas de iniciación al Sánscrito, Nityananda Vinod Goswami, el profesor más distraído de todos, nos enseñó la etimología de la palabra *bhakti**, término que ha adquirido una gran fama en Alemania. Insistía en que *bhakti* no implica una sumisión inconsciente del devoto a la deidad, sino que significa una división del devoto en dos componentes y que es la dialéctica dinámica entre los dos la que realmente es necesaria para cumplir con el *bhakti*. Más adelante descubrí que esta dualidad en amor o reverencia tiene su equivalencia en el epitalamio místico de San Juan de la Cruz. Por aquel entonces no era consciente de ello y me pareció conveniente entregarme a Tagore con espíritu de sumisión total. No existía para mí diferencia alguna entre Oriente y Occidente. El lema del Ashram* Visva-Bharati donde me encontraba era el siguiente:

Donde el mundo conforma su único nido

Esta visión del mundo se palpaba allí mismo, donde me sentía como un pájaro enjaulado liberado en un asilo denominado *Ashram*. Podía escoger mi forma de volar de nuevo, pero me sentía cautivado por esta libertad. En alemán existe una palabra maravillosa, *Spielraum*, que significa “espacio para jugar”. Yo tenía este espacio de juego, pero debo reconocer que aún no tenía la capacidad de tomar mis propias decisiones. La atmósfera del *Ashram* estaba embalsamada con los recuerdos recientes de Tagore. Incluso su muerte nos atemorizaba, intrigaba e invitaba a invocar al unísono el espíritu de Tagore, que nos abrazaba y nos avergonzaba a la vez. Como resultado yo me rendí, jugué con sus herméticos textos y normalmente me sentía afligido cuando no podía entenderlos en el sentido empírico. Me sentía miserable cuando pensaba algo que no estaba en armonía con el pensamiento de Tagore. Se convirtió en mi juez, quien, como en el *Antiguo*

Testamento, podía aniquilarme de repente por desviarme de su único orden válido de las cosas. Sintonizar la fuerza vital de uno de una forma específica: éste era el ambiente de Santiniketan. Esto significaba mucho para mí.

Al mirar atrás, reconozco que aprendí algo entonces que hasta ahora ha sido una especie de guía para mí. La palabra bengalí que lo describe es *Vani*, que significa “un mensaje”, pero evoca un “texto con varias texturas”. En tal coyuntura significativa es en la apareció Mahatma Gandhi, quien se encargó de Santiniketan tras la muerte de Tagore. Fue la última vez que se quedó en el *Ashram*, mucho más complejo que el suyo en Sabarmati, antes de ser asesinado a tiros por un fanático hindú. Este santón gujarati semidesnudo nos dijo una tarde mientras jugaba con nosotros en auténtico bengalí: «amar jiban-i amar vani», es decir, “mi vida es mi texto o mensaje”. Me sentí bastante activo y contesté: “La verdad es que la palabra de Tagore es mi vida”. Gandhiji, sin embargo, no se dio cuenta de lo que significaba. Nos pidió cinco rupias por cada autógrafo para su propio *ashram*. En nombre de mis compañeros y sin ni siquiera consultarles, rechacé tal petición. Al presentar mi protesta me aferré a las palabras de Tagore, quien creía con autoridad bíblica: «Lo primero es la palabra». En mi opinión, fue una especie de justicia poética lo que le hice a Gandhiji. De hecho, estaba orgulloso de haberlo hecho. Incluso hoy creo firmemente que las palabras de Tagore, tanto escritas como habladas, eran de suma importancia y que le dan forma a la vida.

Fue entonces cuando me adherí al marxismo. Un gurú marxista vino de Calcuta a Santiniketan y nosotros estábamos dispuestos a ser convertidos. En el proceso iconoclasta me sirvieron de ayuda Amartya Kumar Sen, un economista con reputación mundial en la actualidad, y Tan-Lee, un compañero chino que nunca pensó hacerse maoísta. El Partido Comunista Indio estaba a punto de pasar a la clandestinidad y nosotros éramos tres jóvenes a los que nos encantaba el placer que nos producía hacer circular sus cuartillas exaltadas, dirigidas a los trabajadores de las fábricas de Bolpur y contra la independencia de India, conseguida recientemente. Buscamos escondites para nuestras aventuras en los pueblos adyacentes del distrito de Birbhum. Mayakovsky se convirtió en mi poeta favorito, y no Tagore. Es entonces cuando comenzó mi proceso de des-Tagorización. Dejé de considerarme producto o subproducto de Santiniketan. Sin embargo, lo más vergonzoso fue darme cuenta de que justo cuando puse más empeño en desligarme de la figura de Tagore, casi todos los poetas bengalíes consagrados de los años treinta, que anteriormente habían tratado de definir su

propia modernidad solipsista denigrando a Tagore, volvieron a anclarse en Tagore. Su rápido retorno a las amarras del viejo bardo me convencieron de alguna manera de que debía continuar un tiempo en Santiniketan, aunque fuera un poco reticente a ello. Fue en esa etapa en la que penetré en el mundo alegórico de las obras dramáticas de Tagore. Había algo irónico en ello. Ya éramos hostiles a las redes de ritualización que comenzaban a tener lugar en Santiniketan y entonces ya lo denominábamos *Achalayatan* (la ermita anticuada) como el título de la obra teatral del poeta, compuesta en la época del Gitanjali. Un día, Hirendranath Datta, nuestro profesor de inglés cuya reputación cayó en picado cuando tradujo *El amante de Lady Chatterly*, nos instó a representar esta obra. A Subhadra, un personaje secundario de *Achalayatan*, un adolescente rebelde, le fuerzan los miembros del *ashram* a entrar en una fase de arrepentimiento y pena por haber abierto de un golpe la ventana prohibida del norte, tras la que se encontraba el mundo exterior. Nadie podía representar este papel, ya que ninguno de mis amigos estaba dispuesto a arrepentirse de un delito que no lo era. Me presenté voluntario, pero en el momento culminante durante el ensayo no pude llorar en el escenario. Memoriqué el texto como una máquina con una precisión que molestó a Hirendra. Incluso me convenció para que dejara frases aquí y allá y me pidió que expresara mi desolación con lágrimas espontáneas. Conseguí hacerlo en la representación final, y todavía recuerdo con nostalgia cómo Hirendra, en el entreacto, me abrazó y felicitó, mientras seguía llorando amargamente. Odio las anécdotas, pero creo que este ejemplo representa la esencia de la catarsis provocada por las obras de Tagore. Por casualidad topé con una copia del estudio sobre Tagore de Edward Thomson, que pertenecía a su último ex–secretario y contenía las notas al margen del poeta. El comentario de Thompson afirmando que «Las piezas de Tagore son vehículos de ideas y no de acciones» atrajo la atención del propio autor que contestó de la siguiente manera: «Vaya forma más estúpida de luchar contra gigantes». Ahora estoy convencido de que los comentarios de Tagore estaban completamente justificados. Las maravillosas producciones que el Pequeño Teatro Popular hizo de *Achalayatan* y *Kaler Jatra* (El viaje del tiempo), compuesta ésta tras la visita del poeta a Rusia, estaban marcadas por la acción, sin dar la impresión de que pertenecieran a un poeta para el que las palabras lo eran todo. Por otro lado, la producción de Bahurupi de *Raktakarabi*, una pieza dramática simbólica que trataba sobre los vicios del capitalismo y el totalitarismo, muestra que las palabras de Tagore, bien interpretadas, provocan abundante acción y movimiento. El problema surge cuando el poeta y dramaturgo pasa de la hermética a la hermenéutica, y por exceso de explicación estropea la zona entre la palabra y la

acción. Es tarea del director de teatro actual el recortar esos pasajes sin compasión para que salga a relucir la fuerza que se pretendía transmitir. Me alegra que Mehring incluso eliminara en su producción de *El Cartero del Rey* en Calcuta la poderosa línea pronunciada por el abuelo al mover el dedo con un gesto admonitorio: “deja de cotorrear, infiel, no pronuncies una sola palabra más”. Frases explicadoras como ésta hicieron que Maurice Maeterlinck, a quien fue otorgado el Nobel un año antes que a Tagore, no sea nadie en el teatro actual. Las críticas que les engloban en un mismo grupo olvidan que Tagore sugirió varias formas alternativas de sacar a la luz sus propios Tagore. Me da la sensación de que Tagore comprendía la variedad de opiniones en el futuro, por lo que creó varias versiones de la mayor parte de sus obras teatrales con ilimitadas posibilidades para la libertad de interpretación.

Si Tagore, como W.B. Yeats, se subió al escenario e intervino en las representaciones de las *dramatis personae*, no lo hizo a la manera *deus ex machina*, sino con ánimo de implicarse. Es por ello que, aunque en ocasiones su presencia intermitente en su teatro le haga parecer el cabeza de una gran familia tradicional, uno puede identificarse con sus personajes, malvados y eternos a la vez. Tagore nos pide este esfuerzo de identificación, y lo consigue gracias a las canciones de sus obras, al usarlas como manos, como él dice, para sujetar la puerta. Estas canciones tienen dos objetivos en sus obras teatrales. En primer lugar, son como puntos de apoyo filosóficos reforzados en el viaje a través de los personajes que sirven de ayuda cuando el discurso y la acción se hacen demasiado superfluos. En segundo lugar, crean un espacio de alivio en la compleja densidad de la experiencia humana y ayudan a los personajes a comenzar un viaje misterioso al dar a entender que el ser humano no es un mero personaje de la causalidad en el continuum espacio-temporal.

Identificar la situación propia y dejarla atrás: éstas son las dos funciones de las canciones de Tagore. Tras cumplir estos dos objetivos, estas canciones bajan del escenario y se incorporan a la vida normal del bengalí. No me parece que exagerara cuando afirmaba que si sus manifestaciones creativas de otros géneros no sobrevivían, al menos sus canciones quedarían para la prosperidad, ya que por estas canciones se ha convertido en el portavoz más íntimo de todos los aspectos de la vida de los bengalíes. Cuando comienzan a agolparse las nubes del monzón, éstas no entonan el *Miya ki malhar* de la música clásica de los *Ragas**, sino que recurre a las *Rabindrik**, secuencias de canciones en las que el poeta aplica múltiples

variaciones de este modo musical. Un poeta de mi generación, Sankha Ghosh, a pesar de no creer en Dios, acudió en busca de consuelo tras la muerte de un gran amigo, al modelo de trío de totalidad expresado en *Rabindrasangit*, constituido por *Prakriti* (Naturaleza), *Puja* (Oración) y *Prem* (Amor), y recitó aquellas canciones como poemas. A Rilke también le resultaba placentero leer *Die Lieder des Inders*, es decir, “las canciones de los indios”. Ignoraba el hecho de que las canciones estaban también compuestas por propio el poeta. Cabe añadir a todo esto que Heine escribió cerca de 350 canciones que estuvieron incompletas hasta que Schumann y Silcher les pusieron música, mientras que Rabindranath Tagore, el traductor más activo de Heine al bengalí, escribió y compuso la música de al menos 2500 canciones. Los bengalíes nunca se cansan de deambular por las numerosas cámaras del amplio edificio de la música de Tagore, pero no suelen ser conscientes del arte inherente a estas canciones, que expresan todos sus estados de ánimo y provocan una clase especial de afasia alimentada. Las canciones sincronizan su silencio correctamente, e incluso curan la aflicción y la agonía de la gente. Este uso terapéutico de las canciones de Rabindranath, sin duda, las ha vulgarizado en cierta medida. Su uso ha corrompido su calidad de inuitilitario. Lo que yo trato de hacer ahora es, por lo tanto, recibir estas canciones más allá de la terapia, con un sentido brechtiano de desapego y alienación. La cuestión que puede surgir es: ¿no se deberían tratar estos textos como parte esencial del *Gesamtkunstwerk*, obra completa de arte, como Wagner lo definía? ¿Acaso no los integró el poeta en sus óperas y piezas danzadas, así como en su ficción, de manera contextual y orgánica? Desligarlos de esta totalidad para el uso privado o colectivo significaría una clase de sabotaje a su testamento a modo de venganza por intereses de grupos superiores.

Exactamente esto pasará ahora que la cultura bengalí ha sido dividida geopolíticamente. Un ejemplo será suficiente: Tagore, al buscar el estado ancestral de Selaidaha (en el actual Bangladesh) entró en contacto directo con el pueblo común, y como consecuencia, escribió un gran número de relatos cortos excelentes. La celebración del cumpleaños de Tagore, que aún se celebra por todo lo alto en Selaidaha, en mayo de 1990 provocó una gran polémica durante la que se hicieron las siguientes declaraciones: «La visita del poeta a Selaidaha dio muchos frutos en forma de relatos cortos. La atmósfera de este lugar, donde escribió cincuenta y siete relatos durante su estancia, le inspiró para convertirse en un gran escritor. En cuanto se fue a las planicies ondulantes y áridas de Birbhum (Bengala Occidental) su creatividad mermó (*The Statesman Weekly*, 19.05.90). ¡Qué

afirmación tan cierta a la vez que sesgada!

Cuando volví definitivamente a Calcuta de Santiniketan en 1949, me sentí afortunado de poder establecer una distancia topográfica entre Selaidaha y Santiniketan. En otras palabras, estaba peligrosamente en equilibrio entre los dos centros de la actividad creativa de Tagore, mientras me enamoraba de los personajes femeninos de sus relatos cortos también podía valorar la gran complejidad de las figuras urbanas que dibujó Tagore durante su estancia en Calcuta, la tercera base en su vida creativa. Fue aquí donde Tagore rompió con las normas tradicionales establecidas y se adaptó a las aún inestables del siglo veinte. En 1910 la naturaleza humana cambió, según observó Virginia Woolf. Así pasó con la de Tagore, al menos en su ficción psicológica. Tagore fue uno de los primeros lectores indios de la *Interpretación de los Sueños* de Freud en 1915, y en su novela *Chaturanga* (1916) creó a Sachish, un personaje masculino con los impulsos libidinosos de la psicología freudiana. Este personaje no podía descansar en ninguna postura y mientras se balanceaba entre el racionalismo positivista y el *vaishnavismo** devocional experimentó este desconcertante sueño erótico:

Alguien abrazó mis piernas. Primero pensé que se trataba de una bestia salvaje, pero las bestias tienen pelo—esto no tiene. Pensé que podía ser algo como una serpiente, una criatura que desconociera. Dios sabe cómo es su cabeza, su cuerpo o su cola—cuál es su técnica de destrucción, porque era suave, repulsiva, y echaba chispas de hambre.

Su homóloga femenina, Damini, tampoco es la personificación del arquetipo de perfección, con principios de valor para la vida como Tagore quería que fuera. Esta mujer se deshace de los tentáculos controladores de su creador, un centinela del ethos o de la rectitud en sus conversaciones sobre religión, filosofía y sociedad. Ella se sitúa en una tierra sin hombres, de forma que se mueve del auspicio centro de gravitación de Tagore: “Donde no hay respuesta a una pregunta o solicitud con un fondo tan ilimitado y tan pálida, Damini apareció de repente. Aquí todo se había eliminado para alcanzar la limpieza original, sólo que había un gran NO languideciendo bajo sus pies. Sólo cuando nos damos cuenta de cuán desconsiderada está la observación de Romain Rolland: “Tagore retrocedió en todo lo que significara NO.”

Es por esta falacia de representar a Tagore como mejor marcador de normas

de lo que era que la mayor parte de las traducciones de la literatura de Tagore en Europa ha fallado. Por ejemplo, *La Canción de Ofrendas* o *Gitanjali*, que no pertenece a ninguna forma institucional de religión, se convierte en alemán en *Liedopfer* (El sacrificio de canciones) o *Weihgabe in Liedern* (Consagración a través de canciones). Otro ejemplo es que la versión sueca del *Der Gartner* (1913, El Jardinero) se convierte en 1914 en *Ortagardsmastaren*, en la que Jesús de Nazareth es considerado por las mujeres como un jardinero tras su resurrección. Es por ello que incluso la psiqué sensible de Andre Gide envuelve las líneas del *Gitanjali* de la siguiente forma: “Tratando con mis oídos embrujados/ pretendes disfrutar tu propia canción”, con un *Parvis*, que en francés significa el santuario exterior de una catedral.”

La traducción debería ser un reto para re-experimentar las matrices culturales del original, en el que el autor oscila constantemente entre sus fuentes monistas y sus múltiples seres. Esto es exactamente lo que ocurrió en la última década de la poesía de Tagore, cuando el autor transgredió su propia percepción del mundo y se convirtió en otro a modo de Febo Apolo, el dios de la creación poética, que reúne “materia prima de algún lado más allá del consciente”. Para mí, como bengalí, tampoco ha sido nunca fácil comprender esta disposición: este deseo del poeta de dejar su propio nexo establecido y penetrar “la voz por recoger del inconsciente colectivo”. Mientras preparaba la antología *Der andere Tagore* (El otro Tagore), me alegraba de que Lothar Lutze seleccionara los poemas de Tagore que estaban enigmáticamente atrapados entre el uno y el otro. Yo era responsable de Tagore, el inmutable Tagore, el que nunca se daba por vencido y trataba de estar acorde con su universo equilibrado, mientras que Lothar Lutze, el otro traductor, el desapegado, prefería el alter-Tagore que se alejaba subconscientemente de su personalidad preestablecida. Fue en esta lucha que ambos descubrimos la grandeza de Tagore, profana y del otro mundo al mismo tiempo. Alex Aronson, quien se echa en falta aquí, observó estos dos aspectos cuando se dio cuenta de que en nuestra traducción había una yuxtaposición de los mundos similar a las de Hoelderlin y Paul Celan, y añadió que esta variedad era inherente al estilo de Tagore y no el resultado de caprichosas interpolaciones de los traductores.

Es esencial para mí ahora destilar la sustancia quintaesencia de Tagore del vasto continente de creaciones producido por uno de los autores más prolíficos del mundo. Para ello, prefiero los escritos en los que da rienda suelta a su creatividad de aquéllos derivados de su persona conceptual. No es que ignore la importancia

de sus tratados sobre religión, política, filosofía o educación. De hecho, aprendo mucho de ellos y creo que son extremadamente relevantes en esta época de confusión posterior a la Guerra del Golfo. Pero me resulta mucho más placentero cuando al optar por la mortalidad, se deshace de sus tributos inaccesibles y juega. Estas dos naturalezas, la instructiva y la juguetona, coexisten orgánicamente en él. La alternancia surge cuando reemplaza uno por el otro. Paradójicamente él mismo lo considera “la unidad de la contradicción propia” en su autobiografía titulada *Atmaparichay*. Justo al momento de convertirse en un explorador optimista de la prosa discursiva, voluntariamente pierde dirección en su obra en verso y se quita de encima todos los juicios de valor. Es acerca de este último que se inclina mi simpatía actualmente.

Mis amigos me reprenden cuando me deleito con su prosa fantástica *Sey* (Él), escrito justo cuatro años antes de su muerte. Me hacen recordar *Er* (Él), de Kafka, una exquisita colección aforística, y sin embargo aún encuentro *Sey* de Tagore más kafkiana en su rudimentaria profundización en las profundidades de la consciencia en la que “él” se convierte en “ella” o “ello” y finalmente disuelve el egoísmo supremo de la primera persona.

Esto me hace abordar el tema de las pinturas de Tagore que, pintadas entre 1928 y 1940, compiten con sus canciones, al menos en lo que a número se refiere, al menos unas 2000. Comenzó con caligrafías indecisas y garabatos, para poco a poco irse haciendo con la armonía de simetrías ornamentales y al fundirse con colores fuertes desarrolló un mundo totalmente diferente repleto de entidades mezcladas rudimentarias, donde dominaba una impenetrable oscuridad. Aquí es donde la desesperación se convierte en duda, el hombre anciano en mujer joven, la mujer en animal. Aquí es donde el poeta, como pintor, se arriesga a perder popularidad entre sus jóvenes devotos que le adoran ciegamente como a *Gurudev**. Y aquí es donde el rey de los valores estéticos se separa de toda la parafernalia majestuosa y manifiesta su genio como el común de los mortales y no como supernova.

Pintor, también músico, pero sobre todo escritor y poeta, dramaturgo, polémico ensayista: mi Tagore, el Tagore que he experimentado a lo largo de toda mi vida, de mi inestable juventud en adelante, abarcando todos los géneros y temas. Un espíritu fecundo que se mueve con delicadeza y seguridad en las alturas de la sensibilidad a la vez que carece de reparos para sumirse en el abismo. Ni

santón ni gurú, pero con la autoridad suficiente para suponer irrevocablemente para mí, como escritor en bengalí, un desafío artístico y humano.

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

Traducción del inglés de Cristina Herrero

Discurso inaugural pronunciado en el Simposio sobre Tagore que tuvo lugar en Darmstadt en el marco del Festival de India en Alemania, 1993



Lo Universal es Personal: La Relevancia de la Literatura de Tagore en la Actualidad

William Radice

Juan Mascaró (1897-1987), el traductor mallorquín de los *Upanishads*, *Bhagavad Gita* y *Dhammapada* al inglés para la serie *Clásicos* de Penguin, compiló también un libro único de aforismos y reflexiones titulado *La creación de la fe*. Mascaró abandonó España durante la Guerra Civil Española, y se estableció en Inglaterra. Yo les conocí a él y a su mujer Kathleen muy bien, y él fue una importante influencia para mi obra. Cuando murió, preparé *La creación de la fe* para su publicación en inglés.¹ Elegí un aforismo del libro, “Lo universal es personal”, como epígrafe para un libro de mis propios poemas.² El libro estaba dedicado a Kathleen Mascaró, y su título *The Retreat* (El retiro), era también el nombre de su casa en el pueblo de Comberton, cerca de Cambridge.

“Lo universal es personal” me parece útil como guía para leer y comprender las obras de Rabindranath Tagore. Personal/universal; finito/infinito; tierra/cielo; realismo/idealismo; tiempo/eternidad; masculino/femenino, Occidente/Oriente... El pensamiento y la obra de Tagore giraban en torno a opuestos de ese tipo. En su *Jibansmriti* (Mis reminiscencias, 1917) él habló de “el tema sobre el cual versaban todas mis obras: lo infinito en lo finito y lo finito en lo infinito”. En *The Religion of Man* (La religión del hombre, 1931), definió arte como “la respuesta del alma creativa del hombre a la llamada de lo real”. Lo ‘real’ para Tagore incorporaba tanto a lo trascendente como a lo inmanente. Esto le convirtió en un escritor de poemas y canciones que alcanzan a un Espíritu siempre real, siempre presente, aunque siempre inalcanzable. Pero también le hizo un escritor



Juan Mascaró (1897-1987)

de historias y novelas que se centra con gran perspicacia en la experiencia humana real, práctica. Sus grandes obras reflejan ambas cosas al mismo tiempo. Uno de los ejemplos preferidos de 'lo infinito en lo finito' es su poema *Tal-gach* (La palmera, 1922), que todo escolar bengalí aprende de memoria. El balanceo de las ramas del árbol en la brisa representa su anhelo por el cielo:

Piensa, quizás mis hojas son plumas,
y nada me retiene ahora
de elevarme sobre su balanceo.

Pero cuando el viento amaina,

la mente del árbol regresa
a la tierra, recuerda que la tierra es su madre:
y entonces le gusta una vez más
su rincón terrenal.³

Mientras trabajaba en mi nueva traducción – encargada por *Penguin India* para el 150 aniversario en 2011 del nacimiento de Tagore en 1861 – del libro más conocido de Tagore, *Gitanjali*, fui plenamente consciente de las oscilaciones entre lo personal y lo universal en sus poemas y canciones que comprende el libro. *Gitanjali* se hizo internacionalmente conocido a través de la propia traducción de Tagore, con edición e introducción de W.B. Yeats. Fue publicado en edición limitada por *India Society* en Londres en noviembre de 1912, e

inmediatamente después - tras su éxito de ventas- por *Macmillan* en marzo de 1913. Este libro catapultó directamente a Tagore a la consecución del premio Nobel de Literatura en noviembre de 1913.

Aunque el libro ha circulado durante casi un siglo en numerosas ediciones y segundas traducciones, sus orígenes y relación con las obras bengalíes de Tagore no han sido bien comprendidos. En 1910 publicó un libro de poemas líricos en bengalí, muchos de los cuales eran canciones, con el título *Gitanjali*. Cincuenta y tres de los 103 poemas de este libro fueron escogidos para ser incluidos en su libro en inglés, *Gitanjali (Song Offerings)*. El resto fueron extraídos de otros diez libros en total, de manera que *Gitanjali* en inglés es en realidad toda una colección o antología miscelánea, pese a su apariencia de unidad estilística.

La historia sobre cómo llegó el libro a su forma publicada es complicada, y la investigo en detalle en la introducción y apéndices de mi libro. Antes de su llegada a Inglaterra en junio de 1912, Tagore escribió ochenta y tres traducciones de sus poemas y canciones en un cuaderno que le entregó posteriormente a su amigo, el pintor inglés William Rothenstein. Conocido como “el manuscrito Rothenstein”, el cuaderno se ha conservado entre los documentos Rothenstein en la biblioteca Houghton en Harvard. Las ochenta y tres traducciones provienen de cuatro libros- *Gitanjali* (1910), *Gitimalya* (1914), *Naibedyá* (1901) y *Khéya* (1906) y una obra dramática, *Achalayatan* (1912). En mi opinión, la selección y los arreglos fueron considerados muy cuidadosa y coherentemente.

Durante el viaje a Inglaterra, Tagore continuó traduciendo poemas y canciones, completando un segundo cuaderno que ahora está perdido. Rothenstein, Yeats y otros amigos en Londres quedaron tan impresionados por esas traducciones como lo habían estado por las del primer cuaderno, y ellos debieron de haberle animado a incluirlas cuando la publicación de *Gitanjali* se convirtió en una posibilidad. La selección, la secuencia, los párrafos, la puntuación, la expresión fueron considerablemente modificados bajo la dirección de Yeats. La sucesión de acontecimientos fue tan rápida, que hubiera sido muy difícil para Tagore controlarla, incluso de haberlo deseado. El libro tuvo un éxito tal, que Tagore se sintió obligado a partir de entonces a reconocer su deuda con Yeats. En una carta a Rothenstein del 26 de noviembre de 1932, escribió:

Estoy seguro de que recordarás con qué reacia vacilación dejé en tu mano mi manuscrito de *Gitanjali* sintiéndome seguro de que mi inglés era de ese tipo

amorfo por cuya sintaxis un colegial podría ser regañado. Al siguiente día viniste a mí apresuradamente con una seguridad que me atrevo a no tomar en serio y para demostrarme la competencia de tu juicio literario hiciste tres copias de aquellas traducciones y se las enviaste a Stopford Brooke, Bradley y Yeats. La carta que Bradley te envió en respuesta no me dejó lugar a sentirme inseguro sobre el mérito de aquellos poemas y la opinión de Stopford Brooke me lo corroboró también. Éstas eran entusiastas por lo que puedo recordar. Pero incluso entonces no tuve dudas de que no era el lenguaje, sino el sentimiento ferviente expresado de una manera simple lo que les conmovió. Aquello era lo suficientemente acertado para un extranjero y los incansables elogios que me hicieron aquellos críticos renombrados fueron mucho más de lo que jamás habría podido esperar. Entonces vinieron aquellos deliciosos días en los que trabajé con Yeats y estoy seguro de que la magia de su pluma ayudó a mi inglés a conseguir cierta calidad de permanencia...⁴

Pero en muchas de sus cartas en inglés y en bengalí, Tagore es ambivalente respecto a sus traducciones en inglés y la carrera occidental e internacional que dependía de ellas. A menudo expresó arrepentimiento incluso por haberlas hecho, normalmente afirmando, siempre que estaba de ese ánimo, que su inglés no era lo suficientemente bueno.

En mi nuevo libro, sostengo que gran parte de la ambivalencia de Tagore sobre *Gitanjali* y los libros que le siguieron derivaban de un profundo sentimiento (lógicamente no expresado explícitamente de este modo) de que le había sido quitado de las manos. Cuando el poeta inglés Robert Bridges quiso hacer algunos cambios en los poemas de *Gitanjali* que él había elegido para una antología llamada *The Spirit of Man* (El espíritu del hombre), Tagore se resistió un poco, escribiendo en otra carta a Rothenstein:

Por supuesto, en aquel tiempo jamás pude imaginar que nada de lo que yo pudiera escribir encontraría hueco en tu literatura. Pero la situación ahora ha cambiado. Y si es verdad que los retoques de Yeats han hecho posible que *Gitanjali* ocupe el lugar que ocupa, entonces debe ser reconocido. Al menos por mis posteriores escritos inadulterados, se debería descubrir mi verdadero nivel y la más leve pizca de mentira debería ser borrada de la fama de la que disfruto ahora. No importa lo que la gente piense de mí, pero lo que más me importa en el mundo es ser fiel a mí mismo. Ésta es la razón por la que no puedo aceptar

ninguna ayuda de Bridges reconociendo dónde la gramática es incorrecta o han sido usadas palabras inadecuadas. Mis traducciones son prosa sin ambages, – mi propósito es hacerlas simples con sólo una sugerencia de ritmo para darles un toque de lírica, evitando todos los arcaísmos y convenciones poéticas.⁵

“Lo que más me importa en el mundo es ser fiel a mí mismo”. Esa frase resulta conmovedora y significativa cuando uno se da cuenta de lo profundamente personales que eran los poemas y canciones de *Gitanjali* para Tagore. La ‘etapa *Gitanjali*’ completa, como la han llamado los críticos bengalíes, fue un redescubrimiento extremadamente prolífico de su propia creatividad que siguió a una atroz sucesión de dolores por las muertes de seres queridos: su esposa en 1902, su hija Renuka seis meses más tarde, Satischandra Ray (un joven y querido compañero en Santiniketan) en 1904, su padre en 1905, y la muerte de su hijo menor Samindranath en 1907. El poeta modernista y crítico bengalí Buddhadeva Bose describió muy bien esta etapa:

Se tiene constancia de que, mientras componía las letras bengalíes, era como un hombre angustiado, deambulando por la noche entre los árboles de *shal* de Santiniketan, rellenando páginas mientras viajaba en trenes o carros de bueyes, acumulando hasta cinco o seis durante un solo día. Parece que estas traducciones eran una consecuencia de este estado de arrebatamiento: deberíamos apuntar que en la primavera y el verano de 1912 estuvo traduciendo y al mismo tiempo escribiendo nuevas piezas en bengalí.⁶

Hablando de los poemas y canciones que eligió para traducir, Tagore recalcó varias veces lo personales que eran. El 30 de diciembre de 1912 escribió a William Rothenstein: “Estos poemas míos son muy diferentes de otras producciones literarias del estilo. Son para mí revelaciones de mi verdadero yo. El hombre literario fue un mero monje amanuense – muy a menudo sin saber nada del verdadero significado de lo que estaba escribiendo...” El 6 de mayo de 1913 escribió a su sobrina Indira Devi (carta que da muy citada cuenta de la génesis de sus traducciones): “fueron una expresión de mis sentimientos más íntimos, fueron mis oraciones más humildes, mis más sinceros *sadhana**, y un reflejo de mis alegrías y mis penas.”⁷

¿Hasta qué punto fue comprendido esto cuando *Gitanjali* y el Premio Nobel alzaron a Tagore al pináculo de la fama mundial? En la elocuente introducción

de Yeats, la cual marca muchísimo la pauta para el reconocimiento de Tagore internacionalmente, hay muy poco énfasis en lo personal. En lugar de eso, Tagore es visto como un representante icónico de una antigua cultura cuyos valores adoptó Yeats como modelo para el renacimiento literario irlandés que estaba intentando encabezar:

Estas letras – las que están en el original, me cuentan mis amigos indios que son letras llenas de sutileza de ritmo, de intraducibles delicadezas de color, de invención métrica – presentan en su pensamiento un mundo con el que he soñado a lo largo de toda mi vida. Las obras de una cultura suprema, en ellas sin embargo aparecen tanto el crecimiento de la tierra común como la hierba y los juncos. Una tradición, en la que la poesía y la religión son la misma cosa, ha pasado a través de los siglos, recopilando desde la erudita e indocta metáfora y emoción, y ha llevado de nuevo a la multitud el pensamiento del sabio y del noble...

Yeats no tenía conocimiento de la compleja y sofisticada cultura híbrida del siglo XIX bengalí a la cual pertenecía la familia Tagore. Aunque varias tradiciones literarias y culturales indias y bengalíes - los *Upanishads**, el culto *Vaishnava** del amor de Radha por Krishna, las canciones de los *bauls** errantes – tienen su impronta en *Gitanjali*, los poemas y canciones de Tagore no son en absoluto tradicionales en forma o en estilo. Como los escritores en Europa a partir del Renacimiento, él recogió y adaptó las tradiciones según sus necesidades, e introdujo muchos rasgos que eran completamente nuevos. Sus obras no eran los productos impersonales de una cultura del estilo de los poetas de la Bengala medieval (premoderna), muchos de los cuales eran anónimos.

La obsesión occidental – todavía viva hoy – de ver a Tagore en términos icónicos, como un representante del místico Oriente o la *philosophia perennis* indudablemente se convirtió en un lastre para él. Hay poemas en *Gitanjali* que son inicialmente una profecía del precio que él pagó por la fama. Aquí hay dos que están publicados consecutivamente en el manuscrito Rothenstein con notable relevancia. El primero se convirtió en el n° 29 en el texto publicado. El segundo fue omitido – junto con otros dos – por razones desconocidas. Yo los presento aquí en mi nueva traducción y también en el nuevo texto que he elaborado de las traducciones de Tagore, las cuales se alternan con las mías en mi libro y se ciñen lo más posible al manuscrito:

Él, quien junto a mi nombre se mantiene escondido
en la prisión de ese nombre está muriendo.
Olvidando todo lo demás de día y de noche,
hacia el cielo ese nombre para siempre apilando,
pierdo en su oscuridad
mi propia chispa verdadera.

Polvo sobre polvo, capa sobre capa impactando,
más y más alto ese nombre mío estoy alzando.
Por miedo a que en cualquier lugar una grieta o agujero se esté formando,
mi corazón está siempre temeroso e inquieto.
A medida que refino esta mentira,
yo pierdo lo que es mío.

MS 32

Él, a quien yo encierro con mi nombre, está muriendo en esta mazmorra. Estoy
siempre ocupado construyendo este muro por todos lados y cuando este nombre
escala el cielo día a día pierdo de vista mi verdadero ser en su oscura sombra.

Me preocupo mucho por esta muralla de mi prisión y la revoco con polvo y
arena no sea que un mínimo agujero fuera dejado en este nombre y por todo el
cuidado que tengo de vista pierdo mi verdadero ser.

El día que borres
mi nombre, Señor,
ese día seré libre.
Renaceré en ti
en vez de en un sueño
creado por mí.
Tu letra está tachada
por la línea
de mi nombre.
¿Cuánto tiempo más
habré de acarrear el mal
de esa clase de fama?

Roba las ropas de otros
para su propio
disfraz;
Graba sobre todo
otra música
para expresarse él mismo.
¡Basta de este nombre!
solo el tuyo llevaré
a mis labios.
seré uno con el todo
cuando mi nombre
se deslice en el anonimato.

MS 33

En el día que tú penetres este mi nombre, mi maestro, seré libre y abandonaré esta fantasía de mi propia creación y ocuparé mi lugar en ti.

Al garabatear mi nombre sobre tu letra cubro tus obras. No sé yo lo lejos que podría ser llevado tal horror.

Esta vanidad de nombre arranca plumas de otros para decorar su propio yo y para ahogar toda la otra música que toca su propio tambor. Oh, déjalo que sea completamente vencido en mí y deja que llegue el día en el que sólo tu nombre suene en mi lengua y sea aceptado por todos por mi reconocimiento sin nombre.

El deseo de Tagore de fundir su identidad con la identidad de Dios— fuertemente patente en el segundo poema— nos lleva al núcleo filosófico de su compromiso con ambos, lo universal y lo personal. Volveré a este punto al final de este artículo, pero déjenme considerar primero la relevancia de Tagore en la actualidad, a la luz de la naturaleza personal de los poemas de *Gitanjali* — tan evidente en estos como en todos los otros poemas, pero pasada por alto por Yeats y sus otros admiradores occidentales en su vida aunque parezca extraño.

No hay duda de que el nombre y la fama que llegaron a atrapar a Tagore como hombre y como individuo fueron en parte creación propia. Efectivamente, sus admiradores extranjeros hallaron en él aquello que querían hallar, pero él también les dio lo que ellos querían.

En primer lugar, su manera de traducir sus poemas, incluso si Yeats tuvo mucho que ver con el establecimiento de su estilo y tono, encubría tanto la variedad formal (*Gitanjali* es esencialmente una mezcla de canciones o poemas-canciones, sonetos de 14 líneas, y poemas-baladas en forma de estrofas), como la turbulencia emocional del libro. Por razones que yo personalmente encuentro incomprensibles, fue percibido en Occidente como un poeta con un sereno dominio de sí mismo. Si se lee el manuscrito de *Gitanjali* – o mi nuevo texto basado en el manuscrito – se verá que el efecto es cualquier otro menos sereno. Los poemas se precipitan de una emoción a otra, rebotando unas contra otras o cambiando repentinamente el estado de ánimo de forma bastante violenta.

En segundo lugar, la filosofía universalista que Tagore expuso en sus múltiples conferencias y ensayos, fomentando la paz internacional, la educación del niño en armonía con la naturaleza, y evitando cualquier tipo de sectarismo religioso, pronto atrajo más atención que su poesía. Cuando las audiencias de todo el mundo se reunían para escuchar a Tagore, acudían esencialmente por su mensaje, no para tener una experiencia literaria.

En tercer lugar, su aspecto único y carismático, con su barba larga y sus largas vestiduras (¿panasiáticas?) diseñadas por él mismo, parecían desconectarle de la sociedad y la cultura de Bengala en la cual estaba en realidad firmemente enraizado.

En este año del 150 aniversario, en el que están siendo organizados numerosos eventos por todo el mundo para celebrar el genio de Tagore, ya está claro que para muchos de los organizadores el mensaje continúa siendo primordial. Parece ser que Tagore sigue resultando relevante porque tuvo muchas ideas – sobre educación, medio ambiente, religión, consumismo, nacionalismo y otras – que resuenan con nuestras ansiedades e ideales contemporáneos. Siempre que se me pregunta por la relevancia actual de Tagore, se espera que hable sobre tales asuntos. A menudo estoy deseando hacerlo, puesto que no niego que sus ideales sean de gran relevancia, y que muchas de sus mejores obras sean proféticas respecto a nuestro actual dilema.

Pero en cualquier gran escritor o artista, ¿son suficientes los ideales y las ideas? Para mí, como traductor de las obras literarias de Tagore en las últimas

cuatro décadas, Tagore es relevante hoy en día porque fue un gran artista creativo – sobre todo un poeta, pero también un escritor de canciones, historias, novelas, obras dramáticas, y un pintor pionero además.

En una conferencia que di en marzo de 2011 en Copenhague y Lund sobre la relevancia de la literatura de Tagore hoy en día, identifiqué seis cualidades que hacen sus obras tan gratificantes de leer y traducir: claridad, racionalidad, profundidad de sentimiento, poder rítmico, clarividencia y adaptabilidad. Ilustré estas cualidades con extractos, concluyendo con parte de un DVD de la extraordinaria ópera de Param Vir *Snatched by the Gods* (Raptado por los dioses), cuyo libreto, escrito por mí, está basado en mi traducción de su electrizante poema narrativo *Debatar gras*.⁸

Una cualidad de intimidad, un llamamiento a las emociones personales más profundas, bien podría añadirse a la lista. ¿Qué hace a Tagore tan querido y tan especial para sus compatriotas, sus conciudadanos bengalíes? Si se les pregunta por ello, no empezarán a hablar sobre su mensaje, o al menos no al principio. Lo más probable es que mencionen sus canciones. Se trata de *Rabindrasangit*, las canciones de Tagore que – más profundamente entre todas sus obras – combinan lo personal con lo universal. Los bengalíes aman las canciones porque, cuando las escuchan o las cantan, se funden en uno con el poeta y sus sentimientos. Cada canción de Tagore es una expresión de ambos sentimientos, los del poeta y los de sus oyentes.

Las canciones fueron también las obras escritas por él que le llevaron más cerca de lo divino. He defendido en otra conferencia que en sus canciones, Tagore logró ser ambos: dualista y monista. Sus palabras e imágenes son más dualistas o *dvaita**, porque se ocupan principalmente de las relaciones – entre el hombre y la mujer, o lo humano y lo divino. Pero en su música, son no-dualistas, *advaita**.⁹

Como poeta y poeta-músico (más que como místico o santo), Tagore encontró una manera de resolver un acertijo que era parte del patrimonio espiritual indio y el cual también sintió fuertemente él mismo, pero que era muy difícil de expresar en palabras. El acertijo es que nuestro más profundo yo o *atman** – el cual nos da nuestra conciencia e identidad – es en última instancia lo mismo que *Brahman** o el espíritu universal del cual depende el universo completo para su existencia. El hecho de que esta antigua idea le fascinara y le desconcertara por

igual se confirma con el hecho de que escribió no menos de tres, tardíos, sumamente complejos poemas con el título *Ami* (Yo). El primero está en su libro *Parishesh* (1932), el segundo está en *Sesh Saptak* (1935) y el tercero está en *Syamali* (1936). No hay cabida para discutir estos poemas aquí – es algo que me gustaría hacer en un próximo artículo. Pero el puro hecho de que los escribiera, de que luchan frontalmente con la relación entre lo personal y lo universal, demuestra lo crucial que era para él ser ambos.

Me parece que el correcto equilibrio entre lo personal y lo universal es vital para nuestra comprensión de Tagore, esté nuestro interés en él principalmente centrado en su mensaje o en sus logros creativos. Él no será relevante para nosotros en la actualidad o en tiempos futuros a menos que percibamos su universalidad. Pero no comprenderemos debidamente su universalidad si no comprendemos que fue expresada de forma personal y local. *Gitanjali* emprendió su carrera internacional, y *Gitanjali* es una vez más, cien años después, un buen lugar desde el que leer de nuevo a Tagore – en la medida en que nos podamos aproximar a lo que en realidad estaba en su mente cuando escribió y tradujo los poemas y canciones que contiene.

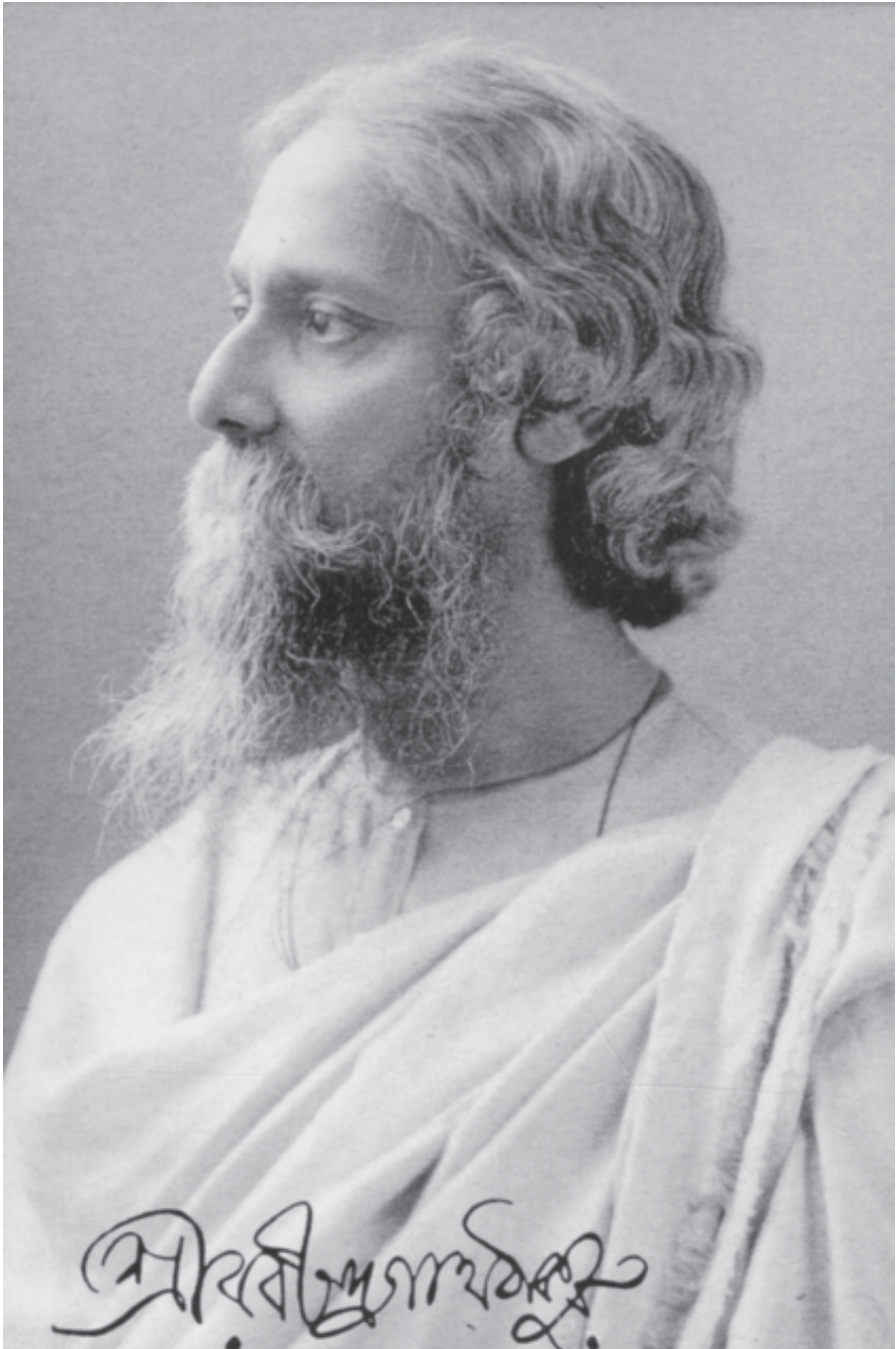
*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

Traducido del inglés por Pilar Ordín

NOTAS

- 1 Juan MASCARÓ, *The Creation of Faith/La Creació de la Fe*, con introducción de William Radice (Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1994; Rupa & Co., Delhi, 1995; Bayeux Arts, Calgary, 1999).
- 2 *The Retreat: poems 1984-88* (El retiro: poemas, 1984-88), University Press Ltd., Dhaka, 1994.
- 3 La traducción al inglés es mía. Rabindranath Tagore, *Selected Poems* (Selección de poemas) Penguin, 1985, p. 87.
- 4 La carta completa se puede encontrar en *Imperfect Encounter: Letters of William Rothenstein and Rabindranath Tagore 1911-1941* (Encuentro imperfecto: cartas de William Rothenstein y Rabindranath Tagore 1911-1941), editada con introducción y notas de Mary M. Lago, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, 1972, pp.345-6.
- 5 4 de abril de 1915. Ibid, p. 195.
- 6 “Tagore in translation” (Traducir a Tagore), en *Jadavpur Journal of Comparative Literature*, Vol. 3, 1963, Jadavpur University, Kolkata, p. 25.
- 7 Ver Uma Das Gupta (ed.) *My Life in My Words*, Penguin India, New Delhi, 2006, p. 161. Traducido al español como ‘Palabra por Palabra’, La otra Orilla, Barcelona, 2010.
- 8 Mi traducción del poema se puede encontrar en mis *Selected Poems* (Selección de poemas) de Tagore (1985), de Penguin. Nacido en Delhi, Param Vir es ahora una figura bien establecida en el mundo de la música contemporánea. La ópera fue encargada por Hans Werner Henze para la Bienal de Munich en 1992, y ha sido representada en muchas ciudades europeas en varias producciones diferentes, junto con su ópera complementaria, *Broken Strings* (Cuerdas rotas) (basada en un cuento de *Jataka**, libreto escrito por David Rudkin). El éxito de la ópera es un indicador entre muchos de que Tagore probablemente se convierta en un recurso cada vez más rico. Con el patrimonio cultural asiático alcanzando ahora al europeo y al americano en cuanto a influencia global, estoy convencido de que veremos que sus obras son usadas cada vez más.
- 9 Ver ‘*Painting the dust and the sunlight: Rabindranath Tagore and the two Gitanjalis*’ (Pintando el polvo y la luz solar: Rabindranath Tagore y los dos *Gitanjalis*) en Amalendu Biswas, Christine Marsh y Kalyan Kundu (ed.), *Rabindranath Tagore: A Timeless Mind* (RT: Una mente atemporal, The Tagore Centre UK, Londres, 2011), pp. 277-88.

Múltiples Facetas



Ideas Sociales y Políticas de Tagore

Humayun Kabir

Cuando se analizan las ideas sociales y políticas de Rabindranath Tagore, el primer aspecto que sorprende es que estaban profundamente influidas por su visión del hombre y el lugar de éste en el universo. Tagore no era ortodoxo en sus creencias religiosas pero toda su vida estuvo impregnada de un profundo sentido religioso. Su padre fue un estudiante aplicado de los *Upanishads** y la mística sufi, que le hizo imbuirse, ya a una temprana edad, de un profundo sentido de la unidad de la vida. Dejó constancia de cómo en su temprana juventud, un día de repente sintió el profundo vínculo de afinidad entre la naturaleza y el hombre, lo cual nos dio una de sus mejores letras y además le reportó el principio unificador que dominaría todas sus acciones durante su larga vida.

En efecto, todos los aspectos de la vida, pensamiento y acciones de Tagore estuvieron dominados por sus profundas convicciones religiosas; tenía una visión de la realidad, según la cual los valores supremos eran los de la verdad, la belleza y la bondad. Su programa educativo ponía de relieve la armonía entre la naturaleza y el hombre, y emanaba de su consciencia de la unidad subyacente a todos los seres. Su respeto por el individuo en la economía y la política se derivaba de su consciencia de que todos los individuos, en último término, forman parte de lo Absoluto. Su énfasis en la cooperación entre los individuos y los pueblos surgía tanto de su respeto por los diferentes puntos de vista, como de su creencia de que todos los seres humanos son hijos de Dios. Creía que los enfrentamientos y los conflictos sólo se producen cuando concedemos demasiada importancia a los intereses de un grupo determinado, porque en cuanto se alcanza la consciencia de la unidad del universo, todas las exigencias de cada grupo encuentran el lugar

que les corresponde. Él pensaba, asimismo, que la religión es el máximo valor de la vida porque pone énfasis en la unidad y el amor a todos los seres.

Tagore creía en la unidad de lo real, enriquecido por la inmensa diversidad de sus manifestaciones. Su concepto de Dios era el de un principio unificador en que la variedad tendría su lugar, y no tanto el de una unidad sin rasgos distintivos en que se perderían todas las particularidades. Él defendía que el individuo es único e importante, y conserva su identidad incluso cuando alcanza la unión con la divinidad. En una ocasión me dijo que, del mismo modo en que cada célula del cuerpo tiene vida propia y, aun así, participa de la vida colectiva del cuerpo, cada ser humano tiene su particularidad y, a su vez, forma parte de la personalidad divina. En este sentido, añadió que, si las células de nuestros cuerpos pudieran ser conscientes de sí mismas y de su identidad, ello constituiría la mejor analogía de la relación existente entre los hombres y Dios.

Con esta visión de la personalidad humana, no resulta sorprendente que Tagore estuviera en contra de la reglamentación o estandarización de cualquier tipo. Declaró en repetidas ocasiones que todo el país sufre siempre que se produce un intento de suprimir la personalidad de cualquier grupo o individuo. Del mismo modo, el mundo entero se empobrece cuando se le niega, a una nación o grupo, el derecho a su auto-desarrollo libre y completo. Allá donde se ha reconocido un principio de respeto y dignidad a los individuos y grupos, el resultado ha sido una ganancia inmensa para todos los implicados; en cambio, allá donde se ha negado este reconocimiento a los individuos y grupos, el resultado ha sido desastroso para el oprimido y desafortunado para el opresor. Estaba convencido de que, al fin y al cabo, cuando se priva de sus derechos a cualquier sector social, se está privando a toda la comunidad.

A pesar de que Tagore daba una gran importancia a la libertad y la dignidad del individuo, también era consciente de las obligaciones de éste para con la sociedad. Establecía una distinción entre el estado y la sociedad, y mantenía que uno de los mayores logros de la antigua cultura india había consistido en demarcar claramente las atribuciones y funciones de ambas nociones. La sociedad india había sobrevivido, con muchos altibajos en su historia, porque había definido el bienestar de la sociedad como una función apolítica y lo había planteado como una responsabilidad de la población, y no del Estado. Según Tagore, en Europa el centro de la vida nacional se encontraba en el Estado, mientras que en la India

estaba basada en la comunidad. En su opinión, esta diferencia explica por qué las vicisitudes políticas han conducido a altercados mayores en la vida social en Europa que en la India. En contraposición, la vida india, a lo largo de los siglos, se ha desarrollado de un modo comparativamente más tranquilo, a pesar de las vicisitudes históricas y los cambios en el poder político. La imagen del pastor indio, que seguía labrando sus tierras mientras los ejércitos enemigos luchaban en los campos cercanos, era en opinión de Tagore una clara demostración del modo en que se diferenciaban la sociedad y el estado en la concepción india.

Tagore creía, y así lo manifestó reiteradamente, que el sistema de *castas** y su correspondiente práctica de la intocabilidad era una de las lacras más lúgubres de la sociedad india. Ésta había impedido el desarrollo de la comunidad india hacia un todo unificado y homogéneo y había sido la causa principal de la miseria y humillación a la que India había sido sometida en varias ocasiones. También era inevitable que Tagore sintiese un interés especial por la incapacitación que la mujer había soportado a lo largo de los siglos. Seguramente no ha habido un defensor más firme de la causa de la mujer, aunque al mismo tiempo Tagore afirmaba que ésta posee sus propias competencias y debería complementar el trabajo del hombre en vez de competir contra él. En sus obras se percibe una intensidad atípica de sentimiento e indignación cuando habla o escribe sobre las injusticias y miserias que surgían de la casta, la intocabilidad o el género.

Cuando los privilegios se desvinculan del linaje o estatus y dependen de la contribución del individuo a la sociedad, Tagore no era reacio a la distinción entre personas. Él era un idealista práctico que conocía las diferencias del hombre en capacidad y carácter, y que la igualdad de oportunidades es compatible con las diferencias en el éxito. De hecho, mantenía que éste era uno de los mecanismos que permitía funcionar de manera saludable a la sociedad. Subrayó que en la India antigua e incluso medieval, el prestigio social dependía de contar no tanto con el favor del rey como con la aprobación social, la cual implicaba importantes servicios a la comunidad. Tagore lamentó la progresiva desaparición de esta valoración social y repetidas veces dijo que la sustitución de la influencia política por la aprobación social es uno de los asuntos pendientes de la India en relación con Occidente.

Desde temprana edad, Tagore comprendió que la vida social no puede funcionar de manera sana sin una economía equilibrada, y consideraba que el

modelo tradicional de vida en la India había suministrado trabajo y seguridad a la mayoría de la población a pesar de no haber sido capaz de aumentar el nivel material de sus vidas. Desde los albores de la historia, la economía de la India ha sido predominantemente rural pero el pueblo autosuficiente también alcanzaba para proveer a varias industrias artesanales. Esta combinación de agricultura con industria y artesanía había servido para cubrir las necesidades vitales más importantes de la gran mayoría de las personas. Tagore también reconocía el hecho de que este sistema había difundido entre la población india una actitud de complacencia y aceptación filosófica de la vida.

No obstante, la admiración de Tagore por la cultura india antigua no le impidió ser consciente de los peligros inherentes a la actitud de confianza ante la aceptación de la vida. Era consciente de que esto podría incitar a una postura conservadora. Peor aún, la complacencia y aceptación a veces degenera en conformidad y pasividad. Tagore condenaba ambas de forma contundente y sostenía que el declive de la India comenzó cuando ésta perdió el espíritu aventurero en busca de lo nuevo y lo desconocido. Para Tagore, la inflexibilidad y el conservadurismo que aspiran a oponer resistencia al progreso y al cambio son los mayores enemigos de la vida.

Tagore no era un oscurantista, pues reconocía que con el cambio de los tiempos la base de la economía tradicional de la India ha decaído sin remedio. Con el advenimiento de la edad moderna, Europa había aceptado la industrialización, quedando así obsoletas las técnicas rudimentarias de la economía rural. El uso creciente de la maquinaria condujo a la producción expansiva y a la necesidad de ampliar mercados. Esto ocasionó cambios no sólo en la esfera económica sino también en las bases políticas, sociales e intelectuales de la sociedad. Tagore admitió que para sobrevivir en un mundo de cambios acelerados, India tendría que ajustarse al modelo de cambio de vida que se desarrollaba en Occidente.

Tagore reconocía el valor de la artesanía y abiertamente admitió que la destreza y el trabajo manual pueden producir objetos más maravillosos. También admitió que si tenemos que abastecer de bienes y servicios necesarios a todos los miembros de la sociedad, se deberá incrementar el uso de la maquinaria. Si se utiliza debidamente, no sólo puede aumentar la suma total de riqueza material, sino también liberar al hombre de la carga y pesadez que supone el trabajo diario.

Tagore acogió con agrado el creciente uso de la tecnología pero, al mismo tiempo, era consciente de los peligros que suponía el uso indiscriminado de ésta; el hecho de que la máquina debía utilizarse como esclavo del hombre y no como su dueño fue el tema de muchos de sus poemas, obras y ensayos.

Tagore estaba descontento con la creciente concentración demográfica en áreas urbanas. Sostenía que el contacto constante e íntimo con la naturaleza es necesario no sólo para la salud física sino también para la salud mental y espiritual del individuo. En lugares más pequeños, ese tipo de contacto es más fácil, pero la ciudad aumenta la distancia entre el hombre y la naturaleza. Además, la ciudad es un símbolo que representa el intento del hombre de vencer a la naturaleza y Tagore pensaba que es más sensato alcanzar la armonía con ella. El hecho de querer conquistar a la naturaleza lleva a querer dominar al hombre, por eso no sorprende que las grandes metrópolis sean impersonales e incluso casi inhumanas. Estas reflexiones explican por qué Tagore, por regla general, estaba en contra de las grandes urbes y creía que las mejores relaciones sociales prosperan cuando el hombre vive en grupos relativamente más pequeños y con un contacto más próximo a la naturaleza.

Por lo tanto, Tagore se inclinaba por municipios pequeños antes que grandes ciudades o diminutas aldeas, y admitía que los pueblos muy pequeños son incapaces de proporcionar a sus habitantes las oportunidades adecuadas en cuanto a educación, salud y expresión personal. Existe un límite por debajo del cual la economía no puede sustentar los servicios esenciales que el hombre moderno requiere. Esto explica el éxodo hacia las ciudades y resulta incontrolable, a menos que se transforme la vida rural y se reduzca el espacio existente entre ciudades y pueblos. Tagore fue uno de los primeros en puntualizar que el movimiento de hombres y mujeres capacitados hacia las ciudades sólo se detendría cuando los bienes que los atraen hacia la urbe se creasen en los pueblos, y así la gente podría aquí encontrar las oportunidades adecuadas para la vida, el crecimiento y la expresión. Tagore no sólo predicó la necesidad de reconstruir la vida económica, social y cultural del pueblo, sino que también elaboró un plan para este propósito. La labor que puso en marcha en los pueblos alrededor de *Santiniketan** es quizás el primer intento deliberado de desarrollar la vida comunitaria de una manera organizada en la India moderna.

Tagore fue un gran partidario de la cooperación en todas las esferas de la

vida humana. Él pensaba que la respuesta a la pobreza de la India se encuentra en la adopción de un método cooperativo en la producción y distribución en cada ámbito, y en particular en el de la agricultura india. Señaló que un campesino de forma individual puede que sea pobre, pero si muchos campesinos agrupan sus recursos, fácilmente pueden llevar a cabo trabajos que van más allá de sus competencias individuales. De este modo, él fue uno de los primeros defensores de la cooperación agrícola en la India y declaró que el principio de cooperación debería salir de las vías económicas para llegar a cada esfera de la vida comunitaria. La sociedad en sí misma es un gran esfuerzo cooperativo y es por medio de la cooperación que la humanidad ha sobrevivido y triunfado sobre otras especies de seres vivos. Tagore aseguraba que a través de la cooperación los hombres y mujeres eran capaces de satisfacer sus necesidades económicas así como de crear condiciones de bienestar social y progreso cultural.

Tagore sostenía que el hombre necesita para su propio bienestar no sólo la satisfacción de sus necesidades físicas sino también la satisfacción de sus anhelos emocionales e intelectuales. Según Tagore, el arte no es un lujo para el hombre, porque los seres humanos aspiran a la belleza en cada aspecto de sus vidas. Un techo de dos metros puede ser adecuado para muchas personas en cuanto a espacio necesario, pero los seres humanos se sienten desdichados en escenarios tan reducidos, por eso diseñan bóvedas más altas con el fin de satisfacer la necesidad de expansión y libertad. Desde el punto de vista de Tagore, la cultura es aquello que completa la dignidad de la vida. A primera vista puede parecer un exceso, pero es una condición para la supervivencia misma. En una ocasión afirmó que una pieza sólida de madera puede ser más valiosa desde el punto de vista puramente utilitario, pero es sólo cuando se ahonda y se ahueca que produce música y satisface al alma. En otro contexto añadió que el comerciante de madera puede ver las flores como algo superfluo e innecesario y, si en tal caso las destrozara, pronto se quedaría sin madera que recoger.

Tagore defendía una sociedad en la que los individuos pudiesen alcanzar toda oportunidad de expresión personal por medio de actividades creativas y cooperativas. No debe haber una gran disparidad de riquezas, poder o posición social entre sus miembros. Cada individuo ha de ser valorado según su específica contribución a la vida social, y todos los hombres tienen que trabajar para ganarse la vida pero, si por cualquier motivo, una persona no es capaz de mantenerse a sí misma, la comunidad debe proporcionarle las necesidades vitales. A cambio, el

individuo debe contribuir a la sociedad hasta el límite de sus capacidades. La expresión personal espontánea del individuo enriquecería la vida de la comunidad y la expresión de la vida comunitaria completaría la realización del individuo. La sociedad sería realmente orgánica y sería más grande que el total de aportaciones de todos sus miembros.

Las opiniones políticas de Tagore no eran más que una extensión natural de sus ideales religiosos y sociales. Con su fe en la libertad e igualdad del individuo, era inevitable que fuese un demócrata en su perspectiva social, económica y política. En la esfera social era un firme adversario de la casta; en los asuntos económicos, sostenía que la riqueza no debería dar ningún privilegio social; en el campo político, su convicción era que no debería existir discriminación alguna por motivos de religión, lengua o sexo. Su visión de la India era de una mancomunidad federada, donde los hombres y mujeres que hablan diferentes lenguas, que profesan distintas religiones, que siguen costumbres diversas y persiguen diferentes vocaciones tendrían total igualdad de oportunidades y de expresión personal. En su visión política básica, estaba completamente de acuerdo con la gran tradición del liberalismo, que defiende que el mejor gobierno es el que menos gobierna.

La confianza de Tagore en la libertad y en la dignidad del hombre se derivaba de su fe religiosa y estaba reforzada por su aceptación del humanismo, que era la postura intelectual imperante de su juventud. Aceptó sin reservas el concepto de democracia occidental, pero a éste añadió la noción india basada en la responsabilidad del individuo hacia el servicio social. Tagore sentía gran admiración por la tradición india, según la cual el hombre puede acumular riquezas y poder por la influencia política, pero sólo puede ganar prestigio y honor a través de la aprobación social, obtenida por el servicio a la comunidad. La libertad y la creatividad constituían para Tagore dos de los valores primordiales de la vida humana. Quizás esto se derivaba de su temperamento poético, porque no puede haber arte sin libertad creativa.

En lo que a asuntos sociales se refiere, la libre creatividad se expresa en la capacidad del individuo de identificarse con la totalidad social. En política, la autonomía local ofrece el mayor margen para las expresiones como la libertad y la creatividad del individuo. Su aversión hacia la reglamentación en cualquiera de sus formas era, por consiguiente, el resultado en parte de su propio

temperamento y en parte del impacto de las ideas liberales de occidente de las que bebió en su primera juventud.

La preocupación que Tagore sentía por el individuo le llevó a desconfiar de importantes organizaciones en la esfera económica y política. En el campo político, Tagore creía en una unión federal compuesta de menores unidades autónomas, pues afirmaba que éstas ofrecían al individuo la mejor oportunidad de libertad y expresión personal. En asuntos sociales y económicos se decantaba por uniones cooperativas más pequeñas, ya que comprendió que era más probable que el individuo se viera superado por las enormes organizaciones que habían crecido en el mundo occidental. Tagore estaba impaciente porque se introdujeran las últimas técnicas de la ciencia occidental en la India, al tiempo que se tomaran medidas para conservar la libertad y dignidad del hombre y de la mujer como individuos. Se rigió durante toda su vida por una perspectiva integrada que buscaba encontrar la armonía y el equilibrio entre los diferentes elementos que constituyen la sociedad india. El mismo enfoque integral le llevó a combinar tradición y experimento en su esfuerzo por resolver los problemas de la vida humana.

La fe de Tagore en la cooperación como la cura de la pobreza nacional y del individuo ya se ha mencionado previamente. Él opinaba que por medio de la cooperación también podemos convertir nuestra debilidad individual en fuerza política, y que esta cooperación en la esfera política se puede desarrollar mejor por medio de un autogobierno local. El individuo sólo alcanza la realización cuando es autónomo, y la comunidad prospera cuando es responsable de su propio bienestar. Tagore creía en la descentralización de la autoridad, ya que sólo de este modo los seres humanos pueden establecer una relación personal los unos con los otros. Una organización mayor deja inevitablemente tras de sí un elemento de impersonalidad y, según Tagore, no existe mayor amenaza para los valores humanos que tales relaciones impersonales y abstractas.

Tagore fue uno de los primeros entre nuestros líderes nacionales en declarar que nuestro sometimiento político era simplemente una expresión externa de debilidad interna. La esclavitud de India enraíza en el abandono del individuo y la aceptación de un sistema social que ha condenado a millones de niños a la indignidad y humillación. Un simple programa político no podría por tanto provocar la liberación de la India, puesto que un programa así sólo trataría los síntomas. Tagore insistió en que las actividades políticas de la India no deberían

limitarse a la mera agitación política sino que también deberían expresarse por medio de distintos tipos de servicios de conformación de la nación. Cuando los indios establecieran sociedades que pudieran funcionar sin recurrir al Estado, se habría dado un paso más hacia la independencia política. Él expuso que la población india debe llegar a ser autosuficiente y desarrollar conocimiento, propósito moral y percepción estética. Si este desarrollo se llevara a cabo, la India se proclamaría libre de inmediato. Tagore declaró que si trabajásemos por la autosuficiencia y la libertad social, la libertad política sucedería de forma automática.

Tagore también extendió el principio de derecho y dignidad del individuo al caso de las naciones, y reconocía el derecho de cada nación a decidir su propio destino, aunque anunció al mismo tiempo que la reivindicación nacional nunca debe usurpar las necesidades humanas. Con todos sus respetos a los logros del hombre occidental, Tagore condenó incondicionalmente su dominio político y la explotación económica de otras regiones y pueblos. El magnífico himno de Tagore a África está marcado por la más profunda compasión y es una de las primeras declaraciones sobre los derechos de los africanos a la independencia y realización personal en cada ámbito de la vida. El amor y el respeto por los ideales de nuestro propio pueblo es una virtud positiva, pero la falta de respeto por los ideales y tradiciones de otros pueblos es un crimen contra la humanidad. Tagore fue uno de los primeros en ver los peligros del nacionalismo agresivo que había elevado la nación al estatus de semidiós. Declaró inequívocamente que el culto ciego al Estado-nación engendraba la semilla de la catástrofe para el hombre; dos guerras mundiales en el espacio de treinta años han demostrado cuán trágicamente acertada fue esta lectura.

Tagore no era un político profesional pero el sufrimiento de la población india le indujo a emprender la acción política y manifestarse en cada etapa crítica de la lucha nacional. Se convirtió en bardo y portavoz del movimiento *Swadeshi** en 1906. En 1919, de nuevo fue él quien alzó la voz en protesta contra las atrocidades cometidas en *Jallianwalabagh*. Sin embargo, Tagore nunca dejó que su pasión por condenar la acción política del Gobierno británico afectara a su respeto por los británicos. Él pretendía que la acción política india estuviese basada en un programa positivo de regeneración nacional y no en una reacción ciega en contra del dominio extranjero. Durante el movimiento *swadeshi* de 1906, y también en el momento más álgido del movimiento de no alineación de

1920, no dudó en expresar claramente su desaprobación respecto a ciertos aspectos del programa político nacional.

Tagore creía fervientemente en la dignidad del individuo y el valor de la libertad y la iniciativa de todas las naciones y defendía apasionadamente la creencia de que la contribución especial de la India a la civilización humana yace en su exaltación del principio de la unidad en la diversidad. También creía que las diferencias son valiosas en sí mismas y dan mayor riqueza a la vida y defendía, asimismo, que en la diversidad de idiomas, religiones y culturas que se encuentran en la vida india hay un propósito divino. Proclamaba que la unidad de la India siempre ha sido y siempre será una unidad en la diversidad, en la cual cada idioma, cada religión y cada cultura tendrá su sitio correspondiente. Se puede observar fácilmente cuán necesario resulta este planteamiento hoy en día si se pretenden evitar conflictos violentos entre las naciones que habitan el mundo moderno.

La historia reciente ha justificado sobradamente las creencias de Tagore. La ciencia y la tecnología han acercado a los pueblos que anteriormente se encontraban en sistemas económicos y políticos diferentes, de modo que los diversos grupos religiosos que antes estaban separados geográficamente, hoy en día habitan en un mismo espacio y han de adaptarse los unos a los otros, si no se quiere que el mundo arda en el fuego de la discordia. Si se permite que estas diferencias provoquen un conflicto, los resultados seguro que son desastrosos para todos. Tagore nos enseñó que estas diferencias no se deben suprimir, sino que se les debe permitir un lugar en todo el conjunto, y suplicaba que hubiera cooperación, y no competencia, entre los diferentes ideales. Quizá se le podría otorgar el mérito de haber sentado las bases del principio de coexistencia de ideologías diferentes que, según la opinión cada vez más aceptada, constituye actualmente la única esperanza para la supervivencia del hombre.

El profundo humanismo y, en efecto, el fervor religioso que tintaba sus actitudes y creencias políticas se hace más evidente en la canción que escribió para una sesión del Congreso Nacional Indio y que se ha convertido en el himno nacional indio. En cierto sentido, se trata más de un himno religioso para toda la humanidad que de un himno nacional de un país concreto; Tagore empieza con una invocación al Señor de todos los corazones de todos los pueblos del mundo y canta las alabanzas del auriga eterno que ha guiado al hombre a través de los avatares históricos. Ansía el bienestar no sólo para la India, sino para el mundo

entero; alaba los esfuerzos y la reconstrucción cooperativa de la sociedad humana, en la cual a cada individuo se le garantiza la dignidad y los derechos de un hombre civilizado en un mundo civilizado. El himno nacional indio, que es una de las grandes contribuciones de Tagore a la India, refleja, pues, su ideal de un mundo en el que habrá amistad y cooperación entre todos los hombres, y respeto y consideración mutuos entre todos los pueblos. Este himno resume con palabras mágicas sus ideales sociales y políticos y expresa su profunda preocupación por la libertad y dignidad del individuo en un mundo cuya unidad y armonía dependen tanto de los esfuerzos del hombre como de las bendiciones de la Providencia.

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

Traducción del inglés por Lluís Baixauli Olmos

Este ensayo fue publicado originalmente en inglés en el libro Rabindranath Tagore: A Centenary Volume (1861-1961), Sahitya Akademi, New Delhi, 1961. Se reproduce aquí el texto en versión española por primera vez con el permiso de la Sahitya Akademi.

Una Crisis Más Amplia – el Nacionalismo de Tagore y la Política del Yo

Ashis Nandy

Muchas de mis observaciones sobre la postura de Tagore acerca del nacionalismo pueden sonar algo extrañas a la población india, cuya idea de nacionalismo se ha desarrollado considerablemente a partir de Tagore y sus obras creativas. Muchos de los activistas durante el movimiento de liberación recuerdan cómo se enfrentaban a la violencia policial cantando canciones de Tagore. Jogendranath Gupta menciona cómo en una ocasión, en 1906, el envejecido activista Bipin Chandra Pal se agarró al caballo del inspector de policía Kemp y, a la cabeza de un pelotón de policía armado con porras, trémulamente cantaba estas líneas de una canción de Tagore:

Cuanto más aprieten sus nudos
más sueltos estarán los nuestros...¹

¿Cuál es la naturaleza de esta consciencia a la que Tagore intentaba dar forma, mientras se oponía al concepto de nacionalismo?

Una respuesta obvia sería que Tagore rechazó la idea de nacionalismo pero practicó una política antiimperialista durante toda su vida. Sin embargo, esto sólo nos lleva a otra pregunta: ¿Cómo llegó a esta perspectiva en una época donde el nacionalismo, el patriotismo y el antiimperialismo constituían un solo concepto para la mayoría de la población india? Una propuesta, que ya se ha planteado, era que para Tagore la unidad india era principalmente un hecho social, y no formaba parte del programa político. Desde el noveno *Hindu Mela** en 1875, cuando a la edad de 14 años fue expuesto por primera vez a la vida pública, hasta el día que

rechazó su título de caballero en protesta por la masacre de Jalianwala Bag en 1919, Tagore se resistió a otorgar primacía a la política a pesar de participar esporádicamente en política. Aquí encontramos la diferencia fundamental con Gandhi, para quien la política era un recurso que ponía a prueba la ética adecuada para nuestros tiempos y, por tanto, era crucial para la vida moral de uno mismo. No todo el mundo tenía que participar activamente en la vida política, pero según Gandhi todo el mundo tenía que trabajar dentro de un marco en el cual la política ocupara un lugar especial.

No obstante, lo que unía a ambos fueron sus continuos intentos de asentar un universo moral dentro del cual podrían situarse la política e ideología social de uno mismo. Éste es un concepto político que empezó a retroceder hace poco más de doscientos años atrás. El sistema global de estados-nación — que según Tagore había hecho del arte de gobernar una ciencia — no reconoció ningún vínculo entre la política y la moralidad, a no ser que la moralidad estuviese dispuesta a articularse como una fuerza política, de modo que no podría ser ignorada como una presencia significativa en la estrategia política. Gandhi entendió esto y estaba más que dispuesto a politizar su postura moral, aunque sólo por motivos morales, y no políticos. Gandhi estaba dispuesto a vivir, adoptando una expresión del tributo de Arnold Toynbee a Gandhi, “en las chabolas de la política”. Hasta cierto punto, Tagore respetó la cosmovisión de Gandhi, pero vivía en un mundo diferente.

Un tema central en la consolidación de un universo moral por parte de Tagore era un universalismo que negaba el relativismo moral y cultural, y respaldaba un concepto más amplio y plural de India; y lo planteaba de un modo directo:

Por haber disipado el carácter de India en relación con el resto del mundo, en nuestra acción y pensamiento la hemos definido de manera limitada y difuminada; esa definición ha dado prioridad a nuestros cálculos estratégicos, de los cuales no podemos crear nada grandioso.²

Este universalismo de Tagore no fue una contribución completamente nueva a la política de la India. (Los términos que Arabindo Poddar y otros utilizan para describir el concepto de patriotismo que sostiene este universalismo son apropiados: ‘Bharatchinta’ o ‘Swadeshichinta’, literalmente “pensar en o

preocuparse por la India o el propio país de uno”. Ambos términos transmiten la idea del patriotismo sin nacionalismo). Desde el principio del desarrollo del “nacionalismo” indio, ha habido un esfuerzo consciente por parte de muchos indios reformadores sociales y activistas políticos para impulsar un ‘Bharatchinta’ y así promover una forma de definirse a sí mismo que trascienda las barreras geográficas de la India. El primer intelectual político importante de la India moderna, *Rammohun Roy**, se opuso a ver los problemas de la India aislados del mundo, y esta tradición se avivó todavía más en tiempos de Tagore.

A pesar de los esporádicos intentos de basar el nacionalismo indio en puro interés personal, el “puro” nacionalismo nunca consiguió movilizar ni siquiera a la clase media. El nacionalismo indio, todavía reflejaba vagamente, de un modo más o menos distorsionado, lo que podría llamarse la máxima ambición de la civilización: ser el epítome cultural del mundo y redefinir o transformar todos los acalorados debates de yo-otros, en debates sobre yo-yo.

En el caso de Tagore, esta ambición se agudizó tras intentar situar el problema de la India en la crisis de la civilización global. Diagnosticaría esta crisis en un testamento conmovedor que publicó en su 80 cumpleaños, unas pocas semanas antes de su muerte³, y se trata de un texto adecuado con el cual concluir este ensayo.

En el testamento Tagore señala que la India siempre fue receptiva a otras civilizaciones y especialmente a la europea, desde que una excepcional concatenación de sucesos ataran el destino de la India a la historia de Inglaterra. Como resultado, incluso en su lucha por la libertad nacional, la fe de la India en los ingleses no se extinguió por completo⁴; no sólo fueron los discursos de Burke y Macaulay, sino también la poesía de Shakespeare y Byron, y la generosidad inglesa hacia los refugiados políticos de otros países lo que contribuyó a la pervivencia de esta fe⁵. Tagore menciona que de niño en Inglaterra, había escuchado a John Bright hablar y su “liberalismo radical de gran corazón” le había causado una impresión tan profunda que ésta no se había desvanecido ni siquiera a sus 80 años. También menciona que desde el ‘sadachara’ de Manu (concepto de civilización en sánscrito) muchos jóvenes indios de aquella época tuvieron la impresión de haber degenerado en una “tiranía socializada” de “códigos de conducta” y hubiesen preferido el ideal de “civilización” que representa el término inglés.⁶

No obstante, poco a poco sobrevino “una dolorosa separación” y la desilusión. Tagore empezó a descubrir cómo aquéllos que aceptaban las más grandes verdades de la civilización fácilmente las repudiaban con impunidad cuando había cuestiones del interés nacional personal.⁷

Hubo un tiempo en el que forzosamente tuve que despojarme de la mera crítica literaria... Empecé a darme cuenta de que, quizás, en ningún otro estado moderno existía esta desesperada escasez de las más básicas necesidades de la existencia. Y, sin embargo, era éste el país cuyos recursos habían alimentado durante tanto tiempo la riqueza y magnificencia de los británicos. Mientras yo me hallaba perdido contemplando el mundo de la civilización, nunca me podría haber imaginado, ni remotamente, que los grandes ideales de la humanidad terminarían en una farsa implacable como ésta. Pero hoy, un obvio ejemplo de ello me mira fijamente a la cara con la total y humillante indiferencia de una supuesta raza civilizada ante el bienestar de miles de indios.⁸

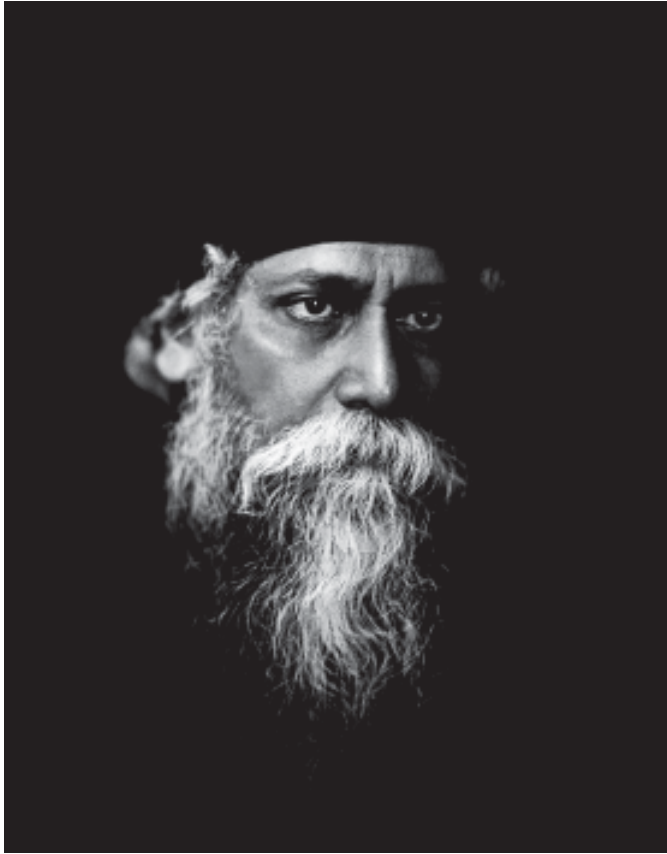
Esta consciencia política provocó en Tagore la pérdida gradual de confianza en la reivindicación de la civilización por parte de las naciones europeas.⁹

El espíritu de violencia que quizás queda latente en la psicología de Occidente, por fin ha despertado y profana el espíritu del hombre. Una vez creí que los brotes de la civilización se extenderían fuera del corazón de Europa, pero hoy, cuando estoy a punto de abandonar este mundo, tal esperanza se ha quebrado por completo...

Cuando miro alrededor, veo las deterioradas ruinas de una civilización orgullosa. Sin embargo no cometeré el grave pecado de perder la fe en el Hombre. Preferiría mirar al frente, al comienzo de un nuevo capítulo en la historia...¹⁰

Posiblemente ésta fuera solamente la desesperación errante de un anciano pacifista que vivió dos guerras mundiales durante su vida. O tal vez Tagore había dado una vuelta completa al argumento de Gandhi de que el nacionalismo indio, así como el universalismo, debía fundarse sobre una crítica al Occidente moderno. Sólo sabemos que esta acusación a Occidente fue el contexto en el cual Tagore ansiaba ubicar su nueva política.

Por otra parte, también resulta dudoso que tuviera alguna esperanza puesta



Retrato en la casa de Millai, Londres, 1920

[Foto: E.O. Hoppé]

en el nacionalismo indio. Una vez soñó, como Gandhi, que la autodefinición nacional de la India serviría un día de crítica al nacionalismo occidental, que la civilización india, con su demostrada capacidad creativa de vivir usando contradicciones y falta de coherencia, sería capaz de constituir una ideología “nacional” que trascendería el concepto de nacionalismo. No obstante, incluso antes de su muerte, el nacionalismo de la India demostró ser no sólo más universal, sino también más resistente de lo que se había pensado. Hoy, cincuenta años después de la muerte de Tagore y cuarenta después de la de Gandhi, su versión de patriotismo casi ha dejado de existir, incluso en la India, y para muchos indios modernos éste no es un tema que cause tristeza, sino orgullo. Sólo algunos indios, que han empezado a sentir el declive del actual sistema global de los estados-

nación, perciben que la decadencia de esa característica tradición basada en la conciencia política de uno mismo implica la pérdida de una base alternativa para los órdenes político y humano.

En su escrito sobre el pensamiento nacionalista, Ernest Gellner expone que las doctrinas concretas de los pensadores nacionalistas:

... apenas merece la pena analizarlas, ya que parecemos estar ante la presencia de un fenómeno que nace directa e inevitablemente a partir de cambios básicos en nuestra condición social compartida, de cambios en la relación absoluta entre sociedad, cultura y política. El aspecto exacto y la forma específica de este fenómeno sin duda depende mucho de las circunstancias concretas que merecen ser estudiadas, pero dudo que los matices de la doctrina nacionalista desempeñaran algún papel a la hora de modificar estas circunstancias.¹¹

Tal vez Gellner tuviera razón. Pero todavía nos queda una pregunta: ¿cómo pudo Tagore o, en ese sentido, Gandhi desafiar la sociología universal del nacionalismo? ¿Y cómo pudieron institucionalizar su escepticismo sobre la desafiante versión europea de nacionalismo convirtiéndolo en el propio movimiento nacional indio? ¿Había algo dentro de la cultura india, tal y como Tagore creía, que permitía tal juego, incluso aunque sólo fuese una fase temporal?

Este ensayo no responde a estas cuestiones de una forma apropiada. Sin embargo, para terminar de esbozar la imagen y añadir información a las respuestas parciales, debo considerar brevemente la posibilidad de que se puedan plantear preguntas sobre el nacionalismo en un plano completamente diferente. En ese plano, los asuntos culturales y psicológicos desempeñan un papel menos intrascendente y la ingenuidad humana, un papel más significativo. Por citar algunos ejemplos al azar en los que se intenta plantear la cuestión de esta misma manera, encontramos a Erik Erikson con su investigación sobre la juventud de Adolf Hitler; Sudhir Kakar, en su estudio de la infancia de Swami Vivekananda; Susanne y Lloyd Rudolph, y Victor Wolfenstein en sus ensayos sobre Gandhi¹². Visto el nacionalismo desde esta perspectiva, los pensadores individuales y sus pensamientos resultan cruciales, de un modo que probablemente Gellner no aprobaría.

Un libro ingenuo formula este tema claramente; Richard A. Koenigsberg

argumenta en *The Psychoanalysis of Racism, Revolution and Nationalism* (El psicoanálisis del racismo, la revolución y el nacionalismo) que la fe en la realidad absoluta de la nación la constituyen tres fantasías centrales e interrelacionadas: la fantasía de la nación como una madre sufridora, la fantasía de la nación como una madre omnipotente, y la nación como una proyección de un narcisismo infantil¹³. El deseo de salvar una nación es “el equivalente proyectivo del deseo de restablecer la omnipotencia de la madre”¹⁴, defiende Koenigsberg, y, a continuación, recurre, entre otros, al ejemplo de la invocación por parte de Sri Aurobindo de su madre:

En la medida en que el nacionalista sienta a la nación como una proyección de la madre omnipotente, el nacionalista tiende a pensar que, mientras él esté situado dentro de los límites de la nación, estará protegido del mundo exterior; la nación actuará como un parachoques que se sitúa entre el individuo y la dureza de la realidad...¹⁵

Es esta proyección lo que contribuye al impulso religioso que encuentra expresión en la ideología del nacionalismo.

Koenigsberg recibe el apoyo, en el contexto indio, de otros autores que plantean una interpretación similar, y especialmente en el caso de Aurobindo¹⁶, pero quizá todavía más en personas como Gandhi y Tagore. Se veían a sí mismos como una parte de una civilización que rechazaba la visión de la política exclusivamente como un ámbito secularizado de la iniciativa humana. Al tiempo que asociaban al país con la maternidad y lo sagrado, insistían en que dicho vínculo imponía al individuo la responsabilidad de mantener dicho carácter de entidad sagrada. Ciertamente, en ambos autores había, no sólo una crítica intrínseca al nacionalismo, sino también a las realidades sociales y culturales de la nación. Es significativo que Gandhi, que rechazaba la crítica racista a la India de Catherine Mayo en ‘Mother India’ (Madre India) y lo consideraba un informe redactado por un inspector de alcantarillas¹⁷ también aconsejara a todos los indios que leyeran el libro¹⁸.

Así pues, en un plano, se puede decir que Tagore se puede leer como un ejemplo perfecto de la tesis de Koenigsberg; su uso desinhibido del simbolismo del país como una madre en muchas de sus canciones y poemas patrióticos les otorga una intensa vibración emocional. Sin embargo, dicho simbolismo del

país como una madre también evoca en cierto modo la fantasía tradicional, egosintónica y ecológicamente sensible que tiene un campesino o una tribu de una madre nodriza que en cualquier momento puede convertirse en menos benevolente. La omnipotencia de la madre se reconoce pero se teme; no se idealiza ni se glorifica defensivamente; y tampoco se usa meramente como un medio para la restauración del narcisismo infantil de uno mismo a través de la identificación con una nación, como probablemente ocurre también en sociedades que claramente han roto o han reprimido o han perdido el contacto — por desastres como el desarraigo a gran escala — con sus pasados premodernos.

Por lo tanto, aunque Tagore escribió con gran sensibilidad y júbilo sobre la nación como una madre sufridora, se mostró asimismo en contra del nacionalismo. Incluso los himnos nacionales que escribió (póstumamente, desató el primer canon del nacionalismo exclusivista al ser el autor de los himnos nacionales de dos estados-nación independientes que no siempre mantienen unas buenas relaciones, y uno de los cuales es el único estado islámico con un himno escrito por un no musulmán) están notablemente exentos de provincianismo alguno. Celebran la contemplación de la Madre tierra, en un caso, y el gobernante de los corazones del pueblo, en el otro. Pero en ese caso, posiblemente sólo en el sur de Asia se hubieran podido escoger como himnos nacionales.

No se debe subestimar la hostilidad que suscitó el concepto de nacionalismo de Tagore en la cultura de clase media en expansión de la política india. El indio moderno, como ya he indicado, nunca ha aceptado la idea de patriotismo de Tagore; por ejemplo, la controversia ha perseguido al himno nacional, *Janaganamana*, y en ocasiones se ha afirmado que la canción se escribió en honor del rey Jorge V cuando visitó la India. Hay una carta especialmente emotiva de Tagore al crítico literario Pulinbihari Sen, que expresa el desasosiego del poeta por aquella partitura, puesto que Tagore *sentía* que muchos indios, incapaces de cuestionar su patriotismo directamente, se centraban en los supuestos orígenes de la canción. En la carta a Sen, escrita en 1937, Tagore escribe:

Me ha preguntado si he escrito la canción 'Janaganamana' para alguna ocasión especial, y percibo que esta pregunta surge en su mente por la controversia suscitada en algunos círculos del país a raíz de la canción... Contesto a su carta, no para avivar el fuego de la controversia, sino para satisfacer su curiosidad...

...Aquel año se estaba organizando la llegada del emperador de la India. Un amigo mío bien establecido en el gobierno me solicitó formalmente que compusiera una canción de victoria ('jayagana') para el emperador. Esto me sorprendió, y a raíz de la sorpresa también surgió en mí la rabia. En una reacción fuerte, anuncié en la canción 'Janaganamana' la victoria del creador del destino de la India ('bharatabhagyavidhata'), que es el auriga eterno ('chira sarathi') de los viajeros que recorren, eón tras eón, el camino irregular de bajadas y subidas ('patana abhyudaya bandhur-panthay yuga yuga dhabita yatri'), un auriga que conoce el corazón del pueblo y puede mostrarles el camino ('antarayami patha parichayaka'). Hasta mi amigo monárquico entendió que dicho auriga eterno del destino humano ('yugayugantarer manavabhagyarathachalaka') no podría ser el quinto, sexto ni ningún Jorge, porque por muy firme que fuera en su creencia monárquica, no le faltaba inteligencia...¹⁹

Tagore nunca se defendió públicamente de este tema:

No debería insultarme a mí mismo dedicándome a contestar a aquellos que me creen capaz una estupidez tan galopante como para cantar las alabanzas de Jorge IV o Jorge V, como si fuera el Auriga Eterno que guía a los peregrinos en su viaje por las incontables eras de la historia atemporal de la humanidad.²⁰

Aun así, le amargaba la controversia, porque sabía que era una situación en la que no ganaba nada; jamás podría satisfacer a sus detractores, porque sus acusaciones no salían de unas sospechas verdaderas sobre los orígenes de la canción, sino que era, en parte, un producto de la insatisfacción de la clase media con el "nacionalismo insuficiente" que expresaba la canción, y en parte una reacción a lo que les parecía ser la versión "particular" de patriotismo de Tagore. Para disgusto de los críticos de Tagore, su versión de patriotismo rechazaba la violencia que propagaban los terroristas y revolucionarios, y rechazaba el concepto de una *rashtra** hindú de una sola etnia, por ser anti-india e incluso anti-hindú, y rechazaba el estado-nación como actor principal de la vida política india. Sus críticos acertaron con la suposición de que *Janaganamana* sólo podía ser el himno de un estado arraigado en la civilización india, y no de un estado-nación indio que intenta ser heredero del imperio británico-indio. Probablemente también sintieron que *Janaganamana* podía ser un intento del poeta de moderar su profunda lealtad a *Bande Mataram**, por las violentas relaciones que había mantenido durante el desarrollo del extremismo post-*Swadeshi**.

Es posible que incluso hubiera habido una aceptación de culpabilidad por parte de Tagore; a pesar de su largo historial de actividad antiimperialista y de sus intentos por modelar la resistencia cultural india contra el imperialismo, *había* esquivado durante mucho tiempo la responsabilidad de ofrecer una crítica cultural desarrollada al Occidente moderno. En nombre del sincretismo cultural, había elegido creer que el conocimiento y la creatividad se podían separar claramente de las pasiones e intereses políticos, y había progresado en la noción de que, mientras el conocimiento y las artes eran universales, la política era local. Cegado por esa creencia, llegó a aceptar un título de ‘*Sir*’ del gobierno británico poco después de ganar el premio Nobel de literatura, con el argumento, según se dice, de que era un galardón por sus logros artísticos, y no por su lealtad política. (La aceptación por parte de Tagore de dicho título entristeció a muchos militantes del movimiento de liberación. Saratchandra Chattopadhyay comenta que Chittaranjan Das (1870-1925), un respetado líder de la lucha por la libertad, se desmoronó al enterarse de que Tagore había aceptado el título²¹. Mucha gente como Das no se calmaron hasta que Tagore devolvió el título en 1919). He propuesto anteriormente que Tagore, expuesto a los clamorosos acontecimientos de las décadas de 1920 y 1930, empezó a evolucionar hacia conceptos un tanto diferentes de creatividad, responsabilidad intelectual y universalismo. Éstos ya no se podían encontrar en una síntesis simplista de las categorías de la civilización india y de los valores de la Ilustración, sino en una consciencia de la política global de las culturas. Tal y como lo planteó en una carta a Amal Home, poco después del episodio de Jalianwala, “También necesitábamos que esto (la masacre) desapareciera de nuestras ilusiones”.²²

Dadas las circunstancias, hay poco que Tagore pudiera hacer, aparte de aceptar filosóficamente las críticas aisladas a *Janaganamana*. Al final de su carta a Sen, afirma, con un toque de resignación: “A este respecto me acuerdo de un consejo de Bhagwan Manu, que dice así: ‘trata el honor como un veneno y las acusaciones como néctar’ ”.²³

Afortunadamente para Tagore, la India de clase media y modernizada nunca ha sido, ni lo es ahora, el conjunto de la India²⁴. El espacio público creado por él y, todavía más, por Mohandas Karamchand Gandhi, dando paso a un concepto distintivamente indio de un ámbito y un estado públicos, nunca fue totalmente ocupado por un estado-nación indio incipiente. Algunas de sus preocupaciones han vuelto después de medio siglo, para atormentar de vez en cuando a los

nacionalistas y estadistas indios.

Es una historia de seres divididos, en confrontación y diálogo, narrada en tres planos: ideológico, mítico y biográfico; cuenta cómo el colonialismo británico en la India desató las fuerzas culturales que fracturaron la personalidad de todos los indios sensibles y expuestos, y convirtió a Occidente en un vector decisivo dentro de la esencia india. Así, la capacidad de refrendo, que estaba anteriormente a disposición de la personalidad india desde la cultura precolonial de la vida pública, se había perdido definitivamente.

El nacionalismo, como producto directo del pasado occidental y, por ello, una categoría importada, se vio encerrado en esta tensión interna, consolidando la presencia occidental en el plano cultural, al tiempo que nutría la rebelión contra Occidente en el plano político. Este cisma condujo a más conflictos; en una pequeña minoría, el nacionalismo desencadenó una resistencia contra sí mismo, puesto que dicha minoría distinguía entre el nacionalismo, el antiimperialismo y el patriotismo. Para ellos, se trataba de una imposición, de un intento de moldear el concepto indio de la esfera pública de acuerdo con las exigencias de las categorías occidentales estandarizadas, y sentían que el nacionalismo indio no implicaba sólo una internalización de una historia ajena, sino que también consistía en una exteriorización de los conflictos internos de la India, generados por la economía política colonial.

¿Era viable en la India la distinción entre nacionalismo, por una parte, y patriotismo y antiimperialismo, por otra? ¿Era una alternativa viable para cualquier sociedad del Tercer Mundo que hubiera sido víctima de Occidente?

Esta pregunta no se ha respondido aquí, lo cual no significa que la alternativa al nacionalismo que insinuaban Tagore y Gandhi resultara demasiado efímera o frágil para resistir las turbulencias de la política de masas. Lo que sí significa es que previeron algunos de los problemas que empiezan a surgir en la cultura política de los estados-nación, tanto en Occidente como en Oriente. Quizá haya llegado el momento de hacer balance de los costes del sistema del estado-nación y del nacionalismo que lo sustenta; dicho balance no alterará el pasado pero puede llevar a una redefinición del concepto y de las funciones del estado, por lo menos en esta parte del mundo.

Hace muchos años, en los tiempos de la I Guerra Mundial, una persona tan manifiestamente apolítica como Sigmund Freud manifestó que el estado había prohibido al individuo la práctica del “maldad”, y no por un deseo de abolirla, sino de monopolizarla. Gandhi y Tagore es posible que no hubieran leído a Freud, pero trajeron esta consciencia a la cultura política de la India. El hecho de que dicha consciencia no sobreviviera a la dura realidad de las relaciones internacionales en las primeras etapas de la construcción de las naciones y la formación de los estados en el Sur no afecta en nada a la viabilidad de su disconformidad. Y nosotros, a finales del siglo XX puede que estemos en condiciones de declarar que la Europa del siglo XVIII y de principios del siglo XIX no tuvo la última palabra sobre el tema. El tiempo todavía puede dar la razón a la visión que planteaban ambos disidentes.

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

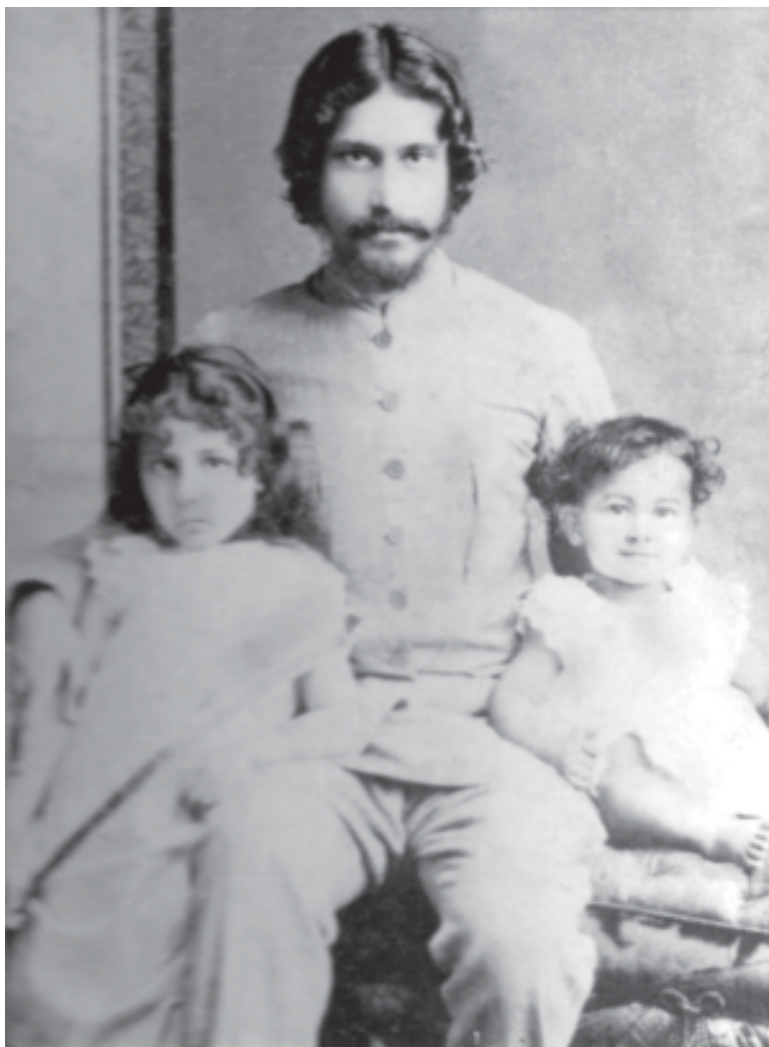
Traducción del inglés por Lluís Baixauli Olmos

Este texto es la versión traducida del último capítulo: “The Larger Crisis”, del libro de Ashis Nandy intitulado The Illegitimacy of Nationalism: Rabindranath Tagore and the Politics of Self (Oxford University Press, Nueva Delhi, 1994)

NOTAS

- 1 Jogendranath Gupta, "Rabindranath o Swadeshi Andolan", en *Rabindra Shatabarshiki Smarak Grantha*, Calcutta Municipal Gazette, 1961, pp. 35-41
- 2 Arabindo Poddar, "Rabindranather Bharatchinta", en *Calcutta Municipal Gazette* (Número especial del centenario del nacimiento de Tagore), 1961, pp. 86-89.
- 3 Rabindranath Tagore, *Crisis in Civilization*, Bombay, International Book House, 1941.
- 4 Ibid., p.2
- 5 Ibid.
- 6 Ibid., pp. 2-3.
- 7 Ibid., p. 4.
- 8 Ibid., pp. 4-5.
- 9 Ibid., pp. 8.
- 10 Ibid., pp. 10-11.
- 11 Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983, p. 124.
- 12 Erik Erikson, *Childhood and Society*; Susanne Rudolph y Lloyd Rudolph, *The Modernity of Tradition: Political Development in India* (Chicago University Press, 1967); Sudhir KAKAR, *The Inner World*, pp. 160-181; E. Victor Wolfenstein, *The Revolutionary Personality* (Princeton University Press, 1967).
- 13 Richard A. Koenigsberg, *The Psychoanalysis of Racism, Revolution and Nationalism*, Nueva York, The Library of Social Science, 1977, p. 2.
- 14 Ibid., p. 6.
- 15 Ibid., pp. 8-9.
- 16 Philip Spratt, *Hindu Culture and Personality*, Mumbai, 1966; sobre Aurobindo, v. NANDY, *The Intimate Enemy*, pp. 85-100.
- 17 N.del.T. Gandhi consideró que Catherine Mayo, en su libro *Mother India* (Madre India), se había centrado en describir las partes más desagradables de la sociedad india, llevando al lector a la confusión de que una parte de la realidad constituye el conjunto de la misma. Para expresar esta idea Gandhi rechazó la publicación, considerándola un "drain inspector's report", es decir, el informe de un inspector de alcantarillas.
- 18 Catherine Mayo, *Mother India*, Nueva York, Blue Ribbon Books, 1927.
- 19 Rabindranath Tagore, Carta a Pulinbihari Sen, 10 de noviembre de 1937, citada por Chinmohan Sehanabis, en "Janaganamana Adhinayaka Sangita Prasange Rabindranath", *Parichay*, mayo-junio 1986, pp. 20-22.
- 20 Rabindranath Tagore, Carta de 29 de marzo de 1939, citada en Prabodhchandra SEN, *India's National Anthem*, Calcutta, Visvabharati, 1972, p. 7. El libro de Sen trata toda la controversia con razonable rigor.
- 21 Sarojmohan Mitra, *Saratsabitye Samajchetana* , p. 110.
- 22 Ibid., p. 109.

- 23 Tagore, citado en Sehanabis, *Janaganamana Adhinayaka Sangita Prasange*, p. 22.
- 24 La única encuesta de opinión sobre las tres posibilidades para el himno nacional de India se llevó a cabo en Mumbai. Los resultados de la encuesta indican que, aunque según algunos criterios *Bandemataram* parecía ser un himno mejor, los encuestados valoraron que *Janaganamana* contenía las “características nacionales” más potentes (Sen, *India's National Anthem*, pp. 55-57). Tagore no vivió para ver la encuesta, y *Janaganamana* siguió siendo la última canción patriótica que escribió, a pesar de vivir treinta años más.



El Nacionalismo y Tagore

Jorge Luis Borges

A fines de la Primera Guerra Mundial, Tagore publicó en San Francisco tres conferencias cuyo tema común era el examen y la reprobación del nacionalismo. Desde 1917 ha cambiado el contexto (digámoslo así) de la obra; nadie ha olvidado que en Italia y en Alemania dos dictadores profesaron abiertamente el nacionalismo, uno con énfasis, otro con énfasis y con despiadada eficacia. Ahora, bajo la inocencia máscara del marxismo, el gobierno de Rusia también está ejerciendo el nacionalismo. A los acontecimientos que he enumerado cabría agregar otros, que puede suplir el lector; ninguno de ellos invalida, en 1961, el libro que Tagore escribió hace ya casi medio siglo. El énfasis retórico y cierta resignación oriental al uso de lugares comunes no logran ocultar la agudeza del pensamiento de su autor.

Que a la India le falta sentido histórico es una observación que todos los orientalistas han hecho. Hacia 1910, Hermann Oldenberg quiso rebatir esta idea y alegó dos libros famosos de la literatura clásica, uno de Ceylán y otro de Kashmir; su probidad no le permitió silenciar que el primero registra dinastías de serpientes que preceden a las dinastías humanas y que el segundo habla de reyes que gobiernan cien o doscientos años después de la muerte de los hijos que los suceden. Deussen ha escrito que los hindúes nunca se rebajaron a la tarea egipcia de contar sombras; Tagore explica las imprecisiones o extravagancias de la cronología de la India por el desdén que otorgan los hindúes a los hechos políticos. La eternidad les interesa, no el tiempo.

Consideremos ahora la tesis general de la obra. Tagore no investiga las razones mentales o económicas del nacionalismo, aunque admite la parte preponderante

que les corresponde a la soberbia y a la codicia. Para Tagore, la raíz del mal está en la nación o, si se prefiere, en la forma misma de los estados occidentales, que engendra fatalmente el nacionalismo y su sombra sangrienta, el imperialismo. Tagore tenía por Inglaterra un amor personal, que lo movió a escribir estas palabras: “Hemos sentido la grandeza de esta gente como se siente el sol, pero su nación es para nosotros una niebla sofocante y espesa que oculta al mismo sol”. Cifraba en Inglaterra las mejores virtudes del Occidente, pero le resultaba intolerable que la forma política de ese pueblo rigiera a los hindúes. En la página 131 se lee: “No estoy en contra de una nación en particular, pero sí en contra de la idea general de todas las naciones. ¿Qué es una nación? Es un pueblo entero bajo la especie de un poder organizado. Esta organización promueve incesantemente el poderío y la eficacia del pueblo, pero su tenaz voluntad desvía las energías humanas de su naturaleza más alta, donde moran el sacrificio y el impulso creador. Es así como la capacidad de sacrificio del individuo se desvía de su verdadero fin, que es moral, para servir a la organización, que es mecánica. Ello le otorga un sentimiento de exaltación moral que lo hace infinitamente peligroso a la humanidad. No lo incomoda su conciencia cuando puede transferir su responsabilidad a esa máquina, que es la criatura de su intelecto y no de su total personalidad. Mediante este artificio, un pueblo que ama la libertad perpetúa la esclavitud en vastas regiones del mundo, fortalecido por la convicción halagüeña de haber cumplido con su deber”.

Shaw rechaza el capitalismo, que condena a los unos a la pobreza y a los otros al tedio; parejamente Rabindranath Tagore rechazaba el imperialismo, que disminuye a los oprimidos y al opresor. La cultura oriental y la occidental se conjugaron en este hombre, que manejó los dos instrumentos del inglés y del bengalí; en cada página de este libro conviven la afirmación asiática de las ilimitadas posibilidades del alma y el recelo que la máquina del estado inspiraba a Spencer.

El nacionalismo tienta a los hombres no sólo con el oro y con el poder sino con la hermosa aventura, con la abnegada devoción y con la honrosa muerte. Tiene su calendario de verdugos pero también de mártires. Sufrir y atormentar se parecen, así como matar y morir. Quien está listo a ser un mártir puede ser también un verdugo y Torquemada no es otra cosa que el reverse de Cristo.

Este texto apareció en Sur, Revista Bimestral, número 270 (mayo-junio de 1961) dedicada a Rabindranath Tagore en el año del centenario de su nacimiento. Se agradece al presidente de la Fundación Sur por no tener objeción en la reproducción del texto.

La Música de Tagore

Dhurjati Prasad Mukerji

Rabindranath Tagore dijo más de una vez que aunque su poesía no fuera recordada por sus sucesores, sus canciones solas lo serían. Ciertamente, eso resultaría hartamente difícil, porque aquellos que le siguieran probablemente no permitirían que su poesía muriese en desuso, puesto que la calidad de su poesía era permanente y universal. Pero incluso sus canciones solas construirían por sí mismas un espacio tan rico y sutil como su poesía. Sus atmósferas fueron muy numerosas, y su variedad, apabullante. No hubo apenas nada que no se correspondiera con el refinamiento de las atmósferas indias. Las canciones de ríos y campos, en toda su amplitud y simplicidad, apelaban al espíritu universal del hombre, el hombre que estaba vinculado al cielo y la tierra. Así, la música de Tagore poseía una cualidad de profundidad no inferior a la calidad de su poesía. Sin embargo, podemos analizar la calidad técnica de la música de Tagore como tal, sin referirnos a la grandeza de su poesía.

En total, Tagore había compuesto más de dos mil canciones. Conformaban naturalmente una amplia variedad de estilos, comenzando por el *dhrupad** hasta el *baul**, el *kirtan** y el *bhatial**, con un despliegue de mezclas de dos o tres *ragas** en los que se combinaban alrededor de cincuenta o sesenta formas generales. Además, se desarrollaron algunos estilos realmente nuevos que no respondían completamente ni a la forma clásica, ni a la vernácula. Éstos son conocidos como la música de Tagore, o de Santiniketan. Pero en realidad, la línea general de las canciones de Tagore seguía la clásica estructura en la mezcla de los ragas, el uso de cuatro categorías, *asthayi*, *antara*, *abhogi* y *sanchari*, y de *tals* que provenían de los

dhrupad, ektala, jhanp, teora y similares. Salvo la música especial de Tagore, la forma de cantar también era esencialmente clásica. Lo especial de la música de Tagore en cierto sentido podría ser analizado a partir de más de dos o más ragas y una combinación de *baul, kirtan, bhatial*, etc., pero en realidad la música estaba más subordinada a la letra que a la música misma. El ritmo verbal era más variado que el ritmo sonoro y la textura verbal sacaba lo mejor de la textura sonora. La poesía se adelantó a los modos clásico y neoclásico en la fase final de la evolución de Tagore.

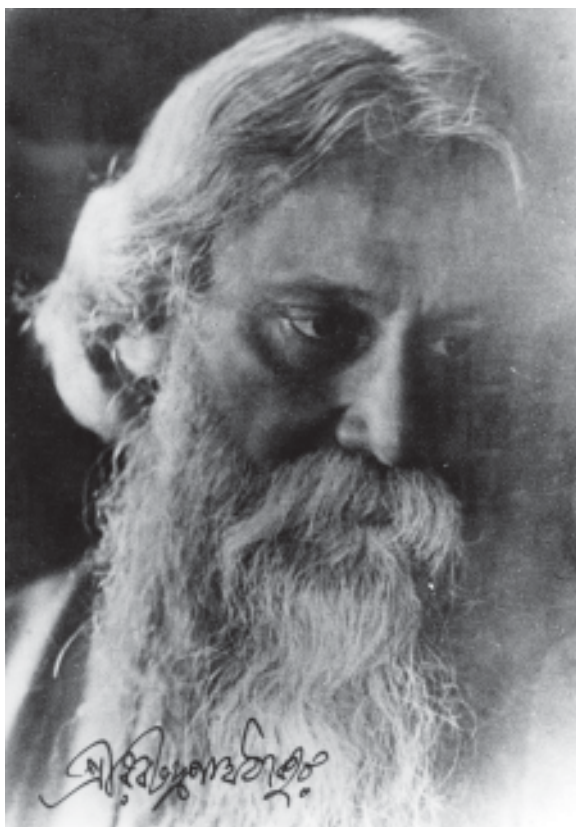
Algunas piezas anteriores de Tagore pertenecían al *Brahma Samaj**. Eran invocaciones a la deidad, oraciones y descripciones de la naturaleza, a veces de carácter didáctico. Los equivalentes verbales no eran siempre poéticos; pero cuando lo eran, las palabras y las formas melódicas formaban un perfecto encaje. Su naturaleza antipoética era debida, en parte, a la mayor importancia otorgada a las palabras sin un incremento en su riqueza, y en parte a la preponderancia de las formas melódicas sin el desarrollo correspondiente en el contenido verbal. Del extremo rigor de la música clásica en el 'Brahma-Sangit' (música de Brahma Samaj), a los vestidos pliegues de sus subsiguientes variedades, hubo una expansión del fervor puritano hasta los suaves contornos de una religión en la que la sensualidad adquirió un nuevo carácter. El puritanismo de himnos era esencialmente de carácter 'dhrupad' es decir, simple, directo y sin los adornos del *kheyal*. En el mejor de los casos, se introdujeron los suaves *tans* del *tappa*. Los acompañamientos eran también 'dhrupad', es decir, *pakhwaj* y *tanpura*. El sonido de tipo órgano del armonio se encontraba ahí, sin duda, pero no interfería con el *sruti*; la base funcionaba como norma básica. El 'tappa' tampoco incluía siempre los 'shori-tappa'; se evitaban sus rápidos 'tans' y se usaban los 'tans' lentos. A Tagore nunca le gustaron las improvisaciones del 'kheyal'.

Durante cuarenta años completos Tagore fue dando paso a la época de las mezclas. No es necesario mencionarlas por separado, pero podemos aportar unas pocas indicaciones claras. Las amplias generalizaciones eran alrededor de ocho en número: 'tori', 'bhairavi', 'asavari', 'sarang', 'puravi', 'iman', 'mallar' y 'kedar' pero los refinamientos sutiles eran numerosos. Salvo uno o dos, las *ragas* 'malkaush' y el 'bagesri', en los que no se componían muchas canciones, había apenas un solo *raga* conocido que no recibiera lo debido. Sin embargo, el número de las composiciones musicales se limitó gradualmente, y las nuevas composiciones escasearon en número y variedad. Pero el número total de mezclas fue espectacular

en la plenitud de las capacidades de Tagore. Tan solo los *bhairavi* ascendieron a casi ciento cincuenta, los *mallar* casi a cuarenta, los *puravi* en torno a treinta, etcétera. Lo más importante fue la mezcla de estos *ragas* fundamentales con sus equivalentes. Por poner un ejemplo, el *bhairavi* se mezcló con el *asavari* y el *tori*; y el mismo *tori* tenía sus propios pares. Más adelante, de vez en cuando, los *baul* y los *kirtan* se fueron introduciendo en los *bhairavi*. El conjunto era nuevo y muy satisfactorio. Por poner otros ejemplos: el *puravi* se fundió con el *iman* para convertirse en el *iman-puravi*; el *kedar* con el *hambir*, y más tarde con el *baul*, fue un logro brillante; el *tori* con el *asavari* y el *desi*, y el *bilaskhani* se transformó en un fenómeno totalmente nuevo. El *mallar* tenía su propia variedad y Tagore explotó todos y cada uno de ellos.

La introducción del *baul*, el *bhatial* y el *kirtan* en las composiciones clásicas señalaba un punto de partida significativo. En cierto modo, esta clase de introducción marcaba siempre una crisis, una gran divisoria. Los tonos populares habían estado presentes, pero siempre que el patrón melódico clásico se atenuaba se introducía de nuevo en ellos y formaba una nueva moda. Lo clásico y lo folklórico se unieron con énfasis en lo clásico. Esto continuó hasta el siglo XVIII. Se considera generalmente que al menos en la última parte del siglo XIX, el estilo indostánico se anquilosó de nuevo. Cualquiera que fuera la reputación de los clasicistas en los enclaustrados refugios de la nobleza feudal, los clásicos como tales entraron en un callejón sin salida. No obstante, en el estilo del sur de la india, la famosa trinidad, encontró el suyo propio: los *kritis* y *harikathas* mostraron el camino por sí mismos. Pero hacia la mitad del siglo XIX en Bengala, el último renacimiento en India, se produjo claramente un movimiento definitivo hacia lo vernáculo en esa provincia. No cabe duda de que Ramprasad llegó antes, pero una gran cantidad de otros ancestros bengalíes, con Nidhu Babu como el mejor de ellos, aparecieron en escena. Aunque las variedades eran nuevas, todavía conformaban el núcleo clásico.

El inicio llegó en forma de cambio constitucional, es decir, sin un fervor revolucionario genuino. Ni siquiera el *kirtan* era fundamentalmente nuevo, aunque sí altamente sofisticado con intrincados modos y ritmos. Pero entonces el perfeccionamiento del lenguaje bengalí mismo señaló una nueva dirección. Se trasladó hacia lo vernáculo; y lo vernáculo se trasladó hacia el *baul* y el *bhatial* en particular, las melodías populares en los pueblos, sus tierras y ríos. Cuando Tagore descubrió los clásicos modos sombríos y oscuros, se topó con los modos vernáculos



Tagore en el jardín de Juan Mascará

de la música. El *baul* y el *bhatial* se convirtieron en su especialidad. Él los combinó primero con lo clásico, luego los manejó como entidades independientes. Su “*gramchhara oi ranga matir path*” pertenecía a un tipo de su propia creación. En sus manos el *baul* y el *bhatial* se sofisticaron; fueron Tagore y nada más que Tagore.

Es difícil caracterizar exactamente la naturaleza de la música que representa a Tagore, pero está ahí a la vista de todos. Por supuesto, la música de Tagore estaba presente incluso en su primer periodo, pero se manifestó de manera prominente en sus etapas finales. La transición se produjo desde su composición *dhruvādica*, a través de las mezclas con los clásicos y las canciones populares, hasta llegar a una sofisticada forma de canciones rurales, puras y simples.

Deberíamos apuntar que la transición no fue muy clara. De hecho, las formas y estilos convergerían a menudo. Pero por lo general, la histórica división en la música fue más o menos definitiva. Lo especial de la música de Tagore, como algo diferente a las mezclas, se basaba en los siguientes rasgos: (1) Técnicamente, las letras de Tagore debían de ser claramente enunciadas. Las letras en hindi de las piezas clásicas estaban, por otro lado, extremadamente mal definidas, pero repetimos que las letras de Tagore debían de ser nítidamente pronunciadas. Las razones eran dos: (a) las letras eran poéticas; el arrastre de la música sobre la letra, poética y poco poética en su naturaleza, debió ser modificado en interés de la poesía; y (b) la propia ecuación personal de Tagore estaba a favor del lenguaje hablado de Calcuta y sus alrededores. Estas razones técnicas mejoraron la calidad de las canciones rurales como poesía y las hicieron sofisticadas. La sofisticación técnica consistía en el uso del *gandhar* suave junto con el *gandhar* puro, el *madhyam* suave junto con el *madhyam* vigoroso, el *dhaivat* suave junto con el *dhaivat* puro, y el *nikhad* suave junto con el *nikhad* puro; a veces el *gandhar* suave sería usado sólo para el *gandhar* puro. Los ritmos eran muy simples, y se interpretaban con ritmos sencillos. Pero lo especial de la música de Tagore, clásica, combinada y popular, radicaba en el uso de sus florituras y sinuosidades. El *mir* (floritura) era común a todas las formas de la música india, pero también era peculiar de las composiciones de Tagore. Estaba, por así decirlo, íntimamente conectado con las palabras, más o menos a la manera del *dhrupad* como solía ser, es decir, sin demasiados *bol-tans*, *gamaks*, ni excesivos *bantwara*. Lo mismo sucedía con las sinuosidades. Ese floritura *dhrupádico* era común también en las canciones populares. Esta combinación es peculiar de Tagore. En ese sentido, la novedad de Tagore era antigua. (2) La estructura de la peculiar propiedad de la música de Tagore consistía en el hecho de que cada canción era una entidad independiente. Como resultado, cada entidad se forjaba un reino apropiado para ella misma; cada reino se gobernaba a sí mismo a su manera propia, y cada reglamento formulaba sus propias regulaciones. En lugar de un *chhayanat* desarrollando todas o casi todas las formas de *chhayanat*, habría muchas formas de *chhayanat*, construyendo cada una su carácter de acuerdo a cada canción del género *chhayanat*. Dejando a un lado la combinación del *chhaya* y el *nat*, y considerándolos como uno solo, este *chhayanat* se mezclaría con los *chhayanats* y devendría en algo *sui generis*. El resultado fue que cualquier *raga* se convertía en muchas canciones que tenían las propiedades especiales de cada *raga*. Esta individualidad constituía el rasgo característico de todos los *lieder*, europeo e indio, pero la especialidad de los *lieder* de Tagore eran los delicados matices de cada uno, sus sinuosidades y

florituras, sus movimientos simples y controlados. Si bien es verdad que el clásico crecimiento era aquel de un *raga* con todas o casi todas sus adornos, o *alankaras*, y que el crecimiento era por sí mismo un desarrollo en el ámbito de ese modo particular, sin embargo, desde el punto de vista estricto de la composición misma, la individualidad de una canción no podía sino ser un serio cambio, que realmente significara que la canción era la reina. Las letras mostraban sin duda el camino, pero no dominaban las meras palabras.

La individualidad de cada canción era, hasta cierto punto, responsable de la falta de variedad. Las dos mil y pico de ellas no podían ser cada una individual. Pero probablemente en ningún lugar de India podía ser más variado el número de tales canciones. Ni siquiera eran tantos los *lieder* europeos. Las canciones clásicas indias eran, por lo general, alrededor de cien, de las cuales alrededor de cincuenta eran populares. Como tal, las canciones de Tagore no se podrían tachar de monótonas. La cantidad total de cada una de sus canciones era hasta cierto punto restringida, pero cada verso tenía cuatro pareados o cuartetos, *asthayi*, *antara*, *abhogi* y *sanchari*, y era, de este modo, prolongado. En cierto sentido, los ritmos eran limitados. El *trital* era la costumbre habitual, con cuatro o cinco variaciones. Eso no significaba que no pudiera usar nuevas formas. En una sola sesión en Bichitra, el club propio de Tagore, leyó “Sangiter Mukti”, un excepcional artículo suyo, y produjo cuatro formas métricas enteramente nuevas. Pero no las usaba, dado que él creía en los *tals* simples. Esa simplicidad rítmica explicaba la presunta falta de variedad. Pero uno se pregunta si la estructura *dhrupádica* había de mantenerse, se quisiera o no; el ritmo *dhrupádico* no podía sino ser limitado también, ya que aquel ritmo constaba sólo de unas ocho formas.

Ciertas composiciones tenían un carácter doble, la poesía de las letras y la poesía de la música. Si bien ambas eran individualmente excepcionales, de vez en cuando las palabras y las notas se encontraban, y el ajuste era perfecto. Ahí la secuencia de palabras y música, sus arreglos, y aún más, la exactitud de las emociones verbales y musicales eran equivalentes. La equivalencia se daba, en general, entre las vocales de *e*, *a* y *ee* y el *tal*, como *chhanda*, en la sencillez total de la composición. No incluían *oo*, y a excepción de uno, en “a” de acción. Los intrincados *tals*, como sabemos, no eran en absoluto usados. El significado ortográfico de tal composición era la ausencia de cualquier connotación metafísica. Generalmente era la descripción de una escena, un estado de ánimo, una atmósfera. La cualidad puramente musical era habitualmente ligera, una atmósfera, un aire.

En unas pocas piezas, como en el *mallar*, por ejemplo, las melodías eran más bien pesadas. Pero entonces el peso de las melodías se concordaba bellamente con el peso de las palabras para hacer que pareciera ligera la composición. *Jhara jhara barishe bari dhara*, por separado, era pesado en el *mallar* y en poesía, pero los dos eran realmente ligeros; el *abhogi* aligeraba, de alguna forma, el peso de la estructura. Pero otras eran musicalmente incomparables. *He-de-go Nandarani*, *Gram-chhara oi ranga matir path*, *Tumi je surer agun*, *Na na, na korona bhabana*, etc. son realmente la última palabra en música y poesía.

Dicho esto sobre las piezas perfectas, podemos volver al muy largo periodo y a la gran cantidad que caracterizaron el segundo mejor momento de sus canciones, periodo que contenía casi todas sus canciones populares. Excluía sus *Brahma-sangits*, sus composiciones occidentales y los *bhajan* no bengalíes. Unas pocas piezas instrumentales han de ser consideradas. Éstas eran puramente experimentales. Se podría decir incluso que a Tagore no le acababan de gustar, porque de ser así hubiera tratado de popularizarlas. Las piezas operísticas fueron exitosas. Desde “Valmiki-Pratibha” a “Chitrangada” y las modernas, como “Taser-desh”, “Shyama”, “Chandalika”, fue un largo desfile, el de la imposición de canciones sobre la versión dramática del texto hablado. El drama mismo era esencialmente lírico; “Chitrangada” era una composición lírica de texto, canciones, drama y *tal*. En pocas ocasiones, el *tal* mismo se hizo independiente. Exceptuando estas últimas, más de mil quinientas canciones eran realmente texto convertido en música. No se insinúa que la letra se escribiera primero y luego la música, a cierta distancia temporal. Los primeros rudimentos de la música fueron entonados primero y las palabras se precipitaron a borbotones, y entonces apareció la música. Este fue el origen de las canciones como tales. Si eso fuera verdad, predominaría entonces la poesía de las palabras. Y esas palabras eran en esencia líricas. No podría sino ser así, pero en los poemas sobre la belleza natural sucedería algo quizás ligeramente diferente. Un número de estas canciones bajo las categorías de *visva (mundo)* en “Gitabitan” no eran tampoco del todo líricas. Poemas con consonantes compuestas predominantemente, por ejemplo, *Prachanda garjane*, *Pinakete lage tankar*, *Nila anjana-ghana punjachhayay sambrita ambar*, *Aji basanta jagrata dvare*, etc., eran en cierto sentido majestuosas. Algunas de ellas rompieron con las formas prosódicas habituales de la poesía bengalí. Pero, por lo general, las letras admitieron completamente la esencia de la música india, es decir, la calidad de la melodía, que es en sí mismo lirismo. Es extraño que la música de Tagore no estuviera por la armonía, la música de las partes. No podía cuestionarse la sinfonía.

Este extenso número de canciones “líricas” podría ser clasificado de este modo: oraciones, pesar, alegría, universo, unidad, separación, disciplina, amor, seis estaciones, nacionales, musicales y miscelánea. La última no podría ser categorizada; de hecho, fueron demasiadas. En la categoría de las seis estaciones, la más extensa era probablemente la de las lluvias, seguida de la primavera. El rigor del verano en Santiniketan llevó a Rabindranath a utilizar el concepto de *rudra* en la delineación de *vaisakh*, los meses de mayo y junio. Por otra parte, *sarat* al final de septiembre y octubre, era la época de plenitudes, de los flores *sephali* y *kas*. *Hemanta* y el invierno no eran populares. En *Gitabitan*, Tagore categorizó una forma como *bandhu*, pero nosotros lo hemos usado como lo uno, o la unidad. Su idea era la de camaradería, pero en el análisis final se designó como la unidad. La disciplina significaba para él *samkalpa* y *sadhana*, pero aunque en sánscrito y en bengalí eran diferentes, las hemos considerado como “disciplina” [*discipline*, en inglés]. La separación (*biraha*), sugería remordimiento, pero aunque el dolor estaba presente, no era sentimental, como tampoco lo era el *biraha* de los *padavalis* de *Vaishnava**. Se trataba de algo abstracto y seguramente no de la agonía de los individuos. *Kirtan*, el equivalente musical de los *padavalis*, se volvió sentimental con el uso prolongado. Pero el mérito literario de los *padavali* radica en la combinación de lo personal con las formas más o menos abstractas de la emoción religiosa. Pero como el tema que nos ocupa es la música, la excelencia de la separación de Tagore evitó el *kirtan* y encontró sus propios modos. Las formas de amor eran extraordinariamente ricas en variedad. Sea lo que fuere, las piezas de amor de Tagore comenzaron con las luces y terminaron con el unísono con la deidad. Entre medias, se encontraban todas las tonalidades del amor. A veces trató lo físico. Se podría tener la sensación de que no era posible ser “amor” sin lo físico, pero con razón o sin ella, inmediatamente se ocupaba de lo no físico. A excepción del sexo, y de lo burdamente físico, fue profuso en el amor. Se mantuvo sensual en el mejor sentido. Únicamente en las más altas esferas es donde se mostró poco romántico y clásico. Las piezas dedicadas al amor a la nación fueron de las mejores en el país, aunque a Tagore no le gustaran en una época posterior de sus escritos.

La abundancia de esas canciones, su variedad, su individualidad en lugar de su tipicidad, y la combinación de letras con formas melódicas distinguiría a cualquier compositor de canciones como uno de los mejores. Decir que es más grande que Tansen, Baiju, Gopal, Sadarang y Adharang y el resto de ellos no es probablemente una exageración. Tansen, por ejemplo, tenía algo de poesía, pero

no fue un gran poeta. Fue esencialmente un gran cantante. Casi trescientas canciones fueron registradas, pero en realidad conocemos sólo unas pocas de ellas. Fuera de éstas, las *ragas* vespertinas eran más ricas que las matinales. Y las colaterales *ragas* matinales y *ragas* vespertinas, digamos, las *darvari* y *miyaki-tori*, las explotadas *komal gandhar* y *komal nikhad*. El gancho era *komal ni, dha, ni*. Las que resultaban comparativamente claras, como *iman kalyan* y *kedar*, utilizaban los dos *madhyams*. Pero las más complicadas eran *lalit* y *tori*. En total, que nosotros sepamos, las formas populares como tales eran alrededor de veinte en número. Se alegrará, evidentemente, que cada una de ellas era cantada individualmente; y muy probablemente así era. Pero en un corto espacio de tiempo, estas piezas individuales se erigieron en tipos, o *ragas*. Por tanto, la variedad de Tansen como tipo no fue muy extensa. Por otra parte, muchas piezas de Tagore fueron, por no decir más, individuales. Es posible que esas piezas se conviertan en *ragas*, digamos, como Tagori o Rabindra Tori, Rabindra Bhairavi, Rabindra Puravi, Ravindra Sarang y así sucesivamente; es también posible que sean Rabindra Bhatia, Rabindra Baul; pero en los años venideros esas canciones serán ellas mismas. Desde ese punto de vista, la música de Tagore destacará. La improvisación de las composiciones de Tansen, además, estaba ausente; era *dhrupad* y por consiguiente sumamente estilizada. Decir esto es ir en contra de los cánones del buen gusto, pero la contribución de Tagore, aunque no se englobara en el mismo campo de la ortodoxa tradición clásica, fue por lo menos tan rica y variada como la de cualquier otro compositor indio individual. Su poesía fue ciertamente superior.

Decir, sin embargo, que cada canción era individual, que había numerosas mezclas clásicas y *baul*, que era magnífico en poesía e igualmente magnífico en canciones, o que era probablemente superior a los maestros antiguos, no es suficiente. Todavía está por hacerse una afirmación definitiva. Representó la creación de atmósferas, atmósferas poéticas y atmósferas musicales. Estas atmósferas eran fugitivas y sin embargo estaban definidas. Las tonalidades del amor, por escoger una sola, eran verdaderamente muchas, pero cada tono estaba nítidamente grabado. Si tratáramos el *mallar*, cada tipo de la estación lluviosa, su tono monocorde, su plenitud, su pesar y dolor, su alegría y tristeza, todos estos componentes estaban presentes. Incluso la llegada de las lluvias, las precipitaciones máximas y el fin, todas las fases fueron delineadas. La canción completa se convirtió en ella misma, y la canción completa se convirtió en una atmósfera. Fue en la misma atmósfera donde la poesía se convirtió en música. La atmósfera en los clásicos comenzó primero con un tipo y terminó, si es que lo hizo, en las canciones;

la atmósfera de la música de Tagore empezaba con cada canción y terminaría, si es que lo hacía, en el tipo. Ahí radica la diferencia entre ésta y aquélla.

Traducción del inglés de Pilar Ordín

Este ensayo fue publicado originalmente en inglés en el libro Rabindranath Tagore: A Centenary Volume (1861-1961), Sahitya Akademi, New Delhi, 1961. Se reproduce aquí el texto en versión española por primera vez con el permiso de la Sahitya Akademi.



Rabi actuando

Jyotirindranath Tagore, bosquejo con lápiz, 1881

Un Amor Hambriente:
Pensando de Nuevo en Danzar a/con Tagore

Ananya Chatterjea

Pensando en Tagore y la danza, me vienen inevitablemente a la cabeza dos anécdotas que han resultado ser fundamentales para mi comprensión de los paradigmáticos cambios culturales que llevó a cabo. En 1990, entrevisté a la Dra. Manjusri Chaki-Sircar, una aclamada coreógrafa contemporánea de Bengala, cuyas re-imaginaciones de varias obras de Tagore habían jugado un papel decisivo en la revitalización de la escena de la danza en Calcuta en los años ochenta. Chaki-Sircar habló sobre la tremenda resistencia que había encontrado inicialmente hacia su trabajo por parte de los públicos acostumbrados a los convencionalismos “tradicionales” de la danza, particularmente por parte del público bengalí que encontró espantosa su coreografía contemporánea de las obras de Tagore, repleta de patadas *kathakali** y extensiones del yoga. Narró así su sorpresa ante estas reacciones: esta gente realmente no debe haber entendido la expansión de la imaginación de Tagore, cuyas obras evidencian la apertura de su mente y la profundidad de su filosofía de la liberación. Ella no encontró ninguna razón por la cual Tagore podría haberse opuesto a su particular interpretación de su obra.

Dos años más tarde, en 1992, estuve hablando con una amiga y colega, una bailarina de *bharatanatyam** de Chennai, India, sobre nuestras experiencias al crecer bailando en India. Ella estuvo compartiendo conmigo su lucha por encontrar caminos para bailar subjetividades femeninas de la forma en la que ella había sido adiestrada, de maneras que no anularan sus ideales feministas. Cuando

le confesé que mientras yo tenía luchas similares en algunas de las danzas clásicas que practicaba, muchas de mis otras experiencias interpretativas me habían inspirado de hecho y me habían empujado a explorar más las expresiones femeninas, ella exclamó inmediatamente: “Ah, pero vosotros, gentes de Bengala, ¡¡teníais a Tagore!!”.

En efecto, a lo largo de los años, estos comentarios han estado siempre presentes en mí, y me han invitado a reflexionar repetidamente sobre el tremendo legado de que disfrutamos aquellos de nosotros que crecimos en Bengala en una época en la que la representación del ‘Rabindranritya’, como ha llegado a ser conocida la danza interpretada con las canciones de Tagore, era celebrada y ampliamente extendida. Incluso entonces, valoraba tremendamente mi larga historia del baile de las obras de Tagore, y comprendía plenamente la aportación de esta experiencia a mi sentido del yo. Sin embargo reconozco que, por varias razones, el ‘Rabindranritya’ actualmente se encuentra despojado de prestigio y caché cultural, vilipendiado a menudo como una representación plagada de algunas variedades de la típica afectación bengalí. Quizás algo en ellos se ha vuelto repetitivo y distanciado del tipo de innovación que marcaba su comienzo. Quizás algo en ellos se ha vuelto formulaico en un intento de mantenerse fiel a las directrices de Tagore. Y quizás es hora de recordar lo que ofrecía la experiencia de su danza. En este volumen de ensayos, al proponer un redescubrimiento de la obra de Tagore, quiero reflexionar sobre mi comprensión de la poesía y la filosofía de Tagore personificadas/bailadas, y sobre un nuevo compromiso con mi propia historia en esta obra.

En la India urbana de los setenta y los ochenta en la cual crecí, la danza era muy popular como práctica de mujeres de clase media y alta. Practicábamos principalmente a la manera de la danza clásica y popular, pero para aquellas de nosotras que vivíamos en Bengala, había también otros dos recorridos, los cuales estaban menos codificados que las formas clásicas y ofrecían mucho más espacio para las expresiones contemporáneas y subjetivas. Uno era el ‘Rabindranritya’; los artistas y el público nunca parecían cansarse de las danzas dramáticas de Tagore. La otra era una categoría más amplia de lo que fue descrito como *danza creativa*, *Srijansil Nritya*, muy inspirada por el estilo de Uday Shankar, una figura pionera en lo que podría ser descrito como la *danza moderna india*.

Yo actué durante más de una década como parte del ‘Ashramic Sangha de

Santiniketan', una compañía de artes escénicas que fue fundada en Calcuta, con fuertes raíces en Santiniketan, la escuela y el laboratorio pedagógico y cultural de Tagore. Aunque sus primeros miembros fueron los alumnos de la escuela, se convirtió de hecho en la compañía itinerante que representaba el estilo de danza de Santiniketan, y su nombre y la gente asociada a ella, la marcaron con autenticidad tagoreana. La compañía fue creada por Kshemendranath Sen, hijo del renombrado Kshitimohan Sen, un erudito de la religión y la espiritualidad, y un cercano y querido colega de Tagore. Kankar-da, tal y como la gente se refería a Kshemendranath Sen, dirigió la compañía de 1972 a 1983, y estuvo presente personalmente en la mayoría de los ensayos, asegurando que la particular estética de Tagore fuera respetada, aunque dejara espacio para la creatividad individual. Cada año, la compañía producía un festival sumamente popular de las danza-dramas de Tagore en Calcuta, y el conjunto de bailarines, actores, cantantes y músicos también hacían giras por diferentes partes del estado para representar estas obras¹. La coreografía no cambiaba de un año a otro, si bien, cada vez que se montaba una danza dramática de nuevo, sentía que había algo nuevo que había aprendido. Estas vivencias de someterme a un redescubrimiento del Rabindranritya, incluso cuando estaba comenzando a irritarme por lo que consideraba que eran los límites de la danza clásica, me ofrecieron algunas de las experiencias en danza más formativas para mí.

Sin embargo, esta plétora de elecciones que estaba a nuestra disposición era el resultado de varios movimientos culturales y procesos que se desarrollaron en la primera mitad del s. XX. Un comentario histórico rápido para contextualizar el entorno cultural, tanto a nivel nacional como a lo largo del estado de Bengala, en el cual Tagore comenzó a trabajar. Las que están ahora consagradas como las formas de danza "clásicas" de India, *bharatanatyam**, *kathakali**, *odissi**, *mohiniattam**, *kathak**, *manipuri**, habían sido practicadas dentro de las estructuras específicas de mecenazgo del templo y la corte previos al gobierno colonial británico. Con la introducción del Imperio británico, estos sistemas de mecenazgo se deterioraron, y la práctica de estas formas se degeneró gradualmente. Todas estas formas de danza fueron reestructuradas para adecuarse a estilos pedagógicos específicos y se realizaron arreglos en el repertorio para alinearlas con las nociones particulares extraídas del *Natyashastra** durante el movimiento de renovación cultural que se inició en los años treinta, y continuó durante los sesenta. También en los años treinta, el activista cultural visionario Gurusaday Datta fundó su movimiento Bratachari, una recopilación y práctica colectiva de

canciones populares sobre el trabajo procedentes de toda Bengala. El movimiento Bratachari aspiraba a vigorizar los cuerpos y mentes de la gente joven por medio de estas robustas canciones y danzas, y mediante tal práctica, a infundir un sentido de orgullo en su patrimonio cultural, un amor por la nación y en última instancia, por el mundo en general².

Fue hacia la misma época, en las primeras décadas del s. XX, cuando Tagore y Shankar estuvieron experimentando con la danza y trabajando con la coreografía, aunque ellos no la calificaran como tal. Mientras que gran parte del vocabulario del movimiento se inspiraba en los clásicos, su trabajo era diferente a tenor de las formas clásicas, así como de las diferencias de cada uno. La renovación de las formas clásicas discurrió en paralelo al movimiento nacionalista anti-colonial y se vio profundamente influido por éste, y por los esfuerzos para situar a India en el mapa cultural del mundo. Implícita en el movimiento para resucitarlas se encontraba la narrativa sobre la antigua gloria de la cultura india. Uday Shankar empezó creando piezas y actuando para públicos internacionales en los años treinta, pero como podría sugerir el descriptor que se aplicaba frecuentemente a su coreografía — “el ballet hindú” — gran parte de su obra temprana y su recibimiento a lo largo de Europa, América y en su país, siguieron siendo expresados en la retórica y el pensamiento orientalistas. Tagore, por otra parte, buscó deliberadamente distanciarse a sí mismo de las programaciones nacionalistas, así como de otros tipos de propósitos recuperativos. Su centro de atención se mantuvo en una articulación expresiva que apelaba a paisajes emocionales complejos, delineando a menudo personajes en sus danzas dramáticas que, a raíz de su marginación socio-cultural, proporcionaban el trampolín para la pieza. Muchas de sus canciones, que eran bailadas, se situaban en una filosofía liberadora, invocando la posibilidad de libertad de pensamiento y acción.

Se ha escrito mucho sobre el interés de Tagore en el movimiento desde una edad temprana, cuando estaba experimentando con formas escénicas. A pesar de su temprano interés, su oportunidad de trabajar en procesos artísticos interdisciplinarios llegó sólo después de que estableciera su escuela residencial alternativa, *Santiniketan**, en 1901. Aquí fue capaz de crear un complejo educativo y de implementar un plan pedagógico holístico, en el que los estudiantes aprendían tanto mediante las artes visuales y escénicas, como a través de un currículo académico normal. Esta visión está presente en la educación de alumnos en la escuela primaria, y en la universidad Vishva Bharati, que fue fundada allí en

1919. En este lugar, los estudiantes circulaban por la escuela de arte, Kalabhavan, la escuela de música y danza, Sangitabhavan, la escuela de investigación, Vidyabhavan, un centro para el desarrollo rural en el pueblo contiguo a Sriniketan, y otros focos disciplinarios. El énfasis en la educación artística respaldó la producción de Tagore de varios eventos culturales, un rasgo normal de la vida en Santiniketan. Aquí fue capaz de desarrollar completamente la visión de sus obras tempranas uniendo poesía, música, canción, danza y teatro en un nuevo género escénico híbrido, 'nrityanatya' o danzas dramáticas, y 'gitinatya' o musicales dramáticos.

Aunque Tagore era un artista y un pensador maduro, para cuando fue capaz de llevar a cabo sus ideas de la danza dramática, sus tempranas influencias resultaron ser profundamente formativas del movimiento estético que llegó a



Tagore pintado como un *baul* por Abanindranath, 1916

[Foto: Rabindra Bharati, Calcuta]

caracterizar el ‘Rabindranritya’. El estudioso de la danza Mandakranta Bose escribe sobre los experimentos tempranos de Tagore con el movimiento:

Sita Devi nos cuenta que en 1911 Tagore mismo bailó haciendo de Thakurda en Raja [el Rey (de la cámara oscura)] en Santiniketan, y que en 1914 William Pearson ofreció una vigorosa actuación de danza en Achalayatan [el Inamovible] (Ghose 5). Tagore continuó actuando como un bailarín *baul** hasta un periodo tardío de su vida. Según V. Isvaramurti, “El poeta era a menudo el profesor. Solía adoptar el baile local *baul*... en el cual él mismo actuaba como aquellos trovadores errantes”³.

En efecto, la cercanía de Tagore a la forma de vida *baul*, y su modo profundamente espiritual de abordar la música y la danza, son la clave de la estética desarrollada bajo su dirección. Los *baul* eran nómadas en busca de la conexión divina, mendicantes, que cantaban y bailaban en su éxtasis espiritual. Recurriendo a la naturaleza como fuente de su más profunda inspiración en su compromiso con una espiritualidad simple, los *baul* rehúsan consentir las jerarquías de religión, casta, clase o género. Y lo más importante, sus canciones y danzas no siguen ningún camino prefijado, sino que parecen más bien ser perfectas efusiones de su búsqueda y viaje internos. Edward Dimock, estudioso del lenguaje y la literatura bengalí, refiriéndose a las especulaciones sobre la fuerte influencia occidental en Tagore, sostiene que las raíces de Rabindranath Tagore, “como poeta y como pensador se encuentran claramente dentro de la tradición de una larga línea de santos-poetas indios, y que sus raíces están mucho más profundamente enterradas en la Bengala medieval de lo que lo están en Occidente”⁴. Dimock también sugiere que el atractivo y la popularidad transnacionales de Tagore se deben a que “la tradición de la que viene no es la sumamente compleja tradición clásica que alude principalmente a la gente educada y sofisticada de India, sino la tradición simple, personal, emocional de los santos-poetas que escribieron para la gente”⁵.

La estima de Tagore hacia el gran poeta y líder *baul* Lalan Phakir es bien conocida; había escrito a menudo sobre el profundo impacto que sus canciones y pensamiento tuvieron sobre él; había publicado traducciones de varias canciones *baul* en el periódico bengalí *Prabashi* (1915-1916); y varios de sus personajes están inspirados en los *baul*. Y me permito sugerir que si pensamos en la danza, Tagore estaba profundamente inspirado por la práctica de los *baul*. La danza de

los baul no es un espectáculo coreográfico, pero consiste esencialmente en ritmo y fluidez. Basada en un juego de pies simple, el cual se enfatiza con cascabeles en los tobillos, y series de giros que parecen focalizarse en el interior más que en el exterior, la danza es verdaderamente la encarnación del estado espiritual del baul. Por supuesto que la danza de Tagore en la época en la que trabajó como director de sus danzas dramáticas es bastante sofisticada, trabajando mediante una coreografía prefijada, pero al igual que los baul, su estética enfatizaba el fluir y las rítmicas armonías. Incluso cuando yo estaba aprendiendo el Rabindranritya, había elementos específicos del vestuario inspirados por los frescos de las cuevas de Ajanta y motivos populares –los fajines largos y sueltos, por ejemplo– sobre los que se insistía, puesto que sus extremos sueltos y fluidos realzaban el fluir de los movimientos.

Por otra parte, al igual que los baul, los personajes de las danzas dramáticas de Tagore tendían a invocar un paisaje interior de la mente. Pero en la imaginación artística de Tagore se volvieron complejos, invariablemente humanos, plagados de emociones conflictivas y dudas. A diferencia de las figuras centrales de gran parte del repertorio clásico, las mujeres especialmente no son figuras idealizadas, diosas o heroínas perdidamente enamoradas. Además –y éste es uno de los más perdurables legados de las danzas dramáticas de Tagore, ciertamente diferente de los baul–, el cuerpo y los sentidos no se convierten sólo en los medios para lograr un objetivo espiritual. Hay placer en la belleza, en el deseo, en la pasión, y las mujeres en las obras de Tagore hablan poderosamente, aunque mediante letras metafóricas bellamente trabajadas, de estas emociones experimentadas cinestésicamente. Tagore estuvo imaginando tales bailes de las mujeres en sus danzas dramáticas en la época en la que trató de resucitar las danzas clásicas, casi inevitablemente decretadas a ser “depuradas” de toda expresión sensual o corporal, y a ser canalizadas, en su lugar, sólo hacia el deseo espiritual. Sin embargo Tagore fue claro:

La liberación para mí no está en la renuncia.
Siento el abrazo de la libertad en un millar de cadenas de deleite.
Tú siempre viertes para mí el fresco trago de tu vino de varios colores y fragancias,
llenando esta vasija de barro hasta el borde.
Mi mundo alumbrará sus cien lámparas diferentes con tu llama y las colocará
delante del altar de tu templo.
No, nunca cerraré las puertas de mis sentidos.

Los deleites de la vista, y el oído y el tacto portarán tus deleites.
Sí, todas mis ilusiones arderán en una iluminación de alegría y todos mis deseos
madurarán en frutos de amor⁶.

¿Podría ser que la convicción de Tagore sobre la centralidad de la experiencia corporal en la búsqueda espiritual y en la verdadera comprensión de la vida inspiraran sus exploraciones en la danza?

Sin embargo, la misión de Tagore de introducir la danza en la educación de los estudiantes en Santiniketan no estuvo exenta de una lucha considerable. Santidev Ghose, un estudiante de Santiniketan y un consumado artista por derecho propio, ha escrito mucho sobre la completa visión pedagógica de Tagore y los varios obstáculos a los que se enfrentó por el camino al implementarla. Por ejemplo, Ghose cuenta que originariamente era imposible para Tagore introducir la danza como parte del currículo, especialmente para los estudiantes varones. El adiestramiento en danza tenía que pasar como un “tipo de ejercicio adecuado para los chicos del Ashram”⁷. Sin embargo, gracias a sus persistentes esfuerzos, al final fue capaz de forjar un sistema educativo de danza, uno de los primeros de su clase en India, a seguir durante un periodo de cuatro años, que resituó la danza en el centro de una educación artística más amplia. Como sugiere el plan de estudios trazado en el libro de Ghose, la excepcional contribución de Tagore a la educación de danza fue aunar el entrenamiento en formas de danza india clásica tales como *manipuri* y *kathakali*, algunas formas de danza de Sri Lanka, técnicas ‘abhinaya’ clásicas (danza expresiva), el estudio de las representaciones del movimiento y la danza dentro de las artes visuales, y en última instancia, la coreografía⁸. Pratima Tagore escribe sobre el debilitamiento de las técnicas ‘abhinaya’ clásicas para comunicar el paisaje emocional por vías más inmediatamente agradables para públicos más amplios⁹. Mientras que esto parece ser bastante normativo en nuestro actual contexto, fue bastante radical para su tiempo, estableciendo una base estética mediante el entrenamiento clásico codificado, pero al mismo tiempo fomentando la creatividad individual y la expresividad a través del movimiento. El estudioso de la danza Parthana Purakayastha afirma lo siguiente:

Mientras preparaban la coreografía para las producciones de Tagore, los profesores y los estudiantes tenían que encontrar un fino equilibrio entre la complejidad de los estilizados movimientos figurativos y la simplicidad de las

expresiones de aquellos mismos movimientos. En términos del contenido del movimiento, por lo tanto, las danzas dramáticas de Tagore estaban constituyendo un importante punto de partida desde los modelos existentes en la danza india¹⁰.

Parte de las luchas de Tagore provenían de la degeneración global a la que había llegado a ser asociada la danza durante todo el periodo colonial. Incluso el movimiento cultural nacionalista de renovación estaba enredado en las problemáticas jerarquías de género y clase. Apenas unas pocas mujeres de familias de clase media estaban comenzando a aventurarse cuidadosamente en el campo de la danza, sin embargo todavía seguía siendo una profesión difícil de elegir para los hombres. La mayoría de las familias que enviaban a sus hijas jóvenes a estudiar a Santiniketan temían que el estigma del trabajo sexual acompañara a las mujeres entrenadas en la danza. Tagore encontró instructivo comenzar en casa. Durante sus viajes desde 1919 a 1924 por India y por todo el mundo, prestó una atención específica a la danza que había presenciado. Entonces seleccionó las formas específicas que podrían construir los cimientos de su movimiento estético y animó a Pratima Tagore, su nuera, y a Srimati Tagore, su sobrina, a estudiar estas formas. El coreógrafo Manjusri Chaki-Sircar habla de cómo Pratima Tagore quedó profundamente impresionada con los ensayos de ballet que presenció durante su visita al Dartington Hall en 1930¹¹. Como consecuencia, esto la estimuló para trabajar con danzas de conjunto e interesantes modelos espaciales. Chaki-Sircar también comenta los experimentos de Srimati Tagore, quien regresó en 1931 de estudiar danza y coreografía en Europa con Rudolf Laban, Kurt Joos, y Mary Wigman¹². Su contacto con los artistas en Europa estimuló su experimentación coreográfica, y le condujo a innovadoras danzas de grupo, y algunas danzas profesionales que inauguraron el celebrado festival de primavera en Santiniketan.

Durante sus viajes, Tagore fue testigo de actuaciones de la forma de danza ‘manipuri’ y quedó cautivado inmediatamente por su fluidez y su belleza. En 1920 invitó a Buddhimatra Singh a Santiniketan para enseñar la danza ‘manipuri’ a los estudiantes¹³. Bose también se refiere a la fascinación de Tagore hacia una danza popular representada con címbalos que vio en Gujarat y Saurashtra en 1923, y sobre cómo él entonces invitó al joven bailarín de Gujarat a introducir esta danza en el repertorio de los bailarines de su escuela¹⁴. En 1925, el marajá de Tripura envió a la escuela de Tagore a dos profesores de ‘manipuri’ muy aclamados, Nabakumar Singh y Baikuntha Singh¹⁵. Su presencia y enseñanza regulares fueron



Bailando con una falda hecha de abanico
tinta de color, acuarela y pastel sobre papel,
28 x 21.6 cm, 1932



Mujer bailando
lápices de colores sobre papel,
31.5 x 20.1 cm, 1933

en gran parte responsables de algunas coreografías y producciones que fueron representadas con grandes elogios.

Tagore también introdujo en el currículo la forma de danza dramática de Kerala, *kathakali**. En el elaborado vocabulario expresivo y gestual del ‘kathakali’ encontró una gran fuente de recursos de movimiento para un abanico de emociones y personajes. La primera danza dramática producida por Tagore fue *Natir Puja*, coreografiada de forma colaborativa por Pratima Tagore y Nabakumar Singh, en 1926. La segunda producción de la misma danza dramática se puso en escena en Jorasanko, la casa ancestral de la familia Tagore en Calcuta, en 1927, e incluía a varias mujeres jóvenes que eran estudiantes de la escuela de Santiniketan de Tagore. El reportero Profulla Kumar Sarkar, que escribía en el diario bengalí de gran tirada *Ananda Bazar Patrika*, felicitó al artista Srimati Gauri por su excelente interpretación del personaje principal¹⁶.

‘Rabindranritya’ da testimonio también del compromiso de Tagore hacia la interculturalidad, no sólo dentro de las fronteras nacionales y al otro lado de las

mismas, sino también trans-nacionalmente. Durante sus viajes por Asia, le conmovieron profundamente las danzas en Java y Bali. El historiador Arun Das Gupta ha escrito con cierto detalle sobre el viaje de Tagore a Indonesia en 1927, donde presenció por primera vez el gran número de formas de representación de esta cultura¹⁷. Sobre la representación de la danza dramática *wayan wong* en Surabaya, Tagore escribió: “No habría imaginado que fuera posible que un refinamiento tal de un lado, y tal grotesco abandono del otro, pudieran ir juntos. Puesto que la danza es su medio principal de expresión artística, ellos pueden dar belleza rítmica también a lo ridículo”¹⁸. Más tarde, durante aquel mismo viaje, escribió a su casa sobre las representaciones de marionetas de sombras *wayang kulit*: “estaba claro que su danza tampoco pretende mostrar la belleza del movimiento, sino su lenguaje, el lenguaje de su historia y sus animales”¹⁹. Das Gupta también destaca los esfuerzos de Tagore por crear programas de intercambio cultural entre los dos países. Tagore más tarde envió a Santidev Ghose a estudiar danza en Java y Bali, y la danza *kandy* de Sri Lanka, y entonces los introdujo en el lenguaje de la danza de sus obras.

Las contribuciones de Tagore en el campo de la danza en general se extienden más allá de la creación de un espacio coreográfico que tenía en cuenta la expresividad personal y un modelo educacional de danza. Él introdujo conceptos de iluminación, escenografía, y valores de producción, todos los cuales pusieron de relieve un sentido de teatralidad en general. Tagore también introdujo la posibilidad de las giras. Él viajó con un conjunto de artistas por toda Bengala, a nivel nacional, y a Sri Lanka. Uday Shankar ya hacía giras internacionales por aquel entonces, pero lo que atraía de Tagore era diferente. Después de todo, la danza era representada con letras en bengalí, y tenía que hacer frente a la acusación de especificidad regional.

Para concluir, quiero volver a reflejar mis propias experiencias una vez más, porque es quizás en mis propias experiencias personificadas donde encuentro uno de los más profundos y más preservados valores del ‘Rabindranritya’. Los experimentos de Tagore con la danza bien pueden ser considerados como una articulación de la modernidad india, donde la expresión personal y la identidad individual encontraron palabras únicas. Sin embargo, los proyectos de modernidad, particularmente aquellos que desarrolló conjuntamente con movimientos nacionalistas anti-coloniales, muy a menudo se llevaron a cabo por la necesidad de formular una plataforma única. En el proceso, muy a menudo

suprimieron las voces que venían de los márgenes de las estructuras sociales, ya atormentadas por las jerarquías patriarcales y de clase/casta. Y si las danzas clásicas renacidas, o reorganizadas, podían ser consideradas como la representación de un aspecto de la modernidad india, las danzas dramáticas de Tagore y la estética que él introdujo, ciertamente representarían un aspecto bastante diferente, uno que perturbaba la idea de nación unificada que fue favorecida por los líderes de una nueva India independiente.

Purakayastha escribe convincentemente sobre la mujer marginal que las danzas dramáticas de Tagore buscaban situar en el centro. Después de estudiar los tres personajes principales de las danzas dramáticas de Tagore la princesa guerrera Chitrangada (de la danza dramática *Chitrangada**, 1936), la joven mujer intocable Prakriti (de la danza dramática *Chandalika**, 1938), y la cortesana Shyama (de la danza dramática *Shyama**, 1939), sostiene que:

Los temas de Tagore en las danzas dramáticas... eran iconos de la marginalidad deliberadamente elegidos, cuyos cuerpos interpretativos podrían desbaratar las nociones conservadoras sobre el género femenino, la sexualidad y la posición social. Las mujeres que bailaban en las danzas dramáticas experimentales de Tagore en la Bengala de los años treinta en público, en vez de estar restringidas a los recintos interiores de sus casas, ofrecían “impuras”, poco auténticas, no-clásicas, pero sin embargo poderosas alternativas para ser indias modernas. Estos cuerpos interpretativos femeninos híbridos... representaban y trastocaban simultáneamente las nociones nacionalistas indias de la cultura y el arte. De ese modo produjeron una versión de la modernidad local que a menudo es pasada por alto en los discursos sobre interpretación euro-americanos, los cuales consideran solamente la dicotomía clásico/moderno²⁰.

Si bien estoy de acuerdo con Purakayastha, he de profundizar en mi personificación de estas mujeres para sugerir que el punto de partida más radical de Tagore estriba en su comprensión de la complejidad corporal-emocional-espiritual de estas mujeres. Así pues, *Chandalika* puede articular su amor por Ananda en términos de una tremenda pasión: “Mi hambriento amor no admite el miedo, ni la vergüenza”, *Chitrangada* puede bailar sobre la transformación de su cuerpo como alguien que emite melodías a través de una flauta en sus extremidades; y Radha (en *Bhanusingher Padabali*) puede transmitir su propio deseo hacia Krishna cuando la identifica con la flauta que toca sus labios, como

si ella robara para sí misma su encantadora sonrisa. Esta emocionalidad fuertemente personificada permitió a mujeres jóvenes como yo, educadas dentro de las estructuras de la respetabilidad de la clase media bengalí, donde los deseos corporales debían ser incluidos dentro de un amor espiritual y extra-físico, encontrar liberación y fuerza en la danza. Esto nos permitió personificar con integridad y con ausencia de vergüenza, las nociones de deseo y amor que nosotros identificábamos con ello. También nos guió para encontrar en la danza un precioso espacio para “fiscalizar” un ser íntegro y empoderado. En este sentido, las danzas dramáticas de Tagore se forjaron un hueco en la formación de la identidad, que se oponía a las narrativas típicas de la modernidad, sesgada por la problemática de la “cuestión de las mujeres”. Tagore ha sido reivindicado de muchas maneras – en el ámbito académico, en formaciones culturales– por las formas en las que se presta a las lecturas feministas. Para finalizar, quiero sugerir que, si bien las danzas de liberación en el repertorio de Tagore son poderosas, no es tanto en las reivindicaciones estridentes del espacio de las mujeres sino en la obsesión de estos temas femeninos con la articulación de sus subjetividades físicas-emocionales-espirituales donde radican las contribuciones del ‘Rabindranritya’.

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

Traducción del inglés de Pilar Ordín

NOTAS:

- 1 La estudiosa de danza Lubna Marium también escribe sobre su experiencia de bailar en ciertas ocasiones en Satiniketan Ashramic Sangha en su ensayo “Rabindra-nritya: Unfinished Experiment in the Aesthetics of Dance” en *Rabindranath Tagore: Reclaiming a Cultural Icon*, editado por Kathleen O’Connell y Joseph O’Connell (2009, Calcuta: Visva Bharati Press).
- 2 Para más información sobre esto, ver Ananya Chatterjea, “Red-Stained Feet: Probing the Ground on which Women Dance in Contemporary Bengal” en *Worlding Dance*, editado por Susan Foster (Palgrave MacMillan).
- 3 Mandakranta Bose (otoño 2008), “India’s Modernity and Tagore’s Dance.” *University of Toronto Quarterly*, 77: 4, 1085-1094, p. 1085-86.
- 4 Edward C. Dimock (noviembre 1959), “Rabindranath Tagore- *The Greatest of the Bauls of Bengal*” en *The Journal of Asian Studies*, 19:1, 33-51, p. 34.
- 5 *Ibidem*.
- 6 *Tagore*, en Gitanjali, nº 73.
- 7 Santidev Ghose (1978), *Music and Dance in Rabindranath Tagore’s Education Philosophy*. Delhi: Sangeet Natak Akademi, p. 48.

- 8 Ghose (1978), p. 56-57.
- 9 Pratima Tagore's *Nritya*.
- 10 Prathana Purakayastha (*Noviembre 2009*), "Warrior, Untouchable, Courtesan: Fringe Women in Tagore's Dance Dramas", en *South Asia Research*, 29:3, 255-273, p. 263.
- 11 Manjusri Chaki Sircar (1995), "Tagore and the Modernization of Dance" en *Rasa: The Indian Performing Arts in the Last Twenty-five Years*, vol.1, editado por Bimal Mukherjee y Sunil Kothari. Calcuta: Anamika Kala Sangam Publications.
- 12 *Ibídem*.
- 13 Pannalal Roy (2009), "The Contribution of Tripura in the Adoption of Manipuri Dance at Shantiniketan" en <https://www.indianfolklore.org/journals/index.php/Ish/article/viewDownloadInterstitial/485/561>
- 14 Mandakranta Bose (2001), *Speaking of Dance: The Indian Critique*. Delhi: D. K. Printworld Ltd., p. 110.
- 15 Roy (2009).
- 16 Esta revista está citada en el ensayo "Tagore's dance dramas" de la pensadora bangladesí Lubna Marium, en el periódico New Age, con sede en Dhaka (6 de mayo, 2005). Disponible en: www.newagebd.com/2005/may/06/arts.html
- 17 Arun Das Gupta (2002), "Rabindranath Tagore in Indonesia: An experiment in bridge-building" en *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, 158: 3, Leiden, p. 451-477.
- 18 Rabindranath Tagore (1961), de "Java jatrir patra" en *Visva Bharati Quarterly* 6:173, 89.
- 19 Rabindranath Tagore (1961), de "Java jatrir patra" en *Visva Bharati Quarterly* 6:178, 96-7.
- 20 Purakayastha, 2009, p. 268.

Tagore, el Cine y la Poesía del Movimiento

Indranil Chakravarty

Introducción

Debe de haber sido prácticamente imposible ser un escritor en el siglo XX en cualquier parte del mundo y no reaccionar ante la nueva y emergente forma narrativa denominada cine o “imágenes en movimiento”. Al coincidir el nacimiento del cine con el comienzo del siglo XX, su propio desarrollo y crecimiento como arte y como industria fueron prácticamente de la mano de las vicisitudes de los desarrollos sociales, políticos y culturales del siglo pasado. La base popular y frívola del cine hizo que la mayoría de los escritores “cultivados” le dieran la espalda, siendo muchos de ellos ajenos a los extraordinarios experimentos narrativos que se estaban explorando en esta nueva forma de expresión. El hecho de que el cine pudiera considerarse como una “expresión artística” válida estuvo en tela de juicio hasta los años 60, aunque entre los 20 y los 30 surgió un fenómeno esporádico – principalmente en Europa y Estados Unidos – de pintores, directores de teatro y escritores que colaboraron en proyectos de cine. No sería hasta mucho más tarde cuando los escritores “serios” como Borges, Greene, Cortázar, Puig, etc mostraran especial interés en el cine *per se*, al escribir críticas cinematográficas y utilizar juguetonamente técnicas del cine en sus obras literarias.

Muchos escritores modernos como Thomas Mann, Ernst Hemingway, Aldous Huxley, Scott Fitzgerald, Anthony Powell, etc, hicieron incursiones en el cine en los años 30 y 40 escribiendo guiones solo por motivos económicos, y pocas veces lo consideraban como una nueva forma narrativa. Fue el caso de algunos escritores como Christopher Isherwood (que casualmente escribió varios libros sobre filosofía india), quien redactó el guión de *Adiós a Berlín* en 1939 e identificó al narrador como una cámara de fotografía en movimiento. Aunque

esta relación entre la industria del cine y el escritor literario se daba más frecuentemente en Hollywood que en la industria del cine indio, escritores indios como Munshi Premchand, quien sí se interesó por el cine – no como forma artística sino como medio para llevar a las masas el mensaje de la revolución – pronto quedaron desilusionados. Mientras artistas como Brecht, Picasso, Dalí o Cocteau se implicaron de forma directa en la producción de películas, la vanguardia literaria de los años 30 en la India todavía miraba con desdén al cine. La primera vez en nuestra cultura en la que se producen intercambios creativos entre el cine y otras formas de arte fue cuando el gran bailarín “moderno” Uday Shankar (hermano mayor del músico Ravi Shankar) hizo una extraordinaria película titulada *Kalpana* (Imaginación) en 1948 o cuando el legendario director teatral bengalí Shombhu Mitra dirigió la película tan “modernista” en hindi, *Jaagte Raho* (Mantente despierto, 1956). En este contexto, el interés de Rabindranath por el cine, sus intuitivos comentarios sobre el futuro de este “arte” y su acercamiento a Hollywood ya por los años 20 son sin duda algo digno de mención.

Respuestas al cine

El interés del poeta por el cine procedía de su intensa curiosidad por todo lo que le rodeara que pudiera ofrecerle un estímulo para “crecer en todas direcciones”¹. En otras palabras, era el mismo tipo de impulso que inicialmente le condujo a aventurarse a la pintura o incluso a la técnica canadiense de talla de madera. Aunque no se conoce con certeza cuál fue su primera reacción al cine o qué películas vio en sus diez largos viajes internacionales, lo que sí es cierto es que descubrió en esta nueva expresión la belleza del movimiento. De hecho, hubo un periodo durante los últimos años de su vida en el que gradualmente se fue alejando de la palabra para acercarse a la pintura y la danza. Mientras que el misterio inherente a la imagen visual fue cada vez más sumiéndole en la pintura, las obras poéticas de su última etapa vital despliegan un cierto predominio de imaginación visual. A menudo se referiría a la poesía como “chalachchitra” (imágenes en movimiento) o “el filme de la prosa”. La palabra “chalachchitra” en bengalí refiere al cine en sí y es interesante ver cómo el poeta estaba invirtiendo el uso de la palabra. De hecho, de 1930 en adelante, el ritmo y el tono de sus poemas evocan cierta similitud con el lenguaje del cine.

Una y otra vez, Rabindranath no dejaba de sorprenderse con esa característica de semejanza a una corriente del cine, encontrando a menudo similitudes con la

música. Esto en sí mismo ya es una buena muestra de su percepción, si pensamos en la fascinación de Henri Bergson por el cine como una corriente en cuanto a la forma en la que trata con el tiempo y el espacio. De hecho, Bergson fue uno de los primeros filósofos que incorporó el cine en el discurso filosófico, subrayando su dualismo epistemológico entre intelecto e intuición. Rabindranath parece haber captado de forma ‘intuitiva’, ya en esos primeros años, las propiedades filosóficas del cine: movimiento, fragmentación y tiempo.

Aunque las “imágenes en movimiento” le atraían por lo que eran, su reacción fue curiosamente ambigua. En ocasiones, estaba fascinado con las posibilidades propias del cine y en otras ocasiones, displicente con su tendencia a claudicar ante la inclinación popular por las emociones fáciles. Se puede detectar esta ambigüedad en su caracterización del cine como “la belleza del movimiento” por un lado y por otro, como “la embriaguez con movimiento” o “la velocidad del movimiento”. Su secretaria, Amiya Chakravarty, una vez escribió que cuando el poeta pisó suelo europeo (posiblemente durante el viaje de 1925), miró alrededor y comentó que Europa era “un gran cine”. Al no contar con más información al respecto, sólo nos queda preguntarnos si vio a Europa como un conjunto de bellas imágenes en movimiento o ¡la vio obsesionada con el movimiento!

Rabindranath nunca comentó ninguna de las películas basadas en sus obras ni hizo crítica alguna de las películas de su época. El hecho de si el poeta realmente llegó a expresar sus opiniones sobre el cine ha quedado en la sombra por la actitud arrogante y displicente por parte del grupo de devotos de su entorno en *Santiniketan**. Estas personas nunca podrían imaginar cómo un hombre tan ‘espiritual’ podría interesarse en modo alguno por algo tan ‘burdo’ y popular como el cine. La única prueba que tenemos son comentarios de los directores de cine famosos de la época en la que se adaptaron sus obras (Nitin Bose, Satu Sent, Madhu Bose, D.G. Ganguly, etc), de los que no podemos fiarnos, pues serían proclives a afirmar que ellos mismos y sus obras cinematográficas contaban con la aprobación del poeta.

El poeta nunca recogió de forma sistematizada sus comentarios sobre esta nueva expresión artística en ningún ensayo, y por lo tanto la única forma que tenemos de recopilar evidencia al respecto es compendiando sus comentarios sueltos sobre el cine que se encuentran en cartas, ensayos relativos a otros temas culturales, escrituras de viaje y registros fiables de conversaciones personales con

sus coetáneos, en la India y en el extranjero. Muchos de estos comentarios sueltos son sorprendentes por su intuición. Sin embargo, su impacto en el cine va mucho más allá de sus respuestas personales a las películas en particular o al cine en general. Algunas de sus obras literarias – novelas, relatos breves e incluso obras de teatro – han sido adaptadas al cine, en algunos casos por importantes directores de cine bengalí como Satyajit Ray. Estas películas, basadas en las tramas y personajes de Rabindranath, forman parte de nuestra memoria colectiva y no solo en la India sino en todo el mundo. Sus canciones están presentes en las películas de prácticamente todos los directores de cine bengalí que han sentido la obligación de utilizarlas para hacer más profundos los momentos de angustia, soledad, dicha o dilema moral de sus personajes. Los títulos de muchas películas en bengalí también aluden a frases de Tagore². Todo ello se torna muy significativo en un contexto más amplio del cine indio, puesto que varias generaciones de directores de cine con cierta sensibilidad en el país han buscado inspiración en las películas bengalíes.

El comentario más perspicaz que hizo Rabindranath sobre el cine lo encontramos en una carta que escribió el 2 de noviembre de 1929 a un tal Murari Bhaduri.³

... Las características de una expresión artística vienen determinadas por la naturaleza de sus requisitos. Creo que la tan esperada aparición del cine como expresión artística todavía está por llegar. Al igual que en la política, en el arte, el objetivo es la independencia. El objetivo del arte es expresarse a sí mismo libremente en su mundo auto-creado. De otro modo, se pierde dignidad y su manifestación queda deslucida.

El hecho de que el cine haya sido durante tanto tiempo servil para con la literatura se debe al hecho de que ningún artista ha sido capaz de redimirlo de su esclavitud a base de su genialidad. Es difícil porque en el caso de la pintura, la literatura y más aún en la música, los requisitos materiales no son tan caros. La producción de una fotografía requiere no solo talento sino también financiación.

El principal elemento de una película es el “flujo de imágenes”. La belleza y el esplendor de esta expresión en movimiento tienen que desarrollarse de tal forma que sea autosuficiente sin necesidad de recurrir a las palabras. Si se precisa de cualquier otro lenguaje para expresar el propio lenguaje, estamos hablando de

incompetencia. Si la música puede alcanzar la profundidad sin las palabras de la cadencia de una melodía, entonces ¿por qué no considerar esta “forma móvil” como una experiencia estética distinta?

Si no ha sido así se debe en parte a la falta de talento y en parte al público confundido que, al no poder experimentar el placer intelectual, se ha convertido en víctima del sensacionalismo.

Esta carta es fascinante en tanto en cuanto revela su opinión sobre el cine de este periodo silencioso, pero a la vez plantea más preguntas. Y si investigamos las circunstancias que le llevaron a escribir una carta tan inusual a una persona con la que no tenía una estrecha relación, se destapa una gran complejidad.

En 1928, el Eastern Film Syndicate produjo una película basada en la historia de Rabindranath titulada *Bicharak* (Juez), dirigida por el legendario director de teatro bengalí, Sisir Bhaduri. La historia narra los juicios de Khiroda, una mujer ‘perdida’ en sus últimos años, sin techo y que por desesperación intenta suicidarse, pero acaba sobreviviendo ella, mientras que el que acaba muriendo es su hijo. Se la acusa de asesinato. El juez que lleva el caso es un hipócrita que en su día abusó sexualmente de ella y de hecho la arrastró a ese camino de autodestrucción, y acaba condenándola a muerte.

Al estrenarse la película, la crítica del patriarcado provocó escándalos de todo tipo y los censores acabaron prohibiéndola por “el desagradable y antinatural caso de que se base en hechos reales, pero que no merece la pena mostrarse en pantalla”⁴. Se denegó la certificación para la película por su “mal gusto”, a pesar de la asociación con dos de los mayores íconos de “elevada cultura” en Bengala. Rabindranath estaba en un dilema, sin saber cómo reaccionar ante esta situación puesto que se le solicitó que condenara públicamente la prohibición. La reacción del poeta fue ambigua. Probablemente no le gustara la película en absoluto pero tenía una gran opinión del director. El hecho de que solicitara a Bhaduri que llevara a escena su obra *Tapati* al año siguiente muestra que su estima por el director no había mermado, incluso después de haber visto la película. Por un lado, no le hacía gracia la idea de la prohibición y, por otro lado, no le gustaba la película pero sí el director. En una ocasión había escrito a un escritor (Saratchandra Chatterjee) que, cuando se prohibió su novela, lo que realmente había conseguido la prohibición era ensalzar su prestigio, tal y como lo demostraba el poder

subversivo de la literatura. Además, su dilema radicaba en que no podía quedarse callado ante la protesta contra la prohibición. Y por lo tanto, hiló cuidadosamente sus palabras con un comentario general sobre el cine y cómo las condiciones de producción pueden poner en peligro la calidad de una película. De esta forma podía evitar mostrar su apoyo a la película y al mismo tiempo todavía defender al director; abstenerse de unirse a la campaña contraria a la prohibición al tiempo que defendía el poder subversivo de la ficción. Precisamente por esta razón, dirigió esta carta al hermano de Bhaduri, quien le había solicitado su apoyo, y no al propio director.

Los teóricos e historiadores del cine a finales de los años 20 (principalmente Paul Rotha y Terry Ramsaye) habían hecho comentarios igual de sorprendentes que los de Rabindranath, pero las reflexiones del vate no se basaban en ningún conocimiento cinematográfico sino en pura intuición. De hecho, entre las muchas cosas que se desvelan en la carta está la decepción al descubrir que, a pesar de sus frecuentes visitas a Europa, el poeta desconocía totalmente el cine europeo de vanguardia de los años 20, en concreto el cine expresionista alemán que florecía con todo su esplendor cuando él escribió la carta y con el que inconscientemente compartía algunas preocupaciones temáticas clave. Sin embargo, no es difícil entender el tono de frustración y desprecio a raíz de las películas indias que pudiera haber visto. Aunque quedan muy pocas películas de ese periodo silencioso en la India, no queda duda de que hasta entonces no había habido tendencia artística destacable alguna. En otro orden de cosas, la mayoría de las películas que vio en el barco en sus varios viajes largos deben de haber sido del tipo sensacionalista popular, si nos guiamos por sus breves descripciones del estilo de vida bullicioso del marinero.⁵

Imaginería

En cuanto al tema y la imaginería visual, la obra de Tagore majestuosamente simbolista, *Raktakarabi* (Adelfas rojas, 1924), tiene un interesante vínculo con la obra maestra del cine mundial en esa época. *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, la última gran obra del cine expresionista alemán, y *Raktakarabi* son distopías sorprendentemente similares. Ambas tratan de un futuro imaginario donde los seres humanos han sido deshumanizados y el mundo tremendamente polarizado entre dueños y trabajadores robóticos, y en ambos casos acaban despertando y rehumanizándose gracias a un personaje femenino etéreo (Maria/Nandini) que



'Raktakarabi' (Adelfas Rojas) de Ganesh Pyne, 1957
acuarela, 42.5x28 cm, Colección privada



Fotogramas de *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang.

reconcilia el cisma entre la mano y el cerebro (según la alegoría de Lang, la mano y el corazón). Si bien Lang sintió que la mecanización y la producción en cadena privarían a los seres humanos de la libertad y la dignidad, *Raktakarabi* es el retrato de una sociedad agraria que se convierte en una industrial. Charles Chaplin también lo llevaría al cine, unos años más tarde, de un modo tragico-cómico muy distinto en su película *Tiempos Modernos* (1936) pero evocando la misma angustia y similares metáforas.

En uno de sus ensayos, *The Modern Age* (La edad moderna)⁶, escrito casi al mismo tiempo que la obra, Rabindranath se sirve de una imaginaria occidental poco usual:

En la civilización moderna, en la que se utiliza a un gran número de hombres como materiales, y las relaciones humanas han pasado a ser en gran medida utilitarias, el hombre se revela de forma imperfecta. Puesto que la revelación de

un hombre no radica en el hecho de ser un poder, sino de ser un espíritu. La prevalencia de la teoría que revela el poder de la máquina en el universo, y organiza a los hombres como máquinas, es como la erupción del Etna, tremenda en fuerza, en su explosión de fuego y humo, pero su lava avanza lentamente y recubre los refugios del hombre construidos con los años, y sus cenizas sofocan la vida.

A pesar de las marcadas diferencias en el trato del material temático, cualquiera que esté familiarizado con *Metrópolis*, recordará las imágenes sorprendentemente similares que evoca *Raktakarabi*. El intento de Rabindranath por crear un “teatro total” físico e interdisciplinario se acerca mucho a la visión del cine de Fritz Lang.

Proyectos Cinematográficos

Rabindranath se vio atrapado en la vorágine del estrellato internacional y de los continuos viajes a partir de 1920. Durante el último de sus diez viajes internacionales en 1930, que se alargó durante 11 meses, viajó a 7 países y 23 ciudades a la edad de 69 años, vio en un pequeño pueblo cerca de Múnich una película auto sacramental. Tanto le conmovió la experiencia que escribió en solo una noche una historia para cine, directamente en inglés y titulada *The Child* (El niño). Había recibido una oferta de *Universum Film AG* (UFA), una compañía cinematográfica que fue el principal estudio de cine en Alemania durante la República de Weimar y durante la Segunda Guerra Mundial, un peso pesado en el mundo del cine desde 1917 a 1945. Rabindranath recibió dos cartas (que todavía se conservan en los Archivos de Santiniketan) de Mr. Kaufmann, el director del estudio, que dan muestra de lo concreto que fue este encargo. La película iba a ser dirigida por Himansu Rai, un famoso director bengalí que más tarde se convertiría en una de las figuras pioneras de la industria del cine en hindi en Bombay, en colaboración con su amigo, Franz Osten, un director de cine alemán. El destino de *The Child* (El niño) se forjó en medio del torbellino de la política internacional, en concreto con el surgimiento del fascismo y los consecuentes cambios en la estructura de poder del estudio que le había hecho la oferta inicial. La película surgió también en medio de la transición masiva que se estaba produciendo dentro de la industria del cine en torno a 1929-1930, cuando el cine mudo evolucionó al cine sonoro. Rabindranath había comentado una vez que el flujo de imágenes en las películas no debía verse interrumpido con frecuencia

por la intervención textual de inter-títulos y de ahí que posiblemente hubiera intentado reducir el uso de palabras mientras que lo que la industria exigía ahora, después de la transición al cine sonoro, era el uso elaborado de sonido y diálogos. Esto supuso rehacer por completo el ‘guión’ de *The Child* (El niño). El proyecto poco a poco se fue desvaneciendo y cuando se dio cuenta de que no se haría la película, lo volvió a traducir al bengalí transformándolo en un poema que tituló *Shishu Tirtha* (El encuentro de los niños) con seis capítulos, el primero de los cuales fue escrito en forma de guión. Éste podría ser considerado como uno de los primeros ejemplos de novelización.

Entre 1934 y 1938, Rabindranath tuvo un acercamiento a Hollywood. Un amigo suyo, Edward John Thompson, que había escrito su biografía en 1921 y era el sacerdote de una iglesia metodista en Bengala, había mediado entre él y un gran productor de Hollywood para una película que estaría basada en una de las obras de teatro danza. No queda muy claro hasta qué punto el productor (el húngaro, Alexander Korda) estaba entusiasmado, pero lo que sí es cierto es que tanto a Thompson como a Rabindranath no les emocionaba tanto el nuevo arte, como el hecho de romper los estereotipos negativos que Hollywood tenía sobre la India y los indios. Aunque Thompson había mostrado mucho entusiasmo, el tono de Rabindranath era de desgana en una carta que escribió a su amigo el 6 de enero de 1935:

No confío en que una compañía de Hollywood pueda hacer una interpretación cinematográfica adecuada de mi obra. Por ello, aunque a menudo recibo este tipo de ofertas, no tengo mucho entusiasmo. Sin embargo, si tú confías en ello, es otro cantar puesto que conoces tanto el lenguaje como la cultura de este país.

Alexander Korda probablemente tenía sus reservas sobre el teatro danza de Tagore *Chitrangada**, puesto que consideraba que le faltaba ‘conflicto’. Thompson le ofreció la novela *Gora** como alternativa pero en una declaración exquisitamente reveladora su amigo le dijo “Korda está lejos de cualquier forma que parezca poesía” (22 de marzo de 1935). El implacable énfasis en el ‘conflicto’ era profundamente aristotélico por naturaleza y para el cine de Hollywood era la única forma ‘correcta’ de contar historias. Las obras o novelas de Rabindranath, por otro lado, no estaban marcadas por el conflicto sino por la idea, y en cierto modo Tagore estaba desafiando los modos ‘occidentales’ de dramaturgia como el único modo narrativo válido. Era ingenuo por parte de Thompson imaginar que

un guión pudiera realmente representar la trama y los personajes de Rabindranath y convertirlos en un marco narrativo específicamente hollywoodiense, contando claro está con la aprobación del poeta.

Sus dudas profundamente enraizadas sobre la disposición de Hollywood hacia los experimentos narrativos pueden haber tenido algo que ver en que Tagore aceptara la oferta de inaugurar el Instituto de Cine del Imperio Británico allá por 1926, acto que apoyó convincentemente como muestra de oposición contra la trivialización del arte del cine por parte de Hollywood. Sin embargo, su apoyo a una institución británica pudo haber sido una declaración pública estratégica de su condena de Benito Mussolini, con quien había forjado una estrecha relación en un momento de ingenuidad política. Aunque la empresa cinematográfica británica duró poco, el compromiso de Rabindranath con el cine no podría haber sido solo un movimiento político. Su énfasis en el cine como una expresión artística autónoma puede que fuera el motivo por el que acabó recibiendo una invitación para dar una charla en un congreso internacional de cine en Canadá en noviembre de 1930.⁷

En medio del tumulto político, Rabindranath no era muy consciente de hasta qué punto sus visitas a distintos países eran consideradas como declaraciones políticas. Los gobiernos suizo y británico le impidieron ir a España; el gobierno sueco llegó incluso a contratar a una atractiva mujer espía que le vigilaba constantemente y, aunque los británicos intentaron impedir que visitara la Rusia comunista, consiguió visitar el país cuyo máximo líder (Lenin) había declarado en una ocasión que “de todos los artes, el cine es para nosotros el más importante”.

La respuesta de Rabindranath a la Unión Soviética fue eufórica en el principio, pero el tono acabó siendo muy ambivalente. En su viaje le mostraron fragmentos de *Acorazado Potemkin* (1925) y *Línea general* (1929) de Sergei Eisenstein, visitó un estudio de cine y conoció a directores y técnicos puesto que iba en un tour guiado oficial organizado por el gobierno. Cuando los cineastas del estudio le preguntaron qué pensaba de este nuevo ‘arte’, él hizo unas cuantas afirmaciones interesantes. Su observación más relevante fue que si el cine iba a liberarse a sí mismo como arte autónomo, tenía que dejar de ser un esclavo de la literatura. Se mostró contrario al uso excesivo de los intertítulos en las películas de cine mudo. La mujer de Eisenstein, Vera Atteshova, incluso mencionó que Tagore estuvo apretando los puños durante la secuencia de “la escalera de Odessa”

en *Acorazado Potemkin* y después dijo que estaba pensando en hacer una película sobre la historia de la humanidad. Sus espontáneas descripciones de una película tan hipotética mostraban que quería servirse del cine para reafirmar la ‘espiritualidad’ de la India frente al ‘materialismo’ de Occidente.⁸

La mayoría de los proyectos de películas de Rabindranath fueron esfuerzos en vano. En la jerga popular de la industria del cine, tan solo el 10% de todos los proyectos de cine que son tomados en consideración en el circuito de producción acaban materializándose. Es sorprendente que a pesar de su estatus de estrella, sus esfuerzos corrieran la misma suerte. En 1929, se anunció a bombo y platillo en los periódicos de mayor tirada de la época que la Compañía Cinematográfica del Dominio Británico estaba a punto de producir una película dirigida por Dhirendranath Ganguly, una adaptación cinematográfica de la obra de Rabindranath, *Tapati*, con el poeta “Dr. Tagore” como protagonista principal. Algunos estudiantes de Santiniketan también iban a participar en la película. Este proyecto tampoco se hizo realidad. Quizá el poeta estuviera intentando inyectar sangre nueva en Santiniketan a través de esta nueva forma tecnológica. Según la versión personal del director Nitin Bose:

Se organizó un recital de danza con las canciones de Tagore en la terraza de Uttarayan, la casa donde se estaba quedando Tagore. Me pidió que grabara la actuación. Fui grabando el recital fragmento por fragmento de forma secuencial y posteriormente edité toda la película. Cuando proyecté la película ante *Gurudev**, me felicitó y mostró muchísimo interés en la técnica de rodaje. Luego me pidió que la proyectara de nuevo. Yo estaba tan emocionado y conmovido por sus palabras de aliento que cuando acabó la segunda proyección de la película tarde por la noche, le regalé la película y ahora es propiedad de Santiniketan.⁹

La implicación de Rabindranath con el cine también incluía ‘ayudar’ a los directores jóvenes como Madhu Bose con el guión de *Giribala* (1929), una película basada en su historia ‘Manbhanjan’, así como acudir al estreno de una película titulada *Dalia* (1930) hecha por Madan Theatres. Puede que escribiera parte del guión de *Dalia* que estaba basada en una de sus historias con el mismo título pero posteriormente fusionó esta historia con una novela (*Rajorshi*) que estaba escribiendo por entonces. Tagore compuso y recitó un poema especial el 19 de diciembre de 1932 para el acto de inauguración de Rupabani, un cine de Calcuta. El director de la película con la que se inauguraba Rupabani (PC Barua) recibió

una carta de recomendación de Rabindranath, que le permitió ser aprendiz en los Estudios Fox de París. Esto da muestra de que el poeta tenía contactos en el ámbito del cine por todo el mundo. Tagore también estuvo presente en el estreno del éxito de taquilla del cine sonoro de Bombay *Achchut Kanya* (Soltera intocable) en marzo de 1937 en el teatro *Paradise* de Calcuta.

Su única implicación directa con la dirección de películas se produjo cuando el principal estudio de cine de Calcuta de aquella época, *New Theatres*, le ofreció la oportunidad de hacer una película en 1932 con motivo de su 70º cumpleaños. Esta “película”, *Natir Puja*, basada en su poema “Pujarini” (representado en 1927) era de hecho la versión fotografiada de una obra que representó en el estudio de Calcuta durante cinco días con sus estudiantes de Santiniketan y dos cámaras fijas. La película quedó destruida tras un gran incendio en *New Theatres* en 1940 que privó a la posteridad de varios clásicos del cine bengalí. *Natir Puja*, sin embargo, estaba lejos de ser un clásico. Era de hecho un desastre y así lo reconoció el propio Rabindranath, como un fracaso¹⁰. Hasta hace poco, en 2011, cuando se han podido recuperar partes de lo quedó de *Natir Puja*, el resultado confirma que era simplemente teatro fotografiado. No muestra intento alguno de explorar el lenguaje del cine e incluso en términos de coreografía e interpretación la actuación era muy pobre. Rabindranath posiblemente concibió la película como una grabación de su obra de teatro que le habría ahorrado muchos viajes a tan avanzada edad.

Principales adaptaciones

El cine bengalí es conocido por sus profundos vínculos con la literatura, especialmente hasta mediados de los años 70, y se puede argumentar que el desgaste de este vínculo ha llevado a un declive cualitativo en el cine. De hecho, la relación estaba tan grabada en las mentes de los espectadores que la palabra en bengalí para “ver una película” era “*boi-dekha*” o “mirar un libro”

Con el paso de los años, se han hecho aproximadamente 100 películas, más de la mitad en bengalí, basadas en las obras de Tagore, convirtiéndolo en uno de los escritores de todos los tiempos con más obras adaptadas, después de Shakespeare. Muchas de estas películas se han perdido para siempre. El cine bengalí prospera gracias a las tramas, personajes, música y poesía de Rabindranath. Prácticamente no hay ningún director de cine medianamente sensible en Bengala

que no haya bebido de las historias de Tagore o en particular de sus canciones. Sin embargo, la elección de películas a menudo ha dependido ampliamente del atractivo popular de las historias. Por ejemplo, la adaptación más popular es *Kabuliwala* – de Tapan Sinha (en bengalí, 1957), de Hemen Gupta (en hindi, 1961) y de Siddique Lal (en Malayalam, 1993) – una historia que fue elegida por sus elementos melodramáticos y que aún así fue más allá de estos elementos para reafirmar un amor por una mayor humanidad. El hombre afgano de Kabul que ha de abandonar a su propia hija y encuentra una sustituta en Mini, una pequeña niña en Calcuta, puede que sea fuerte y resistente en su apariencia física, lo que contrasta claramente con su interior afable. Es capaz de cualquier audacia en la vida – mata a un hombre por no devolverle el dinero que le debía – pero completamente vulnerable en el amor. Más allá del mensaje emocional básico, la película muestra un amor por lo desconocido y por otra cultura – un tema recurrente en Tagore.

Sin duda, los directores de cine de mayor relevancia en la adaptación de las obras de Tagore son Satyajit Ray (cuatro películas) y Rituparno Ghosh (*Chokher Bali*, *Noukadubi/ Kashmakash* y una serie de televisión titulada *Ganer Oparey*). *Charulata* (1964), discutiblemente la mejor obra de Ray, está basada en una novela corta titulada ‘Nashtanir’ (El nido roto) de la que a su vez se hizo una adaptación en una película tierna americana por Ira Sachs titulada *Forty Shades of Blue* (Cuarenta sombras de azul, 2005) que ganó el mayor honor en el festival de cine de Sundance que celebra el cine *off-Hollywood*.

La conexión de Satyajit Ray con Rabindranath es tan directa que uno puede considerarla como el aspecto más importante de la influencia del poeta en el cine. Si Rabindranath fue la máxima figura cultural de la India en la primera mitad del siglo XX, la gran personalidad cultural de la India tras la independencia (segunda mitad del siglo XX) fue Satyajit Ray. A Ray y a Tagore les unía el movimiento *Brahmo Samaj**, y los cursos que Ray seguía como estudiante en la Universidad de Tagore en Santiniketan. Ray estaba conectado a Tagore a través de su padre y su abuelo (excelentes escritores también), que eran amigos cercanos del poeta. Considerado a nivel mundial como uno de los principales directores de cine en la historia del cine mundial, Satyajit Ray fue asimismo un “hombre del renacimiento” como lo fue Tagore: escritor de brillantes obras de ficción detectivescas, inmensamente popular entre los niños, compositor de música y ensayista. Ray adaptó varias de las creaciones literarias de Tagore – una novela

(*Ghare Baire*/El hogar y el mundo, 1984), una novela corta (*Charulata*, 1964), tres relatos breves (*Teen Kanya*/Tres hijas, 1961) que incluían *Postmaster*, *Monihara* y *Samapti* y un documental de larga duración sobre Tagore, titulado *Rabindranath* en 1961 con motivo del centenario del nacimiento del poeta.

Ray reconocía la abrumadora influencia de Rabindranath pero le guardaba una cierta distancia crítica. Su documental *Rabindranath* empezaba con la siguiente afirmación narrada en la propia voz de barítono de Ray:

El 7 de agosto de 1941 falleció un hombre. Sus restos mortales perecieron pero él ha dejado tras de sí una herencia que ningún fuego puede consumir.

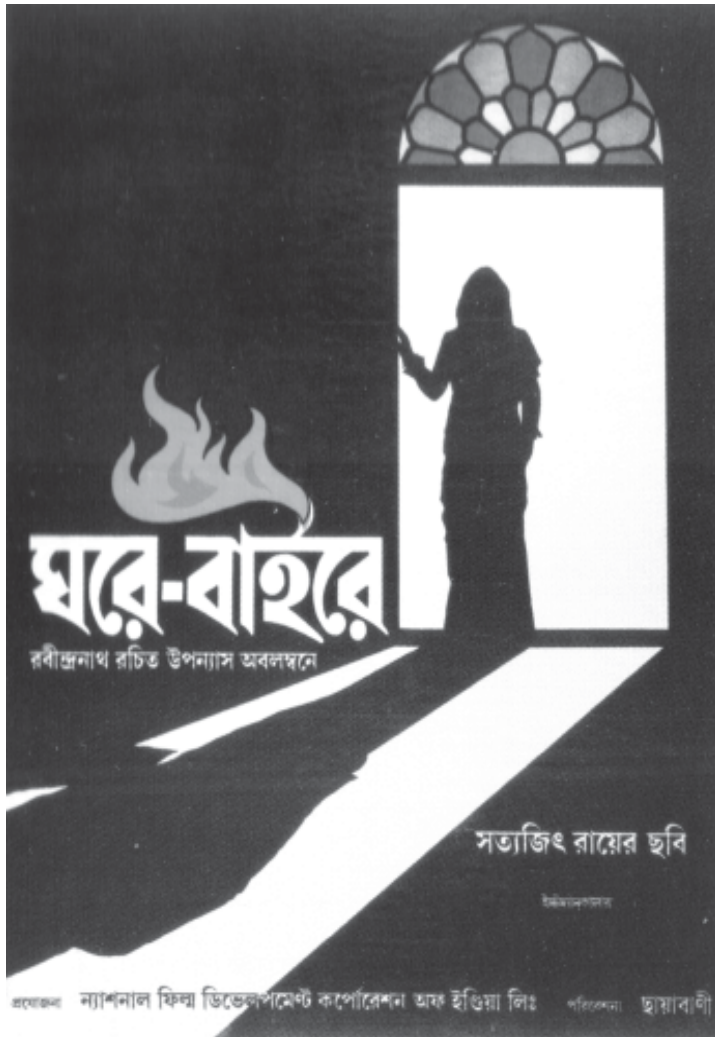
En otro contexto, hizo alusión a su sensación de deuda creativa:

Considero los tres años que he pasado en Shantiniketan como el periodo más fructífero de mi vida. No tanto por la proximidad a Tagore, pues continuó siendo inalcanzable. Simplemente es que Shantiniketan abrió mis ojos por primera vez al esplendor del arte indio y del Lejano Oriente. Hasta entonces estaba totalmente bajo el influjo del arte, la música y la literatura occidentales. Shantiniketan me convirtió en el producto combinado de Oriente y Occidente que soy. Como director de cine, le debo tanto a Shantiniketan como al cine europeo y americano.¹¹

Por otro lado definió Santiniketan como “un mundo aparte”:

Era un mundo de amplios espacios abiertos, recubierto por un cielo sin polvo, que en una noche clara mostraba las constelaciones como ningún otro cielo de ciudad lo ha hecho nunca. El mismo cielo, en un día despejado, podría armarse de valor por momentos en una impresionante invasión de una nube de oscuridad que parecía tragarse al universo entero.¹²

Atendiendo al clamor popular de los círculos conservadores en Calcuta que pedían la adaptación de *Nashtanir* (Nido roto), Ray respondió con ira y escribió ampliamente sobre sus estrategias de adaptación en *Charulata*¹³. Ésta sea quizá la mejor reflexión analítica de cualquier director de cine sobre los cambios que han de producirse al pasar de un medio a otro pero manteniendo la esencia de la historia original.



Cartel de la película *Ghare Baire* (*El hogar y el mundo*) 1984;
diseñado por Satyajit Ray

Sus canciones

El propio Rabindranath supo que sus canciones sobrevivirían a cualquier otra pieza que hubiera escrito¹⁴. Encontramos canciones suyas en las películas de prácticamente cualquier director de cine con una cierta sensibilidad. *Rabindrasangit*, como se les conoce, empezaron a ser asimiladas en el cine desde los años 30 y la llegada del sonido, cuando la industria del cine indio floreció y se servía a menudo canciones y bailes para luchar contra la dominación del cine de Hollywood y acabó por marginarlo.

El uso de las canciones de Tagore en las películas está relacionado con el hecho de que en el imaginario popular, *Rabindrasangit* ha acabado representando el máximo símbolo de la identidad bengalí y es una expresión sofisticada de la espiritualidad suprema dentro de un marco completamente *secular*, conectando nuestra propia modernidad con la antigua filosofía de los *Upanishads**. Se sabe que incluso ateos intransigentes han sucumbido ante el poder emotivo de sus canciones. El reconocimiento de este género musical ha de basarse en darse cuenta de que Rabindrasangit no es ni melodía pura ni poesía pura, sino una tercera entidad independiente en la que, en sus momentos más delicados, la poesía se funde completamente con la música, y la música con la poesía y las dos, que quizá no resaltarían por sí mismas, se hacen ahora inseparables. Es posible que los momentos más memorables de ese uso en una película para hacer más profundo el carácter y estado de ánimo se produjeran en *Meghe Dhaka Tara* (La estrella nublada, 1960) de Ritwik Ghatak, *Kanchenjunga* (1962) de Ray o más recientemente *Paramitar Ekdin* (Un día en la vida de Paramita, 2000) de Aparna Sen. Desde que los derechos de autor de Tagore expiraron en 2001, se están llevando a cabo muchos experimentos contemporáneos, principalmente añadiendo más orquestación a sus canciones. Uno de los mejores ejemplos de estos esfuerzos es la serie de televisión hecha por Rituparno Ghosh titulada *Gaaner Oporey* (En la orilla de la música, 2011) cuyo argumento gira en torno a un grupo de jóvenes que aprenden *Rabindrasangit* y descubren cómo las canciones de Tagore pueden dar una exquisita expresión a sus momentos privados de amor y angustia.

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

Traducción del inglés de Patricia Palomar Recio

NOTAS

- 1 “...siento que he de mantener vivos todos mis intereses, crecer en todos lados y forjar diversas relaciones con el mundo, manteniendo mi cuerpo y mi mente totalmente despiertos” (Cartas a un amigo: C.F. Andrews, Rupa & Co., New Delhi, 2002), p.25
- 2 Los títulos de muchas películas bengalíes son alusiones a los poemas de Tagore: *Har Mana har, Ai Korechchco Bhalo, Suno Baronari, Sagar Sangame, Khaniker Atithi, Do bigha Zamin* (Hindi), *Baishe Sravan*.
- 3 Hermano de Sisir Kumar Bhaduri, legendario actor de teatro de Bengala.
- 4 Aruna Vasudev, *Liberty and License in Indian Cinema* (Vikas Publishing House, New Delhi, 1978) pp 48-49
- 5 En bengalí: “Paschim Jattrir Diary”, *Rabindra Rachanavali* (West Bengal government, 1961), Volume 10, p. 468
- 6 Creative Unity, 1922
- 7 *East Anglian Daily Times*, 15 de octubre de 1930
- 8 Véase el libro de Someswar Bhowmik en bengalí, *Ruper Kalponirjhar* (Ananda Publishers, Kolkata, 2011) pp. 105-110
- 9 Texto de una entrevista por radio con Nitin Bose, citado en Nirupama Sheth and Ajit Sheth’s *Tagore: Indian Film and Indian Music* (Sangeet Bhavan Trust, Bombay, 1986) pp. 19-20
- 10 Después de ver los roches de *Natir Puja*, se ha registrado que Tagore murmuró a las personas que estaban a su alrededor: “¿He sido *yo* quien ha hecho esta película? Si así es, no volveré a dirigir una película”. Citado en *Ruper Kalponirjhar*, p. 141
- 11 Satyajit Ray, *Our Films their Films* (Orient Longman, Hyderabad, 1976)
- 12 Citado en Andrew Robinson, *Satyajit Ray – The Inner Eye*, London, 1989, p.55
- 13 Original en bengalí. Traducido al inglés como ‘On Charulata’ en *Speaking of Films* (Penguin, New Delhi, 2005) pp. 142-175
- 14 En una carta a su amigo William Rothenstein, escribió: “Conozco el valor artístico de mis canciones....Aunque no lleguen a conocerlas fuera de mi provincia y mucho de mi trabajo se vaya perdiendo poco a poco, las dejo como legado”

Rabindranath Tagore como Pintor y Catalizador del Arte Indio Moderno

R. Siva Kumar

Fuera de India, en 1912 un pequeño grupo de escritores y entusiastas de la literatura descubrió a Rabindranath Tagore. Tras conseguir el premio Nobel en 1913, se convirtió por un tiempo en un meteorito que iluminó el cielo literario mundial. El impacto de sus poemas fue inmediato y profundo mientras duró. Sin embargo, alrededor de los años veinte, su fama ya estaba en declive y en 1930, cuando se exhibieron por primera vez sus pinturas en París y en toda Europa y América, éstas fueron recibidas con cierto entusiasmo, pero no con la euforia con la que se habían percibido sus poemas.

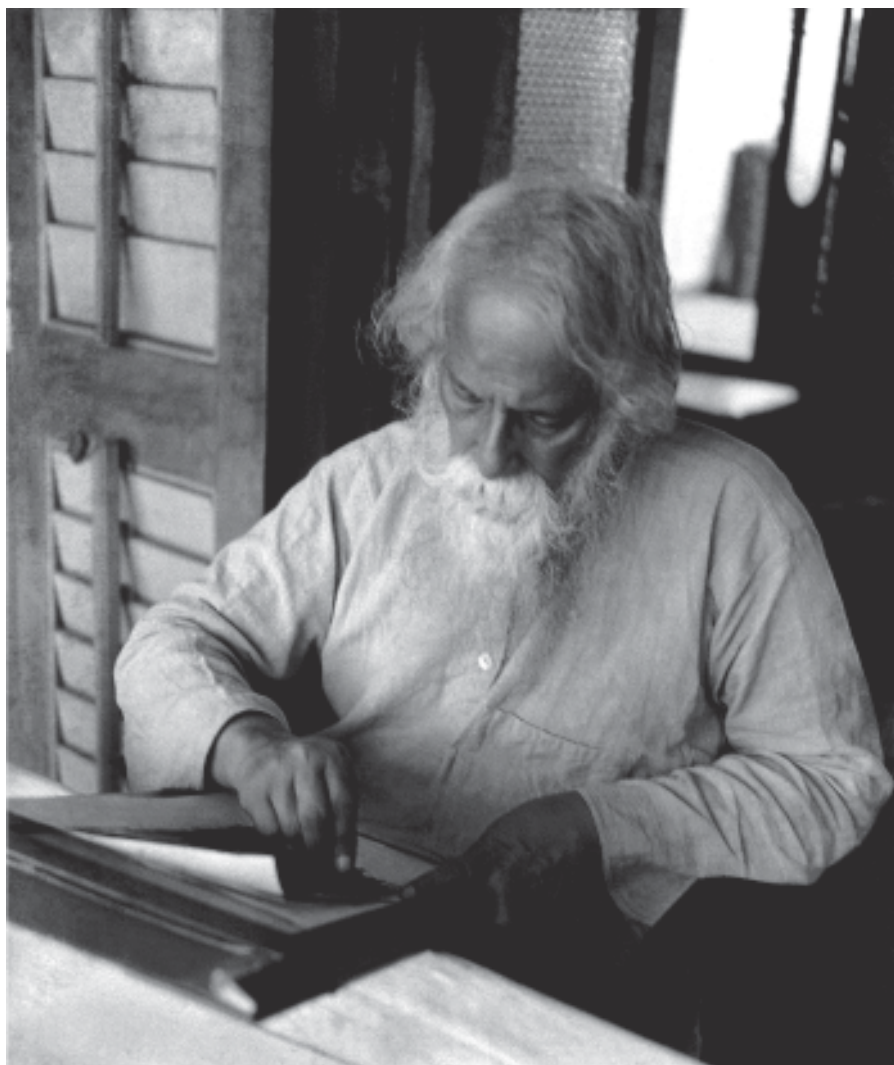
Sin embargo, desde los años 80, cuando aparecieron nuevas traducciones en inglés, alemán y japonés, parece que se ha renovado el interés por Tagore. Además, los nuevos traductores y críticos son más sensibles que sus predecesores a la riqueza y complejidad de los textos originales en bengalí, y muestran una mayor comprensión y apreciación del contexto en el que aparecieron. Todo intento de entender a Rabindranath como pintor debería incluir un esfuerzo similar por verle en su contexto indio y como una persona creativa en su totalidad.

En India, su reputación ha sido más estable. Era una personalidad muy destacada entre sus contemporáneos y hoy, ochenta años después de su muerte, todavía tiene una gran presencia y está considerado como una de las personas que más ha contribuido a la transformación de los horizontes culturales de India. Dejó huella en muchas manifestaciones artísticas como poeta, novelista, escritor de relatos, ensayista, escritor de memorias y de viajes, dramaturgo y actor, cantante y compositor, compositor de teatro danzado y pintor, y fue partícipe de la

transformación de su práctica y de la transición al modernismo. Nacido en una familia a la vanguardia del resurgimiento cultural bengalí del siglo diecinueve, no se aficionó al arte por formación, sino por participar en las actividades de los adultos de su familia. El propio Rabindranath explica cómo ocurrió. El día de su nacimiento, escribió, formaba parte de “una gran época en Bengala, en la que las corrientes de tres movimientos concurrían en la vida de nuestro país”. Uno de los movimientos fue el religioso, introducido por Raja *Rammohan Roy**, quien “trató de reabrir un canal de vida espiritual que había quedado obstruido por las arenas y los escombros de los credos formales y materialistas, fijados en prácticas externas sin significado espiritual alguno.” Su padre, Debendranath Tagore “fue uno de los grandes líderes de aquel movimiento”. El segundo movimiento era el literario, liderado por *Bankimchandra Chatterjee**, quien “le devolvió su peso olvidado a las formas eminentes” de la lengua bengalí y despertó a la “literatura de su gran letargo”. El tercer movimiento se denominaba “renacimiento Nacional”, no era “completamente político”, pero era portavoz de la “gente que trataba de reivindicar su propia personalidad” y les liberó de la humillación acumulada por culpa de aquellos que clasificaban el “mundo humano en bueno o malo, según el hemisferio al que pertenecían” y hacían que los jóvenes indios “desconfiaran de todo lo que recibían como herencia del pasado” y les hacían reírse de las “antiguas pinturas indias y otras obras de arte... imitando la risa de los maestros de escuela de aquella época de escasa sensibilidad artística”¹.

Algunos miembros de la familia de Rabindranath tuvieron un papel muy activo en los tres movimientos. Aunque esto hizo que la familia fuera repudiada por tener opiniones heterodoxas, también permitió que ganaran lo que Rabindranath denominó “la libertad de la marginación” y que le enseñó desde joven a “buscar la guía de la propia autoexpresión según mi propio criterio de juicio”. Asimismo, le mostró que “ningún poeta debería tomar su medio hecho a medida de una tienda de respetabilidad ortodoxa. No sólo debería tener sus propias semillas, sino preparar su propia tierra.” Y también le descubrió que una persona creativa debería transformar la lengua que hereda a través de su propio uso individual y por el toque mágico de la vida hacerlo un “vehículo especial de su propia creación”². Esto le llegó fácilmente como escritor, músico y dramaturgo, y en poco tiempo transformó la base heredada y no sólo se situó a la cabeza de los esfuerzos culturales de su familia, sino también como líder del renacimiento cultural de Bengala. A pesar de que no se acercó a la pintura en un primer momento, ésta siempre estuvo en el horizonte de sus intereses.

La pintura formó parte de los intereses vocacionales de los mayores en su familia; su tío Girindranath Tagore era un artista con formación y pintaba retratos y paisajes al estilo occidental, su hermano Jyotirindranath era un delineante distinguido y llevaba a cabo retratos delicados a lápiz de miembros de la familia y personajes destacados de los ámbitos político y cultural con los que se encontraba.



Tagore pintando, 1934

Sus sobrinos Abanindranath Tagore y Gaganendranath Tagore fueron líderes del nuevo movimiento de arte indio inspirado en *swadeshi** o la primera ola de nacionalismo. Rabindranath, quien se dedicó a las otras ramas artísticas con envidiable facilidad, también aspiraba a ser pintor e hizo varios intentos por su parte. En *Reminiscences* (Reminiscencias) habla sobre las tardes que pasó (alrededor de 1885-86) “con un libro de dibujo tratando de pintar”, pero rápidamente confiesa que con esto no pretendía “de ninguna manera perseguir a toda costa a su musa pictórica, sino jugar con el deseo de ejecutar pinturas” y, en estos esfuerzos, “la parte más importante es que lo que se mantiene en la mente y de lo que no queda plasmada ni una línea en el papel”³. Unos quince años después escribió nuevamente en una tónica similar a su amigo científico, Jagadish Chandra Bose, diciendo que había estado pintando últimamente, pero que había avanzado poco porque, según sus palabras, “uso el lápiz menos que la goma y me he hecho un gran experto en el arte de borrar”⁴.

Por mucho que deseaba ser artista, Rabindranath rápidamente se dio cuenta de que el lenguaje del arte no estaba presente en él, ya que si no había conseguido ni dominar el lenguaje predominante del arte figurativo, ¿cómo iba a transformarlo y hacerlo suyo? Esto hizo que abandonara la idea de pintar, pero no que se alejara del interés por el arte o de apoyar la escena del arte indio. Además de sus intereses personales, su nivel como intelectual público le condujo a los debates contemporáneos sobre arte y cultura en general. En retrospectiva, podemos rastrear los comienzos del largo proceso que le llevó a descubrirse a sí mismo como artista, casi de forma espontánea a la edad madura de sesenta y tres años, en la posición que tomó en los debates sobre las raíces nacionales de la cultura. La postura que tomó en estos debates reflejaba una vez más algunas de las disposiciones personales y familiares. De la misma manera que vivió en primera persona la confluencia de los tres movimientos importantes de la época en su familia, también reconoció en la vida de su familia la “confluencia de estas tres culturas: la hindú, la mahometana y la británica”⁵. Su padre combinó su búsqueda de la religión a través de los *Upanishads** con su amor por Hafiz, y los miembros de su familia combinaron su compromiso con el cultivo de la lengua bengalí y la cultura nativa con un gran reconocimiento de la literatura inglesa. Además, Rabindranath, quien había heredado todas estas tendencias, era cosmopolita por naturaleza incluso durante los años del nacionalismo ‘swadeshi’.

Esto hizo que valorara los encuentros interculturales más que el purismo

cultural. Mientras la insularidad cultural conducía a la fosilización, los encuentros con otras culturas y literaturas, según él, producían una bifurcación en el sistema mental de uno que “era necesario para todo el crecimiento vital”⁶. De este modo, aunque apoyaba el resurgimiento del arte indio, no dejó de advertir a los artistas nacionalistas sobre la inutilidad de distanciarse de la sumisión al arte académico occidental únicamente para remitirse a las tradiciones antiguas indias⁷. Instó a sus sobrinos, quienes lideraron el nuevo movimiento artístico, y a sus seguidores a alejarse del historicismo hacia el que les dirigía la idea de nacionalismo cultural, y hacer contacto con las tradiciones asiáticas en general e incluso, lo que es más importante, con la vida que les rodeaba. Es una lección que aprendió de su experiencia como escritor. Los primeros años del movimiento nacionalista en arte se solaparon con la primera y más importante década de Rabindranath como escritor de relatos cortos. Convirtió este género literario emergente en indio y suyo al usarlo para comunicar la experiencia de naturaleza y vida en la Bengala rural, que únicamente conoció en profundidad cuando su padre le envió a administrar las tierras de la familia alrededor de Shelidaha. Fue una experiencia que le ayudó a salir del invernadero de la innovación literaria y a producir historias que transmitían la savia de la vida.

Cuando aún estaba poniendo estos temas en práctica, viajó a Japón, en 1916, y en el arte y el diseño japoneses descubrió un ejemplo vivo de casi todo lo que quería ver en India: arte que reflejara una gran sensibilidad hacia la naturaleza, amplia en posibilidades y con un diseño que añadiera belleza a cada aspecto de la vida, así como una estética confeccionada en tejido social. Desde Japón escribió cartas a sus sobrinos artistas en las que registraba sus reflexiones y en las que les pedía que sacaran conclusiones del arte vivo de Japón⁸. El arte japonés en sí no era nuevo para ellos, que habían estado en contacto directo con pintores importantes como Taikan Yokayama y Hishida Shunso, del círculo de Okakura Kakuzo a comienzos de siglo. Estos contactos contribuyeron a la formación de sus estilos individuales, pero lo que Rabindranath les pedía era no sólo que se apropiaran del arte japonés, sino que desarrollaran una visión similar del arte que fuera amplia y global en perspectiva y que cubriera aspectos de la expresión funcional y personal.

Al darse cuenta de que se necesitaba una mayor implicación personal para conseguir estos objetivos, decidió poner en marcha un programa artístico en Santiniketan, para cuya gestión invitó a Nandalal Bose, quien tenía talento y era

receptivo a sus ideas. Quería que la escuela de arte fuera más allá del simple desarrollo de las herramientas artísticas profesionales de sus estudiantes y que contribuyera a la aceleración de las sensibilidades estéticas de toda la comunidad. Esto también le facilitó a Rabindranath un nuevo marco para su propia creatividad. Ahora escribía obras de teatro para que los estudiantes de su escuela las representaran, escribía canciones para que jóvenes y mayores las cantaran, e ideaba festividades que les sensibilizaban sobre las diferentes facetas de la naturaleza y les hacía reflexionar sobre los cambios de estación. Esto hizo necesaria la colaboración entre diferentes formas de arte y fomentó la participación de la pequeña comunidad que crecía alrededor de la escuela. Era un experimento de formar la nueva cultura más que un mero movimiento artístico, y como parte de éste, también la música, el teatro y la danza artística entraron a formar parte de su esfera de intereses como forma de expresión personal y de la comunidad. Dar forma a una cultura a través de la participación de la comunidad y siendo partícipes varias personas con talento, es una tarea compleja, pero para Rabindranath era también un esfuerzo inconsciente por recrear a una escala social más amplia la simbiosis creativa que había experimentado en su familia.

Rabindranath cambiaba y ampliaba su enfoque tanto en su vida personal como en su trabajo institucional. Incluso cuando instaba a artistas indios a que se empaparan de la inspiración del arte japonés y crearan un nuevo arte indio que creciera fuera de la experiencia local, al margen de los mitos y la historia y que fuera de mayor tamaño e impacto, se embarcó en una crítica al nacionalismo y su posible conexión con el imperialismo, lo que le llevó a ver que la construcción de puentes entre culturas era tanto una oportunidad como una necesidad del período moderno. En 1917 estaba convencido de que el encuentro de culturas era la cura al conflicto entre naciones, y quería que Santiniketan fuera parte de esta cura. En 1917 escribió a su hijo desde Estados Unidos de América en contra de la situación de la primera guerra mundial lo siguiente: “Tengo en mente hacer de Santiniketan el hilo conductor entre India y el mundo. Allí tengo que fundar un centro para el estudio de la humanidad. Los días insignificantes del nacionalismo están contados. Hagamos que el primer paso hacia la unión universal del hombre se dé en los campos de Bolpur. Quiero hacer que ese lugar esté más allá de los límites de la nación y la geografía, la primera bandera del humanismo victorioso estará clavada aquí. Mi tarea por el tiempo que me quede será liberar al mundo del lazo asfixiante del nacionalismo”⁹.

La inclinación por conocer y entender otras culturas era innata en su personalidad y contribuía a su conformación como artista. Viajero por el mundo y artista creativo con interés en los contactos interculturales, prestaba atención al arte de los países que visitaba. En ocasiones lo hacía con mayor decisión y conciencia, como en su visita de 1916 a Japón, pero a veces únicamente lo absorbía y, sin debate o registro alguno, dejaba que se depositara en su conciencia desde donde guiaba subliminalmente sus pensamientos y salía a la superficie cuando era necesario. El arte primitivo y moderno que vio durante sus múltiples viajes al extranjero tuvo gran importancia en su aparición como artista. Sus primeros encuentros con el arte primitivo debieron ocurrir cuando éstos eran considerados objetos etnográficos y no arte. Durante su primera visita a Inglaterra, en 1879, paró en París e hizo una pequeña visita a la Exposición Universal, y en Inglaterra mismo visitó el British Museum, pero no habló de estas experiencias. En 1890, en su segunda visita a Inglaterra, fue a ver la *National Gallery*. No estaba especialmente impresionado, ni seguro de su reacción, pero no tenía tantos reparos sobre el desnudo de Carolus Durán que vio en una exposición de arte francés¹⁰. Sin embargo, las cartas que escribió en Inglaterra en 1912 indican un cambio en su gusto. Ahora no era el realismo convencional lo que le llamaba la atención, sino el estilo de Rodin. En el mismo viaje probablemente viera el *Armory Show* en Chicago, que mostraba las desviaciones del arte tradicional más osadas de los artistas vanguardistas.

Dado el contexto nacionalista y anticolonialista del periodo, estas experiencias no encajaban en los debates culturales contemporáneos de India o en las propias intervenciones de Rabindranath en los mismos, pero habiendo establecido la escuela de arte en Santiniketan y estando comprometido a transformar la escuela fundada en 1901 en una universidad internacional donde las culturas del mundo se encontraran, en 1921 estaba dispuesto a incluir más de su implicación con el arte occidental en su programa artístico en Santiniketan. Así, en su posterior visita a Europa, no sólo le encontramos observando el arte moderno occidental, sino que también invitó a Stella Kramrisch a ser crítica de arte residente en Santiniketan y familiarizar así a sus estudiantes con lo que ocurría en el arte occidental. Kramrisch por su parte contribuyó en traer una exposición de Bauhaus a Calcuta en 1922. Entretanto, parece que aumentó su contacto con el arte primitivo debido a su interés por la antropología. Poseía una copia de Friedrich Ratzel de *History of Mankind* (Historia de la Humanidad) de 1896, que contenía un gran número de ilustraciones grabadas de artefactos primitivos

y de *Historia del arte del antiguo Perú*, de Walter Lehmann. Dado su creciente interés por el arte moderno, se debió dar cuenta de la estrecha relación entre ambos y de que el arte primitivo y algunos objetos de arte moderno tenían los mismos principios lingüísticos y diferían de los de las tradiciones de representación orientales y occidentales¹¹.

Con este reconocimiento, se dio cuenta de que las imágenes se podían realizar utilizando herramientas diferentes a las necesarias para las formas de pintura representativa occidental y oriental, y que él también poseía algunas de ellas. A pesar de que en torno al 1900 había desistido de convertirse en artista figurativo, Rabindranath continuaba garabateando en sus manuscritos. Con frecuencia convertía palabras tachadas en elementos ornamentales, y en ocasiones conectaba las palabras rayadas en las páginas de sus manuscritos formando un arabesco de estilo art-nouveau. Esto continuó sin muchos cambios hasta finales de 1923, cuando casi de repente, en las páginas del cuaderno que usó durante su viaje de 1924 proliferaron y se fueron haciendo más representativos y expresivos los dibujos. Victoria Ocampo, que los vio durante su estancia en Argentina, donde era su invitado, se quedó impresionada y encontró mérito artístico en ellos. “Jugaba con los borrones,” escribió, “siguiéndolos verso a verso con su bolígrafo, haciendo líneas que de repente cobraban vida fuera de la obra: aparecían monstruos prehistóricos, pájaros, caras”¹². Esto constituyó una etapa esencial en su desarrollo como artista. En comparación con sus antiguos garabatos está claro que éstos no eran completamente espontáneos, sino que estaban inspirados por los ejemplos de arte primitivo que había visto. En ellos lo decorativo se complementaba con lo grotesco y lo fantástico, como en muchas tradiciones de arte no occidental que se engloba bajo el nombre “Arte primitivo”.

Estos garabatos de 1924 en lo que se denomina el manuscrito *Purabi*^{*13}, marcan el comienzo de la carrera artística de Rabindranath. Él mismo reconocía que estos garabatos eran el inicio de su arte y escribió: “La única formación que he recibido desde mis tiempos jóvenes ha sido la del ritmo del pensamiento, el ritmo del sonido. He llegado a saber que el ritmo da realidad a lo que es desganado, insignificante en sí mismo, y, en consecuencia, cuando los garabatos en mi manuscrito suplicaron, como pecadores, la salvación, y asediaron mis ojos con la fealdad de su irrelevancia, solía pasar más tiempo en salvarlos en una irrevocabilidad compasiva de ritmo que en continuar con lo que era mi tarea evidente”¹⁴. Lo denominó “formación inconsciente en la pintura”¹⁵ y describió la imaginaria

que surgió de la siguiente manera: "... cuando los caprichos de los errores aislados se convirtieron en interrelaciones rítmicas, dando luz a las únicas formas y caracteres. Algunos supusieron que era la exageración templada de un probable animal que había perdido irremediablemente su oportunidad de existencia... Algunas líneas mostraban rabia, otras benevolencia plácida, a través de algunas líneas había risas esenciales... Estas líneas con frecuencia expresaban pasiones que eran abstractas, que desembocaban en caracteres que dependían que sugerencias sutiles"¹⁶.

Al pasar de escribir a dar finalidad a sus garabatos, en ocasiones eliminaba páginas enteras de escritura y lo convertía en páginas de pintura. Esto liberaba a la imagen del texto y la hacía independiente, pero no comenzó a hacer pinturas independientes hasta 1928, y cuando lo hizo, sus primeras pinturas eran similares a los garabatos. Lo que dijo sobre las imágenes garabateadas de las líneas superiores también es aplicable a los animales, los pájaros y las figuras de sus pinturas tempranas. Existen a medio camino entre lo real y lo posible, lo primigenio y lo surreal. Mientras algunas de sus criaturas imaginarias tienen una unidad orgánica que sugiere una probabilidad anatómica, otras tienen formas compuestas por motivos decorativos como en las vasijas rituales chinas de bronce o en las antiguas esculturas peruanas, y sin embargo, otras tienen formas que rompen en unidades geométricas o cuerpos y que son puras invenciones con animación prestadas de animales reales. Consigue esto a pesar de la creación de formas compuestas y las inter-proyecciones de movimiento o expresión. Sin embargo, la realidad percibida gradualmente empezó a influir en la formación de imágenes, al tiempo que el espíritu de inter-proyección, de conocer las cosas por habitarlas, continuó conformando su obra.

La imaginación y el descubrimiento por casualidad tuvieron un papel más importante que una ejecución planificada de las obras tempranas y su sentido innato de ritmo que estructuraba las formas introdujo un elemento de abstracción en sus pinturas. Al comentarlo escribió: "Es la imprevisibilidad el elemento del arte que creo que más me fascina. El tema de un poema puede encontrarse en algún pensamiento oscuro en la mente. Una vez deja la corona enmarañada de *Siva*, la corriente de poesía fluye a lo largo de su curso moderado, bien definido por sus dos orillas. Mientras pintaba, el proceso adoptado por mí es bastante contrario. En primer lugar, hay una pista de una línea, después la línea se convierte en una forma. Cuanto más pronunciada es la forma, más clara está la imagen en

mi concepción. Esta creación de la forma es una fuente de sorpresa. Sin duda, es una experiencia gratificante, pero aún más satisfactorio es cuando algo que es externo a la mente le saca partido, algún elemento sorpresa que evoluciona gradualmente en una forma comprensible”¹⁷.

Sin embargo, pintar también le inició en el mundo de las sensaciones visuales y le hizo ver un mundo nuevo. “Cuando todavía no había comenzado a pintar, de este mundo extraordinario entraban melodías a través de mis oídos que facilitarían la entrada y la recreación de sentimientos y emociones que tenían su impacto aural en mi mente, pero cuando empecé a pintar, encontré mi lugar de una vez en la gran cabalgata del mundo visual. Árboles y plantas, hombres, bestias, todos se hicieron vívidamente reales en sus respectivas formas distintivas. Las líneas y los colores comenzaron a revelarme el espíritu de los objetos concretos en la naturaleza. No había necesidad de más dilucidación de la razón de ser una vez que el artista descubrió su papel de persona simple y pura”¹⁸. Pretendía que el público se acercara a sus pinturas de la misma forma que se acercaban a la naturaleza y las conocieran a través de la empatía y la sensibilidad, así que se negó a nombrar sus pinturas e interferir de esa manera entre ellas y el público.

Cada forma artística le permitía a Rabindranath experimentar el mundo de forma diferente y él les dio diferentes usos expresivos. Al escribir en sus variados géneros se trasladaba del evocativo al descriptivo, del discursivo al conversacional. En sus canciones oscilaba entre las palabras y la melodía, entre el significado y la emoción pura o lo inexpresable¹⁹. En sus pinturas no existían los significados aislados de la forma; para él la imagen pintada era más similar a la naturaleza que el lenguaje, y esto la hacía más apta para la permanencia y cuya forma de comunicarse trascendía culturas. Comparando la relativa permanencia del arte escribió: “Todos los tipos de trabajo poético mueren con la lengua... Pero no existe tal dificultad con la naturaleza. El árbol de krishnachura nos dio flores de krishnachura ayer, lo hace hoy y lo hará mañana. Todos los problemas aparecen con la lengua. De alguna manera, la pintura es mucho más perdurable. En esto radica la diferencia entre lo que se capta con los ojos y lo que se capta con el lenguaje”²⁰.

La pintura le abrió los ojos sobre la fuerza evocativa de las formas de la naturaleza y, en sus pinturas también quería expresar a través de los aspectos sensoriales de las formas. En esto estaba en consonancia con el enfoque adoptado

por los artistas modernos que creían en la autonomía estética de los medios. La forma más recurrente en sus pinturas era el rostro humano; su interés en él fue constante, pero su interpretación del mismo no permaneció fija. Los primeros eran más similares a máscaras. Algunos de ellos recuerdan a máscaras peruanas o indonesias, pero con más frecuencia reflejan un esfuerzo por convertir un rostro observado en un tipo social o universal. Sin referencia alguna al cuerpo, del que la cara forma parte, suelen flotar en la página y, como auténticas máscaras, representan el rostro como una forma completa en sí misma. Sin embargo, en poco tiempo, estas caras comienzan a funcionar como sinécdoques formales del cuerpo completo. En sus facciones están grabados los signos del cuerpo ausente y podemos imaginarlos si nos fijamos en la materialidad pictórica de estas caras pintadas. Las sombras de la gente que había visto y conocido empezaron a aparecer en sus caras pintadas, pero para Rabindranath, quien creía que el yo siempre evolucionaba y siempre estaba desenredándose, a sí mismo, los retratos no se traducían en semejanzas, sino en algo mucho más profundo y real que las semejanzas, más similar a lo que los escritores denominan carácter. Y, fusionando lo social con lo individual, es en esta dirección en la que se movían sus representaciones del rostro humano.

Descubrir el cuerpo humano era para Rabindranath una parte del descubrimiento de la naturaleza a través de la pintura. Sus figuras son sorprendentemente ágiles, ligeras y, en ocasiones, acrobáticamente animadas, teniendo en cuenta que el mundo tenía una imagen de él como el poeta de barba blanca, vestimentas largas y serio. Quizás explique esto el hecho de que su implicación en la danza tomara un giro definitivo al mismo tiempo que comenzó a pintar. En 1927, mientras visitaba Java, quedó muy impresionado con sus danzas. El entusiasmo que sintió al encontrarse con la danza javanesa era similar al que había sentido diez años antes al ver el arte y el diseño japonés. En Java sintió que la vida se expresaba a través de la danza, según escribió: “Aquí, cuando su vida busca palabras, les pone a bailar. Las mujeres bailan, los hombres bailan. He visto sus representaciones, es movimiento desde el principio hasta el final: la guerra, la expresión del amor e incluso la actuación de payasos es en forma de danza. En esta danza la lengua está silenciada, pero hablan con todo su cuerpo a través de señales y gestos.” Esto le llevó a componer sus propias obras de teatro danzadas, pero también influyó en su pintura, donde la lengua también está silenciada y la figura habla con movimientos y gestos.²¹

Una vez se había comprometido a expresarse de una manera visual y sensorial, como movimiento y gesto, Rabindranath mantuvo la narración, como en la literatura, fuera de sus pinturas. En cambio, imbuyó a sus figuras en un «carácter, un espíritu, una cualidad o, como lo denominan en Bengala, un 'bhab'²² que podría expresarse formalmente. Les dio expresión de diferentes maneras. A veces condensaba las sensaciones o los *bhab* provocados por una figura en un motivo o una única imagen icónica. En estas imágenes la figura asume una forma decorativa más densa y no-anatómica, experimenta una metamorfosis expresiva comparable con la transformación de una mano en un puño. El proceso es el mismo incluso cuando hay más de una figura, en cuyo caso las figuras se funden en un único motivo y observados como una única forma biomórfica. Cuando una figura se ve en relación a un objeto, también son amalgamadas de forma similar en una única entidad con el objeto, asumiendo matices humanos. Su principal tema en estos trabajos es la emoción causada por la gente y las personas, y trata de darle expresión visual a través del arreglo de elementos pictóricos. Para Rabindranath, la expresión en la pintura era, como para Matisse y muchos otros pintores modernos, principalmente una función de composición.

En ocasiones, también transforma un grupo de figuras en un momento encantador. En pinturas concebidas como un momento no condensa o fusiona figuras, sino que retiene su modestia e individualidad, gira alrededor convirtiendo la imagen en una conformación de gestos. Al igual que otros pintores modernistas, mientras trataba de liberar la pintura de la literatura, reconoció que dos o más figuras juntas preparaban el camino a la propia forma de narración de la pintura. Una conformación de figuras gesticulando se convirtió en un momento teatral más que en una historia. En literatura, se cuenta la historia a través de caracteres contruidos a partir de eventos que se suceden de forma sucesiva. En pintura los momentos emotivos son evocados a través de figuras enmarcadas en una composición por el artista. En estas pinturas donde explora el potencial narrativo y expresivo del cuerpo en movimiento y la gesticulación, Rabindranath usa elementos obtenidos del teatro, de la misma forma que llevó el sentido de carácter de escritor a la interpretación de caras. Llenos de significado dramático como son estos momentos, sus significados son tentadoramente ambivalentes, se prestan a deshacerse parcialmente cuando se leen desde dentro con la experiencia, pero se hace poco manejable en cuanto tratamos de leerlos de acuerdo a algún código externo. Cuan drama humano observado a través de un muro de cristal, son momentos dolorosos envueltos en el silencio.

Al igual que estas escenas dramáticas, sus paisajes también son silenciosos. Desprovistos de figuras humanas y con pocas sugerencias de presencia humana en ellas, para él el paisaje representa un encuentro individual íntimo con el mundo. Hay ecos de una antigua costumbre, que rayaba lo espiritual, en estas imágenes. En *The Religion of Man* (La religión del hombre) Rabindranath escribió: “Casi cada mañana a primera hora del amanecer, salía corriendo de mi cama con mucha prisa para saludar al primer arbol del alba del mundo... El cielo parecía traerme el mensaje de la compañía personal, y de todo mi corazón, mi cuerpo entero, de hecho, solía beber en seco el derroche de luz y paz de aquellas horas silenciosas”²³. Sólo en estas pinturas realizadas en sus años de madurez, las escenas y los silencios crepusculares son al atardecer y no al amanecer. Con árboles siniestros perfilados en los cielos iridiscentes o bosques densos pacientemente trazados en la tenue luz del atardecer, la gente familiarizada con el antiguo Santiniketan y el país de Tagore reconocerán elementos experimentales en estos paisajes, pero son más arquetípicos que descriptivos y con encantadores focos de luz y sombras nos atrae más que desplegar. Son visiones de la contemplación más que visiones de prospección.

El arte era para Rabindranath autoexpresión, o mejor dicho, una expresión de la personalidad del artista. Y como hemos notado, incluso cuando nos daba ideas conseguidas como persona creativa en otras artes para aplicarlas en su pintura, no permitió que interfirieran en su autonomía estética. Escribió sobre su pintura lo siguiente: “Si, por casualidad, tienen derecho a tener reconocimiento debe ser principalmente por alguna significación rítmica de forma que es última y no para ninguna interpretación de una idea o representación de un hecho”²⁴. En esto quería que sus pinturas no cargaran tanto, a diferencia de sus escritos, con el peso del significado o que cargaran con el significado obvio. Como escritor, era un maestro de sus herramientas, como un cazador bien armado y logrado, persiguió sus ideas y las sujetó con gran facilidad. Nunca se sintió completamente cómodo con el lenguaje de la pintura, pescó imágenes como un pescador siempre nervioso pero, según él mismo admitió, se vio arrastrado de forma inevitable hacia la pintura. Esto hizo que fuera visto como un artista primitivo y naïve, y que su arte se contemplara como un flujo sorprendente del subconsciente y, en contraste con su escritura, muy personal y tremendamente expresionista.

Pero quizás ésta no es la imagen completa. Aunque como pintor no era un virtuoso y poseía capacidades figurativas limitadas, sus habilidades gráficas y su sentido rítmico eran loables. Era, según él mismo admitió, un artista que

encontraba más que un artista que crea siguiendo una idea predefinida, pero una vez la imagen surgía, la riqueza del pensamiento y la imaginación se beneficiaban del trabajo creativo en otros campos, los superaban y los guiaban para cumplir su finalidad expresiva. Quizás haya un Tagore tardío, tanto en literatura como en pintura, que fuera más experimental y personal en expresión, y si hay oscuridad en sus pinturas, así como en sus últimas obras escritas, también hay alegría en ellas y, al contrario de los expresionistas con los que se le compara con frecuencia, no dejó de sentir gran empatía por la naturaleza y sus momentos más oscuros.

En último lugar, para Rabindranath, quien acogió el contacto con otras culturas para fomentar la creatividad, para mantener el arte vivo, y para quien el punto de referencia de la autenticidad no era el linaje de la lengua propia, sino la habilidad de hacerla propia, el valor del arte no está en el origen o el estilo, sino en que sea un imperativo de vida. Además, la pintura fue el último hechizo de su vida, su último imperativo personal. “Estoy perdidamente enredado en el hechizo que las líneas han lanzado sobre mí... Si fuera una persona libre...sin carga de ningún tipo”, escribió en 1928, cuando se estaba embarcando en su carrera de pintor, “viviría a orillas del Padma y recogería la cosecha de imágenes y nada más que imágenes para cargar el Barco Dorado del Tiempo con ellas”²⁵. Estaba cargado con demasiados compromisos como para permitirse tal privilegio, pero la cosecha había sido buena (cerca de 2.500 pinturas en 14 años) y su exposición sólo acerca una pequeña parte de ella, ochenta años después de que él mismo los transportara en ferry al otro lado del mundo por vez primera.

Traducción del inglés de Cristina Herrero

Este artículo se escribió para el catálogo de la Exposición de Tagore de 2011-2012, una exposición itinerante de las pinturas originales de Tagore en Berlín, Nueva York, Londres, Chicago, Roma y Seúl.

NOTAS

- 1 Rabindranath Tagore, ‘The Religion of an Artist’, Sisir Kumar Das ed. *The English Writings of Rabindranath Tagore* Vol. 3, Sahitya Akademi, Nueva Delhi 1996, p.683.
- 2 Ibid. p.684
- 3 Rabindranath Tagore, *Reminiscences*, Macmillan, Delhi 1980, p.264.

- 4 Carta a Jagadish Chandra Bose, 1st Aswin 1307 B.S. (April 1900), para traducción de la carta al inglés, véase Krishna Dutta y Andrew Robinson Ed., *Selected Letters of Rabindranath Tagore*, Cambridge University Press, Cambridge 1997,p.54.
- 5 Rabindranath Tagore, 'A Poet's School', *Santiniketan Vidyalyaya*, Visva-Bharati , Kolkata, 2000, p.18.
- 6 Véase carta de Rabindranath a Thomas Sturge Moore, 1de mayo 1914, Krishna Dutta y Andrew Robinson Ed. *Selected Letters of Rabindranath Tagore*, Cambridge University Press, Cambridge 1997,p.146.
- 7 Véase el ensayo 'Art and Tradition', en Pritwish Neogy ed., *Rabindranath Tagore on Art and Aesthetics*, Orient Longmans, Nueva Delhi 1961, pp.58-64.
- 8 Krishna Dutta y Andrew Robinson, *Selected Letters of Rabindranath Tagore*, Cambridge University Press, Cambridge 1997 pp.175-177.
- 9 Ibid p.179.
- 10 Rabindranath Tagore, *Europe Yatrir Diary*, Visva Bharati, Kolkata 1393 B.S. (1987), p.182.
- 11 Aunque esta premisa puede ser cuestionada hoy en día, eso era lo que la mayoría de los artistas y los críticos pensaron en ese momento.
- 12 Victorio Ocampo, 'Tagore of the Banks of River Plate', *Rabindranath Tagore: A Centenary Volume 1861-1961*, Sahitya Akademi, Delhi 1961, p. 40.
- 13 Manuscrito que contiene poemas que escribió durante 1924, muchos de los cuales fueron recogidos en su libro de poemas titulado *Purabi*.
- 14 Rabindranath Tagore, 'My Pictures (I)', Pritwish Neogy ed., *Rabindranath Tagore on Art and Aesthetics*, Orient Longmans, Nueva Delhi 1961, p.97
- 15 Rabindranath Tagore, 'My Pictures (II)', *ibid.* p.100.
- 16 *Ibid.*, p. 101.
- 17 Carta de Rabindranath Tagore a Rani Mahalanobis: 7th Nov. 1928, *Ibid.*, p. 89
- 18 Carta de Rabindranath Tagore a Jamini Roy 1941, *ibid.*, p.108.
- 19 Rabindranath Tagore, *Reminiscences*, pp. 204-205.
- 20 Rani Chanda, *Alapchari Rabindranath*, Visva Bharati, Calcutta 1942, p.97.
- 21 Rabindranath Tagore, *Java Yatirir Patra*, Visva Baharati, Kolkata 1392B.S. (1985), pp.63-64.
- 22 Palabras prestadas de William Radice. Véase, William Radice tr., Rabindranath Tagore, *The Jewel That is Best: Collected Brief Poems*, Penguin Books, Delhi 2011, p.21.
- 23 Rabindranath Tagore, 'The Vision', Sisir Kumar Das ed., *The English Writings of Rabindranath Tagore*, vol.3, Sahitya Akademi, New Delhi 1996, p.124
- 24 Rabindranath Tagore, 'My Pictures (I)', Pritwish Neogy ed. ., *Rabindranath Tagore on Art and Aesthetics*, Orient Longmans, Nueva Delhi 1961, p. 97.
- 25 Carta a Rani Mahalanobis, Pritwish Neogy ed. ., *Rabindranath Tagore on Art and Aesthetics*, Orient Longmans, Nueva Delhi 1961, pp. 89-90.

El Loto y el Fango - El Subconsciente en las Pinturas de Tagore

Sudhir Kakar

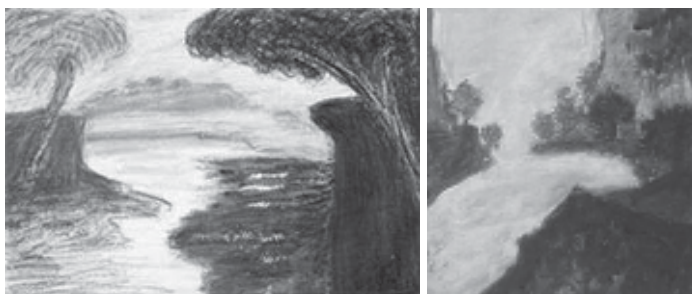


No soy un erudito sobre Rabindranath Tagore, ni tengo experiencia alguna en temas relacionados con el arte. Creo firmemente que hay un misterio supremo en el corazón del gran arte, una belleza que puede desaparecer si intentamos entenderla de forma rápida y sencilla. El propio pintor me advierte, al escribir sobre sus pinturas: “La gente a menudo me pregunta por el significado de mis pinturas. Me quedo mudo, tal y como lo están mis pinturas. Su función es expresar y no explicar”.¹ Y en otro contexto: “No tengo nada que decir sobre mis pinturas. No sé realmente lo que he hecho o lo que quería decir”². Sería por tanto atrevido por mi parte intentar explicar la pintura de Rabindranath alegando conocimiento de causa. Todo lo que puedo hacer en este foro es intentar atisbar la creatividad misteriosa de sus pinturas a través de las impresiones que han dejado en mi propia mente. En otras palabras, la fuente primaria de mis comentarios no es una

herramienta del campo académico si no mi propia psique, mi propio subconsciente con el que intento entender el subconsciente en las pinturas de Rabindranath. Por tanto, prometo ser tremendamente subjetivo en mi intento de responder a la pregunta que el surrealista André Breton planteó en otro contexto: “Para mí un dibujo es una ventana por la que asomarse a algo, la cuestión es ¿a qué?”.

Mi misión de hoy es reflexionar con ustedes sobre la pregunta: ¿a qué nos asomamos a través de las pinturas de Rabindranath?

Teniendo en cuenta la reputación que le concede su producción literaria, especialmente sus poemas y canciones, de ser una persona muy “espiritual”, sería fácil afirmar que la creatividad que Rabindranath despliega en su arte es fundamentalmente espiritual. No iría del todo desencaminado, al menos en lo que a los paisajes se refiere.



Paisajes

Estos paisajes se parecen realmente a muchos de sus poemas; meditativos, mirando hacia fuera y hacia dentro al mismo tiempo, donde el pintor fija su mirada en la naturaleza con tal empatía, ‘sahrdaya’, que parece estar conectando con el propio universo. Puesto que espiritual para mí significa ante todo una omnipresencia de empatía, de un profundo sentimiento de conectividad. Estamos más cerca de lo divino cuando experimentamos la empatía al máximo. Quizá tan solo algunos santos excepcionales pueden alcanzar el sùmmum de la empatía, tal y como se expresa en el ideal de los *Upanishads**: “aquel que ve a todos los seres humanos en su propio ser y su propio ser en todos los seres humanos”. La mayoría de nosotros podemos considerarnos afortunados si somos siquiera capaces de atisbar desde el campamento base la cima de una compasión sobrecogedora que es tan evidente en el trabajo literario de Rabindranath, en sus canciones y en

algunas de sus pinturas.

Esta visión sobre la naturaleza espiritual de su creatividad, y de hecho de toda creatividad artística, no sólo cuenta con el influyente apoyo de los teóricos de la estética india, desde Abhinavagupta a Ananda Coomaraswamy³, sino que también así lo han expresado muchos artistas europeos, incluyendo los influyentes modernistas. Tal y como queda patente en el catálogo de la exposición “Huellas de lo sagrado” en el Centro Pompidou en París en 2008, tocar, “refinar y enriquecer” el “alma”, el “espíritu” se ha convertido en una preocupación primordial para muchos artistas hoy en día. Creen que una de las mayores habilidades de la profesión artística es “la habilidad de evocar una visión de lo divino sin sentimentalismo...un divino secular...”⁴ Este divino secular es para mí ‘sahrdaya’, una empatía que todo lo abarca.

También los escritores han descrito el proceso creativo donde el sentido de organismo individual desaparece en una fusión con el sujeto, el *súmmum* de la empatía. Gustave Flaubert, mientras escribía ‘Madame Bovary’ le confesó a un amigo: “Es exquisito escribir, dejar de ser uno mismo y trasladarse a un universo de tu propia creación. Hoy mismo, por ejemplo, como un hombre y una mujer, como amante y querida, me dejé llevar a un bosque de una tarde de otoño bajo las hojas amarillas, y yo era también los caballos, las hojas, el viento, las palabras que mi gente pronunciaba, incluso el rojo sol que les hizo cerrar sus ojos embelesados de amor”.⁵

Flaubert no habla explícitamente de fundamentos espirituales en tales momentos como sí lo hace, por ejemplo, Mirza Ghalib, quien no tuvo ese tipo de vacilaciones: “...Me vienen pensamientos/ desde algún lugar del más allá/ cuando Ghalib está en sintonía/ con la música de las estrellas”.

Incluso V.S. Naipaul, el más racionalista de los escritores, quien por ejemplo valora tanto lo consciente, la mente pensante que habla de su aborrecimiento por la música (ampliamente considerada como la expresión artística posiblemente más espiritual), denominándola “la expresión artística más mundana, demasiado accesible, capaz de movilizar a personas que piensan poco”, admite que “cuando el trabajo es bueno, yo no soy responsable de ello”. Cuenta a su biógrafo que en una fase así “que los contenidos parecían venirle de la nada” a medida que se adentraba en ese “aletargamiento decidido” en el que se escriben grandes libros.⁶

Éste es el equivalente literario de un pintor meditando delante del lienzo o, si no les gusta la palabra “meditando”, entonces soñando delante del lienzo. Un pintor como Paul Gauguin, quien creía en lo que él denominaba “soñar” mientras estaba totalmente despierto delante de la naturaleza y ahora delante del lienzo, dejando que sus sueños sugirieran la pintura y la traducción del sentimiento en términos visuales.⁷

Aún así, excluyendo algunos de los paisajes, mi continua impresión de todas las pinturas de Rabindranath es que su espiritualidad no radica en su inspiración sino en su ejecución. Si, en términos de Coomaraswamy, la creatividad artística es un Yoga de dos pasos, compuesto de, primero, una postura meditativa, con atención, y segundo, una hábil ejecución⁸, entonces el Yoga de las pinturas de Rabindranath radica en su ejecución. El propio pintor reconoce esta particularidad cuando escribe en una carta a Rani Mahanlobis: “El tema de un poema se puede rastrear hasta algún vago pensamiento en la mente. Mientras pinto, el proceso que adopto es más bien el contrario. Primero, hay un indicio de una línea, luego la línea se hace forma. Cuanto más pronunciada sea la forma, más claro se hace el dibujo de mi idea. Esta creación de forma es una maravilla infinita”.⁹

Un crítico francés, Henry Bidou, reconoce esta diferencia. Rabindranath como poeta, señala:

Tiene delante de sus ojos una visión que él describe, o, como él mismo la denomina, una representación mental. Ve un paisaje, un jardín o un rostro; lo imita, como imita un pintor, este modelo impreso en su mente. Sus versos comunican imágenes vistas o creadas. Por el contrario, cuando se convierte en pintor (y ésta es la parte de más peso en la historia), justo en ese punto en el que otros empiezan a copiar, él deja de copiar. Sus dibujos no representan un esquema preconcebido en su mente. Hasta entonces por haberlos visto previamente, de hecho no sabe, mientras los está haciendo, qué es lo que van a ser...es como si una ley orgánica mantuviera la mano del poeta bajo su control. Lejos de plasmar la idea preconcebida de un elemento decorativo, él simplemente ayuda al nacimiento de una línea de la que él no sabe nada, y que estaba esperando nacer. Esta línea no había sido preconcebida en la mente.¹⁰

El aspecto espiritual del arte de Rabindranath no es por tanto el de un monje meditativo sino el de un fabricante de flechas que aparece con frecuencia

en los textos filosóficos indios como el ejemplo proverbial de la consciencia. De ahí que, Shankaracharya (siglo VII d.C), uno de los más importantes filósofos indios señale...”el fabricante de flechas [que] no percibe nada más allá de su trabajo cuando está enfrascado en él”.¹¹

Al inicio de esta charla, dije que no pondría en tela de juicio la presencia de lo espiritual en la creatividad artística de Rabindranath, una espiritualidad que es incluso más marcada en sus poemas y canciones. Aún así hay otra fuente para su creatividad, tanto en sus poemas como en sus pinturas, que debemos analizar con más detenimiento.

Si se me permite utilizar la metáfora del loto como símbolo de creatividad, una flor abriéndose a la luz y al sol, simbolizando lo espiritual, entonces también hay que recordar que el loto crece en el fango, el símbolo del subconsciente. Y aunque los influyentes místicos, como Sri Aurobindo¹², han mostrado tendencia a mirar al fango, “uno no puede descubrir el significado del loto analizando los secretos del fango en el que crece...”¹³, yo aún así sostendría que el loto necesita el fango para florecer tanto como la luz y el sol, el subconsciente tanto como lo espiritual. El fango no está sucio, pero como mezcla de elementos de tierra y agua, es también el terreno para la creatividad desde la que se eleva al aire y a *akasa* [cielo], otros dos elementos en el *pancha-bhuta* [los cinco elementos] de toda creación, animada e inanimada. Personalmente, no apoyo del todo ni la visión espiritual ni la subconsciente de los orígenes de la creatividad artística, sino que prefiero creer que la creatividad bebe de las dos, que fluye a través de la raíz entre el fango y la flor.

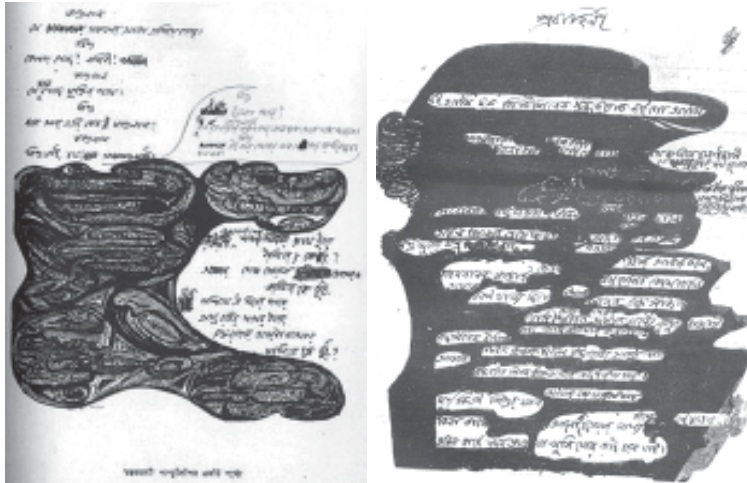


Loto

¿Qué es este subconsciente, que constituye más del 95% de nuestra vida mental y se esconde de nuestra consciencia, que tiene poco o ningún entendimiento de muchas de las motivaciones que están detrás de nuestros deseos y acciones? Gran parte de este subconsciente consiste en un proceso automático del que no somos conscientemente conscientes. Hablamos, vemos, oímos, andamos de forma automática, reaccionamos de forma automática a la mayoría de las situaciones y hacemos nuestros juicios emocionales más desde el corazón (o desde las entrañas, dependiendo de la metáfora que se prefiera) que desde la cabeza. Pero el subconsciente del que hablo son los asuntos principales en la vida de una persona que han sido conformados por su niñez y juventud, que han marcado el curso de su vida y se repiten en todo el ciclo vital. Nace el entendimiento y muy a menudo éste define la suerte de uno, cuando el verdadero trabajo no es sino una continuación consciente del teatro interno de uno mismo, de la propia biografía en otro registro. En el caso de un artista, diría que independientemente de la idea consciente que él o ella pueda tener sobre lo que desea que se produzca en el lienzo, corrientes menos conscientes de sentimiento-pensamiento que conforman el tema principal de su vida también influyen en lo que toma forma. En otras palabras, lo que estoy diciendo es que las pinturas de Rabindranath también son expresiones de sus primeros sentimientos subconscientes que recupera y transforma en el presente a través de su arte.

Este enfoque psicoanalítico para entender el arte se ve limitado por la gran variedad de obras de arte que existen. Da resultado con artistas como Munch y Picasso, que han vertido sus vidas personales en su trabajo y ofrecen mucho material para una investigación psicoanalítica responsable – cuando ésta viene respaldada por documentación adicional. Como veremos más adelante, yo incluyo a Rabindranath en este grupo. Este enfoque no funcionaría con tanta facilidad en el caso de otros artistas que trabajan en una tradición que enfatiza la fidelidad a una técnica e iconografía bien definidas. Estos artistas han escogido sacrificar al máximo lo personal en beneficio de un ideal estético o religioso y por tanto será difícil detectar el subconsciente personal, aunque esté presente en sus obras artísticas. Resultará igualmente difícil, aunque no imposible, identificar los asuntos subconscientes de su biografía en las obras de muchos pintores modernos donde el contenido narrativo de la pintura, el tema, está totalmente subordinado a los elementos puramente visuales o formales: la disposición de sus líneas, formas y colores. Por supuesto, es esta música visual, la emoción de la forma, lo que convierte la emoción del contenido de una pintura en una obra de arte. Pero si esta música

formal y abstracta está extremadamente alta, es difícil oír los principales temas subconscientes de la historia vital del artista. Rabindranath es un modernista precisamente porque reconoce que sus pinturas están animadas por la música de la forma, que él denomina ritmo.



Dibujos corregidos

Tal y como él dice “...El común denominador a todos los artistas es el principio de ritmo que transforma los materiales inertes en creaciones con vida. Mi instinto para ello y mi entrenamiento en su uso me llevaron a descubrir que las líneas y colores en el arte no contienen información; buscan su encarnación rítmica en imágenes”¹⁴. Respecto a los dibujos correctores de su manuscrito, escribe: “Intento hacer que mis correcciones bailen, que se conecten en una relación rítmica y transformen la acumulación en adorno”¹⁵. Y en otro lugar “...en mi caso mis dibujos no tienen su origen en una disciplina ensayada, en la tradición y en un intento deliberado de ilustrar, sino en mi instinto de ritmo, en mi placer en la combinación armoniosa de líneas y colores”¹⁶. Con todo y con ello, las pinturas de Rabindranath, en concreto sus retratos, tienen suficiente contenido narrativo para que yo pueda asomarme a su vida interna subconsciente, sus temas dominantes originados en los años de su primera niñez que posteriormente se repiten una y otra vez a lo largo de su larga vida, tal y como se repiten en todas nuestras vidas. Con tal fin, se torna necesaria al menos una mínima aproximación a la biografía de Rabindranath, en concreto a su infancia y temprana juventud

que son de especial interés para el psicoanalista.



Casa familiar

Rabindranath Tagore era el hijo menor de los 14 hermanos de una familia adinerada y prominente de Calcuta, precursores del *Renacimiento Bengali** que intentó combinar la cultura tradicional india con las ideas occidentales. Era una familia de artistas de alto nivel cuyas energías creativas se canalizaban por diferentes vías: música, literatura, teatro y posteriormente el arte. Su padre, Debendranath Tagore, era un músico consumado así como un erudito y reformador religioso que se había convertido al movimiento *Brahmo Samaj**¹⁷. Viajaba mucho, por lo que pasaba poco tiempo en casa. La madre de Rabi, Sarada Devi, falleció cuando el niño era muy pequeño. Al crecer en la amplia y extensa mansión en Jorasanko en medio de una abundante riqueza y cultura, y aunque rodeado de la ajetreada vida de la familia extensa, Rabi era un niño solitario que fue criado mayoritariamente por sirvientes pobres e ignorantes, que le sometían a maltratos físicos. Posteriormente se referiría a su niñez como sus días bajo la “servocracia”.



El pájaro que añora la libertad

Aunque amaba la naturaleza y el aire libre, este chico con tanta imaginación tuvo una vida muy restrictiva en sus habitaciones, donde se asomaba a las ventanas mirando con nostalgia la vegetación, las flores y árboles en el jardín, los pájaros en el cielo – en pocas palabras, la libertad de la naturaleza. Un sirviente que se ocupaba de Rabi, por ejemplo, intentó disuadir al chico de explorar lo que había ahí fuera manteniéndole dentro de un círculo dibujado en el suelo.

Los sentimientos de soledad y de estar confinado se vieron agravados por el hecho de que se negó a ir al colegio después del quinto curso y fue educado en casa por tutores. Siguiendo el ejemplo de muchos de sus hermanos mayores que fueron educados en Inglaterra, Rabindranath fue al país europeo cuando tenía diecisiete años para estudiar Derecho y formarse como abogado, pero regresó año y medio después sin haber finalizado los estudios.

Una íntima compañera de Rabi en los años de su niñez y temprana juventud, hasta su boda a la edad de 22 años, fue su cuñada Kadambari Devi, la mujer de un hermano mucho más mayor, Jyotindranath. Kadambari llegó al hogar de Tagore como una novia de nueve años, dos años mayor que Rabi, y compartió su niñez y adolescencia con él. Jugaban juntos, leían juntos, cantaban juntos, creando un universo de dos personas para sí mismos. Kadambari se suicidó cuatro meses después de la boda de Rabindranath. Retomaré este asunto más adelante.

Como bien sabemos, Rabindranath se aproximó a la pintura de forma tardía, a la edad de casi 70 años. El precursor inmediato de sus pinturas fueron los poemas de *Puravi* que escribió durante un crucero marítimo desde Cherbourg a Buenos Aires. Durante el viaje, según nos cuentan, estuvo muy enfermo y su mente “estaba abatida con los pensamientos más tristes de la tragedia del amor y la muerte”¹⁸. Con un debilitamiento de las defensas psicológicas normales, que hacen las veces de tapa del caldero de nuestros impulsos subconscientes, los trocitos cortados del ser bullen a través de muchas líneas en los primeros borradores de estos poemas, que Rabindranath posteriormente borraría y transformaría en formas que él llamó “apariciones de origen no intencionado”.

En un poema en *Puravi* se hace una referencia explícita a estos dibujos: “Escucha, donde en los miembros deformados, fantasmas de visiones y llantos atormentan la noche...hubo un tiempo en el que tuvieron forma y voz....La pena inútil de todo ha sido y sigue siendo anónima, amorfa, olvidada, acecha los



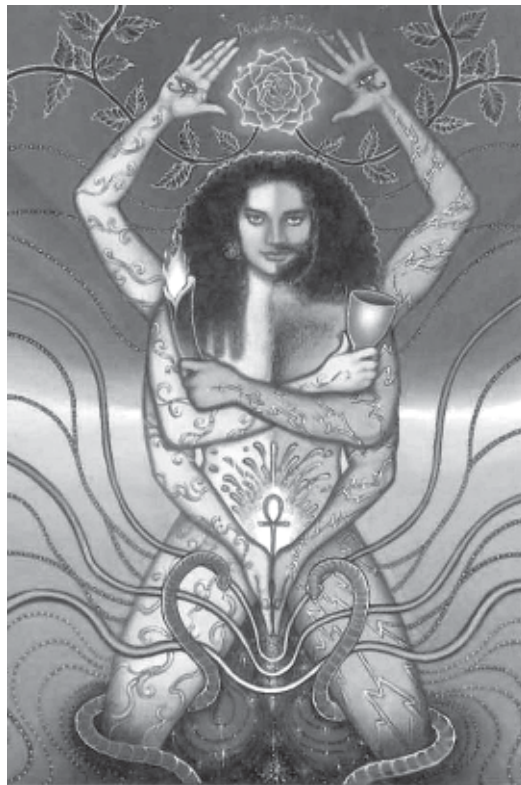
Apariciones

débiles recesos de mi mente buscando una forma, un refugio”¹⁹. No era la primera vez que se servía de la misma técnica de borrar líneas de poemas y transformar los borrones en formas visuales rítmicas. Pero, como Kshitis Roy señala con agudeza, la diferencia importante ahora es “que mientras los primeros borrones adoptaban principalmente diseños de delicadas flores o de vid, los de *Puravi* muestran a menudo una orgía de figuras violentas, grotescas y primitivas formas, que están casi en conflicto con las palabras y las líneas, y, en ocasiones están muy cerca de borrar toda una estrofa o un poema completo”²⁰. A partir de *Puravi*, bajo una mayor presión de las incitaciones subconscientes, la poesía va perdiendo terreno y la pintura se pone más y más al frente; el Tagore poeta cede su plaza al pintor Rabindranath. En la misma carta a Rani Mahanlobis con fecha de 7 de noviembre de 1928 que he citado anteriormente, escribe: “El artículo más importante en mi boletín diario de noticias es mi pintura. Estoy perdidamente enredado en el hechizo que las líneas han lanzado sobre mí....Casi he conseguido olvidar que hubo un tiempo en el que escribía poesía”²¹

¿Es la pintura - preguntaría el psicoanalista - más terapéutica que la poesía en una situación donde la balanza entre el fango y el sol se ha inclinado a favor del primero? ¿Requieren una medicina más fuerte las molestias causadas por el juego mayor del subconsciente? Mi respuesta provisional es que sí. En la última etapa de su vida, en la edad madura, cuando los trocitos del ser una vez más piden audiencia antes de que la vida se acerque a su fin, cuando los asuntos no

vividos o resueltos de las etapas anteriores de la vida de nuevo saltan a la palestra, trayendo como consecuencia emociones conjuntas de ansiedad, culpa y depresión, la sabiduría que atribuimos a los mayores y creemos ver reflejada en sus rostros a menudo enmascara el grito del corazón desesperado de una persona mayor.

Lo que había marcado hasta el momento la vida de Rabindranath era el tema de unidad que no solo fluía a través de su poesía y otros escritos, sino que también constituía la rama dominante de su vida interior. El intento de crear una unidad, una universalidad sin estar marcada por las diferencias, una síntesis de contrarios, no es, por supuesto, único de Rabindranath sino que es propio de todos los individuos genuinamente creativos. La tendencia general, sin embargo, se ha venido centrando en la unidad de los elementos femeninos y masculinos. Eminentes artistas de ambos sexos manifiestan casi universalmente que la



Pintura andrógina “Androgyne” de Paul B. Rucker (1995)

androginia es decisiva para la productividad artística. Afirman que “todo artista es andrógino...Es lo masculino en una mujer y lo femenino en un hombre lo que resulta creativo” (Sarton, 1973), “la gran mente ha de ser andrógina” (Coleridge), y “se ha de producir la colaboración entre la mujer y el hombre en la mente antes de que se pueda lograr el acto de creación. Se debe consumir un matrimonio de contrarios” (Woolf, 1929). Esta androginia no está ausente en la producción creativa de Tagore. De hecho, es un rasgo distintivo de sus principales estudios.

La integración de lo masculino y lo femenino está presente no sólo en su arte sino también en su persona. Tal y como comentó Erik Erikson en un ensayo no publicado sobre Tagore:

Algunos expresan esto [la androginia] sólo en su poesía, otros también en su aspecto. Y todo el aspecto de Tagore al final parecía estar por encima del género, incluso en sus años de juventud, combinaba la timidez femenina con un cuerpo alto y masculino. Su barba era patriarcal, pero sus ropas ocultaban algún cuerpo misteriosamente preñado. El Gandhi asceta era tolerante con este aspecto ampuloso: entendió que marcaba el rol de Tagore en la India y en el mundo, puesto que en un país, afligido por la necesidad de resistir ante el ídolo del conquistador (a saber, la masculinidad de los británicos carnívoros) y en un



Cabezas

mundo a punto de claudicar a una combinación de superhombre tecnológico y matones nacionalistas, Tagore reafirmó la inclusión tradicional en la identidad india de lo femenino y lo maternal, lo sensual y experiencial, lo receptivo y lo trascendental en la vida humana.²²

La búsqueda de Rabindranath de la unidad en su arte era mayor que la de la fusión de los aspectos masculinos y femeninos en su psique. Su esfuerzo también consistió en aunar otras dualidades: eterno- mortal, humano-divino, India-Occidente, hogar-mundo (*ghare- baire*)

En la vida de Tagore, el tema de la unidad se puede rastrear hasta la “geografía” de su infancia. Aquí “encarcelado en la *periferia* de la gran casa, la periferia donde mora ‘la gente’ – los sirvientes, la cuñada Kadambari, los profesores – el niño Rabindranath añora el misterioso *inner sanctum* (las habitaciones de su madre, su ‘aroma’, una inmersión en lo maternal), así como el gran *mundo externo* – del padre que regresa, la inspiración de la naturaleza, la fusión con el Gran Espíritu” (EHE). Los dos estados de ánimo básicos del tema de la unidad, tristeza porque la unión se ve impedida por la muerte, y éxtasis cuando se produce la unión, son dominantes en la poesía de Rabindranath. En sus pinturas, sin embargo, especialmente en los muchos retratos de mujer que tiene, el estado de ánimo predominante es de tristeza o, iría más lejos, de melancolía. (Hablaré de esa distinción más adelante)

Rabindranath es muy consciente del estado de ánimo disfórico de estas pinturas:

El dibujo tiene sobre sí mismo un sentido de creciente melancolía – ¡no lo ves! La mayoría de mis dibujos son así, les falta la risa. No sé por qué debería ser así cuando a mí me gusta echarme unas buenas risas y me encanta hacer reír a otros: probablemente tengo un halo de tristeza, en lo más hondo ²³

En sus colores oscuros, profusión de sombras, las expresiones en sus caras parcialmente cubiertas, no veo la tristeza de la pérdida, del luto por un ser querido donde la relación fuera solo positiva, si no en “lo más hondo”, en el subconsciente, la melancolía de la pérdida de una relación vitalmente importante que quedó marcada por una cierta ambivalencia, donde el luto tiene un cariz de culpa.

Si lo extrapolamos de sus pinturas a su vida, ¿quién era esta mujer, la otra



Retratos disfóricos de mujer

mitad de la relación importante? Se nos dijo que en una conversación con Nandalal Bose, Rabindranath comentó que mientras pintaba el rostro de mujer recordó a su cuñada Kadambari Devi: “La mirada de los ojos de *natun bouthan* [nueva cuñada] (como él solía llamarla) se han quedado tan grabados en mi mente que nunca podré olvidarlos y cuando pinto retratos, muy a menudo sus brillantes ojos se presentan frente a mí. Probablemente por ello los ojos de mis retratos se parecen mucho a los suyos”²⁴. Había compuesto una famosa canción en memoria



Retratos de mujer

suya: *Noyono shomukhe tumi nayi* (No apareces frente a mis ojos/aún así has encontrado un lugar en el centro de mi visión).²⁵



Kadambari

Sabemos que la relación de Rabindranath con Kadambari fue la más íntima de su infancia y juventud. El biógrafo autorizado, Probhat Kumar Mukhopadhyay, escribe: “Él había sido su compañero de juegos y amigo desde que ella se casó”. Tan sólo cuatro meses después de la boda de Rabindranath, cuando tenía 22 años, Kadambari se suicidó. Sabemos, a partir del propio testimonio de Tagore, que fue un acontecimiento traumático en su vida. “Por todas partes, los árboles, la tierra, el agua, el sol, la luna, las estrellas, seguían siendo tan inamoviblemente auténticas como antes, y aún así, la persona que fue igualmente auténtica, quien a través de miles de puntos de contacto con la vida, la mente y el corazón, fue mucho más auténtica para mí, se había desvanecido en un instante como un sueño”.²⁶ Para un joven Amiya Chakravarty, quien aproximadamente una década más tarde se convertiría en el secretario de Tagore durante un tiempo, Tagore escribió en 1917:

Una vez, cuando tenía más o menos tu edad, experimenté un tremendo pesar, similar al que tú estás pasando ahora. Una pariente muy cercana se suicidó, y había sido el apoyo de mi vida, desde la infancia. Con su inesperada muerte fue como si la tierra misma se hundiera bajo mis pies, como si los cielos por encima de mí se oscurecieran. Mi universo se quedó vacío, mi entusiasmo por la vida desapareció.²⁷

En otro lugar, en su autobiografía, escribe: “Mi relación con la muerte a la edad de 24 años [realmente 22] dejó una impresión permanente en mí”. La muerte se convirtió en una preocupación para Rabindranath y escribió sobre ella con frecuencia. Elisabeth Kuebler-Ross, la autora del influyente ensayo de gran aceptación *On Death and Dying* (Sobre la muerte y el morir), creía que nadie había pensado de forma más profunda sobre la muerte que Rabindranath Tagore y escribió sus citas al principio de cada capítulo.²⁸

Nunca se podrá saber con certeza por qué Kadambari se quitó la vida, aunque Mukhopadhyay escribe sobre su muerte: “Las razones están rodeadas de misterio. Pero que hubo algún malentendido familiar es algo innegable”. Y aunque Krishna Kripalani, otro biógrafo y familiar político de Rabindranath nos dice que no teorizamos sobre la causa del suicidio, como psicoanalista no puedo evitar hacerlo. No puedo evitar especular sobre si hay alguna relación entre el suicidio de Kadambari y la “repentina e inesperada boda” de Rabindranath (en palabras del biógrafo). Fundamento esta especulación en mis impresiones extraídas de la práctica clínica entre las clases medias y altas indias, donde a menudo se desarrolla una relación cercana e íntima entre el hermano menor y la mujer de un hermano mayor, especialmente si hay poca diferencia de edad y la mujer se siente abandonada por el marido. He descubierto que mujeres que forjan relaciones íntimas con un cuñado menor de edad experimentan una fuerte ansiedad depresiva como consecuencia de su vida emocional. Y si va seguida de una depresión clínica o incluso un intento de suicidio, hay poco que el cuñado pueda hacer para evitar los remordimientos de conciencia. Permítaseme repetir que esto es especulación, especulación informada, si quieren. En sí misma, la especulación, que literalmente significa ‘reconocimiento’ es un don valioso que se suele desestimar con mucha facilidad en el discurso intelectual. Nos olvidamos de que especular, *speculari*, es divisar algo que no es accesible a primera vista.

Y no es que Kadambari no hubiera dado muestras de tendencias depresivas antes, con un fallido intento de suicidio incluido, que los biógrafos de Rabindranath han atribuido a su incapacidad para tener hijos o el abandono por parte de su marido Jyotindranath, quien, después de varias fusiones de negocios sin éxito, pasó gran parte de su tiempo en el teatro y en compañía de actrices. Incluso más aún que durante sus años de infancia, Rabindranath para entonces debió de haberse convertido en el único foco de la vida emocional de esta joven mujer sensible, de sus necesidades insatisfechas de amor y de valorarse como

mujer y como persona. La película de Satyajit Ray 'Charulata', basada en la relación de Rabindranath con Kadambari, capta con perspicacia los matices de su relación de juventud: inequívocamente erótica y pasional, aunque ni física ni siquiera conscientemente sexual.

Es importante recalcar que no estoy diciendo que los retratos de mujeres de Rabindranath sean de Kadambari. Una obra de arte no recrea literalmente al ser perdido; no lleva a cabo una sustitución directa. Lo que pretende hacer es contrarrestar la melancolía y los sentimientos de pérdida y culpa volviendo de forma creativa al lugar o, más bien, lugares de pérdida, que ya no son externos sino que se han interiorizado, han sido absorbidos en la propia imagen del artista. Utilizo el plural "lugares de pérdida" en vez del singular porque hay otra pérdida merodeando en las partes más profundas del subconsciente de Rabindranath, otro trocito cortado del ser, que, igualmente, encuentra una expresión en su trabajo incluso cuando ésta no está presente en su conciencia. Me refiero a la muerte de su madre cuando no era más que un niño. La afirmación de Rabindranath en su autobiografía de que la muerte de su madre no le causó una impresión consciente e inmediata siendo niño no nos revela nada sobre el significado de su muerte para él, pero quizá sí lo haga este poema:

No puedo recordar a mi madre,
sólo en ocasiones en medio de mis juegos
una melodía parece sobrevolar mis juguetes,
la melodía de alguna canción que solía tararear mientras
mecía mi cuna.

No puedo recordar a mi madre,
pero cuando en la temprana mañana otoñal
el olor de las flores de *shiuli* flota en el aire
la fragancia de la oración matutina en el templo
viene a mí como la fragancia de mi madre

No puedo recordar a mi madre
sólo cuando desde la ventana de mi habitación
dirijo mis ojos al azul del lejano cielo
siento que la quietud de la mirada de mi madre
sobre mi rostro se ha extendido a todo el cielo

Los rostros de mujer por tanto no son solo de Kadambari sino también de su madre y de Rabindranath mismo, al haberse hecho parte de su imagen subconsciente de sí mismo. Llama la atención que los ojos en todas las caras de mujer, el “espejo del alma”, parecen ser del propio poeta-pintor.

Creo que es a través de estos retratos de mujer más que de ninguna otra expresión creativa como Rabindranath buscó canalizar las inquietudes subconscientes, reintegrar los trocitos del ser de su temprana vida que salieron a la superficie en su avanzada edad.

Se ha demostrado que tales intentos de auto-sanación han sido comunes en las vidas de muchos genios creativos en Occidente y, de hecho, han sido avalados por los propios artistas. El poeta alemán, Rainer Maria Rilke, escribió: “mi trabajo realmente no es más que un tratamiento de uno mismo”. De la misma forma, el novelista Graham Greene afirmó que “escribir es una forma de terapia; a veces me pregunto cómo todos los que no escriben, componen o pintan se las apañan para escapar de la locura, la melancolía, el pánico y miedo que es inherente a la condición humana”. La auto-sanación no siempre es exitosa y los artistas a veces exageran respecto al beneficio de su creatividad. De ahí que, aunque la poetisa estadounidense Sylvia Plath se refirió a “la poesía como terapia” y la escritora



Ojos

inglesa Virginia Woolf confió en su “arte para mantener [su] cabeza sana”, ambas mujeres acabaran suicidándose.

Por último, debido a mi especial interés por la psicología cultural, he de plantear la pregunta de si el trabajo creativo, al menos como un intento parcial para afrontar los conflictos del subconsciente y calmar las turbulencias subterráneas del fango, es un fenómeno universal. Creo que así es, aunque los artistas que yo he citado son mayoritariamente occidentales y “modernos”. Contamos con muy pocos estudios de este tipo sobre artistas indios. De hecho, el único que con el que estoy familiarizado es un estudio antropológico de 155 pintores tradicionales de Nathdwara, un centro de peregrinaje cerca de Udaipur, que se realizó en los años 70. Nueve de trece de los pintores más creativos de este grupo comentaron haber perdido uno o ambos padres por fallecimiento antes de cumplir los diez años. Un pintor expresa la relación entre esta experiencia de pérdida y su arte de



Rostro de mujer

la siguiente forma: “Pero amigo, deberías entender ciertas cosas sobre mí y mis obras artísticas – y es que están vinculadas a la gran tristeza de mi vida”. Prosigue contando la historia de su madre a quien él no le dio 8 *annas* (50 *paisa* ²⁹, para que lo entiendan los jóvenes de la audiencia) y quien murió poco después. “Por eso....no hay pena mayor en este mundo para mí. Todavía hoy en día a veces me vuelve mientras trabajo....ocurrió cuando era un niño pequeño, pero quizá todo el arte es para ella – porque entonces cualquier otro problema en este mundo parece inútil e insignificante comparado con eso”. Las teorías indias de la estética han sido excelentes al elaborar el sol y la luz que conforman la flor de loto. Mis observaciones sobre las pinturas de Rabindranath son un modesto intento de equilibrar la balanza: rendir homenaje al humilde fango.

Para mí, en estos retratos, el antiguo pintor no sólo está llorando las pérdidas de su niñez y juventud, sino también perdonando al niño Rabi por sus sentimientos ambivalentes al haber sido abandonado por la madre (para un niño, la muerte de un padre es ante todo un abandono) y al ser compasivo con la culpa del joven Rabindranath por haber traicionado al amor de su vida, Kadambari, al tiempo que busca fusionar su propia imagen de sí mismo con imágenes de dos mujeres. Y en estos momentos efímeros de unión con la mujer fallecida que él captura en sus pinturas, momentos que combinan con el fango y la luz del sol, Rabindranath por un momento trasciende a la mortalidad incluso cuando inexorablemente se dirige a su propia muerte, hacia lo “eterno femenino”.

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

Este ensayo es la versión en español de una charla ofrecida por el escritor en inglés con el mismo título en National Gallery of Modern Art, en Nueva Delhi el 18 de mayo de 2011. Se ha traducido e impreso con el permiso del autor.

Traducción del inglés de Patricia Palomar Recio

NOTAS:

- 1 A. Dutta, 'Tagore: its for my pictures to express and not to explain,' *The Hindu*, July 17, 2010.
- 2 K. Roy, 'Rabindranath Tagore's emergence as an artist,' en Rabindranath Tagore, (New Delhi: National Gallery of Modern Art).
- 3 N.del T. Abhinavagupta fue uno de los filósofos, místicos y estetas más importantes de la India a principios del siglo XI. Ananda Kentish Coomaraswamy fue un especialista anglo-indio en arte oriental de principios del S.XX. Destacó en el estudio del simbolismo, mitología, metafísica y religión comparada, y es por ello considerado, como uno de los más importantes representantes de la filosofía perenne.
- 4 J. Kounellis, cit. en 'Serving the Divine,' <http://artttattler.com/archivesspiritualtraces.html>
- 5 Citado en P. French, *The World is What It Is* (London: Picador, 2008),403.
- 6 G.Flaubert cit. en A. Marguiles, 'The Empathic Imagination,' *J. Amer. Acad.Psychoanal.*, 21, 1993, 516
- 7 G. Rose, *Necessary Illusion: Art as Witness* (Madison, Conn.: Int.U. Press, 1996), 41.
- 8 A. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature into Art*, Delhi: Munshiram Manhoarlal, 2010, 7-8.
- 9 Citado en Roy, op.cit.
- 10 Ibid.
- 11 Citado en Coomaraswamy, *Transformation of Art*, 8.
- 12 N.del T. Sri Aurobindo fue un político y luchador por la independencia de la India; un gran filósofo, maestro de yoga, poeta de delicados sonetos y de una extensa epopeya épica, *Savitri*. Sri Aurobindo, *Bases of Yoga*, citado en E. Servadio, 'A Psychodynamic Approach to Yoga experience,' *International Journal of Parapsychology*, 9, 1966,181.
- 13 Citado en Indrani Sengupta, 'Reflections on Paintings of Rabindranath Tagore,' *Eastern Panorama*
- 14 Ibid.
- 15 Ibid.
- 16 N.del T. *Brahmo Samaj* es un movimiento social y religioso fundado durante el renacimiento de Bengala. Véase el glosario.
- 17 Roy, op.cit.
- 18 Citado en Roy, op.cit.
- 19 Ibid.
- 20 Ibid
- 21 Erik Erikson papers, Harvard University.
- 22 Citado en Roy, op.cit.
- 23 H. Banerjee, *Rabindranath Tagore*, New Delhi, 1971, 154.
- 24 R.Som, *Rabindranath Tagore, The Singer and his Song*, New Delhi: Penguin, 2009, 164.

- 25 Tagore, *My Reminiscences* (New Delhi: Rupa, 2008), 246-7..
- 26 C.B. Seely, "Translating between Media: Rabindranath Tagore and Satyajit Ray", Conferencia plenaria pronunciada en el 20º Festival Anual sobre Tagore, Universidad de Illinois, 21/10/2000.
- 27 K. Dutta & A. Robinson eds., *Selected Letters of Rabindranath Tagore*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 83.,
- 28 N.del T. Paisa es la centésima parte de una rupia india, moneda nacional india.



Paisaje con árboles
tinta sobre papel, 27 x 50.3 cm, 1938

Rabindranath Tagore y el Pensamiento Freudiano

Santanu Biswas

Las valoraciones más pertinentes desde un punto de vista psicoanalítico sobre las obras de Rabindranath Tagore, o de su vida y obras, vienen de la mano de Rangin Haldar (1924, 1928, 1931), Sarasi Lal Sarkar (1926, 1927, 1928, 1937, 1941), Amal Shankar Roy (1973) y Sitansu Ray (1979, 1996)¹. Aunque Roy y Ray han citado en sus obras algunos comentarios, seleccionados de forma arbitraria, de Tagore sobre el psicoanálisis, se puede decir que estos estudiosos no han intentado de forma sistematizada aclarar ningún aspecto de la idea que tenía Tagore sobre el pensamiento freudiano. Por el contrario, el libro de Ratul Bandyopadhyay sobre Tagore (1994), que contiene en uno de sus capítulos extractos de varias cartas y artículos escritos por Tagore y otros autores sobre el psicoanálisis, da cuenta tan sólo de una parte, relativamente menos importante, de una historia mucho más larga. En este artículo, de carácter archivístico más que analítico, intentaré narrar esa historia inenarrable de forma tan clara como sea posible.

Es probable que Tagore ya tuviera conocimiento del psicoanálisis freudiano en 1915. Uno de los comentarios que Tagore hizo durante su larga reunión con Kalidas Naga en marzo de ese año, incluso sin mención alguna a Freud, o a términos como “psicoanálisis” o “inconsciente”, parece apuntar a que estaba describiendo un hallazgo relacionado con el nombre de Freud. No se puede saber con certeza cuál era la fuente del conocimiento de Tagore, si tenía alguno, sobre

el psicoanálisis en esta etapa, así que el único punto digno de mención en el citado texto parece ser una referencia a la época en la que Tagore hizo este nuevo descubrimiento. Según Nag, en respuesta a su pregunta sobre la novela *Chaturanga* (Cuatro partes) (1916), Tagore primero “explicó detalladamente la relación entre Sachis, Damini y Sribilas (tres de los personajes importantes)” y después dijo lo siguiente:

Para los autores de antaño la vida significaba deseo y frustración, unión y separación, nacimiento y muerte, y otros acontecimientos igualmente imprecisos. Por tanto, ese juego al que llamamos vida tenía que desembocar o bien en una unión apreciada y venerada, o bien con una escena dedicada al gran cementario de la muerte. *De unos días a esta parte*, la percepción de nuestra vida ha ido cambiando – parece que estábamos merodeando en la entrada desde hace tiempo – y después de tanto tiempo parece que hemos descubierto el camino a la recámara *por primera vez*. [énfasis del autor]

Estamos despiertos en la parte externa de nuestra consciencia – ahí estamos librando batallas conscientemente, golpeando a otros y siendo golpeados. Pero entre estos golpes y contragolpes, estos altibajos, se está gestando algo sin nuestro conocimiento. El escenario para ese juego colosal de creación es nuestra consciencia sumergida (*magnachaitanyalok*). *Es un nuevo mundo, que de forma gradual se abre a la vida ante nosotros* (1986, pp. 183-4)². [énfasis del autor]

Sigmund Freud (1856–1939) y Rabindranath Tagore (1861–1941), al ser coetáneos, habían oído hablar el uno del otro. Es más, tenían amigos comunes como Albert Einstein, Romain Rolland, Thomas Man y probablemente algunos más. Pero ni Tagore ni Freud parecen haber sentido la necesidad imperiosa de escribirse o conocerse, ni siquiera cuando Tagore estuvo en Viena en 1920. Esto no se produciría hasta que Prasanta Chandra Mahalanobis y su mujer Nirmal Kumari Mahalanobis, que acompañaban a Tagore en su viaje por Europa en 1926, tomaran la iniciativa de organizar un encuentro entre ambos.

Fue el 25 de octubre de 1926, un día antes de que un Tagore indispuerto partiera de Viena hacia Hungría, cuando él mismo invitó a Freud a un té. Freud aceptó la invitación de Tagore y pasó la tarde en compañía del poeta en el Hotel Imperial en Viena donde Tagore tuvo que alojarse con su grupo. Durante el encuentro, había al menos otras cuatro personas en la misma suite de hotel.

Eran Prasanta Chandra Mahalanobis, un ávido lector de los escritos de Freud según él mismo reconocía y quien tomó la única fotografía de Tagore y Freud; Nimal Kumari Mahalanobis, cuyo relato del tour titulado *Kabir Sange Iyorohey* (En Europa con el poeta) (1969) es una de las fuentes de información importantes del encuentro; Anna Freud, quien tenía la suficiente curiosidad por participar en las actividades intelectuales de su padre como para reconocer la relevancia de este encuentro; y Martha Freud, que no entendía inglés y no sabía prácticamente nada de psicoanálisis. Puesto que nadie, ni siquiera Tagore y Freud, tuvo la iniciativa de documentar el texto de su conversación, hemos de depender de las reacciones, fundamentalmente de Freud, para hacernos una idea de las impresiones que pudieron tener el uno del otro.

Las únicas reacciones de Freud fueron muy tempranas, breves y epistolares. En una carta escrita a Anna von Vest, con fecha de 14 de noviembre de 1926, Freud comentaba que estaba impresionado por el aspecto de Tagore: “Tagore nos invitó a hacerle una visita el 25 de octubre. Lo encontramos renqueante y cansado, pero es digno de ver, realmente se parece a la imagen que tenemos de Dios, tan sólo unos 10.000 años mayor de como Miguel Ángel la plasmó en la Sixtina” (Goldman, 1985, p.293)

En otra carta a Sandor Ferenci, con fecha de 13 de diciembre de 1926, Freud comentó su encuentro con Tagore, con una cláusula final menos ambigua: “He tenido pocos momentos para escribirte, así que ya no sé lo que te he contado y lo que no. P.ej. que el 25 de octubre visité a Tagore a petición suya; que la semana pasada, otro indio, Dos Gupta³, un filósofo de Calcuta, estuvo conmigo – ya he cubierto mi cupo de indios por mucho tiempo” (Falzeder, 1000, pp.289-90). Ernest Jones, al hablar en su biografía de Freud sobre el encuentro, tradujo la última línea de este extracto como, “Mi necesidad de indios está por el momento totalmente cubierta” y concluyó que Tagore “parecía no haber causado mucha impresión en Freud” (1957, p.128)

Los otros factores que se exponen a continuación parecen reforzar la valoración que hizo Jones del encuentro: que ninguno se preocupó de registrar el encuentro, que Tagore nunca habló del mismo, que el *Neue Freie Presse* había descrito el encuentro como “fútil”, que Tagore no había visitado Viena en su siguiente gira por Europa en 1920, que Freud no había contribuido a *The Golden Book of Tagore* (El libro dorado de Tagore), a pesar de que el editor Ramananda

Chatterjee se lo pidió en dos ocasiones, y que ni antes ni desde entonces Tagore y Freud mantuvieron correspondencia entre ellos. Sin embargo, la valoración de Jones podría estar incompleta desde un punto de vista en concreto. En particular los comentarios de Freud sobre Tagore son sistemáticamente lacónicos pero nunca neutrales. Por otra parte, el comentario de Freud sobre los indios, pronunciado casi dos meses después del encuentro con Tagore, fue más bien una reacción a su encuentro con Dos Gupta. Además, la persona de Tagore había evocado la imagen de Dios en la mente de Freud. Como análisis final, por tanto, la impresión de Freud sobre Tagore sería más bien de ambivalencia en lugar de indiferencia. Y en cuanto a Tagore, parece que nunca escribió nada sobre este encuentro, ni siquiera cuando se vio a sí mismo implicado en un debate sobre psicoanálisis poco después de su regreso a India.

Es muy probable que la primera vez que Tagore hablara sobre el trabajo “psicoanalítico” fuera en 1927, como reacción a una ponencia de Sarasi Lal Sarkar en el Congreso de Ciencia Indio en enero de 1926⁴, aunque parece que leyó la ponencia después de que Sarkar hablara con él sobre ella en presencia de Anil Kumar Bose tiempo después.

Según Sarkar, un hecho peculiar sobre muchos poemas y otros escritos de Tagore es que se da con sorprendente frecuencia una serie de tres imágenes – relativas al ritmo, la canción y el movimiento - exactamente en ese orden. Por ejemplo, la siguiente estrofa citada y traducida por Sarkar:

Fúgate, fúgate, oh, fúgate de la prisión,
Atácala fuerte, más fuerte aún,
Cuán dulce es el canto del pájaro
Cuán abundantemente jarrean los rayos del sol hoy

Sarkar explicó estas líneas de la siguiente forma: “En esta [estrofa] las palabras ‘fúgate, fúgate, fúgate’ en la primera línea suenan como el redoble de un tambor⁵ y sugieren un ritmo. La [línea] “Cuán dulce es el canto del pájaro” se asocia con una canción, y el jarrear de los rayos del sol evoca la idea de movimiento” (1928, p.241)

Según Sarkar, el origen de esta peculiaridad estructural – peculiaridad porque el poeta no lo hizo conscientemente y aún así está presente en sus obras – se ha de

buscar no en el “plano consciente” de la mente del poeta sino en un “plano más sumergido” (p.242). Partiendo de esta premisa, Sarkar pasó a equiparar la “peculiaridad” con la experiencia de los místicos indios por un lado y con los sueños como Freud los describía por otro, haciendo uso de las palabras de los místicos del *Swetashvatara Upanishad* (pp. 257-60) y de las palabras freudianas de las obras de Ernest Jones, William James, Charles Bandouin, Poul Bjirre y las traducciones de las selecciones de las obras de Freud hechas por MD Eder, para ese propósito (pp. 251-7). Sarkar creyó haber encontrado la explicación a esta extraña secuencia en la profunda dependencia de Tagore, tanto consciente como inconsciente, de la fórmula de la divinidad tal y como se presenta en los *Upanishads**; a saber, *Satam, Sivam, Adwaitam**, o el ser que es “paz, beneficencia y unidad”. Sarkar explicó la conexión entre la imagen ternaria y los atributos de la divinidad vedántica, de esta forma: “el ritmo es una figura muy natural para representar el principio de paz. La figura según la cual todos los movimientos apuntan al objetivo situado en el infinito es una forma muy natural de representar al Eterno sin igual... El principio de felicidad absoluta es una idea compleja”, que Tagore representó en términos de la “luz de la música” o la “luz de una canción” (pp.250-1)

Como respuesta a esta ponencia, en una carta a Kadambini Datta con fecha de 29 de mayo de 1927, Tagore escribió:

El método de Sarasibabu de evaluar poemas no puede conducirnos a una poesía animada. Si juzgo a un amigo fisiológicamente, puedo llegar a comprender los principios de la fisiología pero perderé a mi amigo. Un poema se admira por el disfrute que provoca; este disfrute se obtiene al saborearlo y no al analizarlo. Primero ritmo, luego canciones y por último movimiento, la poesía no tiene significado a este nivel. La poesía incluye todo al mismo tiempo y es indivisible. Al observar un río que fluye no podemos describir sus partes y decir que primero vienen las olas, luego el agua y por último la corriente. Es todo en uno y al mismo tiempo (1960, 124-5).⁶

Sin embargo, para una explicación de las opiniones de Tagore sobre el psicoanálisis propiamente dicho, tendremos que recurrir al ensayo de AK Bose en el que se reproduce ampliamente el texto del prolongado encuentro de Tagore con Sarkar y Bose sobre la ponencia de Sarkar.

En el ensayo de AK Bose, Tagore es extremadamente crítico con Freud y los freudianos. Empieza diciendo:

Me has causado problemas al arrastrarme al mundo del psicoanálisis [en inglés en el original]; no puedo entender nada de nada. Pero cuestiones aparte, ¿por qué no eres capaz de servirte de tu propia perspicacia para ver las cosas?, ¿por qué deberías aceptar todo lo que dice Freud? Es innegable que hemos perdido nuestra capacidad para pensar de forma independiente (AK Bose, 1928, p.341)

Tagore también fue crítico con la premisa fundamental de las operaciones psicoanalíticas como él las entendía, y en un momento dado preguntó: “¿cómo se pretende que el mundo creado por la mente de una persona sea comprendido por otra persona con una mente totalmente distinta?” (p.341). En otro comentario importante afirmó que su “principal batalla con la escuela de Freud” versaba sobre la cuestión de la prioridad del instinto sexual: “Creo que el instinto sexual no es lo primero; la autoafirmación está antes. El instinto de autoafirmación es más antiguo que el instinto sexual, y la influencia del primero impregna nuestra vida” (p.341)

Por último, Tagore se cuestionaba si el psicoanálisis era realmente una ciencia: “El principal ingrediente del psicoanálisis son los sueños. ¿Se puede medir este ingrediente de forma definitiva como se puede hacer con los ingredientes de otras ciencias?” (p.42). Es posible que hasta ese momento Tagore todavía no hubiera leído a Freud; todo lo que sabemos es que había leído los escritos críticos sobre el pensamiento freudiano publicados en lo que él mismo definió en este encuentro como “las Series del hoy y el mañana”. ¿Podría considerarse ésta la primera reacción de Tagore a su reciente encuentro con Freud?

En julio de 1927, Tagore hizo otros dos comentarios significativos sobre el “psicoanálisis” en *The principle of literature* (El principio de la literatura). Afirmó que, independientemente de la utilidad práctica o valor intelectual que pueda tener el psicoanálisis, no tenía “papel alguno que desempeñar en la literatura”; y que, “incluso si sus conclusiones fueran ‘verdaderas’, su uso en el arte era ‘inapropiado’ y por lo tanto inaceptable” (1927a, pp.9, 11-2). No obstante, Tagore hizo estos comentarios en el marco de un debate totalmente distinto; un debate sobre los efectos del uso del “realismo” – entendido como representaciones de la pobreza presumiblemente en el sentido de Marx y las representaciones del cuerpo

y del sexo en el sentido de Freud – en la literatura moderna bengali, especialmente lo que se publicó en los periódicos *Kallol* (La feroz ola), *Kali Kalam* (Pluma y tinta), *Pragati* (Progreso) y similares.

Girindrasekhar Bose, presidente de la Sociedad Psicoanalítica India, respondió a muchas de las acusaciones explícitas e implícitas de Tagore contra el psicoanálisis, tal y como las documentó AK Bose, en una larga misiva publicada en el número de julio-agosto de 1928 de *Prabasi* (El visitante). Según Bose, la conversación registrada entre Sarkar y Tagore no estaba en absoluto relacionada con el psicoanálisis, puesto que no contenía disertación alguna sobre el inconsciente.

El psicoanálisis trata tan sólo los asuntos que se producen en la mente inconsciente....Como proceso particular, el psicoanálisis establece la existencia de todas las cosas que ocurren...en la mente inconsciente. Puesto que no hay forma directa de saber lo que ocurre en el inconsciente, el psicoanalista lo determina en función de un pormenorizado estudio de asuntos tales como los pensamientos que pasan por la mente consciente de la persona, lo que ve en sus sueños, su comportamiento respecto a los asuntos diarios, sus errores y equivocaciones, los conceptos irracionales cultivados por la propia persona, y todas las emociones que surgen en su mente en contra de su voluntad....Como ya he mencionado, ninguna prueba relativa a las actividades del inconsciente puede considerarse como prueba directa. Tan pronto como se tiene constancia de una determinada actividad, ésta deja de pasar desapercibida, y por lo tanto queda fuera del ámbito del psicoanálisis. No es que la prueba directa sea la única forma de prueba. En los tribunales de justicia, se puede llegar a ahorcar a un condenado basándose simplemente en pruebas no directas; es más, en todas las ciencias hay espacio para la especulación. Sólo cuando una prueba indirecta reúne todas las características por las que un científico o abogado podría considerarla tan válida como una prueba directa para su ámbito, entonces la aceptaría un psicoanalista, si no, no...Nadie tiene derecho a negar las afirmaciones de un psicoanalista sin haber llevado a cabo una discusión sobre las pruebas en las que se basan tales afirmaciones. Las objeciones de Tagore al psicoanálisis se retomaron varios años después en Occidente. Tan sólo los que han explorado el inconsciente, y nadie más, pueden estipular lo que existe y no existe en él...Un científico no puede rechazar un sistema de pensamiento simplemente porque va en contra del respeto por uno mismo o de su credo religioso. Un científico

no puede decidir por adelantado lo que puede o no puede existir (en el inconsciente). Se han de aceptar los resultados de la investigación.... Los asuntos del ser humano están inspirados por los instintos sexuales, el ego y demás. El ser humano a menudo se deja llevar por sus instintos sexuales en el inconsciente; por lo tanto, es imposible afirmar sin haber estudiado el inconsciente de primera mano, hasta qué punto los instintos de autoafirmación y sexualidad han determinado un acto en concreto (de una persona). En el ensayo al que hemos hecho referencia, tanto Tagore como Sarkar han hablado sin ser conscientes de la distinción entre lo consciente y lo inconsciente; de ahí que no se pueda aceptar su opinión sobre el psicoanálisis....la opinión de poetas, filósofos y demás no siempre es de naturaleza científica. El psicoanalista nunca afirma que la vida del hombre se rige sólo por el sexo. Y tampoco investiga hasta qué punto el hombre se guía por su mente no reconocida. Comprueba que una gran parte del inconsciente la ocupan los instintos sexuales. Ningún psicoanalista aceptará nunca las palabras de otros sin haber llevado a cabo él mismo una investigación; por lo tanto, es injusto llamarle víctima de una mentalidad esclava (pp.583-4)

Sarkar debió de haber leído la carta de Bose. Tanto si fue por este motivo como si no, Sarkar no mencionó ni a Freud ni el psicoanálisis de forma explícita en ninguna de sus publicaciones posteriores sobre la misma “peculiaridad” (1937, 1941). Se ha de señalar, sin embargo, que Sarkar siempre conservó el apartado sobre las fases latentes y manifiestas de los sueños y de la poesía, que ya aparecía en versiones anteriores de su ponencia, claramente influidos por los escritos de Freud. Incluso añadió un apartado sobre el ego y el superego, sin mencionar a Freud, en su publicación de 1941 basada en el mismo estudio.

Probablemente Tagore también leyó la respuesta de Bose a sus objeciones al psicoanálisis – publicada en el periódico *Prabasi* – y, probablemente por esa razón, cuando retomó el tema en la sección titulada “Sahitya Bichar” (La evaluación de la literatura) en el libro *Sahityer Pathy* (literalmente, A lo largo del camino literario) en octubre-noviembre de 1929 (1989, pp.435-561), temporalmente se contuvo de manifestar sus anteriores dudas. En cambio, preguntó sólo si “la técnica analítica merecía tenerse en consideración para valorar literatura”. La propia respuesta de Tagore a la pregunta consiste en comprender que una obra literaria como tal es más grande que la suma de todas sus partes constituyentes, y que lo demás es un “misterio que presente en toda creación”. Tagore escribió: “en cada obra creativa ésto es lo que la hace única, lo que queda difuminado en las partes pero no se

puede medir considerando sólo las partes...Por tanto, la literatura debería analizarse como un todo”. El problema con el psicoanálisis para Tagore era que “muchas personas” – refiriéndose a Sarkar en concreto – “con afición por la jerga psicoanalítica” hacen alarde de “la mentalidad para minimizar la gloria de la totalidad de la creación que no se puede analizar” (1989, pp.496-7)⁷

En una carta a Amiya Chakravarty con fecha de 10 de octubre de 1931, Sarkar solicitó a Tagore que aclarara uno de sus comentarios sobre el misticismo recogido en el artículo de A.K. Bose (1928). Tagore respondió a esta carta, que no iba dirigida a él directamente, en octubre mismo; y esta respuesta se publicó en el número de diciembre de 1931 de *Bichitra* bajo el título “Psico-Análisis”. En esta carta, Tagore afirmaba que él no recordaba haber hecho un comentario sobre el misticismo, pero reiteró su denuncia del psicoanálisis con el siguiente comentario crítico sobre la disciplina:

He leído tu carta a Amiya. No quiero entrar en el ámbito del psicoanálisis sin tener derecho a hacerlo. Este ámbito de la ciencia todavía se encuentra en una etapa embrionaria, lo que le permite a uno decir lo que desee. Es difícil conseguir una oportunidad tal para calificar el resentimiento de la mente de uno mismo como una ciencia y hacerlo circular como una difamación. En esta rama de la ciencia, como la llaman, cualquiera puede adoptar el rol de un científico, no hay que pasar ningún riguroso examen para ser seleccionado. Se ha abierto otra vía para insultar al individuo en Bengala. Los que se deleiten en la difamación estarán encantados (1931b, p.717)

Entre 1927 y 1928, excepto por los comentarios ya mencionados, Tagore tenía poco que decir sobre el psicoanálisis. Tan sólo aparecieron unas cuantas observaciones en sus ensayos sobre literatura y arte – como es el caso del artículo “Sahitya Dharma” (La religión de la literatura) publicado en *Bichitra* (Los diversos) (1927b) – que fueron escritas para combatir el realismo de la literatura contemporánea no en términos éticos sino artísticos. Por lo demás, se registraron uno o dos vagos comentarios sobre psicoanálisis o sobre Girindrashkar Bose en *Shanibarer Chithi* (literalmente, La carta del sábado), una revista literaria editada por el joven poeta conservador Sajanikanta Das, quien durante mucho tiempo apoyó y fomentó la predisposición conservadora de Tagore. Por lo visto, Das era muy crítico con el pensamiento marxista y freudiano por lo que él consideraba negativa su influencia en la literatura contemporánea bengalí. A menudo apelaba

a Tagore para que éste apoyara su opinión. Sería erróneo deducir de esto, sin embargo, que Das se oponía al psicoanálisis *per se*. Él tan sólo se oponía, aunque rotundamente, a mucho de lo que escribieron los poetas de su época. Esto explica por qué Das en su día condenó el psicoanálisis por vulgarizar la literatura bengalí moderna, e invitó a Rangin Haldar en 1928 a explicar en *Shanibarar Chithi* por qué la literatura moderna bengalí, precisamente en su vulgaridad, no era en absoluto psicoanalítica (1928a).

El diálogo sobre estos temas, que mantuvieron Tagore y Das durante más de una década y que se extendió hasta la muerte de Tagore, es, por lo tanto, mucho más problemático de lo que parece. Especialmente cuando se contrapone a la insinuación de una transformación favorable en el propio Das en torno a 1940, como se sugiere tanto en su autobiografía (1977) y en *Rabindranath O Sajjanikanta* (1973) (Rabindranath y Sajjanikanta) de Jagadish Bhattacharya. Tagore había empezado a leer las obras de Freud en algún momento en torno a 1938-1939, y lo hizo, muy probablemente, para entender un tema que Amiya Chakravarty, a quien Tagore adoró y admiró muchísimo toda su vida, se negó a ignorar como poeta. Tagore y Chakravarty tenían un vínculo muy fuerte que se forjó en torno a 1917, cuando Chakravarty tenía 16 y Tagore 56 años, y se mantuvo hasta la muerte de Tagore. Al estar profundamente afectado por el suicidio de su brillante hermano mayor, Arun, el joven Chakravarty había buscado consuelo en Tagore, quien experimentó algo similar a la edad de 23 años cuando se suicidó Kadambari Devi, su cuñada favorita. Entre 1921 y 1933, Tagore le asignó importantes responsabilidades al joven Chakravarty en Visva Bharati, la recién creada universidad, lo convirtió en su secretario literario, y viajaron juntos por varias partes del mundo. Tagore escribió al menos cinco poemas sobre el joven; y los dos poetas intercambiaron más de 200 cartas. El dolor que ambos sintieron cuando Chakravarty se fue a Oxford a cursar el doctorado en 1933 es un fuerte indicador de la dinámica del vínculo que les unía.

Durante su estancia en Oxford, Chakravarty empezó a escribir un nuevo tipo de poesía bajo la fuerte influencia de Spender y Auden, quienes, como sabemos, desde los años veinte habían recibido influencias de Marx y Freud. En concreto, Chakravarty se había encontrado con los dos poetas ingleses en varias ocasiones. En cuanto a Tagore, es posible que se hubiera acercado como lector, aunque no sin problemas, a la literatura moderna europea en 1927. En su artículo “Sahitya Dharma”, por ejemplo, Tagore condenó la literatura moderna europea



Con su segretario, Amiya Chakravarty, 1919

[Foto: E.O. Hoppé]

tanto por “ultrajar la modestia de la Musa” como por producir un “tumulto de confusión”, y condenó estos errores por el respeto general que se profesaba a la ciencia en Europa y las horribles experiencias de guerra a las que se sometía a los europeos. Quizá se debería mencionar que describió los mismos elementos en la literatura contemporánea bengalí como una “desverngüenza artificial y prestada” y una “confusión inexplicable/irracional” (1927b, pp. 174-5). En 1933, sin embargo, Tagore se había alejado casi por completo de la literatura europea de “posguerra”, aparentemente por su oscuridad. Uno de los principales logros de Chakravarty fue que entre 1933 y 1937 laboriosamente hizo copias de poemas y otras obras disponibles para Tagore de Oxford, le familiarizó con las obras de Havelock Ellis, Eliot, Joyce, Masefield, Yeats, Spender, Huxley, Auden, Day Lewis, MacNeice y otros, le planteó preguntas y suscitó nuevas ideas en Tagore a través de sus cartas, y por lo tanto le ayudó a cambiar su opinión sobre la literatura europea “moderna”. En 1938, poco después de su regreso a India, Chakravarty publicó muchos de sus poemas “freudianos” y “marxistas” en *Khasda* (Borrador)

Parece obvio que Chakravarty, como poeta, se tomó en serio varios principios freudianos y marxistas. Y lo que es más, en torno a esta época y posiblemente por primera vez, Tagore consideró necesario leer los textos fundamentales de Freud, Jung y Adler. Nanda Gopal Sengupta, que empezó a trabajar en la universidad Visva Bharati como profesor y que también trabajó como editor de las obras de Tagore, en ambos casos por petición de Tagore, y quien además poco después se convertiría en tutor privado en el hogar de Tagore, donde podría observar a Tagore de cerca entre 1937 y 1939, describió en su libro la implicación de Tagore con el psicoanálisis de la siguiente manera:

Hacia el final de su vida, Tagore centraba su interés principalmente en estudiar la ciencia. Leía mucho sobre psicología experimental. ¡Le vi leer y subrayar las obras de Freud, Adler y Jung! También estaba interesado en escribir algo sobre teoría psicoanalítica – lo que finalmente no pudo hacer. Le había encomendado al profesor Benoy Gopal Ray de la universidad de Visva Bharati [más tarde, después de que Sengupta se hubiera unido a Yugantar] que escribiera sobre el tema en un lenguaje sencillo, del mismo modo que éste le había encomendado a Rabindranath escribir sobre la ciencia de la vida. El excelente ensayo de Rabindranath ha aparecido recientemente en forma de libro. Publiqué el trabajo de Benoy Ray en serie en [el periódico] Yugantar (Nueva época), quizá no se ha publicado en soporte de libro (1958, p.44)

El marchitamiento de la resistencia de Tagore al psicoanálisis y el proceso que le llevó a reconocer su valor son temas complicados. Empezaron a tomar forma cuando Tagore estuvo en Mongpu entre el 12 de septiembre y la segunda semana de noviembre de 1939. Un día Tagore cogió un poema de Chakravarty titulado “Chetan Shyakra” (Consciencia, El orfebre) que ya había leído anteriormente. Esta vez, no sólo le gustó el poema muchísimo y escribió una larga carta al poeta para transmitirle su reacción, sino que también se vio obligado a empezar a revisar su opinión sobre el pensamiento freudiano. Explicó de forma minuciosa en su carta a Chakravarty del 22 de octubre de 1939 por qué cierto material reprimido del inconsciente del autor podría utilizarse en literatura si tuviera un fin artístico. Es muy probable que su lectura de Freud le hubiera concienciado para reaccionar de la forma que lo hizo en este poema⁸. Éste es un extracto de la carta de Tagore:

Este poema tuyo es un ejemplo excelente de poesía moderna. El tipo de poesía que parece simple debido a la relajación caprichosa del poeta vale la pena, pero aquello que es realmente simple en ocasiones es lo más difícil de conseguir. En este poema tuyo, esa simplicidad imposible aparece en forma de comprensión natural.

Desde que estoy en las montañas, me ronda por la mente un símil relacionado con las montañas. El tinte azulado por encima de los lejanos picos de las montañas revela una fuente blanca y brillante que se abre camino hacia la tierra. Es limpia, es clara. Su pañuelo ha sido tejido con el sutil juego de luz y sombra. La música del agua que fluye no se puede oír de lejos pero el júbilo silencioso de correr llega a la mente. Aquí veo la forma de un símbolo, el modo remoto, antiguo de nuestras composiciones. He saboreado sus ofrendas durante mucho tiempo, también he ofrecido algunas, tenlo en cuenta. Puesto que, si la religión de la poesía está para transmitir el disfrute estético a los lectores, entonces igualmente se ha de aceptar la validez de esta forma de disfrute estético. Pero entonces, no debe acabar aquí. La misma montaña desciende en las llanuras y toma color después de mezclarse con un extraño catálogo de cosas. Tantas cosas rotas, deformadas y despegadas toma y carga consigo en el curso de su corriente; tantos ruidos se mezclan con su murmullo, sin pensar en asemejarse al tono, quizá incluso el burro del lavadero deja salir un rebuzno en la ribera...Incorpora todo en su fluir. Nada se le resiste totalmente; la trivialidad se burla de él pero no lucha contra ello...En esta avalancha de barro, salpicando agua embarrada

hacia el cielo, deja que baile el verso de los nuevos poetas, sin esfuerzos, como un niño desnudo. Nota al pie: me gustaría decir algo sobre la situación moderna; si tengo tiempo, lo haré (1974, pp.364-6)

Aunque de forma tangencial, Tagore dejaría que su propia poesía bebiera del psicoanálisis en torno a un mes más tarde. En los últimos días de su estancia en Mongpu, probablemente en noviembre de 1939, Tagore, animado por Das, empezó a experimentar con un tipo de poesía que fluía de su mente más o menos desinhibida sin restricciones ni esfuerzos. Estos poemas a menudo consistían en líneas cortas y absurdas que resultaban de las palabras que rimaban en un metro. Al principio Tagore consideró abiertamente estos poemas como un tipo de locura y no pareció tomarse ninguno de ellos en serio. En la misma línea, el 21 de noviembre de 1939, Tagore hizo un dibujo de un animal de cuatro patas apoyado en dos patas sobre la cabeza de un pájaro indiferente, como regalo para Sajjanikanta Das.

Lo tituló “Sahitye Abachetan Chitter Srishti” (Creación de la mente inconsciente en literatura) y le prometió a Das un poema satírico que igualmente sacara a relucir lo absurdo de este tipo de obras. Das publicó el dibujo junto con unos versos “sin sentido” de Tagore en su periódico en noviembre de 1939. A principios de 1940, sin embargo, Tagore calificó de muy especiales estos poemas en una charla a los estudiantes de Viva Bharati (2000, pp. 474-5). Con razón, había seguido componiéndolos a lo largo de los años cuarenta, y en lugar de desecharlos, publicó la gran mayoría en su última colección de poemas, *Chhadā* (Verso) (1941).

Mientras que Das se mostró entusiasmado por el dibujo, a Chakravarty no le gustaron en absoluto ninguna de las dos piezas. No estaba de acuerdo con Tagore respecto a la forma en la que éste había criticado el abuso de los principios psicoanalíticos en la literatura y le preguntó si podría dedicarle su siguiente colección de poemas con piezas que trataran el tema de la mente inconsciente:

En *Shanibarer Chithi* te has burlado de la excesiva emoción por la mente inconsciente en tu poema. Es difícil decir hasta qué punto es un poema que se disfrute, pero si alguien afirma al citarlo que tu intención era decir que no hay lugar para este nuevo tipo de poesía pintada con los colores de la mente inconsciente, nunca lo aceptaré. Eso se debe a que te han gustado muchos

poemas modernos en inglés en los que los aspectos de la consciencia sumergida brillando de colores se han manifestado parcialmente en formas únicas. Lo que parece asimétrico ante la mirada superficial, bajo el encanto de un profundo impulso o capturado por el entorno de una experiencia extraña, nos ha conducido a una simetría más profunda en tu propia colección [de piezas de prosa breve] *Lipika* (Bocetos) y en otras obras. En varias de tus canciones y cuadros, queda patente el juego de una consciencia más allá de la emancipación, cuyas formas traspasan los límites del arte que sigue la norma y ofrecen un sabor especial. Se han hecho experimentos en distintas formas, pero debido a la falta de simetría interna, los resultados a menudo han sido de risa, que es precisamente lo que has sacado a relucir en el dibujo y verso de este número. Los foráneos lo están malinterpretando (Guha, 1995, pp. 275-6)

Esta carta ayudó a Tagore a superar su último problema de hábitos. El 27 de noviembre, respondió:

No hay razón para sentirse avergonzado por dedicarme tu nuevo libro de poemas. Detrás de cada creación está la interacción de la consciencia y lo inconsciente. Mientras que pintando un cuadro descubro la forma de una línea que brota de repente de las profundidades de lo impensado, la mente pensante a partir de entonces se apodera de ello. Intento entender el misterio de la expresión de la poesía en la mente moderna – si su apariencia no es artificial entonces tendremos que aceptarlo – sería un error considerar que el obstáculo de la costumbre es insuperable (1974, p. 324).

Es muy probable que a finales de 1939, Tagore hubiera encomendado a Ray, el profesor universitario de filosofía en Visva Bharati, que escribiese sobre psicoanálisis como mencionó Sengupta. Incluso el propio Tagore había corregido los manuscritos de Ray. Pero, por encima de todo, en 1940, Tagore escribió su ensayo final más completo sobre poesía moderna bengali, titulado “Nabajuger Kabya” (La poesía de la nueva era). En este ensayo, Tagore explicó detalladamente a qué se refería con “poesía moderna”, prácticamente sólo respecto a qué papel debería desempeñar y de hecho desempeñaba en ello, e ilustró sus comentarios con extractos de las dos colecciones de Chakravarty tituladas *Khasda* y *Ekmatho* (Un puñado). La valoración final de Tagore sobre el psicoanálisis debió de haber evolucionado de forma gradual a finales de 1939 y a principios de 1940. Sabemos que tenía la intención de escribir sobre la teoría

psicoanalítica en algún momento a finales de 1939. Mostró en octubre su deseo de escribir sobre la “situación moderna”, y en noviembre su interés en “el misterio de la expresión de la poesía en la mente moderna”. En marzo-abril del año siguiente ya habría acabado “Nabajuger Kabya”. Esto explica también por qué Tagore nunca tuvo motivos desde ese momento en adelante para cambiar su opinión al respecto. En “Nabajuger Kabya” escribió:

Había oído que la poesía de hoy en día se basa en la teoría del inconsciente. Los juegos a los que juega la mente inconsciente son incoherentes e inconexos. La parte de la mente que hace que nuestras expresiones tengan sentido se queda prácticamente inactiva. El significado trae consigo el reconocimiento universal, pero donde se han roto los lazos del significado la mente de cada persona viaja por un camino excéntrico propio, cuyas hojas de ruta posiblemente sean confusas.

Pero, puesto que el arte no es ciencia, su esencia es de todo corazón única. Para disfrutar con ello, se ha de hacer el esfuerzo de desplazarse a su espacio. No se adhiere a ninguna teoría general, como lo hace la ciencia.

Esta especificidad del poeta o del artista, que en inglés se define como singularidad, se basa indudablemente en la mente inconsciente. Se basa en ella, sí, pero si todo se considera como producto de las actividades inconscientes, entonces nos quedamos sin nada más que sueños.

Sin embargo, un sueño no es algo totalmente confuso. Los sueños son como los picos de las tierras continentales desperdigadas que asoman en un campo inundado. Una de las pruebas de que todas esas escenas oníricas inesperadas realmente persiguen a la mente de forma peculiar es la canción de nana. Por encima de mucha de la literatura pesada, todavía sobreviven. Están construidas de sueños fantásticos y aún así proporcionan placer – o si no, los bebés no responderían a ellas como lo hacen.

El niño pequeño se fue a pescar a la orilla del río de queso.
La rana le quitó la caña de pescar, la cometa le arrebató el pez.

No es fácil construir una imagen onírica como ésta. Todas las imágenes que contiene son absurdas, pero realmente imágenes. Quizá su sorprendente brillantez se debe a su total falta de significado. Aquí no

se necesita el apoyo del significado...Un niño pequeño está pescando en un río, y mientras está en ello, se ve ilícitamente interrumpido por dos criaturas – lo veo claramente, es precisamente esto lo que provoca el disfrute.

En poesía se puede utilizar la estructura inconexa de los pensamientos inconscientes si utilizarla es apropiado; si el proces ayuda a crear una imagen especial o si confiere una forma especial de disfrute. No se puede pasar por alto esta especialidad en poesía.

A raíz de la difusión de la psicología freudiana, el mundo occidental parece haber descubierto una mina [de conocimiento]. La literatura ya no puede evitar verse influida por ello. Estos materiales sin expresar que estaban enterrados se han utilizado para distintas expresiones. No es que la imaginación inconsciente antes no tuviera ningún papel en la poesía escrita, pero era como si participara desde banbalinas. Ahora ha entrado en escena de forma manifiesta. Se ha de asumir que tal manifestación tiene un fin concreto, una contribución que hacer, si no, debería considerarse como un incordio; no me atrevo a hacer una acusación de tal envergadura contra la época actual (1974, Apéndice, pp. 361-3)

“En contra del curso normal de las cosas”, escribió Jawaharlal Nehru sobre Tagore en *El descubrimiento de la India*, “según se hacía mayor se hizo más radical en su opinión y parecer”. Para respaldar esta argumentación, se menciona la admiración de Tagore por la revolución rusa, su rechazo del nacionalismo cerrado y su preocupación general por asuntos humanitarios más amplios ([1946] 1982, p. 340). Aunque Nehru no lo menciona, el pensamiento freudiano también es un ejemplo pertinente. Cuando se escribió “Nabajuger Kabya”, el 27 y 28 de marzo para ser precisos, Tagore compuso al menos dos poemas en los que eran evidentes las referencias a ciertos aspectos fundamentales del psicoanálisis. Éstas son “Aspatha” (Confuso) y “Rater Gadi” (literalmente, El coche nocturno), ambos publicados en abril-mayo de 1940 en la colección titulada *Nabajatak* (El recién nacido). Parece que Tagore ya había empezado a cosiderar el psicoanálisis como una actividad que otorgaba voz, y por lo tanto empoderaba, a los pensamientos débiles, mudos y mutilados que estaban presos en el inconsciente. A continuación unas líneas del poema “Aspashta” para hacernos una idea:

Los dolores que se balancean en la sangre
Más allá de la conciencia clara
Las burbujas que son en el flujo del pensamiento
No tienen identidad fija.
La luz de la mañana que llena el cielo
Borraré esta imagen,
Su burlona voluntad invalidará
La decepción de ser inconsciente.
Sobreviva lo que sobreviva en la red
De la mente consciente,
En esta amplia densidad, la Creación
Firmará y certificará.
Y aún algunas obsesiones, algunos errores
de su autor despierto
mancharán la tela de su vida
coloreando línea por línea.
En la vida por tanto el legado de la noche
abraza las obras del día
y en las lagunas del laborioso pensamiento
están dispersas por doquier.
Lo que la inteligencia simula como falso
Éso es la raíz de la verdad
La sabia que secretamente impulsa
Fluye en la flor y el fruto
Más allá del sentido, el absurdo
Proyecta su colorida sombra –
La realidad forja los grilletes,
La ilusión construye nuestros juguetes
(1983, pp.702-3)

En abril-mayo, Tagore escribió el prefacio de *Chokher Bali* (literalmente, arena en el ojo) (1902) con motivo de su publicación como parte de sus obras completas. Ahí describió la técnica que había adoptado para la novela como “analítica”, tanto a nivel material como metódico:

La historia que conforma *Chokher Bali* se ha intensificado por la sacudida experimentada por dentro por los celos de madre. Estos celos permitieron que

el vicio de Mahendra [del hijo] mostrara sus garras de una forma que no se habría podido dar en una situación normal. Como si se hubieran abierto las puertas de las jaulas, y se hubieran desencadenado los feroces acontecimientos sin freno. El método que se sigue en la literatura de la nueva era no es el de proporcionar una descripción cronológica de los hechos, sino de revelar la historia más íntima al lector con la ayuda del análisis. Este procedimiento se ha hecho patente en *Chokher Bali* (1985, p. 193)

Ésta es la primera de las descripciones “analíticas” o “psicoanalíticas” de la retrospectiva de Tagore de algunos de sus principales trabajos iniciales. El 13 de noviembre, Tagore escribió el poema 9 para la colección *Rogshajjaye* (En el lecho), en el que pretendía que el material reprimido se liberara del inconsciente y por lo tanto se presentara de forma completa y apropiada; y el misterio de la naturaleza se revelara considerablemente al hombre en el proceso:

Oh, antigua oscuridad
hoy en la melancolía que empaña/impregna mi enfermedad
veo en mi mente
en la oscuridad infinita de la primera hora
que te sientas en meditación creativa
totalmente sola
muda y ciega
Hoy fui testigo en el cielo eterno
del esfuerzo de la laboriosa composición en un cuerpo enfermo.
El lisiado llora desde las profundidades del sueño:
las ansias por autoexpresarse arden en llamas en secreto
Del útero de hierro fundido, en lenguas de fuego
tus dedos, inconscientes
tejen la ilusión de un arte poco definido;
del útero primoridal del océano
inmensas masas de sueños
deformados, incompletos
surgen de repente en movimiento creciente.
Esperan en la oscuridad
recibir de la mano derecha del tiempo
un cuerpo acabado.
La aborrecible fealdad tomará forma armoniosa

en la nueva luz del sol.
El creador de ídolo coreará la invocación
El propósito secreto del Todopoderoso será poco a poco revelado
(1983, pp. 794-5)

En torno a noviembre o diciembre, Tagore escribió el prefacio de *Nouka Dubi* (El naufragio) (1906), describiendo su técnica de narración como “*manobikalanmulak*” o “psicoanalítica”, si tomamos la propia traducción de Tagore (1936, p.403, véase también Devi, 1943, p.79). Los prefacios de *Chokher Bali* y *Nouka Dubi* reiteran la opinión de Tagore respecto a la demanda más frecuente en composición literaria:

La demanda de los tiempos ha cambiado. Estos días la curiosidad sobre las historias se ha hecho psicoanalítica [*manobikalanmulak*]. El tejido de incidentes se ha vuelto redundante. Por tanto, para explorar el misterio de la mente en un estado inusual, se ha permitido que un grave error infle las vidas del héroe y la heroína – extremadamente cruel, y aún así evocando nuestra curiosidad. La última cuestión psicológica relacionada con ello es: ¿la raíz de la fe de nuestras mujeres en la eternidad de su relación con sus marido yace a suficiente profundidad como para que ella rasgue con desdén la red de su primer amor basado en la inconsciencia? Pero tales preguntas no tienen una respuesta universal (1985, p.347)

En particular, el hecho de que nadie respondiera a la pregunta no disuadió a Tagore de crear y explorar un caso en el que la respuesta fuera un “sí” categórico. El 5 de enero de 1941, Tagore escribió el verso introductorio sin título para la colección *Chhada*, del que se muestra un extracto a continuación:

Desde fuera veo
un significado cercado por la norma
Qué misterio esconde en su interior
nadie lo sabe
Qué están en la corriente de la fantasía
hundiendo y subiendo
A lo que estuvieran haciendo respondieron que no
desde donde estaban llegando
([1941] 1983, pp.873-4)

Por último, el 4 de febrero, pocos meses antes de su muerte el 7 de agosto de 1941, Tagore escribió el siguiente poema para la colección titulada *Aragya* (Recuperación), que contiene su valoración final del pensamiento freudiano en forma de tributo a sus ofrendas a la literatura menos valoradas:

La red métrica que he aprendido a tejer en el discurso
esa red atrapa
lo que se había hecho difícil de alcanzar,
eludiendo la conciencia consciente
escondida en las profundidades de la mente.
Quiero amarrarla con un nombre, pero rehúye
la identidad del nombre
si tiene un valor
ese valor se revela con el uso
día tras día
Aunque el reconocimiento repentino puede burlar
su asombro, no tiene lugar
en la existencia humana: por un tiempo
está desperdigada en las orillas de la mente
alimentada en secreto, y aún así pasando por la arena cada día
en la injuria por estar al descubierto.
Insignificante en el mercado, esa indeseada indigencia marchita
de vez en cuando ha ofrecido el regalo de lo desconocido
a la gran isla del lenguaje en la literatura
como un coral inerte
([1941] 1983, p. 837).

Al llegar al final de este estudio, debemos abordar la cuestión más importante, a saber, ¿tuvieron las obras de Freud influencia alguna en Tagore como autor? En cuanto a *Chaturanga*, o algunas partes del mismo, hasta que no se sepa cuál es la fuente del supuesto conocimiento de Tagore sobre el psicoanálisis evidente en su discusión con Nag, no se puede afirmar nada de forma definitiva en un sentido u otro. En *Chokher Bali* y *Nouka Dubi*, a pesar de la descripción de Tagore de estas novelas como “analíticas” y “psicoanalíticas” respectivamente, el pensamiento freudiano no podría haber tenido influencia alguna en su elaboración. Principalmente por dos motivos. En primer lugar, en las diversas cartas que Tagore escribió a distintas personas sobre estas novelas durante o poco después de haberlas

escrito, ni se menciona el término *manobikalnmulak* ni hay ninguna descripción del mismo⁹. En concreto, Tagore probablemente habría acuñado el término “*manobikalan*” en 1927, pero con total seguridad no antes de mediados de los años veinte¹⁰. En segundo lugar, *Binodini* (Nombre de la heroína) o *Chokher Bali*, había sido finalizado ya en 1899, el año en que se publicó el primera obra sobre el psicoanálisis de Freud, *Die Traumdeutung* (La interpretación de los sueños), obra de la que se vendieron 351 copias en los primeros seis años. Sin embargo, el uso del término equivalente para “psicoanalítica” en este caso saca a relucir la influencia de Freud en la forma en la que Tagore leía algunos de sus obras literarias claramente no psicoanalíticas en esta época. Además, el verso introductorio de *Chhada* indica que la repentina y desmesurada predilección de Tagore por la rima se debía en parte a su preocupación por su propia mente “preconsciente”. A esto hay que sumarle que Tagore sí que escribió en favor de liberar, empoderar o darse cuenta de ciertos tipos de material reprimido en algunos de los poemas escritos, enfermo o sano, en los últimos años de su vida, incluyendo un brillante tributo a la mente inconsciente en uno de sus últimos poemas. Respecto a los contenidos de estos poemas en concreto, especialmente en contra del telón de fondo de su cambiante opinión del psicoanálisis, parece probable que Tagore estuviera implicado activamente con, si no inspirado por, el pensamiento freudiano.

A finales de agosto de 1940, Tagore había finalizado uno de sus últimos cuentos titulado “*Laboretori*” (El laboratorio), para la colección *Teen Sangi* (Las tres compañeras) (diciembre de 1940). La historia narra cómo un científico y empresario llamado Nandakishore construyó él solo un moderno laboratorio, y en concreto la forma en la que su obediente viuda, Sohini, se enfrenta a las amenazas a la supervivencia de este símbolo de los últimos ideales de sus marido por parte de corruptos familiares, de malas personas y de su bella y promiscua hija Nilima. Pero el problema más urgente de la historia tiene que ver con un joven y brillante doctor de ciencia llamado Rebat, a quien Sohini selecciona para ser el director del laboratorio, y que no tiene la valentía necesaria para evitar ser manipulado por su jefa, peligrosamente pragmática, su seductora y egoísta hija, y su tía paterna ya mayor, y ortodoxa a la vez que supersticiosa. Al final de la historia, es de estas tres mujeres, cada cual con expectativas diferentes de Rebat, finalmente su tía a la que, de forma irreverente, más teme y quien más influye en sus decisiones. En la última línea de la historia, se cuenta a los lectores que su sombra cae sobre la pared y se oyen las palabras “*Rebi, aléjate de aquí*”. Rebat,

respondiendo como un colegial, en un momento dado sigue a su tía fuera del espacio de Sohini, suponemos que para siempre.

Algunos de los hilos importantes de la historia parecen tener implicaciones o resonancias con alto contenido psicoanalítico. La historia de Nilima, por ejemplo, gira en torno al suspense en toda la narrativa en un estado de ignorancia irónica respecto a quién era su padre biológico. Al contrario que en Sofocles, el complejo de Edipo de Nilima se extiende también a los lectores. Sohini difumina la ironía, muy al final, al revelar que ¡Nandakishore no era el padre biológico de Nilima! El personaje más importante, desde nuestro punto de vista, sin embargo, era el profesor Chowdhury, interesado en varias ramas de la ciencia – como química, botánica, ingeniería, física y matemáticas – así como poesía y psicología. A lo largo de sus discusiones con Sohini, uno de los temas que se tratan es el miedo de Rebatí a su tía y consecuentemente su miedo a otras mujeres. Chowdhury lo describe como un “matriarcado” que existe no en la sociedad sino en el pulso de los hombres indios. Retoma este concepto en varias ocasiones en la historia y constantemente habla de o alude a Rebatí como un niño mayor. El concepto de Chowdhury del “matriarcado” respecto a Rebatí en concreto recuerda vivamente a los complejos de madre que nos encontramos en el psicoanálisis; y así es como Chowdhury empieza a parecerse a un analista. Igual de significativa es la forma de las largas conversaciones de Chowdhury con Sohini que conforman más de la mitad de este cuento largo. Los dos, casi siempre, se implican en largas conversaciones mano a mano en cierto modo similares a la conversación del analizando y el analista. En concreto, Sohini, cuyo propio carácter representa la exaltación parcial de los impulsos eróticos y destructivos, percibe estas conversaciones como un espacio único que le permite expresar la verdad sobre sí misma de forma libre y sin temores. Por ejemplo, como respuesta al comentario de Chowdhury: “¡Bravo! Qué valiente eres diciendo la verdad”, Sohini responde “Es fácil contar la verdad a alguien que hace que la verdad salga de uno mismo. Eres de tal sencillez, de tal pureza”. Se retoma el mismo punto a lo largo de la siguiente sesión: “Mire, profesor, usted es ese amigo especial al que le puedo hablar sin dudarle sobre esa perversidad que empaña mi espíritu. Cuando la mente encuentra una válvula de escape para revelar el lado deslustrado del carácter, suspira de alivio”. A lo que Chowdhury responde: “Para los que pueden ver todo el panorama, no hay motivo para ocultar la verdad. La verdad a medias es algo vergonzoso. Es innato a nosotros ver las cosas en su totalidad. Somos científicos” (Tagore, 1988, p.771). Escrita cuatro meses después de acabar “Nabajuger Kabya”

y tres meses después de componer el poema 9 de *Rogshajjaye*, parte de la forma y prácticamente cada componente del contenido de esta historia probablemente están sujetas a la influencia del discurso clínico y el complejo de Edipo descrito por Freud.

Las palabras marcadas con asterisco se explican en el glosario.*

Traducción del inglés por Patricia Palomar Recio

Este ensayo fue publicado por primera vez en International Journal of Psychoanalysis, junio 2003, 84, pp.717-732. Reimpresión en Salman Akhtar (ed.), Freud along the Ganges: Psychoanalytic Reflections on the People and Culture of India (Freud a lo largo del Ganges: reflexiones psicoanalíticas sobre el pueblo y la cultura de la India) (Stanza, Nueva Delhi, 2008), pp.53-77. La versión en español se publica de forma inédita en este libro.

NOTAS

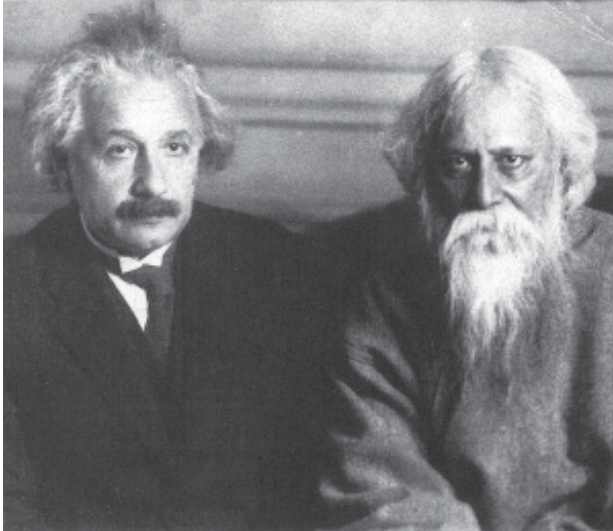
- 1 El artículo de Haldar de 1924 puede que no haya sido publicado. Hartnack hizo la siguiente referencia: «Rangin Chandra Haldar...leyó un artículo en bengali sobre el complejo de Edipo en la poesía de Rabindranath Tagore en la Sociedad Psicoanalítica India el 1 de noviembre de 1924 (Hartnack, 2001, pág.181). En enero de 1928, presentó una ponencia en inglés sobre el mismo tema/investigación en el Congreso de Ciencia Indio. Puede que esta ponencia tampoco se haya publicado, aunque hay un resumen disponible (Indian Science Congress Association, 1928, pág.346). Freud leyó la tercera versión y se publicó en *International Journal of Psychoanalysis* en 1931 (Bose y Freud, 1964, pág.13). Asimismo, el artículo de Sarkar fechado en 1926 es un versión anterior de su investigación que fue leído en el Congreso de Ciencia Indio (Indian Science Congress Association, 1926, pág. 356). [énfasis del autor] Para el resto de obras, véase “Referencias bibliográficas”.
- 2 Por defecto, las traducciones al inglés de los textos citados en este artículo son del autor del mismo. N.del T. Por tanto, las traducciones al castellano derivan de la traducción al inglés del propio autor y no directamente del texto original.
- 3 Según Soni Shamdasani (1996, pp.xxi-xxii), podría estar refiriéndose a Surendranath Dasgupta, el famoso filósofo y autor indio.
- 4 Dr. Sarasi Lal Sarkar fue miembro fundador de la Sociedad Psicoanalítica India en 1922 pero se hizo miembro asociado en 1934 para no pasar por un análisis de entrenamiento. Su ponencia se publicó como *Sarkar* (1928)
- 5 N.del T. En inglés, el verbo utilizado ciertamente es onomatopéyico del redoble de

un tambor: “break, break, break” (rompe, rompe, rompe).

- 6 Independientemente de si las conclusiones de Sarkar son valiosas como crítica literaria o válidas como observaciones psicoanalíticas, se ha mantenido apasionado sobre esta idea durante un periodo de quince años. Queda patente en las distintas publicaciones sobre el tema en 1927, 1928, 1937 y 1941.
- 7 Tagore reiteró el mismo punto en una alusión al psicoanálisis en una de las *Conferencias Hibbert* – titulada “El compositor de música” – pronunciada en Oxford en mayo de 1930, y publicada posteriormente como *La religión del hombre* (1931a, p.71)
- 8 En concreto, la carta en cuestión de Tagore a Chakravarty fue escrita en el mes posterior a la muerte de Freud el 23 de septiembre de 1939.
- 9 Estas cartas, escritas a Pramatha Nath Sen y otros, pueden encontrarse en Prasanta Kumar Pal (1988, 1990) y en Prabhat Kumar Mukhopadhyay (1936).
- 10 Gracias al artículo de Haldar (1928a) sabemos que la palabra *manobikalan* se había hecho relativamente famosa en Calcuta hacia 1928; también que la palabra “psicoanálisis” solía traducirse como *manobishleshan* hasta que Girindrasekhar Bose, con la ayuda de Jogesh Chandra Roy, tradujo la palabra como *manobyakaran*. Posteriormente, Bose la cambió por *manosmakshan* (véase también Biswas, 1971). En cuanto al momento en el que se acuñó, se puede argumentar lo siguiente: de su libro *Bangla Shabdattva* (Lingüística bengalí) parece que cada vez que Tagore tenía que utilizar un extranjerismo, prefería acuñar un equivalente en bengalí en lugar de dejar la palabra sin traducir, o una traducción incorrecta ya hecha (1936,1974). Puesto que parece que Tagore había usado el término “psicoanálisis” (en inglés) en un discurso en bengalí por primera vez cuando habló a Sarkar en 1926, parece probable que Tagore hubiera empezado a buscar un equivalente en bengalí en torno a esa fecha, y lo encontraría en 1928. Sin embargo, el hecho más interesante es que casi nunca utilizó la palabra *manobikalan* hasta justo finales de 1931, habiendo preferido siempre la propia palabra “psicoanálisis” [en inglés] en sus disertaciones en bengalí. Sin embargo, desde 1938, es decir más de una década después de que realmente acuñara el término, Tagore empezó a usarla con sorprendente frecuencia. Esto nos hace pensar que la aceptación por parte de Tagore de su propio término acuñado se pospuso y se hizo de forma drástica, lo que no es otra cosa que un rechazo de su idea cambiante del psicoanálisis.

Poesía y Ciencia

Conversaciones entre Tagore y Einstein



Cerca de Potsdam existe un pequeño lugar llamado Caputh. Allí, sobre una colina, se encuentra una casa de madera con tejado rojo. Rodeándola, como centinelas, están los delgados troncos de los pinos. En esta casa de campo de madera vive el matemático Albert Einstein.

Hace poco sobre las cuatro de la tarde, Rabindranath Tagore se dirigía hacia la casa por el sendero arenoso. Llevaba un traje de suave tela azul. Caminaba encorvado y con una mano en la espalda. Junto a él, erguido, el robusto Einstein.

14 de julio de 1930

LA NATURALEZA DE LA REALIDAD

TAGORE: Usted se ha ocupado de perseguir las dos entidades clásicas del tiempo y el espacio a través de las matemáticas, mientras yo he estado impartiendo clases en este país sobre el mundo eterno del hombre, el universo de la realidad.

EINSTEIN: ¿Cree usted en lo divino aislado del mundo?

TAGORE: Aislado, no. La infinita personalidad del hombre abarca el universo. No hay nada que la personalidad humana no pueda subsumir, lo cual prueba que la verdad del universo es una verdad humana.

EINSTEIN: Existen dos concepciones distintas sobre la naturaleza del universo: el mundo como una unidad dependiente de la humanidad, y el mundo como una realidad independiente del factor humano.

TAGORE: Cuando nuestro universo está en armonía con el hombre, lo eterno, lo conocemos como verdad, lo sentimos como belleza.

EINSTEIN: Ésa es una concepción del universo puramente humana.

TAGORE: El mundo es un mundo humano, y la visión científica del mismo es también la del hombre científico. Por lo tanto, el mundo separado de nosotros no existe; es un mundo relativo cuya realidad depende de nuestra conciencia. Hay cierta medida de razón y de gozo que le confiere certidumbre, la medida del hombre eterno cuyas experiencias se hacen posibles a través de nuestras experiencias.

EINSTEIN: Ésa es una concepción de la entidad humana.

TAGORE: Sí, una entidad eterna. Tenemos que asimilarla a través de nuestras emociones y acciones. Aprehendemos al hombre supremo, que no tiene limitaciones propias, por medio de nuestras limitaciones. La ciencia se ocupa de lo que no está restringido al individuo; es el mundo humano impersonal

de las verdades. La religión concibe estas verdades y las vincula a nuestras necesidades más íntimas, y así nuestra conciencia individual de la verdad cobra una trascendencia universal. La religión aplica valores a la verdad, y juzgamos la verdad como buena a través de nuestra armonía con ella.

EINSTEIN: Entonces, la verdad o la belleza, ¿no son independientes del hombre?

TAGORE: No.

EINSTEIN: Si los seres humanos no existieran, ¿el Apolo de Belvedere no sería bello?

TAGORE: ¡No!

EINSTEIN: Estoy de acuerdo con esta concepción de la belleza, pero no con la de la verdad.

TAGORE: ¿Por qué no? Los hombres hacen realidad la verdad.

EINSTEIN: No puedo demostrar que mi concepción es correcta, pero ésta es mi religión.

TAGORE: La belleza está en el ideal de la perfecta armonía que existe en el ser universal; la verdad es la comprensión perfecta de la mente universal. Nosotros, como individuos, la observamos desde nuestros propios errores y desatinos, a través de nuestras experiencias acumuladas, a través de nuestra conciencia iluminada. ¿Cómo se puede conocer la verdad, si no es así?

EINSTEIN: No lo puedo demostrar, pero creo en el argumento pitagórico, que establece que la verdad es independiente de los seres humanos. Es el problema de la lógica de la continuidad.

TAGORE: La verdad, que forma parte del ser universal, debe ser esencialmente humana, porque, de no ser así, aquello que los individuos conciben como verdad no podrá jamás llamarse verdad, al menos en el caso de la verdad denominada científica, a la que sólo puede accederse mediante un proceso de lógica, es decir, por medio de un órgano reflexivo que es exclusivamente

humano. Según la filosofía india, existe Brahma, la Verdad Absoluta, que no puede concebirse a través del aislamiento de la mente individual, ni describirse con palabras, sino que sólo puede entenderse mediante la fusión del individuo en su infinitud. Pero dicha verdad no puede pertenecer a la ciencia, puesto que la naturaleza de la verdad que estamos debatiendo es una aparición, es decir, que aparece como verdad a la mente humana y, por tanto, es humano, y puede denominarse *maya* o ilusión.

EINSTEIN: No es una ilusión del individuo, sino de la especie.

TAGORE: La especie también pertenece a una unidad, la humanidad. Por tanto, la mente humana en su totalidad aprecia la verdad; la mente india y la europea se encuentran en un descubrimiento compartido.

EINSTEIN: La palabra “especie” se usa en alemán para todos los seres vivos, de hecho, los monos y las ranas también pertenecerían a esa especie. El problema se plantea en si la verdad es independiente de nuestra conciencia o no.

TAGORE: Lo que denominamos verdad radica en la armonía racional entre los aspectos subjetivos y objetivos de la realidad, ambos pertenecientes al hombre supra-personal.

EINSTEIN: Incluso en nuestra vida cotidiana hacemos cosas con nuestra mente, de las que no somos responsables. La mente reconoce realidades externas e independientes de ella. Por ejemplo, quizá no haya nadie en esta casa pero la mesa sigue estando en el sitio donde está.

TAGORE: Sí, permanece fuera de la mente individual, pero no de la mente universal. La mesa es lo que resulta perceptible para un tipo de conciencia que poseemos.

EINSTEIN: Si no hubiera nadie en la casa, la mesa seguiría existiendo, pero esto ya es ilegítimo desde tu punto de vista, porque no podemos explicar qué significa que la mesa esté ahí, independientemente de nosotros. Nuestro punto de vista natural respecto a la existencia de la verdad al margen de la humanidad no puede explicarse ni demostrarse, pero es una creencia que todos tenemos, incluso los seres primitivos. Atribuimos a la verdad una objetividad

sobrehumana; esta realidad que es independiente de nuestra existencia, de nuestras experiencias y de nuestra mente nos es indispensable aunque no podamos decir qué significa.

TAGORE: En cualquier caso, si hubiera alguna verdad totalmente desvinculada de la humanidad, para nosotros sería totalmente inexistente.

EINSTEIN: ¡Entonces, yo soy más religioso que usted!

TAGORE: Mi religión es la reconciliación del hombre superpersonal, el espíritu universal, mi propio ser individual.

Tagore y Einstein se vieron de nuevo gracias a un amigo común, el doctor Mendel. Tagore visitó a Einstein en su residencia de Caputh, a las afueras de Berlín, y Einstein devolvió la visita a Tagore en casa de Mendel.

19 de agosto de 1930

LA LEY DE LA EXISTENCIA

TAGORE: Hoy debatía con el doctor Mendel sobre los nuevos descubrimientos matemáticos que indican que en el reino de los átomos infinitesimales la causalidad entra en juego; el drama de la existencia no estaría entonces necesariamente predestinado.

EINSTEIN: Los hechos que llevan a la ciencia a encaminarse a esta visión no se despiden de la causalidad. Uno intenta entender en un plano superior cómo es el orden. El orden se encuentra donde los grandes elementos se combinan y guían la existencia, pero en los elementos diminutos este orden no es perceptible.

TAGORE: Así pues, la dualidad yace en las profundidades de la existencia: la contradicción entre el libre impulso y la voluntad directora que actúa sobre éste y genera un esquema ordenado de las cosas.

EINSTEIN: La física moderna no diría que son contradictorios. Las nubes parecen

ser una unidad desde la distancia, pero observadas desde cerca, se muestran como gotas de agua desordenadas.

TAGORE: Yo encuentro un paralelismo con la psicología humana. Nuestras pasiones y deseos son indisciplinados, pero nuestro carácter somete esos elementos al conjunto armonioso. ¿Sucedre algo similar en el mundo físico? ¿Son los elementos rebeldes, dinámicos por el impulso individual? ¿Y hay en el mundo físico algún principio que los domine y los inserte en una organización ordenada?

EINSTEIN: Incluso los elementos no están exentos de un orden estadístico; los elementos del radio siempre mantendrán su orden específico, ahora y en el futuro, tal y como ha ocurrido hasta ahora. Existe, por tanto, un orden estadístico en los elementos.

TAGORE: De no ser así, el drama de la existencia sería demasiado azaroso. Es la constante armonía de causalidad y determinación lo que la hace eternamente nueva y viva.

EINSTEIN: Yo creo que todo lo que hacemos o para lo que vivimos tiene su causalidad; es bueno, sin embargo, que no podamos ver a través de ella.

TAGORE: También existe en los asuntos humanos un elemento de elasticidad, cierta libertad dentro de un pequeño margen que expresa nuestra personalidad. Es como el sistema musical de India, que no está fijado tan rígidamente como la música occidental. Nuestros compositores aportan una línea general clara, un sistema melódico y un arreglo rítmico y, dentro de unos límites, el intérprete puede improvisar sobre este esquema. Sin dejar de respetar la ley de esa particular melodía, puede expresar su sentimiento musical de acuerdo a la regulación prescrita. Alabamos al compositor por su genialidad en la creación de una base con una superestructura de melodías, pero esperamos del intérprete que aplique su propia habilidad en la creación de variaciones de las florituras melódicas y de la ornamentación. En la creación seguimos la ley central de la existencia, pero si nos dejamos llevar, podemos tener la suficiente libertad para una máxima expresión propia dentro de los límites de nuestra personalidad.

EINSTEIN: Eso es sólo posible donde las mentes de las personas están guiadas por

una fuerte tradición musical. En Europa, la música se ha alejado demasiado del arte y de la sensibilidad populares, convirtiéndose en algo parecido a un arte secreto con convenciones y tradiciones propias.

TAGORE: Ustedes han de ser totalmente obedientes a esa música tan compleja. En India, la libertad de un cantante está delimitada por su propia personalidad creativa; él puede cantar la canción del compositor a su antojo, siempre que posea la fuerza para reafirmarse creativamente en su interpretación de la ley general de la melodía, cuya interpretación le ha sido encomendada.

EINSTEIN: Se requiere un nivel artístico muy elevado para desarrollar completamente la gran idea de la música original y hacer variaciones sobre ella. Normalmente, en nuestro país, las variaciones se escriben previamente.

TAGORE: Si en nuestra conducta podemos seguir la ley de la bondad, podemos alcanzar la auténtica libertad de expresión propia. El principio de la conducta está ahí, pero el carácter que lo hace verdadero e individual es nuestra propia creación. En nuestra música hay una dualidad de libertad y orden prescrito.

EINSTEIN: ¿Son las letras de una canción también libres? Quiero decir, ¿tiene el cantante la libertad de añadir sus propias palabras a la canción que está cantando?

TAGORE: Sí. En Bengala tenemos un tipo de canción denominada *kirtan**, que concede la libertad al cantante de introducir comentarios parentéticos, frases que no aparecían en la canción original. Esto ocasiona gran entusiasmo, ya que el público recibe el estímulo constante de los bellos sentimientos espontáneos que aporta el cantante.

EINSTEIN: ¿Es la métrica estricta?

TAGORE: Sí, bastante. No puedes superar los límites de la versificación; el cantante en todas sus variaciones debe mantener el ritmo y el tiempo, que son fijos. En la música europea poseéis una libertad comparable en el tiempo, pero no en la melodía.

EINSTEIN: ¿Puede la música india ser cantada sin letra? ¿Se puede concebir una canción sin letra?

TAGORE: Sí, tenemos canciones con letras sin significado, sonidos que simplemente ayudan a transportar las notas musicales. En el norte de India, la música es un arte independiente, no es la interpretación de palabras y pensamientos, como en Bengala. La música es muy intrincada y sutil, es un mundo melódico completo en sí mismo.

EINSTEIN: ¿No es polifónica?

TAGORE: Los instrumentos se usan, pero no por la armonía, sino para mantener el tiempo y aportar volumen y profundidad ¿Acaso en su música la melodía ha sufrido por la imposición de la armonía?

EINSTEIN: A veces sufre mucho. En ocasiones la armonía absorbe completamente la melodía.

TAGORE: La melodía y la armonía son como las líneas y los colores en los cuadros. Un lienzo de líneas simples puede ser absolutamente hermoso; y la introducción del color puede hacerla vaga e insignificante. Pero también el color puede combinarse con líneas dando origen a grandes pinturas, siempre que ello no disminuya o destruya su valor.

EINSTEIN: Es una bella analogía; la línea es mucho más antigua que el color. Parece que su melodía es mucho más rica en estructura que la nuestra. La música japonesa también parece serlo.

TAGORE: Es difícil analizar el efecto de la música oriental y occidental sobre nuestras mentes. La música occidental me atrae mucho; siento que es grandiosa, que es vasta en su estructura y magnífica en su composición. Nuestra música me conmueve de una manera más profunda por su atractivo lírico fundamental. La música europea es épica por naturaleza, tiene una dilatada historia y su estructura es gótica.

EINSTEIN: Ésta es una pregunta que nosotros, los europeos, tan acostumbrados a nuestra propia música, no podemos responder debidamente. Deseamos saber si nuestra propia música es una sensación humana convencional o fundamental, si la sensación de la consonancia y la disonancia es natural o una convención que aceptamos.

TAGORE: Por alguna razón, el piano me confunde. El violín me complace mucho más.

EINSTEIN: Sería interesante estudiar los efectos de la música europea en un indio que nunca la hubiera escuchado en su juventud.

TAGORE: En cierta ocasión le pedí a un músico inglés que me analizara algunas piezas clásicas, y que me explicara cuáles eran los elementos que constituían lo bello de la música.

EINSTEIN: La dificultad es que la música realmente buena, ya sea oriental u occidental, no puede ser analizada.

TAGORE: Sí, y lo que conmueve profundamente al oyente es inexplicable.

EINSTEIN: La misma incertidumbre persistirá siempre respecto a todo lo fundamental de nuestra experiencia, en nuestra respuesta frente al arte, tanto en Europa como en Asia. Incluso la flor roja que veo sobre su mesa, frente a mí, puede no parecernos distinta a usted y a mí.

TAGORE: Sin embargo, el proceso de reconciliación entre ambos elementos, el gusto individual y el criterio universal, continúa.

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

Traducción del inglés por Lluís Baixauli Olmos

La primera parte de esta conversación fue publicada por primera vez como Einstein and Tagore Plumb the truth: Scientist and Poet Exchange Thoughts on the possibility of its Existence without relation to Humanity ("Einstein y Tagore dilucidan la verdad: el científico y el poeta intercambian reflexiones sobre la posibilidad de su existencia sin relación con la humanidad"), por Dimitri Marianoff, New York Times, 10 de agosto de 1930. La segunda parte se publicó en Asia, Nueva York, en marzo de 1931, pp 140-142. Estas conversaciones se publican por primera vez en español en el presente volumen.

NOTAS:

Aunque Einstein sabía de Tagore desde 1919 o incluso antes (cuando firmaron la antibélica “declaración de independencia del espíritu”), se conocieron por primera vez durante la segunda visita de Tagore a Alemania en 1926. La conversación que mantuvieron aquel 1926 no quedó registrada para la posteridad. Cuando se publicó por primera vez el diálogo entre Tagore y Einstein, Ilya Prigogine (1917-2003, Premio Nobel de Química-1977) comentó: “...Resulta curioso que la evolución actual de la ciencia siga el camino propuesto por el gran poeta.” Entre otros científicos, Brian Josephson (Premio Nobel de Física, 1973) comentó: “Tagore, pienso, está diciendo que la verdad es un concepto más sutil que el que Einstein apunta.” Dipankar Home y Andrew Robinson exponen lo siguiente en su ensayo: “Es claramente evidente la falta de comunicación filosófica entre Einstein y Tagore, según los documentos publicados. A pesar de que las barreras idiomáticas pudieran haber tenido parte de culpa, porque Einstein hablaba alemán y Tagore, inglés, las raíces de dicha falta de comunicación son más profundas. El filósofo Isaiah Berlin, presente en las conferencias de Tagore en Oxford, afirmó lo siguiente en 1993: “Yo no creo que, aparte de las profesiones de respeto mutuo y del hecho de que Einstein y Tagore fueran unos pensadores sinceros, altamente dotados e idealistas, hubiera mucho en común entre ambos, aunque sus ideales sociales podrían haber sido muy semejantes”. En la década de 1930, por lo que parece Einstein no había recibido la influencia de Tagore, ni Tagore la de Einstein, aunque se dice que Tagore rechazó una oferta de doctorado honorífico de la Universidad de Berlín, en protesta por el trato dispensando por los nazis a Einstein.” [‘Einstein and Tagore: man, nature and mysticism’ (Einstein y Tagore: el hombre, la naturaleza y el misticismo), *Journal of Consciousness Studies* 2, nº 2, Verano de 1995, pp. 167-169]

Tagore y el Mundo Hispano

Un Poeta Indo - Epistolario Liminar

José Ortega y Gasset

I

Señora, el nombre de Zenobia Camprubí suena a nombre de un hada que nos parece haber visto en el cuento mejor. En uno de sus vuelos casi irreales esta hada, que tiene los ojos azules y una nube rubia sobre las sienes, cayó en la red de un poeta. Porque los poetas son furtivos cazadores de hadas: tienden en las afueras de la realidad redes de cristalinos hilos, que tejen para ellos unas arañas sentimentales. Todo lo grávido, todo lo material, todo lo filisteo, atraviesa las ilusorias retículas sin romperlas ni mancharlas. ¡Sin enterarse de ellas! Solo las hadas quedan prendidas. Así, esta hada Zenobia es hoy un hada bien maridada al egregio poeta Juan Ramón Jiménez. En lírico homenaje, como Titania y Oberón por la selva, atraviesan nuestra árida existencia nacional, fabricando inverosimilitud. Jiménez tañe sus propios versos, y ambos juntos traducen poetas lejanos, esto es, se dedican a hacer en España el contrabando de la poesía. Pues no otra cosa que contrabando es introducir en nuestro país mentefacturas poéticas, si se advierte que los españoles solemos adoptar ante el lirismo una actitud de carabineros.

Ahora nos ofrecen la obra del poeta indo Rabindranaz Tagore. Primero tradujeron *La luna nueva* y *El jardinero*. Luego han seguido, con breve intervalo, *El cartero del rey*, *Pájaros perdidos* y *La cosecha*.

¿Qué podrá decir a usted, señora, de este poeta bengalí?

Nada define mejor a un hombre como las cosas que él necesita para la obra de su vida. Recordemos cuando de niños llegaba el artesano a nuestra casa. El alma se nos subía toda a los ojos para mirar lo que aquel hombre sacaba de su espuerta o de su faltriquera. Según los instrumentos que manejaba, sabíamos quién era. Era el carpintero o el leñador o el vidriero. Había, sobre todo, uno que nos parecía un ser poderoso y envidiable; trabajaba acurrucado, en silencio, y de cuando en cuando encendía una linternita de la cual salía al punto un sonoro vendaval con una frenética lengua de fuego que, lamiendo los metales, se los comía. Era el fontanero, que traía de su casa viento y fuego, prisioneros en su linternita.

Pues algo parejo acontece con los poetas. ¿Con qué material hace un poeta sus versos? ¿Cuál es su ajuar lírico? Piense usted en Zorrilla: ¿qué hubiera sido de Zorrilla sin catedrales, sin castillos, sin callejas, sin dagas, sin chambergos, sin tocas, sin huríes, sin albornoces?

Rabindranaz, en cambio, no necesita nada histórico y suntuario, nada peculiar de un tiempo y de un pueblo. Con un poco de sol, de cielo y de nube, de hontanar y de sed, de tormentos y de ribera, con el quicio de una puerta o el marco de una ventana donde asomarse, sobre todo con un poco de amoroso incendio y de fiebre hacia Dios, elabora sus canciones. Esta lírica se compone, pues, de cosas universales, que dondequiera hay, dondequiera ha habido, y hace de ella un pájaro pronto a cantar desde toda rama.

Oiga usted, por ejemplo, esta voz que, en un aire inquieto y juvenil de primavera, llega hasta nosotros, anónima:

Como corre la gacela, loca de su propio perfume, por la sombra del bosque, así esta noche del corazón de mayo, caliente de la brisa del sur, corro yo loco. He perdido mi camino y yerro al azar. Y quiero lo que no tengo y lo que tengo no lo quiero.

La imagen de mi propio deseo se sale de mi corazón y danzando ante mí, centellea una vez y otra súbita. La quiero coger y se me va; y ya lejos, me llama otra vez desde el atajo... y quiero lo que no tengo y lo que tengo no lo quiero.

Intente usted, señora, localizar esta voz. ¿Desde dónde suena? ¿Viene de

oriente o de occidente? ¿De cerca o de lejos? No sabemos, no sabemos; más bien parece que a la par viene de toda la línea redonda que hace el horizonte vital, porque no hay punto de él donde no se levante, como el espectro de un chopo, la inquietud de un deseo insatisfecho. Es más, señora, si toma usted la postura que tan bien le va, e inclinando su oído hacia su propio corazón, se dispone a escuchar, ¿no oye usted salir de allí la misma voz en blando rumor ascendente? ¿Dice usted que sí? ¡Ah señora, no tema usted! Yo guardaré este exquisito secreto que he sorprendido y no diré nunca a nadie que lleva usted un poeta indo dentro de su corazón.

¿Se resiste usted a confesarlo? Pues oiga otra voz que ahora suena:

Desperté con los primeros pájaros y ya mi lámpara moría. Y me fui a la ventana abierta y me senté, con una guirnalda fresca en mis cabellos sueltos... Por el camino venía él en la niebla rosada de la mañana. Traía al cuello una cadena de perlas y el sol le daba en la frente. Y se paró en mi puerta y me dijo ansioso: ‘¿Dónde está ella, di?’

Me dio vergüenza de decirle ‘Ella soy yo, hermosos caminante, ella soy yo.’

Anochece y aun no habían encendido... Yo me recojía el pelo con desgana. El llegaba en su carroza, toda incendiada de rojo por el sol poniente. Traía el traje lleno de polvo. La espuma hervía en la boca anhelante de sus caballos... Se bajó a mi puerta y me dijo con voz cansada: ‘¿Dónde está ella?’

Me dio vergüenza de decirle, ‘Ella soy yo, caminante fatigado, ella soy yo.’

Esta noche de abril, la lámpara arde en mi alcoba, que la brisa del sur colma, suave. El loro charlatán duerme en su jaula. Mi vestido es azul como el cuello de un pavo real, y verde mi manto como la yerba nueva. Sentada en el suelo, junto a la ventana, miro la calle desierta... y pasa la noche oscura y no me canso de cantar: ‘Ella soy yo caminante sin esperanza, ella soy yo.’

Fuera inútil, señora, que se obstinase usted en no confesar su secreto: el secreto de esta voz es un secreto a voces. ¿Por qué intentar ocultarlo? ¿Cree usted que el pasado de nuestros amores y nuestros odios, de nuestros anhelos y nuestros hastíos, no deja su huella acusadora en nosotros? No hay gesto ni mirada, señora,

que no reproduzca la historia entera de nuestro corazón. Sin quererlo, al movernos ante el prójimo le referimos nuestras memorias. Y el ademán con que pretendemos encubrir algo íntimo es el grito más claro en que lo revelamos. Así, yo sé que usted ha estado una tarde esperando en su balcón que alguien pasase, alguien que no iba en busca de usted. Y sé que sus ojos han querido decirle ‘¡pero hombre, si no es aquella, si la verdadera soy yo!’

De los mismos modos sabemos que en otra ocasión dijo usted, poco más o menos:

Cuando voy sola, por la noche, a mi cita de amor, los pájaros no cantan, el viento no se mueve, las casas de la calles están, a un lado y otro, silenciosas...

Y mis ajorcas tintinean a cada paso mío. ¡Y me da vergüenza...!

Cuando, sentada en el balcón, espero, sin alientos, sus pasos, las hojas están mudas en los árboles, el agua está quieta en el río, como la espada en las rodillas de un centinela dormido...

Y mi corazón palpita loco. ¡Y no sé como callarlo!... Cuando viene mi amor y se sienta a mi lado, cuando tiembla mi cuerpo y se me cierran los ojos, la noche se oscurece, apaga el viento mi lámpara, las nubes velan las estrellas.

Y la joya de mi pecho brilla. ¡Yo no sé como apagarla!...

¿Verdad que una vez se dijo usted eso? Claro es que usted no ha llevado nunca ajorcas; En realidad, llevaba usted aquella noche una crucecita de rubíes, pendiente de una cadena de oro. Discreto, el poeta trata de despistarnos con las ajorcas, a fin de que no atribuyamos nominalmente a usted esos pensamientos de tan dulce y cálida intimidad.

Es inútil que nos defendamos. Rabindranaz vive lejos, muy lejos de nosotros, en la región sagrada y milenaria que bañan el Ganges y el Brahmaputra. Ha habitado largo tiempo bajo el Himalaya, en medio de una selva unguada de silencio, dentro del cual se vierte a ciertas horas la voz del *gong* llamando a la plegaria en la pagoda. Pero este indio, que tiene un perfil de Cristo ario y una mirada febril entre sus párpados, ha pasado por innumerables avatares o reencarnaciones, ha

sido sucesivamente todas las cosas. Como el buda, ha sido liebre y ha sido lobo, ha sido muchacha y ha sido guerrero, sacerdote y juglar. De una en otra existencia ha ido acumulando ese íntimo fermentar secreto de cada vida, y al través de cuerpos sin cuento se ha filtrado su alma, como la gota por las capas de roca, perdiendo materia y ganando en esencia sutil. Esta esencia sutil de una vida innumerable nos llega hoy, líricamente modulada, en el dulce trémolo de su poesía. Si ha sido un poco cada uno de nosotros, ¿cómo extrañar que en estos versos sorprendamos la revelación de nuestros propios arcanos?

Y siempre que tropecemos con un gran poeta, señora, sucederá lo mismo. Yo diría que el síntoma de un gran poeta es contarnos algo que nadie nos había antes contado, pero que no es nuevo para nosotros. Tal es la misteriosa paradoja que yace en el fondo de toda emoción literaria. Notamos que súbitamente se nos descubre y revela algo, y, a la par, lo revelado y descubierto nos parece lo más sabido y viejo del mundo. Con perfecta ingenuidad exclamamos ‘¿qué verdad es esto, solo que yo no me había fijado!’ Diríase que llevamos dentro, inadvertida, toda futura poesía y que el poeta, al llegar, no hace más que subrayarnos, destacar a nuestros ojos lo que ya poseíamos. Ello es que el descubrimiento lírico tiene para nosotros un sabor de reminiscencia, de cosa que supimos y habíamos olvidado.

Todo gran poeta, señora, nos plagia.

(El sol, 27 de enero de 1918)

II

¿Conoce usted, señora, la historia de Amal? Es la historia más sencilla del mundo, pero cuando la hemos oído, parece que el corazón se nos escapa del pecho como un pájaro asustado por una vaga sombra. Amal, señora, es un niño huérfano, un niño que está enfermo. El médico no le deja salir a la calle ni corretear por el campo. Por eso Amal asoma su cuerpo a la ventana y asoma su alma a sus ojos: Quiere ver las cosas del mundo, del pequeño mundo que se pinta dentro del marco de su ventana. Y todo lo que Amal ve, Amal quiere serlo. Quiere ser el vendedor de quesitos que pasa cantando; quiere ser el guarda que marca la hora en el *gong* municipal; quiere ser la niña vendedora de flores. El almita clara de Amal, señora, es como el vilano de los campos, que se va con todos los aires. Por ejemplo, el quisiera ir volando del otro lado de la montaña que se alza en la lejanía. Su tío le dice: ‘¿Eres tonto! ¿Tú crees que no hay más que

ir y subirse a la punta de la montaña? ¿No comprendes que si esa montaña está ahí en pie, como está, está para algo? Si pudiéramos ir mas allá, ¿para qué amontonar tanta piedra?’ Pero Amal replica : ‘¿Tú crees, tío, que la han hecho para que nadie pase? Pues a mí me parece que es que como la tierra no puede hablar, levanta la mano hasta el cielo y nos llama y los que viven y están sentaditos siempre en su ventana, la ven llorar...’

Del otro lado del camino hay una casa nueva que tiene una bandera flotando siempre en lo alto. ‘¿Qué casa es esa?’ Pregunta Amal. ‘Es el correo’ Le responden. ‘¿Y De quien es?’ ‘Del Rey’ ‘Y entonces, ¿vienen aquí cartas del Rey?’ ‘Claro está! El día menos pensado viene una carta para ti.’

Y Amal, que se va muriendo, sigue asomando a la ventana y habla con todo el que pasa. Pero la idea de que el rey escribe cartas es demasiado bonita para que no arrebatase en su imaginario torbellino el alma sin peso de Amal. Amal espera una carta del Rey.

Al día siguiente, el niño no puede ya asomarse. Yace vencido en su camita. La vida se le ha ido casi entera. Solo un rayo le queda, un menudo rayo tembloroso, hecho con una absurda esperanza. La carta del rey, la carta que el Rey le va a escribir! Y recogido sobre sí mismo, Amal, espía los rumores que llegan, por si alguno de ellos es el del cartero.

Y Amal agoniza, los ojos se le nublan, le parece bañarse en una dulce y tibia oscuridad. Pero llaman a la puerta. ¿Quién es? Es el heraldo del Rey, el propio heraldo del Rey, que anuncia la llegada del soberano. Y con el heraldo llega el médico de palacio que el Rey envía para curar al enfermito. ¿Y Amal? ¿Qué se ha hecho de Amal? El alma de Amal se había ido ya, volando, del otro lado de la montaña.

Esta es la historia que Rabindranaz Tagore nos cuenta en su poema dramático
El cartero del Rey.

Adivino, señora, cual es la actitud en que el final de esta historia la ha sorprendido. Varias veces le he dicho que tiene usted el genio de las actitudes. Cuando en aquellos crepúsculos inolvidables reunía a sus amigos en torno al té y al *cake*, observé a menudo que nuestra conversación variaba siempre que usted

cambiaba de postura. Parecía como la postura de usted fuese el tema de la conversación, y lo que nosotros decíamos, no más que el comentario fervoroso a la línea que hacía su cuerpo en la penumbra. No le extrañe, pues, que la imagine tendido el cuello, el codo en la rodilla, la mano en el mentón y la yema del índice hundiendo su mejilla. La mirada se le ha ido tan lejos que parece dar la vuelta al mundo y acabar mirando lo que hay detrás de sus propias pupilas. ¿Melancolía...? Claro está, señora. Recuerde usted que, según Blanca de Navarra, la melancolía es lo propio de toda alma bien nacida.

El caso es que todos hemos esperado una carta de un Rey. Es más, si por *yo* entendemos, no esa personalidad externa, periférica, convencional, que se ocupa en los negocios, en la política, en la lucha social, si por *yo* entendemos el núcleo profundo e íntimo de nuestro ser, bien podemos decir que no hemos hecho en la vida otra cosa que esperar esta carta inverosímil. Lo demos que hemos hecho ha sido faena impuesta por el medio. No éramos nosotros en ella los protagonistas. Eran los demás—las cosas, los otros hombres—quienes operaban en nuestra vida. De cuando en cuando, en horas de ocio o de extrema congoja, veíamos con superlativa sorpresa que de lo más hondo de nuestra persona salía nuestro verdadero *yo*, y que ese *yo* era un niño, un niño incorregible, un pequeño cazador de mariposas, voluntarioso e indomesticable, que siempre esperaba lo absurdo, y a la vez sentimos, señora, que solo lo que este niño interior desea lograría satisfacernos por completo.

Esto no es una manera de decir, sino una verdad literal. Lo que ocurre es que nos da vergüenza hablar de ello. Porque el hablar es una de nuestras actividades sociales de aquellas que nos sirven para fingir ante los ojos del prójimo hostil una fisonomía ventajosa, por esta razón callamos todas esas pueriles esperanzas de mágicos acontecimientos, que sin embargo, son el último resorte de nuestra existencia. Somos poco leales con nosotros mismos y gravemente ingratos con nuestro niño interior. El es, él es quien empuja nuestros días, llenos de desazón y de insuficiencia, con el aliento caliente de sus fantásticas esperanzas. Sin él, señora, diez veces en la jornada nos tumbáramos vencidos al borde del camino, como el can reventado. Pero nuestro Amal íntimo espera siempre su carta del Rey.

Todos los grandes espíritus han sabido escuchar, por debajo de los ruidos exteriores de la vida, la alegría y el llanto del niño que llevamos dentro. Cuando en el *Fedón* se dispone Sócrates a morir, le presenta Platón demostrando

lógicamente a sus discípulos que no debemos temer la muerte, pero Kebes replica sonriendo: ‘Está muy bien cuanto dices, Sócrates, mas yo quisiera que nos convencieses de otra manera, pues, aunque nosotros no temamos a la muerte, acaso un niño dentro se asusta de ella. Y a este, a este es a quien tienes que convencer para que no se amedrente de la muerte como de un fantasma errante.’

Señora, ¡qué libro más bello se podría escribir sobre el niño en nosotros! Solo vivimos verdaderamente las horas que él logra vivir. Somos personas formales en los días vulgares de nuestra existencia, pero en las cimas de la vida, en el sumo dolor o la dicha máxima, el niño en nosotros reaparece.

Como usted, amiga mía, en *El cartero del Rey* el héroe dramático es un anhelo incorpóreo, esa extraña potencia del espíritu que nos hace fluir hacia lo que aun no es. Rabindranaz se complace subrayando una vez y otra ese dinamismo espiritual que, a la postre, constituye nuestra realidad decisiva. Es el poeta de las cosas que ya van a llegar o que acaban de irse. La flecha que, ya en el air, estremecida, se anuncia a su blanco con un rumor de abeja, o la que ya partió y nos deja una estela de vacío en la atmosfera, donde, como una hoja seca, se precipita nuestro corazón. Y así pasamos la vida, señora, esperando o añorando. En tanto que la mitad del alma se ocupa de lo que fue, la otra mitad se preocupa de lo que va a ser. Diríase que lo real y presente solo sirve para que de él brinquemos al irreal pasado y al irreal porvenir. Canta Rabindranaz:

¡Mi casa no es ya casa para mí! ¡No puedo más! ¡Me voy, que el Desconocido eterno me llama desde el camino!
¡Como me duele su pisada resonando en mi pecho!
¡Y el viento se levanta y se lamenta el mar!
¡Quédense ahí mis dudas, mis cuidados! ¡Yo me voy con la marea sin hogar, porque el Desconocido me llama, yéndose ya por el camino!

Otras veces es el amante o la amada que acaban de irse (véase el número 55 de *El jardinero*) y es el afán del recuerdo que, prendido al que se aleja, dilata nuestro pecho.

No hay sino anhelos, señora; lo demás no existe; por lo menos, no existe vitalmente. La realidad de que habla la ciencia es no más que una realidad pensada. Realidad viva unidamente la tienen los objetos cuando en ellos se prende nuestro

deseo o nuestra nostalgia. A veces me parece el universo unas azuladas tiniebla uniformes, surcada tan solo por nuestros mudos ardores, que se levantan como silenciosos cohetes de oro.

Los indios han sabido esto mejor que nadie, y por eso Buda hace de la sed la sustancia del mundo. ‘La sed, la sed, el deseo nos hace vivir y revivir: sed de placer, sed de vivir y sed de morir.’

Somos, señor, una pintoresca caravana que bajo la férvida turquesa del cielo ecuatorial cruza el tórrido desierto, nos hacemos la ilusión de que somos mercaderes, pero yo aseguro a usted, señor, que nos puso en movimiento tan solo el puro afán de sentir sed.

Tener las cosas no nos importa, nos importa aspirar a ellas o echarlas de menos cuando ya se han ido, ¿no es cierto? Por esta razón pienso que, en el fondo, tenemos todos los hombres una biografía idéntica. Cuanto de nosotros se cuenta es embuste y leyenda. Si usted me dejase, señora, yo escribiría la verdadera historia de su corazón con estas cuatro palabras:

Ni ya, ni todavía.

(El sol, 3 de febrero de 1913.)

III

¿Ha recibido usted, señora, los volúmenes de Rabindranaz Tagore que le he enviado? Deseaba que llegasen cerca de sus nervios junto con la primavera, a fin de ver qué es lo que pasaba. Perdóneme usted este gesto de hombre de laboratorio que ha preparado un experimento. La tentación es irresistible. Su corazón me ha parecido siempre un prodigioso órgano de espiritualidad, un aparato registrador de emociones, el más perfecto que conozco. ¿No es natural que tratase de someterlo al influjo concurrente de lirismo y primavera?

Me interesa en alto grado conocer la impresión que este poeta indo deja en las mejores almas europeas. Tiene, en efecto, para mi esta poesía el valor de un experimento, porque Rabindranaz, abandonando toda la *mise en scène* del arte oriental, que suele estorbar nuestra aproximación, conserva intacto su asiaticismo. Ahora bien, los europeos necesitamos, si no queremos petrificarnos, confrontar

nuestras actitudes esenciales con las de otras porciones planetarias. Durante muchos siglos hemos vivido sin culturas rivales de la nuestra y, nutriéndonos de nuestro propio fondo, hemos llegado a creer que fuera de nosotros nada tiene sentido. Pero he aquí que el Asia, durmiente secular, se incorpora, y del otro lado emerge, con una fisonomía nueva, la vida americana. Otras maneras de entender la existencia, distintas de la europea, vuelven a alzarse en el horizonte, disputándose nuestra adhesión. Torna a haber rivalidad en el mundo, y ya sabe usted que, en mi entender, todas las obras delicadas que el hombre ha realizado se deben a la emulación.

Oyendo el dulce caramillo del poeta bengalí nos sentimos derivar por una corriente que fluyese hacia atrás, hacia su propio manantial. Los europeos de los últimos siglos estábamos alistados bajo la bandera del *progreso*, que quiere decir multiplicidad y apresuramiento. En oposición al *prestissimo* de nuestra vida occidental, es Rabindranaz un corazón donde la vida pulsa en un *adagio cantabile*. Asia no tiene prisa, vive en un *tempo* más cósmico que humano. Apenas comenzamos la lectura de este poeta, el corazón se nos pone el paso, al paso lento con que van por el Zodiaco las bestias siderales, al paso germinal con que la semilla asciende sobre la grega; al paso con que se hincha y se afloja en las mareas el pecho curvo del mar. Recuerde usted que los dioses de Asia, los *devas**, toman aliento una vez cada cien años y respiran solo cada cien horas.

Si ha visto usted algún retrato de Rabindranaz, habrá notado esta emanación de calma que se desprende de su fisonomía. Relatando las conferencias que dio en Inglaterra, dice un biógrafo que ‘parecía tener el poder de convertir un aposento ordinario, una casa de Londres, un aula académica, una reunión popular, en vehículo de su serenidad india’. Verdaderamente que nos da vergüenza acercarnos a esta alma, quieta y transparente como un remanso de fines de abril, las nuestras, agitadas y turbias. Las más agudas sospechas nacen como resultado de esta comparación. ¿No será un descarriamiento el rumbo integral de la cultura europea? Porque la calma del indio proviene de que ha puesto bien en claro la relación de su persona con los problemas últimos.

Es mi delicia aguardar espiando en la linde del camino, donde la sombra persigue a la luz y la lluvia avanza sobre las huellas del estío.

Mensajeros, con nuevas de otros cielos, me saludan y se apresuran a lo largo del camino.

Mi corazón exulta dentro de mí y es dulce el aliento de la brisa que pasa.
Del alba al crepúsculo, permanezco ante mi puerta. Sé que de pronto llegará el momento venturoso en que podré ver.
Y entre tanto sonrió y canto, en plena soledad.
Y entre tanto el aire se satura con el perfume de la promesa.

¿No es este, señora, el supremo acierto: lograr que la vida se nos presente como un árbol cuajado de promesas maduras? ¿Qué importa si no se cumplen? Lo decisivo es que la promesa de mañana dé brío a nuestras horas de hoy. ¡Crear que va a acontecer, que puede acontecer algo inmenso en torno nuestro...: he ahí la emoción que yo deseo más para los que amo más. Lo horrible es que nada en derredor nos envíe alusiones a un fermentar secreto y romántico que acaso hierve bajo la corteza visible del mundo. Si las cosas no son más que lo que son, no ofrecerán pretexto para que funcione nuestra víscera cordial. Nuestra pupila se detendrá sobre ellas; pero no se dispararán nuestros afanes. Para esto hace falta que las cosas irradien, más allá de lo que cada una es en realidad, cierto halo imaginario y como luminosa palpitación, que aparezcan en nuestro paisaje rodeadas de aureola, al modo que el Arcángel Gabriel, y como él, sean mensajeras de anunciaciones. ¿Quiere usted un ejemplo claro de esto que vagamente digo? El semblante de una mujer hermosa. ¿No lo vemos ahí, ante nosotros? ¿No nos entregan nuestros ojos entera su realidad? Y sin embargo, la visión del rostro bello, lejos de satisfacernos es el incitador de nuestro deseo. ‘Porque la belleza — decía Stendhal — es una promesa de felicidad, y lo que tiene de bello no es lo que tiene de real, sino lo que tiene de promesa.’

Los acontecimientos que los hombres solemos llamar grandes, como una gran tormenta o una gran batalla, embotan nuestra sensibilidad por su misma violencia. Cuando acaecen, los percibimos según son, y solo lo que ellos son percibimos. En cambio, a lo mejor, tendidos en la umbría, una hoja vaga que se desprende de la fronda nos roza la sien y produce en nosotros un misterioso estremecimiento, en que nos parece barruntar un suceso inmenso que en aquel instante está ocurriendo, tan grande y universal, que no tiene límites, que no tiene forma, que no puede ser definido, ni nombrado, y del que la hoja caediza es solo un humilde nuncio o infinitesimal síntoma. Cuán otro tono y tensión serían los de nuestra vida si acertásemos a creer que hay en todo objeto el símbolo y anuncio de un inmenso bien o de un inmenso mal. Al menos, usted y yo solo estimamos hondamente a los que creen esto y van por el mundo con el alma de

crystal, pronta a quebrarse bajo el golpe de un grano de arena. Para ellos, como para Novalis, es la Naturaleza una varita mágica... petrificada.

A veces, esa sensibilidad trascendente se convierte en una constante espera, y cada minuto pasa ante nosotros, con el índice en los labios, en ademán de inminencia. 'He cantado muchos cantos en muchos modos— escribe Tagore— pero todas sus notas siempre claman: Ya viene, ya viene para siempre.'

-Pero ¿quién viene, diablo? Preguntará usted, enemiga de lo impreciso, impaciente y nada asiática.

-Señora, Dios- respondo obediente.

He querido ocultarlo hasta el fin, por temor a que le cause alguna desilusión. Rabindranaz es un poeta místico. Tuvo en su mocedad amores terrenos, que cantó en *El jardinero*, pero el resto de su obra, espléndido edificio lírico, no tiene, señora, más inquilino que Dios. Pero es el Dios de la India; un Dios benévolo, que viaja en su carro de oro entre el polvo de los caminos aldeanos, un Dios sonriente, que 'sobre el ancho mundo hace danzar muerte y vida gemelas'; Un 'maestro-poeta', que ha hecho de la vida de Tagore 'una cosa simple y recta, parecida a una flauta de caña que él sabe llenar de música'. Escuche usted esta melodía, que tiene un sabor pánico, casi griego:

Oye, corazón mío, la flauta de mi Amigo, que en ella está la música del olor de las flores del campo, de las hojas relucientes, del agua relampagueadora, de los parajes en sombra donde zumban las abejas.

Su flauta le roba la sonrisa de sus labios y la echa sobre mi vida.

Rabindranaz, señora, es un David manso. (¡Ah!, ¡Nuestro David!, Aquel era mejor, porque poseía un ímpetu multiforme, destruía ciudades y danzaba ante el arca. Zagal y hondero, capitán, poeta y bailarín, adúltero y profeta. Lo fue todo aquel hombre! Su hijo Salomón, en cambio es un decadente y tiene la pedantería de los herederos. Casi lo imaginamos como una mezcla de los más ingratos extremos, fumando cigarrillos turcos y con gesto de profesor. Con la Reina de Saba no hizo sino discutir sobre temas de economía política, y su famoso palacio debió de ser insoportable síntesis de una academia y un Hotel Ritz.)

Con tanta interrupción, amiga mía, tengo que concluir esta carta sin haber comenzado a hablar de nuestro poeta indo. Pero lo importante es que usted lo lea, no que yo lo defina.

(El sol, 31 de marzo de 1918)

Este ensayo apareció en el libro Rabindranaz Tagore: Obra Escojida (traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez), Aguilar, España, 1981. Agradecemos la Fundación Juan Ramón-Zenobia para permitirnos la reproducción del texto en este libro.

La Recepción de Tagore en España, Portugal y América Latina

José Paz Rodríguez

Tagore y España

Vivo en una hermosa ciudad gallega, de 110 mil habitantes. Situada a 105 kms. de Santiago de Compostela, es en la que resido desde 1963 y en la que trabajé de profesor desde el año 1969, primero en educación primaria, luego un año en secundaria y desde 1972 hasta la fecha en la Universidad de Vigo. Resulta enormemente curioso que sea de esta ciudad la persona que dio a conocer por primera vez en España a Tagore. Y que llegase a ser además profesor y director de la Escuela Normal, el mismo centro de enseñanza superior en el que fue profesor desde 1972, el autor de la presente comunicación, que llegó a ser por un tiempo también director. Nos estamos refiriendo a D. Vicente Risco¹. Una figura fundamental para la cultura gallega, creador de varias revistas, escritor, investigador, profesor y gracias al que durante años Ourense se llegó a llamar la “Atenas de Galiza”. No he tenido la suerte, por mi edad, de conocerlo personalmente, pero conozco casi toda su obra. Tampoco fue por él como conocí la obra de Tagore. Lo que reseño a continuación fue investigado por mí muy posteriormente.

Risco y Tagore

El ourensano D. Vicente Risco conoció un poco la obra de Tagore, leyendo por casualidad, el libro *The Mystic Way* de Miss Evelyn Underhill, publicado el año 1912 en Londres. Sobre ello Risco dice: “Pues uno de esos seres extraordinarios es Rabindranath Tagore. En un libro inglés publicado el año pasado, y que ha tenido extraordinario éxito, *The Mystic Way*, por Miss Underhill, se señala a Tagore como un gran poeta cuyo arte exquisito y cuya serena visión de lo eterno a través

de lo temporal lo hace aparecer como un genio extraordinario, una estrella de primer orden en el cielo del arte. No hay en esto exageración”.²

Risco, que sabía el inglés, leyó posteriormente el *Gitánjali* en la estupenda primera edición de la The India Society de Londres (1912), *La luna nueva* y *El jardinero* en las ediciones inglesas de Macmillan de 1913 y *Sadhana* editado en el mismo año por la misma editorial. Los cuatro libros de Tagore entusiasmaron gratamente a Risco. Tanto, que Risco hablaba con sus amigos continuamente de Tagore, de su maravillosa obra y de su excelente pensamiento. Algunos amigos llegaron a darle a Risco el apodo de Tagore. Y no fueron pocos los que pensaron, al escucharlo, que él era el mismo Tagore. En artículos posteriores dedicados a Tagore comentaba Risco esta anécdota.

Con motivo de concederle a Tagore la Academia Sueca el Premio Nobel de Literatura en el año 1913, Risco fue invitado por el Ateneo de Madrid para pronunciar una conferencia ese mismo año sobre la obra y figura del genial bengalí (no hemos podido averiguar todavía la fecha exacta). La conferencia, interesantísima y la primera tan completa pronunciada en España sobre Tagore, fue publicada posteriormente en la revista *La Palabra* en sus números 17-18 (1913)³.

Risco, excelente pensador, investigador y profesor ourensano y gallego, pasó por varias etapas en su vida. En este primer momento coincide con su etapa neosófica y orientalista. No debe extrañar, por tanto, su admiración por Tagore. Y su identificación total con sus ideas. En esta etapa Risco crea en Ourense *La Centuria*, una interesantísima revista que lleva como subtítulo “Revista Neosófica-Orense-España”, cuyo primer número sale a la luz el mes de junio de 1917. Se llegaron a publicar siete números, el último en julio de 1918. En el núm. 5 de octubre de 1917 publica su director, Risco, un artículo dedicado a Rabindranath Tagore y en el que, en otras cosas, dice:

Rabindranath emprendió la reforma de la educación inspirándose en el modelo nacional de los ashram o escuelas del bosque a cuyo fin fundó al escuela de *Shanti Niketan* (morada de paz) en Bolepur”, y también: “Los poemas de Tagore, al pasar al inglés pierden naturalmente todo su colorido musical, pero no la originalidad de las imágenes, ni la exquisita y suprema sencillez de estilo, ni los tesoros que encierran de pensamiento y de *emoción*.”⁴

El artículo se completa con tres poemas de Tagore pasados al castellano por el propio Risco. Con la publicación en Ourense por parte de Risco, en el año 1920, de su libro *Teoría do Nazonalismo galego*, se abre su etapa nacionalista. En la que el tema central es Galiza y toda su obra va encaminada a luchar por su autonomía y libertad. Dos países, Irlanda y la India, que luchaban por su independencia, eran los modelos para Risco y para aquellos gallegos de las “Irmandades da Fala” y la Generación “Nós”. Dos revistas, en las que de nuevo Risco es una personalidad muy importante, *A Nosa Terra* y *Nós* (revista todavía hoy no superada en Galiza), portavoces de ambos grupos, van a acoger en sus páginas numerosos artículos en gallego sobre Tagore y con poemas y fragmentos de sus obras. Naturalmente por influencia del propio Risco. Durante esta etapa, Tagore y su pensamiento continúan siendo para él luz y guía. Pero una nueva personalidad comienza a prender en Risco. Se trata de Gandhi. En algún momento los llega a comparar y al final acaba por ponerse del lado del “Mahatma”. Sin entender que ambos, con diferentes visiones, eran compatibles y, ambos, personalidades excepcionales.

Existe un dato muy significativo. Por casualidad, en el año 1930, Risco viaja a Europa con una beca de la Junta de Ampliación de Estudios de la I.L.E. (Institución Libre de Enseñanza). El mismo día en que Rabindranath Tagore iba a pronunciar una conferencia en la Kaiser Friedrich Universität de Berlín en el Salón noble del palacio Kronprinz, Risco se encontraba en la ciudad alemana. Sin dudarlo fue a escucharlo. Era la primera vez que podía ver en persona a Tagore que desde 1912 tanto le había entusiasmado y admirado. Durante la conferencia Risco diseñó una caricatura de Tagore. En el diario de viaje a Europa y Alemania redactado por Risco y publicado en la revista *Nós* y posteriormente en su libro *Mitteleuropa*, se inserta esta caricatura y el autor confiesa la decepción que le produce la figura de Tagore, por su hieratismo y, quizás, por tenerlo excesivamente idealizado.⁵

En el texto Risco comenta negativamente la vestimenta del poeta, la parafernalia que le rodea, su hieratismo y teatralismo. Por eso señala: “*A su lado, la sencillez – quizás también enfática- de Gandhi, tiene por fuerza que ganar mucho*” (...) y termina la referencia de Tagore diciendo: “*De esta forma se difumina delante de mí en Berlín, la imagen de Rabindranath Tagore*”. En esta fecha Risco comienza a perder el entusiasmo por la obra y pensamiento del poeta de Calcuta. Porque paralelamente también en el escritor y pensador ourensano se está preparando su

nueva etapa. Como el miedo es libre, y sabiendo que podía ser represaliado por sus obras anteriores, incluso con la pérdida de su vida, Risco, en 1936, se suma y adhiere al “Alzamiento” fascista del general Franco. En ese momento ni Tagore ni Gandhi (menos), no sirven para Risco. El pensamiento de ambos está a años luz de la política predominante en España y que en palabras de un poeta gallego – Celso Emilio Ferreiro- fue una “larga noche de piedra” (“longa noite de pedra”) de 40 años. De todas formas – la influencia de Tagore había sido enorme – Risco continuó publicando artículos de prensa, por supuesto con menos entusiasmo, sobre Tagore y su obra. El último en el periódico ourensano *La Región* en 1961, con motivo del centenario del nacimiento de Rabindranath. Y en plena etapa franquista⁶. En el mismo diario, el 12 de agosto de 1941, por influencia de Risco, se menciona la muerte de Tagore.

Galiza y Tagore

Galiza, mi tierra, es una comunidad autónoma española, compuesta por cuatro provincias y cuya capital es Santiago de Compostela. Ya mencionamos anteriormente a dos movimientos culturales de carácter nacionalista, las “Irmandades da Fala” y la “Generación Nós”, en los que casi existe coincidencia total en sus integrantes y planteamientos. Risco es en ambos figura fundamental. Pero también Otero Pedraio, Cabanillas, Lousada Diéguez, Castelao (al que se le ha dedicado todo el año 2000), Vilar Ponte, Cuevillas y Biqueira. En el primer caso tenían como portavoz la revista *A Nosa Terra*. En el segundo, una revista excelente, *Nós* (Boletín mensual da Cultura Galega), de la que eran director literario D. Vicente Risco y director artístico Alfonso Daniel R. Castelao. En ambas revistas, y en muchos números de las mismas, se publican artículos sobre Tagore y poemas y fragmentos de sus obras traducidos al gallego⁷. Como ya hemos dicho antes, Risco está detrás de la difusión del pensamiento de Tagore. También en ambas revistas aparece muchas veces el pensamiento de Gandhi.

Sin embargo, uno de nuestros mejores pensadores – lamentablemente muerto muy joven- *João* Vicente Biqueira⁸, admiraba también a Tagore. En un hermoso artículo escrito por el dice:

Y como último caso: Rabindranath Tagore, el poeta más universal de nuestros días, el admirado en el mundo entero, el grande entre los grandes, ¿quién es?. Un bengalí y que escribe en bengalí, una noble lengua de la India que casi nadie

entiende en Europa; un bengalí con toda su alma, que hasta no mira con muy buenos ojos las cosas de Europa. Y este poeta llega ya, en su fama, a tener un puesto en las historias de filosofía (sobre él se acaba de escribir un libro ahora que expone su pensamiento filosófico). ¿Qué hizo Rabindranath?. Descubrió el alma india, descubrió su propio ser y, con la fortaleza artística necesaria, la cantó en sus versos. Y el mismo caso lo tenéis en el nunca demasiado admirado Castelao. Él también, el primero entre nuestros pintores, llegó al fondo en nuestra alma y supo darle el contorno que le hacía falta. Claro que no llega con mirar, ver e indagar, hace falta tener talento, tener alma especial, ser poeta o pintor. Pero tampoco esto es suficiente sin el otro. Castelao volvió sobre su raza y con un raro talento encontró un camino. Maestro ya para los que vengan, quedará en nuestra historia galaica como un creador y como un modelo. Modelo para todos los otros: de esfuerzo, trabajo, procedimiento y energía para descender a lo más hondo de nuestra alma gallega.

Como se ve, Biqueira admira a Tagore y Castelao y los compara señalándolos como modelos. Castelao se considera todavía hoy por todos como la más interesante personalidad de la historia de Galiza.

Otros gallegos y gallegas admiraron y admiran a Tagore. Antón Vilar Ponte publica en el diario *La Voz de Galicia* de Coruña, en su primera página, el día 19 de diciembre de 1913 un artículo muy interesante dedicado a Tagore, con el título de “El Poeta Indio”. La gran escritora Emilia Pardo Bazán publicó en el diario *ABC* de Madrid, el 4 de mayo de 1921, otro dedicado a nuestro poeta. Sobre tema semejante, el 3 de julio del mismo año, publica otro nuevo en el gran diario argentino *La Nación* de Buenos Aires, de la que era una importante colaboradora.

Las hermanas Pura y Dora Vázquez, poetisas ambas, desaparecidas en los últimos años en Ourense, han publicado varios artículos en periódicos gallegos sobre Tagore como maestro y poeta.

Por su parte, la pedagoga ourensana e inspectora de enseñanza Joaquina Gallego, también desaparecida, publicó en el núm. 26 de abril-junio de 1961 un artículo en la *Revista Calasancia* de Madrid con el título de “Rabindranath Tagore, educador”.

Por último, el autor que suscribe la presente ponencia, publicó varios artículos, con motivo del cincuentenario de la muerte de Tagore en diversas publicaciones periódicas gallegas, de Portugal y de Madrid. Desde 2000 publicó numerosos artículos en castellano, gallego-portugués, inglés y bengalí dedicados a Tagore y sus múltiples facetas. Acogieron sus artículos las revistas *Auria*, *Agalia*, *Comunidad Educativa*, *Padres y Maestros*, *Boletín de la ILE*, *The Visva-Bharati Quarterly*, *Visva-Bharati News*, *Jignasa* y en los diarios *La Región*, *El Correo Gallego* y *Faro de Vigo*. Pronunció también una conferencia, con motivo del centenario de Santiniketan, sobre Tagore, en el Colegio Mayor universitario “Nuestra Señora de África” de Madrid.⁹

Mención especial, antes de olvidarnos, merece el artículo publicado en el diario ourensano *La Región* el 3 de junio de 1921, en su primera página, escrito por Luis León con el título de “El poeta indio y nuestro padre Manjón”. En el mismo, el autor compara la pedagogía del creador de Santiniketan y la del gran pedagogo español Andrés Manjón fundador en Granada de las escuelas al aire libre del “Ave María”.

Tagore y el Matrimonio Zenobia-Juan Ramón

El hispanista indio Shamu Ganguly, catedrático de lengua y literatura española en la Universidad Jawaharlal Nehru de Nueva Delhi, escribió un interesantísimo artículo con el título de “Recordando a Tagore”, publicado en el suplemento *Culturas*, Núm. 311, del Diario 16 de Galicia, páginas 4 y 5, el domingo día 14 de julio de 1991. En el mencionado artículo el autor hace una revisión bastante detallada de la relación de Tagore con el mundo hispano, prolongándose algo a Latinoamérica. De forma obligada, como en justicia tenía que ser, la mayor parte del artículo se centra en la relación de Tagore con el matrimonio Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, el gran poeta español que alcanzó el Premio Nobel también, en el año 1956. Este aspecto y muchos más fueron ampliamente investigados en un libro en bengalí escrito en 1987 por el Dr. Ganguly en colaboración con el profesor Sisir Kumar Das, donde aparece también una detallada relación de bibliografía sobre las traducciones de las obras de Tagore en español¹⁰. Gracias a la pareja Jiménez, Tagore fue y sigue siendo leído en España y América de habla castellana. Zenobia dominaba el inglés y fue la traductora de la mayoría de las obras que inicialmente habían sido publicadas por Macmillan. Juan Ramón, considerado hoy como uno de los mayores, sino el

mayor, poetas españoles, hacías las correspondientes correcciones poéticas de las traducciones realizadas por su esposa. La cual, a medida que traducía los libros tagoreanos, iba mejorando su idioma y la precisión de las transcripciones.

Para la realización de nuestra tesis doctoral sobre Tagore como educador, hemos tenido que consultar los archivos particulares y la documentación que existe en el Archivo Histórico Nacional de Madrid de los fondos de Juan Ramón Jiménez, convenientemente conservados. Es muy interesante ver en los mismos los legajos que recogen la relación de Zenobia y Juan Ramón con Tagore, las traducciones, la correspondencia, los manuscritos. De enorme interés es ver el programa y diseño de la visita minuciosamente preparada por Juan Ramón, que estaba previsto hacer Tagore a España en abril de 1921, viajando desde Suiza. Incluso hemos comprobado que todavía está esperando su publicación el manuscrito de Zenobia de la traducción de la biografía de Tagore escrita por Ernest Rhys.

Veinticinco libros de poesía, teatro, novela, cuentos, aforismos y escuela fueron traducidos por Zenobia, con la ayuda de Jiménez. Desde 1914, hasta el día de hoy, han sido numerosísimas las ediciones de estos libros, tanto las publicadas en España en los años 20 y 30 y posteriormente en Argentina, después de la guerra civil española, en la excelente editorial Losada, hoy desaparecida, y luego otra vez en España en los años 80 y 90 en las editoriales Eda y Alianza Editorial. La mayoría de los libros traducidos por Zenobia llevan en su preámbulo hermosísimos poemas escritos por Juan Ramón, dedicados a Tagore o a los protagonistas de las obras. En preparación estaba prevista la traducción de muchas más obras tagoreanas por parte de Zenobia, que finalmente no llegaron a hacerse ni publicarse. No sabemos todavía por qué. El Dr. Ganguly, del que hablamos antes, piensa acertadamente que, gracias a la pareja española y sus magníficas traducciones – consideradas por el mismo Tagore como las mejores realizadas en cualquier idioma, diferente del original bengalí- la obra de Tagore se sigue leyendo en el mundo latino (España y América castellana). “España parece ser” - dice Ganguly – “el único país en Europa en donde generaciones sucesivas de lectores han sostenido un interés continuo por él. ... La traducción de las obras del poeta indio explica la supervivencia de éste en el mundo hispánico”.

Y, no es menos cierto, que las traducciones de Zenobia y Juan Ramón, de las obras de Tagore, influyeron muchísimo en la denominada “generación del

27” en la que estaban escritores tan importantes como Alberti, Vicente Aleixandre (que llegó a ser también Premio Nobel), García Lorca y, por prolongación, con los escritores latinoamericanos y chilenos, premios Nobel también, Gabriela Mistral y Pablo Neruda.

Varias de las ediciones, al cuidado de Zenobia y Juan Ramón, en los años 30, fueron seleccionadas por el Ministerio de Instrucción Pública de la Segunda República Española para enriquecer las bibliotecas escolares de los centros de enseñanza de toda España. Dichos títulos, entre los que destacaban especialmente, *Morada de Paz* (Santiniketan), *La luna nueva*, *El jardinero*, *Ofrenda lírica* y *El cartero del rey*, publicados en aquellos años por la editorial Signo de Madrid, eran distribuidos por el Patronato de Misiones Pedagógicas, que presidía el poeta Antonio Machado. Y no sólo llegaban a las escuelas, sino también a las bibliotecas populares, muchas de ellas creadas durante el riquísimo periodo republicano (1931-1936).

Tagore y la I.L.E.

La difusión de la obra de Tagore por parte de Juan Ramón Jiménez -que en el año 1913, mes de septiembre, se instala en la Residencia de Estudiantes de la I.L.E. en Madrid- influye enormemente en todas las personas vinculadas a dicha institución y en el movimiento pedagógico español más importante de la historia de la educación, animada especialmente por dos grandes pedagogos Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío. Y a la que pertenecía también el gallego Biqueira, del que hablamos antes. Nos estamos refiriendo a la Institución Libre de Enseñanza (ILE), auténtica “nueva escuela”, sin pertenecer a su asociación, y muy semejante a la escuela de Santiniketan de R. Tagore. Creada en 1876, la guerra civil española provocó su desaparición en 1936, al ser expoliados todos sus bienes. A la ILE pertenecieron las mayores y mejores personalidades de la cultura en España: desde el propio Juan Ramón, a todos los escritores de la generación antes citada de 1927 con García Lorca a la cabeza, Antonio Machado, Azorín, el cineasta Buñuel, el científico Severo Ochoa (que fue Premio Nobel de Medicina) y el filósofo Ortega y Gasset, que leyó a Tagore y publicó artículos sobre él. En la ILE era conocido Tagore, se hacían representaciones teatrales de sus obras y en la Residencia de Estudiantes (especie de Colegio Mayor para los ex-estudiantes de la ILE que estudiaban en la Universidad de Madrid) se organizaron varios recitales de poesía, dirigidos por la pedagoga María de Maeztu,

de poemas de R. Tagore. Tenemos constancia de que en los cursos 1921-22 y 1930-31 se llevaron a cabo estos recitales, lo que comprobamos al consultar las oportunas memorias de actividades de la “Residencia”. En esta actividades llegó a participar también la poetisa argentina Victoria Ocampo, la mayor amiga que tuvo Tagore en el mundo latino, de la que fue huésped el poeta en su casa de Buenos Aires (San Isidro) y Mar del Plata, a finales del año 1924, y a la que Tagore le dedicó su libro *Puravi* de poemas.

En lo pedagógico existe una confluencia enorme entre los principios educativos y la práctica pedagógica de la Santiniketan de Tagore y la ILE de Giner y Cossío. El tema es tan interesante y apasionante que le hemos dedicado un capítulo en nuestra tesis doctoral. Son temas comunes las clases al aire libre, las excursiones didácticas, la coeducación, el fomento de la lectura, el aprecio por todas las bellas artes: la poesía, el teatro, la música, la danza, el arte, la imagen, etc. el aprecio por las artes populares y por la belleza en general, el espíritu ético, el fomento del pacifismo y los valores humanos, el fomento de las actividades deportivas, las colonias escolares, la difusión de la cultura en el medio rural a través de las misiones pedagógicas (que nos recuerda mucho a Santiniketan) la promoción de la lengua materna, etc. En este sentido, y desde luego en la concepción pedagógica, se puede comparar a Tagore con Cossío (para nosotros el mejor pedagogo español de todos los tiempos).

Mucho me gustaría poder ampliar el tema de la relación de Tagore con la ILE, pero el límite de tiempo y de nuestra comunicación no nos permite mayor amplitud. Puesto que, siendo de tal interés, merecería él sólo una comunicación en este escenario o escenarios posteriores. Porque incluso, los actos más importantes que iban a tener lugar con Tagore en su primera visita a España, luego frustrada, estaban programados por Juan Ramón Jiménez para realizar precisamente el año 1921 en la Residencia de Estudiantes de la ILE, en la capital de España, Madrid.

Tagore y Otros Pensadores Españoles

Además de las personalidades españolas antes citadas – sin duda, las más importantes- merecen también destacarse otras personas que, de una u otra forma, escribieron sobre Tagore. Los escritores Pérez de Ayala, Domínguez Berrueta, Eugenio D’Ors, Gregorio Marañón, Lorca, Gómez de la Serna, Antonio y Manuel Machado, Gerardo Diego, Ricardo Gullón, Francisco Garfias (especialista de

Juan Ramón Jiménez) y Díez Canedo, dentro de los primeros, después de Risco, que escribieron sobre el poeta y pedagogo bengalí. Posteriormente existen interesantes estudios sobre Tagore -en algún caso buenas biografías- del orientalista y gran amante de la India, Ramiro A. Calle, de Ramón Castelltort, Emilio Gascó Contell (traductor de *Sadhana (Meditaciones)* y *Conferencias y Ensayos* en la editorial Escelicer de Madrid), Agustín Caballero y Aurora Díaz-Plaja.

Mención aparte merecen dos pedagogos. Primero, Lorenzo Luzuriaga, que dirigió la estupenda *Revista de Pedagogía* y que en 1936 se tuvo que exiliar en Argentina, en donde llegó a ser profesor de la Universidad de Buenos Aires. En el periódico madrileño *El Sol* el 21 de julio de 1919 publica un interesante artículo con el título de “La escuela de R. Tagore”, siendo además un gran especialista sobre el movimiento de las escuelas nuevas. Bajo su dirección, en la revista antes citada, en su núm.40 del mes de abril de 1925, páginas 189-190, escrito por Rosa Blanca Talmore se publica un artículo con el mismo título de “La escuela de R. Tagore”, publicado originalmente en el folleto de la Sección Española de la Fraternidad Internacional de Educación con el título de *Nuevas escuelas, nuevos métodos*. El segundo, Llorenç Vidal, inspector de enseñanza y promotor desde hace años del Día Internacional de la paz y la no violencia, que se celebra el 30 de enero, por ser esa la fecha en que asesinaron a Gandhi, realizó su tesis doctoral sobre educación para la paz, siendo un especialista en el pensamiento pacifista de Tagore, tema sobre el que ha publicado algunos artículos y algún que otro capítulo de libros de su autoría.

Nos hemos olvidado, y lo recordamos ahora, que de Tagore se publicaron dos artículos en el BILE (Boletín de la ILE) “El maestro de escuela” y “Morada de paz (Santiniketan)”.¹¹

Debemos destacar también la importancia que Tagore tuvo siempre en Cataluña, comunidad autónoma española, cuya capital es Barcelona, en donde se realizaron muchas publicaciones de obras de Tagore traducidas al catalán -después del castellano, fue el idioma español en el que más obras de Tagore se han publicado- por las editoriales Abadía de Montserrat y Selecta. Incluso un músico catalán fue colaborador de Tagore en la Santiniketan. María de Quadras fue la traductora al catalán de la mayoría de las obras publicadas de Tagore en esa lengua.

El Frustrado Viaje de Tagore a España

Tagore, en su hermoso libro *Recuerdos*, hace mención de un profesor suyo en la escuela de San Javier de Calcuta, el padre jesuita español Peñaranda, del único que guarda un grato recuerdo y hace de él una original y afectuosa semblanza.

Lamentablemente, en contra de su deseo, Tagore jamás visitó España. Pese a que fue un gran viajero por todo el mundo y todos los continentes. El viaje, programado a conciencia por Juan Ramón Jiménez, estaba previsto para el mes de abril de 1921. Dado que Rabindranath se encontraba en ese momento en Suiza. Visitaría Madrid, Toledo y Andalucía. Y aquí más concretamente el hermoso pueblo natal de Jiménez, Moguer. Donde actualmente se encuentran la Casa-Museo de Zenobia y Juan Ramón y la fundación que lleva su nombre. Finalmente el viaje se frustró.

En el Archivo Histórico Nacional se encuentran los manuscritos originales de Jiménez y su esposa. Consultados en su día por mí, he comprobado en directo lo bien que Jiménez tenía programado el viaje tagoreano y los diferentes actos del programa a desarrollar. Con todo detalle, porque nuestro escritor, también Premio Nóbel, era muy exquisito y cuidadoso y lo hizo todo a conciencia. Ni los detalles más simples se le habían escapado. Incluso consulté los diseños de Juan Ramón, hechos de su puño y letra y sus dibujos, de los recitales poéticos, de las representaciones teatrales, de como irían colocados en el coche Tagore y los intelectuales españoles que lo acompañarían en los viajes. Entre los que estaba el doctor Marañón. Jiménez, por tanto, no se había olvidado de los mínimos detalles de la visita, de los actos a celebrar en la Residencia de Estudiantes de la Institución Libre de Enseñanza, de los homenajes, de las actuaciones, de los viajes y sus horarios, de las comidas, de la colocación en los mismos, de los diseños de los programas para la imprenta, etc. He accedido también a la carta manuscrita enviada por Tagore desde Ginebra a Zenobia el día 5 de abril de 1921, disculpándose por no poder realizar la visita programada. Dicha carta dice lo siguiente:

Querida Sra. Jiménez : No sé cómo decirle cuánto siento tener que posponer mi visita a España hasta una posterior fecha. Desafortunadamente he venido a Europa con un motivo y no estoy absolutamente libre de movimientos. Sabrá de que se trata leyendo el folleto que acompaño. Se convirtió urgentemente y

necesario que primero viniese a Suiza para el propósito que tengo en mente y si hubiese seguido estrictamente lo programado, la visita a su país sería una visita fugaz, lo que me habría decepcionado, ya que España ha tenido una profunda atracción en mi mente. Estoy deseando que llegue el momento de tener el placer de disfrutar completamente de una estancia en su bonito país y ser capaz de alcanzar un toque íntimo con el corazón de España. Suyo. Rabindranath Tagore

Desgraciadamente no hubo más ocasión de que Tagore viajase a España y menos a partir de 1936. En la fiesta en su honor, que estaba programada por J.R.J., en la Residencia de Estudiantes madrileña, iban a intervenir Zenobia y Jimena Menéndez Pidal leyendo poemas tagoreanos en castellano. Elena Royo leería el cuento *Mashi*. En la representación del poema dramático *Sacrificio* iban a intervenir Federico García Lorca, Rubio, Luis Buñuel, Adolfo Salazar, Carmen Húder, Carmen de Juan y otras personas de la ILE. Tagore y Juan Ramón leerían poemas, el primero en bengalí y el segundo su traducción al castellano. Salvador Dalí era el encargado del diseño de los escenarios.

Zenobia y Juan Ramón habían quedado tan frustrados por la no venida de Tagore, sobre la que tanta ilusión tenían, que dejaron de traducir desde ese momento más libros del escritor bengalí al castellano. Pese a que tenían un contrato con la editora Macmillan de Londres, para traducir todo lo que de él se publicase en inglés. Es por ello que, traducidos por Zenobia, y con el toque poético de Juan Ramón, solo se hayan publicado unos 25 libros tagoreanos de poesía, cuentos, teatro, aforismos y novelas. En el Archivo Histórico Nacional todavía hay por publicar manuscritos de Zenobia de traducciones tagoreanas.

Sobre las razones que Tagore tuvo para no venir a España existe una amplia y profunda nebulosa. Parece que el poeta indio prefirió quedar con el prestigioso indianista galo Silvain Levy, que luego fue profesor por varios años en Santiniketan, que venir a nuestro país. Y ambas cosas no las podía cumplir. Sin embargo, preguntado por nosotros su principal biógrafo, ya desaparecido, Prosanto Pal, en Santiniketan, nos hizo saber que era probable que los asesores y colaboradores de Tagore le hubiesen aconsejado que no realizase el viaje a España. Informados por los británicos de que su gobierno no veía con buenos ojos la realización del viaje, programado tan a conciencia por Jiménez. No olvidemos que en 1921 todavía la India era una colonia británica. Y además le llamaban “la joya de la corona”.

En todo caso, lo seguro es que si Tagore hubiese venido a España, conocería a sus admiradores, y especialmente a Zenobia, la principal. Y hoy tendríamos publicadas en castellano al menos, todas las obras tagoreanas que hasta este momento se han publicado en inglés. Nuestros amigos de la India no entienden todavía hoy porque Tagore no realizó este viaje. Y consideran que fue un gran error de su parte el no haberlo llevado a cabo. A lo mejor el único error que cometió en su vida.

Tagore y el Mundo Lusófono

También Tagore tuvo gran acogida en el mundo lusófono. De aquellos países de habla gallego-portuguesa-brasileña. Como es natural no tenemos datos de su influencia en los países africanos de idioma oficial portugués. Es un tema que podría y debería ser estudiado. Ciertamente sí tenemos de la relación de Tagore con dos países de ese mundo. En primer lugar Portugal, país muy próximo a Galiza, mi tierra. Con vinculaciones históricas con la India, en donde tuvo las colonias de Damau, Diu y, especialmente Goa, donde todavía se conserva mi lengua gallego-portuguesa. El otro país es Brasil en América del Sur. Donde Tagore se ha llegado a conocer bastante bien, debido a la buena difusión de sus obras. Todavía hoy las obras más importantes, traducidas al portugués-brasileño, se siguen leyendo, agotándose las sucesivas ediciones.

Ourense, mi ciudad, está a muy pocas horas de Portugal. Viajo a la ciudad de Porto muchas veces durante el año. En esta ciudad existen excelentes librerías, tanto de libros nuevos como antiguos. Hace algún tiempo en una librería de libro antiguo me encontré con antiguas ediciones de obras de Tagore. A las que considero verdaderas joyas. Por dos razones: una porque están publicadas en mi lengua materna, y dos, porque las traducciones realizadas por Telo de Mascareñas, que conocía el bengalí, son excelentes. Incluso superiores a las versiones al castellano realizadas por el matrimonio Zenobia-Juan Ramón. La razón es clara: T. de Mascareñas realiza la versión directamente del bengalí y no de las versiones inglesas que utilizó Zenobia. Nos estamos refiriendo a las obras *A casa e o mundo*, *A chave do enigma e outros contos*, *As quatro vozes* (incluyendo además el cuento *Mashi*) y *O Naufragio*, todas ellas publicadas en los años 40 por la editorial Inquérito de Lisboa. Sin desmerecer tampoco la traducción, esta vez realizada por Alexandre Fonseca, la editorial Minerva de Lisboa, publicó en 1947 la obra *Gora* bajo el título portugués de *Inquietação*. De la novela *A casa e o mundo*

(“Ghare Baire”) se han realizado numerosas ediciones, con traductores diferentes, siendo sin duda la obra de Tagore más editada hasta el día de hoy en Portugal. Y en diferentes editoriales. Incluso tuvimos ocasión de conseguir también en Porto una interesante edición en portugués de la obra teatral Chitra, publicada en el año 1914 en Nova Goa-India, con versión al portugués de José F. Ferreira Martins. En la misma librería portuense encontramos otras dos joyas: *O jardineiro d'amor* publicado por la Livraria Nacional de Porto en 1922 y traducción de António Figueirinhas. Y un interesante estudio de I. Froilano de Melo-Coronel médico, Director de las Escola Médica de Nova Goa-India – bajo el título de *O cântico da vida na poesia tagoreana*, publicado también en Porto en el año 1946.

Por lo que se refiere a ese gran país americano que es Brasil, el más importante del mundo lusófono, Tagore, no podía ser menos, también está presente. Con motivo del centenario de su nacimiento en 1961 se hicieron varias publicaciones monográficas. Precisamente es la escritora Cecília Meireles, que hizo algunas traducciones al brasileño de obras de Tagore (en concreto *O carteiro de rei y Puravi*), la mayor conocedora de Rabindranath. La editorial de Rio de Janeiro Opera Mundi realizó en 1973 una hermosa edición de la obra *Çaturanga*, traducida por ella y con interesantes estudios de varios autores, y por la misma Meireles, de la vida de Tagore y el discurso de recepción pronunciado por el Dr. Harald Hjärne con motivo de la entrega del Premio Nobel a R. Tagore, el día 10 de diciembre de 1913 en Estocolmo. Acto al que, por cierto, no había podido acudir en persona Tagore. El ejemplar de este libro recoge unas bellísimas ilustraciones a todo color de la obra antes citada. En la sección bibliográfica, al final, hemos podido comprobar que en el año 1914 se publica en Brasil por primera vez una obra de Tagore. Se trata de *Gitanjali*, con el nombre de *Ofrenda lírica* y traducción de Braulio Prego. En el 1915, con la traducción del Dr. Plácido Barbosa, *A lua crescente*. La primera mencionada fue publicada por “O pensamento” de Sao Paulo; la segunda por Tip. Besnard de Rio de Janeiro. A partir de 1932 se suceden las ediciones y hasta el año 1946 salen a la luz, con diferentes traductores (el más destacado el poeta Guilherme de Almeida), otros títulos como *O jardineiro*, *Colheita de frutos*, *Memórias* y *Pássaros perdidos*. Posteriormente *A fugitiva*, *O carteiro de rei y Puravi*. En la actualidad es la editorial Edições Paulinas de Sao Paulo la que más títulos publica de Tagore en el Brasil en la colección denominada *Vida e Meditação*.

En estos momentos estamos investigando sobre Cecília Meireles y su relación

con la India y Tagore. Ya hemos encontrado documentos y datos muy importantes, poemas dedicados a Tagore y Gandhi y varios ensayos sobre su viaje a la India, en concreto, a Calcuta. Próximamente publicaremos los resultados de nuestras investigaciones. Cecília está considerada en su país como la mejor poetisa de Brasil.

Tagore y la América Latina de Habla Castellana

Después de España, fue la Argentina el país donde Tagore tuvo y tiene mayor presencia dentro del mundo latino. En algunos casos incluso más. Y por varias razones. Especialmente porque fue el único país al que viajó, residiendo un cierto tiempo en Buenos Aires y Mar de Plata. Porque de este país era la mayor amiga de Tagore, con una relación incluso prolongada, y a la que dedicó su obra de poemas Puravi, llamándola cariñosamente “Vijaya” que en bengalí significa Victoria. Entre ambos se estableció una interesantísima correspondencia. Victoria Ocampo, escritora y poetisa, fundadora de una excelente revista literaria denominada Sur, era una gran admiradora de Rabindranath y de su obra. Fue además una figura intelectual destacadísima, a caballo entre Europa, USA y América Latina, inusual por aquella época en una mujer. No quiero extenderme mucho sobre el tema de relación entre Tagore y Victoria Ocampo, por otra parte un tema de la mayor importancia. Quisiera sintetizarlo porque existe un excelente y completísimo trabajo, realmente insuperable, recogido en un libro de más de 500 páginas, realizado por la Dr^a de Calcuta Ketaki Kushari Dyson -que por cierto nos honra con su amistad y vive en Oxford¹²- bajo el título de *In Your Blossoming Flower–Garden, Rabindranath Tagore and Victoria Ocampo*, cuya primera edición ha sido realizada por la Sahitya Akademi de Nueva Delhi en 1988 y yo poseo la reimpresión de 1996. No me queda más que remitirles a Vds. a esta excelente investigación, para la que la autora llegó a viajar a Argentina. Igualmente recomendable es el trabajo del gran poeta bengalí, Sankha Ghosh, cuya obra *Ocampo'r Rabindranath (El Rabindranath de Ocampo)* puede considerarse como precursora en la materia.

De todas maneras sería interesante reseñar algunos datos muy importantes. En noviembre de 1924 Rabindranath viajaba en barco con dirección al Perú, invitado por el presidente de aquella República latinoamericana para participar en los actos conmemorativos de la independencia del país. Su barco hace escala en Buenos Aires y, Tagore, por encontrarse enfermo y por prescripción facultativa

de sus médicos, tiene que quedarse en esta ciudad (por cierto, la ciudad que cuenta con más gallegos en el mundo). Era el 6 de noviembre de ese año. Victoria se entera y le ofrece para descansar en la residencia de su familia en la zona más hermosa de la ciudad llamada San Isidro. Se instala con su secretario particular L.K. Elmhirst. Mientras se recupera escribe y dibuja y se va haciendo fructífera la relación con su “Vijaya”. A día de hoy todavía es esta la versión oficial, pero, después de consultar en el archivo de Rabindra Bhavana de Santiniketan varias cartas recibidas por Rabindranath en los días precedentes a su viaje a Perú, he comprobado por las mismas que la razón de fondo para no acudir a los actos programados en Lima, la capital peruana, para celebrar la independencia del país del yugo español, fue el no dar apoyo al gobierno peruano, presidido por el mayor dictador que en aquel momento existía en Latinoamérica. Puede que Tagore no se encontrase bien de salud al llegar a Buenos Aires, pero fue sin duda una excelente excusa delante del gobierno peruano para no acudir, pese a estar invitado oficialmente. Entre las cartas que comento y de las que tengo copia, destacan las enviadas por varias organizaciones estudiantiles del Uruguay, por el que llegó a ser ministro en México, José Vasconcelos y por su gran amigo Romain Rolland. En todas ellas se mencionan las maldades del presidente peruano como un gran dictador, perseguidor de estudiantes y trabajadores y provocador del exilio de muchos intelectuales y opositores a su régimen. Los firmantes de las cartas, educadamente, no le dicen a Tagore directamente que no viaje a Perú. Solo le dejan caer hábilmente que va a ir a un país que tiene el presidente más dictador y sanguinario de todo el continente y, entre líneas, se puede leer que la presencia de Tagore sería una muestra de apoyo a un régimen totalitario y antidemocrático. La verdad es que al final nuestro educador y poeta no viajó a la república del Pacífico y se quedó por cerca de tres meses en la Argentina. Donde publicó numerosos artículos en *La Nación*, el periódico argentino más importante. En el que la propia Victoria, el domingo 9 de noviembre, en su suplemento de Arte y Literatura, publicaba el hermoso artículo titulado “La alegría de leer a Rabindranath Tagore”, del que hemos conseguido una copia, puesto que la relación entre Galiza y Argentina, debido a la emigración gallega, es enorme. Gracias a un ourensano excepcional, ya desaparecido, que estuvo exiliado en Buenos Aires, llamado Alberto Vilanova – también gran admirador de Tagore- pudimos consultar en nuestra propia ciudad su riquísima biblioteca (hubo que fletar un barco desde Buenos Aires para traerla) y hemos podido consultar varios ejemplares de *La Nación* de esos años, realizando copia de dos artículos de Tagore “La enseñanza de la religión” (13-XII-1925) y “Navidad” (27-XII-1925). Y varios ejemplares de

la revista Sur antes mencionada, fundada y dirigida por Victoria. De ella destacamos el n° 270, monográfico dedicado a Rabindranath en mayo-junio de 1961, con motivo del centenario de su nacimiento. El número incluye varios trabajos sobre Tagore: Victoria escribe varios con los títulos “R. Tagore (1861-1941). Cronología” y “Tagore en las barrancas de San Isidro.” “El balcón”. “El solitario de Punta Chica”. Por su parte Eduardo González Lanuza hace un estudio de “La poesía de R. Tagore”. El gran escritor Jorge Luis Borges nos habla de “El nacionalismo y Tagore”. El pariente de Tagore, Krishna Kripalani, escribe sobre “R. Tagore, poeta y humanista”. Osvaldo Svanascini, que había sido traductor de sus aforismos, bajo el título de *Aves errantes* (Pájaros perdidos) escribe sobre “Tagore humanista”. Leonard K. Elmhirst nos informa sobre la “Visita de Tagore a Argentina” y Fryda Schultz de Mantovani titula su artículo como “El maestro-poeta”.

Hace varios años hemos conseguido el libro de Victoria, *Tagore en las barrancas de San Isidro* publicado en Buenos Aires por Sur en 1961 y en el que aparece un autógrafo manuscrito de la propia Victoria dedicando el libro a un tal Julio Payró. Este libro, leído por nosotros no hace mucho, nos ha encantado. Hemos podido comprobar, por ejemplo, que además de admirarlo, comprendía muy bien a Tagore. Del mismo queremos destacar los siguientes fragmentos:

Y a los poemas de Tagore les debemos, les debo yo, el haberlos descubierto, el haber descubierto su sentido, el sentido de la alegría, que es uno de los descubrimientos mayores que el hombre puede hacer en su vida ...

Gandhiji de un lado, Gurudev (el maestro-poeta) del otro... Muchos no sabíamos a cuál preferir, a cuál admirar más. (...) Gandhi no era infinitamente sensible a la belleza formal del mundo, como lo era Tagore. Guardaba toda su reserva de energía y de amor para bellezas no-tangibles. Ésta, por lo menos, es mi visión de los dos hombres, que con Nehru han estado en la cima de la India en nuestro siglo.¹³

Delante de estas palabras de Victoria pensamos que ella ha sido la que mejor ha entendido a ambos – que además eran grandes amigos- y la que ha resuelto la antítesis que otros han querido ver. Tagore y Gandhi, Gandhi y Tagore, los dos, son la misma India. Ese grande y hermoso país que en él está encerrado el mundo todo.

Sobre la relación de Vijaya - Tagore solo resta decir que fue ella quien animó a Tagore a volver a escribir, a poetizar y...a pintar. Además, con sus buenos oficios consiguió que por primera vez expusiese sus cuadros en mayo de 1930 en la Galería Pigalle de París.

Volviendo a la Argentina queremos destacar que a raíz de la guerra civil española, aquellos que pudieron escapar de la misma, muchos de ellos intelectuales destacados, promovieron en este país, y también en México, la edición de los libros de Tagore traducidos por Zenobia y Juan Ramón. En este sentido queremos reseñar las hermosas ediciones de las obras de Tagore en la editorial Losada de Buenos Aires, por cierto, hoy desaparecida. En la misma se realizaron numerosas reimpresiones de las mismas. Y hoy es la Editorial Errepar de la misma ciudad que continúa publicando libros de Rabindranath.

Capítulo aparte merece también Chile. Ya en 1924 Sady Concha y Alira Carrasco traducen al castellano el *Sadhana* con el título del *El sentido de la vida*. Nosotros hemos consultado en la biblioteca de A. Vilanova la 2ª edición de 1933 publicada en Santiago de Chile por la Editorial Nascimento.

De Chile eran dos grandes escritores y grandes admiradores de Tagore y su obra: Gabriela Mistral y Pablo Neruda, también premios Nobel de literatura en 1945 y 1971 respectivamente. La influencia de Tagore en el hermoso libro de Neruda *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (por cierto, publicado en Losada en la misma colección de las obras de Tagore) y de forma explícita en el poema nº16, en el que se hace constar que es una paráfrasis a R. Tagore. Dicho poema, hermosísimo, dice:

En mi cielo al crepúsculo eres como una nube / y tu color y forma son como yo
los quiero./ Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces, / y viven en tu vida mis
infinitos sueños./ La lámpara de mi alma te sonrosa los pies, / el agrio vino mío
es más dulce en tus labios: / oh segadora de mi canción de atardecer, / cómo te
sienten mía mis sueños solitarios! / Eres mía. Eres mía, voy gritando en la brisa
/ de la tarde, y el viento arrastra mi voz viuda. / Cazadora del fondo de mis ojos,
tu robo / estanca como el agua tu mirada nocturna./ En la red de mi música
estás presa, amor mío, / y mi redes de música son anchas como el cielo./ Mi
alma nace a la orilla de tus ojos de luto./ En tus ojos de luto comienza el país del
sueño.

Por su parte la excelente poetisa Gabriela Mistral (Premio Nobel, 1945), que llegó a conocer personalmente en Nueva York a Tagore, es una entusiasta de sus escritos y de su pedagogía y le dedicó varios poemas y artículos¹⁴. Gabriela, igual que Tagore, fue una educadora y maestra ejemplar.

Otro gran país, donde Tagore tiene también presencia, es México. El ilustre mexicano José Vasconcelos admira a Tagore y escribe sobre él. Daniel Moreno hace una interesante introducción al volumen de obras de Tagore *La luna nueva, El jardinero, El cartero del rey y Las piedras hambrientas y otros cuentos*, publicado por la editorial Porrúa de México con el nº 33 de su colección “Sepan cuentos”. Dicho volumen iba ya en el año 1977 por su séptima edición, que es el ejemplar que nosotros poseemos. Merece destacarse también, por lo que tiene de original y único, el libro de Pedro Requeña Legarreta *El jardín de los niños*, publicado en 1938 por la editorial Cultura de México y que recoge paráfrasis de 16 poemas de Rabindranath, con rima y métrica castellana.

Finalmente merece mención especial el premio Nobel de Literatura mexicano Octavio Paz que en su interesante libro *Vislumbres de la India*, escrito en los años en que fue embajador de México en Nueva Delhi (India). Sobre Tagore Octavio dice:

El caso de la América Latina contemporánea es un ejemplo; otro, el de Rabindranath Tagore. No fue un pensador, fue un gran artista. Su obra y su persona fueron un puente entre la India y el mundo. Admirado por los mejores en Europa, como W.B. Yeats y André Gide, en los países hispánicos tuvo fervientes y numerosos lectores. Visitó Buenos Aires y fue amigo de Victoria Ocampo, a la que dedicó un libro de poemas. Un gran poeta, Juan Ramón Jiménez, en colaboración con su mujer, Zenobia Camprubí, tradujo gran parte de su obra. Esas traducciones influyeron en muchos poetas jóvenes de aquellos años, entre ellos Pablo Neruda..¹⁵

Existe un pequeño error de apreciación en Octavio Paz, al leer las anteriores palabras. Tagore fue muchas cosas buenas, fue ciertamente artista y...también un pensador excepcional.

Sólo nos resta terminar con una frase de Tagore que siempre nos ha maravillado:

Dormía y soñaba que la vida no era más que alegría. Me desperté y vi que la vida no era más que servir. Servir y vi que servir era la alegría.

Versión aumentada de la Conferencia dictada en la jornada académica en memoria del Profesor Antonio Binimelis Sagrera en 2005 en el Centro de Español, Portugués, Italiano y Estudios Latinoamericanos de la Universidad Jawaharlal Nehru, Nueva Delhi.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Vicente Risco (Ourense: 1884-1963), fue una figura fundamental en la cultura gallega. Abogado y profesor de historia y de pedagogía. Fundador y director de dos revistas, la teosófica *La Centuria* y la de cultura *Nós*. Fue el dinamizador más importante de grupos culturales en Galiza. Pasó por etapas diferentes en la evolución de su pensamiento. Hoy es en Galiza una personalidad de obligada referencia para todos.
- 2 De la conferencia pronunciada por Risco el año 1913 en el Ateneo de Madrid, sobre Rabindranath Tagore. Dicha conferencia fue publicada posteriormente en la revista *La palabra* (Revista taquigráfica de conferencias científicas y literarias explicadas en el Ateneo de Madrid y en todos los centros españoles de cultura), nº 17-18, Madrid, 1913, p.2.
- 3 Hemos conseguido una fotocopia del artículo, muy amplio, que recoge la conferencia. Es el primer estudio biográfico serio y detallado que se publica en España sobre Tagore. Y con muy pequeños errores al hablar del contexto familiar de Rabindranath.
- 4 De *La Centuria* (revista neosófica) nº5 Ourense, año I, octubre de 1917, p. 2-3.
- 5 “Rabindranath Tagore” en *Nós* (Boletín mensual de cultura galega) nº104, año XIV, tomo 9º, Ourense 15 de agosto de 1932, p. 146-148.
- 6 Vicente Risco (1961): “En el centenario del nacimiento de Rabindranath Tagore”, diario *La Región de Ourense*, 14 de mayo de 1968, nº15.938, p. 7, suplemento de Arte y Letras.
- 7 Textos y poemas de R. Tagore pasados al gallego en: *A Nosa Terra* nºs 54 (10-05-1918), 56 (30-05-1918), 100 (15-09-1919), 101 (25-09-1919), 142 (15-06-1921), 160 (1-04-1922) y 184 (1-05-1923). Artículo de V. Risco sobre Tagore en *A Nosa Terra* nºs 123 (15-07-1920) y 208 (1-01-1925). Y en la revista *Nós* el ya mencionado del nº104 (15-08-1932). En el primero de A.N.T. relaciona a Tagore con el movimiento nacionalista gallego.
- 8 Se trata del artículo -inicialmente conferencia pronunciada por Biqueira en A Coruña el año 1920 con motivo de la exposición de obras de Castelao -publicado con el título de “Divagación engebristas” en *A Nosa Terra* nº117 de 10 abril de 1920, pp.1-4. Este artículo/conferencia fue publicado en dos libros: *Ensayos e poesías* (Vigo: Galaxia, 1974, pp. 112-127) y *Obra selecta (Poesía e Ensaio)* de *Cadernos de Povo!* Revista Internacional da Lusofonia. Ponte Vedra/Braga nº43-46, 1998, pp. 92-94.
- 9 “Cinquentenario da morte de Tagore. Poeta da paz e da amizade”. *Semanário Minho* nº70, sexta-feira 9 de agosto de 1991 (ano 2), Braga (Portugal).
- “El día 7 de agosto se cumplió el cincuentenario...” *Comunidad Educativa* nº192, diciembre de 1991, Madrid, Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación.
- “R. Tagore: Educador para a paz e criador da 1ª Escola Nova Oriental, dedicou toda a sua vida ao entendimento entre povos do Oriente e do Occidente...” *A Peneira* nº97, 1ª e 2ª quincena, agosto 1991 (ano 7), Ponte-Areias (Ponte Vedra).
- “Tagore 1861-1941. Hoy se cumple el cincuentenario de la muerte del escritor y pedagogo Rabindranath Tagore. Dedicó toda su vida al entendimiento entre los

pueblos de Oriente y Occidente”. *La Región*, 7 de agosto de 1991, Ourense, p.50.
- Conferencia: “Rabindranath Tagore, precursor de la educación nueva”, 6 de mayo de 1991, 19,30 horas, Colegio Mayor “Nuestra Señora de África” y Asociación Cultural “Rabindranath Tagore” de Madrid.

Desde el año 2000 ha publicado artículos sobre Tagore y sus instituciones educativas en las revistas españolas *Padres y Maestros* de A Coruña, BILE (Boletín de la Institución Libre de Enseñanza) de Madrid, uno en gallego-portugués en la revista *Agália* de S. de Compostela, dos en bengalí en *Jignasa* de Kolkata y otros dos en el *The Visva-Bharati Quarterly* y *Visva-Bharati News* de Santiniketan. Casa Asia de Barcelona le publicó un capítulo sobre R. Tagore en un monográfico dedicado a él y a Danielou. Y más recientemente otro en inglés el The Tagore Centre de London, que ya en el 2000 le publicó la comunicación presentada en octubre del mismo año, dentro del seminario organizado por esta institución en la Universidad londinense. El artículo “Recordando a Tagore” fue publicado en el diario *La Región* de Ourense. En el cual el autor de esta ponencia publica muchos artículos sobre diferentes temas relacionados con Tagore, y especialmente los días 7 de mayo y 7 de agosto de cada año.

- 10 Sisir Kumar Das y Shyama Prasad Ganguly, *Saswata Mouchak: Rabindranath o Spain*, Papyrus, Kolkata, 1987.
- 11 “Morada de paz (Santiniketan). La escuela de Rabindranath Tagore en Bolpur”. BILE nº733, Madrid 30 Abril 1921, p. 97-100 (por W.W. Pearson).
- “El maestro de escuela” BILE nº778, Madrid, 31 enero de 1925 p. 3-8. Este artículo había sido publicado primero en *La Nación* de Buenos Aires el 12 de noviembre de 1924.
- 12 Ketaki Kushari Dyson, *Blossoming Flower-Garden: Rabindranath Tagore and Victoria Ocampo*, New Delhi: Sahitya Akademi, 1ªreimp, 1996, XXVI+478, p. illustr. (34 plates). ISBN: 81-260-0174-7.
- 13 Victoria Ocampo, “Tagore en las barrancas de San Isidro”, Buenos Aires, *Sur*, ps. 29-30, 39-41, 1961.
- 14 Gabriela Mistral publica ya en el año 1917 en el libro de R. Ramírez: “Rabindranath Tagore, poeta y filósofo hindú” (Santiago de Chile, Casa Editora Minerva) tres comentarios líricos en verso y tres en prosa sobre Tagore. Y en el año 1949, en la revista chilena Pro-Arte, publica un artículo ensalzando a Tagore como educador, bajo el título de “El oficio lateral”. Dicho artículo fue primero una conferencia pronunciada por ella en México en el mismo año delante de un grupo de maestros.
- 15 Octavio Paz, *Vislumbres de la India*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995, pp. 127-128

La Recepción de Tagore en la Prensa Española

Emilia Cortés Ibáñez

La visita que Rabindranath Tagore realizó al Reino Unido en junio de 1912, así como la publicación de la versión inglesa de *Gitanjali* -introducción de Yeats-cinco meses más tarde -en noviembre-, y el hecho de que su figura quedase recogida en alguna publicación¹ fueron el inicio de la popularidad del poeta indio en ese país. En el verano de 1913 visitó Norteamérica y en otoño recibió el Nobel.²

En España, en 1913, Pérez de Ayala le dedicó algunas páginas en la prensa; comenzó el 23 de agosto de 1913, en *La Tribuna*, bajo el título “*Gitanjali*”, donde incluye la traducción de poemas e indica que se trata de un nuevo poeta bengalí que “No hace más de tres meses que se vertió en lengua inglesa, y ha sido tanto el interés que ha despertado que hubo de reeditarse varias veces en tan corto plazo”; añade que también es músico y que en su país se le tiene como santo. Unos días más tarde, el 29, publica “Pasado y futuro”, donde habla de Tagore, candidato al Nobel, y de la rápida popularidad que ha conseguido en Gran Bretaña.³ Pérez de Ayala se marchó a Norteamérica para contraer matrimonio y el 24 de octubre, desde Allentown, Pensilvania, escribió el artículo “Tabla rasa. Optimismo y pesimismo”, en el que se refiere al ensayo filosófico de Tagore publicado en *The Hibbert Journal* e identifica la India con el pesimismo y Grecia con el optimismo.⁴

El 5 de marzo de 1914 Ramiro de Maeztu publicó en la revista *Nuevo Mundo* el artículo “Tagore el poeta”; es interesante su lectura porque la valoración que hace del flamante premio Nobel es opuesta a las críticas positivas que, como norma general, se le harán a Tagore. Entresaco una muestra de dicho artículo:

[...] Su filosofía se expresa en otro libro: *The Realisation of Life* (*La realización de la vida*). El solo título nos revela al hombre. Prometer la realización de la vida es como brindarnos el elixir de la felicidad. Es la panacea del charlatán que busca sus clientes en el océano de la estupidez universal. [...] El hombre superior, según Tagore, no es el que domina, sino el que se contenta. A lo cual puede responderse que eso de contentarse es cosa cómoda. No requiere sino echarse a dormir.⁵

Dos días después, el 7 de marzo, el orensano Vicente Risco dio, en el Ateneo de Madrid, la conferencia titulada “Rabindranath Tagore (Premio Nobel de Literatura)”⁶, que fue publicada en la revista *La Palabra*⁷ y que sería reproducida casi íntegramente años después en *A Nosa Terra*.⁸ En esta conferencia, tras una introducción, en la que recoge autores que se han detenido en la figura de Tagore antes que él -Evelyn Underhill, Pérez de Ayala, Domínguez Berrueta y Ramiro de Maeztu-, habla de los *babus*, de la familia de Tagore y de la vida de éste; incluye algunos fragmentos de su obra y afirma que sus versos le “recuerdan las poesías de otros místicos de origen mahometano”, termina afirmando: “No hay más religión que la de la belleza y el amor; no hay más culto que el arte; no hay otra moral que la obediencia a la ley interior de la compasión y de la paz” (pág. 38). Con posterioridad, el 25 de mayo de 1914, en el Ateneo, Risco dio la conferencia “La influencia del pensamiento oriental en Occidente”.

A todo esto se unió la llegada a España de las traducciones en inglés de la obra del poeta, publicadas por MacMillan de Nueva York.

El nombre de Tagore fue haciéndose frecuente en los periódicos españoles aunque, a veces, sin identificarlo correctamente, como le ocurrió al cronista enclavado en París, en 1913, Mariano de Cavia, que creyó que el Premio Nobel lo había ganado el escritor austriaco Peter Rosegger; de Cavia muestra decepción al ver que el Nobel no ha recaído en Benito Pérez Galdós⁹. Este no será el único decepcionado; unos días antes también habían mostrado este mismo sentimiento el periódico *El Liberal*¹⁰ y *El Imparcial*¹¹. Todos coincidían en que el ganador habría debido ser el español -Pérez Galdós; pero no perdamos de vista que el ganador no había sido Peter Rosegger sino Rabindranath Tagore.

Zenobia accedió a la obra de Tagore en 1913, a través de la traducción inglesa y de inmediato la tradujo a español, tanto llamó su atención la belleza de

la obra del poeta indio. Enseñó su traducción al poeta Juan Ramón Jiménez, a quien hacía muy poco había conocido, y este la animó a seguir traduciendo y le brindó la idea de publicar el trabajo, además de ofrecerse a revisar la traducción -sólo para que no perdiese su estética puesto que él no conocía la lengua inglesa- e incluir en la publicación un poema de su creación. Lo que comenzó como un intento de aproximación, de Juan Ramón a Zenobia -de la que se había enamorado-, se convirtió en un trabajo denso, completo, que sirvió para ampliar el número de lectores de Tagore y para unir definitivamente a la traductora y al poeta español.¹²

La primera traducción que aparece publicada en español de la obra de Tagore, hecha por Zenobia Camprubí, es “Anochecer de julio”, una charla del poeta indio, firmada con las iniciales “Z.C.A.”. Se publica en *La Lectura*, en marzo de 1914, y está precedida de una breve presentación del poeta: “(Rabindranath Tagore, el místico y poeta indio, es popular por todos los territorios en que se habla el bengalí. Una de sus vocaciones es la de maestro. [...])”.¹³ De estas palabras se desprende la sencillez y los sentimientos que trascienden de la obra de Tagore. Esta misma charla, y con el mismo título, también fue publicada en agosto de 1914 en el periódico *El Imparcial*¹⁴; aquí Zenobia firma la traducción con su nombre completo, Zenobia Camprubí Aymar.

La primera obra de Tagore traducida por Zenobia fue *La luna nueva* que apareció el 31 de julio de 1915 con una tirada de 1.000 ejemplares. El libro tuvo mucho éxito, tanto que tres meses más tarde, el 20 de octubre, salió la segunda edición con 2.000 ejemplares. Incluía el poema de J.R. “Al niño indio de *La luna nueva*”. La traducción estaba firmada por unas discretas iniciales¹⁵, “Z.C.A.”, que no eran otras que las de Zenobia Camprubí Aymar; quiso mantener el anonimato pero no lo consiguió porque María Martínez Sierra lo dio a conocer en su sección de *Blanco y Negro*, aunque de manera errónea al dar “Zenaida” por Zenobia. La crítica que hace Martínez Sierra es muy buena:

La traducción es limpia, exacta, absolutamente fiel al original, cuya emoción sana y honda, libre de toda afectación, pueden ustedes gozar a través de ella [...]. Hoy hablo a ustedes de él [el libro] especialmente para celebrar el que una mujer le haya puesto al alcance de todas las mujeres españolas.¹⁶

Martínez Sierra había traducido con anterioridad tres poemas de Tagore -

”The Beginning”, “The Wicked Postman” y “Twelve o’clock”-¹⁷ que habían aparecido en *Blanco y Negro*¹⁸, por ello aún debemos valorar más la crítica positiva que hace del trabajo de Zenobia.

Gil Blas se hace eco de la obra y publica unos fragmentos -”IV. El niño es así...”, “VII. El principio”, “XXXI. El héroe” y “XL. El último trato”. Todo está precedido por una extensa y detallada crítica, muy buena tanto para Zenobia como para Juan Ramón:

Tagore, que es un lírico de una diafanidad inimitable, nos muestra su niño echándonoslo en los brazos. Tanta diafanidad hay en este libro que vemos al lado y a plena luz las cosas pintorescas que suceden en él, y los distantes paisajes en que suceden. [...] Todo eso, más todo el espíritu que debe buscarse y encontrarse sólo en el libro, hace de *La luna nueva* una cosa excelsa.¹⁹

Zenobia recibió la noticia del éxito de *La luna nueva* cuando estaba en Nueva York donde su madre la llevó con el fin de alejarla de Juan Ramón, a quien no quería para marido de su hija; es sabido que no consiguió separarlos, el poeta la siguió a Norteamérica y el 3 de marzo de 1916 se convertían en marido y mujer en la ciudad de los rascacielos. Y Zenobia continuó traduciendo.

En 1917 el crítico Enrique Díez-Canedo dedica cuatro páginas a la semblanza del indio.²⁰ Margarita Nelken recoge el trabajo de traducción de Zenobia y algo más: la importancia de esta mujer en la vida y obra de Juan Ramón. Nelken vio con precisión desde el principio lo que los demás hemos visto muchos años después:

La obra de la traductora no se puede comparar, claro está, con la del poeta; pero la sigue y la hace inseparable de ella, y ya nosotros no podemos pensar en la obra de Juan Ramón Jiménez sin pensar en la paz que a esta obra da el espíritu de paz, de alegría tranquila y de espontaneidad, de Zenobia Camprubí.²¹

Nelken valora muy positivamente el trabajo de Zenobia:

No se trata de una traducción vulgar; mucho había que sentir en sí y en torno de sí mismo la inmensidad para ir hacia una inmensidad como la de Tagore; y era necesario revivir la vida de su exaltación para recrearla al traducirla. No, no



Zenobia Camprubí de Jiménez

es una traducción vulgar; es obra de belleza, y, paralelamente a la emotividad de Juan Ramón Jiménez -¿no son paralelas sus vidas?- se extiende como una hermana comprensiva, la emotividad de estas traducciones de Zenobia Camprubí.²²

Esta no es la única ocasión en la que Margarita Nelken se detiene en la figura y en la labor de Zenobia, de la que dice: “[...] La traductora de Tagore es verdaderamente como debía ser la que era llamada a traernos la ofrenda insuperable de aquel libro excelso entre todos los libros.”²³ Y continúa:

Traducir solamente es obra vulgar; traducir con tanta devoción que la obra traducida, lejos de disminuirse, reciba una emoción nueva, es crear belleza, lo mismo que al idear, intencionadamente, una belleza nueva, un traductor vulgar no podría traducir a Tagore; mejor dicho, no se le hubiera ocurrido. La comprensión sola es fría; era necesario sentir completamente los mismos sentimientos de Rabindranath; era necesario ser poeta también.

[...] Tagore, a través de ella, se nos aparece como la luz que, según la frase del mismo Tagore, llena el mundo.²⁴

Nuevamente Vicente Risco se ocupa de Tagore, esta vez en su recién creada

revista *La centuria*. En el artículo, sin firma, “Rabindranath Tagore” nos informa de los orígenes del poeta: el abuelo, diplomático; el padre, jefe de una secta religiosa; su hermano, pintor y director de la Escuela de Arte de Calcuta; y su hermana que publica la revista *Bharati*. Habla de su formación, de su poesía y de su inmersión en la reforma de la educación en la India, sin olvidar las traducciones: “Los poemas de Tagore, al pasar al inglés, pierden naturalmente todo su colorido musical, pero no la originalidad de las imágenes [...]”. A continuación incluye algunos textos de Tagore: “Yo creía que mi viaje tocaba a su fin”, “Deidad del templo arruinado” y “Yo espero solamente al Amor”.²⁵

El tema que nos ocupa no pasa desapercibido a José Ortega y Gasset que vierte sus opiniones en *El Sol*²⁶ y recoge la sencillez de la obra del indio: “[...] Esta lírica se compone, pues, de cosas universales, que dondequiera hay, dondequiera ha habido, y hacen de ella un pájaro pronto a cantar desde toda rama”.²⁷ Ortega no se queda en lo inmediato de la poesía de Tagore, va más allá, a lo universal, a lo cósmico: “[...] Tiene, en efecto, para mí esta poesía el valor de un experimento, porque Rabindranath, abandonando toda la *mise en scène* del arte oriental, que suele estorbar nuestra aproximación, conserva intacto su asiatismo.”²⁸ Y concluye con el misticismo del indio:

[...] Rabindranath es un poeta místico. Tuvo en su mocedad amores terrenos, que cantó en *El jardinero*; pero el resto de su obra, espléndido edificio lírico, no tiene, señora, más inquilino que Dios. Pero es el Dios de la India; un Dios benévolo, que viaja en su carro de oro entre el polvo de los caminos aldeanos; un Dios sonriente, que “sobre el ancho mundo hace danzar muerte y vida gemelas”; un “maestro-poeta”, que ha hecho de la vida de Tagore “una cosa simple y recta, parecida a una flauta de caña que él sabe llenar de música”.²⁹

Para Manuel Machado la lectura de Tagore es un bálsamo³⁰ y habla de la “fecunda labor social” que lleva a cabo en India.³¹

La aparición de las nuevas traducciones, *Las piedras hambrientas* y *Ciclo de primavera*, queda recogida por la prensa.³² La irrupción de *El rey del salón oscuro* es motivo para que José Castellón haga un interesante análisis de la estética de su autor:

El poeta no sigue los usuales procedimientos de forma moderna, sino que

presenta un estado de sueño, en vez del realismo al uso. Los temas están velados y una neblina borra los detalles psicológicos, dejando a los personajes con un aspecto siluetado; [...]; pero, en cambio, acusa un admirable y seguro delineamiento en el trazado íntimo y simbolista. Tagore no es un escritor realista.³³

Zenobia y Juan Ramón no se contentan sólo con traducir a Tagore sino que preparan la puesta en escena de *El cartero del rey*. No fue tarea fácil, para verlo sólo hay que leer la correspondencia entre Zenobia y el indio. Tuvieron que saltar numerosos obstáculos pero finalmente se estrenó en Madrid, en el Teatro Princesa, el 6 de abril de 1920, casi sin ser anunciado y tras muy pocos ensayos. La función recibió aplausos pero los auténticos triunfadores de la misma fueron: Tagore, Vázquez Díaz y Zenobia. Hubo dos funciones más, el 7 por la noche y el 8 por la tarde.

Son muchos los periódicos que recogen la noticia. La puesta en escena de la obra es motivo para las críticas más amplias, aunque en algunas ocasiones con importantes inexactitudes; por ejemplo, Casado afirma de Zenobia que es viuda del poeta Juan Ramón Jiménez y que Tagore alcanzó el Nobel en 1914; aunque en otros puntos es preciso: “[...] la interpretación, que adolecía de falta de ensayos, hasta el extremo de que hubo actor que se equivocaba como si fuera un simple aficionado. [...] El público, muy selecto, superando la calidad a la cantidad”.³⁴ No fue el único en dar una opinión negativa de la función, Critilo coincide en sus apreciaciones: “Ya el teatro, semivacío, era un motivo más de tristeza. Y una vez levantado el telón, ni la disposición de la escena, ni el atavío de los actores, ni, mucho menos, su arte, añadían nada al poeta, o, por mejor decir, tomaban de él lo que debían”.³⁵

La política no es ajena a la obra de Tagore, tal y como expone José de Laserna en *El Imparcial*: “Tagore, degradado recientemente de los honores oficiales que el Gobierno inglés le hubo concedido, adquiere ahora, por su significación política, mucho mayor relieve en su propio país”.³⁶

Correa-Calderón define *El cartero del rey* como “un avance hacia el teatro del arte”, y califica la labor de Vázquez-Díaz, sus *esquises* de trajes y decoraciones, de interesante pero no así la plasmación que de los mismos realizaron sastres y escenógrafos.³⁷

La traducción no pasa desapercibida para los espectadores y observan que: “[...] es delicada y revela cuán bien ha sabido asimilarse el sentimiento y depurado estilo del gran poeta indio”.³⁸ Sin embargo: “[...] la acción es lánguida y el movimiento nulo, confiando todo a las exquisiteces del diálogo y a la bien dibujada psicología de los sencillos personajes. Por esta causa el público se mostró algo frío, aunque reconociendo las muchas bellezas que la obra encierra”.³⁹

El Universo también recoge el estreno y afirma que Tagore se ha dado a conocer en poco más de diez años; respecto a *El cartero del rey*, escribe: “[...] fábula o cuento tiernísimo, que, en último extremo, pertenece a un simbolismo e impresionismo completamente occidentales”.⁴⁰ En cuanto a la traducción, quizás sea este periódico el único que no se refiere al buen trabajo llevado a cabo por Zenobia: “[...] no podemos permitirnos el lujo de ser galantes con la señora doña Zenobia Camprubí, por la sencilla razón de que desconocemos el original y sus versos”.⁴¹

En líneas generales todas las críticas coinciden en que la representación de la obra no fue excepcional, así lo vemos con el personaje de Amal, interpretado por la Srta. Hermosa -sobrina de María Guerrero-, alma de la función: “El ‘ramage’ de la señorita Hermosa, por desgracia, no está en relación con su espléndido ‘plumage’, ni éste con el carácter que se le encomendó”.⁴²

*El Debate*⁴³ reconoce la hospitalidad de María Guerrero y Fernando Díaz Mendoza al acoger la obra en su teatro, el Princesa. *El Liberal*, bajo la pluma de J. Venegas, afirma:

[...] El conocimiento que posee el público español de este gran poeta indio se debe al trabajo meritísimo de doña Zenobia Camprubí, esposa de Juan Ramón Jiménez, nuestro alto poeta. Los poemas de Rabindranath, dolientes, historias de las inquietudes infantiles, relatos llenos de emoción de las ilusiones primeras y de los primeros desencantos de los niños, han sido presentados al lector castellano, con toda su fragancia, por la ilustre traductora.⁴⁴

El Noticiero sevillano escribe de Tagore: “Pero hay seres elegidos y enviados para ser misioneros de mensajes, mensajeros: para revelar las voces interiores y la voz de las cosas, la voz de su raza y de su edad, la armonía de los mundos, los poetas”.⁴⁵

En 1921, será la condesa Pardo Bazán⁴⁶ quien ofrezca una panorámica general de Tagore y quien destaque de manera especial el contenido filosófico del lirismo de su obra, además de indicar la posible influencia que el belga Metterlinck ha tenido en él. También señala la importancia que tiene para Tagore “la emoción”, a la que hace responsable de la creación artística, y afirma que el poeta “no canta por cantar, y que trata de enseñar, de inculcar algo, directa o indirectamente”. Y de lo particular, que es Tagore, deriva a lo general, que es la India, cuando afirma:

[...] Al hablar de un mundo de “apariencias” o al asegurar que lo infinito, en la India, no es solamente una idea filosófica, sino algo tan real como la luz del sol, comprendemos que el poeta es retoño de una raza más capacitada para la meditación que para la acción, la raza creadora del sueño con los ojos abiertos, del Nirvana beato.⁴⁷

Luis Santullano presenta a Tagore como el poeta de los niños: “[...] que ríe y llora con ellos, penetra sus almitas y participa de sus alegrías y dolores, muchas veces más fuertes, en su aparente insignificancia, que las más fuertes emociones de los hombres”.⁴⁸ Se extiende en la escuela de Santiniketan, en el día a día de los alumnos, y termina aludiendo al viaje de Tagore a España, tema que la prensa repetirá en numerosas ocasiones. El anunciado, y nunca realizado, viaje de Tagore a España, al que se pretende hacer coincidir con la puesta en escena de otra de las obras del poeta indio, *El rey y la reina*. Así lo vemos en *La Correspondencia de España* donde, bajo el título “Honremos a Tagore”, el Caballero de Gracia se muestra muy explícito al hablar del poeta:

El gran poeta indio, que es un decidido pacifista -y no de ahora-, ha estado recientemente en Londres y París, donde las figuras más altas de las intelectualidades inglesa y francesa le han hecho objeto de las más señaladas distinciones, demostrativas de la admiración que en todas partes despiertan la figura y la obra del poeta bengalí.

Algo parecido debe hacerse en Madrid. Los elementos intelectuales no han de necesitar para ello de ninguna excitación. Con la coyuntura que la Escuela Nueva le ofrece, el público podrá saludar a Tagore efusivamente. Queda el elemento oficial. Sería sensible que se dijera de él que en esta ocasión queda a la zaga.

Rabindranath Tagore, el poeta indio de fama mundial, debe ser recibido con todos los honores.⁴⁹

ABC también recoge el proyectado viaje y, además de darnos la semblanza del poeta, nos informa de que el Dr. Marañón y Juan Ramón son las personas encargadas de los preparativos y la organización de la visita de Tagore.⁵⁰ También se hace crítica de los actos que preparan para recibirlo:

Todo lo demás, con sus inevitables banquetes -¿no sería tratar a Rabindranath Tagore como a un concejal cualquiera eso de ofrecerle un banquete?-, sus fiestas académicas, sus empingorotadas y tediosas solemnidades con lectura de artículos y con discursos brillantes, es lo menos adecuado a la insigne figura del poeta y pedagogo indio.

En último término una excursión apacible a unos jardines -los de Aranjuez o la Granja- con unas sazonadas frutas españolas, a falta de ambrosía y de miel hiblea.⁵¹

Juan Guerrero, gran amigo de los Jiménez, incluye en la prensa de provincias las excursiones que Tagore va a realizar en España:

Rabindranath Tagore llega a Madrid, afortunadamente en plenitud de primavera y en sus excursiones a Toledo, el Escorial, tal vez Aranjuez, y luego Andalucía, será guiado por los espíritus más escogidos de nuestra Patria, que, sencillamente, sin alharacas ni golpes de platillo, le harán conocer algo de lo mejor de España.⁵²

Otra de las facetas de Tagore, la de educador, llegó a España por el interés mostrado por algunos educadores católicos y a través de las páginas del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (BILE)*; no es extraño que fuese esta publicación mensual, y no otra, la que lo recogiese ya que uno de los objetivos de la misma era hacerse eco de los movimientos de la época en materia de educación, ciencia y arte. En 1921, en el artículo “Morada de Paz (Shantiniketan). La escuela de Rabindranath Tagore en Bolpur”, W.W. Pearson⁵³ habla del viaje que realizó a Bolpur para visitar a Tagore y su escuela. La visión que da de ésta coincide con las nuevas tendencias pedagógicas que se habían instalado en Europa y, sin duda, nos hace recordar las innovaciones que en el terreno de la enseñanza había adoptado la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) española:⁵⁴ clases al aire libre,

excursiones, deportes, estudio de la naturaleza, música, convivencia entre profesores y alumnos, etc. Pearson completa el artículo con detalles del día a día: número de alumnos y profesores, horario, régimen interno, sencillez de la escuela, etc.; y fija, como puntal capital del proceso educativo, la figura del maestro, para quien debe ser imprescindible contar con vocación de enseñante.

Este último punto será desarrollado por el propio Tagore en 1925, nuevamente a través de las hojas del *BILE*⁵⁵ donde afirma: “los maestros que se jactan de su disciplina han nacido tiranos” (pág. 7). Defiende la libertad en la escuela porque es absolutamente necesaria, tanto para el desarrollo intelectual como moral del niño: libertad de inteligencia, de sentimientos y de voluntad. La escuela debe ser para el niño su nido, no su jaula.

Estas dos apariciones de Tagore en el *BILE* son el inicio de otras muchas relacionadas con la educación que en el futuro serán recogidas por la prensa.

Volviendo al tema del estreno de sus piezas teatrales, una segunda obra, *El rey y la reina*, se pone en escena. El estreno tuvo lugar el 9 de abril de 1921, a las 6 de la tarde, en el Hotel Ritz. El ensayo general, en el Ateneo de Madrid, el 15 de marzo. El reparto de la función quedó recogido en el programa y en la prensa:

[...] Su dominio de la obra y su comprensión les permitían [a los actores], sin embargo, transmitir íntegramente su perfume. Magda Donato, notable reina Sumitra; Pepita Serrano, en la ingenua y amorosa Ila, y los Sres. Mantecón, De Benito, Bilbao, Gallego, Colomer, Ballestero, Xammar y Caballero se mostraron entusiastas y artistas, y fueron premiados con justos aplausos.⁵⁶

*El Imparcial*⁵⁷ se ocupó de la función de *El rey y la reina*, así como *El Debate* que, con una extensa crítica, abunda en el contenido de la obra:

La forma, exquisita siempre y arrebatadora en muchos momentos; la intensidad pasional y la riqueza y solidez ideal de *El rey y la reina* hacen de esta producción una obra maestra.

La señora Camprubí de Jiménez ha merecido bien de la literatura española al traducirla primorosamente.



TEATRO DE LA ESCUELA NUEVA EN EL RITZ.—Jóvenes que interpretaron «El Rey y la Reina», de Rabindranath Tagore. (Fot. VIDAL.)

El señor Rivas Cherif y sus colaboradores son dignos de aplauso por su labor de divulgación y de educación artística.

De la interpretación, no puedo juzgar. Por las condiciones del local, cuando mucho, veía la cabeza de algún actor; ordinariamente no veía nada y no bastaba *oír* para formarse juicio de la interpretación; es necesario *ver*. Sólo puedo afirmar que me agradó la manera de decir de las señoritas Donato y Barrio y la del señor Mantecón.⁵⁸

Manuel Machado se detiene en la obra de Tagore desde su columna de *La Libertad*, bajo el título “El Teatro de la Escuela Nueva”: “él [Tagore] ha sabido colocar el corazón del ideal en el viejo ideal del corazón: el Amor. Por eso llegan a nosotros, con una fuerza afectiva, todas las innumerables y uniformes bellezas de su obra, cuya idea matriz y generadora no es otra que el Amor.”⁵⁹

En este mismo mes de abril la prensa nos informa de que el viaje se ha suspendido y publica las cartas y telegramas de Tagore, escritos en los meses de febrero y abril, que les ha dado Juan Ramón.⁶⁰ Definitivamente, Tagore nunca vino a España.

27 de abril de 1921

VIAJE SUSPENDIDO

RABINDRANATH TAGORE

Se había anunciado que en esta semana llegaría a Madrid el gran poeta indio Rabindranath Tagore. Posteriormente se han recibido noticias del aplazamiento de la visita a España. El viaje actual del poeta por América y Europa no es de recreo, sino de campaña social, sujeta, por tanto, a muy diversas contingencias. El poeta Juan Ramón Jiménez nos envía los siguientes telegramas y cartas, que explican las primeras noticias de la llegada y la súbita suspensión del viaje:

Cable de Chicago. 6 de febrero.

"Llegaremos Lisboa 23 marzo, vapor "Braga", y visitaremos Madrid. ¿Estarán ustedes ahí?"

Carta de Chicago. 12 de febrero.

"Hace pocos días cablegrafié a ustedes dándoles cuenta de nuestro propósito de embarcar en el vapor "Braga", que saldrá para Lisboa el 11 de marzo, y preguntándoles si estarían ustedes en Madrid hacia esa fecha. Su cable de bienvenida nos llenó de alegría.

Ahora siento mucho verme obligado a decirles que hemos tenido necesidad de modificar nuestro primer plan porque no encontramos pasaje conveniente en el vapor "Braga", ni había barco mejor que saliera directamente para Portugal o España. Con que hemos tomado nuestro pasaje en un barco holandés que sale el 19 de marzo para Rotterdam. Esperamos ir en tren de Rotterdam a Madrid, por París.

Esto sólo quiere decir que tardaremos más de lo que habíamos calculado; pero suponemos encontrarnos con ustedes en Madrid a fines de marzo o a primeros de abril.

Anticipamos con júbilo los días en que podamos vernos en su país, etcétera."

Carta de Boulogne-sur-Seine. 18 de abril.

"La carta y el telegrama de ustedes nos han esperado muchos días en París. Nos detuvieron, sin poder nosotros evitarlo, en Londres, y no hemos llegado a París hasta el sábado pasado. Estaremos aquí poco tiempo, y pensamos salir para Madrid el próximo martes.

Mañana o el otro diremos a ustedes en qué tren salimos, etc."

Telegrama de Boulogne-sur-Seine. 21 de abril.

"Salimos de París próximo martes, cinco de la tarde."

Telegrama de París. 23 de abril.

"Obligado forzosamente dejar mi visita España hasta fin de mi viaje. Deploro profundamente tanto fastidio.—Rabindranath Tagore."

La aparición, años después, en 1925, de la traducción española de *Tagore, educador*, de E. Pieczynska⁶¹, ayudó a conocer más la figura del poeta.

En 1943 se llevó nuevamente a escena *El cartero del rey*, el 8 de junio, en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección escénica de Modesto Higuera, director del Teatro Español Universitario. La crítica fue buena.

Este hecho hizo que la prensa siguiese ocupándose del poeta y de su poesía:

Hay en la poesía de Tagore un verso fuerte y audacísimo, creado para la hora de la prostración y el abatimiento. Dijérase que toda la poesía del autor de *Chintra* está apoyada en esta meridiana claridad interior, en la que además se esconde, para quien sabe leer palabras adentro, todo el ejercicio de una movilidad espiritual.⁶²

Entre Zenobia-Juan Ramón y Tagore existió una corriente interna, que trascendía a su obra y que no pasó desapercibida a la prensa. Es inevitable la comparación, el paralelismo entre los dos poetas:



Una escena de "El cartero del rey", de R. Tagore, montada recientemente por el T. E. U.

Representan, sin duda, el tono de un lirismo tan auténtico como exclusivo. Un lirismo en las cosas mismas, no sobre las cosas. [...] Así, hay momentos en que, por una, a simple vista, paradójica asociación de ideas, vemos en Tagore momentos de un indudable andalucismo; andalucismo, desde luego, exclusivo de Juan Ramón, del mismo modo que algunos espasmódicos arrebatos de éste no son más que finos cambiantes de un puro crepúsculo oriental.

Sin embargo, y precisamente por esto, es necesario -indudablemente necesario-, para situar bien estas dos figuras, trascender a innumerables puntos de vista, colocándolos subjetivamente individuales, aunque una penetrante mirada totalizadora y abstracta haga presuponerlos como un solo dosel con dos facetas.⁶³

La carta que Zenobia escribió a Tagore, desde Madrid, el 9 de abril de 1920, muestra la vehemencia con la que ella esperaba su encuentro con el poeta -encuentro que nunca se produjo- y una unión de almas: “Juan Ramón y yo, querido maestro, que estamos en diaria comunión con su intangible espíritu, deseamos que el destino nos una, un día feliz [...]”.

Como es de suponer, la muerte de Tagore -7 de agosto de 1941- fue recogida por la prensa que dio una semblanza global de su figura, sirva de ejemplo lo vertido por *ABC*:

Tagore fue el poeta lírico por excelencia. Sin proponérselo, de un modo natural, como fluye el agua de los manantiales, alcanzó la cumbre de una poesía profunda y tierna, llena de imágenes claras, pensamientos de luz y ritmo sencillo y sereno. En cualquiera de sus poemas aparece esta gracia íntima bordada en metáfora e imágenes de una dulce belleza.

Tagore ha influido en la poesía actual intensamente. En muchos poetas contemporáneos la originalidad del vate indio dejó huellas muy hondas. Su reputación llegó hasta los más apartados confines del mundo.⁶⁴

Su muerte fue sólo física porque su figura sigue estando vigente, así lo demuestra la prensa cuando recoge el aniversario de la efemérides:

Es evidente que las concepciones vitales de Tagore siguen estando vigentes cuarenta años después de su muerte. [...] se acerca mucho a ese existencialismo propugnado por una gran parte de la juventud contemporánea. [...], la

civilización actual se topa con las mismas barreras. Para Tagore el nacionalismo, el imperialismo y las consiguientes rivalidades entre Estados, y, en consecuencia, las guerras, le merecían la consideración de falsas doctrinas y de acontecimientos dolorosos y lamentables. [...] vivió su larga existencia en el curso de un periodo histórico agitado por sangrientas luchas entre pueblos. [...] Y cuando seguimos asistiendo a los mismos acontecimientos, y presenciamos cómo se tambalean los postulados morales ante los intereses de las grandes potencias, es bueno recordar a un hombre como Rabindranath Tagore, todo un mesías de la paz y el amor.⁶⁵

En 1961, se festejó el centenario de su nacimiento y una vez más quedó recogido en la prensa; sirva de ejemplo *La Estafeta Literaria*⁶⁶ que, en el mismo número, incluye un artículo de Juan Roger Rivier, otro de Emilio Gascó Contell, un texto de Juan Ramón Jiménez y el artículo “Mi arte” de Tagore. Roger Riviere destaca su faceta de pensador, “lleno de las tradiciones religiosas y filosóficas de su país”, habla de su vida, de su mundo interior, de su preocupación social y por la educación, para terminar con la bibliografía del poeta en español.

En 1991, con motivo del cincuenta aniversario de su muerte, Shyama Prasad Ganguly escribió “Recordando a Tagore”⁶⁷ donde repasa la “labor colosal” del poeta y los diversos actos solemnes que se llevarían a cabo en la India con motivo del aniversario. No pasa por alto la estrecha relación entre España y el poeta: “España parece ser el único país en Europa en donde generaciones sucesivas de lectores han sostenido un interés continuo en él”, así como la importancia que en ello tuvo la gran labor llevada a cabo por Zenobia y Juan Ramón, también responsables -al lado de otras destacadas personalidades- de que América Latina tuviese acceso al indio. No obstante, occidente no conoce la producción de los últimos diez años de Tagore.

Y hasta aquí una aproximación al tema que nos ocupa. Termino con una cita actual, aparecida con motivo del 150 aniversario del nacimiento del poeta que aquí celebramos; son palabras de Gora:

“Ya no hay en mí lucha entre hindúes, mahometanos y cristianos. Hoy toda casta de la India es mi casta y la comida de todos es mi comida”.

Hoy nos queda de él su ejemplo de moderación, su amor a la naturaleza y algo que es más difícil de nombrar: una sensibilidad.⁶⁸

NOTAS

- 1 Así ocurrió en la obra de la escritora inglesa Evelyn Underhill, *The Mystic Way: A Psychological Study in Christian Origins*, London and Toronto, J.M. Dent & Sons, Ltd. / New York, E.P. Dutton & Co., 1913.
- 2 Véase Tomás Sarramía Roncero, “Zenobia Camprubí – Hispanic Link of Rabindranath Tagore”. *Hispanic Horizon* 4, 1986-87, pp. 8-24. Este autor también se ocupó de la correspondencia entre Zenobia y Tagore: “Pulso íntimo de un epistolario (Las cartas de Zenobia Camprubí a Rabindranath Tagore)”, *La Torre* XXXI, núm. 121, Universidad de Puerto Rico, julio-septiembre, 1983, pp. 134-156.
- 3 Pérez de Ayala, “Pasado y futuro”, *La Tribuna*, 29 de agosto de 1913. Agustín Coletes Blanco, “Un apunte sobre la fortuna de Tagore en España”, *Archivum*, núm. 48-49, 1998-1999, pp. 147-179, recoge lo vertido por Pérez de Ayala los días 23 y 29 de agosto, 1913.
- 4 Pérez de Ayala, “Tabla rasa. Optimismo y pesimismo”, *La Tribuna*, 24 de octubre, 1913, p. 6.
- 5 Ramiro de Maeztu, “Tagore el poeta”, *Nuevo Mundo*, año XXI, núm. 1.052, jueves, 5 de marzo de 1914, p. 3.
- 6 Según recoge el *Boletín de la Biblioteca del Ateneo Científico, Literario y Artístico*, Año V, núm. 12, Madrid, mayo de 1914, p.222.
- 7 Vicente Risco, “Rabindranath Tagore (Premio Nobel de Literatura)”, *La Palabra. Revista taquigráfica de conferencias científicas y literarias explicadas en el Ateneo de Madrid*, Año I, núm. 17-18, septiembre 1913, pp. 25-39. Hago notar que la fecha de la publicación es anterior a la fecha en que fue dictada la conferencia; esta contradicción queda explicada en la “ADVERTENCIA”: “No habiendo sido posible obtener de algunos conferenciantes la devolución de las cuartillas que les fueron entregadas para su corrección [...], insertamos en dichos números 17-18 y 21-22 de 1913 conferencias que han sido pronunciadas con posterioridad [...]” (*La Palabra. Revista taquigráfica de conferencias científicas y literarias explicadas en el Ateneo de Madrid*, Año I, núm. 21-22, noviembre de 1913).
- 8 También publicó traducciones de los poemas de Tagore en *La Centuria, A Nosa Terra y Nós*. Para todo lo relacionado con Vicente Risco véase José Paz Rodríguez, “La recepción de Rabindranath Tagore en España, Portugal y América Latina”, *XVIII Antonio Binimelis Memorial Lecture*, Centre of Spanish, Portuguese, Italian and Latin American Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Febrero de 2005, pp. 1-2.
- 9 Javier Bueno, “Los premios Nobel”, *La Tribuna*, 20 de noviembre, 1913, p. 7.
- 10 E. Gómez Carrillo, “El vencedor de Galdós”, *El Liberal*, 14 de noviembre, 1913.
- 11 *El Imparcial*, 15 de noviembre, 1913.
- 12 Para conocer la relación Zenobia, Juan Ramón y Rabindranath, el proceso de las traducciones y la relación epistolar entre Zenobia y Tagore, véase Emilia Cortés

- Ibáñez, “El epistolario, espejo de la intrahistoria”, en *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Emilia Cortés Ibáñez (coord.), pp. 265-290, Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía (UNIA)-Fundación Caja Rural del Sur, 2010.
- 13 “Anochecer de julio”, por Rabindranath Tagore”, *La Lectura. Revista de ciencias y de artes*, núm. 159, Año XIV, marzo 1914, pp. 272-276.
 - 14 “Anochecer de julio”, *El Imparcial*, año XLVIII, nº 17.052. Madrid, 10 de agosto, 1914, p.4.
 - 15 “Cabalísticas iniciales” como las llamó Ramón Gómez de la Serna, al aparecer *La luna nueva*, en *Gil Blas*, en 1915.
 - 16 Gregorio Martínez Sierra, “Un buen libro”, *Blanco y Negro*, 12 de septiembre, 1915, p. 26.
 - 17 Sobre este punto véase Agustín Coletes Blanco, “Más sobre Tagore en España: una traducción olvidada (inglés-español) de Martínez Sierra”, *Archivum*, núm. 50-51, 2000-2001, pp. 119-148; en su trabajo incluye las traducciones de “The Beginning”, “The Wicked Postman” y “Twelve o’clock”, versión de Zenobia y versión de María, además de un trabajo comparativo sobre las mismas.
 - 18 “*La Luna Creciente*”, *Blanco y Negro*, 15 de agosto, 1915, p. 24.
 - 19 “*La luna nueva*, de Rabindranath Tagore”, *Gil Blas*, núm. 38, Año I, Madrid, 12 de octubre de 1915, p. 6. *España*, año 1, núm. 30, Madrid, 19 de agosto de 1915, p. 9, también recoge poemas traducidos.
 - 20 Enrique Díez-Canedo, “Rabindranath Tagore”, *Hermes*, núm. 6, Bilbao, junio 1917.
 - 21 Margarita Nelken, “Cartas de Madrid. Publicación completa de las obras de Juan Ramón Jiménez. Traducción de las obras de Rabindranath Tagore por Zenobia Camprubí de Jiménez”, *Hermes*, Bilbao, 11 de noviembre de 1917, pp. 11-16.
 - 22 *Ibid.*
 - 23 Margarita Nelken, “La mujer del poeta: Zenobia Camprubí de Jiménez”, *Hermes*, Bilbao, noviembre 1917 y *El Día*, 9 de febrero de 1917.
 - 24 *Ibid.*
 - 25 “Rabindranath Tagore”, *La centuria. Revista teosófica*, Año I, núm. 5, Orense, octubre de 1917, pp. 2-3.
 - 26 José Ortega y Gasset, “Estafeta Romántica. Un poeta indo I, II y III”, *El Sol*, 27 de enero de 1918, p. 5; 3 de febrero de 1918, p. 5; y 31 de marzo de 1918, p. 5, respectivamente.
 - 27 José Ortega y Gasset, “Estafeta Romántica. Un poeta indo I”, *El Sol*, 27 de enero de 1918, p. 5.
 - 28 José Ortega y Gasset, “Estafeta Romántica. Un poeta indo III”, *El Sol*, 31 de marzo de 1918, p. 5.
 - 29 *Ibid.*
 - 30 Manuel Machado, “Día por día de mi calendario”, *El Liberal*, Madrid, 22 de abril de 1918.
 - 31 Manuel Machado, “Los poetas contemporáneos”, *El Liberal*, Madrid, 29 de mayo

- de 1918.
- 32 Gabriel Alonso, "Lecturas y emociones", *El Imparcial*, 11 de noviembre de 1918.
- 33 José Castellón, "El libro. *El rey del salón oscuro*", *La Tribuna*, Madrid, 1918.
- 34 Casado, "Novedades teatrales. En la Princesa. *El cartero del rey*", *Hoy*, Madrid, 6 de abril de 1920, p. 3.
- 35 Critilo, "La Semana Teatral. Princesa: *El cartero del Rey*", *España*, núm. 258, 10 de abril de 1920, p. 15. También en *España*, en su artículo "Nuevo repertorio teatral. En propia mano. A Critilo, crítico teatral en *España*", Rivas Cherif escribe: "*El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore, tan amorosamente traducido por la señora Camprubí de Jiménez, y tan bárbaramente representado en la última temporada de la Princesa".
- 36 José de Laserna, "Los teatros. Princesa. *El cartero del rey*", *El Imparcial*, Madrid, 7 de abril de 1920, p. 2.
- 37 Correa Calderón, "Decoraciones y trajes de *El cartero del rey*", *Hoy*, Madrid, 7 de abril de 1920, p. 3.
- 38 P., "Estreno en la Princesa", *Heraldo de Madrid*, 7 de abril de 1920, p. 4.
- 39 *Ibid.*
- 40 Federico Leal, "Crónica teatral. Princesa", *El Universo*, Madrid, 7 de abril de 1920, p. 3.
- 41 *Ibid.*
- 42 Critilo, *op. cit.* La función también queda recogida en: *El Sol*, 7 de abril de 1920, p. 3; y *ABC*, 7 de abril de 1920, p. 10.
- 43 Rafael Rotllán, "*El cartero del rey*", *El Debate*, 7 de abril de 1920, p. 2.
- 44 J. Venegas, "Los teatros. Princesa. Estreno de *El cartero del rey*, drama de Rabindranath Tagore, traducido por Zenobia Camprubí de Jiménez", *El Liberal*, Madrid, 7 de abril de 1920, p. 3.
- 45 "*El cartero del rey*", *El Noticiero sevillano*, 5 de enero de 1920.
- 46 Emilia Pardo Bazán, "Un poco de crítica. La obra de Tagore", *ABC*, 4 de mayo, 1921, p. 3.
- 47 *Ibid.*
- 48 Luis Santullano, "Comentarios. Rabindranath Tagore", *Desde la escuela y para la escuela. Boletín Escolar*, suplemento al núm. 558, 1921, pp. 57-58.
- 49 El Caballero de Gracia, "Honremos a Tagore", *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de abril de 1921, p. 3. La función también fue recogida por: *El Imparcial*, Madrid, 12 de abril de 1921, p. 2; y *El Debate*, Madrid, 10 de abril de 1921, p. 3.
- 50 "Rabindranath Tagore en Madrid", *ABC*, 9 de abril de 1921.
- 51 "Rabindranath Tagore", *El Retablo*, Madrid, 1921.
- 52 Juan Guerrero, "Tagore en España", *La Verdad*, Murcia, abril de 1921.
- 53 W.W. Pearson, "Morada de Paz (Shantiniketan). La escuela de Rabindranath Tagore en Bolpur", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XLV, núm. 733, Madrid, 30 de abril de 1921, pp. 97-100.
- 54 En estos últimos años están apareciendo muchos trabajos de investigación dedicados al estudio de la llamada Edad de Plata española (1900-1936), véase Emilia Cortés

Ibáñez, “La Edad de Plata española” y “Zenobia Camprubí y la Junta para Ampliación de Estudios”, ambos en *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Emilia Cortés Ibáñez (coord.), pp. 11-42 y 209-238 (respectivamente), Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía (UNIA)-Fundación Caja Rural del Sur, 2010.

- 55 Rabindranath Tagore, “El maestro de escuela”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XLIX, núm. 778, Madrid, 31 de enero de 1925, pp. 3-8. Este artículo está tomado de la primera colaboración de Tagore en *La Nación* de Buenos Aires en noviembre de 1924.
- 56 José Alsina, “Teatros. Escuela Nueva, *El rey y la reina*”, *El Sur*, Madrid, 10 de abril de 1921. Otros periódicos que también lo recogen: *La Libertad*, Madrid, 10 de abril de 1921, p. 5; *El Debate*, Madrid, 10 de abril de 1921, p. 3; y *El Sol*, Madrid, 11 de abril de 1921, p. 3.
- 57 *El Imparcial*, Madrid, 12 de abril de 1921, p. 2.
- 58 Rafael Rotllán, “Críticas teatrales. *El rey y la reina*”, *El Debate*, Madrid, 10 de abril de 1921, p. 3.
- 59 Manuel Machado, “El Teatro de la Escuela Nueva”, *La Libertad*, Madrid, 10 de abril de 1921, p. 5.
- 60 “Viaje suspendido. Rabindranath Tagore”, *El Sol*, 27 de abril de 1921, p. 3. También en: *ABC*, 10 de abril de 1921, p. 21; y 24 de abril de 1921, p. 16.
- 61 París, Agencia Mundial de Librería, 1925, traducción a español de Pérez de la Ossa.
- 62 Francisco Montero Galvache, “Cuando la voz ha sido escuchada”, *ABC*, agosto de 1943.
- 63 “Interpretaciones. Juan Ramón-Tagore”, *El Sol*, Madrid, 24 de febrero de 1932, p. 2.
- 64 “Fallecimiento del gran poeta indio Rabindranath Tagore. Tenía ochenta años de edad y era Premio Nobel de Literatura 1913”, *ABC*, 8 de agosto de 1941, p.6.
- 65 “Mesías de la paz y del amor. Hace cuarenta años que murió Rabindranath Tagore”, *ABC*, 7 de agosto de 1981, p. 20.
- 66 Juan Roger Riviere, “Vida, obra y pensamiento de Rabindranath Tagore”; Emilio Gascó Contell, “Homenaje a Rabindranath Tagore en su centenario”; Juan Ramón Jiménez, “Ceniza de Rabindranath Tagor”; y Rabindranath Tagore, “Mi arte”, *La Estafeta Literaria*, 15 de mayo de 1961, pp. 12-15.
- 67 Shyama Prasad Ganguly, “Recordando a Tagore (en el cincuenta aniversario de su muerte)”, *Culturas*, núm. 311, de *Diario 16* de Galicia, domingo, 14 de julio de 1991, pp. 4-5. En 1995 este mismo autor se detuvo en el tema que aquí traemos, “Dinámica conflictual en la recepción de Tagore en España”, incluido en *Actas del XII Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 149-157, donde hace referencia a “la paulatina divulgación” de la “esplendorosa diversidad” de Tagore.
- 68 “Tagore, espíritu creador. En el 150 aniversario de su nacimiento”, *Entrelíneas*, núm. 53, Cuenca, junio 2011, p. 7.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC*, 7 de abril de 1920, p. 10.
- ABC*, 10 de abril de 1921, p. 21; y 24 de abril de 1921, p. 16.
- Gabriel ALONSO, "Lecturas y emociones", *El Imparcial*, 11 de noviembre de 1918.
- José ALSINA, "Teatros. Escuela Nueva, *El rey y la reina*", *El Sur*, Madrid, 10 de abril de 1921.
- "Anochecer de julio", por Rabindranath Tagore", *La Lectura. Revista de ciencias y de artes*, núm. 159, Año XIV, marzo 1914, pp. 272-276.
- "Anochecer de julio", *El Imparcial*, año XLVIII, nº 17.052. Madrid, 10 de agosto, 1914, p.4.
- Boletín de la Biblioteca del Ateneo Científico, Literario y Artístico*, Año V, núm. 12, Madrid, mayo de 1914, p.222.
- Javier BUENO, "Los premios Nobel", *La Tribuna*, 20 de noviembre, 1913, p.7.
- CASADO, "Novedades teatrales. En la Princesa. *El cartero del rey*", *Hoy*, Madrid, 6 de abril de 1920, p. 3.
- José CASTELLÓN, "El libro. *El rey del salón oscuro*", *La Tribuna*, Madrid, 1918.
- Agustín COLETES BLANCO, "Un apunte sobre la fortuna de Tagore en España", *Archivum*, núm. 48-49, 1998-1999, pp. 147-179, recoge lo vertido por Pérez de Ayala los días 23 y 29 de agosto, 1913.
- "Más sobre Tagore en España: una traducción olvidada (inglés-español) de Martínez Sierra", *Archivum*, núm. 50-51, 2000-2001, pp. 119-148.
- CORREA CALDERÓN, "Decoraciones y trajes de *El cartero del rey*", *Hoy*, Madrid, 7 de abril de 1920, p. 3.
- Emilia CORTÉS IBÁÑEZ, "El epistolario, espejo de la intrahistoria", en *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Emilia Cortés Ibáñez (coord.), pp. 265-290, Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía (UNIA)-Fundación Caja Rural del Sur, 2010.
- "La Edad de Plata española", en *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Emilia Cortés Ibáñez (coord.), pp. 11-42, Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía (UNIA)-Fundación Caja Rural del Sur, 2010.
- "Zenobia Camprubí y la Junta para Ampliación de Estudios", en *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Emilia Cortés Ibáñez (coord.), pp. 209-238, Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía (UNIA)-Fundación Caja Rural del Sur, 2010.
- CRITILLO, "La Semana Teatral. Princesa: *El cartero del Rey*", *España*, núm. 258, 10 de abril de 1920, p. 15.
- Enrique DÍEZ-CANEDO, "Rabindranath Tagore", *Hermes*, núm. 6, Bilbao, junio 1917.
- EL CABALLERO DE GRACIA, "Honremos a Tagore", *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de abril de 1921, p. 3.
- "*El cartero del rey*", *El Noticiero sevillano*, 5 de enero de 1920.
- El Debate*, Madrid, 10 de abril de 1921, p. 3.

- El Día*, 9 de febrero de 1917.
- El Imparcial*, 15 de noviembre, 1913.
- El Imparcial*, Madrid, 12 de abril de 1921, p. 2
- El Sol*, Madrid, 7 de abril de 1920, p. 3.
- El Sol*, Madrid, 11 de abril de 1921, p. 3.
- España*, año 1, núm. 30, Madrid, 19 de agosto de 1915, p. 9.
- “Fallecimiento del gran poeta indio Rabindranath Tagore. Tenía ochenta años de edad y era Premio Nobel de Literatura 1913”, *ABC*, 8 de agosto de 1941, p.6.
- Shyama Prasad GANGULY, “Recordando a Tagore (en el cincuenta aniversario de su muerte)”, *Culturas de Diario 16* de Galicia, 14 de julio de 1991, pp. 4-5.
- “Dinámica conflictual en la recepción de Tagore en España”, *Actas del XII Congreso Internacional de Hispanistas*, 1995, pp. 149-157.
- Emilio GASCÓ CONTELL, “Homenaje a Rabindranath Tagore en su centenario”, *La Estafeta Literaria*, 15 de mayo de 1961, pp. 14-15.
- E. GÓMEZ CARRILLO, “El vencedor de Galdós”, *El Liberal*, 14 de noviembre, 1913.
- Juan GUERRERO RUIZ, “Tagore en España”, *La Verdad*, Murcia, abril de 1921.
- “Interpretaciones. Juan Ramón-Tagore”, *El Sol*, Madrid, 24 de febrero de 1932, p. 2.
- Juan Ramón JIMÉNEZ, “Ceniza de Rabindranath Tagor”, *La Estafeta Literaria*, 15 de mayo de 1961, p. 15.
- La Libertad*, Madrid, 10 de abril de 1921, p. 5
- “*La luna nueva*, de Rabindranath Tagore”, *Gil Blas*, núm. 38, Año I, Madrid, 12 de octubre de 1915, p. 6.
- La Palabra*, núm. 17-18, septiembre 1913.
- José de LASERNA, “Los teatros. Princesa. *El cartero del rey*”, *El Imparcial*, Madrid, 7 de abril de 1920, p. 2.
- Federico LEAL, “Crónica teatral. Princesa”, *El Universo*, Madrid, 7 de abril de 1920, p. 3.
- Manuel MACHADO, “Día por día de mi calendario”, *El Liberal*, Madrid, 22 de abril de 1918.
- “Los poetas contemporáneos”, *El Liberal*, Madrid, 29 de mayo de 1918.
- “El Teatro de la Escuela Nueva”, *La Libertad*, Madrid, 10 de abril de 1921, p. 5.
- Ramiro de MAEZTU, “Tagore el poeta”, *Nuevo Mundo*, año XXI, núm. 1.052, jueves, 5 de marzo de 1914, p. 3.
- Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, “*La Luna Creciente*”, *Blanco y Negro*, 15 de agosto, 1915, p. 24.
- “Un buen libro”, *Blanco y Negro*, 12 de septiembre, 1915, p. 26.
- “Mesías de la paz y del amor. Hace cuarenta años que murió Rabindranath Tagore”, *ABC*, 7 de agosto de 1981, p. 20.
- Francisco MONTERO GALVACHE, “Cuando la voz ha sido escuchada”, *ABC*, agosto de 1943.
- Margarita NELKEN, “La mujer del poeta: Zenobia Camprubí de Jiménez”, *Hermes*, Bilbao, noviembre 1917.

- “Cartas de Madrid. Publicación completa de las obras de Juan Ramón Jiménez. Traducción de las obras de Rabindranath Tagore por Zenobia Camprubí de Jiménez”, *Hermes*, Bilbao, 11 de noviembre de 1917, pp. 11-16.
- José ORTEGA Y GASSET, “Estafeta Romántica. Un poeta indo I, II y III”, *El Sol*, 27 de enero de 1918, p. 5; 3 de febrero de 1918, p. 5; y 31 de marzo de 1918, p. 5.
- P., “Estreno en la Princesa”, *Heraldo de Madrid*, 7 de abril de 1920, p. 4.
- Emilia PARDO BAZÁN, “Un poco de crítica. La obra de Tagore”, *ABC*, 4 de mayo, 1921, p. 3.
- José PAZ RODRÍGUEZ, “La recepción de Rabindranath Tagore en España, Portugal y América Latina”, *XVIII Antonio Binimelis Memorial Lecture*, Centre of Spanish, Portuguese, Italian and Latin American Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Febrero de 2005, pp. 1-2.
- W.W. PEARSON, “Morada de Paz (Shantiniketan). La escuela de Rabindranath Tagore en Bolpur”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XLV, núm. 733, Madrid, 30 de abril de 1921, pp. 97-100.
- Ramón PÉREZ DE AYALA, “Pasado y futuro”, *La Tribuna*, 29 de agosto de 1913.
- “*Gitanjali*”, *La Tribuna*, 23 de agosto de 1913.
- “Tabla rasa. Optimismo y pesimismo”, *La Tribuna*, 24 de octubre, 1913, p. 6.
- E. PIECZYNSKA, *Tagore educador*, París, Agencia Mundial de Librería, 1925, traducción a español de Pérez de la Ossa.
- “Rabindranath Tagore”, *La centuria. Revista teosófica*, Año I, núm. 5, Orense, octubre de 1917, pp. 2-3.
- “Rabindranath Tagore”, *El Retablo*, Madrid, 1921.
- “Rabindranath Tagore en Madrid”, *ABC*, 9 de abril de 1921.
- Juan ROGER RIVIERE, “Vida, obra y pensamiento de Rabindranath Tagore”, *La Estafeta Literaria*, 15 de mayo de 1961, pp. 12-14.
- Rafael ROTLLÁN, “*El cartero del rey*”, *El Debate*, Madrid, 7 de abril de 1920, p. 2.
- “Críticas teatrales. *El rey y la reina*”, *El Debate*, Madrid, 10 de abril de 1921, p. 3.
- Vicente RISCO, “Rabindranath Tagore (Premio Nobel de Literatura)”, *La Palabra. Revista taquigráfica de conferencias científicas y literarias explicadas en el Ateneo de Madrid*, Año I, núm. 17-18, septiembre 1913, pp. 25-39.
- Luis SANTULLANO, “Comentarios. Rabindranath Tagore”, *Desde la escuela y para la escuela. Boletín Escolar*, suplemento al núm. 558, 1921, pp. 57-58.
- Tomás SARRAMÍA RONCERO, “Pulso íntimo de un epistolario (Las cartas de Zenobia Camprubí a Rabindranath Tagore)”, *La Torre XXXI*, núm. 121, Universidad de Puerto Rico, julio-septiembre, 1983, pp. 134-156.
- “Zenobia Camprubí – Hispanic Link of Rabindranath Tagore”. *Hispanic Horizon* 4, 1986-87, pp. 8-24.
- Rabindranath TAGORE, “El maestro de escuela”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XLIX, núm. 778, Madrid, 31 de enero de 1925, pp. 3-8.
- “Mi arte”, *La Estafeta Literaria*, 15 de mayo de 1961, p. 15.
- “Tagore, espíritu creador. En el 150 aniversario de su nacimiento”, *Entre líneas*, núm. 53,

Cuenca, junio 2011, p. 7.

Evelyn UNDERHILL, *The Mystic Way: A Psychological Study in Christian Origins*, London and Toronto, J.M. Dent & Sons, Ltd. / New York, E.P. Dutton & Co., 1913.

J. VENEGAS, “Los teatros. Princesa. Estreno de *El cartero del rey*, drama de Rabindranath Tagore, traducido por Zenobia Camprubí de Jiménez”, *El Liberal*, Madrid, 7 de abril de 1920, p. 3.

“Viaje suspendido. Rabindranath Tagore”, *El Sol*, 27 de abril de 1921, p. 3.



Tagore con unas alumnas, 1929

[Foto:E.O. Hoppé]

Tagore y Latinoamérica – Algunas Consideraciones

Sol Argüello Scriba

*A mi profesora Hilda Chen Apuy, quien dejó a
Tagore y a la India Antigua en mi corazón.*

En contadas ocasiones, tenemos la oportunidad de celebrar el natalicio de un genio creador de la dimensión de *Rabindranath Tagore*, tal como se le conoce en Occidente. Desde 1987, he impartido el curso *Rabindranath Tagore y su obra* en la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica, en Costa Rica. Este curso formulado por la profesora Hilda Chen Apuy fue innovador, porque era la primera vez que se empezaba a enseñar un autor asiático durante un semestre completo; su intención era abrir las puertas a los estudios sobre el Asia. En 1980, siendo su asistente de sánscrito, me matriculé en el curso sin haber leído ningún texto del autor, a partir de ese momento no pude abandonar a Tagore.

Son 150 años de su natalicio, siglo y medio y pienso, como cada año que imparto el curso, en la vigencia y actualidad de su obra, en la belleza de su poesía; y entre otras cosas, qué nuevas investigaciones o traducciones hay y por qué no, en cómo esos alumnos van a responder al conocer la obra del autor. Este ha sido uno de los motivos por los cuales sigo estudiando a Tagore. El presente acercamiento a su obra: *Tagore y la literatura latinoamericana*; que en un principio,

me pareció más del interés de los especialistas indios que nuestro, después de lo que encontré, pienso todo lo contrario y me digo *que quien lee a Tagore no queda indiferente, desea conocer más...*

Rabindranath Tagore ha sido conocido en el mundo hispano, especialmente en Latinoamérica, por su obra literaria, menos por su pensamiento y todavía menos por su obra artística; aunque esto no siempre fue así. América Latina tuvo la oportunidad de leer sus trabajos en un momento de difusión de la cultura, en los medios de comunicación escritos que manifestaban un profundo interés en promover la lectura de textos bien escritos y que trasmitiesen valores y educaran, no solo de información del momento. Era una Latinoamérica de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX la que entró en contacto, por vez primera, con Tagore.

Era un mundo con una comunicación más lenta ante nuestros ojos; periódicos, revistas literarias, semanarios que daban noticias del autor, que transcribían entrevistas publicadas en otros periódicos; lo mismo sus obras, sobre todo de poesía, que poco a poco se empezaron a distribuir en español. De este modo, las sociedades latinoamericanas conocieron a Tagore y él mismo lo sabía, tal como se lee en el artículo periodístico, titulado *Así habló Rabindranath Tagore*, firmado por Luis Sepúlveda, en Nueva York, que provenía del periódico *Social* de La Habana, Cuba; y publicado en Costa Rica, en el *Repertorio Americano*¹. En él se narra la entrevista y después de una pequeña introducción donde se habla de Tagore, y se le llama “el poeta místico”, se citan las siguientes palabras:

El Poeta habla: La América española es muy interesante. Hay muchas leyendas poéticas en esos países... Poesía amatoria y sensual, a veces triste, con esa tristeza intermitente de la carne que no conoce disciplinas. Ustedes son demasiados jóvenes para haber adquirido nuestra melancolía, que es la clave del espiritualismo. Nosotros ya hemos vivido mucho: hemos analizado la vida, y nuestra poesía es el producto de las experiencias y de los análisis, y quizás también de la nostalgia de nuestra ya perdida juventud...²

A partir de la definición de la “juventud latinoamericana” en oposición a la “vejez india” como sabiduría, Tagore continúa, en la entrevista, planteando su pensamiento; con él, critica la ambición desmedida que llevará a la civilización occidental a su destrucción; pero lo que más llama la atención, es ese tratamiento

que da al latinoamericano, desde nuestro punto de vista, el cual responde a las inquietudes vigentes de crisis tanto económica como social, una joven Latinoamérica que pretende desarrollar una identidad propia, y en búsqueda de un panamericanismo, no era del todo inexacta su observación; sin embargo, sabiamente desvió la conversación a lo que el autor sí conocía: lo propio, lo indio. La entrevista concluye con las palabras de Tagore: “Todo, hasta el mal aparente y pasajero, es un bien si nos ayuda a comprender la Verdad Eternal”³. El artículo nos introduce en la importancia que tuvo Tagore en América, sus palabras, su pensamiento, sus escritos.

Esa recepción de Tagore por los latinoamericanos, tema de nunca acabar, vamos intentar delimitarlo a la presencia de Tagore en el semanario *Repertorio Americano*, donde se van a buscar los siguientes contenidos: primero, se hará un estado de la cuestión del principal instrumento de estudio el semanario *Repertorio Americano*, conocido hoy como una revista de difusión cultural internacional de habla hispana y la presencia de Tagore en él, luego algunas muestras de las publicaciones representativas del pensamiento y la influencia que ejerció Tagore en algunos pensadores en Costa Rica y a su vez, en otras latitudes de América Latina. El escrito de Gabriela Mistral cuando conoció a Tagore en Filadelfia, Estados Unidos de Norteamérica y por último algunos escritores costarricenses entre ellos Hilda Chen Apuy.

Tagore y Latinoamérica

Los contactos entre Tagore y el mundo hispanohablante se dieron en vida del autor, tal como se leyó anteriormente. Primero y a pesar de que nunca visitó España, supo de las traducciones a la lengua española de los esposos Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia Camprubí, trabajos que fueron y son leídos aún en el mundo de habla hispana, aunque no eran las únicas traducciones que se hicieron en esa lengua, sino que ese trabajo de los Jiménez era el más prolífico.

Un segundo contacto, se lleva a cabo cuando Tagore había recibido la invitación del gobierno de Perú para visitar ese país, al enfermarse en la travesía debió quedarse en Argentina durante un par de meses entre 1924 y 1925⁴, donde fue acogido por la escritora Victoria Ocampo, amistad de la que se ha hablado y comentado mucho, tema que no se estudiará aquí.

Y hay un tercer contacto, el de su obra literaria y pensamiento filosófico y educativo con los lectores y escritores latinoamericanos, que se encuentra en uno de los medios más conocidos y contemporáneos a Tagore, el semanario llamado *Repertorio Americano*. Considerado hoy una gran fuente de información de los escritos y trabajos literarios tanto de costarricenses como de latinoamericanos, en todos los ámbitos de la cultura. La presencia de los escritos de Tagore en varias revistas y especialmente en *Repertorio Americano* es un tema que damos a conocer, por primera vez, en el presente ensayo; y es el inicio de un estudio que apenas empieza. También se quiere introducir el estudio de otras publicaciones de difusión masiva y cultural en Costa Rica, en donde se presenta al escritor y pensador Tagore.

Repertorio Americano

Editado en Costa Rica, pero era leído y conocido en Latinoamérica y España. Estos datos se confirman porque participaban, en él, escritores del continente y además era considerado un medio de difusión cultural de gran calidad por su contenido. Editado por José Joaquín García Monge, desde 1919 hasta 1958, cuando cumple 39 años y llega al número 1181, siendo así la revista de mayor edad en América Latina. Su director tenía experiencia en ser editor de periódicos como *La Siembra y Verdad* que compartió con don Roberto Brenes Mesén y Billo Zeledón. También editó el *Ariel* y el *Convivio*, de gran difusión cultural, donde publicaba lecturas de todo tipo, entre ellas *El Jardinero de amor* de Tagore. Hay un dato particular que mostraba el interés de García Monge en publicar textos indios cuando en 1925, publicó *Savitri*, el episodio del *Mahabharata*, en el *Convivio*, en una traducción directa del sánscrito al español, hecha por el profesor alemán Freundlich, en Chile.

Sabemos de la aceptación de este semanario en América, en parte, por los diferentes ensayos y publicaciones que podemos encontrar en todos los años de su publicación, entre ellos, cuando García Monge realizó uno de los pocos pagos a una de las colaboradoras del semanario y amiga del editor, la escritora chilena Gabriela Mistral, a la que le escribe “al fin tengo el gusto de mandarle en giro bancario por \$10 de sus preciosos 2 artículos, los que serán publicados después del convenio que hicimos. Viera el gusto que me da pensar que por vez primera el Repertorio paga”.⁵ Así se puede comprobar que los escritores y pensadores de América Latina, también de España participaban en el semanario; y como en

otros medios de comunicación, los escritos de Tagore entran en contacto con los escritores y lectores de América Latina, colaboradores o no.

Repertorio Americano, hoy en día, es considerado una revista cultural, cuyo nombre había surgido de la revista que había publicado Andrés Bello en Europa titulada *El Repertorio Americano*, casi un siglo atrás. García Monge quiso remozar los ideales presentes en ésta. Sin embargo, el semanario surge en momentos de crisis económica, de guerras civiles como la Revolución Mexicana entre 1910 a 1920, La Revolución Rusa en 1917, la I Guerra Mundial entre 1914 a 1919; los movimientos revolucionarios en Europa, la presencia de los cambios de ideales políticos, las ideas marxistas y de igualdad. En América y también en Costa Rica, los sistemas capitalistas demostraban la incapacidad para proteger a los campesinos, obreros, artesanos. Compañías extranjeras invertían en la explotación de tierras, para sembrar, únicamente, lo que les interesaba comerciar o consumir, pero a costa del trato injusto de los trabajadores locales. Campesinos desempleados que venían a la capital, para trabajar en jornadas y horarios inhumanos, lo mismo que los salarios no permitían una vida digna.

Costa Rica no se escapa de esas situaciones de descontento. Es el momento en que los intelectuales que lucharon por la justicia social decidieron utilizar los diferentes medios de comunicación para expresar sus ideas, el semanario *Repertorio Americano*, entre ellos, lo hacía desde la literatura y la cultura en general.

Surge también una nueva generación que creía en el espiritualismo teosófico y que se desapega de la idea de que una nación crecía más por su economía, para plantear como meta personal el crecimiento espiritual y afirmaba que fomentar esa forma de crecimiento en un pueblo era lo que permitía avanzar y lograr su identidad. Estos pensadores, no solo en Costa Rica, consideraban que las ideas materialistas solo servían para preservar la opresión, la injusticia y la maldad. Era una respuesta al Liberalismo Económico. Esa forma espiritual de concebir al ser humano buscaba promover la cultura, porque educaba y así liberaba el espíritu. Don Joaquín García Monge, con el semanario *Repertorio Americano*, expresaba ese ideal; razón principal del por qué la presencia de Tagore con sus escritos literarios, filosóficos y educativos, puesto que con ellos Tagore expresaba, principalmente, que el ser humano es un ser espiritual, el respeto a otras creencias religiosas, concepción de la niñez con nuevos valores, también eran *lugares comunes* o *loci* para otros escritores y pensadores latinoamericanos.



Tagore actuando en su obra *Valmiki Pratibha*

Además de que llegaban a Costa Rica, las noticias de los movimientos independentistas de la India, como respuesta a la presencia de un gobierno extranjero en ella, los cambios en los sembradíos, la primera hambruna, la migración de campesinos de las áreas rurales a las ciudades, la reivindicación de la mujer y su derecho a la educación y a tener una presencia social más fuerte; eran situaciones particulares, pero comunes con lo que pretendían los nuevos pensadores de Costa Rica y de América Latina, influenciados fuertemente por las ideas del encuentro entre religiones y en la búsqueda de la verdad como respuesta a los problemas humanos.

La propuesta de Tagore, tal como los escritores latinoamericanos la valoraban, partía de la necesidad de realizar cambios espirituales en lo personal y social, para que se diera una evolución de la sociedad, tal como se lee en varios de sus escritos o declaraciones que el semanario transmitía a sus lectores. Era un elemento primordial de las ideas de Tagore que para esta generación significó un punto de encuentro, necesitaba apropiarse de la propuesta de Tagore para plantearla como una respuesta en Costa Rica y en otras partes de América. Elemento común para los escritores latinoamericanos que cumplían una función de fuerza y conciencia social. Por ejemplo en Costa Rica, escritores como Carmen Lyra, Carlos Luis Fallas, Marín Cañas; al igual que pensadores de la talla de Omar Dengo, Roberto Brenes Mesén, Mario Sancho.

No se puede afirmar que Tagore fue conocido por los latinoamericanos por el *Repertorio*, únicamente, pero sí fue uno de los medios de la difusión de su obra y también de encuentro y diálogo entre Tagore y los escritores latinoamericanos contemporáneos a él. Tampoco se puede olvidar que *Repertorio Americano* es uno de los más longevos medios de comunicación de América Latina.

A partir de 1930, en Latinoamérica, la influencia europea es sustituida por la norteamericana, sobre todo con la presencia del cine y el paulatino abandono del teatro; Surge así una nueva cultura de masas. Sin embargo, *Repertorio Americano* propaga la cultura y la defensa de grupos sociales marginales, la tolerancia, el pacifismo como ideales sociales además de la denuncia social; presentes también en la literatura bengalí de la misma época, lo que hacía más cercana la literatura de Tagore y su pensamiento. Podría pensarse ¿qué más defensa de los indefensos de la sociedad, cuando propone un “maestro ideal” distinto al que se venía conociendo en las sociedades: europeas, norteamericana o de habla hispana. Otro

aspecto que vale la pena resaltar sobre *Repertorio Americano*, era la difusión de imágenes de guerra, las cuales provocaban reacciones preocupadas por lograr la paz.

Rabindranath Tagore en el Repertorio Americano

Al empezar la recopilación de los materiales, la clasificación y la lectura nunca imaginé hacia adónde iba a llegar, ni lo que iba a encontrar; en esos materiales hallé otra faceta del autor: la lectura sobre Tagore en una época muy distinta a la actual, una valoración diferente de sus escritos, un mundo que descubrir y analizar.

Nos podemos preguntar qué papel podían haber hecho la personalidad del autor y sus escritos o lo que se escribía sobre él. En esta revista que promulgaba el panamericanismo, la participación de Tagore confirma la necesidad de comprender cuán necesario puede ser es lo “extranjero” para fortalecer lo nacional, para enriquecer y mejorar la cultura; o como espejo para poder reafirmar ideales y comprender que el ser humano no se encuentra solo. En la primera mitad del siglo XX, en América Latina, se ofrecen las posibilidades de un conocimiento más amplio del mundo, tal como se dijo anteriormente, por medio de revistas y periódicos. Por lo tanto, este estudio de Tagore en el semanario se ha dividido en tres partes: primero, sus escritos, luego lo que se escribía sobre él y por último, las noticias periodísticas sobre sus contactos u opiniones tomados de otros periódicos, considerados por García Monge de actualidad y pertinentes.

Los trabajos literarios del autor van desde cuentos hasta poemas, pero abundan los comentarios sobre ellos. Es interesante, la relación que se hace de aquellos trabajos que no se pueden publicar por la extensión. En el semanario aparecen estas obras literarias del autor en diferentes años y en el presente trabajo, solo se presenta una pequeña muestra. Se observa que el editor del semanario ponía en letra grande el nombre del autor, debajo del título, como también una nota explicativa como la siguiente: “Deben considerarse como inéditos, y remitidos por sus autores, los artículos que no llevan al pie la indicación de dónde proceden”.

Para el editor García Monge era importante la referencia bibliográfica, la cual aclaraba con detalle. Tal como se puede leer en la siguiente muestra, con el cuento “*La hermana mayor*. Por Rabindranath Tagore”, y la sección del semanario

a la que pertenecía aparece con el título: *Los cuentos del Repertorio*, en la edición de 1922, del Tomo IV⁶. Más abajo, aclara que la traducción al español fue hecha por Zenobia Camprubí de Jiménez de la versión inglesa, tal como se consigna en las notas explicativas que tiene el cuento; la publicación proviene del *Hermes*, Bilbao.

El cuento *Mi señor el niño*⁷ publicado en el Tomo XIX, del año 1929. El cuento se refiere a la servidumbre/esclavitud y el amor de un sirviente por un niño que no era suyo. El tema es desarrollado por Tagore, desde otros puntos de vista, en diferentes géneros literarios, cuyo objetivo es denunciar un sistema que somete al servidor, como si el servido fuera un dios, propio de los países más pobres, donde la sociedad promueve este tipo de esclavitud: el del servicio, América Latina no se escapa de tal crítica.

En la misma publicación, aparece un interesante artículo-comentario que lleva por título *El nacionalismo de Tagore*⁸ escrito por Francisco García Calderón para el diario *La Nación* de Buenos Aires. En él, el autor hace alusión, precisamente, a las ideas de Tagore sobre el “nacionalismo”, tema bastante delicado para la situación mundial del momento histórico, con este término, la mayoría de las naciones “poderosas y beligerantes, por temor al crecimiento de otras sociedades, aniquilan gérmenes que podrían desarrollarse con libertad, limitan, estorban, humillan”⁹, y más adelante agrega: “Carece de idealismo y de nobleza este nacionalismo consumido por ambiciones de lucha y de expansión”¹⁰. No estaba hablando Tagore en vano; aún hoy, esas palabras hablan de la realidad en Latinoamérica.

Las publicaciones sobre escritos de Tagore con el tema de la educación son frecuentes. En el semanario *Repertorio Americano* encontramos las palabras de Tagore dirigidas a los maestros argentinos, extraído del periódico *La Verdad*, de la ciudad de Buenos Aires. En el texto, se explica que algunos docentes llegaron, a la casa de Victoria Ocampo, a pedirle ayuda a Tagore para que se tradujeran sus obras al español, y así todos los maestros las pudieran leer. La respuesta de Tagore fue la siguiente:

Nada fácil me resulta satisfacer vuestro pedido. Estoy aún algo enfermo y con muy poco tiempo disponible. No puedo condensar en pocas palabras las doctrinas e ideas sobre educación, pero ellas fluyen de toda mi obra y de mi

vida entera, que vosotros debéis conocer. La publicación de esas traducciones de que me habláis, llenaré el objeto que os proponéis. Si quisierais indicar en pocas palabras a los maestros el camino a seguir, decidles que la educación es en esencia, AMOR AL NIÑO Y RESPETO POR SU LIBERTAD¹¹.

Con la cita de estas palabras de Tagore, el autor García Monge, educador también, cuyo semanario se llevaba a diferentes centros educativos no solo en Costa Rica sino también en otras partes de América hispana, expandía las ideas del autor con respecto a la educación. Ideales que estaban siendo evaluados en todas partes de Hispanoamérica, los modelos anteriores se estaban viendo cuestionados por las nuevas filosofías, y una respuesta práctica y concreta era la que brindó Tagore.

En la línea de la educación, el autor García Monge publicó un cuento, difícil de encontrar en español, hoy en día, *La educación del papagayo*¹², y de manera bastante gastada por el tiempo se puede apreciar que lo acompañan algunos dibujos, que la misma publicación las llama textualmente *Ilustraciones de Abanindra Nath Tagore**, debo suponer que probablemente eran los únicos dibujos que el lector podía apreciar del sobrino de Tagore, Abanindranath, el pintor y gran reformador de la pintura en la India del siglo XX. El cuento presenta el tema de la crítica a la educación que llena a los estudiantes de conocimientos, pero no le enseña como “digerir” ese aprendizaje, lo único que hace el alumno, aún lo vemos en nuestras aulas, es repetir lo que el maestro le dice que repita, lo que lee y “traga” así como el papagayo del cuento, quien muere asfixiado por las hojas dentro de su pecho. El cuento tiene un intertexto interesantísimo, Tagore presenta una versión al revés del problema planteado por rey, en el *Pañchatantra**, al brahmán *Vishmusharmam** para que sus “tontos hijos” aprendan. En ese cuento, la crítica de Tagore está enmarcada en la educación tradicional india, pero se convierte en una crítica universal de la manera en que se pretende educar a la juventud, tema siempre vigente.

La siguiente publicación titulada *El maestro de escuela*¹³, está en la edición de 1925, también proviene del periódico *La Nación* de Buenos Aires, Argentina. El texto está completo, y es la disertación que Tagore hizo sobre su papel como educador, cómo su experiencia de niño lo hizo pensar en rescatar la niñez de la educación tradicional, como él lo pensó para los niños en la India, pero que fue un tema muy importante en el semanario y sobre el que se discute en diferentes

medios. En el texto del autor, se rescatan dos ideas principales que aún son valiosas; si no educamos los niños, en libertad e imaginación, no lograremos que su espíritu creador sea capaz de crear “su propio mundo para alcanzar su libertad”, solo podrán reproducir ideas; y la segunda idea, “Y para ello deben de prepararse... en una atmósfera de libertad”. Más adelante, en el mismo texto agrega: “Les imponemos nuestras ideas y también las ideas que son para nosotros de segunda mano”.

Este artículo muestra las inquietudes de los maestros del momento, definitivamente, este semanario buscaba inspirar al docente y al estudiante. Grandes pensadores de nuestra educación se vieron influenciados por el pensamiento de Tagore, entre ellos García Monge el editor, quien era a su vez director de la Escuela Normal; en el que trabajaba como docente, hasta 1918, uno de los grandes reformadores de nuestra educación costarricense don Omar Dengo, maestro de maestros, escritor en el *Repertorio Americano* y comprometido en realizar verdaderos cambios en los maestros del país. Daba a leer en sus clases la obra de Tagore, Gabriela Mistral y Tolstoi, entre otros. En 1920, la Secretaría de Educación Pública aprobó un nuevo plan de estudios propuesto por Dengo. Tagore fue con su pensamiento educativo y su literatura una gran influencia para su pensamiento educativo. En una de sus cartas escribió:

Todas las mañanas, cuando visito las escuelas en que recojo material para mis estudios de estas largas noches, cuando converso acerca de los propósitos y procedimientos con las maestras, cuando acaricio a los niños, cuando observo el material de enseñanza, y recorro las bibliotecas, se me llena el alma de una vigorosa esperanza, de un hondo idealismo, de una profunda fe en la obra del maestro, y sueño que estamos haciendo esa obra, juntos, en una escuela, con un espíritu nuevo en el paso, nuevo aunque eterno, en la educación, fraternalmente, como en Santi Niketan bajo el arbolado de amor que nuestro corazón sabrá tener sobre la inquietud de la generación que nos espera.¹⁴

Encuentro en Gabriela Mistral y Tagore

Después de esta pequeña parte de la presencia de la obra de Tagore presentes en el *Repertorio Americano*, se encuentran todos los escritos sobre él y entre ellos las noticias de sus diferentes viajes, que se dieron entre 1920 a 1933 por citar algunos de sus viajes; para entonces, el autor ya con fama mundial, sus pasos y

palabras eran reseñados, los periódicos informaban de sus visitas. Entre las que sobresale la larga reseña que hizo Gabriela Mistral, quien era gran colaboradora con el *Repertorio Americano*, como se ha dicho anteriormente en este trabajo, no solo como la poeta sino como la pensadora y en este caso como articulista de periódico. Ella escribe *Un Tagore de Nueva York*¹⁵, el cual fue publicado por *La Nación*, de Buenos Aires y que encontramos en *Repertorio Americano* del año de 1930.

Gabriela Mistral describe la magnífica oportunidad de encontrarse con Tagore. En su reseña, expresa que la prensa norteamericana habla de la enfermedad que le aqueja a Tagore. “Yo había leído esto en la prensa norteamericana y no pensaba acercarme a él, a pesar del cariño-de los cariños-que le tengo: cariño de su literatura y de su pedagogía de cera y miel, de sus muchos poemas y de su única escuela”. Con estas palabras expresa la gran influencia de Tagore y su obra literaria en la de ella, lo trata con “cariño” con cuidado como quien ha saboreado el momento. Mistral logra verlo, pero no habla con él en ningún momento. A pesar de que no lo quería importunar por la enfermedad que aquejaba a Tagore, lo visita porque la familia que la atendía también se ha encargado de hacer la exposición de pinturas. Así inicia la nota y comienza a describir ese encuentro. Aspecto interesante es la forma en que la escritora describe a Tagore, de unos 70 años:

No se ve tan acabado como está un europeo a los setenta años. La varonía se le olvida al verle caminar y al sentarse, pero sí cuando se le mira a los ojos, ellos sí fuerzas de su ardentía.

Me acuerdo yo recibéndole esta mirada viril de sus traducciones. Las españolas de la señora Jiménez dan en demasía la dulzura tagoreana, y anegan en cierta medida la fuerza ardiente; las traducciones francesas dan las dos cosas, un jugo de la uva que estando dulce, ya embriaga un poco; la traducción inglesa dicen que es el poeta entero. Lo traducen como le retratan, con el designio de hacerlo Buda más Cristo, porque las gentes quieren que él sea eso y no lo demás. ¡Lástima de falsificaciones!¹⁶

La crítica de Gabriela Mistral, debido al amor por la obra de Tagore, va dirigida a la inutilidad de las traducciones para conocer al poeta en su dimensión completa. Pero lo que más llama la atención es la descripción física del autor que

la Mistral hace, tal como se lee:

Como quien le ensaya máscaras, yo le pongo y le quito las fotografías y los dibujos que conozco, desde los de sus mocedades de príncipe corporal y político, hasta su última vejez que estoy viendo. Todos le vienen...y no le vienen. Las canas son más luminosas que en otra cabeza, unas bellas canas lustrosas, que parecen aceitadas, o mejor, azogadas. Las arrugas se borran en la piel oscura que es la que mejor las disimula; el cráneo es más delicado de lo que se lo apuntan, más ligero en los pómulos; la nariz es la más bella que haya respirado, en un aguileño tierno de águila de un mes; la barba que el escultor la explota abusivamente, es lo menos mosaico del mundo, corta y airada, apenas un vapor de labio abajo; una piel del moreno mejor, no marroquí ni mongólica, ni indígena, es decir, no negra, ni amarillenta, ni verdosa, sino del canela árabe-español.¹⁷

Descripción tan especial, que lo deja a uno sin respiración, hecha al estilo de Quevedo...¡una poeta describiendo a su poeta amado! Más adelante, la descripción continúa y resalta la “ironía” del rostro de Tagore, cuando dice:

Lo que ningún retrato me había dado, lo que vengo a saber mirándole, es la ironía constante del rostro y que le nada como una pajita de oro en la dulzura de la mirada, estorbándosele como una pajueta, que le arrisca en lo bajo de la mejilla, le baña la boca y se le pierde en la barba...Con ella recibe, con ella sustenta y despide al visitante, y lo desorienta en el primer momento. ¿Por qué no había de tener al cabo su ironía a pesar de sus sermones pedagógicos, o a consecuencia de ellos mismos?¹⁸

En este momento Gabriela Mistral descubre una parte de la personalidad del poeta: su ironía. Llamamos ironía aquella figura retórica que expresa una cosa para dar a entender otra. Es una sorpresa para ella esa parte del poeta, pero al mismo tiempo concluye esta imagen diciendo que “Otros orientales además de él han criado ironías, como Omar Khayyam, como Kahlil Gibran que me conversó ayer, como Salomón, abuelo de ambos”. Es entonces que surge el reclamo más apropiado ¿por qué los fotógrafos y pintores no muestran la ironía de su rostro?, para concluir que lo que hacen es mostrar la figura “mesianica” con “dejos evangélicos” dado por Santiniketan y el *Premio Nóbel*. Este es el reclamo de quien verdaderamente entendió los escritos de autor: comprendió que la verdadera

función del artista no es la de reproducir los estereotipos impuestos por la imagen, sino por la capacidad de comunicar un pensamiento y la creatividad.

Más adelante, describe que el autor mostraba su “legítima paciencia budista” con que se le informaba acerca de las pocas ganancias con la exposición de pinturas; la descripción de sus «pequeñas manos» cuando Tagore firmaba los libros. En ese momento decide ver las personas que rodean a Tagore y expresa:

Cuando quito los ojos de él, recorro a la gente. Lo mejor del corro es el director del Museo Hindú de Boston, que ha venido a dejarle un admirable mestizo de indostánico e inglesa que lo mira con pena.

-He venido a despedirle y creo que es la última vez que le veo.
La ironía de Tagore que crepita en la sala, me punza a mí también, y le contesto...

-Pero Uds. cuentan con todas las reencarnaciones que quieren para encontrarse...¹⁹

Cuando se lee este párrafo, surge una pregunta: ¿por qué razón Tagore necesitaba esto? Gabriela Mistral ha descornado un velo que tapaba al autor, el que impedía ver la persona, esa que estaba observando la poeta, la ironía de una imagen como de un santo viviente, de alguien capaz de dar sabiduría, de dar *status* pero no del ser humano, del enfermo. La respuesta de Mistral es producto de la indignación, de la comprensión de como quien dice: ¡ya basta, déjenlo en paz! Y logra expresar la parte más importante del texto, la ironía con que escribe, para describir quienes se le acercan al autor, son aquellos para los cuales su imagen es suficiente para mostrarla como una estampa en primera página de una revista, para tener de qué hablar o qué exponer en los periódicos.

Y no podemos dejar de observar la huella de Tagore en este escrito, ella ve la ironía en el rostro del poeta, pero es ella la que describe irónicamente el momento transcurrido, para ella es el medio, para él es una forma de ver la vida. No es burla, es el uso del lenguaje con una doble finalidad: mostrar la realidad del autor y desenmascarar la adulación a su alrededor. Poesía e ironía ¿no son acaso dos formas de un mismo lenguaje?, irónica y poéticamente Gabriela Mistral nos muestra al ser humano detrás de tanta imagen. Y agrega:

¿Qué anda haciendo Tagore, de Calcuta a Plymouth, de allí a Nueva York, y de aquí a Argentina? ¿Qué anda traqueteando con sus setenta años que le piden, más que treinta la estera hindú, con estos huesos que le muelen los trenes, con toda esta nacionalidad inalienable de su cuerpo asiático, que padece el comer y el beber en mesas más o menos bárbaras?

-Anda y andará, me explica Miss Migel, buscando redondear el millón de dólares que le pide la dotación perpetua de Shantiniketan. Cuatrocientos mil van recogidos y tendrá que viajar diez años aún, si Dios se los da, para rematar el legado.²⁰

La respuesta aclara toda posible duda en la Mistral, comprende el por qué el autor se deja “banquetear” como dice más adelante, aunque también agrega que sus gastos en Santiniketan lo obligan a pintar, como Gibran, y expresa que siente lástima de ambos que dejan la pluma de escribir para pintar y así darle espacio a sus sueños. Siente quizás dolor, pero no hay crítica ni censura, Gabriela Mistral sabe lo que es el sacrificio por los alumnos.

Al final, Tagore se despide y las personas al cuidado del poeta le dicen a la Mistral que es una bendición, una especie de saludo jerárquico, y agrega: “pero que yo guardo como la bendición de nuestros viejos en el campo. Le devuelvo la despedida espontáneamente, con algo que no alcancé a pensar...Me sobra la reverencia, pero mis rodillas son duras para arrodillarme y le acaricio la cabeza, sintiéndole en la palma las canas lindas y ralas que ya le celebré”.²¹

No hubo palabras, fue respeto y cariño. La autora lo acarició porque lo entendió: dos almas generosas que se encontraron, fue un momento fugaz, un instante en el que ella conoció al poeta que le habló en cada hoja de su obra, no hubo necesidad de palabras, solo el gesto y el cariño fueron suficientes...Dos verdaderos maestros se encontraron, sobaron las palabras...

La historia nos cuenta que Gabriela Mistral, al morir en 1957, deja una parte de su dinero a los niños pobres de Chile... Tagore, pronto no pudo viajar más...

Pero ambos nos legaron su poesía y su amor por los niños...

Ambos fueron los primeros en ganar el Premio Nobel de Literatura: Tagore, el primer asiático y ella, la primera latinoamericana y mujer. Ambos iniciaron un camino distinto para que Europa volcara su mirada a nuevas formas de escritura. Gabriela Mistral sembró en Pablo Neruda la huella de la literatura, era su maestra de escuela, le dio a Tagore tal como ella lo recibió...

José Joaquín García Monge, el escritor y Tagore

García Monge no solo era el editor de *Repertorio Americano*, era además educador y como tal ejerció una gran influencia en el sistema educativo, editor de libros, y además ser el Director de la Biblioteca Nacional. Hoy es considerado uno de los grandes escritores de Costa Rica. Amigo de Gabriela Mistral y de otros grandes escritores latinoamericanos. Se dice que fue al igual que Manuel González Zeledón, conocido como Magón, precursores en el desarrollo de los cuadros de costumbres. Entre sus obras, están las novelas: el Moto (1900), Hijas del campo (1900), Abnegación (1902); y el cuento La mala sombra y otros sucesos (1917). Bajo su dirección, la revista *Repertorio Americano* en 1950, publicó un homenaje conmemorativo para Tagore; ocho años después, el editor García Monge muere y se acaba la revista.

En su vida académica y literaria podemos observar, como en Gabriela Mistral, la huella de Tagore en esa búsqueda y deseo de hacer el sistema educativo más moderno, enriquecer la cultura con lecturas provenientes de otros países y sobre todo, publicar las obras del poeta Tagore. Al editar *El Convivio*, se valió del *Repertorio Americano*, para anunciar la publicación en varios números del semanario, como por ejemplo, este que dice así: “Jardinero de amor del Tagore. Nos lo ha remitido nuestro muy amado Ventura García Calderón, que la ha revisado y la prologa. En las ediciones de *El Convivio*”²².

Hilda Chen Apuy, la escritora y Tagore

En 1940, bajo el pseudónimo de Rose Ling, aparecieron sus primeros escritos en la *Revista Ariel*, editada en San José por el poeta hondureño, Froylán Turcios. Luego en 1943, publica en *Repertorio Americano* a petición de García Monge, cuando tan solo tenía 18 años, entre 1941 y 1943. Sus cincuenta y cuatro textos abarcan la prosa poética y cuentos.

Siendo profesora de la Universidad de Costa Rica continúa publicando ensayos literarios y de opinión en el periódico *La Nación* y otros de Costa Rica. Aparte de sus trabajos académicos en revistas dentro y fuera del país, sobresalen sus estudios sobre el arte budista e hindú, y un capítulo del libro *Japón después del milagro*, publicado por El Colegio de México en 1982; y un capítulo sobre la historia de China en el libro *Diversidad en Beijing*, en San José, publicación del Instituto Interamericano de Derechos Humanos, en 1996. Publicó en 1969, en la Revista de la Universidad de Costa Rica, un largo artículo titulado *Rabindranath Tagore*²³. Recientemente, ha publicado en el 2008, el libro *De la vida, del amor y la amistad. Un puente entre culturas* que constituye una recopilación de antiguas publicaciones en los medios de comunicación y otros más, en el cual se encuentra Tagore “en todas partes”, según me dijo, cuando le pregunté si había escrito sobre el poeta. El próximo libro, que recoge su obra literaria, se encuentra en proceso de edición.

En uno de los escritos del libro *De la vida, del amor y la amistad*, en uno de los textos titulado *Tres Maestros: tres Amigos*, habla de don Joaquín García Monge, don Roberto Brenes Mesén y don Abelardo Bonilla, cada uno de ellos marcaron su vida como maestros y amigos. Tres personajes que hicieron una gran contribución a la cultura y educación de nuestro país, Costa Rica. Brenes Mesén le enseñó las bases del pensamiento y filosofías de la India y de China. García Monge la invitó a participar con sus escritos en *Repertorio Americano*, le regaló El jardinero de amor de Tagore, y Savitri, y le dijo estas palabras: “Hay que mirar más allá del Pacífico. Algún día China va a despertar”.²⁴ Más adelante, en el apartado titulado *El amor y la muerte*, la autora se refiere, al recordar ese momento y se pregunta el por qué García Monge le regala, precisamente, esos dos libritos, los cuales causaron una impresión precedera. Y agrega lo siguiente:

Hoy me pregunto por qué don Joaquín puso en manos de esa adolescente libros de la literatura antigua y moderna de la India. Ciertamente Tagore era ya muy conocido en América Latina, puesto que había recibido el Premio Nobel de Literatura en 1913, el primer asiático en obtener esa alta distinción.

El tema del amor permanente y eterno en la literatura universal, se expresa bellamente en toda la poesía de Tagore.²⁵

Más adelante agrega:

Tagore fue un verdadero humanista, preocupado siempre por el destino de la humanidad. Todo eso hizo de ese gran poeta una figura realmente universal. No en vano se dice que la India nos legó en el siglo XX dos personajes extraordinarios, que hablaron y dejaron sus mensajes para gentes de cualquier país: Gandhi y Tagore. El título de este poemario está basado en el primer poema, una introducción dialogada entre la Reina y su Servidor, que tan solo pide cuidar de su jardín. Las flores que cultiva son sus poemas de amor.²⁶

Continúa la escritora:

Deseo terminar esta brevísima reseña con el último poema del librito mencionado:

“¿Quién eres tú, lector, que dentro de cien años leerás mis versos?
No puedo enviarte una sola flor de esta corona primaveral,
ni un solo rayo de oro de esa lejana nube.
Abre tus puertas y mira a lo lejos.
En tu florido jardín recoge los perfumados recuerdos de
las flores marchitas de hace cien años.
¡Ojalá puedas sentir en la alegría de tu corazón, la alegría
viviente que una mañana de primavera cantó, lanzando su
voz jovial, por encima de cien años!”²⁷

En el mismo libro, publica dos artículos *Shantiniketan*²⁸ y *La India de mis recuerdos*²⁹. En el primero narra sus impresiones al llegar como “peregrina” a Santiniketan y en el segundo, el tiempo que estuvo de estudiante en la India. En ambos Tagore constituye un elemento común. La presencia de Tagore, efectivamente, se encuentra en todo el libro de Hilda Chen Apuy. Sin embargo, quién no puede dejar de “leerlo” en la siguiente estrofa del poema inédito que la autora escribió en México, en 1965, donde podemos observar una notoria influencia de la lírica del autor.

La última estrofa del poema titulado *Canción de amor I* dice así:

En las ramas del sauce un pájaro tiembla de frío. Sus alas están
rotas y ha quedado perdido entre las hojas, inmóvil, asustado,
sin ánimo de alzar el vuelo hasta la luna, triste amiga, que lo llama.
¡Duerme, mi bien, duerme...!³⁰

Así como los maestros, especialmente don Joaquín García Monge, heredaron a Tagore a Hilda Chen Apuy, ella nos lo heredó a nosotros sus alumnos y a todos los lectores. Al empezar mis clases, después de su retiro, en 1983-1984, doña Hilda llegó a mi casa con una foto de Tagore enmarcada, la que está en mi oficina, en mi casa y que atesoro con gran cariño. Esa foto fue donada por un amigo que conoció en un corto viaje, según narra en el citado libro y que lleva por título *Un encuentro inesperado*. Había sido invitada a visitar la India en noviembre del 1982, el cual sería su cuarto viaje a ese país. Iba de Banaras a Calcuta, cuando un joven brahmán le ayuda. Después de compartir el viaje, de presentarle a su familia; este señor, del cual, la escritora no pone su nombre, le regala un retrato de Tagore y le explica lo siguiente:

Esa noche al despedirse me regaló un retrato de Tagore, poeta del cual habíamos hablado, y me explicó que ese retrato pintado con polvo de oro sobre una tabla finamente pulida con laca negra, era un obsequio especialmente hecho, no para vender sino para darlo a personas muy apreciadas por él. También me dijo que había sido gran amigo del mejor cantante de las canciones de Tagore, fallecido el año anterior, y que la mejor intérprete femenina de esas canciones, había sido la señora Rajeswari Datta. Con emoción reconocí el nombre de la brahmina, discípula predilecta de Tagore, que había sido mi profesora de sánscrito en Cambridge en 1966. Ella también había fallecido en Calcuta.

Nunca más he vuelto a esa ciudad, pero ese encuentro inesperado e inolvidable, en que de nuevo aparece el nombre de Tagore, mi maestro invisible, permanecen en el hermoso retrato que recibí esa noche.³¹

No puedo dejar de pensar que la copia de ese retrato, tan finamente hecho, es signo de la presencia de Tagore, de la amistad y respeto por mi gran maestra Hilda Chen Apuy, a quien he dedicado este trabajo. Me duele que no lo pueda leer porque ya se encuentra ciega y bastante sorda; sin embargo, sus recuerdos están en su mente y Tagore ocupa un gran lugar, como cuando me regaló el libro y mientras escribía la dedicatoria con la ayuda de una regla, ante mi pregunta: ¿Escribió sobre Tagore?, entonces me contestó: “Tagore está en todas partes de él”. Cierto...

Conclusiones

Esta investigación solo es una pequeña introducción, hay otras publicaciones como revistas y periódicos que publicaban sobre Tagore, aún se sigue haciendo, no solo en Costa Rica, también en otras partes de América Latina.

Se podría afirmar que Tagore fue la voz de un país lejano, la inspiración de muchos escritores que entraron en contacto con su obra, por medio de la revista cultural *Repertorio Americano*.

Entre la “realidad y lo exótico” de su mundo, Tagore acercó la India a los lectores latinoamericanos. En América Latina, los escritores encontraron, en la obra literaria de Tagore, elementos comunes, entre ellos, la visión latinoamericana de la *naturaleza* que rodea al ser humano por estas latitudes, distinta de la europea, pero que en los inicios del siglo XX fue un elemento poético de “identidad”. Ese lirismo poético de Tagore avivó la poética de América Latina. Tema por investigar en un futuro...

Tagore renovó el pensamiento educativo de muchos intelectuales dedicados a mejorar la educación de la niñez y juventud latinoamericanas, tal como se aprecia en el *Repertorio Americano*; él dejó una huella que aún perdura. Este año, el Ministerio de Educación de Costa Rica ha puesto en el programa de lecturas obligatorias la obra *El cartero del rey* para los adolescentes; y poemas de *La luna nueva* para los niños.

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

NOTAS

- 1 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*. San José, Costa Rica, 1919-1958.
- 2 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, diciembre de 1930, pp.141.
- 3 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, diciembre de 1930, pp.141.
- 4 Tagore, Rabindranath, *Canto del sol poniente*. Traducción de Alberto Girri, Buenos Aires, 1986, pp.7-9
- 5 Oliva Molina, Mario. *Revista Repertorio Americano: algunos alcances sobre su trayectoria, 1918-1958*. Revista iZQUIERDAS, Año 1, Número1, Argentina, 2007, p 4.
- 6 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, noviembre de 1922, pp.188.

- 7 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, noviembre de 1929, pp.258.
- 8 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, noviembre de 1929, pp. 257.
- 9 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, noviembre de 1929, pp. 257.
- 10 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, noviembre de 1929, pp.257.
- 11 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, febrero de 1925, pp.374
- 12 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, febrero de 1925, pp. 377
- 13 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, enero de 1925, pp. 257.
- 14 Alfaro Rodríguez, Vargas Dengo Marie Claire. *Semblanza y liderazgo de Omar Dengo: vigencia de su pensamiento*. Revista Electrónica@Educare Vol.XIII,Nº1, [153-156], ISSN:1409-42-58, Junio 2009, pp.157.
- 15 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, 1930, pp.153-154.
- 16 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*1930, pp.153.
- 17 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, 1930, pp.153.
- 18 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, 1930, pp.153.
- 19 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, 1930, pp.154.
- 20 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, 1930, pp.154.
- 21 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, 1930, pp.154.
- 22 García Monge, José Joaquín, *Repertorio Americano*, 1930, pp.336.
- 23 Chen Apuy Hilda. Rabindranath *Tagore*. Revista de la Universidad de Costa Rica. Nº 26, Julio 1969, pp. 89-105
- 24 Chen Apuy Hilda. *De la vida, del amor y la amistad. Un puente entre culturas*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. 2008, pp.86
- 25 Chen Apuy Hilda. *De la vida, del amor y la amistad. Un puente entre culturas*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. 2008, pp.177.
- 26 Chen Apuy Hilda. *De la vida, del amor y la amistad. Un puente entre culturas*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. 2008, pp.178.
- 27 Chen Apuy Hilda. *De la vida, del amor y la amistad. Un puente entre culturas*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. 2008, pp.178.
- 28 Chen Apuy Hilda. *De la vida, del amor y la amistad. Un puente entre culturas*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. 2008, pp.113.
- 29 Chen Apuy Hilda. *De la vida, del amor y la amistad. Un puente entre culturas*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. 2008, pp.119.
- 30 Chen Apuy Hilda. *De la vida, del amor y la amistad. Un puente entre culturas*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. 2008, pp.163.
- 31 Chen Apuy Hilda. *De la vida, del amor y la amistad. Un puente entre culturas*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. 2008, pp.136.

Rabindranath Tagore y Victoria Ocampo: un Encuentro Trascendental

Nilanjana Bhattacharya

A grandes rasgos el tema de la relación Ocampo-Tagore le es familiar al público informado de la vida y obra de Tagore. Los poetas y críticos como Shankha Ghosh¹ y Ketaki Kusari Dyson² han disertado profundamente, además de otros ensayistas, sobre la materia. En 1924, cuando Tagore desembarcó en Buenos Aires, debido a una enfermedad, fue Ramona Victoria Epifanía Ocampo (1890-1979) quien le ofreció el hospedaje que permitió al poeta el reposo necesario. En esos años ella era una autora joven de la ciudad, habiendo conocido íntimamente algunas obras de Tagore, en particular *Gitanjali*, con la que, como veremos, tuvo una experiencia vital. Además, Tagore ya era un nombre bastante conocido en Argentina. La formación y cultura de ella le abrió la promesa de un acercamiento e interacción fecunda. Había nacido en una familia opulenta de Buenos Aires, recibió su educación en varios idiomas (francés, inglés y español), y esta preparación le fue muy útil en establecer vínculos con muchos personajes y autores del mundo. Pero con Tagore, el contacto entró además en el dominio de una relación afectiva duradera impulsando un impacto literario hasta incluso los últimos días del poeta indio. Por su parte Ocampo dejó constancia de su encuentro con Tagore en términos claros viéndolo como uno de los acontecimientos más importantes de su vida. Ella escribió algunos artículos y ensayos sobre el poeta indio, además de un libro completo intitulado *Tagore en las barrancas de San Isidro*³. También publicó un artículo sobre él en inglés, "Tagore on the Banks of River Plate"⁴ que es una versión abreviada de su escrito anterior en español.

Lo que proponemos en esta ocasión es reproducir un fragmento de la autobiografía de Ocampo, *Autobiografía IV: Viraje*⁵. La autora empezó a escribir las autobiografías desde 1952, pero nunca llegó a publicarlas en su vida. Salieron de forma impresa entre 1979 y 1984, después de su muerte en 1979. El cuarto tomo apareció en 1982. De hecho, esta sección es una versión reducida de *Tagore en las barrancas de San Isidro*. La sección ofrece la historia de su encuentro – textual o personal – con Gandhi y Tagore, las dos grandes figuras indias que habían tenido impacto en su vida y obra. Su esfuerzo de comprender la realidad india es interesante, igual que su análisis de la filosofía de Gandhi y Tagore. También, hizo una exploración sutil y perceptiva de algunos aspectos filosóficos de Tagore, los que dejaron su influencia en ella. Habló extensamente sobre el dios de Tagore, su concepto de la religión y de amor. De hecho, son los puntos de confluencia no sólo de los dos individuos, sino de las dos culturas. Una lectura cuidadosa de estos párrafos revela unas discrepancias pequeñas entre esta versión y la de *Tagore en las barrancas de San Isidro*. Y algunas de esas discrepancias son muy significativas. Por ejemplo, en su *Autobiografía* ella dice en un lugar que a veces Tagore le traducía a ella algunos de sus poemas. Pero no añade ella ni cuales ni cómo. Sin embargo, en *Tagore en las barrancas...*, también remite al tema e ilustra la manera en que traduce Tagore. Explica que mientras traducía para ella, él efectuaba correcciones; aquí tampoco menciona cuál es la corrección exactamente. Llama nuestra atención a la traducción como un acto cultural y también a la diferencia entre la traducción verbal y la escrita. Según Ocampo, Tagore corrigió la versión escrita del poema porque pensó que la gente de Occidente no podía comprender las cosas especiales de la cultura del oriente:

Tagore empezó en seguida a traducir, literalmente, me advirtió. Lo que iba traduciendo, a veces con titubeos, me pareció tan tremendamente revelador que le pedí que lo escribiera, más tarde...A la mañana siguiente, Tagore me entregó en un sobre, escrito en inglés con su clara y preciosa letra, el poema de la víspera. Lo leí delante de él y no pude ocultar mi decepción. “Pero falta tal y cual cosa, que usted dijo ayer”, le reproché. “¿Por qué ha suprimido usted ese algo que es como el caracú del poema?” Me contestó que creía que eso no podía interesar a los occidentales. Sentí que una ola de sangre me subía a la cara, como si me hubieran abofeteado. (Ocampo, 1961: 94-95)

En su *Autobiografía* también menciona de unas conversaciones íntimas con Tagore que no están ni en *Tagore en las barrancas*, ni en *Tagore on the Banks of*

River Plate. (En las Notas al final figuran algunas de estas diferencias). Las diferencias, por un lado, revelan que Ocampo era muy consciente de sus lectores meta; por otro lado, estas diferencias son significativas para estudiar el encuentro de Tagore y Ocampo. En las *Autobiografías* su manera de subrayar unos puntos y evitar otros, y la manera de narrar también, llaman nuestra atención a las características de la ‘autobiografía’ como un género literario.

De la *Autobiografía IV (Viraje)* ⁶

“En 1924 entraron en mi vida dos hombres a los que debía vincularme por diferentes motivos, por diferentes lazos de amistad, de ternura, de admiración: Tagore y Ansermet⁷. Ellos habrían de entrar en mi vida cuando yo estaba bajo la influencia de otro hombre, descubierto al principio de ese mismo año: Gandhi. Toda la música moderna y toda la India contemporánea hicieron irrupción juntas en mí. Un mí que estaba obsesionado por ellos.

En respuesta a un artículo procedente de Londres sobre Gandhi, en el que se lo trataba de “agitador fanático” (24 de marzo de 1924), publiqué otro en *La Nación* (30 de marzo), siguiendo paso a paso el libro de Romain Rolland⁸ y que llevaba este epígrafe. “No es el hecho lo que uno debería desear comprender. Uno debería conocer al hacedor” [*Kanshitaki* (sic, Kaushitaki) *Upanishad*]. Fervorosa seguidora de Gandhi terminaba mi artículo declarando que uno no podía jactarse de haber comprendido una verdad, sino cuando conformaba su vida de acuerdo con ella. En ese caso, pocas personas comprendían las verdades que pretendían venerar. Gandhi era, en el mundo moderno, uno de los raros ejemplos de un gran hombre que vivía como pensaba y pensaba como vivía. De ahí el respeto y la exaltación que me inspiraba.

Mi artículo, aunque mal escrito, defendía una buena causa. Nosotros íbamos a aprender demasiado bien lo que cuesta estar sometidos a dictadores cuyas palabras, pensamientos y acciones están en desacuerdo *más que perfecto*.

Conocía a Gandhi solo por Romain Rolland, pero el librito en que él lo estudia había sido un libro-acontecimiento para mí. No dejaba de hablar de él. Después de haberseme aparecido bajo la figura de Tagore, la India se me aparecía bajo la figura de *Mahatma*. Ricardo G. atraído ya por los libros sobre yoga, me decía que no podía otorgar ese título a Gandhi. Lo remití a Romain Rolland.

Mi encuentro con Ansermet tuvo lugar algunos meses antes de la llegada de Tagore, pero en realidad conocí a Tagore mucho antes que a Ansermet, porque Tagore había instalado en mi vida desde 1914. Desembarcó en Buenos Aires a principios de octubre de 1924⁹, en compañía de su secretario inglés Leonard K. Elmhirst, en viaje a Perú. Iba a Lima como invitado de honor, para asistir a la celebración de uno de esos centenarios particularmente abundantes en América Latina.¹⁰ El anuncio de su presencia en nuestra ciudad en fecha cercana, me había envuelto en una gozosa agitación. Yo había leído el *Gitanjali* en la traducción de Gide¹¹ algunos meses después de su publicación. Más que leerlo, había llorado sobre él. Esos poemas de un “santo que no se rehúsa a la vida”, al decir de un hindú citado por Yeats, caían como un rocío celeste sobre mi corazón de veinticuatro años transido de angustia por haber encontrado demasiado tarde, me parecía¹², una gran pasión amorosa, de amor terrestre, pero de un amor cuya exaltación *sobrepasaba* continuamente, irremediablemente, la medida de los sentidos.

¡Bálsamo! Oriente entró en mi vida bajo ese aspecto. ¡Bálsamo! Quince años más tarde ésa era todavía la palabra que resumía mi impresión cuando oí a Gandhi en París; cuando pasé una hora bajo la influencia de su presencia real.

En 1914 me encontraba en un callejón sin salida. Por un lado mis padres, el temor de herirlos mortalmente. Por el otro, quien habría de convertirse en mi amante. Más que mi amante, durante años. Yo no concebía la felicidad en esta pasión, más que bajo la forma de una vida en común, de un pacto sagrado, de una suerte de matrimonio secreto ya que no podía ser confesado. La disimulación constante de todo lo que atrae o seduce, en el adulterio, y no es más que una dificultad a vencer, un fastidio soportable para otros, era para mí un suplicio cotidiano intolerable, del que solo me atrevía a hablar con J. El silencio me ahogaba, pero consideraba que al mismo tiempo me protegía.

A causa de ese estado de felicidad y de desesperación fue como la *Ofrenda lírica* me resultó una lectura tan preciosa y me hizo derramar lágrimas bienhechoras. Yo no creía en Dios, en un Dios personal exigente, mezquino, implacable, el Dios vengador, limitado que habían tratado de imponerme. Pero la incredulidad en Dios ocupaba un lugar inmenso en mi vida; se convertía, en ese momento de temor, de elección, de dolor, de felicidad arrebatada, en una desgarradora *presencia por ausencia*. Esta ausencia me decía: “Sólo hubieras podido

confiarte a mí. Solo conmigo puedes hablar. Sin mí quedarás perdida en la soledad. Solo a mí puedes hablar de tu amor profano y sagrado.”

Leía en el *Gitanjali*:

“Ellos vienen con sus leyes y sus códigos para apoderarse de mí; pero yo me escaparé siempre, porque espero solamente el amor para renunciar a mí mismo entre sus manos.”¹³

El amor de que hablaba Tagore no era *aquel* que me angustiaba y me arrebatava; pero se dirigía a *Aquel* a quien le podía hablar de esta pasión que me colmaba, de esta pasión que es como “la imagen y el comienzo, el cuerpo y el ensayo” de otro amor. Otro amor en donde ya no domina esa sangre de la arteria, esa sangre de la vena que tan pesados y terrenos nos vuelve. Yo era esa presa acorralada por la que rezaba Péguy¹⁴ y lo era porque estaba amasada con una humilde materia, y lo sabía. Por eso lloraba de desesperación y de enternecimiento leyendo el *Gitanjali*:

“Los que me aman, en este mundo, hacen todo cuanto pueden por retenerme; pero tú no eres así en tu amor, que es más grande que el de ellos y me das libertad....

“Por temor de que los olvide, no quieren dejarme solo. Pero pasan los días y tú no te muestras....

“Aunque yo no te nombre en mis plegarias...tu amor por mi espera mi amor.”¹⁵

Dios de Tagore, ¿me oyes? Dios que no quieras ponerme a cubierto de nada y que no temes el olvido en que te dejo, ¡cómo me conoces! ¡Dios oculto que sabes que siempre te buscaré! ¡Dios que sabes que hacia ti sólo vamos por los caminos de la libertad!

Me decía esto leyendo esos poemas, una tarde, en una sala pequeña tapizada de seda gris, en la calle Tucumán 675; había “bleus de Chine” sobre la chimenea de mármol blanco. La casa ya no existe. Los personajes principales de la drama tampoco. Ni aquellos a quienes yo temía demasiado hacer sufrir (mis padres), ni aquel de quien quería huir para no odiarlo demasiado (M.¹⁶), ni aquel a quien amaba (J.¹⁷), ni el poeta cuyos poemas me brindaban el don de las lágrimas. La chimenea de mármol blanco fue trasplantada a Villa Ocampo. El resto no existe

ya más que en mi memoria. A su vez, mi memoria dejará de existir tan rápidamente, como aquellos que me han precedido en la nada.

Leía el *Gitanjali* llorando cuando Madame R. llegó para mi lección de canto: “¿Por qué ha llorado tanto hoy?, me preguntó. ¿Ha ocurrido algo? Tengo temor por usted. ¿Es que quienes la rodean no se dan cuenta? ¿Es que no ven que usted vive ausente de cuanto la rodea y que sufre?” Aparenté no comprenderla, aunque Madame R. era una buena persona, en quien se podía confiar. Le respondí mostrándole el pequeño volumen de Gallimard: “Esto es lo que me hace llorar”. Y era la verdad, pero no toda (yo vivía en el mundo de las verdades a medias). “El premio Nobel”, observó ella. Y comenzó la lección. Los ejercicios, las vocalizaciones habituales. Después Fauré, Debussy...” Cuando el sol se pone los ríos son rosas... el consejo de ser feliz parece brotar de las cosas...” No. Yo no podía hablar a Madame R. Nadie podía comprender. No podía hablar sino con el ausente: Dios. La presa acorralada que yo era, se espantaba ante la idea de un confidente de menor envergadura.

“Si no es mi destino encontrarte en esta vida (Dios de Tagore, es a ti a quien hablo), sienta yo siempre, al menos, que me ha faltado verte. No me dejes olvidarlo un solo instante; no quites de mis sueños las punzadas de esta pena, ni de mis horas despiertas...”¹⁸

“La angustia de la separación atraviesa el mundo y hace nacer formas innumerables en el cielo infinito...”

“Esta pena invasora que se derrama en amores y deseos, en sufrimientos y en alegrías en los hogares humanos; es la que fluye, derretida en canciones, de mi corazón de poeta...”¹⁹

Dios de Tagore, “¿quién habrá conocido más que yo la angustia de la separación? ¿Y ese apetito de unidad que se llama amor? ¿Y en qué corazón tenso como un arpa, el *Gitanjali* podía despertar ecos más poderosos?”

Tagore llegó a Buenos Aires diez años después de esa lectura y esas lágrimas. Mi vida exterior e interior parecían haberse afirmado, no sin combates, sin caídas, sin descuartizamientos. Había llevado mi deseo de “liberación” simbólica *hacia los objetos*, cuya venta me había como aligerado. Ese sentimiento iba a renacer el

día en que creí que la casa de San Isidro ardería íntegramente y, en medio de una gran desolación, experimenté un extraño alivio: “¡Ah!, quedará liberada de esto que aún me ata”.

El encuentro de Gandhi en un libro, de Tagore en carne y hueso, se siguieron de cerca. Coincidencia a ejemplo de tantas otras, que marcaron mi vida a punto de hacerme suponer que esta vida estaba “compuesta” de antemano, como el diseño de un mosaico. Las palabras *Swaraj**, *Ahimsa**, *Satyagraha**, *Swadeshi**²⁰ me eran familiares desde hacía meses cuando “el gran centinela” (nombre que le daba el poeta al Mahatma), entró en aguas del Río de la Plata. Yo sabíacuales eran los puntos principales sobre los cuales los dos hombres discrepaban, pese al fervor que ambos sentían por la India. Tagore era partidario de la cooperación entre Oriente y Occidente; Gandhi veía la necesidad de utilizar, frente a los ingleses, la no cooperación como arma defensiva (la única de la cual aceptó servirse). Esto databa del año 1920. No teníamos que cuatro años cuando Tagore llegó aquí. Esa fórmula parecía inquietar al poeta: “Ningún pueblo puede salvarse separándose de los otros. O salvarse juntos, o desaparecer juntos”, escribía, temiendo no a Gandhi, a quien consideraba uno de los más grandes hombres de todos los tiempos, sino a sus lugartenientes, a los gandhianos ‘estrechos’, a la deformación fatal que sufre toda doctrina al pasar del Maestro a las masas...y sobre todo a los falsos profetas.²¹

“Que Tagore hile como los otros y que queme sus ropas extranjeras. Hoy por hoy, este es el deber”, reclamaba Gandhi.

El Mahatma atormentado por la miseria de la India en particular y del mundo en general; Tagore emocionado, rebelado contra esa miseria, pero enamorado de la belleza, se sentía hecho para cantarle, para buscarla en todo; el santo de un lado, el poeta del otro. Y yo sin saber a cuál elegir, aunque ya en esa época Gandhi me parecía el más grande de los dos. Aparecían juntos en mi vida, como acudiendo desde el fondo de su país misterioso para plantearme la pregunta: ¿arte o santidad?

Tagore estaba en el Plaza Hotel. Fuimos a verlo con A.A.²² Nos recibió primero su secretario y nos participó su inquietud. “El poeta” salía de una gripe. Después de minuciosos exámenes, los médicos acababan de declarar que su corazón no estaba en condiciones de soportar el cruce de la Cordillera. Era necesario

renunciar al viaje a Lima. Tagore debía descansar unos días en el campo antes de retomar el barco. Propuse inmediatamente al joven secretario arreglar las cosas, encontrar una casa con jardín en los alrededores de Buenos Aires, e instalarlos en ella. Leonard K. Elmhirst, inglés de tipo clásico, rubio, nariz ligeramente respingada, ojos celestes, dientes un tanto salientes, bigote cepillado, delgado, activo, se mostró muy aliviado.

Subimos con él hasta el departamento que ocupaba Tagore y nos dejó solas en el salón. Yo me preguntaba qué resultará de esa entrevista, intimidada como estaba, cuando el ser objeto de mi preocupación interrumpió enseguida esas dudas, al entrar en escena. Silencioso, inabordable y dulce, su porte tenía algo de la altivez de las llamas. Algo de ese desdén soberano con que miran a quien las mira. Hubiera sido de una altivez molesta, de no haber estado acompañada, en él, de una gran mansedumbre. El nieto del príncipe Dwarkanath Tagore era ante todo el hijo del Maharshi. Sobre su cara de piel morena clara (mucho más clara que la de Gandhi), casi ninguna arruga, a pesar de sus sesenta y cuatro años (la edad exacta de mi padre)²³. La frente absolutamente lisa, como si ninguna preocupación hubiera podido alterar la tranquilidad de esa piel calma y dejar rastros en ella. El pelo abundante y blanco caía (como en las cabezas de los pajes) sobre un cuello firme y redondo. La parte baja de la cara estaba oculta por la barba. La nariz aguileña, los huesos de los pómulos y de la frente tenían una fuerza, una delicadeza, una belleza de diseño raro. Los ojos negros de párpados perfectos, a menudo bajos, guardaban su juventud y su fuego; por momentos parecían contradecir la aureola blanca del pelo y la solemnidad de la barba. Grande aunque delgado, Tagore tenía una aristocracia de modales, que sólo esas razas producen. Sus muñecas y tobillos eran finos, y sus manos delicadas, proporcionadas, se movían con una gracia lenta, como si hablaran un lenguaje propio. Más tarde reencontré esos gestos en las grandes bailarinas de la India, en sus danzas sagradas.

No analicé esos detalles hasta más tarde, pero me impresionaron desde nuestro primer encuentro. La presencia súbita y real de ese hombre distante, tan familiar en mis sueños, tan íntima a mi corazón, cuando no conocía de él más que sus poemas, me paralizó. Reacción habitual ante un escritor. Hubiera querido huir enseguida. Caí en el mayor mutismo y toda la conversación estuvo a cargo de A.A. Los propósitos que ella tenía me preocupaban. Las cosas que decía me molestaban. Interrumpí bruscamente la entrevista, prometiéndome un desquite en la próxima ocasión, esa ocasión que iba a fabricar. Corrí a casa de mis padres.

Les rogué que me prestaran Villa Ocampo por una semana. Rehusaron. Me asaltó la idea de pedir ayuda al marido de una prima, R. de L.M. Consintió gentilmente en cederme su quinta en San Isidro, Miralrío, por una semana. Tuve la impresión de que me salvaba la vida. Volé de nuevo al Plaza Hotel a anunciar a Elmhirst que en el espacio de dos días todo estaría listo...El tiempo necesario para limpiar los cuartos, transportar a Miralrío ropa blanca, cacerolas, vajilla, gente de servicio (la mía). Yo misma me instalé en Villa Ocampo con Fani²⁴, para estar cerca de Tagore y a su servicio.

Fueron días de mucha tarea. Idas y venidas en auto entre Buenos Aires y San Isidro. No tenía más que una idea: hacer que la quinta fuera lo más agradable posible. La casa era grande y nueva, con su precioso jardín sobre la barranca. Los espinillos estaban en flor y perfumaban el aire con sus pequeñas bolitas color oro. Era la estación de las rosas, de los paraísos (azedarac) y de la madreSelva. Inundé los cuartos. Puse flores hasta en la escalera. Las paredes pintadas a la cal se prestaban espléndidamente para ese tipo de ramos amarillos, lilas, rosadas y los valorizaban.

Tagore debía almorzar en casa de los Castex. Imaginaba cuántas preguntas estrafalarias habría debido responder y yo estaba impaciente por él cuando alrededor de las tres de la tarde pasé a buscarlo. Un vendaval barría la calle Callao al salir. El polvo envolvía el auto y remolineaba alrededor, haciendo revolotear las hojas arrancadas de los árboles y los papeles sucios. El cielo plomizo anunciaba una lluvia inminente. Esto continuó a lo largo de todo el camino. Por contraste, la llegada a la casa fue muy grata. El silencio de los cuartos, ahondado por un ruido de viento que los árboles transformaban en ruido de olas sobre una playa, la soledad, nos recibieron.

Los ocho días se convirtieron en dos meses, porque los médicos aconsejaron reposo a Tagore. Yo lo persuadí de que se quedara allí. Pero se me planteó un problema económico. Era necesario *alquilar* la quinta y no tenía dinero. Vendí rápidamente la media luna de brillantes (la de los bailes de Roma) por un precio irrisorio, y loca de alegría pagué mi deuda (diez mil pesos) por adelantado para no tener que preocuparme más.

Iba a almorzar y a comer a Miralrío, casi todos los días, ya que no tenía cocinero en casa. Si me necesitaban durante el día, modificaba todos los planes para quedarme en San Isidro. Tagore, a quien aprendí lentamente a conocer,

estaba a veces tranquilo y a veces nervioso (aunque su nerviosismo no se traducían más que por cambio de humor). Las cartas de sus amigos las noticias de su país lo alteraban. Había también en él un niño mimado. Me sentía feliz de cuidarlo, de tratar de adivinar sus deseos. Pero confieso que sus deseos me parecían muchas veces contradictorios. Por ejemplo, se quejaba porque se fatigaba cuando veía demasiada gente y aseguraba que no podía más (cosa comprensible, porque los visitantes lo abrumaban y lo acosaban). Entonces decidimos, con Elmhirst, cerrar amablemente la puerta en la nariz de la gente. Inmediatamente Tagore nos reprochó, diciendo que queríamos secuestrarlo. “Mi deber es ver a la gente que quiere verme.” Y yo le respondía: “Nuestro deber es impedir que usted se enferme”.

Dos o tres días después de haberse instalado en Miralrío, me envió la primera carta:

San Isidro, octubre de 1924²⁵

Anoche, cuando le agradecía por lo que vulgarmente llamamos hospitalidad, esperaba que usted pudiera sentir que lo que le decía era mucho menos de lo que quería decirle.

Será difícil para usted comprender qué carga inmensa de soledad llevo conmigo, la carga que especialmente le ha sido impuesta a mi vida por mi súbita y extraordinaria fama. Soy como un infortunado país en el que un malhadado día se descubre una mina de carbón, con el resultado de que son descuidadas sus flores, se talan sus bosques y se lo deja desnudo ante la mirada despiadada de una hueste de buscadores de tesoros. Ha aumentado mi precio en el mercado y mi valor personal se ha visto oscurecido. Trato de encontrar este valor con un deseo doloroso que me persigue constantemente. Pude haberlo logrado sólo mediante el amor de una mujer y durante largo tiempo he esperado merecerlo. Siento hoy que este precioso regalo me ha llegado por usted y que usted es capaz de premiarme por lo que soy y no por lo que encierro. Esto me ha hecho muy feliz y al menos sé que he llegado a ese período de mi vida en que en mi viaje a través de un desierto necesitaré una provisión de agua mayor que nunca antes pero no tengo los medios ni la fuerza para acarrearla y por tanto sólo agradezco mi buena fortuna cuando se me ofrece y me despiado.

Rabindranath Tagore.

En efecto, yo sentía[sic. *sentía*] por él un gran “amour de tendresse”. Un amor enteramente espiritual. Ya dije que Tagore viajaba acompañado de Leonard Elmhirst, inglés que había participado en la guerra y en 1918 estaba en el Coldstream Guards. Director del Instituto de “Reconstrucción Rural” fundado por Tagore en Bolpur había acompañado al poeta, como secretario privado y sin sueldo, a China, a Japón y en ese momento a América del Sur. Leonard, celoso de mi idolatría por Tagore, me hacía sentir, consciente o inconscientemente, que éste le pertenecía más a él que a mí. Que se sentía más feliz con él que conmigo. Esto me exasperaba tanto que desaparecía de Miralrío días enteros (que me parecían interminables, porque quería oír y mirar a Tagore, vivir cerca de él). Estaba, creo, y quizás sin confesárselo, angustiado porque no acababa de entender lo que yo sentía por Gurudev, porque lo atendía y porque el poeta se mostraba cálido sensible conmigo. Esto hacía que se crearan malentendidos cada vez que él pretendía “ayudar” a Tagore a comprenderme. Por mi parte, yo estaba celosa de Leonard. Celosa de la confianza que le inspiraba al poeta y que yo también me consideraba digna de merecer.

En Miralrío, Tagore escribía durante la mañana, o nos encontrábamos para conversar, o miraba con catalejo los pájaros desde el balcón de su cuarto. Leía a Hudson²⁶. Verdaderas caravanas de admiradores llegaban por la tarde. Por lo general se sentaba debajo de una *tipa* cerca de la barranca y les hablaba. Uno de los más asiduos era de apellido Barros y trabajaba como vendedor en Maple. A veces hacía de traductor cuando Tagore hablaba a un grupo de personas que no entendían inglés. Otras veces lo hacía yo (bastante mal a causa de mi timidez). Muchos teósofos frecuentaban Miralrío. Una señora se presentó una mañana y con la mayor seriedad del mundo le explicó a Tagore que en sus sueños veía constantemente elefantes. ¿Qué podía significar eso? ¿El gran sabio indio no estaba en condiciones de responderle? Los elefantes abundaban en su país, ¿no? Ese día el gran sabio aceptó complacido que pusieramos controles en la puerta.

Ricardo Guiraldes vino a tocar la guitarra y cantar para él. Hice que también viniera el cuarteto de los Castro (José María, Juan José, Almiral y Bandini). Tocaron en el hall. Tagore escuchó desde su cuarto: Debussy, Ravel, Borodin. El único accesible le resultó Borodin. A su vez, él me cantaba canciones bengalíes (había compuesto muchas). Me parecieron tan monótonas como a él le resultó embrollado Debussy. Descubrí que la música no era forzosamente un lenguaje universal.²⁷

En cuanto a ropa estaba bastante desprovisto; me llevé una de esas túnicas que usaba y la hice copiar por Paquin, que le confeccionó dos: una en marrón y otra en un anaranjado pálido. Alicia (la probadora de Paquin), exigió una prueba (totalmente inútil) en San Isidro. Quería tocar la barba de Tagore, o su blanca cabellera. Arrodillada, corregía el dobladillo de la túnica, media minuciosamente la longitud de las mangas. Advertí a Tagore: “Quiere poder decir que le tocó. Sea paciente”.

En cuanto a Alicia, le dije: “Dios la libre, Alicia, de comentar que está haciéndole ropa a Tagore. Diga, si quiere, que le tocó la barba, pero no durante una prueba”. No me preocupaban los comentarios de la gente, sino el partido que hubieran sacado los maledicentes que se escandalizarían ante un Tagore *vestido por Paquin* gracias a mí. No quería brindarles esa ocasión. La víctima de la prueba de Alicia no sabía que Paquin era un nombre celebre en el mundo de la costura. El creía haber conocido a una muy buena modista y nada más.²⁸ Más tarde, cuando veía fotografías de Tagore en revistas de Italia, la India, Inglaterra, Francia, reconocía una de las túnicas de Alicia. Y Tagore lucía verdaderamente espléndido con ella.

Yo lo provocaba a veces, diciéndole por ejemplo: “Gurudev, ha de haber sido un muchacho impresionantemente buen mozo cuando estudiaba en Inglaterra. ¿Todas las chicas estaban locamente enamoradas de usted?” Respondía con aire muy serio: “Por supuesto”, y reía mirándome.²⁹

En su juventud se había apasionado con Shakespeare, con la misma intensidad que yo: “El frenesí del amor de Romeo y Julieta, la furia de las lamentaciones impotentes del Rey Lear, el fuego devorador de los celos de Oteló”, eran las cosas que despertaban nuestra entusiasta admiración. Nuestra restringida vida social, nuestro estrecho campo de actividades estaban cercados con tan monótona uniformidad que los sentimientos tempestuosos nunca encontraban entrada... Nuestros corazones, naturalmente, deseaban con vehemencia el choque vitalizador de las emociones apasionadas de la literatura inglesa. *El nuestro no era el placer estético del arte literario, sino la jubilosa bienvenida que nuestro estancamiento daba a una ola turbulenta...*

Su afición a la naturaleza tenía las mismas características que la mía: “Cada palmera de nuestro jardín tenía para mí una personalidad distinta”.

Su sentimiento de la libertad también: “Quienes están en posesión de la autoridad, nunca se cansan de demostrar los posibles abusos de la libertad, y fundamentan así sus razones para no darla. Pero sin esos ‘posibles abusos’, la libertad no sería realmente libre. Y la única manera de aprender a usar una cosa como se debe, es a través del mal uso. En cuanto a mí, al menos, puedo decir con verdad que el poco daño que resultó de mi libertad abrió siempre el camino a los medios de curarlo. *Nunca he sido capaz de aprender algo cuando han tratado de obligarme a tragarlo a la fuerza, tirándome física o mentalmente de la oreja.* No he recogido sino dolor, salvo cuando se me ha dejado en libertad. Jyotirindra³⁰ me permitía tomar, sin reservas, mi propio camino hacia conocimiento y sólo entonces mi naturaleza podía prepararse para que brotaran sus espinas, tal vez, pero también sus flores. Esta experiencia me ha llevado *a temer no tanto el mal en sí, cuanto los intentos tiránicos de crear el bien. Por la policía punitiva, política o moral, siento un saludable horror*”.³¹

Y su concepto de la religión: “La religión que nos llega a través de escrituras exteriores a nosotros nunca se hace nuestra: nuestro único vínculo con ella es el de la costumbre. Llegar a tener religión interior es la gran aventura de la vida entera. En los extremos del sufrimiento ha de nacer. De la sangre de este sufrir tiene que vivir; y entonces, traiga o no felicidad, el viaje del hombre termina en la alegría del cumplimiento”³², era el mío.

Pero rara vez hablamos de estos temas cuando estábamos solos. Timidez de mi parte. Ignorancia quizás de la suya en lo concerniente a mis pensamientos. Ignorancia de que esas cosas pudieran existir tan vivamente para la joven vestida de blanco, de amarillo, de rosado, que todos los días se sentaba a su lado. Después de su partida, me escribía desde el barco: “Cuando estábamos juntos generalmente jugábamos con las palabras y tratábamos de disipar en risa las mejores oportunidades que teníamos de vernos el uno al otro claramente. Esa risa a menudo perturba la atmósfera de nuestra mente, levanta una polvareda que llega a la superficie y sólo nubla nuestra vista”. Pero había una diferencia: yo sabía quién era Tagore. Tagore, en tanto, no podía saber más que por intuición quién era yo. “¡Os conozco, mujer de una tierra extraña! Tu morada está más allá del mar”, así comenzaba una de sus canciones de juventud.³³ En San Isidro retomó el tema:

Parece que una vez ella fue mi estrella de la mañana
que estaba detrás de la niebla de mi atardecer de hoy.

Navegó sin ser vista a través de las densas horas del día
para encontrarme al borde de la noche.

En la mañana sus canciones conmovieron mi sangre
con la atracción del camino.
En la tarde su silencio me habla
*de lo que no Conozco...*³⁴

Este poema ha de estar entre los que integran *Puravi* (el Este en género femenino), su último libro, que me dedicó y no ha sido traducido.³⁵

A veces, cuando lo veía escribir, escribir, escribir en su misteriosa escritura bengalí, le rogaba que me tradujera al menos el principio de un poema.

Así se sucedían los días. Fuimos a pasar una semana a Chapadmalal. Tagore miraba la casa, reproducción en miniatura de un castillo inglés y suspiraba: “Esta casa está llena de cosas sin sentido”.

Tagore y Elmhirst emprendieron el regreso hacia comienzos de enero. Yo me sentía muy desdichada, porque vivir cerca de Gurudev (así lo llamábamos) era una fuente cotidiana de maravilla, de admiración. De tormento también. Tenía la impresión de verlo y de no ser vista por él tal como yo era (o creía ser en ese momento).

Él tenía infinidad de cualidades y algunos pequeños defectos contradictorios. Desconfiado de Occidente y no pudiendo prescindir de él, intuitivo y a veces impermeable, encantador y a la vez distante, adorable y desolador como un niño, tal es la imagen que guardo de Tagore.

Cuando partió, yo tenía la intención de comprar para él una “villa” en Italia (donde soñaba vivir) e ir a verlo de tiempo en tiempo. Pero no tenía el dinero necesario para pagarme o pagarle ese sueño. Y ni soñaba en dejar definitivamente Buenos Aires, porque en esta ciudad estaba J. Sin la existencia de J. hubiera seguido a Tagore a Santiniketan, para empezar. Leonard, que habría de casarse poco tiempo después, iba a dejar de ser su secretario.

Cuando reencontré a los dos en Cap Martin (1930), Elmhirst había instalado

ya la “Escuela experimental” en los principescos terrenos de Dartington Hall (Devonshire), comprados por Dorothy³⁶. Él daba forma allí a un Santiniketan a su manera. Los hijos de Julián y Aldous Huxley, de Bertrand Russell y de tantos otros escritores iban a ser sus alumnos. Enseguida se construyó un teatro para los ballets Joos. Dartington Hall, en principio, era un “experimento en Educación, Investigación e Industria Rural”. Leonard jugó allí un papel importante, tenía dos niños e iba y venía entre London, Nueva York y Calcuta. ¡Que triunfo!

Tagore se distraía en pintar y dibujar (había comenzado a hacerlo en San Isidro), cuando lo reencontré en Cap Martin. Pude convencer a Georges Henri Rivière y a Madame de Noailles para organizar una exposición de esas pinturas y dibujos en Paris. Es decir, Rivière la organizó y Ana de Noailles escribió el prefacio del catálogo. Tagore estaba tan contento como un adolescente que recibe un premio inesperado.

Gide y Valéry fueron a visitarlo. Bastante extrañamente, se entendió mejor con el segundo que con el primero, al menos en apariencia.

Oxford lo reclamaba para una serie de conferencias. Aunque iban a acompañarlo su hijo Rathindranath y su nuevo secretario Aryam, deseaba que yo también fuera. Pero me era imposible abandonar un proyecto del que le había informado en una carta; por azar he guardado el borrador:

Cap Martin, abril de 1930

Querido Gurudev:

Debo explicarle la razón o el propósito de mi viaje a Estados Unidos.

Waldo Frank (que es uno de los talentosos americanos que siente verdadera amistad por América del Sur), vino a Buenos Aires a dar conferencias. Ví, a través de él, un nuevo Estados Unidos y una América en la que no había soñado antes. También él vio aquí una nueva América. Nos sentimos hermanos que han sufrido en diferentes circunstancias por los mismos errores y han luchado ante la misma soledad y con las mismas ansias. Ambos somos huérfanos. Y Europa es la causa de ese sentimiento. Nos sentimos *sus* huérfanos. Su verdadera imagen nos atrae y nos rechaza al mismo tiempo. Nuestras raíces están doloridas

y nuestros corazones angustiados por eso. Frank y yo, cuando nos encontramos, nos tomamos de la mano como niños errantes, perdidos en su América propia.

Nuestra amistad está hecha de sentimientos e ideas que van más allá de nosotros mismos. El siente en el Norte lo que yo sufro en el Sur. Y cuando descubrimos que compartíamos el mismo estado de ánimo, la misma sensación de orfandad, también pensamos que podía cesar algún día en todo el continente, por el hecho mismo de que tantas personas lo compartían. Esto puede parecer infantil, pero no puedo expresarlo en mejores términos. Echamos de menos a Europa, terriblemente, los dos. Y sin embargo, cuando vivimos en Europa, sentimos que no puede darnos la clase de alimento que necesitamos. Algo nos falta. Sentimos, en una palabra, que pertenecemos a América. América “tosca, no sazónada, informe, caótica”. América que para nosotros significa padecimiento, y privaciones, pero por la cual estamos dispuestos a sufrir, incluso vociferando contra ese sufrimiento.

Proyectamos una revista bilingüe (español e inglés) que trate los problemas americanos y que al mismo tiempo dé cabida a la mejor literatura que nuestras dos Américas puedan brindar... Hay quienes piensan que es una tontería. Otros, que puede ser una experiencia provechosa.

Waldo está estudiando ahora la historia de Sudamérica, porque piensa escribir un libro. Considera que puedo ayudarlo y quiere hablar de varios temas conmigo. Le he prometido ir a verlo a Nueva York. Pero me siento triste al tener que dejar Europa estando usted.

Si nuestra revista se concreta, siento la necesidad de conversar acerca de ella con Waldo y algunos de sus amigos. Creo que el libro de Waldo sobre América del Sur puede ser importante. Y pienso que nuestra revista también puede llegar a serlo.

Estoy tratando de precipitarme a Nueva York en el “Bremen” (cuatro días de viaje), estar allí una semana y regresar. No veo otra solución. Hablaremos de esto esta tarde. Por favor, no trate de modificar mis planes. Haré todo lo que pueda por usted en París.

Cariños
*Vijaya**

Abracé a Tagore por última vez en el andén de la *gare (sic, Gare) du Nord*, en París, en junio de 1930. El partía para Londres. Su amigo C.F Andrews lo acompañaba, así como Aryam, su nuevo secretario (que fue después secretario de Gandhi).

Yo me embarqué para Nueva York algunos días después. Waldo Frank me esperaba para hablar de la futura revista, que todavía no tenía nombre.³⁷

*Las palabras marcadas con * se explican en el glosario.*

NOTAS

- 1 Shankha Ghosh, *Ocampo'r Rabindranath*, (en bengalí) Kolkata, Dey's Publishing, 2010, (primera edición, 1973)
- 2 Se han publicado muchos libros y artículos sobre Tagore y Ocampo en inglés y bengalí. Además de la referencia que figura en la Nota 1, otros dos libros importantes son de Keraki Kusari Dyson: *Rabindranath o Victoria Ocampo'r sandhane* (en bengalí), Dey's Publishing, Kolkata: 1997, y *In Your Blossoming Flower Garden*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1998.
- 3 Victoria Ocampo, *Tagore en las barrancas de San Isidro*, Buenos Aires, Sur, 1961.
- 4 Fue publicado en *Rabindranath Tagore: A Centenary Volume (1861-1941)*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1961.
- 5 Victoria Ocampo, *Autobiografía IV: Viraje*, Buenos Aires, Sur, 1982.pp.16-40.
- 6 © Fundación Sur, Buenos Aires, Argentina. Derechos reservados. Agradezco la autorización del Dr. Juan Javier Negri en materia de la reproducción del presente texto de la *Autobiografía IV: Viraje*.
- 7 Ernest Ansermet (1883-1969), compuso y dirigió musicales.
- 8 *Mahatma Gandhi* por Romain Rolland.
- 9 En *Tagore en las barrancas* y *Tagore on the Banks of River Plate*, Ocampo menciona el mes de 'noviembre'. De las cartas de Tagore parece que el poeta desembarcó en Buenos Aires el 6 de noviembre de 1924.
- 10 De hecho, hay controversias sobre el propósito de este viaje. Según algunos, por ejemplo Elmhirst, Ocampo y otros, en Japón Tagore recibió la invitación de parte del gobierno del Perú para asistir la celebración del Centenario de la guerra de Ayacucho. Pero al fin el poeta tuvo que dejar este plan debido a su enfermedad. Según otras fuentes, (Keyserling, Rolland etc.), la invitación no provino de parte del gobierno del Perú.

- 11 La traducción francesa de *Gitanjali*, *L'Offrade Lyrique*, por el poeta laureado Andre Gide (1869-1951) fue publicada por Gallimard en 1914.
- 12 Me digo – quizás para consolarme – que lo que a uno le ocurre en la vida no puede sino pasarle. Que es necesario aceptar el destino cuyas oscuras razones no entendemos, o no se muestran más que de manera incompleta. Al menos la voz de la sabiduría nos dice eso.–VO
- 13 La canción número 17 del *Gitanjali* en inglés. Parece que las traducciones de *Gitanjali* usadas en este texto no son de Camprubí y J.R.Jiménez. Quizás Ocampo misma las tradujo de inglés o francés.
- 14 El poeta y filósofo Charles Péguy (1873-1914).
- 15 La canción número 32 del *Gitanjali* en inglés. Véase nota 11.
- 16 Mónaco Estrada, el esposo de Ocampo.
- 17 Julián Martínez, un primo de Mónaco Estrada.
- 18 La canción número 79. Véase nota 11.
- 19 La canción número 84. Véase nota 11.
- 20 *Swanj*: independencia. Depender de sí mismo (*Swa*), regirse a sí mismo. *Ahimsa*: no violencia. *Satyagraha*: adhesión a la verdad. *Swadeshi*: quiere decir nacional. La resistencia pacífica empezó, en Bengala, con este movimiento que consistía en no comprar ningún producto extranjero y en particular ninguna tela británica. – VO
- 21 Para un análisis comprensivo del debate entre Tagore y Gandhi, puede verse *Truth Called Them Differently (Tagore-Gandhi Controversy)* editado por Ravindra Kelekar y R.K. Prabhu, Navajivan Publishing House, Ahmedabad: 1961-
- 22 Adelia Acevedo, una amiga de Ocampo.
- 23 En *Tagore en las barrancas...* Ocampo dice que el poeta tenía 63 años.
- 24 La cocinera de Ocampo.
- 25 La versión inglesa, es decir la versión original, ha sido publicada en *In Your Blossoming Flower Garden*, librote de Ketaki Kushari Dyson, New Delhi, Sahitya Akademi, 1998, p.374. En este libro dicha carta está fechada el 14? de noviembre. Parece que Ocampo en su libro se equivocó de la fecha.
- 26 William Henry Hudson (1841-1922).
- 27 "Estoy convencido de que nuestra música y la de ellos (los europeos) moran en departamentos completamente diferentes, y que no tienen acceso al corazón por la misma puerta." Tagore, *Reminiscencias*. –VO
- 28 En *Tagore en las barrancas...* este incidente ha sido narrado con más detalles. Y sobre "la víctima" dice que "Tagore creía habérselas con una costurera de barrio, temerosa de equivocarse y de que yo se le reprochase." (87-88)
- 29 En *Tagore en las barrancas...* no se menciona esta conversación. Pero ha sido incluida en *Tagore on the Banks of River Plate* con una pequeña variación: "When his good humour gave me courage, I used to tease Tagore, 'Gurudev, you must have been a strikingly handsome boy when you were studying in England. 'Were all the English girls madly in love with you?' He would gravely answer, 'Of course', and then burst out laughing." (41)

- 30 Jyotirindranath Tagore (JyotirindranâthThâkur, 1849-1925), hermano de Rabindranath.
- 31 La cita es de *Reminiscencias* por Tagore. Véase, *Reminiscences*, London: Macmillan and Co. Ltd., 1966, pp. 127-128.
- 32 La cita es de *Glimpses of Bengal (Vislumbres de Bengala)* por Tagore, Kessinger Publishing, 2004, p.70.
- 33 Tagore escribió esta canción en 1895.
- 34 De hecho, este poema no fue publicado en *Puravi*. Ni está en los manuscritos de *Puravi* guardados en Rabindra Bhavana, Santiniketan. No he podido encontrar la fuente todavía. Ni en *Tagore en las barrancas...* ni *Tagore on the Banks of River Plate* se menciona el poema.
- 35 Algunos poemas de *Puravi* han sido traducidos al español con el título *Canto del sol poniente*. La primera edición de este libro fue publicada por Tagore Centenary Homage Committee, Buenos Aires en 1961; y la segunda edición por la Fundación Sur (Ediciones Nivicke, Oct. 1983); y la tercera edición (Ediciones Nivicke, Buenos Aires) apareció en 1986. Véase, "Tagore in Argentina Thanks to Victoria Ocampo", artículo de María Renee Cura en *Hispanic Horizon*, No.4 Winter, 1986-87. P 47. Le agradezco al Profesor S.P. Ganguly por llamar mi atención a estos detalles.
- 36 Dorothy era la esposa de Elmhirst.
- 37 El plan de una revista bilingüe no se materializó. Sin embargo, desde el año 1931, Ocampo empezó a publicar otra revista en español, *Sur*, que gradualmente cobró el rango de una de las revistas más importantes de América Latina.

Dinámica Conflictual en la Recepción de Tagore en España

Shyama Prasad Ganguly

El presente trabajo expone un aspecto fundamental de la investigación de índole comparatista que vengo realizando desde hace tiempo sobre la naturaleza de la recepción hispánica de Tagore; al considerar el ámbito principal, que es la vertiente juanramoniana, notamos que muchos aspectos de dicha recepción quedan sin tocar por la crítica. La hipótesis que presento a continuación se fundamenta en una dinámica conflictual surgida a partir de los primeros momentos de la aparición de Tagore en España. Mediante este estudio concreto podemos llegar a una determinada orientación teórica comparatista, que pone en evidencia las operaciones mediadoras de autores de estirpe universal al intentar ellos realizar, textualmente, la fusión de dos construcciones epistemológicas distintas¹.

Téngase en cuenta que no se trata tan solo de señalar la interliterariedad, según la idea de Dionyz Durisin², como parte de un proceso literario global que deja al lado los aspectos puramente 'nacionales' de las literaturas para enfocar el acontecer geoliterario en general -específicamente, parte de la obra juanramoniana puede ser resultado de un estímulo de carácter extra-nacional - tampoco se trata de ver una interliterariedad como expresión filantrópica del mensaje humano implícito en todas las grandes obras literarias. Estamos más bien ante un proceso generalizador que muestra la conflictividad entre una estructura literaria céntrica existente y el advenimiento de elementos literarios extrínsecos a esa estructura.

De ahí surge un dinamismo que permite integrar la estructura simbólica de la obra de arte de otras culturas en el contexto epistemológico interno.

Contrario a lo que sucediera en la mayor parte del Occidente, donde se experimentó un descenso brusco en el entusiasmo hacia Tagore tras el serle otorgado el Premio Nóbel de 1913 (cualesquiera que fueran las razones: imperfección de las traducciones; cambio de gustos; situaciones socio-políticas), la naturaleza de la recepción hispánica seguía inalterada. El aumento en la popularidad de Tagore en el entorno hispánico puede medirse tanto en términos de número de lectores y de continuidad de ediciones como en términos de la conciencia cada vez más amplia de sus preocupaciones no-literarias aunque eso no signifique el conocimiento cabal de su dimensión multifacética. Lo mismo se identifica en la amplia gama de traductores de sus obras, y sobre todo en el debate que se produce acerca de la relevancia de las ideas y de la visión de un escritor oriental. De esta última aseveración cobra una importancia singular la hipótesis de que - por lo menos en España - la creciente popularidad de Tagore era debida en parte a la tensión existente entre dos respuestas contrarias: una, la más abrumadora, positiva, basada en consideraciones literarias; y la otra, claramente negativa, basada principalmente en las implicaciones socio-políticas de sus ideas en el contexto europeo de aquellos tiempos.

Debe tenerse en cuenta que la producción del texto tagoreano en la cultura hispánica se realiza mediante la traducción; es decir, una reescritura, que siempre ha sido fundamental en la sobrevivencia de textos en otras culturas. Por otro lado, la traducción intenta mediar entre dos construcciones epistemológicas que necesariamente adquieren un carácter valorizado. De ahí que se produce una reacción fuerte en contra de la importación de textos de un sistema cultural dado, especialmente de uno cuya 'misión' civilizadora ya venía asentando tabúes limitantes en contra de los 'estorbos' exteriores. Pero también esto impone el margen de aceptabilidad de los lectores y, al mismo tiempo, permite al traductor utilizar la estrategia subversiva de transferir hacia dentro los elementos ideográficos de otras culturas percibidos como dinámicos y motores.

No queremos extendernos en cuantificar la recepción positiva de Tagore en España. Basta señalar que el motor principal de esta recepción - el mismo J. R. Jiménez, quien muestra una asociación constante y sin precedente con el vate indio (una década de contacto activo que resulta en más de 1200 páginas de

traducción y constante renovación posterior) - no hubiera seguido esta labor si no encontrara en ella respuesta a una compulsión interna: de deslumbramiento ante “una poesía verdaderamente extraordinaria”. Durante esta fase de su evolución, alrededor de 1915, sabemos por sus propias palabras cómo sintió la necesidad de inspirarse en una tradición poética extranjera, y, puesto que era él mismo un gran símbolo de una época literaria, la inspiración debería por ende impulsar al ambiente cultural-literario de esa época. Veamos lo que dice Francisco Garfías con respecto a la aparición de Tagore en un momento determinado:

El momento en que aparece Tagore en España es crucial para nuestra poesía. Se le acaba de torcer el cuello al cisne modernista aunque este, una vez muerto el gran Rubén, continúa produciendo cantos agónicos en poetas de segunda fila, tiesos de esdrújulos y empalagosos de paganas deidades. Se echaba de menos en España una poesía más íntima y natural, apeada de la escayola fría o el mármol artificial. Unamuno, Machado y Jiménez, por diversos caminos, andaban intentando decir las cosas de otro modo. Unamuno con su fuerte personalidad, hacia ya un verso blanco desasosegado, lleno de humanismo y temblor. Machado ponía una inusitada verdad en sus poemas conmovedores. Pero en 1913, cuando Tagore obtiene el Premio Nóbel y se hace famoso en todo el mundo, aun no se había escrito en España, un libro capital para la poesía, el libro que había de abrir nuevos senderos líricos a las generaciones siguientes. Me refiero al *Diario de un poeta recién casado*, en donde Juan Ramón Jiménez se inventa unas nuevas formas que nada tienen que ver con todo lo anterior. Del *Diario* - cuyo verso libre vino del mar, según dijo su propio autor - arranca toda la poesía posterior: León Felipe, Guillen, Salinas...

Pues bien, antes de este suceso poético que indicamos, ya Rabindranath, con el espaldarazo del Nóbel y su profusión de libros de poesía, ensayo, teatro, aforismo, novela y cuento, había llamado con sus nudillos sutiles la atención del lector español. Tras las sílfides, las princesas y las bacantes, irrumpe Tagore con su sol, su cielo, su nube, su flor entreabierto, su niño dormido o su luna nueva... Los materiales de Tagore nos prometían una poesía comunicada al oído, olorosa a campo soleado, a hontanar sorprendido, a gusto por la soledad y al diálogo con Dios, una poesía que estaba llamada a estremecer y a refrescar un poco la poética reseca de yeso del momento español. En el poeta bengalí, y a través de Juan Ramón, tomaron muchos de los poetas de la generación siguiente sus jugos más sabrosos³.

Esta recepción se produce en las nuevas realidades de una España post-imperial de grandes cambios y ajustes, comprensibles en las primeras décadas del Siglo XX, cuando la apertura a nuevas mentalidades - incluso a construcciones epistemológicas alternativas - constituye la forma de pensar de muchas altas figuras de la vida artística e intelectual. Aquí se presenta una oportunidad de lo que los historiadores han llamado la 'inversión histórica' de España, en detrimento de los 'carabineros excluyentes' tradicionales, si empleamos la terminología orteguiana. En pro de la nueva mentalidad se suma entonces Ortega y Gasset, el que también ve en Tagore una reafirmación del propio nuevo humanismo y una visión de la realidad basada en la razón vital. Quizás fue él la primera figura hispana que hiciera una exégesis filosófica de los escritos de Tagore. Su famosa y fascinante explicación epistolaria de algunos de estos textos, y particularmente del *Cartero del Rey*, ofrece una visión alternativa de la realidad vivida por el ser⁴. ¿Podemos considerarlo como la confirmación subversiva del corpus de traducción realizado por la pareja Jiménez?

Esta recepción acogedora producida en un país que lamentablemente Tagore no pudo visitar, no sólo es discernible en términos del profundo cariño que profesaba Jiménez hacia Tagore, que a su vez dio a su carrera creativa un nuevo impulso, sino también en términos de la reacción española a los diversos aspectos del genio del poeta bengali. Ortega y Gasset, por ejemplo, hace eco del significado filosófico de la visión sin precedente de un niño en obras como *La luna nueva* y *El cartero del Rey*. Esta celebración de la niñez constituía para él una dimensión eterna y universal, y Tagore apareció como el máximo representante de un espíritu universal, además de ofrecer la penetración interpretativa en la cuestión unamuniana de la identidad del hombre. El análisis iluminador de Ortega de lo que representa el niño protagonista, Amal, en la obra *El cartero del Rey* - 'Un niño que todos llevamos dentro' - presenta a los lectores españoles la profunda percepción de un 'David' oriental, que aventaría la puerta cerrada de todas las sensibilidades a pesar de los 'carabineros excluyentes' del oeste. Asimismo, entre los aspectos puramente creativos del propio Juan Ramón, se puede tomar el ejemplo de los colofones líricos que preceden a las obras traducidas por él y Zenobia⁵⁵ Ibid

. En realidad son pruebas inconfundibles de la manera específica en que Juan Ramón quiso comprender a Tagore, aunque siguen todavía intocados por la crítica para entender el mundo poético de Jiménez y el lugar de Tagore dentro de

ese mundo⁶. No importa que hubiera una estrecha afinidad entre la sensibilidad andaluza de Jiménez y la bengalí de Tagore, lo cual por supuesto facilita el papel mediador de Jiménez.

Hemos hablado antes del terreno fértil que era el período en España que va desde el comienzo del Siglo XX en cuanto a su sensibilidad a las corrientes externas. Esta realidad histórica de España también aportó en la recepción positiva de Tagore. En la literatura española, al período entre 1900 y 1936 se le conoce como 'edad de plata'. Representa un nuevo impulso para los movimientos literario, artístico y científico. La cultura nacional adquiere un impulso intenso de autocrítica y evaluación propia. Mientras que se promueve el crecimiento de las culturas regionales, se experimenta el auge de una orientación reformista y liberal mediante una atención institucionalista promovida por el poder central. Una de las influencias mayores sobre el primer núcleo de escritores del Siglo XX era el filósofo alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), cuyas ideas impulsaron la identificación de la mentalidad nacional. El racionalismo y el nuevo humanismo krausista, así como la Institución Libre de Enseñanza creada anteriormente para promover el espíritu reformista en todos los campos, abrieron las puertas para la recepción de movimientos, filosofías y tendencias culturales provenientes de otros espacios. Esta apertura formaba parte de la preocupación por analizar las características del 'ser español en el sentido de que fuera la expresión de un patriotismo crítico y constructivo. Fue la filosofía racionalista de Krause lo que sirvió de base para las ideas promovidas por Ortega y Unamuno. Este espíritu institucionalista hacía gran hincapié en el amor a la educación y lo combinaba con el culto del niño, lo cual, según Unamuno, era uno de los aspectos más ignorado pero profundamente deseado entre nosotros⁷. El hecho de que 'la veneración al niño, que en otras palabras significaba el respeto al futuro', se convirtiera en un objetivo aceptado, puede explicar por que la evocación tagoreana del niño tenía tanto atractivo para los españoles.

El espíritu institucionalista promovió la creación de varias instituciones que propagaron la expresión y libre intercambio de ideas y junto a los grandes intelectuales del día; la educación y las cuestiones nacionales formaban la base de muchos ensayos de los intelectuales de aquellos momentos. Por ejemplo, la Residencia de Estudiantes y la Residencia de Señoritas fueron dos centros típicos de esta preocupación. En el ambiente abierto de tales institutos, donde se reunían intelectuales, estudiantes, artistas y escritores, se hizo una presentación intensa

de las primeras traducciones de Tagore después de que Zenobia lo pusiera a la atención de Juan Ramón, figura principal de la Residencia de Estudiantes en aquellos años. Allí participaban activamente el filósofo Ortega y el doctor Gregorio Marañón, ambos animados exégetas de la obra tagoreana.

Si fueran estos signos de una fuerza receptora positiva, no era nada frívola ni ambivalente la valorización poco favorable de otros intelectuales destacados de la época. Es en la explicación de esta última visión donde debemos buscar el elemento conflictivo para sostener nuestra hipótesis. El nuevo modelo tanto de forma como de contenido ofrecido a través de la reescritura de Juan Ramón sobrepasaba el margen de aceptabilidad de estas personalidades literarias, debido a las implicaciones ideológicas del universo discursivo tagoreano, que no concordaba con la poética dominante en la sociedad española. Tanto fue el furor de estas voces que el mismo Jiménez, buscador de nuevos cánones, se ve obligado a defender a Tagore contra las campañas que contrastaban la reescritura juanramoniana de la producción tagoreana con los criterios de la poética dominante. No es que estuviera totalmente ajena su propia visión del 'otro' a los tradicionales constreñimientos europeos hacia lo oriental - pues hace referencia a los supuestos 'defectos' de los místicos de Oriente - pero su postura defiende un proceso de intercambio relacional en su visión del 'otro', la cual concretiza en su práctica escritural. También se pronuncia firmemente en contra de la campaña contra Tagore, a la que considera afrenta personal.

Se trata efectivamente de una campaña dirigida por algunas altas figuras como Emilia Pardo Bazan y Eugenio d'Ors, entre los escritores más destacados, además de un número considerable de periodistas y críticos. En uno de sus últimos textos de dura crítica la Pardo Bazan hace eco de la ya pre-existente valorización occidental de la filosofía pasiva de la vida proyectada en la obra de Tagore, quien, según la condesa, pertenece a una raza muy dada a 'soñar con ojos abiertos', raza que para ella significaba 'el nirvana beatificado'. De ahí que la India, según ella, no se encontrara colocada en el lugar adecuado que debiera ocupar, con su 'aristocracia filológica, su etnografía pura y noble y la extensión territorial que la naturaleza esplendorosa la había proporcionado', otro espacio bien distinto⁸. Esta postura parece haber sido provocada por los portentos de la aceptación popular del corpus literario y filosófico de Tagore, puesto que al comienzo de los años veinte ya se habían vendido a grandes tiradas la mayor parte de las traducciones de la obra del vate indio, y que justamente apareciera esta nueva oleada en el

momento de desvanecimiento del naturalismo-realismo y del modernismo como sentadores de pautas futuras. Hizo ella hincapié en el que no había nada nuevo y digno de emular en el contenido místico de su filosofía religiosa. Eran emociones subjetivas convertidas a lo divino. Y en ese aspecto otra vez recurre a lo que conceptualmente Foucault llama 'comparación de medida', según la cual se realiza todo análisis en unidades para establecer relaciones de igualdad o superioridad en lugar de hacer comparación de orden, método según el cual se establecen los elementos más sencillos y se arreglan las diferencias. Según el primer procedimiento se crean cánones jerárquicos de autores primarios y secundarios, culturas fuertes y débiles etc., mientras que el segundo tipo de comparación, que poco a poco va teniendo más adeptos en fechas recientes, hace una lectura pluricultural para respetar las diferencias. Pardo Bazan, pues, compara el misticismo de Tagore con los místicos españoles, que, según ella, no eran tan resignados a la meditación pasiva por ser personas de ardiente actividad, muy seguras y concretas en cuanto a sus preocupaciones. Por lo tanto rechaza la universalidad de la poesía de Tagore que tenía por pura emoción y poco necesitada de adornos místicos. Se notaba en su creación, comenta ella, un tipo de diálogo con algo invisible e idealizado. Su poesía 'escapa del alma igual que el agua de la cesta'.

Se contrasta esta acusación de inconcreción o falta de precisión, lanzada por Pardo Bazan, con la captación y exuberancia juanramonianas ante la expresión lírica de Tagore a quien dedica algunos versos muy pertinentes en fechas muy posteriores. Juan Ramón, quien pide a la Inteligencia 'el nombre exacto de las cosas', recuerda a Tagore con estos versos:

Dónde está la palabra, corazón
que enternezca de amor al mundo duro,
que le de para siempre - y solo ya -
fortaleza del niño
y defensa de rosa?

Y asimismo estos otros que lo hacen recordar la estrecha relación entre la vida y los versos a raíz de su experiencia vital de la fase tagoreana:

Luz de la atención
(Rabindranath Tagore)

Versos, cálices puros
donde vierto mi sangre,
sin perder una gota,
donde mi vida se hace nueva,
no derramada, en vano, por las cosas
Versos, manos amantes, (brazos)
que guardareis por siempre, entera
el alma de mis manos! (brazos!)

— amantes
de mis brazos,
mis piernas y mis alas!⁹

Estos versos recordatorios publicados después de su muerte nos señalan algo justamente contrario a lo que sostiene Pardo Bazán. Vemos en qué medida el poeta español, quizás el más grande de este siglo, verá en Tagore la respuesta y ejemplo a seguir en su propia búsqueda de la expresión exacta de las cosas a través de la palabra, la que era ‘acción’ misma y eternización intemporal.

La crítica de Pardo Bazán es perfectamente explicable. El potencial subversivo de la visión de la realidad, basada en otra construcción epistemológica invasora, se presentaba como una amenaza a los códigos occidentales, especialmente en una época de transición. La aceptación de Tagore por parte de una gran cantidad de lectores españoles le obliga a Pardo Bazán a advertirles de la necesidad de prestar credibilidad sólo a aquellos aspectos de la obra de Tagore que tuvieran base en alguna medida de la realidad. Y en ese sentido Materlinck se hallaba más cercano que el poeta del Oriente, quien le parecía a Pardo Bazán imitador de aquel. Al Occidente no le convenía dejar permanecer el excesivo sentimentalismo y la tímida orientación con que Juan Ramón había fabricado la ‘almohada de paja’, sobre la cual, según decía Eugenio d’Ors, el poeta moguerense se había ido a dormir.

Debemos recalcar el hecho de que el ejemplo de la recepción y la posición tan controvertida de la obra de Tagore reflejan en buena medida la lucha de ideas en España durante el primer cuarto de nuestro siglo. Por falta de espacio no queremos entrar en las ramificaciones de tal contienda. Basta añadir que una de las consecuencias de ella fue la firme reacción subterránea en contra de las ideas

teosóficas importadas de Oriente, lo que conllevó a que algunos autores exponentes de dichas ideas o fueran ignorados o obligados a salir o cambiarse de postura. El teósofo Viriato Díaz Pérez, amigo de Juan Ramón, fue uno de tantos ejemplos que viene al caso.

Los escritos del gallego Vicente Risco también dan prueba de la dimensión complicada de este problema. El que fue al principio un gran admirador de Tagore, llegando a ser uno de los primeros en disertar sobre las novedosas aportaciones del poeta indio en el Ateneo de Madrid y en las revistas gallegas, se fue alejando de la filosofía tagoreana por su propia evolución hacia un nacionalismo fascista. La verdad es que la entrada de Tagore en el ambiente cultural e intelectual de España levantó una controversia que iba desarrollándose al unísono con la ampliación exponencial de lectores. Y nos sorprende hoy al darnos cuenta de que esta reacción se basaba en el conocimiento fraccional del genio polifacético del poeta. El número de obras traducidas era tan sólo una veintena. Apenas se conocía la nueva fase creativa de Tagore después de los años veinte. Quizás esto sea otro de los aspectos importantes en la recepción de Tagore en España: la paulatina y limitada divulgación de su esplendorosa diversidad. Aunque sus pensamientos como educador habían sido divulgados desde su temprana aparición, no fue sino en la década de los sesenta cuando se empieza a fijarse en más facetas de Tagore. En 1961, Jiménez Martos escribe sobre el Tagore sociólogo, pensador político y ensayista¹⁰. Del otro lado del globo Borges diserta sobre el concepto crítico de nacionalismo de Tagore.

No cabe duda de que el tipo de nacionalismo que se evoluciona en Europa en el primer cuarto del Siglo XX, al que Borges luego hace su objeto de crítica, contempla con gran sospecha el pacifismo y el amor universal defendido por Tagore. Sus practicantes, quienes lo creían natural y muy propio del ser humano el crear historia con la fuerza de las balas no podían entender la forma de contemplar las cosas con la iluminación de la alegría instintiva en pro de la paz, de la libertad y del amor hacia lo prójimo y ajeno. Muchos de los grandes creadores de aquel tiempo se daban cuenta de la furia destructora de ideas excluyentes que desembocaban en la primera guerra mundial. No nos sorprende por lo tanto que la máxima representante del naturalismo-realismo, Emilia Pardo Bazán, juzgara a Tagore con criterios puramente materiales y reales y calificara la aparición del poeta bengali en Europa a manera de un duende de 'renunciación mística' y 'delincuencia teosófica'.

Esta obsesión permaneció largo tiempo en España; tanto que en los años cuarenta, al morirse Tagore, uno de los críticos y periodistas españoles de prestigio, Juan Aparicio, contrasta la larga vida de Tagore, flor de la cual ‘ni un pétalo queda’, con la de un soldado que vivió por un instante como una ‘saeta’ en medio de grandes acciones.¹¹ Sus ideas pacíficas fueron contempladas como transportadoras de la virus silenciosa de un universalismo anti-patriótico mediante la introducción de una ‘toxina’ mortífera en España, lo cual era anatema a un nuevo renacimiento que glorificara la acción bélica.

Tales aprensiones durante la consolidación del fascismo no nos extrañan. Pero sí que nos extraña la sobrevivencia de Tagore ante postura tan dura. El público español que recibía y diseminaba la obra de Tagore parece haberle juzgado con otros criterios, en que el mérito literario, el vuelo espiritual sin perder raíces mundanas y el significado cultural presentados a través de la españolización de su producción textual por parte de la pareja Jiménez y diversos traductores posteriores fueron los factores contribuyentes. Hemos considerado en otro lugar cómo Tagore dejó sus huellas en poetas españoles. Pero su traductor principal, Juan Ramón, quedó impactado de manera más significativa mediante un proceso que se expresa diáfananamente en sus propios versos en el poema “Rosa del mar” incluido en el *Diario de un poeta recién casado*, obra fundamental que anuncia su cambio tras su contacto tagoreano:

La luna blanca quita al mar
el mar y le da el mar...

El poeta español entra en el mundo del pensamiento y expresión tagoreano y sale con matices enriquecedoras¹¹. Asimismo, Juan Ramón, mediante sus colofones líricos, responde muy creativamente a los temas literarios de Tagore, entendiéndolos plenamente en algunos aspectos y añadiendo lo suyo en otros cuando no le quedan muy claros los argumentos temáticos pero sí el desarrollo estético. Esta profundidad no hubiera sido posible sin captar la palpitación interna del latir tagoreano, hecho que le hace constar las siguientes palabras al contemplar las cenizas de Tagore después de varios años de la muerte del vate indio:

Estando yo un día en la playa que yo sé, cojí con mi mano la espuma de una ola que me gustó, una como fresca ceniza de nácar, que se quedó en mi palma.
Sin saber por qué, una idea se me hizo en un instante palabra, palabra segura,

natural; y yo dije alto: ‘es ceniza de Tagor’.

¿Por qué lo dije yo? Tú lo oíste. Y me viste en la palma de mi mano aquellas cenizas de espuma que no se me iba, que centelleaba como si estuviera viva.

El Ganjes se llevó hacia el mar total la preciosa vida de Tagor, ya en cenizas de la quema de su cuerpo. Y el poeta se unió en cenizas al mundo por medio del mar. En el mar del mundo están estas cenizas de Tagor. ¿Por qué no hubieron de venir hasta mi mano, que ayudó a dar forma nuestra española al ritmo de su inmenso corazón¹².

Ese mismo sentimiento queda ilustrado en una de las cartas que escribió Zenobia en 1919 después de haber publicado quince volúmenes de las traducciones. Dice ella:

Creo que podrá entender cómo constantemente ha sido usted nuestro compañero espiritual desde el momento en que comenzamos a conocerle hace cinco años. Ha sido una compañía maravillosa y parece que usted se ha compenetrado en todas las cosas nuestras.

Pudiera haber influido la semejanza visionaria de ambos en la identificación de la más alta naturaleza humana en las energías creadoras del ser manifestadas en la búsqueda de la verdad y belleza. Y esa creatividad es la que produce la respuesta por parte de la pareja Jiménez, mucho más allá de las consideraciones místicas o religiosidades definidoras de las identidades de dos culturas distantes.

Aun así, estamos en la actualidad tratando de investigar la tradición mística y la religiosidad de las dos culturas - la española y la indostánica - y como hipótesis sostenible creemos que si en España sobrevivió Tagore era por el optimismo que ofrecía su lírica mística y religiosa al pueblo que tanto deseaba una visión e imagen del futuro vivo, creador, y lleno de la experiencia de una plenitud infinita tras las profundas desgracias sufridas, visión que la poesía religiosa europea que nacía con ‘La tierra baldía’ de Eliot no podía ofrecer.

En conclusión, queremos subrayar la coincidencia de que el proceso del impulso dialéctico que proporcionaba el dinamismo necesario para la sobrevivencia de Tagore en España, igualmente caracterizó la propia vida de Tagore vis-a-vis su confrontación con las experiencias plenamente conflictivas de dolor y de alegría, todo lo cual iba a vertir en una expresión artística de rara grandeza y perdurabilidad.

NOTAS

- 1 Quisiera dejar constancia de mi profundo agradecimiento a la Asociación Internacional de Hispanistas y en particular a la Fundación Duques de Soria, cuya colaboración me permitió presentar la versión anterior de esta comunicación en el Congreso de la Asociación celebrada en Barcelona, 1989.
- 2 *Teoría medzilitereaneho proceso* (Bratislava: Tatran, 1985), p. 16.
- 3 'Rabindranath Tagore en Español, en *Recuerdos* (Barcelona: Plaza y Janes, 1961), pp. 9-10.
- 4 Véase 'Estafeta romántica, un poeta indo', publicado en tres entregas en *El Sol*, de enero a marzo de 1918; reproducido en Rabindranath Tagore, *Obra escogida* (Madrid: Aguilar, 1955) bajo el título 'Epistolario liminar'. También reproducidos en la *Obra escogida* de Tagore.
- 5 Ibid
- 6 Véase el análisis detallado de Sisir Kumar Das y Shyama Prasad Ganguly, *Saswata Mauchak: Rabindranath O Spain* (Calcuta: Papyrus, 1987). La segunda edición está por aparecer próximamente.
- 7 'Conferencia en el Círculo mercantil de Málaga', pronunciada en agosto de 1906 y reproducida en el tomo VII de las *Obras completas*, ed. M. G. Blanco (Madrid: Afrodisio Aguado, 1958).
- 8 'Un poco de crítica: la obra de Tagore', *ABC*, 4.V.1921. Reproducidos en *Luz de la atención* (Madrid: Observatorio Ediciones, 1986).
- 9 'Rabindranath, meditaciones', *La Estafeta Literaria*, 15.XI.1961.
- 10 'La saeta y la flor', *Pueblo*, 19.VIII.1941.
- 11 "Los 'Colofones Líricos' de Juan Ramón Jiménez a las obras de Tagore: una aproximación a la recepción y repercusión transcultural", Actas del X Congreso de la AIH (1989), Boletín AIH / Centro Virtual Cervantes.
- 12 Rabindranath Tagore - *Obra escogida*, Madrid: Aguilar, 1955, p. 1271

Apéndice

TAGORE EPISTOLARIO
una selección de sus cartas

Geneva Switzerland
April 5 1921

Dear Madame Imenez

I can not tell you how sorry I am to have to postpone my visit to Spain till a later date. Unfortunately I have come to Europe hindered with a cough, and am not absolutely free about my movements owing to this. You will know what it is from the accompanying leaflet. It became urgently necessary for me for first to come to Switzerland for the purpose I have in mind - and if I had strictly followed my original programme my visit to your country would have been a hurried one - which would have disappointed me greatly, for the idea of Spain has such a deep attraction for my mind. I am looking forward to the time when I shall have the leisure to have a full enjoyment of my stay in your beautiful country and to be able to come into an intimate touch with the heart of Spain.

Very sincerely yours
Rabindranath Tagore

Nota de eds.: Tagore iba a visitar España en el mes de abril de 1921. El viaje fue programado a conciencia por Juan Ramón Jiménez. Pero el poeta indio quien se encontraba en ese momento en Suiza tuvo que suspender el plan. Nunca se produjo después el deseado viaje.

Ginebra, Suiza
5 de abril de 1921

Estimada señora Jiménez:

No puedo expresar lo mucho que lamento tener que posponer mi visita a España. Desafortunadamente he venido a Europa animado por una causa, y por ello no gozo de total libertad para desplazarme. Sabrá de qué se trata por el folleto que le adjunto. Se hacía imperioso para mí venir primero a Suiza para el propósito que tengo en mente – y, de haber seguido rigurosamente mi programa original, mi visita a su país habría sido apresurada, lo que me habría decepcionado profundamente, puesto que en mi mente la idea de España se me antoja atractiva. Espero con impaciencia el momento en el que tenga tiempo libre para disfrutar plenamente de mi estancia en su bello país y poder tener un contacto íntimo con el corazón de España.

Muy atentamente,

Rabindranath Tagore

Traducción del inglés de Patricia Palomar Recio

Madrid, December 11th. 19

Dear Mr (:) Rabindranath Tagore:

I have just been reading an article
in today's "Epoca"; the organ of the
"intelectuales" here, & I could have written
with disappointment. It is written by
one of the Spanish Commissioners to the
Lepor Congress at Washington from the
steamer sailing over to the U.S. & it
says: "Against the black background of
the greater part of the pressmen, the
brilliant hue of the Indian delegate

stands out in marked contrast. One of
them - a friend of the poet Tagore - has
the concentrated dignity & vigor of a great
Auratic prophet..." "Why did not I know
this when I refused to go as the Spanish
feminine delegate - for the intellectuals - on
the Committee? I longed to go for every
reason except that it seemed my duty to
stay as I am my husband's complement in
the editorial office of two. I am the secretary
for the typewriting of all his original work,
& the final revision writer of all your
works, to which my poet husband gives

Carta de Zenobia Camprubi a Tagore

Nota de eds.: Zenobia Camprubí, que luego sería esposa del gran poeta Juan Ramón Jiménez, fue la iniciadora del trabajo de traducción de las obras de Tagore por la pareja y en el transcurso del desarrollo de esa labor le escribió al poeta indio varias cartas muy animadas y afectivas.

Madrid, 12 de noviembre de 1919
Castellana, 18

Querido Sr. (??) Rabindranath Tagore:

Acabo de leer un artículo en *España*¹ de hoy, el órgano de los “intelectuales” aquí, y he llorado de decepción. Uno de los comisionados españoles ha escrito a los Labor Congress en Washington desde el barco hacia N[ueva] Y[ork] y dice: “Sobre el tono albino de la mayor parte del pasaje, destaca el bronce de los delegados indios a la Conferencia de Washington. Uno de ellos -amigo del poeta Tagore- tiene la dignidad y el vigor reconcentrado de un gran profeta asiático”². ¿Por qué no supe esto cuando rehusé ir como delegada femenina española -de los intelectuales- a este Comité? Suspiro por ir, por muchas razones, pero me parece que es mi obligación estar aquí (quedarme) ya que soy el complemento de mi marido en la oficina de nuestra editorial, soy la mecanógrafa de todo su trabajo original y la escritora de la primera versión de todos sus trabajos, mi esposo poeta da forma final bajo mi supervisión para evitar imprecisiones (como ser medio español y medio americano. Yo soy bilingüe). *El cartero del rey* ha sido anunciado para el 28 de noviembre y espero alguna respuesta en relación con el vestuario de la obra, por cable o carta antes de esa fecha. Tampoco ha habido respuesta de la India a mi carta para usted o a mi cable dirigido a sus editores en Calcuta y, en octubre, el periódico número uno aquí, *El Sol*, publicó en grandes titulares que usted tenía muchos problemas y ha rechazado su título de “Sir”. Ahora *El cartero del rey* se ha pospuesto hasta diciembre y, si yo hubiese sabido, al menos, cómo se iban a producir las cosas, habría estado en el barco con sus amigos y habría vuelto a tiempo para la función, probablemente con todas las guías (recomendaciones). Ahora no sé siquiera si usted recibió mi carta o cable, así pues, le escribo al encargado del *Abbey Theatre*³, que es extremadamente servicial (útil) y dice que está muy contento de hacer cualquier cosa en relación con la obra de Mr. Tagore. Me había dado sus indicaciones para la puesta en escena, a través de MacMillan,

hace tiempo, y ahora me aconseja conseguir la ayuda de algún joven indio en Madrid porque los trajes son extremadamente sencillos de hacer. Pero ¿ha pensado el Sr. Douglas Robinson⁴ que no hay ni un hindú en este lado de los Pirineos? Tendré que intentar algo distinto. Hay un pintor español, Vázquez Díaz⁵, amigo de mi marido, que tiene amigos artistas indios en París y será mi último recurso.

Me pregunto si hay esperanza de que usted venga. Dijo que cuando la guerra terminase, pero ¡qué lejana está la paz! Quizás quiera descansar y viajar y pensé que su obligación sería estar [en India]. Es bueno que haya una voz con autoridad tanto en Occidente como en Oriente. Sin embargo para nosotros es triste no verlo. Si supiésemos positivamente que usted iba a venir, aplazaríamos la representación de su obra indefinidamente. Somos bastante egoístas y pensamos que la obra y los libros (de la que hemos editado o traducido dieciséis volúmenes) son lo más importante de su venida. Cuánto desearía que fuese una realidad. Hasta tal punto usted es parte de nuestras vidas, y vivimos con nuestro trabajo completamente entrelazado al suyo, que nunca me perdonaría si no lo viésemos por lo menos una vez.⁶ Lo que más me gustaría de todo es encontrar un rinconcito en el que estar durante unos minutos en Shantiniketan, si tal cosa fuese posible, pero ahora que mi madre está tan delicada sería imposible también para nosotros. Desearía que me diese el consuelo de escribirle de vez en cuando, cuando lo necesite, como lo necesité esta mañana cuando estaba tan amargamente decepcionada leyendo las notas del viaje del Sr. Araquistáin⁷. Y pensar que Araquistáin, quien probablemente nunca ha leído un libro suyo, ha estado viajando ocho días con su amigo. ¡Oh!, qué lejos está la India y, cuando se tiene la ocasión de estar cerca, se aplaza sólo porque se está ocupado por el día a día.

Suya con gran admiración y respeto

Zenobia Camprubí de Jiménez

*Carta manuscrita en inglés, traducción al español y notas de
Emilia Cortés Ibáñez.*

- 1 Se refiere al artículo de Luis Araquistáin, "Notas de una travesía oceánica", *España*, núm. 240, Madrid, 12 de noviembre 1919, p. 6.
- 2 Frase tomada textualmente del artículo de *España*.
- 3 El *Abbey Theatre* o Teatro Nacional Irlandés, fue creado en Dublín, en 1899, por Lady Gregory, Edward Martin y William Butler Yeats, con el deseo de desarrollar el mundo literario irlandés. A ellos se unió John Millington Synge y, en 1903, crearon la Sociedad del Teatro Nacional Irlandés, con el objeto de revitalizar la lengua irlandesa

y propulsar su literatura. La inauguración del Abbey Theatre tuvo lugar el 27 de diciembre de 1904.

- 4 Se trata de Lennox Robinson (Douglas, 1886-Dublín, 1958), dramaturgo, director y productor irlandés. Su primera obra, *The Cross Roads*, se representó en 1909 en el Abbey Theatre. Fue director de este Teatro de 1910 a 1923, puso en escena *El cartero del rey* y envió a Zenobia indicaciones para la puesta en escena de la obra en España.
- 5 Daniel Vázquez Díaz (Nerva, Huelva, 1882 - Madrid, 1969), pintor entre el realismo y el cubismo, gran retratista y paisajista. Pintó los frescos del monasterio de La Rábida. Se encargó de los figurines y de los bocetos de los decorados de *El cartero del rey*.
- 6 El vehemente deseo de Zenobia no se vería cumplido. El 5 de abril de 1921, desde Ginebra, Tagore le escribió: “No puedo contarle cuánto siento haber tenido que posponer mi visita a España hasta más adelante. Desgraciadamente he venido a Europa cargado con una causa y mis movimientos no están libres en absoluto. Debe saber que es por el folleto que incluyo. Ha sido completamente necesario venir primero a Suiza con el propósito que tengo in mente. Y, si hubiese seguido estrictamente mi programa original mi visita a su país habría sido muy apresurada, lo que me habría decepcionado enormemente por el hecho de que España me atrae mucho. Estoy esperando el momento en que tenga tiempo para disfrutar plenamente de mi estancia en su maravilloso país y poder llegar a relacionarme íntimamente con el corazón de España”. No obstante, parece que hubo cambio de planes porque unos días después, el 18 de abril, el hijo de Tagore, R.N. Tagore, Jr., le escribió a Zenobia en los siguientes términos: “Su carta y telegrama me han esperado durante mucho tiempo en París. Nos atrasamos inevitablemente en Londres y llegamos a París el pasado sábado. No estaremos aquí mucho tiempo y esperamos poder empezar por Madrid el próximo martes. Usted probablemente habrá recibido ya, al efecto, un telegrama mío. En uno o dos días le haré saber definitivamente el tren que tomaremos. Mi padre no tiene un plan definitivo sobre su visita a España. Piensa que lo mejor sería ir a Madrid primero y hacer planes con usted pero debería saber que él no dispone de mucho tiempo, quizá no más de una semana o diez días. Usted tiene total libertad para organizar su acomodación en el sitio que usted crea mejor. Lo único que yo, quizá, debería advertir es que él preferiría un lugar tranquilo y que le gusta tener baño en la habitación. Quizá yo no pueda acompañarlo pero irá otro amigo con él. Tenga la amabilidad de escribirme si desea información. En París, nos encontrará siempre en la dirección de arriba, 9 Quai du Quatre Septembre, Boulogne/Seine”. La prensa se hizo eco de la no llegada de Tagore: *ABC*, 10-4-1921, p. 21 y 24-4-21, p. 16; *El Sol*, Madrid, 27-4-1921, p. 3. Aprovechando su “no venida”, la Condesa de Pardo Bazán hizo una valoración de la obra de Tagore: *ABC*, 4-5-1921, p. 3.
- 7 Luis Araquistáin (Bárcena de Pie de Concha, 1886-Ginebra, 1959), escritor y político socialista. Fue diputado a Cortes y embajador en Berlín y París; se exilió en 1939. Dirigió las revistas *España* (1916), *Leviatán* (1934-1936) y *Claridad*.

Nota de eds: Esta apelación fue impresa en un panfleto intitulado 'Spain', publicado de Calcuta en el mes de marzo 1937... de... Fuente bibliográfica: Nepal Majumdar, *Jatiyata, Antartatikata o Rabindranath*, vol.VI (en bengalí)

LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Una Carta a la Conciencia de la Humanidad

En España, la civilización mundial está siendo amenazada y pisoteada. Franco se ha sublevado contra el gobierno democrático del pueblo español. El fascismo internacional está enviando gran cantidad de hombres y dinero en ayuda de los rebeldes. Moros y legionarios extranjeros están arrasando las hermosas llanuras de España; dejando tras de sí un reguero de muerte, hambre y desolación.

Madrid, el espléndido centro cultural y artístico, está en llamas. Sus inestimables tesoros artísticos están siendo bombardeados por los rebeldes. Ni siquiera los hospitales o los orfanatos son perdonados. Mujeres y niños son asesinados, son dejados sin hogar y en la más absoluta miseria.

Debemos frenar la devastadora marea del Fascismo Internacional. Este inhumano recrudescimiento del oscurantismo, de los prejuicios raciales, de la rapiña y la glorificación de la guerra han de ser definitivamente rechazados en España. Hemos de salvar a la Civilización de ser anegada por el barbarismo.

En esta hora de prueba y sufrimiento supremos del pueblo español, *hago un llamamiento a la conciencia de la humanidad.*

“Ayudad al frente popular en España, ayudad al gobierno popular, gritad ‘Alto’ con un millón de voces como reacción, venid a millones en ayuda de la democracia, en socorro de la civilización y la cultura”.

Marzo de 1937

Traducción del inglés de Pilar Ordín

Nota de eds.: Victoria Ocampo era una mujer de letras en argentina. Ofreció hospedaje a Tagore durante su viaje interrumpido a Perú por razones de salud. A partir de este encuentro, la relación de ambos cobra dimensión de una leyenda.

Carta a Victoria Ocampo

SS Giulio Cesare [en ruta hacia Italia]
13 de enero de 1925

Querida *Vijaya**:

Me estoy alejando más y más de tu orilla y ahora, sobre el fondo de la separación, tengo la oportunidad de perfilar la imagen de mi entorno cotidiano en San Isidro. No soy un viajero nato - carezco de la energía y la fuerza necesarias para conocer un país extraño y ayudar a la mente a recopilar materiales de una amplia área de nuevas experiencias para construir su nido extranjero. Y por consiguiente, cuando estoy lejos de mi propia tierra, busco a algunos individuos que puedan representar para mí el país al cual pertenecen. Para mí el espíritu de Latinoamérica vivirá siempre en mi memoria encarnado en tu persona. Tú me rescataste de la hospitalidad organizada de un comité de recepción y a través de ti misma me permitiste recibir el contacto personal de tu país. Desgraciadamente fue la barrera del idioma la que impidió una comunicación de mentes lo suficientemente libre entre nosotros, dado que tú nunca te sentiste completamente cómoda en el único idioma europeo que resultó que yo conocía. Fue desafortunado porque tú tienes una riqueza de espíritu que naturalmente anhela ofrecer su propio tributo a aquellos a quienes aceptas como tus amigos, y entiendo totalmente el dolor que has debido de sufrir por no haber sido capaz de revelarme adecuadamente tus pensamientos más profundos y disipar la niebla que apartaba de mi visión el mundo de tu vida intelectual. Siento profundamente no haber podido tener un conocimiento de tu personalidad completa - las dificultades se vieron resaltadas por el carácter literario de tu mente, dado que tal mente posee su aristocrático código de honor sobre su forma de autoexpresión, optando por permanecer mudo [antes] que expresar sus pensamientos envueltos en harapos. Pero nunca imagines ni por un momento que no fui capaz de reconocer que

tenías un espíritu. Para mí fue como una estrella que estaba distante, y no un planeta que estaba oscuro. Cuando estábamos juntos la mayoría de las veces jugábamos con las palabras e intentábamos disipar con la risa nuestras mejores oportunidades para vernos claramente el uno al otro. Tal risa a menudo perturba el estado de nuestra mente, levantando un polvo de su superficie que sólo enturbia nuestras visiones. Una cosa que la mayoría de mis amigos no llegaron a saber es que donde soy real, soy profundamente serio. Nuestra realidad es como un tesoro, no queda expuesta en la cámara exterior de nuestro yo personal. Espera ser explorada y sólo nos podemos aproximar a ella en nuestros momentos serios. A menudo me encontraste nostálgico - no era tanto por la India, era por esa permanente realidad dentro de mí en la cual puedo tener mi libertad interna. Ésta se ve totalmente oscurecida cuando, por una u otra razón, mi atención se dirige demasiado sobre mi yo personal. Mi verdadero hogar está allí donde, desde mi entorno, me viene el llamamiento de sacar lo mejor que tengo, puesto que eso me dirige inevitablemente al contacto con lo universal. Mi mente ha de tener un nido al cual pueda descender libremente la voz del cielo, cielo que no tiene otros atractivos que la luz y la libertad. Cuando se manifiesta el mínimo signo de que el nido se está convirtiendo en un celoso rival del cielo, mi mente, como un ave migratoria, intenta fugarse a una orilla distante. Cuando mi libertad de luz está obstruida por un cierto periodo de tiempo, siento como si estuviera soportando el peso de un disfraz, como la mañana en su envoltorio de bruma. No me veo a mí mismo - y esta oscuridad parece sofocarme con su pesado vacío, como una pesadilla. Te he dicho a menudo que no soy libre para abandonar mi libertad - puesto que esta libertad es reclamada por mi maestro para su propio servicio. Ha habido épocas en las que *sí que* olvidé esto y me permití a mí mismo ser arrastrado hacia cierta cautividad llevadera - pero esto acababa cada vez en catástrofe y yo era conducido por un poder enojado al aire libre a través de muros rotos.

Te digo todo esto porque sé que me amas. Confío en mi providencia. Tengo la certeza - y digo esto con toda la humildad - de que él me ha elegido para alguna misión especial propia y no simplemente con el propósito de continuar la interminable cadena de generaciones. Por lo tanto creo que tu amor puede, de alguna manera, ayudarme en mi realización. Sonaré egoísta, sólo porque la voz de nuestro ego lleva implícito el mismo grito autoritario de insistencia que la voz de aquello que le supera infinitamente. Te aseguro que a través mí emerge una reivindicación que no es mía. La reivindicación de un niño sobre su madre tiene un origen sublime - no es una reivindicación de un individuo, sino de la

humanidad. Aquellos que vienen en alguna misión especial de Dios son como aquel niño, si alguna vez suscitan amor y servicio debería ser para un fin superior, y no meramente para su propio placer. No sólo amor, sino también dolores e insultos, abandono y rechazo no vienen para reducirles a polvo, sino para encender su vida con una llama más viva.

Tu amistad ha llegado a mí de forma inesperada. Crecerá hasta su plenitud de verdad cuando conozcas y aceptes mi ser real y veas claramente el sentido más profundo de mi vida. He perdido a la mayoría de mis amigos porque me requerían para ellos mismos, y cuando les decía que no era libre para entregarme a mí mismo, ellos pensaban que estaba siendo orgulloso. He sufrido profundamente por esta causa una y otra vez - y por lo tanto siempre me pongo nervioso cuando un nuevo regalo de amistad se cruza en mi camino. Pero acepto mi destino y si tú también tienes el valor de aceptarlo completamente, siempre seremos amigos.

Shri Rabindranath Thakur
(Firmado en bengalí)

17 de enero (1925)

Mañana llegaremos a Barcelona y el día después a Gerona. Estoy a punto de dejar el sillón de mi cabina. Ese sillón ha sido mi nido real durante estas dos semanas, proporcionándome descanso y privacidad y una sensación de que mi felicidad tiene valor para alguien. No sé cuándo me será posible escribirte de nuevo, pero siempre te recordaré.

Fuente: Copia manuscrita en Rabindra Bhavan, Santiniketan

Traducción del inglés de Pilar Ordín



Tagore y Gandhi

Nota de eds: Aunque Gandhi y Tagore tuvieran una relación de gran respeto recíproco, hubo discrepancias respetuosas en varios temas. Por ejemplo, la siguiente carta de Tagore encierra su reacción contra el ayuno de Gandhi desde el punto de vista moral. Unos años antes de que fuera escrita esta carta en 1933, Tagore le había escrito a la seguidora de Gandhi, Madeleine Slade, en 1927 una carta en que explica su posición: “Según el *Upanishad**, la reconciliación de la contradicción existente entre el *tapasya* (austeridad) y el *ananda* (alegría) está en la raíz de la creación... Mahatma es el profeta de *tapasya* y yo soy el poeta de *ananda*”. El ayuno de Gandhi de mayo de 1933, completamente ascético en su principio, resultaba poco atrayente para la personalidad de Tagore. Lo contempló esencialmente como un rechazo y no como una afirmación de la vida.

Carta a Mahatma Gandhi

Glen Eden, Darjeeling, [Bengala Occidental, India]
11 de mayo de 1933

Querido Mahatma:

Estoy intentando descubrir con claridad el significado de este último mensaje suyo que se halla ante el mundo hoy. En cada acto importante de su vida, Buddha predicó un amor ilimitado por todas las criaturas. Cristo dijo “Amad a vuestros enemigos” y esa enseñanza suya encontró su máxima expresión en las palabras de clemencia que pronunció hacia aquellos que le mataron. Por lo que tengo entendido hasta ahora, el ayuno que ha comenzado lleva implícita la idea de expiación de los pecados de sus compatriotas. Pero ruego que se me disculpe cuando digo que la expiación verdaderamente tan sólo puede realizarse heroicamente mediante los esfuerzos diarios por el bien de aquellos desafortunados seres que no saben lo que hacen. El ayuno, que no actúa directamente sobre la conducta de aquellos que están en el error y que puede poner fin abruptamente

a la capacidad de uno mismo para servir más a aquellos que necesitan ayuda, no puede ser aceptado universalmente y, consecuentemente, es tanto más inaceptable para cualquier individuo que tenga la responsabilidad de representar a la humanidad.

La consecuencia lógica de su ejemplo, de ser seguido, traerá la eliminación de todas las almas nobles del mundo, dejando a la multitud moralmente débil y oprimida hundirse en la insondable profundidad de la ignorancia y la iniquidad. Usted no tiene derecho a decir que este proceso de penitencia sólo puede ser eficaz mediante su propio esfuerzo individual y que no tiene sentido para otros. Si esto fuera verdad, debería haberlo llevado a cabo en absoluto secreto, como un rito místico especial que sólo pretende su mismo sacrificio, que comienza y termina en Usted mismo. Le pide a otros que dediquen activamente su energía para erradicar el mal que asfixia nuestra vida a nivel nacional, e impone sólo sobre Usted mismo una forma extrema de sacrificio que es de carácter pasivo. Para hombres de menos valía que la suya propia esto abre una fácil y fútil senda del deber, al instarles a aventurarse en un oscuro abismo de auto-mortificación. No puede culparles si le siguen en este método especial de purificación de su país, puesto que todos los mensajes han de ser universales en su aplicación o de otro modo, jamás deberían en absoluto ser expresados.

El sufrimiento que me ha sido causado por la promesa que Usted ha proferido me ha obligado a escribirle de este modo- dado que no puedo soportar ver una carrera sublimemente noble dirigiéndose hacia una finalidad que, a mi juicio, carece de una justificación absolutamente satisfactoria. Y una vez más le ruego, por el bien de la dignidad de nuestra nación que verdaderamente está personificada en Usted, y por el bien de los millones de mis compatriotas que necesitan de su vital habilidad y ayuda, que desista de cualquier acto que crea que es bueno sólo para Usted y no para el resto de la humanidad.

Con el dolor y amor más profundos,
Rabindranath Tagore

La Música De Tagore: tres canciones y sus partituras

Rabindranath Tagore escribió cerca de 2500 canciones, todas ellas basadas en sus propios poemas y para las cuales también compuso la música. Las canciones se clasifican en cuatro categorías (aunque la mayoría de ellas trascienden la rigidez de la clasificación), a saber: ‘Canciones de amor’ (PREM), ‘Canciones de la Oración’ (PUJA), ‘Canciones de la Naturaleza’ (PRAKRITI) y ‘Miscelánea’. Por lo general, todas se basan en la música clásica de la India (tanto del ‘clásico Hindustani’ del norte, como del ‘clásico Carnatic’ del sur), las vastas tradiciones populares, géneros semi-clásicos, así como toda la música que él había recopilado durante sus diez largos viajes internacionales. La familia Tagore estaba impregnada tanto de la música clásica india como de la occidental. Él había crecido escuchando esta última, algo muy raro en la India de su tiempo. Su propia música llamada *Rabindrasangit* es, sin embargo, un género independiente, libre de todas sus referencias originales, donde se fusiona la poesía y la música en una posible tercera entidad. Tagore sintió que sus canciones le sobrevivirían más que los otros géneros en que nos legó su creación. Posiblemente, esto fue una autoconfirmación en la medida que sus canciones fueron y son muy populares entre los jóvenes, y constantemente viven una experimentación intensa. Tagore escribió en el sistema indio de notación musical, el cual es distinto del occidental, y hay tan sólo un grupo de sus canciones que ha sido convertido al sistema de notación occidental. Aquí se reproducen sólo tres canciones (dos de los cuales son canciones a la Naturaleza y la tercera es una oración común que es pieza de recitales frecuentes en muchas escuelas hoy día). Cabe añadir que el himno nacional de la India (‘janaganamana’) es también un Rabindrasangit.

Alo Amar Alo

*Alo amar, alo ogo, alo bhubon bhora
Alo noyon dhoa amar, alo hridoe bhara*

*Nache alo nache, o bhai, amar praner kachhe —
Baje alo baje, o bhai, hridoe binar majhe —*

*Jage akash, chhote batash, hashe shokol dhora
Alor srote pal tulechhe hajar projapoti*

*Alor dheue uphlo mete mollika maloti
Meghe meghe shona, o bhai, jae na manik gona —*

*Patae patae hashi, o bhai, pulok rashi rashi
Shuronodir kul dubechhe shudha-nijhor-jhora*

Es luz, mi querida luz, el mundo está de luz llenado
Los ojos bañados por la luz, el corazón por la luz saciado

Que baila la luz como baila, mira, baila al lado de mi aliento
Suena la luz como suena, mira, tocando las cuerdas de mi latido

Se despierta el cielo, corre el viento, sonrío el mundo todo
En las oleadas de luz levantan velas miles de mariposas

Enardecidos bailan jazmines entre luces ondeadas
Las nubes todas llenas de oro, dime, como contar las joyas

Que sonrientes están las hojas, mira, echan racimos de alegría
Inundada está el son con el torrente de ambrosía

Alo Amar Alo

Vif. Animé ♩ = 90

mf

a - lo a - mar a - lo o - go a - lo bhūbōn - bhōra _____ a - lo

TALA

nōyēn - dhōwn a - mar a - lo rhi - dōy - hō - ra _____ na - ce a - lo na - ce

o bhāi a - mar praner ka - che _____ ha - je a - lo ha - je o bhāi rhi - dōy -

kī - nar majhe _____ ja - ge a - kash choje ha - tsh ha - she shōkōl dhōre -

mf

_____ a - lo a - mar a - lo o - go a - lo bhūbōn - bhō - ra _____ a - lo nō - yēn -

- dhowa a-mar a-lo rhi-dōy - hō-ra a-lor sru-to pul tu-le-che

hajar prāja - pō-ti a-lor dbeue up-lo ne-ce māl-li - ka ma -

lō-ti me-che me-che shona o bhai jay na ma-rōk gu-na pa-tay

pa-tay ha-shi o bhai pa-lōk ra-shi ra-shi sharō - no-dār kul du -

be-che shuddha mī-jhor jhō-ra a-lo a-mar a-lo o-go a-lo

bhābōn - bhōra a-lo sō-pōn-dhōwa a-mar a-lo rhi-dōy - hō-ra

Aguner Paroshmoni

*Aguner poroshmani chonwao praney
Ey jibon punyo koro dohon-daney*

*Amar ei debokhani tuley dhoru
Tomar oi debaloyer prodip koro*

*Nishidin alok-shikha jwoluk ganey
Andharer gayey gayey porosh tobo*

*Shara raat photak tara nobo nobo
Noyoner drishti hotey muchbey kalo*

*Jekhaney podbey shethay dekhbey alo
Byatha mor uthbey jwoley urdhwo paney*

Toca mi aliento con la piedra mágica del fuego
Haz virtuosa la vida con la caridad de las llamas fúnebres

Llevanta mi ser corpóreo y despide
La luz de la lámpara de tu morada divina

Que la cresta de la llama se arda de cantos en todo momento
Las tinieblas palpan de las huellas de tus manos

Pero que broten estrellas nuevas y nuevas la noche entera
Borrado se verá de la vista todo lo obscurecido

En donde caigan, quedará todo alumbrado
Quemándose, mi dolor se iría con el subir del fuego

Aguner Paroshmoni

MM $\text{♩} = 75$ GAUD SARANG - DADRA : 3+3

A-----gu-----ner pö---rösh mö---ni

chö---ao pra-----na E ji---bö---n

pun-----nö kö---ro E ji---bö---n

pun---nö kö---ro E ji---bö---n

pun-----nö kö---ro E ji---bö---n

pun-----nö kö---ro dö---hö---n da-----

54A ne----- A-----gu-----ner

pō --- rōsh mō --- ni chon --- ao pra -----
 ne _____ A --- mar ei de --- hō --- kha --- ní
 tu --- le _____ dhō ----- ro To --- mar oi
 de --- ba ----- lö --- yer prō --- di --- p kō -----
 ro A --- mar ei de --- hō --- kha --- ni
 tu --- le _____ dhō ----- ro To --- mar oi
 de --- ba ----- lö --- yer prō --- di --- p kō -----
 64B ro Ni --- shi --- dín a --- lok shi --- kha _____

jō---lu---k ga-----ne Ni---shi---din
 a----lok shi--kha___ jō--lu---k ga-----
 ne -----<SING ONCE> An---dha---rer
 ga---ye ga---ye pō---rosh tō-----
 bö śha----ra rat pho---tak ta--ra___
 nō---bö___ nō-----bö An---dha---rer
 ga---ye ga---ye pō---rosh tō-----
 bö Śha----ra rat pho---tak ta--ra___

nō---bō nō-----bō Nō---yō--nar
 drish---ṭi hō--te ghuc---be ka-----
 lo Je-----kha--ne pōr---be she---tay
 dekh---be a-----lo Bae--tha mor
 uṭh---be jo--le ur-----dhō pa-----
 ne Bae---tha mor uṭh---be jo--le
 54D ur-----dhō pa-----ne SING(A)→

Gram Chchara Oi Ranga Matir Poth

*Gram chara oi ranga matir poth
Amar mono bhulay re
Gram chara oi ranga matir poth
Amar mono bhulay re*

*Ore kar pane mon hath bariye
Ore kar pane mon hath bariye
Lutiye jay dhulaye re amar mono bhulay re
Gram chara oi ranga matir poth
Amar mono bhulay re
Oje amay ghorer bahir kore
Paye paye paye dhore
Mori hay hay re
Oje kere amay niye jay re*

*Jay re kon chulay re amar mono bhulay re
O kon bake ki dhon dekhabe
Kon khane ki daye thekabe
Kothay giye sesh mele je
Bebai na kulay re amar mono bhulay re
Gram chara oi ranga matir poth
Amar mono bhulay re
Gram chara oi ranga matir poth
Amar mono bhulay re*

Más allá del pueblo esa vereda roja que va
mira cómo distrae a mi corazón
Más allá del pueblo esa vereda roja que va
mira cómo distrae a mi corazón

Dime para quién echa la mano mi corazón
Dime para quién echa la mano mi corazón
Se arrolla en el polvo y distrae al corazón
Más allá del pueblo esa vereda roja que va
Mira cómo distrae a mi corazón
Miren que me saca fuera del hogar
A mis pies caida
Ay, que me muero, que me muero!
Me roba, me lleva, ay que me lleva

A qué infierno quién sabe, distraiendo a mi corazón
Quién sabe qué tesoros me descubra en qué esquinas
En qué sitios me imponga no sé qué faenas
En dónde quedará al fin desombocada
No cabe en mi pensar, distraído va mi corazón
Más allá del pueblo esa vereda roja que va
Mira cómo distrae a mi corazón
Más allá del pueblo esa vereda roja que va
Mira cómo distrae a mi corazón

Traducción del bengalí de Shyama Prasad Ganguly

Fuente bibliográfica de las partituras:

- I. Arnold Ardiaan BAKE and Phillipe STERN, *Twenty-Six Songs of Rabindranath Tagore*, Paris, Librairie Orientaliste, 1935 [Incluye una introducción de los autores y la traducción libre de los poemas al inglés por Tagore]
- II. *Swaralipi: Anthology of 100 songs of Rabindranath Tagore in staff notation*, Sangit Natak Akademi, Rabindra Bhavan, Nueva Delhi, 1961 [con una introducción de Dhurjati Prasad Mukherji]

Gram Chchara Oi Ranga Matir Poth

MM $\text{♩} = 152$ KAHRVA: 4+4

Gra-mi cha-ra oi ra-nga ma-ti-po-tha ma-re-re ka-r pa-ne mon hat ba-ri-ye lu-ti-ye jay dhu-lay re a-ma-r mo-ne bhu-la-y re O-je a-ma-y ghore-r ba-hi-r ko-re pa-ye pa-ye pa-ye dho-re ha-y

ha-----y re ————— O-je ke ----re a-----may

ni ---ye ja-----y re ————— jay re kon cu---

la----y re a--ma--r mō--nē bhu-la-y re ————— O

kon ban--ke ki dhōn de--kha-----be —————

kon --- kha--ne ki ————— day the--kha-----

be ————— ko--kha--y gi---ye she--sh me--le —————

je ————— bhe---be--i na ku ---lay re a---ma--r

mō-----nē bhu---la---y re —————

BIBLIOGRAFÍA DE TAGORE

Obras Publicadas en Castellano, Catalán, Portugués y Gallego

OBRAS DE TAGORE PUBLICADAS EN CASTELLANO

(todas primeras ediciones)

1. *La luna nueva* (Poemas de niños) (Shishu). 1915. Madrid: Impr. Clásica Española, trad. Zenobia Camprubí Aymar
2. *El cartero del rey* (Dakghor). 1917. Madrid: Tip. Lit. A. de Angel Alcoy, trad. Zenobia Camprubí Aymar
3. *Pájaros perdidos* (Stray Birds). 1917. Madrid: Tip. Lit. de Angel Alcoy, trad. Zenobia Camprubí Aymar
4. *El jardinero* (Mali). 1917. Madrid: Impr^a de Fortanet, trad. Zenobia Camprubí Aymar
5. *Oraciones líricas* (Gitanjali). 1917. Madrid: Impr^a de M. García y G. Sáez, trad. Abel Alarcón
6. *El asceta* (Sonyosi). 1918. Madrid: Tip. Lit. de Angel Alcoy, trad. Zenobia Camprubí Aymar
7. *El rey y la reina* (Raja o Rani). 1918. Madrid: Tip. Lit. de Angel Alcoy, trad. Zenobia Camprubí Aymar
8. *Ciclo de la primavera* (Falguni). 1918. Madrid: Tipografía de Fortanet, trad. Zenobia Camprubí Aymar
9. *La cosecha* (Fruit Gathering). 1918. Madrid: Tip^a de Fortanet, trad. Zenobia Camprubí Aymar
10. *Ofrenda lírica* (Gitanjali). 1918. Madrid: Tip. Lit. de A. Alcoy, trad. Zenobia Camprubí Aymar
11. *Malini* (Malini). 1918. Madrid: Tip. Lit. de A. Alcoy, trad. Zenobia Camprubí Aymar

12. *Chitra* (Chitrangoda). 1919. Madrid: Imprª de Fortanet, trad. Zenobia Camprubí Aymar
13. *Regalo de amante* (Lover's Gift). 1919. Madrid: Tipª de Fortanet, trad. Zenobia Camprubí Aymar
14. *Shantiniketan - Morada de Paz*. 1919. Madrid: Imprª de Fortanet, trad. Zenobia Camprubí Aymar
15. *El rey del salón oscuro* (Raja). 1919. Madrid: Imprª de Fortanet, trad. Zenobia Camprubí Aymar
16. *Sacrificio* (Bisorjon). 1919. Madrid: Tip. Lit. de A. Alcoy, trad. Zenobia Camprubí Aymar
17. *Tránsito* (Crossing). 1920. Madrid: Tipª de Fortanet, trad. Zenobia Camprubí Aymar
18. *Mashi y otros cuentos*. 1920. Madrid: Imprª de Fortanet, trad. Zenobia Camprubí Aymar
19. *La hermana mayor y otros cuentos*. (Didi, etc) 1921. Madrid: Imprª Maroto, trad. Zenobia Camprubí Aymar
20. *Las piedras hambrientas y otros cuentos* (Khudito Pashan, etc). 1922. México: de. Cultura, Nota: En España: 1ª ed.: 1955. Madrid: Afrodisio Aguado, trad. Zenobia Camprubí Aymar
21. *La fujitiva*. (The Fugitive) 1922. Madrid: Talleres Poligráficos, trad. Zenobia Camprubí Aymar
22. *La escuela del papagayo y alocuciones de Shantiniketan*. (Tota-Kahini y Shantiniketan-Sermones) 1928. Barcelona: Cervantes, trad. Guillermo Gossé
23. *Cartas a un amigo* (Letters of a Friend). 1931. Barcelona: Atenas A. G., trad. Nicolás Mª Martínez Amador
24. *La religión del hombre* (The Religión of Man). 1931. Madrid: M. Aguilar, trad. R. Cansinos Assens
25. *Jardinillos de Navidad y Año Nuevo*. 1933? Madrid: A. Jiménez, trad. Zenobia Camprubí Aymar
26. *Las quintaesencias*. 1942. Madrid: Ediciones La Gacela, trad. Pedro López Ferret
27. *Poesías*. 1953. Barcelona: Fama, trad. Ramón Sangenis
28. *Obra escogida*. 1955. Madrid: Ed. Aguilar (Biblioteca Premios Nóbel), trad. Zenobia Camprubí Aymar
29. *Sadhana o la vía espiritual y Poemas de Kabir*. 1956. Madrid: Afrodisio Aguado Escelicer, trad. Emilio Gascó Contell
30. *Pensamientos de Rabindranath Tagore*. 1957. Barcelona: Sintés, trad. Antonio C.Gavaldá
31. *Gitanjali, La luna nueva, El jardinero*. 1959. Barcelona: Zeus, trad. Guzmán Cota Mir
32. *Recuerdos* (Jibonsmriti). 1961. Barcelona: Ed. Plaza Janés, trad. Zenobia Camprubí Aymar
33. *Meditaciones*. 1961. Madrid: Escelicer, trad. Emilio Gascó Contell
34. *Gora* (Gora). 1962. Barcelona: Plaza Janés, trad. Ana Mª de la Fuente

35. *Conferencias y ensayos*. 1964. Madrid: Escelicer, trad. Emilio Gascó Contell
36. *A cuatro voces* (Choturongo). 1964. Barcelona: Plaza Janés, trad. M^a Agustina Pacoví.
37. *El naufragio* (Noukadubi). 1964. Barcelona: Ed. Plaza Janés, trad. Zenobia Camprubí Aymar
38. *Entrevisiones de Bengala* (Glimpses of Bengal). 1965. Barcelona: Ed. Plaza Janés, trad. Zenobia Camprubí Aymar
39. *Poemas de Kabir* (Poems of Kabir). 1965. Barcelona: Ed. Plaza Janés, trad. Zenobia Camprubí Aymar
40. *Hacia el hombre universal* (Towards Universal Man). 1967. Barcelona: Sagitario, trad. Irene Soriano
41. *El sentido de la vida* (Sadhona). 1968. Madrid. Ed. Aguilar, trad. Zenobia Camprubí Aymar
42. *Oriente y Occidente (Epistolario)*. 1968. Barcelona: Juventud, trad. Nicolás M^a Martínez Amador
43. *Nacionalismo* (Nationalism). 1968. Madrid: Ed. Aguilar, trad. Zenobia Camprubí Aymar
44. *La casa y el mundo* (Ghare Baire). 1971. Madrid: Libra, trad. Emilio Gascó Contell
45. *Lírica breve (Antología)*. 1979. Madrid: Susaeta. , trad. desconocido
46. *Lipika* (Lipika). 1981. Barcelona: Pomaire, trad. Marta I. Guastavino
47. *Últimos poemas* (Shesher Kobita). 1981. Madrid: Visor Alberto Corazón, trad. Antolín Rato
48. *Una juventud en la India* (Gora). 1983. Madrid: Akal, trad. Anatole y Nina Sanderman
49. *Correspondencia entre dos guerras (1877-1962) (Hesse, Rolland, Tagore)*. 1984. Barcelona: Nuevo Arte Thor. trad. Joaquín Bochaca
50. *Cuentos* (Golpoguchcho). 1994. Madrid: PPC. trad. Ángel García Galiano
51. *Historias cortas seleccionadas de Rabindranath Tagore*. 1994. Barcelona: Apóstrofe Pokhara, trad. M^a Alejandra Medrano Pizarro
52. *Pequeña antología*. 1995. Madrid: Iberonet. trad. desconocido
53. *Cristo*. 1997. Madrid: PPC. trad. Rafael Claudín López y Felicita di Fidio
54. *La Morada de la Paz (Una guía poética y espiritual)*. 1999. Barcelona: Oniro, trad. Rosa Alapont
55. *Del alba al crepúsculo*. 2000. P. de Mallorca: Olañeta, trad. Esteve Serra.
56. *Gitanjali*. 2004. P. de Mallorca: Olañeta, trad. Agustín López y María Tabuyo
57. *Mis recuerdos* (Jibonsmriti). 2008. Coruña: Ediciones del Viento, trad. Isabel García López
58. *El (Cuentos para mi nieta)* (Shé). 2009. Barcelona: La Otra Orilla, trad. Ana Herrera
59. *Palabra por palabra*. 2010. Barcelona: La Otra Orilla, trad. Ana Herrera (Selección de Uma Das Gupta)

Biografías y estudios sobre Tagore en castellano

1. E. PIECZYNSKA: *Tagore Educador*. 1925. 1ª de. París: Agencia Mundial de Librería.
2. Ramón CASTELLTORT: *Rabindranath Tagore*. 1964. Madrid: Compª Bibliográfica Española.
3. Emilio GASCÓ CONTELL: *Rabindranath Tagore*. 1970. Madrid: EPESA.
4. Aurora DÍAZ PLAJA: *Rabindranath Tagore*. 1982. Madrid: Auriga.
5. José PAZ RODRÍGUEZ: “El mundo de Rabindranath Thakur” en Ión de la RIVA y otros: *Oriente y Occidente en la India de los siglos XX y XXI: Danièlou. Santiniketan. Tagore*. 2004. Barcelona: Casa Asia.

OBRAS DE RABINDRANATH TAGORE EN CATALÁN

(primeras ediciones)

1. *El jardiner. Ocells perduts* (Mali. Stray Birds). 1927. Barcelona: Llibreria Catalònia. Tr. Maria de Quadras.
2. *Gitanjali (Cançó d'Ofrena)*. 1928, Barcelona: Llibreria Catalònia. Tr. Ventura Gassol i J. Carner-Ribalta.
3. *Ocells perduts* (Stray Birds). 1938. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents. Tr. Maria de Quadras.
4. *La lluna nova* (The Crescent Moon). 1956. Barcelona: Editorial Selecta. Tr. Maria de Quadras.
5. *Trànsit. Present d'enamorat*. 1962. Barcelona: Editorial Selecta. Tr. Maria de Quadras.
6. *Obra selecta*. 1986. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Tr. Maria de Quadras.
7. *L'esquelet i altres narracions* (Selected Short Stories). 2002, Barcelona: Editorial Empúries. Tr. de Marta Marín Dòmine.

OBRAS DE RABINDRANATH TAGORE EN PORTUGUÉS Y GALLEGO

(primeras ediciones)

1. *Gitanjali (A oferta lyrica)*. 1914. São Paulo: Editora O Pensamento. Tr. Braúlio Prego.
2. *Chitra* (Chitrangoda). 1914. Nova Goa-India. Tr. José F. Ferreira Martins.
3. *A lua crescente* (The Crescent Moon). 1915. Rio de Janeiro: Tip. Besnard. Tr. Dr. Plácido Barbosa.
4. *Páxina escolleita: O Santo Narottam. O poeta Tulsidas*. 1918. Coruña: A Nosa Terra. Tr. Vicente Risco.
5. *O jardineiro d'amor*. 1922. Porto: Livraria Nacional e Estrangeira de Eduardo Tavares

- Martins. Tr. António Figueirinhas.
6. *Poemas escolhidos: O Jardineiro. Oferta lírica. Quarto Crescente. Corbelha. Outros Poemas*. 1925. Porto Alegre: Livraria do Globo-Barcellos Bertaso & Cia. Tr. Eduardo Guimaraens.
 7. *O Jardineiro* (Mali). 1927. Rio de Janeiro: Vida doméstica. Tr. Francisca de Basto Cordeiro.
 8. *Gitânjali*. 1932. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Tr. Guilherme de Almeida.
 9. *A Religião do Homen* (The Religion of Man). 1935. São Paulo: Editora Moderna. Tr. Luiz N. Greco.
 10. *O Jardineiro* (Mali). 1939. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. Tr. Guilherme de Almeida.
 11. *A casa e o mundo. Romance* (Ghore Baire). 1941. Lisboa: Editora Inquérito. Tr. desde el Bangla por Telo de Mascarenhas.
 12. *A lua crescente* (The Crescent Moon). 1942. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. Tr. Abgar Renault.
 13. *O naufrágio. Romance* (Noukadubi). 1942. Lisboa: Editora Inquérito. Tr. desde el Bangla por Telo de Mascarenhas.
 14. *As quatro vozes. Romance* (Choturongo). *Mashi*. 1942. Lisboa: Editora Inquérito. Tr. desde el Bangla por Telo de Mascarenhas.
 15. *A chave do enigma e outros contos* (Golpoguccho). 1943. Lisboa: Editora Inquérito. Tr. desde el Bangla por Telo de Mascarenhas.
 16. *Poesia*. 1943. Lisboa: Editora Confluência. Tr. Augusto Casimiro.
 17. *Colheita de frutos* (Fruit Gathering). 1945. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio. Tr. Abgar Renault.
 18. *Memórias* (Reminiscences / Jibonsmriti). 1946. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. Tr. Gulnara Lobato de Moraes Pereira.
 19. *Pássaros perdidos* (Stray Birds). 1946. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editoroa. Tr. Abgar Renault.
 20. *Inquietação* (Gora). 1947. Lisboa: Editora Minerva. Tr. Alexandre Fonseca.
 21. *A Religião da Floresta*. 1953. Lisboa: Notícias da Índia. Boletim da Legação da Índia. Traductor desconocido.
 22. *Mashi*. 1961. Rio de Janeiro: A Noite. Tr. Cecília Meireles.
 23. *Çaturanga* (Choturongo). 1962. Rio de Janeiro: Editora Delta. Tr. Cecília Meireles. Nota: 2ª edición en Opera Mundi, 1973.
 24. *Colheita de frutos. O jardineiro. Pássaros perdidos. A lua crescente. 7 poemas de Puravi. Minha bela vizinha. Conto. Mashi. O carteiro do rei. A fugitiva*. 1962. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura-Serviço de Documentação-Departamento de Imprensa Nacional. Tr. de Abgar Renault, Cecília Meireles y Guilherme de Almeida.
 25. *Excerptas de suas obras (A lua crescente, Colheita de frutos, Gitânjali, O jardineiro, Puravi)*. 1963. Rio de Janeiro: Embaixada da Índia. Tr. por Abgar Renault, Guilherme de Almeida e Cecília Meireles.
 26. *Gitanjali. Oferenda lírica*. 1969. Brasília: Coordenada-Editôra de Brasília. Tr.

- Gasparino Damata.
27. *Obras seleccionadas: O Jardineiro. Lua Crescente. Gitanjali. O cisne.* 1972. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro. Tr. Raul Xavier.
 28. *A casa e o mundo* (The Home and the World). 1973. Lisboa: Editora Minerva. Tr. Fernanda Pinto Rodrigues.
 29. *O Jardineiro de Amor.* (The Gardener). 1973. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília. Tr. Lígia Souza Leão de Ayarza.
 30. *O carteiro do rei. Malini.* (The Post Office. Malini). 1976. O Castro-Sada: Edicions do Castro. Tr. Júlio Cuns Lousa.
 31. *A casa e o mundo* (The Home and the World). 1986. Lisboa: Editora Presença. Tr. Wanda Ramos.
 32. *O coração da primavera.* 1990 (3ª ed.). Braga: Ed. A.O.. Tr. Manuel Simões.
 33. *O significado da vida.* 1991. Brasília: Thesaurus Editora.
 34. *A lua crescente* (The Crescent Moon). 1991. São Paulo: Paulus Editora. Tr. Ivo Storniolo.
 35. *Gitanjali (Oferenda lírica).* 1991. São Paulo: Edições Paulinas. Tr. Ivo Storniolo.
 36. *O Jardineiro* (Mali). 1991. São Paulo: Paulus Editora. Tr. Ivo Storniolo.
 37. *A Colheita* (Fruit Gathering). 1991. São Paulo: Edições Paulinas. Tr. Ivo Storniolo.
 38. *Pássaros perdidos* (Stray Birds). 1991. São paulo: Edições Paulinas. Tr. Ivo Storniolo.
 39. *A fugitiva* (The Fugitive). 1991. São Paulo: Edições Paulinas. Tr. Ivo Storniolo.
 40. *Presente de amante e travessia.* 1991. São Paulo: Edições Paulinas. Tr. Ivo Storniolo.
 41. *O casamento e outros contos.* 1992. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Tr. Leonardo Froés.
 42. *Sadhana: o caminho da realização.* 1994. São paulo: Paulus Editora. Tr. Ivo Storniolo.
 43. *Gitanjali.* 1996. Panaji-Goa: Rajhauns Building-Prabhakar Bhide-Rajhauns Vitaran. Tr. Aureo de Quadros.
 44. *Citra. A descoberta do Deus da vida.* 1997. São Paulo: Edições Paulinas. Tr. Jairo Veloso Vargas.
 45. *O Cristo.* 1998. São Paulo: Edições Paulinas. Tr. Jairo Veloso Vargas (del italiano).
 46. *O naufrágio* (Noukadubi). 2002. Lisboa: Padrões Culturais Editora. No consta traductor, pero es Telo de Mascarenhas.
 47. *Poesia mística (Lírica breve).* 2003. São Paulo: Paulus Editora. Tr. Ivo Storniolo.
 48. *Poesia.* 2004. Lisboa: Assírio & Alvim. Tr. José Agostinho Baptista.
 49. *Uma canção para o meu filho.* 2004. Cascais: Arteplural Edições. Tr. Pedro Lisboa.
 50. *O coração de Deus. Poemas místicos de R. Tagore* (The heart of God). 2004. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações. Tr. Alberto Pucheu.
 51. *Uma canção para meu filho.* 2004. São Paulo: Vergara & Riba Editora. Tr. Regina Mª Fonseca Ferreira.
 52. *Dois amores e um rio (O Naufrágio)* (Noukadubi). S.a. (sin año). Tr. Gasparino Damata.
 53. *A Religião do Homem* (The Religion of Man). S. a. (sin año) Rio de Janeiro: Editora Record. Tr. Prof. Hermógenes.
 54. *A noite de núpcias.* S. a. (sin año). Brasília: Coordenada-Editôra de Brasília. Tr. Aloísio

Costa.

55. *A casa e o mundo* (The Home and the World). S. a. (sin año). Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro. Tr. Raul Xavier.

Estudios sobre Tagore:

1. Telo de MASCARENHAS: *Rabindranath Tagore e a sua mensagem espiritual*. 1943. Porto: Editora Educação Nacional-Edições Oriente.
2. Mariano SALDANHA: *O Poeta duma Universidade e a Universidade de um Poeta ou Rabindranath Tagore e a sua obra literária e pedagógica*. 1943. Lisboa: Revista da Faculdade de Letras.
3. Cecília MEIRELES (Ed.): *Homenagem a Rabindranath Tagore. Poeta, dramaturgo, ator, musicista, novelista, pintor, educador*. 1961. Rio de Janeiro: Embaixada da Índia. Incluye textos de libros de R. Tagore: A lua crescente, Colheita de frutos, Gitánjali y O jardineiro, en traducción de Plácido Barbosa, Abgar Renault y Guilherme de Almeida. También en traducción de Cecília Meireles: O carteiro do rei y Puravi y por Gulnara Lobato de Morais Pereira páginas del libro de Memórias (Jibonsmriti).
4. Neuza MORAES de BAPTISTA: *Tagore e o Evangelho*. 1986. São Paulo: Edições Paulinas.
5. José PAZ RODRÍGUEZ: "A Escola Nova Shantiniketan de R. Tagore". 2001. S. de Compostela: Revista Agália nº 67-68. Pp. 111-152

Lista de las obras de Tagore indicando la procedencia de los poemas de los originales tagoreanos en su idioma bengalí

1. LA LUNA NUEVA (The Crescent Moon, en inglés): de *Sishu*: todos menos 6 poemas, de *Kori o Komol*: 4, de *Sonar Tori*: 1, de *Gitimalya*: 1
2. EL JARDINERO (The Gardener, en inglés): de *Kshanika*: 25, de *Kalpana*: 16, de *Sonar Tori*: 9, de *Chaitali*: 6, de *Utsargo*: 6, de *Chitra*: 5, de *Manosi*: 3, de *Mayer Khela*: 3, de *Khaya*: 2, de *Kari o Komol*: 1, de *Gitali*: 1, de *Sarodoutsov*: 1
3. OFRENDA LÍRICA (Gitánjali, en inglés): de *Gitánjali*: 51, de *Gitimala*: 17, de *Naibeddo*: 16, de *Khaya*: 11, de *Sishu*: 3, de *Chaitali*: 1, de *Smaron*: 1, de *Kalpana*: 1, de *Utsargo*: 1, de *Acholaoton*: 1
4. LA COSECHA (Fruit Gathering, en inglés): de *Gitali*: 16, de *Gitimala*: 15, de *Balaka*: 14, de *Utsargo*: 8, de *Katha*: 6, de *Khaya*: 5, de *Smaron*: 5, de *Chitra*: 2, de *Naibeddo*: 2, de *Kalpana*: 1, de *Gitánjali*: 1, de *Raja*: 1, de *Manosi*: 1, de *Kari o Komol*: 1, de *Acholaoton*: 1, de *Dharma Sangit*: 3 himnos.
5. REGALO DE AMANTE (Lover's Gift en inglés) y TRÁNSITO (Crossing en inglés): de *Balaka*: 14, de *Kshanika*: 14, de *Khaya*: 10, de *Gitánjali*: 8, de *Gitimala*: 8, de *Naibeddo*: 7, de *Utsargo*: 7, de *Chitra*: 5, de *Smaron*: 4, de *Gitali*: 4, de *Chaitali*: 4, de *Kalpana*: 4, de *Acholaoton*: 3, de *Manosi*: 2, de *Prayas chitta*: 2, de *Kari o Komol*: 1,

- de *Kahini*: 1, de *Dharma Sangit*: 9 himnos.
6. LA FUJITIVA (The Fugitive en inglés): de *Lipika*: 20, de *Manosi*: 7, de *Sonar Tori*: 7, de *Chaitali*: 7, de *Chitra*: 5, de *Kshanika*: 4, de *Kahini*: 4, de *Palatok*: 4, de *Utsargo*: 3, de *Balaka*: 3, de *Kari o Komol*: 2, de *Smaron*: 2, de *Kheya*: 1, de *Gitimala*: 1, de *Katha*: 1, de *Biday Abhishaap*: 1

*Lista bibliográfica elaborada por
José Paz Rodríguez*

Glosario

de Palabras y Nombres Indios Mencionados en este Libro

Aquí no se elaboran palabras o conceptos que ya están explicados dentro de los textos.

Abanindranath Tagore (1871-1951) Fue uno de los principales artistas de la escuela de Bengala y el primer exponente de los valores 'swadeshi' en el arte indio. Sobrino de Rabindranath y notable escritor, trató de modernizar algunos estilos de la pintura islámica y Rajput con la finalidad de contrarrestar la influencia de los modelos occidentales de arte, tal y como se enseñaban en las escuelas de arte durante la época británica. El éxito de la obra de Abanindranath fue tal, que finalmente fue aceptada y promovida como el 'estilo nacional' de la India en las instituciones británicas.

Advaita: La doctrina *advaita*, o *advaita vedanta* es una rama no-dualista del hinduismo que afirma la unidad entre el alma (atman) y la divinidad (Brahman). Es la unión entre el sujeto que percibe y lo percibido. El filósofo que consolidó los principios del *advaita vedanta* fue Adi Shankarā (788-820 d.C.).

Asbram: Lugar de meditación y enseñanza hinduista, tanto religiosa como cultural, donde los alumnos conviven con sus maestros bajo el mismo techo. Su estructura es parecida a la de los monasterios ya que funcionan paralelamente como lugar de retiro, hospedería, comunidad, escuela y dispensario público.

Atman: La esencia espiritual según las religiones de origen hinduista. El *âtma* es la parte de 'Brahmā' que está dentro del ser humano, y al cual es necesario conocer para concluir el ciclo de las reencarnaciones. Se dice que el conocimiento del *âtma* de uno propio conduce a la perfección, revelando la realidad eterna que subyace detrás de la 'maya' (ilusión), permitiendo así la superación del dicho ciclo.

Bande Mataram: Canción nacional de la India, escrita en una mezcla de bengalí y sanscrito. Es un himno a la diosa Durga, identificado como la personificación nacional. Su letra fue tomada de la novela de finales del siglo XIX de Bankim Chandra Chatterji, intitulada *Anandamath* (1882) y la canción jugó un papel importante durante el movimiento de independencia.

Bankim Chandra Chatterji (1838-94): Figura clave en el renacimiento de la literatura bengalí y de la India. Poeta, novelista, ensayista y periodista, se le considera a veces como superior a Tagore como novelista. Algunos de sus escritos, entre ellos novelas, ensayos y comentarios, significaron una ruptura con la literatura tradicional y siempre inspiraron a los escritores de la India.

Baul: Puede referirse tanto a una secta sincrética religiosa de cantantes errantes, como a una tradición musical. La música baul celebra el amor espiritual pero lo hace en términos muy concretos, como en las declaraciones de amor de un baul por su compañera. Con la interpretación liberal del amor que le caracteriza, es natural que la música devocional baul trascienda la religión. Algunos de los compositores más famosos de baul, como Lalon Fakir, profesaron la fe musulmana. La música baul ejerció una gran influencia sobre Tagore.

Bengala Oriental: Territorio que corresponde aproximadamente al moderno estado de Bangladesh. Bengala fue dividida violentamente por los británicos en dos provincias en 1946 como un “ensayo” de la partición de la India - la mayoría hindú en Bengala Occidental y la mayoría musulmana en Bengala Oriental-. En 1947 Bengala Occidental pasó a ser parte de la India y Bengala Oriental de Pakistán. En 1971 Pakistán Oriental declaró su independencia y se formó la nueva nación de Bangladesh.

Bhagavat Gita: Libro sagrado del hinduismo. Relata la conversación entre Krisná —a quien los hinduistas consideran una encarnación de Visnú- y su amigo Áryuna en el campo de batalla, momentos previos al inicio de la guerra de Kurukshetra. Respondiendo a la confusión y el dilema moral de Áryuna, Krisná le explica sus deberes como guerrero y príncipe, haciéndolo con ejemplos y analogías filosóficas. *Bhágavad-guitá* es considerada como guía breve de la filosofía hindú.

Bhakti: Movimiento religioso hinduista que enfatiza el amor de un devoto por su Dios. A diferencia de la doctrina *advaita* (Dios como ‘no diferente’ de las almas), el bhakti es dualista: supone una relación dual entre el creyente y la deidad.

Bijaya / Vijaya: Nombre cariñoso dado por Tagore a la escritora argentina, Victoria Ocampo, en cuya casa vivió por un tiempo. En bengalí, ‘Bijaya / Vijaya’ literalmente significa ‘victoria’.

Brahmá: Dios creador del universo dentro de la doctrina hinduista. También es miembro de la ‘trimurti’ (tres formas), la tríada constituida por Brahmá (dios creador), Vishnú (dios preservador) y Shivá (dios destructor).

Brahman: Término sánscrito que hace referencia a la deidad absoluta del hinduismo. Etimológicamente, *brahman* significa ‘expansión’ en sánscrito. En los textos ‘Upanisads’ se señala al Brahman como lo absoluto, que se encuentra en todo el universo, es la esencia de todo, todo lo trasciende, es inmanente y causa eficaz del cosmos; en tanto que a nivel de microcosmos su correlato es el ‘átman’ o alma eterna de cada individuo.

Brahmacharia: En el hinduismo, la *brahmacharia* es la primera de las cuatro *ashramas* (las cuatro etapas en la vida de un brahmán o sacerdote hinduista). Se podría traducir

como 'etapa de estudio', aunque literalmente significa 'el que se vive con dios'. En el hinduismo no se debe confundir el Bráhmán (la Luz Divina) con el dios Brahmá, el dios creador del universo.

Brahmin: Nombre utilizado para designar a un miembro de las cuatro 'castas'. Los brahmines eran la clase sacerdotal, la de más alta posición entre las cuatro "castas". Un brahmin practicaba la abnegación y el papel de ser custodio de 'Dharma'.

Brahmo Samaj / Brahmo Dharma: Literalmente, 'sociedad de Brahman'. Fue un movimiento social y religioso fundado en el siglo XIX durante el 'Renacimiento Bengalí'. Brahmo significa quien adora a 'Brahman', el espíritu supremo del universo; y Samaj denota comunidad de gente unida. El movimiento fue iniciado por Raja Rammohun Roy en 1828. Su crítica sobre la religión existente, sus prácticas y el rígido sistema de castas le inspiró el deseo de hacer una religión consistente cambiando el mundo de su época. Un gran número de intelectuales y artistas bengalíes surgieron del movimiento Brahmo Samaj, entre ellos Tagore y Satyajit Ray, renombrado director de cine.

Brahmabandhab Upadhyaya (1861-1907): Brahmin bengalí que se convirtió al cristianismo. Después de oponerse inicialmente a la conversión de su propio tío, comenzó a estudiar con un sacerdote católico y solicitó la conversión. Intelectual de gran fuerza, ayudó a dirigir los esfuerzos de superar las diferencias culturales entre el cristianismo occidentalizado en la India británica y los prosélitos. También intentó 'indianizar' al cristianismo dentro de los límites de la ortodoxia. Se presentaba como un cristiano hindú, abogando por el hinduismo como concepto cultural y no religioso.

Castas: (en sánscrito *varna*, literalmente 'color' - en el sentido de cualidad). Corresponden a una forma de estratificación social establecida por el hinduismo en la India, de manera tradicional y prescriptiva, en la cual se clasifica a las personas dentro de cuatro grandes grupos. En general, casta se refiere a cualquier forma de estratificación, ya sea por herencia o de nacimiento del individuo, para clasificarlo socialmente.

Chandalika: Uno de los dramas de Tagore que integra canciones, danza, temas filosóficos y alegóricos. Chandalika (Chica Intocable) se basa en una antigua leyenda budista que describe cómo Ananda, el discípulo de Gautama Buddha, le pide agua de una chica que pertenece a una tribu indígena.

Chitrangada: Tagore tomó la historia de Chitrangada del 'Mahabharata' y lo convirtió en un drama de baile. En la versión de Tagore, Chitrangada se viste como un hombre y es el protector de su reino. Conoce al gran guerrero Aryuna y se enamora de él. Aryuna se queda impresionado por su capacidad de lucha creyendo que es un hombre. Chitrangada al enamorarse de Aryuna cree que nunca le gustaría verla en esa forma. Posteriormente, se convierte en una mujer bella de la que Aryuna se enamora y con la cual se casa al final más por sus cualidades internas que por su belleza física.

Chokher Bali: (Literalmente, 'arena de los ojos'), novela de Tagore en la que presenta las reglas de la sociedad bengalí de inicios del siglo XX a través de su protagonista, una

viuda rebelde que quiere vivir su propia vida. Al escribir esta novela critica la costumbre del luto perpetuo impuestas a las viudas, que no les permitía volver a casarse y tenían que llevar una vida de aislamiento y soledad.

Control Raj: Se refiere a los permisos y las regulaciones burocráticas necesarias para crear y dirigir empresas en la India entre 1947 y 1990. Fue el resultado de la decisión de la India para poder tener una economía planificada, por la cual, todos sus aspectos estarían controlados por el Estado, y los permisos se otorgaban a unos pocos elegidos.

Dasein: Término en alemán que combina las palabras 'ser' (sein) y 'ahí' (da), y significa 'existencia'. Ha sido utilizado por varios filósofos alemanes, como Hegel o Jaspers, pero sobre todo por el filósofo Martin Heidegger para indicar el modo de existir propio del ser humano. El sentido literal de la palabra *Da-sein* es 'ser-ahí'.

Dhammapada: Escritura sagrada budista en verso, tradicionalmente atribuida a Buddha. Es uno de los textos más conocidos del Canon Pali.

Dharma: Palabra sánscrita que significa 'religión', 'ley natural', 'orden social', 'conducta adecuada' o 'virtud'. Se utiliza en casi todas las doctrinas y religiones de origen védico (las religiones dhármicas) como el hinduismo, el budismo, el jainismo y el sikhismo.

Dhrupad: Género vocal en la música clásica india, uno de los más antiguos y todavía en uso dentro de esta tradición musical. Su nombre se deriva de las palabras 'dhruva' (fijo) y 'pada' (palabras). El término puede denotar la forma del verso en la poesía y el estilo en que se canta.

Dvaita: Rama de los *Upanishads* fundada por Madhvacharya. *Dvaita* hace hincapié en la distinción entre dios y las almas de los individuos. No se debe confundir el *dvaita* con el concepto del dualismo en la filosofía occidental.

Gora: Es una de las novelas más célebres de Tagore que elabora más detalladamente sus ideas sobre el nacionalismo e identidad. Se considera un gran ejemplo de la ficción filosófica. Publicada en 1910, hoy en día está considerada como una de las obras fundacionales de la 'idea de la India'.

Gurudev: Título honorífico para referirse a Tagore; literalmente, el gran gurú o guía, término usado primero por Mahatma Gandhi a pesar de sus diferencias ideológicas con el poeta.

Hindú Mela: Refiere a una organización formada en 1867 por Gaganendranath Tagore, el sobrino del poeta, para promover el patriotismo y la industria indígena.

Jataka: Es un tipo de relato budista que explica una de las etapas del Buddha histórico en su proceso por alcanzar la iluminación en una de sus vidas anteriores. En ocasiones estas vidas son las de animales no humanos. Suelen tener moraleja y llevan fines didácticos sirviéndose de primer contacto de los niños con el budismo.

Jatra: Teatro folklórico de Bengala. *Jatra* suele ser obras de teatro de cuatro horas de duración, precedida por un concierto musical, a menudo una hora de duración, que se utiliza para atraer al público. Aunque surgió posiblemente en el contexto del movimiento 'bhakti' del hinduismo (de un sentido generalizador de devoción) en el siglo XV, a finales del siglo XIX, fue sustituido por el contenido moral didáctico y,

finalmente, se convirtió en secular, cuando ganó la entrada en los teatros urbanos de proscenio durante el Renacimiento Bengalí.

Jorasanko: Un barrio en el norte de Calcuta, asociado con la casa de los Tagore y otras personas renombradas del Renacimiento Bengalí.

Kathak: Danza narrativa que origina aproximadamente en el siglo XVI y que muestra influencias de la corte mogol, caracterizada por giros y rápidos pasos.

Kathakali: Forma de danza que se origina en Kerala en el siglo XVII, es un tipo de drama danzado que incluye formas del *Bharata natyam*, *mudras* y músicas vocal e instrumental.

Kathakata: Se trata de un recital religioso, una forma tradicional del entretenimiento rural, basada en el folklore, popular en Bengala.

Kirtan: Es un género musical basado en la práctica de hacer una propuesta e invitar la respuesta, cantando al cabo en las tradiciones devocionales de la India. Una persona que realiza kirtan se le conoce como un kirtankar. La práctica implica cantando himnos y mantras con el acompañamiento de instrumentos. Es una práctica importante en el devocionalismo *Vaisnava* y algunas formas de budismo, así como en otros grupos religiosos.

Mahabharata: Es la gran epopeya mitológica de la India. [Pronunciación: majábyarata] Como muchas de las principales literaturas del mundo, estas historias fueron transmitidas y transformadas por medios orales a través de las generaciones. Esto hizo fácil la aparición de episodios adicionales e historias interpoladas en el texto original. Esto también causó el desarrollo de variaciones regionales. El *Mahábhārata* es un texto escrito en sánscrito que se considera clave del hinduismo. Dataciones más conservadoras ubican la composición del texto después de la aparición del budismo, en el siglo VI a. C. La versión completa contiene unas 100.000 líneas, siendo cuatro veces más extenso que la *Biblia* y ocho veces más largo que la *Iliada* y la *Odisea*.

Maharsi: El título honorífico para referirse a Debendranath Tagore, el padre de Rabindranath. Literalmente, significa 'el gran santo'.

Manipuri: Procedente del estado de Manipur, es una representación devocional dedicada a Krishna y Radha, llena de movimientos gráciles y delicados.

Mohiniattam: Es un baile tradicional de Kerala. Consiste en ejecutar una forma danzada muy graciosa, protagonizada únicamente por mujeres.

Movimiento nacional: El movimiento de independencia de la India consistió en una serie de revoluciones que comenzaron en 1857 y que llegaron a su fin bajo el liderazgo de Mahatma Gandhi entre 1942 y 1945. La independencia finalmente se logró el 15 de agosto de 1947. La lucha de la India por su independencia se caracterizó por una serie de eventos muy particulares y esfuerzos históricos entre los que cabe destacar la resistencia masiva no violenta dirigida por Gandhi, que movilizó a más de 50 millones de personas entre 1918 y 1945, así como la creación de un ejército de indios prisioneros de guerra. Sus líderes abarcan desde los más ricos hasta los más pobres, desde los más pro-occidentales hasta los más ortodoxos religiosos y

nacionalistas.

Natyashastra: Un tratado artístico que se atribuye a Bharatamuni, escrito alrededor del año 400 a. C. Equivalente indio de la 'Poética' de Aristoteles. *Natyashastra* describe las convenciones del teatro, el drama, la poesía, el canto y la música. Incluye reglas sobre temas tan diversos como los edificios ideales para interpretar estas artes, las reglas de prosodia y dicción, los tipos de personaje, la forma de representar los sentimientos y los movimientos de cada miembro. Se describen en detalle sesenta y siete 'mudrá' (posiciones de las manos) y treinta y seis movimientos de ojos.

Odissi: es uno de los varios estilos de la danza clásica india que reconoce orígenes en Orissa, el estado del oriente. Esta danza es heredera de las bailarinas del templo y al estar prohibida durante la ocupación inglesa, buena parte de la tradición se perdió, aunque los coreógrafos la han recuperado paulatinamente gracias a manuscritos históricos e imágenes de los templos.

Panchatantra: Es una colección de fábulas en idioma sánscrito, en prosa y verso, compuesto después del siglo III a. C. Se atribuye a Vishnú Sharma. Literalmente, *Panchatantra* significa 'cinco principios' (de la ciencia política) narrados a través de los animales. Los viajeros llevaron las historias a Persia, Arabia, y en el siglo IX a Grecia y de ahí al resto de Europa. En 1251, posiblemente el rey español Alfonso X el Sabio (todavía infante) mandó traducir el texto árabe al castellano.

Panchishe Baisakh: El vigésimo quinto día del primer mes del calendario bengalí, el cumpleaños de Tagore. Ese día está celebrado en toda Bengala como un día de fiesta.

Parsi: Son los miembros de una comunidad de religión zoroástrica que habitan en el oeste de la India, especialmente en Mumbai. Descienden de los persas que emigraron a la India en el siglo VII para escapar de la persecución religiosa.

Puranas, Puranic, pre-Puránic: Escritos en pareados descriptivos, se trata de una colección enciclopédica de historia, genealogías, tradiciones, mitos, leyendas, y religión. Generalmente se presentan a la manera de historias contadas por una persona a otra. Literalmente, *Puranas* significa 'antiguo' pero también puede referirse a la 'historia'. Las primeras menciones a los *Puranas* aparecen en el período entre el 300 y el 500 d. C. Posiblemente los textos han sido escritos a lo largo de todo el subcontinente indio y no en un sitio en particular. *Puranic/pre-Puránic* refiere al período de la composición (o a la época anterior) de las *Puranas*.

Rabindrasangit: Conjunto de canciones de Tagore ('sangit' significa 'música'). Son composiciones musicales basadas en los poemas o las letras del poeta.

Rabindrik: palabra bengalí para referirse a la estética de Tagore en general; en castellano, sería el equivalente de 'Tagoreana'.

Raga: En la música clásica de la India, los *ragas* son esquemas melódicos de improvisación, basados en una colección dada de notas (generalmente de cinco a siete), y patrones rítmicos característicos.

Ramayana: Es un texto épico escrito por Valmiki. El nombre de este texto significa 'el viaje de Râma'. Es una de las obras más importantes de la India antigua. Perteneció al género literario de la epopeya, y está compuesto por 24.000 versos, divididos en

siete volúmenes. Se presume que su composición se remonta al siglo III a. C. Conocido ampliamente gracias a sus numerosas traducciones, el *Ramayana* ha ejercido importante influencia en la literatura india y la cultura del subcontinente indio.

Rammohun Roy: (1772-1833) Un gran reformador social y considerado ‘el primer hombre moderno de la India’, Roy era el fundador del movimiento *Brahmo Samaj* en 1828. Entendía que el conocimiento del Occidente no podía ser ignorado. Él admiraba las tradiciones filosóficas liberales de la India y fundó un movimiento religioso cuyo fin era popularizar esas ideas depuradas. Puesto que la religión desempeñaba un papel fundamental en su época, intentó una reforma de la religión de su tiempo. Su crítica sobre la religión existente, sus prácticas y el rígido sistema de castas le inspiraron a construir un concepto de la religión consistente con los cambios producidos en el mundo de su época.

Rashtra: Literalmente, ‘estado’/ ‘nación’. La palabra ha sido usada colectivamente como la expresión del pensamiento social y político basado en las tradiciones indígenas de la India histórica. Algunos estudiosos han argumentado que el nacionalismo hindú, el término que se refiere al concepto de ‘Hindu Rastra’ es una traducción simplista y es mejor descrito por el término ‘política hindú’.

Renacimiento Bengali: Es un movimiento de reforma social que se desarrolló durante el siglo XIX y a comienzos del siglo XX en la región de Bengala, durante el período del gobierno británico. Se podría decir que el renacimiento de Bengala comenzó con Raja Ram Mohan Roy y finalizó con Tagore, aunque existen numerosas manifestaciones dentro del ámbito creativo y de la producción intelectual que han ocurrido con posterioridad al citado período. El siglo XIX en Bengala estuvo marcado por una mezcla de reformistas religiosos y sociales, estudiosos, genios literarios, periodistas, oradores y científicos. Todos ellos contribuyeron a construir la imagen del renacimiento, y marcaron la transición de una etapa ‘medieval’ a una sociedad ‘moderna’.

Rishis: Literalmente, sabio/santo. En el marco del hinduismo, se refiere a alguno de los grandes sabios de la antigüedad *védica*, como Kasiapa, Vishuámitra o Vásista.

Sadhana: En el marco del budismo, el hinduismo, el término significa ‘práctica espiritual’ en sánscrito. Literalmente quiere decir ‘medios para conseguir algo’. *Sadhana* es una disciplina que subyace en la consecución de una meta.

Santiniketan: En 1901 Tagore se trasladó a Santiniketan en Bengala Occidental, donde puso en funcionamiento una escuela experimental. Su padre le había dejado propiedades en este lugar. Esta escuela, establecida según la tradicional estructura de los estudiantes viviendo junto a su *gurú* en una comunidad autosuficiente, fue un imán para grupos internacionales de talentosos estudiantes, artistas, lingüistas y músicos. Tagore dedicó prodigiosas cantidades de energía a obtener fondos para esta escuela (utilizando por ejemplo lo ganado en el Nobel). Hoy en día la institución es conocida como la universidad *Visva Bharati* bajo el control del gobierno indio.

Shyama: Es una de las tres danzas-musicales escritas por Tagore. Los diálogos están escritos completamente en la forma de canciones mientras que las acciones se realizan por

los bailarines. Shyama, una bailarina de la corte, se enamora de un comerciante extranjero que es falsamente encarcelado y puede ser ejecutado a menos que Shyama acepte la oferta que tendrá lugar del comerciante.

Sister Nivedita: (1867-1911) Nace como Margaret Elizabeth Noble, era una escocesa-irlandesa trabajadora social, autora, maestra y discípula de *Swami Vivekananda*. Lo conoció en 1895 en Londres y viajó a Calcuta en 1898. Swami Vivekananda le dio el nombre Nivedita (que significa “dedicado a dios”), cuando la inició en el voto de castidad en el 1898. Ella tenía estrechas relaciones con la recién creada Misión Ramakrishna.

Sriniketan: En 1912, Tagore compró una casa de campo con las zonas circundantes, a 3 km de Santiniketan y creó el Instituto para la Reconstrucción Rural en la casa solariega. En 1923, llegó a ser conocido como Sriniketan que se hizo cargo de construir la vida en su totalidad de los pueblos y ayudar a la gente a resolver sus propios problemas en vez de la solución que se les impone desde el exterior. Hubo énfasis en el estudio científico de los problemas del pueblo más que dar una solución.

Swadeshi: Parte del *movimiento nacional*, fue una exitosa estrategia económica que tenía como fin eliminar al Imperio Británico del poder y mejorar las condiciones económicas en la India a través de los principios de autosuficiencia. Entre las estrategias que incluía el movimiento swadeshi se encontraban el boicoteo de los productos británicos, así como el restablecimiento de la economía doméstica y sus técnicas de producción. Como estrategia, fue el enfoque clave para Gandhi.

Swami Vivekananda: (1863-1902) Filósofo indio, propagador de la escuela de *advaita vedanta* y fundador de la Ramakrishna Mission en 1887. Aventajado discípulo del gran místico Ramakrishna durante seis años, Vivekananda viajó a Chicago en 1893 para participar en el Congreso Mundial de las Religiones, donde causó una profunda impresión a toda la asamblea. Tras el Congreso se dedicó a difundir su mensaje por varias ciudades de EE. UU. y escribió algunos libros sobre el mensaje de la escuela Vedanta.

Vaishnava: En el marco del hinduismo, el *vaisnavismo* es una antigua religión monoteísta, cuyo dios principal es Visnú o Krisná. Se opone a la doctrina *advaita vedanta*.

Veda(s): (1500 – 1000 a. C.) Así se denominan los cuatro textos filosóficos más antiguos. Escritos en sánscrito, base de la desaparecida religión védica que fue previa a la religión hinduista. Las diversas filosofías indias y las sectas han adoptado posiciones diferentes frente a los Vedas. Las escuelas de la filosofía que se citan los Vedas como autoridad de las escrituras se clasifican como ‘ortodoxo’. Otras tradiciones, en particular el budismo y el jainismo, que no consideran a los Vedas como las más regidoras se refieren a los tradicionales textos hindúes como ‘heterodoxos’.

Vijaya: Véase *Bijaya*

Vishnusharma: El escritor (entre el siglo III a. C. y el III d. C.) que se cree que escribió la colección de fábulas *Panchatantra*.

Visva Bharati: Es una universidad para la investigación y la docencia que se encuentra en las ciudades gemelas de Santiniketan y Sriniketan. Fue fundada por Rabindranath

Tagore que la llamó Visva Bharati, lo que significa la comunión de todo el mundo con la India.

Upanishad (s): Designa a cada uno de los más de 200 libros sagrados hinduistas escritos en idioma sánscrito entre los siglos X a.C. y VIII d.C. El tema principal de los *Upanishads* es la naturaleza del *Brahman* (el alma universal) y la doctrina fundamental expresada es la identidad del *atma* con el Brahman. En los *Upanishads* se habla de otros temas como la naturaleza y el propósito de la existencia, diversas formas de meditación y culto, escatología, salvación y se expone de manera bastante detallada la teoría de la transmigración de las almas. Los conceptos filosóficos contenidos en los *Upanishads* sirvieron como base a una de las seis doctrinas ortodoxas del hinduismo conocido como *vedanta*.

Zoroastro: Es el nombre de la religión y filosofía basada en las enseñanzas del profeta y reformador iraní Zoroastro (Zaratustra), que reconocen como divinidad a Ahura Mazda, considerado por Zoroastro como el único creador de todo.

LOS COLABORADORES

Nilanjana BHATTACHARYA: Profesora Ayudante (Assistant Professor) de literatura comparada en la universidad Visva-Bharati, Santiniketan. Hizo su tesis doctoral de la Universidad de Jadavpur, Calcuta, sobre la historiografía feminista y desmitificación cuyo título es “Fiction as Feminist Historiography: (De)Mythifying Patriarchies in Selected Works of Isabel Allende, Mahasweta Devi and Toni Morrison”. Ha ganado varias becas de investigación como las de la University Grants Commission, India, de SEPHIS y El Colegio de México.

Santanu BISWAS: Profesor Asociado de literatura inglesa en la Universidad de Jadavpur en Kolkata. Sus investigaciones giran en torno a la interpretación de las obras literarias europeas y bengalíes a la luz del psicoanálisis lacaniano, y sobre la exploración de los vínculos de los autores europeos y bengalíes con Freud y/o el psicoanálisis. Ha dictado conferencias sobre aspectos de la literatura y el psicoanálisis en la India y en el extranjero y ha publicado varios artículos en revistas nacionales e internacionales. Es miembro de los consejos editoriales de las revistas, *(Re)-Turn: A Journal of Lacanian Studies* y *Clinic /Culture*.

Jorge Luis BORGES (1899–1986): Renombrado autor argentino de impacto internacional.

Indranil CHAKRAVARTY: Profesor de Apreciación Cinematográfica en Whistling Woods International Institute of Film & Media Arts, Mumbai. Se graduó en Dirección de la Escuela Internacional de Cine y TV de La Habana. Ha sido consultor de guión para proyectos de la Unión Europea y profesor invitado de varias universidades de la India y del extranjero. Entre sus libros, se pueden mencionar ‘The New Latin American Cinema: Readings from Within’ (ed. Jamshedpur, 1998) y ‘India’s Film Market: An Analysis’ (Munich, 2004). Miembro del jurado de festivales internacionales de cine en México, Brasil y Cuba, es el director de Indo-Latin American Cultural Initiative y director del proyecto, ‘Tagore en España’.

Ananya CHATTERJEA: Nacida en Calcuta es una reconocida bailarina, coreógrafa, y profesora de danza. Actualmente es Directora del Programa de Danza y Profesora Asociada de Artes Teatrales y Danza de la Universidad de Minnesota, Minneapolis, EEUU. También es directora artística de Ananya Dance Theatre. Ha creado un vocabulario de danza contemporánea basado en deconstrucciones de formas de la danza clásica Odissi, el yoga, formas del arte marcial, Chhau y las prácticas culturales de Bengala. Entre sus publicaciones, se destaca 'Butting out! Reading cultural politics in the work of Chandralekha' and 'Jawole Willa Jo Zollar' (2004). Recibió la beca Guggenheim en 2011.

Sisir Kumar DAS (1941-2008): Formado en las Universidades de Calcuta, Londres y Cornell, dedicó la mayor parte de su vida profesional como académico e investigador siendo titular de la Cátedra Tagore de la literatura bengalí en la Universidad de Delhi. Ensayista, poeta, dramaturgo y crítico, es autor de numerosos libros destacados en bengalí e inglés, entre los que se deben mencionar 'The Shadow of the Cross: Hinduism and Christianity in a Colonial Situation' y 'The Artist in Chains: Life of Bankim Chandra Chatterji'. Ha sido galardonado con altos honores. Entre sus traducciones importantes figuran la Poética de Aristóteles y algunos dramas griegos al bengalí. Las publicaciones más recientes a su cargo incluyen dos volúmenes de 'History of Indian Literature' y tres tomos titulados 'The English Writings of Rabindranath Tagore'.

Alokranjan DASGUPTA: Uno de los poetas más destacados del periodo post-tagoriano. Reconocido estudioso de la lengua y literatura alemanas y vive entre Calcuta y Alemania. Ha ganado prestigiosos galardones como el Premio Sahitya Akademi en 1992 por su colección poética, Marami Karat. Frecuentemente traduce del alemán original al bengalí. Su poesía es conocida por su carácter innovador tanto a nivel técnico como temático. El gobierno alemán lo ha condecorado por su contribución a la unión de dos culturas diferentes cofiriéndole el Goethe Prize. Hace poco publicó 'Mein Tagore', una colección de sus traducciones de las obras de Tagore.

Uma DAS GUPTA: Biógrafa e historiadora de Tagore. Fue educada en las Universidades de Calcuta y Oxford. Ha impartido conferencias en las universidades de Jadavpur, Visva-Bharati y se retiró como profesora de Ciencias Sociales en Indian Statistical Institute, Calcuta. Dirigió el Museo de Tagore y Los Archivos de Visva-Bharati. Entre sus libros, se destacan los siguientes: 'Oxford India Tagore: Selected Writings on Education and Nationalism', 'Rabindranath Tagore: My life in words' ('Palabra por Palabra', La otra Orilla, Barcelona, 2010), 'Rabindranath Tagore: A Biography' y 'A Difficult Friendship: Letters of Edward Thompson and Rabindranath Tagore 1913-1940', 'Santiniketan and Sriniketan: A Historical Introduction'.

Albert EINSTEIN (1879 – 1955): Considerado como el científico más importante del siglo XX.

Shyama Prasad GANGULY: Catedrático y ex-Director del Centro de Español, Portugués Italiano y Estudios de América Latina de la Universidad Jawaharlal Nehru, Nueva Delhi. Cuenta con un considerable número de publicaciones en el campo de los estudios culturales principalmente relacionados a temas Indo-hispánicos. Ha realizado trabajos pioneros en la recepción hispánica de Tagore y del Quijote en la India. Ha sido condecorado por países hispanos por sus méritos académicos. Es el fundador y editor de dos revistas de estudios hispánicos en la india: *Hispanic Horizon* e *Hispanística*. Dirigió la revista *Papeles de la India* del Consejo Indio de Relaciones Culturales entre 1995-2000. Ha sido Profesor Visitante en varias universidades de América Latina y España.

Emilia Cortés IBÁÑEZ: Doctora en Filología Española de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en España. Está elaborando una edición anotada del 'Epistolario de Zenobia Camprubí.' Ha preparado la edición anotada de 'Diario de dos recién casados de Zenobia y Juan Ramón' (2011). Es fundadora de la revista literaria *Garzoa* de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular con sede en la Universidad de La Coruña, y directora de la misma desde su creación en el año 2000. Es directora adjunta de la revista digital *Oceánide*, con sede en la Universidad de La Coruña.

José ORTEGA Y GASSET (1883 –1955): Filósofo y ensayista español de gran envergadura, exponente principal de la teoría del perspectivismo y de la razón vital e histórica, situado en el movimiento del Novecentismo.

Humayun KABIR (1906-1969): Distinguido educador de la India, político, escritor y filósofo. Fue Ministro de Estado para la Aviación Civil (1957-58) y Ministro de Educación de la India bajo el gobierno de Jawaharlal Nehru. Fue también Ministro de Asuntos Culturales y Investigación Científica (1958-63). Entre sus libros se destacan: 'India Wins Freedom' (1959), 'Banglar Kavya' (La poesía de Bengala, 1945), 'Marxbad' (Marxismo, 1951), 'Poetry, Monads and Society' (1941), 'Muslim Politics in Bengal' (1943) and 'Rabindranath Tagore' (1945). También ha publicado dos novelas y tres volúmenes de versos en bengalí.

Sudhir KAKAR: Célebre psicoanalista y psicólogo cultural de la India. Hizo su doctorado en Economía de Viena antes de formarse como psicoanalista en el Instituto Sigmund Freud de Frankfurt en 1971. Fue Profesor de Educación General en la Universidad de Harvard, e Investigador Asociado en Harvard Business School así como Profesor de Comportamiento Organizacional en Indian Institute of Management, Ahmedabad. Sus diecisiete libros de ficción y no-ficción, traducidos a veinte idiomas,

incluyen 'The Inner World', 'Tales of Love', 'Sex and Danger', 'Intimate Relations', 'The Analyst and the Mystic', 'Culture and Psyche', una nueva traducción de 'Kamasutra', 'The Ascetic of Desire', 'Mira and Mahatma'. Una parte del trabajo de Kakar explora la relación entre psicoanálisis y el misticismo.

Dhurjati Prasad MUKHERJI (1894-1961): Uno de los científicos sociales y musicólogos pioneros de la India. Es conocido por sus discusiones y debates con Tagore acerca de la música clásica India y entre 1932 y 1935 tuvo un activo intercambio epistolar con él. Fue profesor de Economía y Sociología en Lucknow University y luego en la Aligarh Muslim University. Su erudición extendía a distintos campos de saber. Mukerjee fue también novelista, ensayista y uno de los principales críticos en bengalí. Era un gran conocedor de las artes y escribió muchos libros, siendo Tagore el coautor en uno de ellos. Entre sus publicaciones se encuentran: 'Personality and the Social Sciences', 'Basic Concepts in Sociology', 'Modern Indian Culture' y 'Diversities'.

Ashis NANDY: Sicólogo político indio, teórico social y crítico contemporáneo de cultura y política. Como sociólogo y psicólogo clínico, su trabajo incluye temas como la consciencia pública, la violencia de masas y el diálogo entre civilizaciones. Fue profesor y director del Centre for the Study of Developing Societies en Nueva Delhi por muchos años. Recibió el Premio Fukuoka de Cultura Asiática en 2007. Entre sus obras pueden mencionarse: 'At the Edge of Psychology' (1980), 'The Intimate Enemy' (1983), 'Alternative Sciences' (1980), 'Traditions, Tyranny, and Utopias' (1987), 'The Tao of Cricket' (1989), 'Creating a Nationality' (1995), 'The Illegitimacy of Nationalism' (1994), 'The Savage Freud and other essays' (1995), 'An Ambiguous Journey to the City' (2001) .

William RADICE: Traductor más conocido de Tagore al inglés. Ha tenido una doble carrera como poeta y como estudioso y traductor del bengalí. Ha escrito y editado más de treinta libros. Sus traducciones de Tagore publicadas por Penguin Books incluyen 'Selected Poems', 'Selected Short Stories' (tr. Cuentos, PPC, Madrid, 1996), 'Particles, Jottings, Sparks: The Collected Brief Poems of Tagore' y una nueva traducción del 'Gitanjali'. Hizo un doctorado en literatura bengalí de la Universidad de Oxford y en 1988 se convirtió en Profesor de Lengua y Literatura Bengalí en SOAS, Universidad de Londres. En los últimos años, ha escrito varios libretos de ópera. Su nuevo libro se llama 'The Poem of the Killing of Meghnad' (Penguin, 2010), traducción de una obra maestra de la literatura bengalí del escritor Michael Madhusudan Dutt.

Anandarup RAY: Estudió en Visva-Bharati, Santiniketan y luego en las Universidades de Calcuta, Cambridge y Chicago. Después de una larga carrera como economista en el Banco Mundial, se dedicó a la restauración de Visva-Bharati a su antigua gloria. Ahora es el presidente fundador de la asociación internacional de los alumnos

de Visva-Bharati. Sus ensayos incluyen “Reflexiones sobre Tagore” y “Tagore y su búsqueda de la India”.

José Paz RODRÍGUEZ: Profesor Titular Jubilado de la Universidad de Vigo y especialista en las obras de Tagore. Vive entre Santiniketan (India) y Ourense (Galicia), donde había sido profesor en la Universidad de Santiago de Compostela hasta el año 2000. Obtuvo la Maestría en Pedagogía por la Universidad Complutense de Madrid y su tesis doctoral se basa en las ideas de Tagore sobre la educación. Ha publicado extensamente sobre Tagore y Galicia y varios ensayos sobre aspectos culturales de la India, juegos populares y tradicionales, los recursos educativos, al mismo tiempo que ha introducido Tagore a los lectores de habla portuguesa.

Sol Argüello SCRIBA: Nació en Costa Rica y trabaja en la Universidad de Costa Rica como docente en el Departamento de Filología Clásica. Imparte cursos de sánscrito, literatura sánscrita y un curso sobre Rabindranath Tagore, además de la enseñanza de Latín. Ha publicado varios artículos sobre Tagore y su obra literaria y educativa. Ha iniciado una investigación sobre las imágenes femeninas en la épica sánscrita. Ha participado en diversas conferencias, incluida una sobre Tagore en la ciudad de Kolkata.

Raman SIVA KUMAR: Historiador y curador que ha investigado sobre el arte indio moderno, especialmente sobre artistas asociados a Santiniketan. Es profesor de Historia de Arte en Kala Bhavan, Visva Bharati, Santiniketan. Entre sus libros se incluyen: ‘The Santiniketan Murals’ (1995), ‘Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism’ (1997), ‘K.G. Subramanyan: A Retrospective’ (2003), ‘A Ramachandran’ (2004), ‘K.S. Radhakrishnan’ (2004), ‘Benode Behari Mukherjee: A Centenary Retrospective’ (2006, con Gulam Mohammad Sheikh), ‘The Paintings of Abanindranath Tagore’ (2008), ‘Sensibility Objectified: Sculptures of Sarbari Roy’ (2009), ‘Rabindra Chitravali’ (2011). Una exposición itinerante de las pinturas de Tagore curada por él estará viajando por Berlín, Nueva York, París, Chicago, Londres, Roma y Seúl a partir de Septiembre de 2011.

LA PROGRAMACIÓN DE *TAGORE EN ESPAÑA*

SALAMANCA: 27 y 28 de septiembre, 2011, la Universidad de Salamanca

BARCELONA: 30 de septiembre y 1 de octubre, 2011, Casa Asia y la Universitat de
Barcelona

VALLADOLID: 2, 3 y 4 de octubre, 2011, Casa de la India y la Universidad de Valladolid

PRIMERA JORNADA

Sesión de la mañana

9:30h Inauguración

SESIÓN 1: **Tagore en España**

10:00h Conferencia magistral de William Radice

10:30h Mesa redonda sobre “La presencia de Tagore en España”

Participantes: S. P. Ganguly, JNU/ José Paz, Universidad de Ourense/
Sol Arguello Scriba, Univ de Costa Rica/ Emilia Cortés Ibáñez,
UNED, Albacete

SESIÓN 2: **Facetas de Tagore**

12:00h Lanzamiento del libro: *Redescubriendo a Tagore*
(eds. S.P. Ganguly e Indranil Chakravarty)

12:20h Recitales de poesía de Tagore en bengalí, inglés y español

Indranil Chakravarty, William Radice y S.P. Ganguly (participantes locales)

13.00h Las Pinturas de Tagore de Prabodh Parikh (con trad.)

Sesión de la tarde

SESIÓN 3: **Tagore en el Cine**

17.30h Introducción a ‘Charulata’: Indranil Chakravarty (con trad.)

18:00h Muestra de la película “Charulata” de Satyajit Ray con subtítulos en español
(1964, b&n, Bengali, 117 minutos) basada en la novela de Tagore
intitulada “Nashtanir” (El nido roto)

SESIÓN 4: La Música de Tagore / *Rabindrasangit*

- 20:30h Cantando a Tagore: Mari Carmen Villares Diaz hace una rendición musical de unos poemas de Tagore con presentación multimedia
- 20:45h Tagore en la guitarra clásica (una interpretación latinoamericana de la música de Tagore) de Maria Elena Peña de Prada, Univ de Valladolid
- 21.05h *Rabindrasangit*: una presentación de William Radice con la música viva de Paramita Biswas

SEGUNDA JORNADA

Sesión de la mañana

SESIÓN 5: Traduciendo a Tagore

- 9:30h Mesa Redonda sobre el tema - “Traduciendo a Tagore”
Participantes: William Radice /Profesores de la Facultad de Traducción de las Universidades de Barcelona, Valladolid y Salamanca.
- 11:00h Tagore y el cine: Indranil Chakravarty
- 12.00h Proyección de la película ‘Noukadubi’ / El Naufragio de Rituparno Ghosh con subtítulos en español (2011, color, Bengalí, 135 minutos) basada en la novela homónima de Tagore

Sesión de la tarde

SESIÓN 6: Bailando con Tagore

- 20:30h “Danza con/a Tagore” Presentación (con trad.) de Ananya Chatterjea con música viva de Paramita Biswas
- 21:30h Agradecimientos/ Clausura

En Casa de la India, Valladolid se organizará el evento: “El Mahatma y el Poeta: Un debate” el día 2 de octubre, natalicio de Mohandas Karamchand Gandhi.

Todas las pinturas reproducidas aquí pertenecen al Archivo de Rabindra Bhavana.

Pinturas de Tagore: unas reproducciones



Bailando con una falda hecha de abanico
tinta de color , acuarela y pastel sobre papel,
28 x 21.6 cm, 1932



Mujer bailando
lápices de colores sobre papel,
31.5 x 20.1 cm, 1933

ସଂସ୍କୃତ

ଓଃ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ

ସିଦ୍ଧ

ଓଃ ସଂସ୍କୃତ? ନାହିଁ! ନାହିଁ!

ସଂସ୍କୃତ

ଓଃ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ

ସିଦ୍ଧ

ଓଃ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ

ସଂସ୍କୃତ

ସିଦ୍ଧ ସଂସ୍କୃତ, ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ

ସିଦ୍ଧ

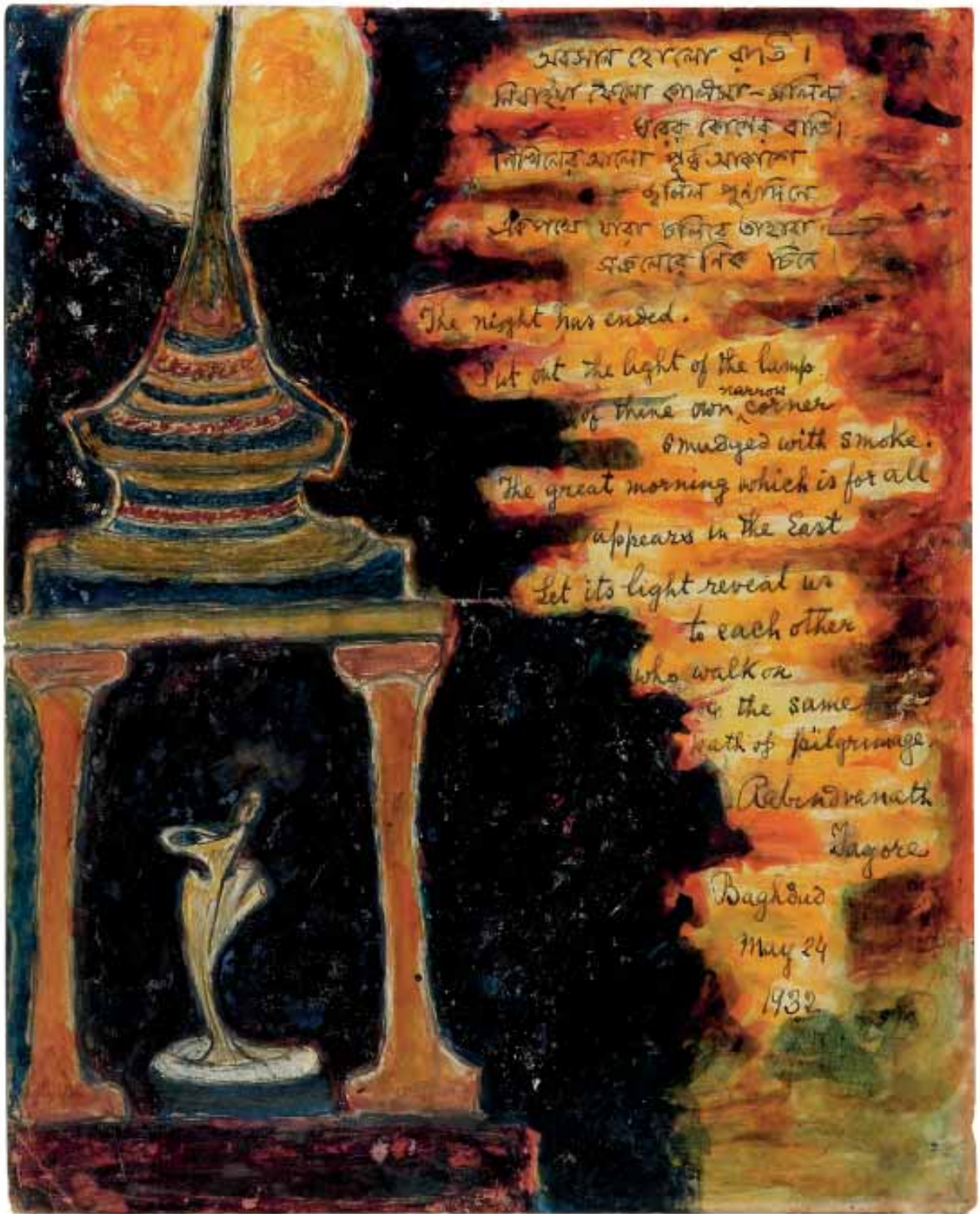
ଓଃ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ?

ଓଃ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ

ଓଃ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ



ଓଃ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ
ଓଃ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ
ଓଃ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ
ଓଃ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ
ଓଃ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ ସଂସ୍କୃତ



Página de frente
Una página de la obra Raktakarabi (Adelfas Rojas)
tinta sobre papel, 22.7 x 18 cm, 1924

La noche ha terminado
tinta de color, acuarela y óleo sobre papel,
25.3 x 20.1 cm, 1932



Estudio de una cabeza

tinta de color y acuarela sobre papel, 30.9 x 23 cm, 1930



Mujer con la cabeza cubierta de sarí
tinta de color y acuarela sobre papel, 25 x 17 cm, 1932



Rostro de una mujer

pluma tinta y pastel sobre papel, 35.4 x 25.5 cm, 1935

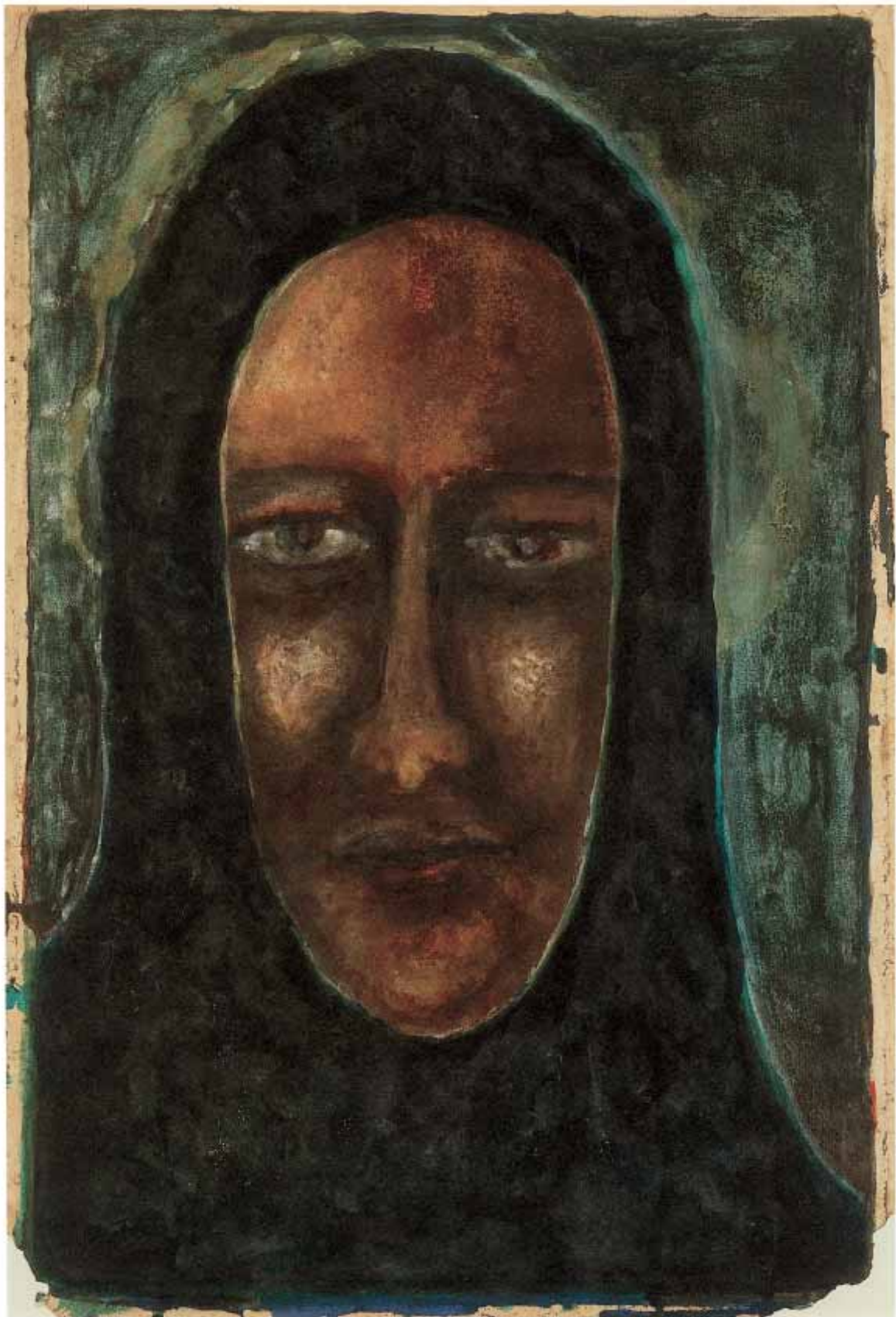


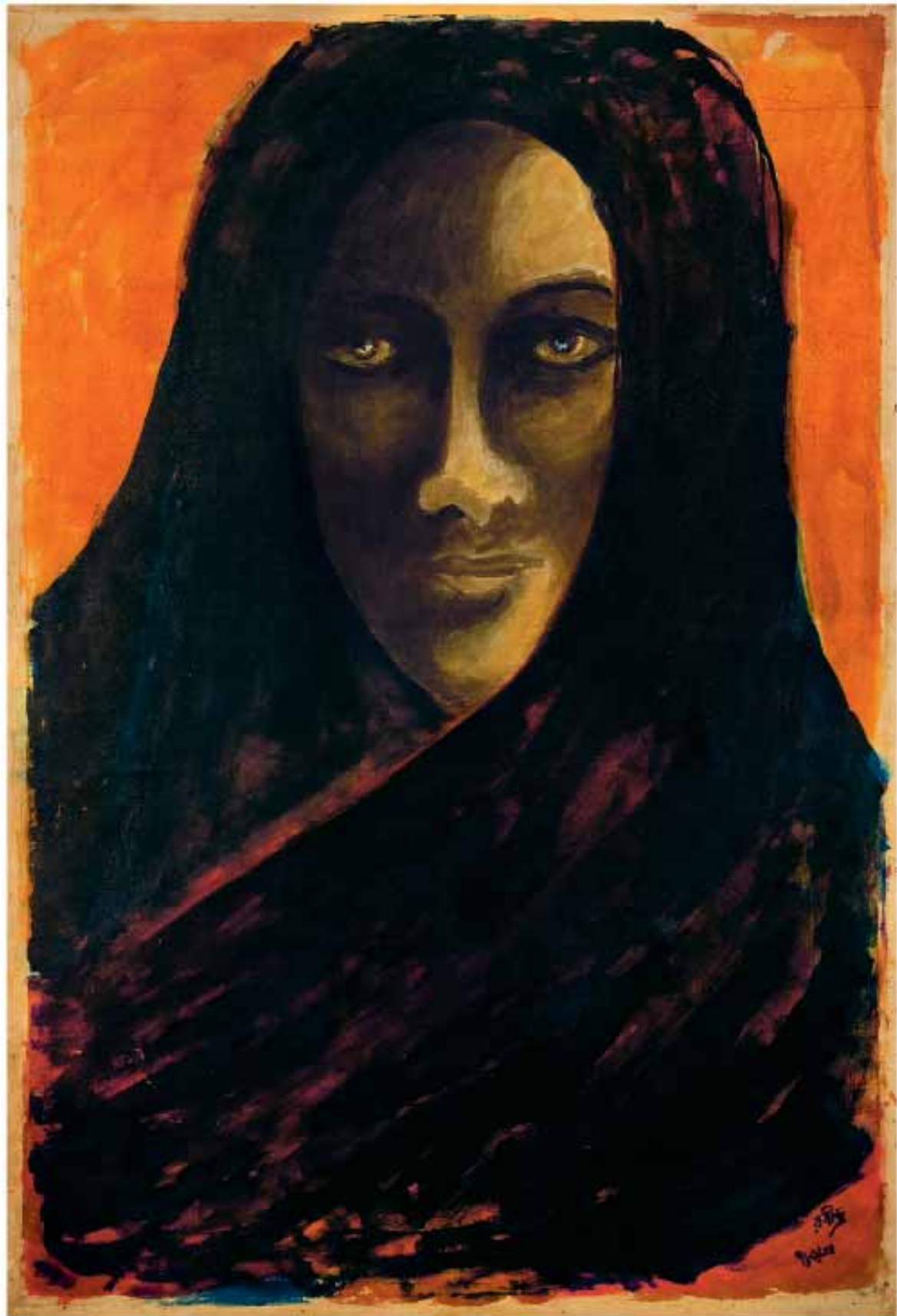
Rostro de una mujer
pastel sobre papel, 36.7 x 25.7 cm, 1936

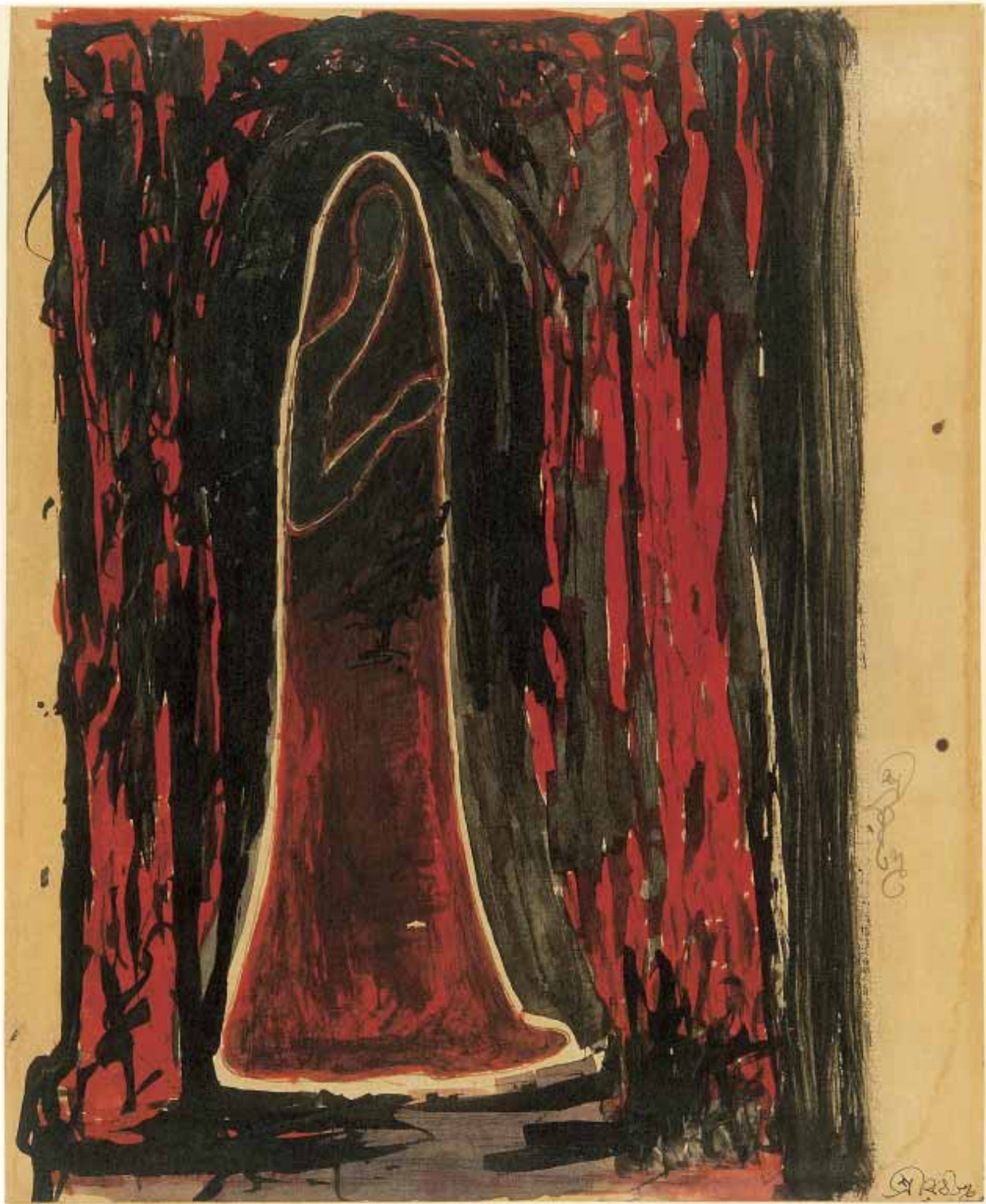


Pájaro exótico
tinta de color sobre papel, 64.3 x 50.5 cm, 1930

Página de frente
Rostro de una mujer con un velo negro
tinta de color y acuarela sobre papel, 50.7 x 33.7 cm, 1931







Página de frente
Retrato de una mujer
tinta de color y blanco opaco sobre seda,
90.5 x 60.5 cm, 1934

Figura velada de pie
tinta de color sobre papel, 25.2 x 20.5 cm, 1930



Paisaje crepuscular enmarcado por árboles
tinta de color sobre papel, 36 x 31.4 cm, 1936

Shyama Prasad Ganguly es catedrático en el Centro de Español, Portugués, Italiano y Estudios Latinoamericanos de la Universidad Jawaharlal Nehru, Nueva Delhi. Destacado hispanista, cuenta con un considerable número de publicaciones relacionadas con temas indo-hispánicos, entre otros. Ha dirigido varios proyectos culturales, revistas e investigaciones académicas.

Indranil Chakravarty es catedrático de Apreciación Cinematográfica en Whistling Woods International Film Institute, Mumbai. Tiene numerosas publicaciones en el campo de cine y es guionista y productor de documentales. Dirige ILACI, empresa que mueve proyectos en el ámbito indo-iberoamericano y publica libros en este campo.



রাবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

La intención de este libro es profundizar en la comprensión del poeta, Rabindranath Tagore, subvirtiéndose una lectura orientalista al sembrar percepciones alternativas que sitúen al vate indio en su propio contexto social, político y estético. De esta forma descubriríamos más bien a un poeta que está comprometido a nivel social y político antes que a un santo en busca de la verdad eterna. Y sólo así entenderíamos su verdadera dimensión universal. Hay quizás dos Tagores diferentes: uno es 'Rabindranath' (el poeta bengalí íntimo al que siempre se le llama por su nombre de pila) y el otro es 'Tagore' (para los que lo conocen desde fuera, por su apellido anglicanizado, mayoritariamente a través de traducciones inadecuadas). Este libro intenta compendiar una parte de ambas identidades: el Rabindranath íntimo y el Tagore más familiar al lector hispanoparlante. Descubramos a un Tagore multifacético y su relevancia para el mundo de hoy.

Este libro es imprescindible para cualquier amante de poesía, crítica literaria o de la cultura india.

ISBN: 978-81-921843-1-9

Indo-Latin American
Cultural Initiative



COOPERACIÓN
EXTERIOR



EMBAXADA
DE ESPAÑA
EN LA INDIA



Agencia Española
de Cooperación
Internacional
para el Desarrollo

SAHITYA AKADEMI
La Academia
Nacional de Letras

