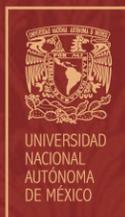


El **Loto**  
en el estanque  
Canon y diversidad  
en la India clásica

Óscar Figueroa











El loto en el estanque  
Canon y diversidad en la India clásica



**Universidad Nacional  
Autónoma de México**

Dr. Enrique Graue Wiechers  
*Rector*

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas  
*Secretario General*

Dr. Luis Álvarez Icaza Longoria  
*Secretario Administrativo*

**Coordinación de Humanidades**

Dra. Guadalupe Valencia García  
*Coordinadora*

**Programa Universitario de Estudios  
sobre Asia y África**

Dra. Alicia Girón González  
*Coordinadora*

Mtra. Vania De la Vega Shiota González  
*Secretaria Académica*

Mtro. José Luis Maya Cruz  
*Secretario Técnico*

Lic. Andrea Reyes Lozano  
*Publicaciones*

**Centro Regional de  
Investigaciones Multidisciplinarias**

Dr. Fernando Lozano Ascencio  
*Director*

Dra. Sonia Frías Martínez  
*Secretaria Académica*

Dr. Guillermo Aníbal Peimbert Frías  
*Secretario Técnico*

Dr. Fernando Garcés Poó  
*Jefe del Departamento de Publicaciones*

Colección Universitaria de Estudios sobre Asia y África

# El loto en el estanque Canon y diversidad en la India clásica

Óscar Figueroa



México, 2022

## **Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información**

**Nombres:** Figueroa, Óscar, autor.

**Título:** El loto en el estanque : canon y diversidad en la India clásica / Óscar Figueroa.

**Descripción:** Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África, 2022. | Serie: Colección Universitaria de Estudios sobre Asia y África ; 10.

**Identificadores:** LIBRUNAM 2131302 | ISBN 9786073058742.

**Temas:** Literatura sánscrita. | Poesía sánscrita. | Teatro hindú. | Sátira hindi.

**Clasificación:** LCC PK2903.F545 2022 | DDC 891.209—dc23

Colección Universitaria de Estudios sobre Asia y África; 10

ISBN Obra completa: 978-607-30-0935-5

ISBN Volumen 10: 978-607-30-5874-2

Colección Universitaria de Estudios sobre Asia y África

Esta investigación, arbitrada por pares académicos, se privilegia con el aval de la institución editora

Primera edición: 2022

D. R. © 2022 Universidad Nacional Autónoma de México

Coordinación de Humanidades

Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria

Coyoacán, 04510, Ciudad de México

Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África

Filosofía y Letras #88, col. Copilco Universidad, C. P. 04360

Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias

Av. Universidad s/n, Circuito 2, col. Chamilpa, 62210,

Cuernavaca, Morelos, México

[www.crim.unam.mx](http://www.crim.unam.mx)

Diseño de portada: Yusef A. Galicia Galicia

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México

Prohibida su reproducción parcial o total por cualquier medio sin autorización escrita de los titulares de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México / *Made and printed in Mexico*

# Contenido

Prefacio	11
----------	----

## **Primera parte**

### **Ensayos**

1. La vía de la literatura	19
2. La vía del teatro	33
3. El deseo demonizado y reivindicado	49
4. El dilema detrás de la grieta	65
5. Mensajes de amor	81
6. El oficio más antiguo del mundo	97
7. Hipocresía religiosa	113
8. ¿Existe dios?	127
9. Otras periferias	139
10. Poesía sánscrita en la corte mogola	163

**Segunda parte**  
**Traducciones**

11. El nacimiento de la poesía ( <i>Rāmāyaṇa</i> 1.1-4)	183
12. El nacimiento del teatro ( <i>Nāṭyaśāstra</i> 1 y 36)	197
13. La gran partida ( <i>Mahābhārata</i> 17-18)	215
14. El santón y la cortesana ( <i>Bhagavadajjukam</i> )	239
15. Sátira de nuestro tiempo ( <i>Kaliviḍambanam</i> )	273
Escritura y pronunciación del sánscrito	287
Cronología de los textos	289
Nota editorial	293
Referencias bibliográficas	295

# Prefacio

Ser diferente no siempre es sencillo; no lo fue tampoco en las sociedades antiguas, menos aún, por varias razones, en la antigua cultura de la India, el tema de este libro. Pero dificultad no es sinónimo de ausencia; es, más bien, una condición determinada por una expectativa ortodoxa; en función de ciertos principios, valores o preceptos canónicos; a la luz de aquello que se considera como modelo y estándar. De entrada, esto significa que, lejos de entender la cultura clásica de la India en abstracto, conforme a ciertos ideales universales o dominantes, los ensayos en las páginas siguientes prestan atención precisamente a la diversidad, el cambio y la alteridad, así como a las estrategias para lidiar con la diferencia.

La fórmula “el loto en el estanque”, en el título del libro, evoca metafóricamente este complejo intercambio de fuerzas y propone un horizonte de comprensión más allá del estereotipo moderno. De acuerdo con ese estereotipo, la India es un mundo prístino, a la vez íntimo y exótico, donde el tiempo parece detenerse y el sentido se renueva. Es el loto —símbolo de pureza y perfección— de la espiritualidad oriental.

Este libro resiste el hechizo y nos invita a alzar la vista para mirar el cuadro completo: el vasto estanque en el que ese fantástico loto hunde su raigambre, del que se alimenta y donde florece; un estanque en el que pueden crecer varios otros lotos, cada uno con un esplendor propio, así como otros tipos de plantas, o que puede además estar conformado por aguas abiertas, sin lotos, hogar de toda clase de criaturas, aéreas y submarinas;

un estanque de claroscuros, con zonas luminosas y nucleares, y otras remotas y marginales.

La invitación no se reduce, desde luego, a simple trueque: negar el loto y ensalzar el pantanal. La apuesta es más bien por una mirada de conjunto, en lo uno y lo múltiple, en el canon y la diversidad, en la identidad y la diferencia, en la tradición y la novedad, en lo sagrado y lo profano; una mirada capaz de aprehender la cultura clásica de la India como un ecosistema único y complejo, constituido por dinámicas que responden a un ambiente común y guardan una relación entre sí, y que, no obstante, pueden al mismo tiempo presentar rasgos únicos; donde hay vasos comunicantes y dependencia mutua, pero también grietas, puntos de fuga y disidencias.

Una mirada así constata pronto, entre otras cosas, que la India clásica desarrolló un sofisticado marco de referencia endogámico, una especie de universo intelectual inmanente formado por varios círculos concéntricos alrededor de núcleos dominantes —los lotos— en los ámbitos cósmico, ritual, social, conceptual, etcétera. Al resistir el influjo gravitacional que ejerce cada uno de esos núcleos, la visión de conjunto pone asimismo de manifiesto la trascendencia simbiótica de las periferias. En última instancia, el discurso canónico cobra pleno sentido no en relación consigo mismo (por más que insistan en ello los corifeos modernos del orientalismo, el nacionalismo hinduista, el yoga global y tantos otros), sino en relación con las aspiraciones comunes, las discrepancias, las tribulaciones y las fracturas que atraviesan el cauce histórico de la India. Para decirlo de manera sucinta, se sueña con la liberación en medio tanto de la agonía como de los deleites del *samsara* (*samsāra*).

Cabe leer el libro, por lo tanto, como una introducción alternativa a la cultura clásica de la India, que recoge el intercambio, a menudo implícito, entre diferentes actores y audiencias en la construcción de ciertas ideas, tanto canónicas como marginales. Con ese fin, el volumen recoge siete trabajos previamente publicados que revisé a fondo y depuré de su excesivo academicismo (los detalles pueden verse en la nota editorial al final del libro); además, incorpora tres reflexiones inéditas (los capítulos cuarto, séptimo y noveno). A estos diez ensayos sigue una sección de traducciones que da fe de mi manera de estudiar la India, en los términos de las propias

fuentes, y refleja una faceta central de mi labor. Las cinco traducciones incluidas, todas acompañadas por una presentación, son las primeras directas del sánscrito al español, algunas de ellas de episodios clave en obras como el *Rāmāyaṇa*, el *Mahābhārata* y el *Nāṭyaśāstra*. Completé cuatro de ellas de manera expresa para este libro y solo la última, *Sátira de nuestro tiempo*, apareció con antelación.

Con excepción de un breve *excursus* por la filosofía a propósito de las dudas sobre la existencia de dios (en el capítulo octavo), el lector notará el predominio de los testimonios literarios como vía de análisis, comenzando en los primeros siglos de la era común, no por casualidad el periodo decisivo para la conformación de la cultura clásica de la India, cuando la lengua de los dioses, el sánscrito, descendió al plano de los mortales, para citar a Sheldon Pollock, y se convirtió en lengua culta, posición que mantuvo con convicción a lo largo de un milenio e incluso más allá, bajo el auspicio de la corte mogola.

Al respecto, la fórmula “India clásica” se usa en un sentido amplio para hacer referencia no tanto a una temporalidad bien delimitada — normalmente el periodo Gupta, entre los siglos IV y VI de nuestra era—, sino precisamente al ethos que posibilitó y guio la producción intelectual sánscrita a lo largo del primer milenio de nuestra era. A través de este amplio espacio temporal, el libro revisa, en primera instancia, el proceso mismo de asimilación del cambio cultural en la forma de un discurso fundacional que legitima la creación literaria frente al canon religioso. La representación del *Rāmāyaṇa* como el poema primordial (primer capítulo) y el mito sobre el origen del arte dramático (segundo capítulo), así como las traducciones correspondientes en los capítulos once (los cantos iniciales del propio *Rāmāyaṇa*) y doce (los libros primero y último del *Nāṭyaśāstra*, el gran tratado sánscrito sobre dramaturgia), dan forma a esa reflexión inicial. Tras esto, el libro explora, aún dentro del horizonte narrativo del *Rāmāyaṇa*, la representación del “otro” según los extremos del horror y la fascinación asociados con lo demoniaco (tercer capítulo), y luego, siguiendo la ruta trazada por estas fisuras, recalca en el dilema abierto ya en el *Mahābhārata* sobre la identidad y el sentido de la existencia en un mundo cambiante (cuarto capítulo). La traducción íntegra de los dos últimos libros del propio *Mahābhārata*, en el capítulo trece,

complementa esta importante escala de nuestro recorrido. A partir de este punto, las opciones se multiplican. En particular, el libro estudia las disparidades del motivo amoroso (capítulo quinto), las paradojas de la identidad femenina encarnadas literariamente en la figura de la prostituta (capítulo sexto), la crítica social y religiosa inspirada en la marginalidad de heterodoxias como el tantra (capítulo séptimo) y expresiones radicales de alteridad como el materialismo, el hedonismo y el barbarismo (capítulo noveno). Las traducciones en el capítulo catorce, la farsa en un acto *El santón y la cortesana (Bhagavadajjukam)*, y en el quince, *Sátira de nuestro tiempo (Kaliviḍambanam)*, ilustran desde diferentes ángulos el contenido de todos estos ensayos. El noveno de ellos conduce a la última frontera, a la representación del “otro” por antonomasia, el extranjero. De manera elocuente, el décimo y último ensayo explora la situación inversa durante el Imperio mogol, con la alteridad extranjera ocupando el centro, y la identidad, la periferia.

Por último, valga señalar aquí mismo que, para conveniencia del lector, al final del libro se incluye una cronología aproximada de las fuentes primarias citadas, así como una guía simple sobre la escritura y pronunciación del sánscrito.

\*\*\*

Este libro es el fruto de una década de reflexión sobre la cultura clásica de la India, desde mi ingreso como investigador a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). A lo largo de ese periodo, además de la UNAM, varias instituciones me brindaron su generoso apoyo para llevar a cabo esta labor. En especial, quiero reiterar aquí mi agradecimiento a la Universidad de Chicago, a la Universidad de Florencia y a la École Française d’Extrême-Orient, en Pondichéry, India.

Dentro de la UNAM, agradezco en especial la confianza de Alicia Girón, directora del Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África, y de Fernando Lozano, director del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, así como el apoyo experto de los equipos editoriales de ambas instituciones: Andrea Reyes, José Luis Maya, Fernando Garcés, Mario Islas, Irma González y Aracely Loza.

Valga la ocasión para agradecer también a los extraordinarios maestros con los que he tenido la fortuna de estudiar y quienes me formaron de muy diversas maneras. Como he expresado otras veces, debo a Elsa Cross mi primer acercamiento a la India, hace casi treinta años. Vistas a la distancia, las semillas que sus clases sembraron no solo echaron raíces: revolucionaron mi visión del mundo hasta convertirse en destino. Para empezar, mi recién descubierta vocación se nutrió de la sabiduría de Rasik Vihari Joshi, quien, a lo largo de dos años, todas las mañanas de lunes a jueves, en lecciones que eran un despliegue no solo de erudición y memoria, sino asimismo de ingenio y grandilocuencia, me enseñó los fundamentos de la lengua sánscrita. Benjamín Preciado, por su parte, me introdujo a la lectura de obras especializadas. Poco después, el “estudiante de Joshi” era recibido por Sheldon Pollock, cuyos cursos, en la favorable atmósfera académica de la Universidad de Chicago, pronto depuraron mi manera de entender la India. Yigal Bronner consolidó esa nueva perspectiva a lo largo de dos años, en los que leí bajo su guía un texto tras otro: clásicos como Kālidāsa o Subandhu, maestros del sur profundo como Appayya Dikṣita y Vedāntadeśika, o luminarias de Cachemira como Dāmodaragupta y Kalhaṇa. Yigal me animó además a enseñar sánscrito, y él y David Shulman me invitaron a colaborar en dos proyectos de traducción para la Clay Sanskrit Library. También en Chicago, de Steven Collins aprendí lo poco que sé de budismo, Gary Tubb desató el nudo de la prosa filosófica y Wendy Doniger me guio por el laberinto del *dharma* a lo largo de un trepidante semestre como único alumno y los tres últimos libros del *Mahābhārata* como objetivo. En Pune, Madhura Godbole y el equipo del American Institute of Indian Studies llenaron el silencio del estudio textual con expresión oral, recitaciones y métricas. En Benares, Mark Dyczkowski y Bettina Bäumer, cada uno a su manera, me inspiraron a sumergirme en el universo tántrico. En Firenze, Fabrizia Baldissera iluminó con erudición y sentido del humor los episodios satíricos de la literatura sánscrita. En Pondichéry, Dominic Goodall amplió mi entendimiento del culto a Śiva, tanto en el rito como en la doctrina.

Pero más allá de los aprendizajes particulares, una y otra vez el regalo más valioso ha sido el del gran ser humano detrás del especialista, la oportunidad de interactuar con personas que encarnan la inusual combinación

de erudición y nobleza, inteligencia y bondad. Honrado por la fortuna de haber estudiado con maestros así, en agradecimiento por lo que recibí de cada uno y a sabiendas de que la deuda es impagable, les dedico estas páginas con humildad y admiración. Desde luego, la dedicatoria es impensable sin un profundo sentimiento de gratitud hacia la India misma, el pequeño gran horizonte desde el que hoy invariablemente me relaciono con los demás y conmigo mismo; con el pasado, con el presente y con lo que existe más allá del tiempo; con lo inmediato y ordinario, y con lo extraordinario; con el estanque y con el loto.

4 de enero de 2021  
Coyoacán, México

# Primera parte

## Ensayos



# 1. La vía de la literatura

## Una “historia que todo mundo conoce”

El *Rāmāyaṇa*, la gesta del legendario héroe Rāma, ha acompañado el cauce histórico de la India desde hace al menos dos milenios y hasta el día de hoy. Además, desde una época temprana desbordó el espacio cultural sánscrito para ser acogido en otros horizontes lingüísticos. El sur profundo auspició la versión en tamil de Kamban (siglo XII); al norte, en la ciudad sagrada de Benares, Tulsīdās (siglo XVI) compuso en *avadhī* —una variante dialectal del hindi— su famosa recreación poética, el *Rāmcari-tamānas*; en la región del Deccan, Eknāth (siglo XVI) hizo lo propio en lengua maratí. La lista continúa e incluye prácticamente todas las lenguas regionales de la India, del bengalí al canarés, del gujaratí al telugu.

Hay además versiones budistas y jainistas escritas en alguna forma de prácrito, y por si esto no fuera indicio suficiente de celebridad, la historia pronto se volvió producto de exportación y se diseminó por todo el sureste de Asia. El *Rāmakien*, en tailandés, y el *Reamker*, en lengua jemer, por poner solo dos ejemplos, son considerados hasta la fecha como los poemas nacionales de Tailandia y Camboya respectivamente. Tan amplia y consistente expansión sería impensable sin el patrocinio de reyes y príncipes, quienes comisionaron algunas de estas versiones, con lo que dieron a la

historia un claro perfil político. A finales del siglo xvi, incluso el emperador mogol Akbar comisionó una versión del *Rāmāyaṇa* en persa.

Junto con esta diseminación en lenguas diversas, la historia pronto rebasó su formato narrativo original para inspirar puestas en escena, canciones populares, ciclos iconográficos y otros tipos de representación visual, y en los últimos tiempos historietas, series de televisión, espectáculos multimedia, casi siempre seguidos con gran expectativa y entusiasmo. En suma, muchas versiones *Rāmāyaṇa*, cada una el reflejo de un contexto religioso, intelectual, geográfico y sociohistórico propio. Desde esta perspectiva, la obra, como afirma A. K. Ramanujan, constituye algo así como la “segunda lengua de toda un área cultural” (1991, p. 45).

Al mismo tiempo, como se sabe, esta centralidad polifónica se erige sobre una trama básica, sobre una “historia que todo mundo conoce”, como la llamó con elocuencia Sheldon Pollock (1993, p. 263). Las distintas versiones del *Rāmāyaṇa* funcionan como recreaciones y adaptaciones de una historia por todos conocida: son cristalizaciones de esa matriz básica compuesta por ciertos caracteres, incidentes y topografía. Esa historia común es el *Rāmāyaṇa* atribuido al legendario sabio Vālmīki, compuesto en sánscrito a lo largo de un extenso periodo, más o menos entre los siglos iv a. e. c. y iii e. c.

Para reflexionar sobre la compleja red de interrelaciones entre canon y diversidad en la India clásica, este primer capítulo está consagrado a la representación del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki como una obra literaria vis a vis los valores de la ortodoxia religiosa brahmánica. Antes de continuar, conviene resumir la trama matriz.

Un rey de nombre Daśaratha se lamenta por no tener descendencia; desesperado, pide consejo a un grupo de sabios brahmanes, quienes sugieren la celebración de un costoso y complejo sacrificio como remedio. Daśaratha lleva a cabo el ritual y al poco tiempo sus tres esposas quedan encintas. De la mayor de ellas nace Rāma; de la segunda, Bharata, y de la tercera, los mellizos Lakṣmaṇa y Śatrughna.

Con el paso de los años, Rāma, el primogénito, se convierte en un virtuoso e inteligente príncipe, muy querido por su padre y admirado por su pueblo. Una vez que Rāma gana la mano de la hermosa y casta Sītā, la

princesa de un reino vecino, Daśaratha decide retirarse y nombrar a Rāma como su sucesor.

Azuzada por una insidiosa sirvienta, la segunda esposa del rey, Kaikeyī de nombre, no está de acuerdo. A su vez, presa del deseo que siente por Kaikeyī, Daśaratha cede ante sus presiones. Además, tiempo atrás había prometido concederle cualquier cosa, luego de que ella le salvara la vida. Kaikeyī aprovecha esta combinación de sucesos para exigir que el reino le sea otorgado a su hijo, Bharata, y que Rāma se exilie durante catorce largos años. Sin otra alternativa, el sufriente rey acepta.

Sin perder la calma, convencido de que ese es su *dharma* o deber, Rāma accede y abandona el reino para internarse en la selva, el mundo de la sabiduría ascética pero también de lo desconocido. Lo acompañan Sītā, su fiel esposa, y Lakṣmaṇa, su leal hermano menor. La travesía resulta idílica hasta que aparece la demonia Śūrpaṅkhā, quien, cautivada por la belleza de Rāma, intenta seducirlo. Este la rechaza y ella, ofendida, intenta atacar a Sītā. Lakṣmaṇa interviene y la mutila. Śūrpaṅkhā acude a su hermano, el poderoso demonio Rāvaṇa, rey de Laṅkā.

Al escuchar de labios de su hermana la descripción de Sītā, Rāvaṇa experimenta un profundo deseo por la princesa. Urde entonces un plan para raptarla. Por órdenes suyas, otro demonio se transfigura en un venado mágico y se acerca a la choza donde residen los exiliados. Rāma y Lakṣmaṇa notan al enigmático animal en la espesura y, embelesados, deciden salir y darle caza, dejando sola a Sītā. Rāvaṇa aprovecha el descuido y rapta a Sītā.

A su regreso, Rāma comprende que fue engañado y de inmediato emprende la búsqueda de su esposa. Esta se extiende por los territorios selváticos del sur y comprende varios episodios. El más importante tiene que ver con su alianza con el clan de los monos. Gracias a ellos, en especial al prodigioso Hanuman, Rāma descubre el paradero de Sītā en la isla de Laṅkā y logra viajar hasta ahí.

Tras vencer a Rāvaṇa en un combate cuerpo a cuerpo, Rāma recupera a Sītā, pero las dudas sobre su recato durante el tiempo que pasó con el rey demonio lo atormentan. Con el fin de probar su pureza, Sītā se arroja al fuego, que al instante la rechaza. Regresan juntos a reclamar el reino que les pertenece; sin embargo, la desconfianza nunca abandona a Rāma

y el rumor popular acaba asfixiándolo. Así, decide echar a Sītā sin saber que está encinta. Ella se refugia con el sabio Vālmīki y con el tiempo da a luz a dos niños que escuchan de labios del legendario anacoreta la gesta de su padre.

### **Poder visionario y creación poética**

Percibido como un relato popular escrito en sánscrito, pero no canónico, al menos no en un principio, la historia de Rāma y Sītā fue una novedad que era necesario legitimar frente a la tradición brahmánica. La diferencia entre estos dos horizontes, el popular y el canónico, es tangible a nivel puramente lingüístico. Como se sabe, concebido como lengua sagrada, la lengua de la revelación, el sánscrito fue meticulosamente codificado con el fin de resistir la tendencia de toda lengua a sufrir cambios. Pese a ello, el sánscrito del *Rāmāyaṇa* presenta importantes divergencias respecto a las normas establecidas por Pāṇini (aproximadamente siglo v a. e. c.), el célebre gramático de la lengua sánscrita (Burrow, 1955, pp. 51-53; Renou, 1956, pp. 103-113). Una de las razones más socorridas para explicar estas variantes es el artífice detrás de la incipiente tradición narrativa asociada con el texto, es decir, el *sūta* o *kathaka*, el recitador de versos o bardo.

Aunque se piensa que estos narradores populares fueron figuras más cercanas a la corte que a la arena ritual, su vínculo, al menos simbólico, con los sacerdotes védicos se desprende de la importante función de estos últimos como recitadores de himnos sagrados, a menudo en un estado de inspiración. En el otro extremo, el *sūta* es el precursor del poeta clásico, y, por lo tanto, al heredarle su oficio, algo del recitador védico pasó también a él. La tradición misma estableció esta continuidad a nivel léxico: la palabra que en la India posvédica designa en general al poeta, a saber, *kavi*, se remonta al universo visionario de los sacerdotes y recitadores védicos. Y *kavi* es también el título que recibe el mítico autor del *Rāmāyaṇa*, el sabio Vālmīki. Volveré a ello.

Por ahora es importante notar que etimológicamente la palabra *kavi* remite tanto al acto de ver como al acto de hablar: “presupone tanto una referencia a la singular capacidad del sabio para contemplar la revelación

védica como a su condición como fuente sonora, es decir, como fuente de versos inspirados” (Lo Turco, 2009, p. 37). El vínculo entre intuición y palabra, entre imagen y verso, significó, en el caso del *kavi*, un lazo también entre poder visionario y creación poética. Sobre ello cabe recordar que la cultura védica, aunque fundada en premisas rituales, no desconoció el valor estético-poético de las alabanzas dedicadas a los dioses. Sabemos, por ejemplo, que los sacerdotes prestaban una enorme atención a la textura sonoro-musical de sus composiciones a través de la aplicación de sofisticados principios fonéticos y prosódicos. Igualmente notables al respecto son los himnos que describen las cualidades de tal o cual métrica con una clara conciencia de sus efectos religiosos (por ejemplo, *Rgveda* 1.164.23-24).

Por otra parte, es probable que algunos himnos hayan sido creados a partir de materiales más antiguos con el fin de añadirles un valor estético (Elizarenkova, 1995, pp. 23-24). No debe extrañarnos, por lo tanto, que la tradición védica haya asumido que entre las muchas finalidades que persigue la composición y recitación de un himno está la de complacer a su destinatario (por ejemplo, *Rgveda* 1.61.4-5). La belleza es, pues, una virtud que los dioses no solo reconocen, sino que además aprecian y en cierto sentido desean. Y saciar las necesidades estéticas de los dioses descansa en la textura poética de los himnos que, a manera de tributo, compone y recita el sacerdote. Un canto que es bello en forma y contenido puede tener un efecto vigorizante sobre su destinatario celestial, quien, complacido, recíprocamente el gesto con mayores dosis de inspiración. Como parte de este intercambio, el sacerdote afirma su identidad como poeta.

Si ahora trasladamos el paralelo más allá del horizonte védico, es evidente que al llamar *kavi* a sus bardos y poetas, la cultura sánscrita intentó extender el aura de prestigio que envolvía al antiguo sacerdote visionario y, en última instancia, crear una continuidad atemporal en medio del ineludible paso del tiempo y el cambio sociocultural. A colación pueden traerse las palabras del teórico literario Bhaṭṭa Tauta (siglo x), quien definió al poeta a partir de la preeminencia del elemento visionario, el mismo elemento que da identidad al antiguo recitador védico o *ṛṣi*:

Se dice que un poeta o *kavi* no puede ser tal a menos que sea *ṛṣi*, y el *ṛṣi* es tal en virtud de su [extraordinaria] visión, es decir, por su capacidad para

iluminar la verdadera naturaleza de las cosas en su infinita variedad. Es precisamente porque ve la verdad, que los textos canónicos llaman *kavi* al *ṛṣi*. Ahora bien, de manera convencional se llama *kavi* a quien posee [no solo] visión sino asimismo capacidad expresiva. Esto explica el hecho de que, aun cuando el “primer poeta” (*ādi-kavi*) siempre tuvo una visión lúcida [pues era] un sabio, la gente no lo llamó poeta sino hasta que esa visión se transformó en expresión (citado por Hemacandra, *Kāvyaṅuśāsana* 8.1).

Como el antiguo poeta védico, el nuevo *kavi* posee la facultad de ver, en un golpe de intuición, la verdadera naturaleza de las cosas que, después, a través del don paralelo de la expresión lingüística, aparecen como tema de sus composiciones. Ahora bien, la comparación nos lleva de vuelta a la identidad religioso-literaria del *Rāmāyaṇa*, pues, como adelanté, *kavi*, y más exactamente *ādikavi*, “primer poeta”, es un título de Vālmīki, el mítico autor de la historia de Rāma y Sītā. Ya en el siglo II de nuestra era, el budista Aśvaghōṣa celebraba: “Vālmīki fue el primero que creó un verso” (*Buddhacarita* 1.43), juicio que se repite unánimemente en las fuentes clásicas. Desde luego, el consenso, al que aquí se suma también Bhaṭṭa Tauta, significa que el *Rāmāyaṇa* fue considerado como el “primer poema” (*ādikāvya*), o en un sentido más amplio, el poema que inaugura el arte literario (*kāvya*). En algún momento, muy probablemente entre los siglos III y IV de nuestra era, el propio *Rāmāyaṇa* hizo suya tan elogiosa apreciación e insertó en sus primeras páginas un breve relato que recoge la experiencia de Vālmīki como primer poeta. La relevancia de dicho pasaje, en realidad una reflexión literaria sobre la literatura, nos compele a referir aquí sus pormenores. Por su parte, la traducción completa puede hallarse en el undécimo capítulo de este libro.

### **Vālmīki, el vidente del orden secular**

Cuenta la historia que el sabio Vālmīki daba un paseo por las arboledas que circundan al río Tamasā, cerca de la actual ciudad de Allahabad, cuando escuchó el agradable canto de una pareja de grullas (*krauñca*) en pleno rito de apareamiento. Entregadas al juego amoroso, las aves no se percatan

de la súbita llegada de un cazador, quien, sin tentarse el corazón, les dispara una flecha que hiere de muerte al macho. Al ver caer a su amado con el cuerpo ensangrentado, la hembra lanza un grito de dolor. Vālmīki es testigo de la escena y en el acto lo inunda una profunda oleada de tristeza. Sumido en ese estado, sin poder apartar la vista de la doliente hembra, consciente de la injusticia (*adharmā*) que acaba de cometerse, se le escapan las siguientes palabras:

¡Tus días en la tierra están contados,  
oh, cazador, por haber matado  
al macho de esta pareja de grullas  
cuando estaba cegado por el deseo! (*Rāmāyaṇa* 1.2.14).

Sorprendido no tanto por la maldición proferida sino por el modo como la enunció, Vālmīki cae en la cuenta de que algo sin precedentes acaba de ocurrir. La tristeza (*śoka*) que le causó presenciar la injusta muerte del ave se ha transformado en poesía conforme a un patrón métrico preciso, el *śloka*, así bautizado en virtud del sentimiento de zozobra (*śoka*) que lo produjo: “Formados por cuatro pies con el mismo número de sílabas y susceptibles al acompañamiento de instrumentos de cuerda y percusiones, llamemos *śloka*, y no de otro modo, a los versos que proferí mientras estaba abrumado por la tristeza (*śoka*)” (1.2.17).

El rito de iniciación que consagra a Vālmīki como el primer poeta no termina aquí. Tras volver a su ermita, todavía acongojado por la muerte de la grulla, el sabio se absorbe en un profundo estado contemplativo. Ante él aparece entonces el dios Brahmā, no casualmente el dios que preside sobre el *statu quo* brahmánico. Maravillado, el piadoso sabio hace todo lo posible por atenderlo como es debido; sin embargo, no logra concentrarse, pues su mente vuelve una y otra vez a la terrible escena y al dolor transformado en poesía, hasta que de sus labios escapan de nuevo los mismos versos.

Brahmā lo escucha, sonrío y con gentileza le confiesa: “Lo que has compuesto son versos *śloka*. No le des más vueltas al asunto. ¡Fue por mi sola voluntad que de ti, oh, brahmán, emanaron tan inspiradas palabras!” (1.2.29-30). Y acto seguido le ordena:

Es tu deber ahora, eminente sabio (*ṛṣi*), narrar la historia completa de Rāma [...] Absolutamente todos los sucesos sobre Rāma, Lakṣmaṇa, los demonios y Sītā, la princesa de Videhā, por igual los públicos y los privados, los que ya conoces e incluso los que desconoces, se te revelarán. Ninguna palabra tuya en ese poema (*kāvya*) será falsa. Empleando versos *śloka* cuenta la historia de Rāma, al mismo tiempo sagrada y amena (1.2.31-35).

La verdadera fuente de la métrica que usará Vālmīki para dar vida a la historia que inaugura el arte poético es divina. Por algo llamado en este contexto “eminente *ṛṣi*” (*ṛṣisattama*), Vālmīki es un mero instrumento dentro de un plan más grande decidido de antemano: la creación de todo un género literario que, como los Vedas, sea edificante y produzca mérito (*pūṇya*), pero con el valor añadido de entretener y cautivar (*manorama*). Así pues, la creación espontánea, por inspiración divina, del verso *śloka* legítima, en realidad, la invención de todo un género, el *kāvya*; de modo que *śloka* y *kāvya* funcionan en este caso casi como sinónimos.

En el corazón de esta identidad yace, desde luego, la experiencia de congoja (*śoka*). Desde esta perspectiva, lo que convierte al *Rāmāyaṇa* en la primera obra literaria sánscrita es la intensa respuesta emocional del poeta frente a experiencias humanas tan elementales como el amor y la muerte (Pollock, 2003, p. 83).

Tras comunicar su mensaje, Brahmā desaparece. Todavía sin dar crédito a lo sucedido, Vālmīki y sus discípulos comienzan a recitar las mismas palabras con fervor, y entre más lo hacen más crece en ellos un sentimiento de admiración y placer en medio de la experiencia original de tristeza. Finalmente, “desde lo profundo de su ser”, Vālmīki anuncia a sus discípulos: “Con el mismo tipo de versos compondré un poema completo al que titularé *Rāmāyaṇa*” (1.2.38-40).

Con esta decisión, Vālmīki no solo abraza su condición como primer poeta. Al aceptar cantar bajo un formato poético las aventuras de Rāma, de algún modo accede a dejar de ser un recitador tradicional, un poeta religioso, para abrazar su nueva identidad como un sabio visionario del orden secular. Sobre ello, cabe recordar que si algo caracterizó al ejercicio de la poesía, el *kāvya*, fuera del escenario ritual y a lo largo del periodo clásico, fue precisamente su interés por la vida secular, en especial, por la

experiencia amorosa. En ese sentido, el *kāvya* representó una especie de contracultura, al extremo de, como ha insistido Sheldon Pollock, precipitar el ocaso del monopolio religioso-sacerdotal sobre el uso de la lengua sánscrita (2006, cap. 5). Concebido como el “primer poema”, el *Rāmāyaṇa* desempeñó un papel decisivo en esta transformación.

Así, heredero del antiguo oficio de recitar los himnos védicos, el nuevo *kavi* depende también de la inspiración divina para crear su arte, pero con fines completamente distintos y de hecho impensables en otros tiempos, por ejemplo, cantar amores profanos y celebrar las hazañas de príncipes y guerreros, los dos núcleos narrativos del *Rāmāyaṇa*. El “primer poeta” es, entonces, un heredero y un precursor. Adopta el legado visionario védico con el fin de legitimar un arte que, paradójicamente, no descansa en los valores de la tradición ortodoxa brahmánica. El modelo es, pues, de continuidad en medio de la discontinuidad.

Si volvemos aquí a Bhaṭṭa Tauta, es evidente que la alusión a este evento fundacional busca también establecer un hilo de continuidad atemporal entre religión y literatura, entre el pasado y el presente. Así pues, el *Rāmāyaṇa*, y con él la literatura en general, son representados como un fenómeno nuevo al interior de una tradición antigua y prestigiosa. Bhaṭṭa Tauta no abunda al respecto, pero sus palabras sugieren que la novedad descansa en el contenido de la obra creada por Vālmīki.

Dicho contenido está condensado simbólicamente en la escena de las grullas, al mismo tiempo una visión del amor en plenitud y de su aciaga fugacidad. Recordemos que Vālmīki no maldice al insensible cazador simplemente por haber matado a las aves; la verdadera injusticia (*adharmā*), la misma que lo conmueve hasta transformar su visión en poesía, es que el crimen haya sido perpetrado mientras las aves hacían el amor.

Lo trágico es, pues, que el canto más dulce pueda sin más transformarse en un grito de dolor. Vista a la luz de la trama completa del *Rāmāyaṇa*, la tragedia de las grullas simboliza, por lo tanto, el destino también aciago de los protagonistas de la historia, Rāma y Sītā, condenados a la separación no solo por la impúdica vileza del demonio Rāvaṇa, sino, en última instancia, por las dudas del propio Rāma en torno a la fidelidad de su mujer. Como ha notado Barbara S. Miller, al morir la confianza de Rāma por

Sītā, ella es condenada, como la grulla al ver morir a su amado, a vivir un duelo permanente, el duelo de la separación (1973, p. 166).

El propio relato sobre la invención de la poesía da cuenta de esta transferencia simbólica. Una vez que el dios Brahmā revela el origen sagrado de los versos que esa triste mañana brotaron del corazón de Vālmīki, el poeta primordial se consagra a repetirlos sin cesar hasta que los mismos se transforman, gracias a esta especie de apropiación litúrgica, en la trama que entreteje el destino de Rāma y Sītā.

Así las cosas, podemos decir entonces que, atravesada de principio a fin por el sentimiento de tristeza y la experiencia de finitud, la visión del nuevo *kavi* es una visión secular, radicalmente distinta en su contenido de las visiones de los antiguos sacerdotes-poetas, aunque íntimamente ligada a ellas precisamente por tratarse de una visión. La diferencia entre el Vālmīki antes de aceptar la encomienda de contar la historia del *Rāmāyaṇa* y aquel que da voz a la historia de Rāma y Sītā, sería entonces la que se nota entre un Vālmīki cuya inspiración está al servicio del orden religioso y la de uno que adopta como misión consagrar estéticamente el orden profano (*laukika*), o lo que los indios llaman el samsara. Las emociones humanas que surgen como respuesta a la vida en el samsara conforman el nuevo universo íntimo y secreto al que solo tiene acceso el poeta mediante su percepción inspirada y su poder imaginativo.

### **La recreación de Bhavabhūti**

*El último lance de Rāma (Uttararāmacarita)*, una de las primeras recreaciones dramáticas del *Rāmāyaṇa* obra del gran literato del siglo VII Bhavabhūti, constituye un excelente ejemplo de este intercambio entre canon e innovación. Así, en el prelude al segundo acto somos testigos del diálogo entre la anacoreta Ātreṃyī, por un lado, y Vāsantī, la diosa de la floresta, por el otro. La segunda inquiere a la primera sobre las causas que la empujaron a abandonar su tierra natal, en el norte de la India, y emprender un largo y extenuante viaje hacia el sur profundo. Ātreṃyī explica que decidió viajar al sur con el fin de estudiar a los pies de célebres sabios como Agastya. La respuesta despierta las dudas de Vāsantī, pues Ātreṃyī es oriunda de

la región donde reside Vālmīki, y, por lo tanto, las razones de su travesía parecen injustificadas. ¿Por qué no estudiar mejor con este, cuya sabiduría y autoridad todo mundo reconoce? A esto, la anacoreta responde que estudiar con Vālmīki se ha vuelto prácticamente imposible en virtud de la reciente encomienda que le asignó Vāc, la diosa védica del lenguaje y la inspiración poética.

En este punto, Bhavabhūti pone en boca de las dialogantes el famoso episodio de las grullas, así como la espontánea respuesta poética de Vālmīki, pero lo hace de tal modo que la ascendencia védica de la escena quede fuera de cualquier duda. De hecho, en cierto sentido, Bhavabhūti “completa” la versión del *Rāmāyaṇa* al hacer explícito el antiguo mecanismo de transmisión del conocimiento ritual, por el que visión y palabra se confunden en un único evento divino asociado con la gracia de la diosa Vāc. Al mismo tiempo, sin embargo, y como he señalado, la materialización poética de esa visión ocurre ahora en relación con vivencias primarias, como el amor, la injusticia y el sufrimiento. La peculiar combinación de órdenes socioculturales distintos, donde los vestigios del pasado quedan registrados como en un palimpsesto al fondo de nuevas tendencias, queda encapsulada en la respuesta de Vāsantī: “¡Asombroso! Una encarnación nueva, no védica, del verso” (*Uttararāmacarita* 2.29).

Contrario a lo que una lectura superficial del pasaje del *Rāmāyaṇa* podría sugerir, Bhavabhūti deja en claro con estas palabras que la novedad que la literatura encarna no tiene tanto que ver con la creación de un patrón métrico,<sup>1</sup> sino con los fines que ahora persigue el lenguaje poético, es decir, con el despertar de una aventura literaria secular, “no védica” (*anāmnāya*).

La novedad radica menos en la forma que en el contenido. El lugar que ocupa el poder poético-visionario en la construcción de esa nueva identidad se asoma en las palabras con las que Ātreṃyī prosigue su relación de tan insólitos hechos:

---

<sup>1</sup> Por lo demás, antes que una métrica nueva, en sentido estricto el *śloka* es una variante de la métrica védica conocida como *anusṭubh*, también formada por pies octosilábicos (Sharma, 2000, pp. 231-258).

En ese mismo instante, el dios nacido del loto, el dios creador [Brahmā], se acercó al venerable sabio [Vālmīki], a quien se había revelado la luz de la palabra divina, y le dijo: “¡Oh sabio, has despertado al insondable misterio de la diosa Vāc! Narra, por lo tanto, la historia de Rāma. El ojo de tu imaginación [brillará con] ilimitado resplandor visionario: tú eres el primer poeta”. Y tras decir esto, desapareció. Entonces, el venerable Vālmīki compuso la historia del *Rāmāyaṇa*, la primera expresión de la palabra divina entre los seres humanos.

Vāsantī.— ¡Ah, el orden finito, el samsara, se ha engalanado!

Ātreya.— Por eso decía que se ha vuelto prácticamente imposible estudiar [con Vālmīki].

Vāsantī.— Te entiendo (*Uttararāmacarita* 2.30-34).

Tras “despertar” a la verdad poética por mediación de la diosa del lenguaje, Vālmīki tiene una segunda revelación. El dios Brahmā le pide cantar la gesta de Rāma, tarea para la que está plenamente calificado al poseer el don de una imaginación visionaria (*pratibhā*). Al respecto y aun cuando ese don no se despliega ahora para cumplir una encomienda religiosa ritual, no deja de ser *arṣa*, literalmente, un don “propio de *ṛṣis*” o sabios védicos. Esta reiteración arcaizante coincide, sin embargo, con el nacimiento de una nueva identidad. Como informa Brahmā a Vālmīki antes de desaparecer: “Tú eres el primer poeta” (*ādyaḥ kavir asi*). Vālmīki es *ṛṣi* y es poeta, un *ṛṣi* del orden secular.

Si ahora volvemos al dilema de Ātreya en busca de un maestro “tradicional”, resulta evidente que la anacoreta simboliza el antiguo orden sacerdotal, más exactamente el monopolio que ese orden ejerció sobre la lengua sánscrita al restringir su uso. Los lamentos de Ātreya ante la dificultad para continuar sus estudios religiosos en un nuevo orden cultural donde los *ṛṣis* han puesto su inspiración al servicio del samsara, sinónimo de degradación e impureza, en las antípodas de los ideales ortodoxos brahmánicos, contrastan con el júbilo de Vāsantī, quien, sin tapujos, celebra que con este viraje la vida misma pueda ser dignificada estéticamente. Imaginar es embellecer el samsara, y de este modo, gracias al arte poético, la imaginación transita desde el ámbito puramente religioso al de la cultura.

Visto desde este ángulo, el retrato escénico de Bhavabhūti parece sugerir que fue desde que Vālmīki puso su poder visionario al servicio del drama de la vida, para recrearlo poéticamente, cuando dejó de enseñar los Vedas. El oficio sacerdotal está en crisis; no así la inspiración. La importancia de legitimar frente al canon esta continuidad selectiva o parcial se justifica, entonces, plenamente. Para ello es necesario homologar, tanto como sea posible, al antiguo recitador védico y al nuevo poeta, el pasado y el presente. Esta necesidad reaparece en el séptimo y último acto de la obra, pero extrapolada al propio Bhavabhūti, quien en un magistral giro se identifica con Vālmīki a través de una representación teatral del teatro mismo. Así, en lo que constituye una nueva reflexión literaria sobre la literatura, Bhavabhūti hace decir lo siguiente a Vālmīki durante el estreno de la puesta en escena del *Rāmāyaṇa*, de la que él mismo es el director:

Compuse esta breve pieza teatral tras percibirla nítidamente con el ojo de la inspiración que distingue únicamente a los ṛṣis, a los antiguos poetas védicos [...] Su trama es densa por lo que los invito a prestar suma atención (*Uttararāmacarita* 7.11).

Sentado entre el público, un Rāma expectante remata esta sutil identificación entre el sacerdote-poeta, Vālmīki y el propio Bhavabhūti, cuando murmura: “Quiere decir que los ṛṣis, los poetas védicos, perciben directamente la verdad” (7.11). Tanto en el *Rāmāyaṇa* como ahora en Bhavabhūti, esa verdad no es más la verdad religiosa del antiguo orden sacerdotal, sino la verdad de la obra de arte que llamamos literatura. Desde luego, esta “continuidad discontinua” tiene un efecto paradójico sobre la propia creación literaria, pues al celebrar el mundo ordinario a través de un medio no ordinario, de algún modo ese mundo acaba por irradiar un aura sacra y canónica; al estetizar la vida, de algún modo esta deja de ser un asunto ordinario y comienza, en cambio, a irradiar un aura trascendente. Es sobre la base de este doble alcance, en lo sagrado y en lo profano, que el *Rāmāyaṇa* pudo ocupar un espacio privilegiado en el imaginario canónico sánscrito y, al mismo tiempo, conservar su estatus como obra popular.

## El poeta demiurgo

El mito fundacional del *Rāmāyaṇa* en tanto “primer poema”, y a través suyo la aspiración última del arte literario o *kāvya*, gira así en torno a la posibilidad de envolver las vicisitudes de la existencia con un manto de trascendencia que las redima del juicio del tiempo. Dicho de otro modo, el poeta aspira a crear un mundo ideal, puro en su mundanidad, libre de las ilusiones del presente histórico. El arte desplaza así a la religión y el poder visionario pasa a ser propiedad casi exclusiva de poetas y artistas.

El grado más extremo de esta tentativa que el *Rāmāyaṇa* inaugura sería el cosmogónico u ontológico: si de las visiones del antiguo sacerdote inspirado dependía el devenir del universo, ¿depende el universo de las visiones de poetas y dramaturgos? La propia tradición literaria no solo no ignoró tan radical paralelo, sino que de algún modo lo cultivó y ostentó. Por ejemplo, Bhavabhūti mismo afirma: “En la vida diaria, las palabras de un hombre honesto corresponden a los hechos; en cambio, en el caso de los grandes *ṛṣis*, los hechos se ciñen a sus palabras” (*Uttararāmacarita* 1.42). La idea vale desde luego para el poeta secular, identificado por Bhavabhūti, como apenas vimos, con el *ṛṣi*. Esta apuesta radical alcanzó una expresión todavía más exaltada y explícita en la obra de Ānandavardhana, el gran teórico literario del siglo IX, apenas un siglo después de Bhavabhūti. Sirvan sus célebres palabras como conclusión para nuestro recorrido:

En el samsara de la poesía, sólo el poeta es dios; el universo gira según su designio. Si el poeta habla de amor, el mundo se impregna de esa emoción; si el poeta [crea] sin pasión, todas las cosas pierden su sabor. El verdadero poeta hace que cobren vida los objetos inanimados y que parezcan inertes las criaturas animadas; en su obra todo acontece conforme a su voluntad, libremente (*Dhvanyāloka* 3.41).

## 2. La vía del teatro

### Un origen controversial

Desde los inicios de la indología como disciplina académica, durante la segunda mitad del siglo XIX, el estudio del teatro sánscrito propuso lo que podríamos llamar la tesis del origen védico, condensada en la fórmula *nāṭya* (es) *yajña*, el teatro es sacrificio. Esta no ha perdido su vigencia y hoy coexiste con las opiniones que apuntan a un origen popular al margen de la cultura sacrificial védica.<sup>2</sup>

A favor de la tesis védica suele presentarse como primera evidencia la secuencia de ritos prescritos como preámbulo (*pūrvaraṅga*) en los libros iniciales del *Nāṭyaśāstra*, el texto canónico sobre dramaturgia. Un tanto paradójica resulta, sin embargo, la escasa atención que ha recibido el primero de esos libros preliminares, dedicado precisamente a los orígenes del teatro (*nāṭyopatti*). Envuelto en un halo de mito y leyenda, el primer libro del texto ha desalentado a más de un especialista a la caza de datos

---

<sup>2</sup> La tesis del origen védico se remonta a especialistas como S. Lévi (1890), A. B. Keith (1924) y P. Thieme (1966). La tesis del origen popular es múltiple. Destaca la recitación “teatralizada” de los relatos épicos. Por su parte, los cultos a deidades populares como *Kṛiṣhṇa* y Śiva a menudo también involucraban música, danza y pantomima. Algunos especialistas han prestado atención al juego de marionetas y al teatro de sombras; otros, al teatro prácrito. Para un resumen de estas alternativas, véase Renou (1963, pp. 28-31) y Kuiper (1979, pp. 100-117).

duros (Lévi, 1890, p. 299). En el otro extremo, quienes se lo han tomado en serio lo han hecho casi siempre para dar a la tesis del origen védico-ritual un valor absoluto:

Un análisis del primer libro del *Nāṭyaśāstra* permite concluir que el drama [...] tuvo un carácter religioso [...] Por donde se vea, el hecho de que el arte dramático haya recibido el título de “quinto Veda” demuestra que fue visto como algo que pertenece al ámbito de la religión y no al del entretenimiento (Kuiper, 1979, pp. 121-122).

El problema de esta categórica defensa es que, trasladada al horizonte cultural de los primeros siglos de la era común, no parece hacerle justicia a la trama de la gran mayoría de los dramas sánscritos, los cuales evidencian un interés más bien trasnochado por la religión védica. Más aún, ciertos pasajes en el propio primer libro del *Nāṭyaśāstra* parecen apuntar en una dirección distinta, aunque no necesariamente nieguen el legado védico o, quizá más exactamente, el prestigio que ese legado irradiaba sobre el arte teatral.

Consciente de esta tensión, no hace mucho, David Gitomer puso en entredicho el valor absoluto de la tesis védica y, basado también en las primeras páginas del *Nāṭyaśāstra*, delineó algunas ideas de camino a una reivindicación de las aspiraciones propiamente estéticas y escénicas del teatro sánscrito, en particular a la luz de su profundo vínculo con la tradición narrativa encarnada en el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa* (1994, pp. 171-173).

Publicado casi al mismo tiempo, el monumental estudio de Lyne Bantat-Boudon, *Poétique du théâtre indien*, posee implicaciones similares, y así insiste en que, más allá de su innegable filiación con el horizonte sacrificial brahmánico, el preámbulo mítico-ritual del *Nāṭyaśāstra* “participa incluso más del teatro mismo” y, “lejos de ser una mera reiteración” conmemorativa, “en realidad aspira a fundar la teatralidad del acontecimiento por venir”, esto es, la puesta en escena como tal (1992, pp. 70, 79).

A la luz de esta controversia, ofrezco a continuación un análisis interpretativo del primer libro del *Nāṭyaśāstra*. Mi reflexión pone de relieve las múltiples tradiciones que lo atraviesan y hace hincapié en su textura

retórico-persuasiva. Este aspecto no ha recibido la atención que merece y, en mi opinión, puede arrojar nueva luz sobre los orígenes del teatro sánscrito desde la perspectiva del propio *Nāṭyaśāstra*. Desde esa óptica, el asunto parece descansar en un complejo intercambio de premisas védicas y no védicas insertas en una estrategia discursiva fundacional y, precisamente por ello, consciente de la importancia de proyectar un halo arcaico y sagrado, de una manera muy similar a la retórica que envuelve el nacimiento de la poesía en el *Rāmāyaṇa* y que tuvimos oportunidad de revisar en el capítulo anterior. La similitud sugiere incluso un proceso paralelo de composición, seguramente en los primeros siglos de nuestra era,<sup>3</sup> es decir, durante el periodo de intensa transformación cultural y social que dio forma a la India clásica.

### La historia resumida

Como complemento indispensable de este ensayo, el lector dispone de la traducción completa de los libros primero y último del *Nāṭyaśāstra* incluida en la segunda parte de este volumen (cap. 12). Resumo aquí el contenido. El primer libro comprende varios relatos que guardan entre sí una relación conforme al modelo de una historia dentro de otra. Como sabemos, este patrón se repite en otros especímenes de la literatura sánscrita, en especial en las fábulas y en el *Mahābhārata*, lo que establece ya cierta afinidad.

Entonces, un narrador anónimo cuenta cómo un grupo de ascetas se acerca al sabio Bharata a fin de conocer los orígenes del teatro (estrofas 1-5). El legendario sabio acepta relatar los pormenores (6-7). El recuento incluye los sucesos que desembocaron en la invención del teatro, así como en la primera puesta en escena. Se aduce una causa de orden moral: aquí y allá hay indicios de degradación, consecuencia del inexorable paso del tiempo, y es necesario reeducar a la gente; sin embargo, esta causa está

<sup>3</sup> Los estratos finales pertenecerían al siglo iv, como se desprende, entre otros, del testimonio de Kālidāsa (siglos iv-v), quien reconoce su autoridad en las obras *Mālavikāgnimitra* (1.15) y *Vikramorvaṣīya* (2.18). Para un resumen de los diferentes esfuerzos para fechar el texto, véase Kuiper (1979, p. 119).

precedida por un motivo puramente estético: crear un pasatiempo. La solución: un quinto Veda, el teatro mismo, que satisfaga ambas exigencias (8-12).

El dios creador Brahmā se encarga de darle forma, pero toca a alguien más ponerlo en práctica (13-20). Alegando incompetencia, Indra y el resto de los dioses declinan la invitación de Bhramā para convertirse en artífices y, en cambio, proponen al sabio Bharata (21-23), quien, con el apoyo de sus hijos, lo estudia y codifica (24-42).

Después de un tiempo, el sabio informa a Brahmā de sus progresos y este le pide que implemente el estilo *kaiśikī*, y con ese fin le otorga ninfas, músicos y cantantes (43-52). El proceso de codificación del quinto Veda está completo. El anuncio coincide con el inicio de la fiesta que conmemora la victoria de Indra sobre los demonios. El dios Brahmā no duda en recomendar la festividad como la ocasión ideal para llevar el nuevo Veda al escenario (52-55).

Bharata decide poner en escena los mismos sucesos que celebra la fiesta. Los espectadores son dioses y demonios. Complacidos, los primeros otorgan un sinfín de dones (55-63). Ofendidos, los segundos intentan sabotear el espectáculo (63-66). Indra se percata, y usando como arma su estandarte destruye a los demonios inconformes (66-75). Nuevos demonios amenazan con arruinar la puesta en escena. Bharata le pide a Brahmā una solución y este encarga a Viśvakarmā la construcción de un recinto y luego asigna su cuidado a diferentes seres celestiales (75-98).

Al parecer el remedio es insuficiente, pues los dioses acuden a Brahmā y le ruegan que alcance un acuerdo pacífico con los demonios. Cuestionados, estos se quejan de que el teatro los ridiculiza y exigen un trato justo (99-104). Brahmā responde con un largo discurso sobre el espíritu universal del teatro, definido precisamente como un arte mimético que aspira a reflejar todos los aspectos de la existencia (105-124). Por último, ordena la ejecución de una serie de ritos sobre el escenario, con lo que se anticipa el contenido de los siguientes libros (125-131). Por su parte, el último libro de la obra retoma estos sucesos y cuenta cómo el teatro descendió del cielo a la tierra para finalmente divulgarse entre los mortales, incluidas las castas bajas.

Este rápido recuento del contenido de ambos libros pone de manifiesto una innegable presencia de elementos cosmogónicos de ascendencia védica. En particular, hoy sabemos que lo que subyace a esta entretenida trama es la memoria del episodio mítico por el que Indra dividió el cielo y la tierra usando un pilar cósmico (*yaṣṭi*). Sabemos, además, que para conmemorar esta instauración del orden frente a las fuerzas del caos, todos los años, durante el solsticio de invierno, se celebraba una fiesta ritual cuyo motivo principal era el estandarte de Indra (Kuiper, 1979, pp. 133-141), un símbolo del pilar cósmico y el instrumento mismo que se utiliza como arma para atacar a los demonios en el relato del *Nāṭyaśāstra*.

De este modo, la representación teatral sirve como complemento de la memoria mítica. Cada uno en su propio escenario y con sus propios recursos, el rito y el teatro recrean el mismo acontecimiento. Hay, desde luego, una jerarquía: el rito *per se* precede al rito teatralizado. Con base en el concepto de imitación (*anukarāṇa*), el rito que el *Nāṭyaśāstra* prescribe como preámbulo constituiría una nueva reiteración de la victoria de los dioses sobre los demonios. De hecho, la réplica comprende a su vez dos momentos: primero, los actores que dan vida a dioses y demonios pelean sobre el escenario; luego, son los propios dioses y demonios quienes pelean. Como veremos, esta secuencia permite actualizar el desenlace del mito original.

Desde luego, cabe tomar la precedencia del rito *per se* como indicio de que el teatro debe su origen a su prototipo, en relación con el pasado que reitera. En esa lectura, si el dios Brahmā proclama que el teatro es “comparable al sacrificio” (*Nāṭyaśāstra* 1.128), es porque originalmente el teatro era *solo* sacrificio, y si después dejó de serlo —por ejemplo, en la obra de los grandes dramaturgos sánscritos—, fue porque experimentó un proceso de secularización (Kuiper, 1979, p. 159). De nuevo, mi opinión es que cabe matizar tal lectura. Es posible ver en el rito teatralizado algo más que un simple instrumento al servicio del gran pasado védico. De entrada, hay que recordar que el relato del *Nāṭyaśāstra* no es un testimonio directo de los orígenes del teatro sánscrito, sino una recreación posterior y, como tal, responde no solo al pasado, sino también, y con la misma urgencia, a su presente.

Varios elementos en el texto dan cuenta de ello. En particular, como intentaré mostrar, el propio juego reiterativo puede interpretarse como una estrategia que rebasa la mera adherencia al legado ritual brahmánico y establece, en cambio, los fundamentos de una visión puramente lúdico-estética del teatro. Ni qué decir de la manera en que los elementos rituales de los libros iniciales de la obra se desdibujan en el profuso catálogo de técnicas propiamente teatrales que conforman los libros subsecuentes. La codificación del arte de histriones, bailarines y músicos cuestiona la idea de que el teatro nació simplemente para imitar el rito, sin ningún valor agregado.

### La (persuasiva) estatura védica del teatro

Desde las primeras líneas, el *Tratado sobre teatro* o la *Ciencia teatral*, los dos posibles sentidos del título *Nāṭyaśāstra*, introduce una categoría alternativa para referirse a sí mismo. El conocimiento que el texto expone tiene su fundamento en cierto *Nāṭyaveda*, término que busca emular el nombre de los cuatro Vedas tradicionales —*Ṛg-*, *Sāma-*, *Yajur-* y *Atharva-Veda*—, de modo que la palabra *nāṭya*, “teatro”, funciona como nombre propio, es decir, más que designar al Veda que tiene por objeto el teatro, en realidad se trata del Veda que *es* el teatro, como establece el propio texto (*Nāṭyaśāstra* 1.20, 1.55). Y concebido como Veda, como palabra revelada y sabiduría divina, en realidad el *Nāṭyaveda* precede al *Nāṭyaśāstra*, su expresión sistematizada. De hecho, Abhinavagupta, autor del comentario más antiguo y completo que nos ha llegado de la obra, suele referirse a esta por el título *Nāṭyaveda*. Por ejemplo, en su *Īśvarapratyabhijñāvivṛtivimarśinī* leemos: “He abundado sobre la materia en mi *Abhinavabhāratī*, mi extenso comentario sobre el *Nāṭyaveda*” (vol. 2, p. 179).

Algo similar se desprende tanto del prestigioso epíteto “quinto Veda” (*pañcamaveda*) como de la comparación explícita con los cuatro Vedas originales, de los que, de hecho, derivan sus distintos componentes (*Nāṭyaśāstra* 1.12-15, 1.4, 1.17).<sup>4</sup> El paralelo comprende asimismo el proceso

<sup>4</sup> La expresión “quinto Veda” data de las Upaniṣads (véase, por ejemplo, *Chāndogyaopaniṣad* 7.1.2-4 y *Bṛhadāranyakopaniṣad* 2.4.10, 4.1.2 y 5.5.11); sin embargo, adquiere notoriedad

de transmisión del texto por revelación divina. En tanto receptáculo y transmisor de esta revelación, el sabio Bharata es elevado a la categoría de poeta visionario o *ṛṣi*; además, como todo Veda, el *Teatro* requiere el apoyo de ciencias auxiliares (*vedāṅga*) que amplíen y esclarezcan su mensaje (1.5, 1.23).

¿Cómo justifica el texto esta identificación con la tradición revelada? Dejando de lado por un momento el trasfondo ritual, la primera respuesta está articulada también en clave ortodoxa, en este caso, de orden didáctico. El *Teatro* es Veda o debe serlo porque su fin es educar o, más exactamente, normar la conducta de aquellos que, de acuerdo con la perspectiva canónica brahmánica, ponen en riesgo la estabilidad cósmica y social al entregarse a “prácticas obscenas” (1.9).

Ahora bien, lo que aparenta ser una empresa noble posee, sin embargo, una arista derogatoria. Los primeros signos de degradación moral y social tienen un culpable: “las mujeres, las clases bajas y demás” grupos al margen del monopolio religioso védico (1.14). La tarea es delicada. De un lado, como es sabido, los Vedas solo pueden ser estudiados por los miembros masculinos de las tres clases superiores, los *dvija* o “nacidos dos veces”, así llamados en virtud de contar con un nacimiento biológico y uno “religioso”, conferido por iniciación; del otro, es apremiante contrarrestar el proceso de degradación inculcando en la población marginada los valores esenciales de la sociedad brahmánica.

Así las cosas, propagar el mensaje védico más allá de los confines de la tradición sin poner en riesgo la pureza e integridad de esa tradición, solo puede lograrse a través de la creación de un quinto Veda, al mismo tiempo profano —al alcance de las masas— y sagrado —investido con la autoridad atemporal de los Vedas originales—. Por último, la retórica hasta aquí delineada se nutre del proceso, ya referido, según el cual el teatro constituye una reiteración del ritual que conmemora la restauración mítica del orden universal, de modo que el teatro cumple una función similar a la del rito sacrificial.

---

como una forma de referirse al *Mahābhārata* (véase 1.1.205, 1.2.235, entre otros pasajes). Por su parte, la fórmula “comparable a los Vedas” describe también al *Mahābhārata* (véase, por ejemplo, 12.326.106).

Una primera conclusión es evidente: el texto recurre a los Vedas, la fuente primera de autoridad, y emplea diferentes motivos enmarcados en un gran relato mítico-ritual con el fin de obtener legitimidad. Al mismo tiempo, la retórica empleada, tenaz, a veces incluso redundante en su ánimo persuasivo, sugiere que se trata más de una aspiración que de un hecho. Al respecto, llama la atención la importancia otorgada al acto de recordar los Vedas originales (1.13-16). Pese al sentido de identidad que evoca el epíteto “quinto Veda”, en realidad el teatro no es *śruti*, auténtica revelación divina; es, en cambio, memoria o *smṛti*.

Por otra parte, los Vedas no son la única fuente de autoridad. Se apela también a tradiciones filosóficas, ascéticas, yóguicas e incluso políticas (1.5, 1.98-100, 1.117), y sobre todo a la autoridad de la literatura expresada en antiguos relatos y leyendas (*itihāsa*). A la luz de este cúmulo de elementos, el asunto no parece reducirse a una reiteración de la ascendencia védica del teatro válida en el presente y hacia el futuro. El texto parece querer persuadirnos de algo más.

### La dimensión lúdica

De entrada, la encomienda didáctica, luego encauzada a través del mito y el ritual, está precedida en el propio texto por una finalidad distinta que no puede obviarse: divertir, entretener. De voz de Indra, el teatro es un “juguete”, un “pasatiempo” (*krīḍanīyaka*), y como tal, confirma Brahmā en su exhorto final, “trae alegría, esparcimiento y dicha”, y en todas partes es una “fuente de gozo” (1.11, 1.113, 1.123). Más aún, usando a su favor la división de castas y las restricciones que dicho sistema impone, el texto establece que los dos fines asignados al teatro, instrucción y gozo (*vyutpatti* y *rasa*), no se pueden disociar. Es posible apelar al primero y reiterar la autoridad de la tradición védica sin renunciar al segundo y evocar entonces cierta limitación al interior de dicha tradición. Como apunta Lyne Bansat-Boudon:

A este Veda [...] no se accede por la vía normal, la de la iniciación y el estudio —larga, austera, sagrada y reservada a las castas superiores—: en cierto

sentido, este nuevo Veda es un Veda sustituto que debe instruir al divertir (1992, p. 57).

Así pues, la preocupación por las malas consecuencias que pueda acarrear la moral relajada de los estratos más bajos de la sociedad, la misma preocupación de Indra al buscar diseminar los valores canónicos con la ayuda de Brahmā, insinúa, sin contradecir la hegemonía védica, una potencial subordinación del saber al placer. Esta convergencia de ideales, cuyo latente antagonismo es disimulado a través de una retórica de integración, aparece también en la manera como el texto apela constantemente no solo a la autoridad de los Vedas, sino a la de un segundo cuerpo de sabiduría, el de las antiguas leyendas (*itihāsa*).

La etiqueta “quinto Veda” busca persuadir al lector de la estatura védica del teatro, y la estrategia es eficaz porque dicha etiqueta goza de reconocimiento. Es significativo, sin embargo, que los antecedentes apunten a un vínculo con la categoría *itihāsa*, asociada de facto con el *Mahābhārata*, aunque en sentido estricto comprende cualquier tipo de relato legendario o mítico. Desde luego, esto coincide con el interés de los grandes dramaturgos sánscritos a lo largo de los siglos. Pero aun si nos limitamos al testimonio del *Nāṭyaśāstra*, la insistencia en esta fuente literaria de autoridad, a la par de la autoridad religiosa védica, da mucho que pensar.

Entonces, cuando el dios Brahmā hace expresa su voluntad de crear el *Nāṭyaveda* hará la precisión, en apariencia innecesaria, de que este nuevo Veda “contiene leyendas”: “Doy forma, pues, al quinto Veda, el Veda llamado *Teatro*, el cual contiene leyendas” (1.15). La aposición de este par de categorías, revelación (*veda*) y memoria narrativa (*itihāsa*), reaparece en versos posteriores en un tono incluso más categórico, de identidad. Así, habiendo creado el Veda-Teatro, Brahmā informa a Indra: “Yo creé este relato legendario; toca ahora a los dioses llevarlo a la práctica” (1.19).

Así, el *Nāṭyaveda* en su conjunto es calificado como *itihāsa*. Por último, la identidad experimenta un súbito giro a favor de *itihāsa* hacia el final del libro, para completar esta retórica de doble filo. Ahí leemos que, al inspirarse en *veda* e *itihāsa*, el “teatro será una fuente de alegría para toda la gente” (1.122). Al recordarnos que el propósito fundamental del teatro es divertir (*vinoda*), y a sabiendas de que los Vedas no persiguen dicho fin,

esta afirmación invierte sutilmente la expectativa canónica. Ahora, los valores literarios y estéticos parecen ocupar una posición superior respecto a los religiosos y rituales.

Una vez más, esta inversión sutil, entremezclada con una defensa del canon, se enmarca en las transformaciones de la época, cuando la tradición védica perdió el monopolio sobre la producción intelectual y el sánscrito se convirtió en el vehículo de expresión de una cultura rica y diversa. Al fin producto de su época, la relación sobre el origen del teatro en el primer libro del *Nāṭyaśāstra* no solo refleja este cambio decisivo, sino que, consciente de él, lo usa para lograr sus fines. A colación puede traerse el exordio que pronuncia Brahmā tratando de convencer a los demonios de la naturaleza universal del teatro:

No hay saber ni destreza, ni ciencia ni arte, ni yoga ni oficio que no aparezca desplegado en el teatro. Todas las disciplinas, artes y oficios confluyen en esta mi creación [...] siendo yo su autor, recrea y pone en escena las peripecias de dioses, demonios, príncipes, jefes de familia, sacerdotes y sabios (1.117-120).

Como hice notar, la secuencia culmina en la identificación entre teatro e *itihāsa* conforme al ideal lúdico que define a esta nueva forma de arte. Así pues, casi sin querer y con pasos ligeros, en este largo y exaltado monólogo, Brahmā acaba por relativizar la autoridad védica, así como la centralidad del fin didáctico erigido sobre el ritual. En suma, por un lado, el texto reconoce la autoridad brahmánica, en la que aspira encontrar justificación; por el otro, sin embargo, este mismo reconocimiento contiene un sentido de anticipación, rebasa el entorno propiamente védico con miras a algo más. Esa otra cosa, lo que está por acontecer, es, desde luego, la puesta en escena como tal en lo que tiene de novedosa e inédita respecto al mito y al rito originales.

Una manera de explicar esta combinación de arcaísmo e innovación sería, como lo ha hecho Lyne Bansat-Boudon (1992) recogiendo el legado de Charles Malamoud, apelar a un mecanismo apotropaico. Tal como sucede con el alumbramiento, un nuevo ciclo lunar o la pronunciación de un mantra, también en el caso del teatro es necesario ahuyentar cualquier

infortunio por medio de la acción ritual. Al evocar antigüedad y tradición, el rito cumple la función de aligerar el peso de lo inédito y conjurar cualquier amenaza. Entonces, explica Bansat-Boudon, cuando Brahmā aconseja llevar al escenario el quinto Veda durante la fiesta que conmemora la victoria de Indra sobre el caos, y luego cuando el sabio Bharata elige como tema de su ópera prima precisamente el combate entre dioses y demonios, ambas decisiones estarían buscando aliviar la inquietud que provoca enfrentarse a lo desconocido por medio de una reiteración de valores tradicionales (1992, pp. 69-70).

Esto nos ofrece un primer contexto para entender la doble retórica del *Nāṭyaśāstra* en torno a los orígenes del teatro. Creo, sin embargo, que cabe dar mayor realce a las implicaciones socioculturales detrás de la necesidad de ritualizar el teatro, no tanto con el afán de reconocer la autoridad védica, sino por el hecho mismo de emprender una aventura que, de manera implícita o no, cuestiona esa autoridad. Desde esta óptica, cabría decir que el acto mismo de buscar legitimidad en el canon representa una forma de emancipación.

Para entender mejor a qué me refiero, conviene volver al tratamiento que recibe el mito de Indra y revisar el modo en que este se convierte en un motivo escénico, así como el efecto de esta transformación en el nuevo depositario del antiguo relato mítico: el espectador, figura sin precedentes en la cultura védica.

### **El universo teatral, un universo paralelo**

Una lectura cuidadosa del núcleo de la historia en el primer libro del *Nāṭyaśāstra*, esto es, la descripción de la primera puesta en escena en el marco de la fiesta del estandarte de Indra y las secuelas de este evento fundacional, revela una diferencia esencial sobre la que no siempre se repara, entre el mito-relato y el mito-escena, entre la memoria ritual y el rito teatralizado.

El texto manifiesta una clara conciencia de que se trata, en efecto, de momentos distintos; de manera que el segundo de ellos, la representación dramática, a pesar de desplegar sobre el escenario los mismos sucesos, no por ello se reduce a una repetición o actualización del mito-relato.

Como señala David Gitomer, tanto la legendaria escaramuza cosmogónica como la ritualización que la actualiza anualmente aparecen ahora tematizadas como una alegoría de la representación teatral (1994, p. 186). Jamás se asume que la continuidad del universo real dependa de esta reiteración sobre el escenario y, sin embargo, esta adquiere, a su manera, proporciones cosmogónicas, pues crea un universo paralelo tan meritorio como el universo ritual en virtud de sus cualidades estéticas. ¿Cómo lo sabemos? Por la reacción de los espectadores.

Dioses y demonios no solo conocen el mito, su parte en él y el desenlace, sino que además lo conmemoran a través de una fiesta religiosa; sin embargo, el recuerdo festivo del mito no posee el efecto que produce su puesta en escena. Solo esta última tiene el poder de convertir al espectador en actor, de lograr una identificación plena entre histriones y audiencia. Antes de que la historia sea llevada al escenario, el mundo sigue siendo el mismo y su curso permanece inalterado. El mundo deja de ser el mismo cuando esa historia es transformada en arte. Inducidos por la magia que irradia el espectáculo, dioses y demonios reviven su añeja hostilidad y vuelven a luchar:

Ahora bien, mientras se consumaba en el escenario la matanza de los demonios, quienes de entre ellos se encontraban en el público montaron en cólera. Luego, tras arengar a un grupo de saboteadores encabezados por Virūpākṣa, declararon: “No toleraremos este espectáculo. Unámonos”. Entonces, juntos, saboteadores y demonios echaron mano de sus poderes mágicos y paralizaron los diálogos, los movimientos y la memoria de los actores. Al percatarse de que el director había caído en desgracia, Indra se preguntó qué estaba trastornando el espectáculo y entonces entró en meditación. Ahí descubrió que tanto el director como los actores habían sido inmovilizados, su mente estaba paralizada, y el escenario estaba rodeado de saboteadores. De inmediato se puso de pie, tomó su formidable estandarte repleto de deslumbrantes [incrustaciones] de piedras preciosas, y con la mirada fuera de sí a causa de la ira hizo pedazos con el propio estandarte a los demonios y saboteadores que se habían apoderado del escenario (1.63-70).

Tan inesperada consecuencia propicia de hecho la institucionalización del quinto Veda a través de la construcción de recintos (1.78-98).

Asemejarse a los Vedas, repetir una historia consagrada o imitar este mundo de claroscuros —los tres grandes temas en torno al origen del drama en el primer libro del *Nāṭyaśāstra*— no impide que el *Nāṭyaveda* posea su propia fuerza creadora, abierta a lo inusitado; antes bien, es a partir de tales motivos que emerge su riqueza expresiva y, en última instancia, su autonomía. En este sentido, parece sensato afirmar que la experiencia estética, si así puede llamarse la reacción de los espectadores arquetípicos, dioses y demonios, no apunta a un escape del mundo, sino a una intensificación estética de ese único mundo.<sup>5</sup>

Mientras que la actualización puramente ritual del mito-relato se limita a sostener el orden frente al caos, la reiteración escénica de esa misma historia, su mimesis, reconfigura la sensibilidad de la audiencia con la promesa de una mirada más intensa y plena a la realidad, una mirada que al mismo tiempo y paradójicamente mantiene su resonancia védica. El teatro traslada el mito del ámbito puramente religioso al de la cultura; añade un valor estético al rito y ahí mismo inaugura un nuevo universo, afirma una identidad propia, pero no deja de reconocer el legado de la tradición, de la que sigue dependiendo de algún modo. En este sentido concreto y sutil, una vez más, lo que empieza como un reconocimiento de la superioridad védica termina proyectando cierta subordinación.

---

<sup>5</sup> No es este el espacio para ahondar en las implicaciones de tal conclusión a la luz de la teoría estética que el propio *Nāṭyaśāstra* desarrolla en los libros sexto y séptimo. Baste decir que al menos este primer libro parece respaldar la teoría estética más antigua que, vía Abhinavagupta, se ha conservado, a saber, la de Bhaṭṭalollaṭa (siglo VIII), quien defendió que la experiencia estética se produce por una “intensificación” (*upacita*) de las emociones humanas básicas (*sthāyibhāva*) gracias a la combinación de diferentes elementos escénicos. Ahora bien, para Bhaṭṭalollaṭa, y a diferencia de Abhinavagupta, esa intensificación tiene su lugar exclusivo en el escenario, solo la viven los actores, mientras que el espectador la reproduce por un efecto ilusorio y no como algo real o propio. Véase Abhinavagupta, *Abhinavabhāratī*, vol. 1, p. 274.

## Una ilusión liberadora

De acuerdo con el relato del *Nāṭyaśāstra* sobre el origen del teatro, dioses y demonios fueron los primeros espectadores. De manera tácita, este evento enmarca los libros subsecuentes de la obra hasta reaparecer expresamente en el último de ellos. Ahí leemos que el gozo de la vivencia estética fue finalmente concedido a los seres humanos una vez que el quinto Veda descendió, por mediación de Bharata y sus hijos, al plano terrenal:

Fue así como mis hijos viajaron a la tierra y en el palacio del rey Nahuṣa montaron varias obras, una tras otra, con el apoyo de mujeres terrenales. Ahí, encantados con las mortales, tuvieron descendencia y a medida que crecía su cariño montaron nuevas obras para ellas. Después de engendrar hijos y producir nuevas obras, en ese orden, el dios Brahmā consintió que mis hijos retornaran al cielo. De este modo, gracias a mis propios hijos el arte teatral descendió a la tierra y la estirpe de los actores, los descendientes de Bharata, fue instituida (36.71-74).

De esto se sigue que, al ser testigo del formidable espectáculo que el teatro despliega, el hombre tiene la posibilidad de estar, por un instante, en la posición de un dios. A la luz de mi reflexión aquí, ello significaría estar sobre todo en condiciones de revivir intensamente tramas e historias de dominio público, las cuales, transformadas en drama, adquieren un inesperado poder expresivo. Ese poder es tal que, a pesar de ser ilusoria, o precisamente debido a ello, la representación teatral crea su propio sentido de realidad, como les ocurrió a los dioses y demonios.

Desde luego, son muchas las implicaciones de una conclusión así y algunas de ellas claramente rebasan el ámbito teatral para internarse en el de la reflexión filosófica. No en vano el teatro es una de las metáforas favoritas de la metafísica india y su penetrante análisis del fenómeno de la ilusión versus lo real, como enseñan la escuela *sāṅkhya* o el propio Abhinavagupta.

Basta decir que la retórica de doble filo que recorre los libros primero y último del *Nāṭyaśāstra* parece culminar precisamente en un juicio positivo de la realidad teatral en virtud de su irresistible naturaleza ilusoria.

Esta antigua y sutil apología del teatro sería confirmada no mucho tiempo después por la teoría literaria sánscrita que, sin tapujos, declaró que el teatro es la forma más elevada de literatura: “De todas las creaciones literarias, la mejor es el teatro”, proclamó Vāmana en su *Kāvyaḷaṅkārasūtra* (1.3.30-32). Un arte, pues, completo, que seduce al mismo tiempo el oído y la vista, como pide Indra a Brahmā (*Nāṭyaśāstra* 1.11); que envuelve a la audiencia con su encanto y suntuosidad multidisciplinaria, con su despliegue de recursos técnicos y artísticos, punto de encuentro de gestualidad, voz, danza, maquillaje, música, decoración y una larga lista de etcéteras, hasta desencadenar en el espectador la sensación de que no hay prodigio más grande que la ilusión misma.

Por supuesto, al invitarnos a admirar la naturaleza ilusoria de este mundo, al permitir deleitarnos en ella, por un instante el teatro nos ayuda a escapar a la ilusión, a ser libres, tal como los dioses son libres respecto a su asombrosa creación en el acto mismo de contemplarla y, al hacerlo, experimentar placer.



### 3. El deseo demonizado y reivindicado

El complejo mecanismo de interacción entre el orden trascendente y el orden finito que dio su peculiar identidad a la cultura sánscrita pone en duda la imagen estereotipada de la India como una realidad puramente espiritual, sin dinámica sociohistórica y ajena al interés secular. Este capítulo amplía el estudio de dicha interacción usando como testimonio el *Rāmāyaṇa*, que, como vimos en el primer capítulo, fue uno de los textos más influyentes en la construcción de la identidad india y, como tal, un verdadero repositorio de motivos aleccionadores.

Como también vimos, identificado como el “poema primordial” (*ādikāvya*) o la obra que inaugura el género literario, el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki dio voz a las importantes transformaciones que la tradición intelectual india experimentó durante los primeros siglos de nuestra era, cuando el monopolio brahmánico sobre tal tradición acabó por ceder ante la presión de nuevas inquietudes y aspiraciones. Este giro permitió que la propia lengua sánscrita, la antigua “lengua de los dioses”, ampliara su poder expresivo para convertirse en lengua culta y que, como tal, fuera usada para dar cuenta de sucesos antes indignos de su estatura puramente religiosa, por ejemplo, hazañas guerreras e historias de amor. No es una casualidad que estos sean precisamente los dos grandes núcleos narrativos del *Rāmāyaṇa*, asociados respectivamente con la intriga en la corte de Ayodhyā, que orilla al príncipe Rāma a exiliarse, y con el conflicto amoroso, encarnado en su

relación con Sītā y provocado por los esfuerzos del héroe para restaurar el orden y la justicia, el *dharma*.

Desde luego, estas dos incursiones, con toda su novedad, no pudieron desentenderse del pasado. Antes bien, para ganar legitimidad, tuvieron que dialogar con ese pasado y llegar a ciertos acuerdos con él. El requisito que en tanto géneros nuevos debieron cumplir la literatura y el teatro para poder convertirse en productos culturales legítimos se hizo extensible a las propias historias contadas. En el caso del *Rāmāyaṇa*, del diálogo con el canon dependió además la relación entre los dos núcleos narrativos de la obra, entre la historia guerrera y la historia de amor. Esto significa que, en cierto sentido, ambos motivos buscaron responder a los cambios y las tensiones de la época, y en particular, buscaron arrojar nueva luz sobre el sentido del *dharma*, la verdad canónica como nunca antes asediada por la transformación y la diversidad. Sin embargo, como cabría esperar, la respuesta en uno y otro caso no siempre fue concurrente.

En el centro de esa divergencia se encuentra “el deseo” (*kāma*), un ingrediente esencial de la vida secular. Así, mientras que la historia de amor, más cercana a la posición de la heroína, demanda compatibilidad entre el *dharma* y el deseo, la apuesta del héroe exige purgar al *dharma* del deseo con base en valores ascéticos y de camino a una ética universal. El asunto se complica aún más porque el deseo es también el rasgo que define al antagonista, el poderoso demonio Rāvaṇa.

Es precisamente a través de la representación de lo demoniaco en el *Rāmāyaṇa* que me propongo ahora reflexionar sobre la relación entre la visión canónica, asociada con el *dharma*, y la perspectiva que cuestiona ese canon, asociada con la fuerza del deseo. Con ese fin, reviso el célebre episodio en el libro quinto de la obra, en el que se describe el reino de los demonios en la isla de Laṅkā.

### **El conflicto moral y políticamente incorrecto con el padre**

Para entender el conflicto entre *dharma* y *kāma*, entre lo que debo ser y lo que me gustaría ser, representado simbólicamente a través de la lucha abierta entre Rāma y Rāvaṇa, es necesario remontarnos al conflicto entre

Rāma y su padre, el rey Daśaratha; el conflicto que le arrebató el trono al héroe y lo envió al exilio. Si bien la recepción popular de la obra ha intentado atenuar esta discordia haciendo pasar la sumisión de Rāma ante la autoridad paternal como un signo de nobleza, varios pasajes indican una actitud más bien ambivalente. Por ejemplo, en la primera noche que Rāma pasa al otro lado del Ganges, es decir, más allá de los confines del reino y, por lo tanto, del orden paternal, el héroe se permite quejarse amargamente de su situación admitiendo, al menos de manera implícita, que la decisión del rey de enviarlo al exilio es injusta. Más aún, Rāma coincide con su hermano Lakṣmaṇa, su leal acompañante en este inesperado trance, en un juicio que reaparecerá una y otra vez: la injusticia (*adharmā*) tiene su origen en un defecto específico, a saber, la adicción del rey Daśaratha al placer (*kāma*); en este caso, en relación con Kaikeyī, la madre de Bharata, el hermano favorecido para quedarse con el trono:

Sin autoridad, senil, separado de mí, presa del deseo (*kāmātmā*) y esclavo de Kaikeyī, ¿qué será de él? Tras pensar en esta calamidad y en la mente trastornada del rey, he llegado a la conclusión de que el deseo acabó imponiéndose sobre el *dharma*. De otro modo, oh Lakṣmaṇa, ¿cómo podría un hombre, incluso uno tonto, deshacerse de un hijo fiel a causa de una mujer, tal como ocurrió conmigo? (*Rāmāyaṇa* 2.47.8-10).<sup>1</sup>

Al respecto, cabe recordar que Kaikeyī castiga sexualmente a Daśaratha con el fin de forzarlo a que le ceda el trono a su hijo y eche a Rāma (2.9-12). Al privarlo de placer, Kaikeyī busca, pues, sacar provecho del punto débil del rey, quien acaba rindiéndose ante el chantaje en vez de defender a su querido primogénito. En suma, la impericia de Daśaratha para dominar su deseo y someterlo a las exigencias del *dharma* impersonal abre las puertas para que Kaikeyī consiga nublar el sentido de justicia del anciano rey y obligarlo a exiliar a Rāma. De este modo, al definir el deseo como la falta de su padre y, en consecuencia, como la razón del

<sup>1</sup> Véase asimismo 2.28.3, cuando Rāma, aún en Ayodhyā, desliza un anticipo de tan severo juicio: “Ese espléndido y gran soberano está atrapado en la red del deseo (*kāmapāśa*)”.

vuelco del destino que le arrebató el trono, Rāma fija su causa: restaurar el *dharma* no *per se* sino frente al deseo.

La grandeza del Rāma obsesionado con la idea de un rey perfecto descansa de principio a fin en la tentativa de purgar el oficio monárquico de cualquier asomo de deseo, sin importar cuán doloroso pueda ser esto. Al mismo tiempo, se trata de su padre y, por lo tanto, no cabe aquí la posibilidad de un enfrentamiento directo, pues, en última instancia, la legitimidad del nuevo *dharma* exige la persistencia de la figura paterna-regia. Es necesaria, pues, una estrategia moral y políticamente correcta.

A lo largo del texto, esa estrategia cobra la forma, en primer lugar, de una tendencia a universalizar el *dharma*, es decir, a repensarlo conforme a criterios más amplios, más allá del relativismo y el utilitarismo a los que, de acuerdo con Rāma, lo condena el deseo. Y la fórmula para lograrlo solo puede hallarse en el mundo religioso, encarnado en la figura del renunciante. La apuesta es, pues, por un rey espiritualizado, por un príncipe-as-ceta, la apuesta de la época, como lo demuestran numerosos testimonios históricos y literarios.<sup>2</sup> Y no hay mejor lugar para experimentar esa combinación que la jungla. El exilio selvático adquiere así un nuevo significado.

En segundo lugar, pero no menos importante, es fundamental castigar el deseo e, indirectamente, expiar con ello la falta del padre; sin embargo, de nuevo, por tratarse precisamente de la figura paterna, el castigo no puede infligirse de manera directa. Cabe hacerlo, no obstante, de manera simbólica, por ejemplo, desplazando el problema a una figura paralela bien delineada. En buena medida, ese es el papel de Rāvaṇa, el antagonista.

### **El conflicto moralmente correcto con un deseo demonizado**

Lo que no puede suceder con el padre —condenarlo abiertamente— va a suceder con Rāvaṇa, caracterizado precisamente como la personificación misma del deseo, como el hedonista por antonomasia, al otro extremo del

<sup>2</sup> Pensemos, por referir los ejemplos más obvios, en la transformación del príncipe Siddhārtha Gautama en el Buda, o en la del príncipe Vardhamāna en el Mahāvīra, el fundador del jainismo; o en el contexto literario, en las enseñanzas de Kṛṣṇa al príncipe Arjuna en la *Bhagavad-gītā*, y en general en el exilio selvático de los héroes del *Mahābhārata*.

renunciante que vence el deseo o del jefe de familia que lo legitima a través de la unión conyugal. En este punto el *Rāmāyaṇa* no inventa nada nuevo, simplemente retoma y enriquece literariamente un antiguo consenso: si algo define a *asuras*, *rākṣasas* y demás criaturas asociadas con las fuerzas del caos es una avidez desbordada y un apetito incontinente.

El motivo se remonta al corpus védico. Por ejemplo, en el *Śatapatha-brāhmaṇa* leemos que los demonios son grandes “expertos en las artes amatorias” (3.2.1.40). Por su parte, en la *Chāndogyopaniṣad* es bien conocido el pasaje que asocia lo demoniaco con la experiencia puramente sensorial, con aquellos que, como el demonio Virocana, asumen sin más que el ser (*ātman*) se reduce a la corporalidad, zanjando la ruta hacia el materialismo y el hedonismo (8.7-8).

En suma, a través de Rāvaṇa, el héroe revive el conflicto con el padre pero en condiciones moral y narrativamente correctas, es decir, mediante una demonización del deseo. Al respecto, concuerdo con aquellos especialistas que no solo han cuestionado el argumento racial, según el cual los demonios del *Rāmāyaṇa* representarían a una sociedad o grupo étnico al margen de la cultura sánscrita, sino que además consideran ociosa tan predecible línea de reflexión (Pollock, 1985-1986, pp. 264-265). En realidad, lo demoniaco es el otro dentro de la identidad. Lo que los demonios representan tiene una profunda resonancia en la audiencia porque remite a aquello que más seduce a la India canónica en virtud, paradójicamente, del velo de prohibición que lo envuelve.

En ese sentido, al traducir rutinariamente los términos *asura*, *rākṣasa*, entre otros, como “demonio”, conviene tener en cuenta el sentido más profundo de esta palabra. Podemos pensar en sus connotaciones en la tradición griega y, más tarde, en conexión con las figuras de Luzbel (el Luminoso) y Satán (el Adversario) en la tradición judeocristiana. Más que simples entidades malignas, los demonios son seres sobrenaturales que deciden oponerse al orden cósmico y divino hasta llegar al extremo de la rebeldía, incluso a pesar de su lazo, a veces genealógico, con ese orden. Desde esa perspectiva, encarnan no solo un componente intrínseco a la realidad, sino en varios casos necesario como fuente de cambio y equilibrio. Es bajo esta premisa, a partir de la manera en que una cultura representa dentro

de sí misma la alteridad, que cualquier alteridad étnica o racial por fuera de esa cultura puede ser estigmatizada y demonizada.

De vuelta al *Rāmāyaṇa*, lo primero que llama entonces la atención es el retrato de los demonios como seres que comen, beben y aman sin ningún tipo de restricción. Los demonios representan la libertad para actuar por placer, en especial precisamente en ámbitos sensibles, como la dieta y el sexo, en violación a los códigos brahmánicos, cuyo criterio normativo no gira en torno a lo que puedo o quiero ser, sino a lo que debo ser (*dharma*) conforme a coordenadas precisas de estatus social, oficio, edad, etcétera. Trasladada esta tensión a la trama del *Rāmāyaṇa*, lo que tenemos es que, a diferencia del rey Daśaratha, que vive con culpa su adicción al placer, pues está “atado al yugo del *dharma*” (2.12.16), el demonio Rāvaṇa se entrega al placer sin conflictos ni culpa, al extremo de convertir el deseo mismo en *dharma*. Por ejemplo, en el episodio donde revela su verdadera identidad frente a la inerme Sītā, declara sin tapujos:

Al gozar de placeres mundanos y también de placeres divinos, oh hermosa, olvidarás a ese simple mortal, a Rāma. Es tan débil que el rey Daśaratha lo echó a la selva pese a ser su primogénito, e instaló en el trono a su hijo preferido. ¿De qué te sirve ese estúpido de Rāma, un miserable asceta que perdió el reino? El Señor de los demonios vino aquí por su sola voluntad, porque así lo quiso (*kāmāt*) [...] Acéptame para siempre y me desviviré para ganar tu aprecio, y jamás, oh, hermosa, te dejaré de amar (3.46.14-17, 3.47.12).

Una oferta tentadora que no solo pone en duda la apuesta de Rāma por un *dharma* inspirado en ideales ascéticos, sino que establece los límites de esa tentativa *respecto al deseo*: Rāma solo puede amar en nombre del deber, no en nombre del deseo. Un verdadero rey, leemos entre líneas, es aquel que ama con la fuerza total de su voluntad, porque quiere, no porque debe. El asunto va, pues, más allá de la mera oposición ascetismo-hedonismo, y, por consiguiente, Rāvaṇa es mucho más que una criatura monstruosa, mucho más que la encarnación de la lujuria y el mal. El asunto es más complejo, y esa complejidad es lo que, en buena medida, mantiene en vilo al lector de la obra; algo en la personalidad de Rāvaṇa tiene eco en el lector, no tanto por evocar una realidad por completo extraña

y bárbara, sino por insinuar un estrato profundo de su identidad. Esta sospecha alcanza un memorable clímax en los primeros cantos del libro quinto del texto, cuando Hanuman, el mono aliado de Rāma, consigue llegar a Lañkā, el reino de Rāvaṇa, en busca de la princesa raptada y refiere cada detalle de lo que ahí vio.

### La visión de Lañkā

La reacción de Hanuman al ver por primera vez a Rāvaṇa mientras reposa plácidamente en su palacio condensa la ambivalencia que rodea al otro demoniaco en relación con la identidad clara y distinta, y al mismo tiempo revela en esta una profunda grieta. La reacción no es de aversión ni de miedo o indignación, sino de simple y llana fascinación:

¡Cuánta belleza, cuánto arrojo, cuánta vitalidad, cuánto esplendor! Sin duda el rey de los demonios posee todas las virtudes. Si no fuera porque desconoce el *dharmā*, el poderoso señor de los demonios bien podría regir sobre el mundo de los dioses, Indra incluido (5.47.17-18).

Esta inesperada fascinación es extensible al país mismo de los demonios y se concentra en su magnífica capital isleña, la ciudad amurallada de Lañkā. Aunque la ubicación de la isla, en las antípodas geográficas de Ayodhyā, podría convencernos de que se trata de lo más ajeno al *statu quo* brahmánico, apenas penetramos sus murallas y —gracias a la mirada curiosa de Hanuman— nos adentramos en sus parques, avenidas y mansiones, la sensación es más bien de una extraña similitud. Lañkā es al mismo tiempo próxima y remota: es un espejo distorsionado que nos recuerda, una vez más, que la representación de lo demoniaco como alteridad acontece dentro de la identidad y no al margen de esta.

Así, la descripción, por un lado, reitera los motivos literarios que la obra introduce en el primer libro para describir Ayodhyā, la capital de los héroes (1.5); por otro, al retratar su opulencia y las refinadas costumbres de sus habitantes, sumergidos en una experiencia continua de abandono sibarítico, el texto parece tomarse la licencia de decir lo que calló en el

caso de Ayodhyā, proyectando una imagen muy distinta de la que hasta aquí se había construido sobre los demonios, en especial en el libro tercero de la obra. En esta imagen renovada, los otrora temibles y sanguinarios demonios de pronto se asemejan más a los alegres tenorios y casanovas que llenan las páginas de la poesía clásica sánscrita. En sintonía con esto, el tono censorador parece ceder el paso al elogio.

El propio título del libro que contiene el episodio nos sorprende con su talante positivo: “Belleza” (*sundarakāṇḍa*). Aunque entre los especialistas persiste la duda sobre el significado exacto de este título, las interpretaciones más recientes apuntan menos a un juicio estético sobre la calidad literaria de sus páginas (la tesis de los primeros indólogos; Jacobi, 1893, p.124; Winternitz, 1927, vol. 1, p. 490) y más al trasfondo de los temas narrados. Como afirman Robert Goldman y Sally Sutherland: “Hasta donde sabemos, ninguna obra sánscrita contiene una sección con un título que indique un juicio de valor sobre su mérito poético” (1996, p. 76). Desde luego, como puede anticiparse, esta postura se basa en una expectativa normativa y, por lo tanto, ha girado alrededor de los héroes, es decir, de camino a la victoria de Rāma y el rescate de Sītā. Tal como rezan los populares versos: “En el libro que lleva por nombre ‘belleza’, Rāma es bello, Hanuman es bello, Sītā es bella. ¿Qué hay ahí que no sea bello?” (Goldman y Sutherland, 1996, p. 77).

La duda se impone: ¿cabría extender tan exaltada opinión a Lañkā? ¿Tendría en mente la tradición el retrato de la ciudad al proponer el título “Belleza”? Por lo demás, ¿acaso no tres de los siete libros que conforman la obra reciben su nombre por el lugar en el que se desarrollan los eventos, respectivamente “Ayodhyā”, “La Selva” y “Kiṣkindhā” (la capital del reino de los monos)?

Quede, pues, abierta la interrogante y limitémonos a la célebre escena, que, como decíamos, delata un inesperado giro en la manera como el texto imagina el mundo demoniaco. Se trata de los cantos quinto al duodécimo, en los que se describe el recorrido de Hanuman por la ciudad para inspeccionar cada rincón en busca de Sītā. De entrada, hay que subrayar el hecho mismo de que sea la mirada de un mono y no la de un humano la que nos introduce a este universo al mismo tiempo seductor y amenazante. En este simple elemento narrativo se presiente cuán inusitado es

el evento. Habría sido simplemente escandaloso poner a un héroe como Rāma o a su hermano Lakṣmaṇa en una situación así. Al mismo tiempo, sin embargo, ello no impide que la escena tenga lugar, solo que atenúa sus implicaciones a través de una figura inferior. Este es, de hecho, el mecanismo que subyace al episodio completo: en el acto mismo de desdeñar o demeritar se afirma e incluso celebra.

El mecanismo es particularmente tangible en la oscilante reacción de Hanuman, entre el embeleso y la duda culposa, a lo largo del episodio. Entonces, mientras que en los primeros cantos observamos al prodigioso mono haciendo cálculos militares y juicios morales, estrofas más adelante, como si hubiera olvidado su encomienda, lo vemos pasear maravillado ante el magnífico paisaje urbano (cantos 5-6). Esta especie de derrota estética permite al lector internarse en la ciudad, asomarse a las ventanas y conocer de primera mano a sus habitantes.

Lo que sigue es una verdadera explosión de voyerismo que culmina en la visión del harem de Rāvaṇa y de la mismísima alcoba del portentoso señor de los demonios (cantos 7-8). A la luz de esta profusa trayectoria, las dudas y las retracciones que experimenta Hanuman, y que buscan eximirlo de cualquier falta, indirectamente acaban teniendo el efecto contrario: acentúan la grandeza de la realidad que se despliega ante sus extasiados ojos.

Así pues, contrario de nuevo a lo que esperaríamos, la ciudad del mal es descrita como una “mujer hermosa y ricamente ataviada”, como un lugar “inimaginable, maravilloso y digno de ver” (5.3.18 y 5.2.52-54), en el que confluyen belleza natural, refinamiento arquitectónico y, como aderezo, gracia artística:

Con el corazón lleno de asombro, Hanuman giró en torno suyo para admirar la ciudad de Laṅkā. Sus portales eran dorados y los recintos interiores estaban cubiertos de esmeraldas. Los pisos de azulejo tenían acabados de gemas, cristales y perlas, y las puertas tenían relieves de oro macizo y estaban recubiertas de plata pura. Superficies y escaleras estaban decoradas con esmeraldas, y los pisos interiores eran de cristal. Había hermosas plazoletas rodeadas de edificios que parecían elevarse hasta el cielo. Retumbaba el canto de garzas y pavorreales, y los ánsares reales se apiñaban por todas partes.

La ciudad entera resonaba con el clamor de instrumentos musicales y joyería (5.3.8-11).

Espléndidos lagos y delicadas fragancias arbóreas, hermosas terrazas y suntuosos palacios, música e iconografía de altísimo nivel cautivan los cinco sentidos de Hanuman (veáse, por ejemplo, 5.2.1-17, 5.3.11-25, 5.4.7 o 5.5.11-42). El veredicto se repite una y otra vez: Lañkā “se asemeja a la ciudad de los músicos celestiales”, es “una ciudad divina”, “una ciudad sagrada” (5.2.48, 5.2.18, 5.3.12 y 5.3.35). Particularmente notable es que el veredicto consiga reconciliar en un mismo espacio la pureza de la vida religiosa y el terror de la fuerza bruta:

Hanuman vio a demonios recitando las escrituras con gran fervor, y a otros que elevaban sus alabanzas a Rāvaṇa. Una nutrida tropa de ellos resguardaba la avenida principal, y en el cuartel central pudo ver a varios agentes de la guardia secreta. Algunos demonios habían recibido iniciación en el ritual védico, otros llevaban el cabello atado en un chongo como ascetas y algunos más iban completamente rapados; unos vestían de cuero y otros iban desnudos. Unos llevaban manojos de hierba santa y otros cargaban vasijas rituales. Unos portaban clavos y mazos, y otros iban armados con garrotes. Los había tuertos, algunos tenían una sola oreja y a otros les colgaban pechos ondulantes; unos tenían filosos colmillos y otros el rostro desfigurado; los había deformes y otros eran enanos (5.3.26-30).

De nuevo, la bisagra que parece reunir y armonizar estos extremos es la vida cotidiana, con su natural propensión al placer y al ocio:

Hanuman vio a algunos demonios que golpeaban sus armaduras y a otros que, jugando, lanzaban sus armas a sus amantes. Vio a adorables mujeres maquillándose, y a otras que se retiraban a descansar. Con todo ese barritar de elefantes, con todos esos vítores a sus sabios y el resuello de sus guerreros, la ciudad se asemejaba a un estanque lleno de serpientes que no paran de sisear. Y en esa ciudad, Hanuman vio a demonios de gran lucidez y discurso elocuente; algunos eran fervorosos creyentes y otros diestros en todo tipo de cosas, los mejores del mundo. Los había muy apuestos, hermosos por fuera

y por dentro; algunos irradiaban belleza y otros, en cambio, eran bastante feos. Y al contemplar todo esto, Hanuman se sintió dichoso. Y pudo ver además a sus mujeres, todas ellas dignas de lo mejor, de sentimientos puros y un gran corazón, con la mente puesta en el amor y la diversión, tan encantadoras como las estrellas. Unas irradiaban exuberancia, mientras que otras pudor. Envueltas en los brazos de sus amantes, cual avecillas acurrucadas sobre flores, algunas pasaban la noche extasiadas de placer. En las alcobas de las mansiones, otras reposaban plácidamente sobre el pecho de sus parejas, completamente enamoradas, entregadas a su deber y bien correspondidas (5.4.10-16).

En suma, el tipo de deseo que Lañkā despliega no se reduce a la lujuria ordinaria condenada por el puritanismo religioso. Antes bien, la cadencia casi hipnótica del episodio parece evocar una sensualidad de orden superior; parece introducir un tipo singular de deleite que abreva de la infinita variedad de la experiencia humana y en el que, por lo tanto, conviven lo sagrado y lo profano, el portento y la vulgaridad.

Narrativamente, esa tentativa adquiere mayor intensidad en la proximidad de Rāvaṇa. Sin poder salir de su embeleso, Hanuman se interna en la zona de palacios y, una vez ahí, llega al gran salón del palacio principal, ensalzado debido a su “naturaleza divina”, un lugar que “trae alegría al espíritu, ennoblece y destruye la tristeza” (5.7.25). La exaltada conclusión del mono —“Este debe ser el cielo; debe ser el mundo de los dioses, la ciudad de Indra. O tal vez sea la perfección suprema” (5.7.27)— introduce el tono del tratamiento que recibirá el propio Rāvaṇa, muy alejado de la imagen del vulgar secuestrador de mujeres inocentes.

No casualmente descrito en ese punto por su forma humana, con una cabeza y dos brazos, Rāvaṇa es ahora una criatura de belleza deslumbrante e inmenso vigor, cuyas incontables virtudes enamoran a las mujeres al extremo de la infatuación, por lo que resulta innecesario y casi inconcebible el recurso de la violencia: “Esas mujeres eran hijas de grandes sabios y de otros seres divinos, y todas lo amaban con pasión. Ninguna ahí había sido llevada por la fuerza. Él las había conquistado con sus muchas virtudes, con su enorme vigor” (5.7.65-66).

A estas alturas, las dudas, la culpa y la necesidad de someter el impulso estético a la exigencia moral resultan casi irónicas, una ironía que alcanza a la propia heroína, a la princesa Sītā. El patrón puede resumirse según la fórmula “vi esto, vi aquello otro, pero no vi a Sītā, la que se aferra al *dharma*” (5.4.21), es decir, la que resiste esta visión más plena pero opuesta al orden canónico. La ironía detrás de dicho patrón irrumpe con toda su fuerza en la famosa visión del harem: vencidos por el placer, yacen hermosos cuerpos femeninos en torno a un hombre que es todo vigor, la expresión más concentrada de una vida que tiene como máximo valor el aquí y el ahora; de ellos emana un estado de sosiego y embriaguez que, con inigualable solvencia poética, evoca el desenfreno previo. La escena es tan potente que Hanuman, en un lapsus, compara a esas mujeres con Sītā e introduce dudas en la audiencia, las dudas que aquejarán a Rāma hasta el final:

De pronto, el señor de los monos, a pesar de que sólo albergaba buenos pensamientos, se dijo: “¡Cuán afortunado sería Rāma si su virtuosa esposa se asemejara a las mujeres del rey de los demonios!”. Pero entonces, alarmado, se recordó que Sītā debía ser mejor (5.7.68-69).

El arrepentimiento —la voz del *dharma*— en realidad es fugaz y débil, pues apenas unos pasos más adelante la experiencia de redención poética resurge en la visión de Mandodarī, la esposa principal de Rāvaṇa:

“¡Debe ser Sītā!”. Y loco de alegría, Hanuman comenzó a retozar [...] Sin embargo, descartó la idea y tras recuperar la compostura, se dijo: “Sītā no dormiría con nadie que no fuera Rāma, ni comería, bebería o se acicalaría [en su ausencia] ni se entregaría a ningún otro hombre, ni siquiera al Señor de los dioses” (5.8.49, 5.9.1-2).

Con todas estas supuestas confusiones, con estos ingenuos “errores” de percepción, seguidos de tímidos ejercicios de contricción, claramente el poeta juega a tensar la cuerda al máximo y así tentar a la audiencia con la posibilidad de que Sītā pertenezca a un mundo donde el deseo no esté subordinado al deber. Puede ser que la pertinencia del juego obedezca

a una necesidad narrativo-teológica (Pollock, 1985-1986, pp. 278-279) o bien, como han sostenido otros, a una oportunidad para satisfacer ciertas expectativas literarias (Goldman y Sutherland, 1996, pp. 69-70). En todo caso, el hecho es que cualquiera de esas opciones exige, a fin de cobrar vida, una imagen donde los límites entre lo sagrado y lo profano parecen diluirse. La visión más elevada no es, pues, la que excluye el placer o lo subordina al deber, sino la que lo emancipa poéticamente.

Como se sabe, el conflicto alcanzará negativamente a los protagonistas: el precio que Rāma debe pagar para afirmar la sacralidad de su *dharma* ascético-guerrero es la propia Sītā, situada del lado del deseo desde que Rāvaṇa la raptó. La incompatibilidad entre *dharma* y *kāma* construida gradualmente por la trama al transitar por los ámbitos humano (en Ayodhyā, a través del conflicto con el padre), simiesco (en Kiṣkindhā, a través del enfrentamiento, también con implicaciones sexuales, entre los monos cabecillas Sugrīva y Vālī) y demoniaco o sobrenatural (en Laṅkā, a través del conflicto con Rāvaṇa), crea así las condiciones para que la separación de Rāma y Sītā no solo sea legítima sino incluso predecible. Empero, de camino a ese desenlace normativo, aun de manera indirecta apenas, el *Rāmāyaṇa* ofrece una posibilidad distinta en el episodio del libro quinto que aquí hemos revisado: la de una tregua poética, incluso de una conciliación, entre el deber y el deseo.

## Recepción y domesticación

Frente a tal posibilidad, tenida como iluminador testimonio literario de la complejidad de la dinámica sociorreligiosa de la India clásica, surge la pregunta: ¿cómo y cuándo logró imponerse la lectura puramente normativa de este caso en particular? Echar un vistazo al proceso de recepción del *Rāmāyaṇa*, que, como se sabe, transformó la obra en un texto religioso, puede ser útil. Mediante ese proceso, Rāma fue idealizado no solo como el hombre perfecto, sino como un héroe divino y, más aún, como el dios Viṣṇu encarnado en la tierra. Esta identificación dio un valor cósmico y teológico a sus acciones y a su relación con el resto de los personajes de la obra.

Desde luego, al insertar la trama en la teología de Viṣṇu e identificar al propio Rāma como su avatar, pasajes como el que acabamos de revisar se volvieron problemáticos. Era, pues, necesario depurarlos, reducir la ambivalencia y atenuar la complejidad a favor de la imagen idealizada. Así, al Rāma divinizado, moralmente impecable y protector del *dharma* brahmánico, le corresponde necesariamente un antagonista más ordinario, un Rāvaṇa más perverso y cruel.

Todavía dentro del horizonte cultural sánscrito, quizá el mejor ejemplo de esta apropiación sea el *Adhyātmārāmāyaṇa*, una versión tardía, aproximadamente de los siglos XIV o XV, de la historia de Rāma redactada en el seno del culto a Viṣṇu y pasada por el tamiz ortodoxo de la vertiente monista (*advaita*) de la escuela *vedānta*, tangible, por ejemplo, en la identificación del héroe con el ser absoluto o *brahman*. En esta versión, la fuerza literaria del *Rāmāyaṇa* de Vālmīki claramente retrocede ante las exigencias de una religiosidad normativa afín a los valores brahmánicos, y en ese contexto, la exaltada descripción de Laṅkā, con su paradójico sentido de plenitud, también pierde fuerza: la ciudad y sus habitantes son ahora una caricatura del mal.

El alcance de este giro puede medirse por la influencia que el *Adhyātmārāmāyaṇa* ejerció sobre versiones posteriores, incluida una tan popular, ya fuera del horizonte sánscrito, como el *Rāmcaritmānas*, escrito por Tulsīdās a finales del siglo XVI en *avadhī*, una variante dialectal del hindi. De entrada, Tulsīdās reduce el episodio completo, que en la versión de Vālmīki abarca once cantos y casi quinientas estrofas, a apenas una veintena de versos. Tan drástica condensación es en realidad el efecto cuantitativo de una novedosa y perdurable actitud interpretativa hacia nuestro episodio: la omisión. Así pues, ese puñado de versos apenas logra insinuar la suntuosidad arquitectónica y la belleza natural de la ciudad desde una perspectiva panorámica y sin entrar en detalles (vol. 5, pp. 207-208). A continuación, también sin ofrecer mayores detalles, el texto menciona tres tipos de habitantes: demonios, gladiadores y, por último, mujeres, de las que solo atina a decir que eran “avezadas en perturbar el corazón de los sabios” (vol. 5, p. 209). Inmediatamente después de esto, Tulsīdās aclara que si se tomó la molestia de referir en su canto a los habitantes de Laṅkā

es porque todos morirán a manos de Rāma y “así serán redimidos” (vol. 5, p. 211).

El trasfondo de este inesperado descargo, desde luego, solo es comprensible a la luz del vívido retrato poético de Laṅkā y sus pobladores en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Ese retrato y su inquietante presencia en la memoria intertextual es lo que explica la necesidad de omitir los detalles y volcar la atención al poder redentor de Rāma, justificando en un fin didáctico-religioso la fugaz alusión a los perversos demonios y sus mujerzuelas.

En los siguientes versos, Tulsīdās nos cuenta cómo, imbuido de amor a Rāma, Hanuman entró en la ciudad. No obstante, sin ofrecer ningún otro detalle, omitiendo de tajo la profusa descripción de Laṅkā en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, de pronto lo vemos arribar al palacio de Rāvaṇa, del que solo nos enteramos de que era “un mundo de maravillas indescriptibles” (vol. 5, p. 213). Luego, tras ver “al monstruo dormido, pero ningún rastro de Sītā”, Hanuman se apresura a desviar la atención del lector hacia una escena inesperada e inexistente en la versión de Vālmīki: un pequeño templo consagrado a Viṣṇu en el que sobresalen los emblemas de Rāma. “Al fin una verdadera belleza” (vol. 5, p. 213), susurra aliviado Hanuman tras atravesar con apremio y en absoluto silencio este peligroso mundo, apostando por el olvido y, de paso, resolviendo el dilema en torno al título de este quinto libro de la obra: la “belleza” (*sundara*) ha de asociarse ya no únicamente con los héroes, sino ahora además con el culto específico que esos héroes supuestamente profesan, el culto a Viṣṇu, con lo que sirven de hecho como sus emisarios. Después de todo, los otros, el Otro, no existen en esta apropiación confesional de la historia, de la que forzosamente han sido excluidos los juegos poéticos, el lenguaje indirecto, la ironía y el riesgo literario de Vālmīki.

Para terminar, cabe recordar que la popularidad del *Rāmcaritmānas*, en especial en el norte y el centro de la India, desempeñó una función decisiva para consolidar esta estrategia de omisión. Reiterada a través de la simple recitación en toda clase de ceremonias o bien reeditada en nuevos formatos, por ejemplo, en el festival escénico anual conocido como Rāmlīlā o en la exitosa serie de televisión de la década de 1980 (escrita y dirigida por Ramanand Sagar), tal omisión forma parte del importante sitio que el *Rāmāyaṇa* ocupa hoy en la India, condenando al olvido la

representación de una dinámica social más heterogénea, como la que delata el episodio de Lañkā en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, y abonando, por lo tanto, al estereotipo de una India puramente espiritual.

## Epílogo

La visión de Lañkā en el *Rāmāyaṇa* de Vālmīki —la cristalización más temprana de la historia de Rāma y Sītā— constituye un magnífico testimonio literario sobre la complejidad cultural y religiosa de la India clásica. Tras aliarse con Rāma, el mono Hanuman recorre la ciudad de los demonios en busca de la princesa Sītā, raptada por Rāvaṇa, y al hacerlo nos introduce en las entrañas de una alteridad que, paradójicamente, dice mucho de la identidad canónica, en tanto que revela sus fobias y obsesiones, con lo que da cuenta, en última instancia, de una dinámica social plural, donde *lo otro* es también *lo propio*.

Como vimos, la burda oposición sagrado-profano en esa dinámica, con su tendencia a demonizar el deseo, parece quedar subordinada a una lógica superior en la que el deseo mismo y en general la vida cotidiana tienen cabida por derecho propio, al margen del yugo normativo ortodoxo. Estetizado como ingrediente fundamental de la vida toda, el placer ocupa ahora un sitio preponderante. El juicio moral-religioso parece así rendirse ante un juicio poético-estético que pone en entredicho la dicotomía vida religiosa-vida secular, y apuesta por una visión más elevada: la del estanque completo que fue la India clásica.

## 4. El dilema detrás de la grieta

### ¿Una historia sin fisuras?

Como señalé al final del primer capítulo, la pretensión última del arte literario o *kāvya*, encarnada en la historia del *Rāmāyaṇa*, es envolver la realidad con un manto de trascendencia. La literatura aspira a crear un mundo ideal, libre de las impurezas del presente histórico, para así hacer avanzar su novedosa agenda con legitimidad, sin entrar en conflicto con la tradición canónica. En el caso del propio *Rāmāyaṇa*, esa aspiración fue materializada en una “poética de la perfección”, para usar la atinada fórmula de David Shulman (1991, p. 10). Perfecta no solo porque el héroe tiene clara su misión, la emprende sin demoras ni remordimientos, obtiene una victoria justa ante un enemigo bien delineado y la verdad y el orden prevalecen, sino porque además, en última instancia, la historia constituye un universo cerrado sobre sí mismo, comparable solo consigo mismo. Así lo celebra el texto con versos que delatan una profunda conciencia sobre su identidad literaria, reiterando el mito fundacional de las primeras páginas:

El océano se asemeja al cielo  
y el cielo se asemeja al océano;

en cambio, la lucha entre Rāma y Rāvaṇa sólo se parece a la lucha entre Rāma y Rāvaṇa (Vulgata, 6.107.51-52).

A diferencia del resto de las cosas, a las que siempre podrá hallarse parecido con alguna otra, la lucha entre el bien y el mal tal como la encarnan Rāma y Rāvaṇa no tiene parangón más que consigo misma. El alarde apela, desde luego, a la belleza de la obra artística. Dicho de otro modo, el sentido de perfección y autosuficiencia del universo descrito por el *Rāmāyaṇa* descansa sobre un fundamento estético. Esto aparece expresado abiertamente en relación con la belleza del héroe en los populares versos, atribuidos a Tulsīdās (siglo XVI), que recrean el tema de la inconmensurabilidad de la gesta de Rāma:

Admirar su hermoso rostro como el loto,  
 ¡ay, provoca una dicha incomparable!  
 Tulsīdās dice: “El semblante del divino Rāma  
 sólo se parece al semblante del divino Rāma”.

Tras intentar comparar en vano el rostro del niño Rāma con bellezas naturales, el poeta comprende que nada lo iguala en hermosura y concluye que la única comparación posible es consigo mismo.

Desde luego, para transmitir cabalmente su mensaje, esta poética de la perfección exige una respuesta a la misma altura estética, es decir, exige una recepción entendida como embeleso y olvido de sí. Como toda obra de arte, la historia del *Rāmāyaṇa* nos invita a suspender la realidad ordinaria y adentrarnos en un universo de incomparable belleza, donde pasado, presente y futuro se confunden. Desde la perspectiva de esta experiencia atemporal, el poema primordial cumple una función liberadora: sustituye la realidad con un mundo ideal en el que podemos hallar sentido. Esto explica la necesidad, articulada también como motivo literario, de repetir una y otra vez la historia perfecta: el sabio Nārada se la cuenta al poeta Vālmīki, este a Kuśa y Lava, los hijos de Rāma, y estos a su padre. Asimismo, como parte de la trama, Rāma se le cuenta a Hanuman, Hanuman a Sītā, Sītā a Hanuman, etcétera, siempre con un efecto casi redentor, pues escucharla permite en cada caso recuperar la memoria,

reavivar la esperanza, soñar despierto con un mundo sin fisuras y reclamar el papel que a cada uno le corresponde en ese mundo. Finalmente, cuando todas estas voces narran juntas la historia a su audiencia, el efecto buscado es el mismo, que cada uno de nosotros reestablezca e instaure con su imaginación ese mundo perfecto, el mundo en el que la verdad y el orden prevalecen.

Esto no impide que haya dolor o sufrimiento; sin embargo, este se despliega a nivel personal: ciertamente Rāma sufre, pero su pena es consecuencia de su inflexible compromiso con el *dharma*. Un universo habitado por héroes perfectos necesariamente supone algunas grietas, pero es su perfección misma, como señala David Shulman, la que los obliga a sufrir (1991, p. 10). Esto significa, de nuevo, que, para cumplir con su fin más alto la historia debe hacer algunos sacrificios. Uno importante, en cierto sentido el precio mínimo para disfrutar de esa perfección atemporal, es el deseo, el enemigo natural del *dharma*. Ya exploramos el tema en el capítulo anterior: Rāma sufre el exilio debido al apego de su padre al placer; una vez exiliado en la selva, padece el dolor de perder a Sītā a causa del deseo incontinente de Rāvaṇa; se aflige una vez más cuando sus aliados, los monos, vasallos de la inmoderación, se muestran indolentes para ayudarlo a hallar a la princesa; finalmente, las dudas sobre la castidad de Sītā culminan en una dolorosa ruptura. En todos estos casos, a Rāma jamás le pasa por la mente ceder o conciliar; por el contrario, cada una de estas experiencias fortalece y depura su compromiso con el *dharma*, confirma el ideal a alcanzar y desnuda al deseo como el gran enemigo a vencer.

La inevitable tensión entre canon y diversidad en la India clásica emerge, una vez más, pues, bien vista, la fisura no es tan insignificante. En realidad, apunta directamente a uno de los núcleos narrativos de la obra: la historia de amor. De hecho, la tensión se remonta simbólicamente al episodio mismo que legitima la identidad literaria de la obra, es decir, a la escena de las grullas (*krauñca*) y a la experiencia de aflicción (*śoka*) transformada en verso (*śloka*) ante la injusta (*adharmā*) muerte de una de ellas.

Como ha mostrado Charlotte Vaudeville, la palabra *krauñca* haría alusión, en primera instancia, al sonido que emiten ciertas aves, en especial las hembras, y al que se asocian sentimientos de aflicción y agonía. A partir de esta asociación, antiguas baladas habrían representado la experiencia

de desamor y separación a través del canto de un ave *krauñca*, entendido entonces como un canto de lamentación (1963, pp. 329-331). Por su parte, la palabra *śloka*, el nombre que recibe el verso que brota de los labios de Vālmīki al escuchar el lamento del ave *krauñca* y atestiguar su dolor (*śoka*), tiene entre sus acepciones antiguas la de “grito” o “clamor”.

Específicamente, la palabra *śloka* designa en el *Ṛgveda* el grito del ánsar (3.53.10). Así pues, cuando el grito de la hembra *krauñca* hace a Vālmīki pasar de *śoka* a *śloka*, esto es, transformar la aflicción en un verso musical, el episodio del *Rāmāyaṇa* no estaría recurriendo a un simple juego fonético, sino que estaría apropiándose de antiguas creencias populares sobre la vivencia amorosa. En un sentido más profundo, esto sugiere una asociación entre las mujeres atormentadas por la separación en esos antiguos cantos de lamentación y la heroína del *Rāmāyaṇa*, la princesa Sītā.

En suma, la escena es un presagio del precio a pagar por defender el *dharma* perfecto: Sītā verá morir el amor de su querido Rāma. Si para erigir el mundo perfecto, el deseo debe morir, entonces Rāma tendrá que sacrificar a Sītā. En efecto, así sucede, primero en la célebre escena de la prueba de fuego al final del combate a muerte contra Rāvaṇa, cuando Rāma ordena a Sītā que se arroje a una pira ardiente a fin de demostrar su pureza; después, cuando ya instalados de vuelta en Ayodhyā, las dudas y los rumores de la gente lo llevan a echarla de su lado, y, por último, cuando, arrepentido, la hace volver solo para que ella pida a la Tierra, su madre, que la lleve consigo para siempre.

Entonces, si la injusticia que supone la muerte del ave *krauñca* es interpretada como la injusticia que supone perder al amado, la escena parecería lamentarse que el *dharma*, para ser perfecto, no pueda acoger el amor, algo que Sītā echa en cara a Rāma más de una vez (ver, por ejemplo, 5.36.14.35). En efecto, desde la mirada de Sītā, la perspectiva amorosa, el *dharma* puro y llano en el que está empecinado Rāma, sabe más bien a injusticia (*adharmā*).

Desde esa misma óptica, el esfuerzo casi obsesivo de la historia por convencernos de la valía del *dharma*, a cualquier precio y sin considerar otras opciones, acaba también delatando la hondura de la grieta. Tal esfuerzo es tangible, por ejemplo, en las descripciones sobre el carácter del héroe. Desde las primeras líneas de la obra, la lista de sus atributos

comprende todos los que esperaríamos para un héroe de proporciones épicas: Rāma es atractivo, fuerte, valeroso, leal, perspicaz, templado y recogido (1.1.8.11). Más aún, una y otra vez todas estas cualidades desembocan en una virtud superior: su intensidad dhármica, concentrada en el epíteto “aquel que sostiene el *dharma*” (*dharmabhṛt*), parafraseado por John Brockington como “el pilar del *establishment*” o simplemente como “Rāma, el justo” (2000, pp. 250-253), el fundamento ético-social que permitió su ulterior deificación.

En efecto, Rāma es un “experto en el *dharma*” (*dharmajña*) y “el guardián del *dharma*” (*dharmaparirakṣitr*) (1.1.12-13). Como si esto no fuera suficiente, la descripción cierra con una expresión superlativa de esta intensidad: “Respecto a la verdad, Rāma es como un segundo *dharma*” (1.1.18), el *dharma* en persona, una conclusión en perfecta sintonía con la definición del propio *Rāmāyaṇa* como “el relato supremo sobre el *dharma*” (1.4.11).

Leída entre líneas, esta obsesión por el *dharma* delata una situación muy diferente. Esta se asoma también en las primeras páginas de la obra. Antes de que el texto nos seduzca al presentarse como el poema primordial para disponer al lector al vuelo de la imaginación en pos del *dharma* perfecto; antes incluso de que nos presente por primera vez al héroe de la historia, la encarnación misma de ese *dharma*, leemos lo siguiente:

El asceta Vālmīki inquirió a Nārada, el campeón de los sabios, dotado con el don de la elocuencia y consagrado a la práctica de austeridades y a la recitación de las escrituras: “¿Existe aún en este mundo alguien que de verdad posea todas las virtudes; alguien que sea valeroso, pero que además conozca el *dharma* y actúe conforme a él; alguien que hable siempre con la verdad y mantenga hasta el final sus promesas; alguien que se conduzca con rectitud y sea bondadoso con todos los seres; una persona inteligente, capaz y que despierte admiración; alguien ecuánime, sensato, libre de la cólera y la envidia; alguien por quien incluso los dioses sientan temor al ver su fiereza en el campo de batalla? Esto es lo que deseo saber, oh, gran sabio. Estoy seguro de que usted conoce a alguien así”.

Tras escuchar las palabras de Vālmīki, el omnisciente Nārada, complacido, respondió: “Pon atención”, y luego agregó: “No es sencillo hallar [en

una misma persona] todas las virtudes que acabas de enumerar. Por lo tanto, antes de responderte debo pensarlo bien... Oh, sí, hay alguien que las posee todas. Es un descendiente de la dinastía de Ikṣvāku y la gente lo conoce por el nombre de Rāma” (1.1.1-8).

He aquí el verdadero inicio de la obra, una duda: “¿Existe aún en este mundo alguien que de verdad posea todas las virtudes?”, cuya carga retórica sugiere ausencia. La dificultad para hallar a alguien así en el aquí y el ahora, es decir, en la India de los primeros siglos de nuestra era, la India que resintió la diversidad como una amenaza al canon, es exacerbada por las dubitaciones del sabio Nārada, quien, a pesar de su omnisciencia, debe pensarlo dos veces antes de responder la pregunta de Vālmīki. El silencio que separa la duda de este y la respuesta de aquel reitera la sensación de ausencia. Ciertamente, hay héroes, pero los héroes que conocen el *dharma* son más bien una especie en extinción.

Provocada por una retórica así, la anhelada respuesta —aún existe un héroe de ese calibre y se llama Rāma— en realidad describe el impulso de llenar la orfandad con la imaginación, a través de la creación poética (*kāvya*), un arte que adquiere entonces legitimidad en función de su encomienda última: restaurar el *dharma* en el mundo perfecto, por fascinante, de la literatura. La solución estética no puede, sin embargo, madurar sin dejar rastro de su verdadero origen: la realidad misma, latente en las fisuras que de manera inevitable crea la historia del héroe excepcional.

Esa realidad emerge de manera más abierta en el *Mahābhārata*, la otra gran narrativa de la India clásica, redactada también a lo largo de casi un milenio, en el paso de la era antigua a los primeros siglos de la era común. En efecto, la grieta del *Rāmāyaṇa* conduce a la herida abierta del *Mahābhārata*.

### Al otro lado de la grieta

El tránsito de un texto a otro parece además justificado por sus similitudes. Dos historias estructuradas alrededor de una intriga cortesana que provoca un prolongado exilio selvático, en apariencia injusto, pero vivido como

un rito de pasaje que purga el *dharma* del relativismo y el utilitarismo con la sabiduría universal del ascetismo, y culmina en la restauración del orden a través de una batalla heroica. Aunado a esto, apreciadas por fuera de la tradición, ambas historias suelen incluirse en una misma categoría —las dos grandes épicas, las dos epopeyas sánscritas—, lo que a menudo suscita una expectativa comparativa con la *Iliada* y la *Odisea*. ¿Opinó lo mismo la propia tradición india? ¿Son el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata* narrativas gemelas? ¿Significa eso que el *Mahābhārata* pertenece también al género poético-literario (*kāvya*)? La respuesta es no. Para la tradición, el *Mahābhārata* no es *kāvya* sino *itihāsa*, un relato; más exactamente, *itihāsapurāṇa*, un relato legendario, o también, *ākhyāna*, una crónica de sucesos memorables (*Mahābhārata* 1.1.16-20). Por consiguiente, el relato del *Mahābhārata* no surge para ser recitado en un instante de inspiración visionaria; es, en cambio, una historia recibida que da cuenta de sucesos pasados a los que se ha sobrevivido, con el sabio Vyāsa como testimonio directo. Esta importante diferencia abre la puerta a muchas otras. En efecto, pese a todas las similitudes, un sabor muy distinto recorre la historia de los cinco hermanos Pāṇḍavas en su lucha contra el clan de los Kauravas, sus primos directos.

Las diferencias con Rāma, el pilar del *dharma* y el héroe perfecto, son tangibles no tanto en relación con los hechos que los protagonistas del *Mahābhārata* deben enfrentar, sino con la manera de enfrentarlos. Los cinco héroes, por igual Yudhiṣṭhira que Arjuna, tanto Bhīma como los mellizos Nakula y Sahadeva, ven su misión con profunda ambivalencia, e incluso en varios casos les resulta traumático abrazarla plenamente. Más aún, son todo menos perfectos: constantemente exhiben fragilidad, los aquejan conflictos interiores, la realidad los confunde, sospechan que una fuerza superior los asfixia e inclusive Kṛṣṇa, un avatar de dios que actúa como su aliado y asegura estar del lado del *dharma*, constantemente los empuja a mentir, hacer trampa y violar las reglas bajo el principio maquiavélico de que el fin justifica los medios. Las consecuencias no podrían ser sino aciagas: los Pāṇḍavas obtienen una victoria pírrica en una guerra fratricida únicamente para reinar sobre un mundo al borde de la ruina. De hecho, su triunfo marca el inicio de *kaliyuga*, la edad de la discordia y la decadencia moral, la última y la peor de las cuatro edades que componen un ciclo cósmico.

Como cabría esperar, todos estos ingredientes son expresiones del gran tema del *Mahābhārata*: el *dharma*, el orden canónico en las esferas moral, social y religiosa. Si en la historia de Rāma ese mismo tema deviene en una poética de la perfección, en el caso del *Mahābhārata* cobra la forma, para citar de nuevo a David Shulman, de una “poética del dilema” (1991, p. 10), o también de una “estética del sufrimiento”, como la llama Emily Hudson (2013, pp. 27-34). De nuevo, las grietas que yacen al fondo del mundo ideal creado con el poder de la imaginación en el *Rāmāyaṇa* conducen, al otro lado, a la visión del *dharma* como un insoluble dilema en el *Mahābhārata*.

Las debilidades y las repetidas pifias de los protagonistas descansan, por lo tanto, en esta visión abiertamente problemática del *dharma*. Y el problema, en un sentido extremo, es que nadie parece saber a ciencia cierta qué es el *dharma* o en qué consiste: “Es demasiado sutil para decir qué es [...] su verdadero significado yace oculto en lo más recóndito” (*Mahābhārata* 2.60.40, 3.313.17), insiste el texto entendiendo por sutileza y ocultamiento menos el indicio de una verdad profunda que la señal de una crisis. El azar, el designio divino, el efecto invisible del pasado, la tenaz fuerza del deseo, la simple maldad y la tentación constante del escepticismo, el materialismo y el fatalismo, siembran dudas sobre la estabilidad de la tradición, sobre los valores morales y los códigos sociales que sustentan el *statu quo*; incitan a la transgresión y exacerbaban la duda y el sufrimiento, en un círculo vicioso que no parece tener fin. No es una casualidad que, en algunos de los episodios más climáticos de la obra, la duda que da voz a esta profunda crisis adquiera la inflexión del reproche contra el *dharma* mismo. Viene a la mente la muerte de Karṇa, el hermano no reconocido de los cinco Pāṇḍavas, quien por azares del destino acaba peleando contra ellos a las órdenes de los Kauravas. Karṇa es uno de los mejores guerreros, imbatible en el arco y la flecha, como lo reconoce indirectamente el dios Kṛṣṇa cuando aconseja a Arjuna, su protegido, que haga trampa como único medio para vencerlo en el campo de batalla. Primero confundido ante esta invitación a violar el *dharma*, Arjuna acaba por consentir el atropello y permite que su auriga, el propio Kṛṣṇa, atraiga con ardides el carro de Karṇa hacia un lodazal, donde queda atascado. Totalmente indefenso, anticipando su injusto fin y luego en agonía, Karṇa dirige sus últimos lamentos no contra

aquellos que faltan a la verdad y los principios, ni siquiera contra el destino, sino contra el *dharma* mismo:

Incapaz de hacer frente a tantos infortunios, alzando los brazos, Karṇa se quejó amargamente con estas palabras: “Quienes creen en el *dharma* siempre han dicho que el *dharma* protege a aquellos que respetan el *dharma*. Aunque parecía estar de mi lado, hoy el *dharma* no me protegió. Ahora comprendo que el *dharma* no siempre protege a sus fieles creyentes”. Tras decir esto, mientras su corcel y su auriga daban tumbos, abatido por las flechas de Arjuna, con movimientos erráticos debido a las heridas mortales, Karṇa no se cansó de renegar del *dharma* en pleno campo de batalla (8.66.43-44).<sup>3</sup>

Amargamente desilusionado por la impenetrable lógica del *dharma*, agotadas todas las alternativas, Karṇa muere culpando al propio *dharma*. Es la forma más extrema, por epitáfica, de duda. Volveré a ello.

Antes es importante notar que en varios otros pasajes la crisis toma la forma de una crítica a la diversidad, una inusitada diversidad sentida como degradación y, en última instancia, como orfandad. Por ejemplo, en un pasaje del decimocuarto libro, un grupo de sabios expresa ante el dios creador Brahmā la zozobra que les provoca vivir en un mundo saturado de *dharmas*, todos ofertados como pócima mágica y bien supremo:

En medio de un número tan grande, casi caótico, de *dharmas* que presumen llevar a la verdad, ¿cómo saber a ciencia cierta cuál debe seguirse? Algunos aseguran que hay vida después de la muerte, mientras que otros lo niegan. Hay quienes creen ciegamente y quienes dudan de todo. Algunos sostienen que las cosas son transitorias, otros que son eternas; algunos que son reales, otros irreales. Algunos piensan que lo que parece uno en realidad es dos, mientras que otros piensan que es ambas cosas. Algunos defienden la identidad, otros la alteridad, y algunos más la pluralidad. De este modo deliberan toda clase de sabios y brahmanes expertos en el propósito de la existencia.

<sup>3</sup> El lamento parece tener en mente fórmulas canónicas como la de *Mānavadharmasāstra* 8.15: “El *dharma* protege a quien protege el *dharma*; el *dharma* ataca a quien ataca el *dharma*. Por lo tanto, nunca ataques el *dharma*, so pena de que él arrase contigo”.

Unos llevan el cabello enmarañado y visten pieles de ciervo; otros se rapan y algunos más van desnudos. Unos cuestionan las abluciones, mientras que otros las ensalzan. Unos se deleitan en los placeres de la mesa y otros se entregan al ayuno. Para algunos los rituales son lo máximo, mientras que otros se abstienen de celebrarlos. Hay quienes creen en la influencia de los astros, mientras que otros la niegan. Algunos son espirituales y otros hedonistas. Unos defienden la riqueza y otros la pobreza. Unos veneran a los dioses y otros cuestionan esta práctica. Algunos cultivan el pacifismo, mientras que otros ejercen violencia. Algunos piensan que la gloria sigue al mérito, mientras que otros niegan tal cosa. Unos son firmes creyentes y otros son escépticos declarados. Unos parten del sufrimiento, mientras que otros de la felicidad. Unos defienden la meditación, otros el sacrificio y algunos más el altruismo. Hay realistas y nihilistas. Algunos se desviven por el ascetismo y otros por la recitación de los Vedas. Algunos proclaman que la renunciación es el camino a la sabiduría, pero los materialistas piensan que es el orden natural. Así las cosas, oh, dios supremo, nos sentimos confundidos, como a la deriva, respecto al *dharma*, motivo de tantos desacuerdos y opiniones tan diversas y aun contradictorias. Todos proclaman a los cuatro vientos: “He aquí el bien supremo”; “no, es esto otro”, después de todo la gente siempre querrá ensalzar el *dharma* en el que cree. El asunto nos rebasa por completo y nuestra mente se siente aturdida. Esto es, pues, lo que deseamos que nos aclare: ¿en qué consiste el bien supremo? (14.48.14-27, citado en Olivelle, 1993, pp. 69-70).

Junto con el tono de crisis, angustia e incluso reproche, el reconocimiento de la diversidad da al *Mahābhārata* un aire de realismo que lo aleja aún más de la apuesta del *Rāmāyaṇa*. En vez de imaginar un mundo ideal, el texto desnuda el dilema al que se enfrenta un mundo, el suyo propio, erigido sobre un sistema de valores rígido y obsoleto, y con ello exhibe, como apunta Bimal Matilal, un espíritu crítico sin precedentes (2002, pp. 51-54). Al final, este retrato realista y crítico de la diversidad tiene un impacto definitivo sobre la trama al prolongarla *ad nauseam*, precisamente por la imposibilidad, como en este pasaje, de llegar a una verdad conclusiva. Desde esa óptica, la célebre extensión del libro, unos doscientos mil versos simples que lo convierten en uno de los más grandes

de la humanidad, puede interpretarse como una deliberada puesta en escena de la pluralidad al extremo de la indefinición y la anarquía.

En última instancia, el caos de una trama sin fin y sin un único hilo narrativo refleja el caos de una realidad plural y en transformación. Como ha señalado David Shulman, si en el *Rāmāyaṇa* el relato sustituye al mundo, en el *Mahābhārata* el relato es el mundo (1991, p. 11): “Lo que caracteriza a este libro es que en él se da cuenta de todo” (*Mahābhārata* 1.1.49), leemos en las primeras páginas, aclaración rematada líneas adelante con la célebre frase: “Lo que está aquí existe en alguna otra parte y lo que no está aquí no existe en ninguna parte” (1.56.33, 18.5.38).

En efecto, el texto hace valer esta temeraria identidad absorbiendo el mundo, lo que en la India significa absorber el mundo circular e ilusorio del samsara, una realidad de fachada cambiante y plural, de claroscuros y paradojas, y en última instancia, condenada a morir una y otra vez. Por último, introducido el *dharma* en el cuadro completo de la existencia, no solo son inevitables la duda y el desconcierto; en realidad, el verdadero protagonista parece ser ahora el samsara en su cruda esencia, como inexorable paso del tiempo: “Todas las cosas, por igual el ser y la nada, la alegría y el dolor, hunden sus raíces en el tiempo. El tiempo hace madurar a todas las criaturas y es el tiempo el que las aniquila” (1.1.189-190).

Paradójicamente y a diferencia del *Rāmāyaṇa*, la angustia que provoca esta amarga certeza se traduce, en innumerables pasajes, en un deseo irrefrenable por romper las ataduras y liberarse para siempre del samsara.

## Una fractura mortal

¿Logran los héroes del *Mahābhārata* esa meta última, la liberación? ¿Descubren el único y verdadero *dharma*, estable e impoluto, detrás de la polifonía enciclopédica, más allá de las interminables digresiones, por encima de la duda, la agonía y el sufrimiento? ¿La historia sin fin del *Mahābhārata* contiene, después de todo, un remedio para la fractura detrás de las grietas? De manera natural, estas interrogantes nos conducen a las últimas páginas de la obra. La expectativa no se traduce, sin embargo, en una respuesta definitiva, pues también ahí persiste la ambivalencia. Conformado

por los dos últimos libros, el decimoséptimo y el decimoctavo, el final del *Mahābhārata* parece tensar la cuerda al máximo al ofrecer dos narrativas disímiles que parecen sembrar una vez más profundas dudas en la audiencia. Por un lado, las secciones postreras del libro decimoctavo cuentan que los héroes alcanzan el cielo a través de un proceso de reintegración en sus respectivos orígenes divinos. Final feliz. Pero ¿significa esto que resuelven el acuciante dilema que les representa el *dharma*? Las secciones inmediatamente anteriores a este final feliz, comenzando en el libro decimoséptimo, parecen sugerir algo muy distinto.

Ahí leemos que después de reinar por varios años, los Pāṇḍavas son informados de la muerte de Kṛṣṇa, su guía divino, y comprenden que su momento ha llegado también. Es significativo que, en este punto, doscientos mil versos después, el texto recuerde, en un círculo que parece cerrarse, al verdadero protagonista de la historia: el tiempo (*kāla*). Así, “con la mente fija en partir”, el rey Yudhiṣṭhira se dirige a su hermano Arjuna con las mismas palabras que al inicio del texto anticipan el protagonismo del laberíntico samsara: “Sin duda, el tiempo hace madurar a todas las criaturas. Oh, juicioso, estoy pensando seriamente en renunciar a las obras. Lo pongo a tu consideración” (17.1.3-4). Arjuna concuerda con el sentir de Yudhiṣṭhira mientras repite “El tiempo, el tiempo”, como invitándonos a completar la famosa sentencia: “El tiempo hace madurar a todas las criaturas... y es el tiempo el que las aniquila” (1.1.189-190).

Esta implacable certeza enmarca la idea de “renunciar a las obras”, es decir, a la vida en sociedad con la actividad ritual como mecanismo de legitimación, mediante un prolongado martirio inspirado en antiguos métodos ascéticos para morir.<sup>4</sup> Los cinco héroes y Draupadī, su mujer común, entregan reino y posesiones, cambian sus finos atuendos por “simples cortezas de árbol” y emprenden literalmente su propia marcha fúnebre: circundarán a pie la India privándose de alimentos hasta morir de

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, *Mānavadharmasāstra* 6.31: “Tras enfilarse hacia el noreste, deberá caminar en esa dirección sin perder el enfoque, subsistiendo únicamente de aire y agua, hasta que su cuerpo colapse”. El propio *Mahābhārata* hace alusión a estas formas extremas de renuncia, por ejemplo, en 12.36.14: “Quien se tira de un precipicio, se arroja al fuego o emprende la ‘gran partida’ purga cualquier falta”. La “partida final” o “gran partida” (*mahāprasthāna*) es el método elegido por los Pāṇḍavas y da nombre al propio libro decimoséptimo.

agotamiento e inanición. La gente les suplica que no lo hagan, pero Yudhiṣṭhira ignora sus lamentos, pues, explica el texto, “conocía bien el *dharma*, la manera como funciona el tiempo”, una homologación reveladora que confirma el lazo íntimo entre el *dharma* y el orden temporal o, más exactamente en este contexto, entre el *dharma* y la muerte inexorable. En suma, la atmósfera es todo menos optimista y el pasaje se limita a exaltar la determinación de los héroes, sin hablar de un viaje liberador o de una experiencia con visos de trascendencia. Por el contrario, mientras van cayendo uno a uno, el texto revela el pecado en el que llevaron la penitencia: Draupadī por haber favorecido siempre a Arjuna, y este, Sahadeva, Nakula y Bhīma, a causa de su infinita soberbia (17.2.3-25). Su fin no es, pues, presentado como consecuencia de la virtud; además, la frialdad que en cada caso exhibe su hermano mayor, Yudhiṣṭhira, acentúa la idea de castigo.

El único sobreviviente, ya en las cumbres del Himalaya, es precisamente Yudhiṣṭhira. Complacido, el dios Indra hace acto de aparición y ofrece llevarlo al cielo, adonde “tus queridos hermanos se han marchado [y donde] podrás verlos a todos reunidos con Draupadī” (17.3.5). Se trata, sin embargo, de una mentira. Yudhiṣṭhira asciende al cielo solo para ver ahí, gozando, a Duryodhana y los Kauravas, los antagonistas de esta historia sin fin y, por lo tanto, los corresponsables de su amargo desenlace. “Furioso”, Yudhiṣṭhira reclama reunirse con sus hermanos, incluso si ello significa perder el cielo:

De ningún modo deseo compartir estos mundos con un tipo tan codicioso y torpe como Duryodhana. Fue a causa suya que, después de sufrir en la jungla, arrasamos con la tierra entera y sin piedad matamos a amigos y parientes en el campo de batalla. Fue a causa suya que Draupadī, la honorable princesa de Pāñcāla, nuestra querida esposa, fue humillada delante de todos, incluidos nuestros preceptores. No deseo ver al “buen” Duryodhana. ¡Dios me libre! Quiero marcharme adonde se encuentran mis hermanos (18.1.6-10).

El episodio alcanza su *crescendo* al revelar el paradero de los héroes, ni más ni menos que en las antípodas del paraíso: en el lúgubre infierno, donde sufren incontables tormentos sin dejar de llamar a su querido hermano mayor. Ante semejante escena, Yudhiṣṭhira, el “rey del *dharma*”

(*dharmarāja*), el “hijo del *dharma*” (*dharmapūtra*), profiere este revelador discurso:

Al reconocer el llamado de aquellas voces infernales, el rey se dijo a sí mismo: “¿Cómo pudo suceder esto? ¿Fue acaso el destino? ¿Qué actos impuros cometieron estas grandes almas, qué hicieron Karṇa, los hijos de Draupadī y la delicada princesa de Pāñcāla para acabar en un lugar tan inmundo y terrible? Siempre probos, no recuerdo que ninguno haya cometido una sola falta. [45] ¿Y qué fue lo que, en cambio, hizo el perverso rey Duryodhana, el hijo de Dhṛtarāṣṭra, para merecer tal fortuna y vivir rodeado de súbditos? ¿Por qué él goza de prosperidad y recibe todos los honores como si fuera el mismísimo Indra? ¿Qué fatalidad provocó, por el contrario, que estos héroes expertos en el *dharma*, versados en las escrituras, guerreros íntegros, eruditos, devotos y generosos fueran condenados al infierno? ¿Estoy despierto o soñando, consciente o inconsciente? Ay, debe ser un trastorno mental o que he perdido la cabeza”. Fue así como el rey Yudhiṣṭhira, el hijo del *dharma*, le dio vueltas al asunto hasta que profundamente afectado por el dolor y la tristeza, sus sentidos aturdidos por la duda, dejó salir su profunda rabia y renegó de los dioses e incluso del *dharma* (18.2.42-50).

Como indica el súbito lapsus —“¿Estoy despierto o soñando, consciente o inconsciente?”—, Yudhiṣṭhira es simplemente incapaz de procesar lo que tiene ante sus ojos, dando así voz a la previsible reacción del lector. Los sucesos son aberrantes por ilógicos y contrarios por completo a la expectativa canónica. Si el malo va al cielo y el bueno al infierno, la última esperanza de hallar un fundamento estable parece diluirse sin más. Al mismo tiempo y de manera por demás paradójica, el momento parece derivarse naturalmente del dolor, la agonía y la confusión acumulados a lo largo de la historia. La rabia emerge como consecuencia lógica de un cauce contra toda lógica hasta el final, en el propio destino de los héroes. Y una vez liberada la rabia acumulada al reconocer que todo ha sido en vano, el blanco no puede ser sino el *dharma* mismo. En la secuencia narrativa, este repudio es además lo último que escuchamos decir a Yudhiṣṭhira, de un modo no muy distinto, al menos simbólicamente, al caso del moribundo Karṇa referido antes.

Como ha notado Naama Shalom, el *Mahābhārata* emplea de manera consistente el verbo “renegar” o “repudiar” (*garh-*) para señalar las peores faltas de los protagonistas o bien para expresar la desesperación que provoca la persistencia del dilema. En ese sentido, dirigido al propio *dharma* en un estado de cólera, el verbo indica un proceso de cavilación y sucesiva decepción. Más aún, respecto a este episodio final, el repudio parece recoger el prolongado experimento del libro, siempre presa de la duda y la desilusión, un experimento que ahora, visto en retrospectiva, luce más bien como presagio. Pese a todas sus esperanzas u optimista terquedad, en cierto sentido, el libro completo no hizo otra cosa sino anticipar semejante acusación (Shalom, 2017, pp. 15-16). En efecto, las palabras de Yudhiṣṭhira parecen perfectamente alineadas con una historia que no se cansó de poner en duda el canon, de mostrar sus contradicciones e incluso de hacer de la injusticia y la trampa un *modus vivendi*, como si su verdadero interés no fuera establecer el *dharma* de una vez por todas, sino más bien cartografiar los muchos resquicios por los que puede transgredirse (Hudson, 2013, p. 3).

A la luz de esta catarsis anómala, los eventos felices subsecuentes —cuando Indra explica que quien va al cielo debe pasar primero por el infierno y vemos entonces a los Pāṇḍavas adquirir un cuerpo divino y reintegrarse a las divinidades de las que ellos eran una porción (*Mahābhārata* 18.3.11-41)— no resuelven la escena y apuntan más bien a una concesión narrativa de suyo problemática. El efecto, y esa parece ser la intención, es más bien negativo: la diferencia misma entre cielo e infierno, como señala Emily Hudson, resulta ahora también confusa, y nos deja con la única realidad hasta ahora sostenible, la del devenir mismo de la existencia con todas sus preguntas sin respuesta y sufrimiento (2013, pp. 214-215). La tensión entre estos “dos finales”, como ha mostrado Naama Shalom, es tangible entre los diferentes autores y teóricos clásicos que recrearon o comentaron el *Mahābhārata*, y que casi unánimemente optaron por rechazar, omitir, minimizar o sobreinterpretar el final aciago a favor del final feliz (2017, caps. 2-3). Así pues, la muerte de los héroes y su descenso al infierno nos obliga de nuevo a entender la fractura del *Mahābhārata* a la que nos condujo la grieta del *Rāmāyaṇa*, no como una

retórica que dramatiza la solución, sino como un final irresuelto que es integral al dilatado curso de la historia.

Como sabemos, ambas narrativas tienen un origen oral y popular, y solo después fueron gradualmente puestas por escrito, y en ese formato fueron acogidas y transmitidas por la tradición brahmánica, lo que les permitió ganarse un sitio en la alta cultura sánscrita. Ese proceso supuso, desde luego, adiciones e interpolaciones, estrategias de conciliación y tolerancia, todo ello reflejo de las transformaciones y tensiones de la época, para convertirse así en documentos insustituibles para apreciar el estanque completo de la India clásica. En especial, el proceso de expansión enciclopédica que acabó definiendo la identidad y la retórica del *Mahābhārata* dio cabida a preocupaciones didácticas y religiosas que se entremezclaron con el núcleo narrativo épico para dar voz a las angustias de la época y ensayar diversas respuestas, todas ellas reducibles a la pregunta misma por el *dharma* con una inusual conciencia crítica. Inusual por radical, pues el ejercicio crítico inevitablemente parece concluir que el orden y la verdad prevalecen solo de manera circunstancial y relativa. Como todo lo demás, el *dharma* está sometido a la temporalidad. Bajo su propia inercia narrativa, este descubrimiento concluyente produjo resquicios y fracturas a través de las cuales puede intuirse ya no solo una cultura compleja, donde conviven tradición y cambio, canon y diversidad, sino además una decepción profunda respecto a los fundamentos mismos de la tradición, incluido el ideal de liberación. La imagen resultante es inédita y profundamente disruptiva: un estanque sin loto.

## 5. Mensajes de amor

### Deseo y ausencia

Fiel al espíritu taxonómico que caracteriza a la tradición intelectual de la India, desde una época temprana, la poética sánscrita propuso una clasificación exhaustiva de los sentimientos que dominan la experiencia literaria. Llamó *rasa*, literalmente “sabor”, a esa experiencia y fijó su número en ocho: lo heroico (*vīra*), lo colérico (*raudra*), lo repulsivo (*bībhatsa*), lo terrorífico (*bhayānaka*), lo cómico (*hāsyā*), lo maravilloso (*adbhuta*), lo patético (*karuṇa*) y lo erótico o amoroso (*śṛṅgāra*). De estas experiencias, la última recibió la mayor atención y a menudo se le consideró como la más elevada. Así lo establece, por ejemplo, Ānandavardhana, el gran teórico literario del siglo IX: “De todos los sentimientos estéticos, el sentimiento erótico es el más dulce y el más placentero. Sólo la poesía que destila este sentimiento puede acoger la dulzura” (*Dhvanyāloka* 2.7).

La prerrogativa está, desde luego, en consonancia con el extendido interés de la literatura sánscrita por la experiencia amorosa en todas sus facetas y expresiones. En efecto, los dos grandes ámbitos de la literatura sánscrita, el propiamente poético (*kāvya*) y el dramático (*nāṭya*), dedicaron al tema erótico-amoroso sus páginas más logradas. Hay, sin embargo, una razón más elemental detrás de esta predilección. Esta se asoma en el

erudito comentario de Abhinavagupta, el gran pensador del siglo x, a lo dicho por Ānandavardhana:

Con la expresión “el más placentero”, Ānandavardhana ofrece las razones para llamar dulce al sentimiento erótico. En la creación entera, por igual entre los dioses, los mortales, los animales y demás criaturas, existe un impulso constante a sentir placer. Por consiguiente, no hay nadie que no se sienta inclinado a responder de manera positiva al placer. Incluso los ascetas se sienten tentados por su encanto. Por ello se dice que el sentimiento erótico es dulce. Es lo mismo que sucede con cualquier sustancia dulce, por ejemplo, el azúcar: basta probarla para que al instante todo el mundo, tanto el sabio como el ignorante, tanto el sano como el enfermo, desee más (*Locana* 2.17).

Abhinavagupta nos recuerda que el placer y el erotismo conforman un aspecto fundamental de la condición humana y, en un sentido más amplio, de la vida en el samsara. Ya sea de manera latente o descarnada, fatal o venturosa, condenado a la imposibilidad o llamado para elevarse por encima de toda imposibilidad, el deseo pone al descubierto, en su inherente movimiento hacia el otro, hacia lo Otro, temas como la finitud y la trascendencia. Las resonancias religiosas no son accidentales. Con sus propios recursos expresivos, la literatura interpreta temas medulares del discurso religioso indio, a veces en un diálogo de ida y vuelta.

Quizá por todo ello, la teoría poética sánscrita no solo no ignoró el potencial expresivo del sentimiento erótico, sino que ahondó en su naturaleza conforme a dos grandes momentos, la ausencia (*vipralamba*) y la presencia (*sambhoga*), modalidades equivalentes a las nociones de dualidad y unidad, en el plano religioso, respecto al ser supremo o la divinidad. El propio Abhinavagupta aclara que, en sentido estricto, *vipralamba* y *sambhoga* son dos aspectos de una misma experiencia y no emociones distintas (*Abhinavabhāratī*, vol. 1, p. 303). En su reciprocidad implícita, la separación y el encuentro permiten expresar poéticamente la experiencia amorosa en toda su complejidad. La precisión es importante sobre todo respecto a la ausencia, dada su posible confusión con el sentimiento

patético (*karuṇa*). Abhinavagupta toca el tema y explica que *karuṇa* prevalece cuando la separación supone imposibilidad absoluta, por ejemplo, debido a un exilio permanente o a la muerte de uno de los amantes, en cuyo caso el dolor de la separación tendrá el signo de la pérdida irremediable (*Abhinavabhāratī*, vol. 1, p. 311). En cambio, en el amor en separación, pese a la agonía que conlleva la distancia física u otra, lo que impera es *rati*, el deseo, y con él, la posibilidad del reencuentro. El anhelo y la esperanza persisten. El gran poeta Kālidāsa (siglo v) lo resumió en su célebre poema *La nube mensajera* (*Meghadūta*):

Separados los amantes,  
 sólo la fuerza de la esperanza  
 sostiene el corazón de la mujer,  
 siempre a punto de desfallecer  
 como una flor delicada (11).

Incluso en el caso extremo de la muerte de uno de los amantes, si hay indicios de esperanza —por ejemplo, en la forma de un reencuentro en otro plano de realidad—, el sentimiento dominante es *vipralamba* y no *karuṇa*. La historia de Indumatī y el rey Aja, en el octavo canto de *La dinastía de los Raghus* (*Raghuvaṃśa*), extenso poema ornamental escrito por el propio Kālidāsa en honor a sus patrones, los reyes Gupta, es un ejemplo consumado de esta unión *post mortem*.

Por lo tanto, son las necesidades expresivas del poeta y no la imposibilidad “real” lo que decide si el *rasa* o el sentimiento de una obra literaria es el dolor de la ausencia o la tristeza de la pérdida definitiva. Ahora bien, para que la experiencia de separación se sostenga como sentimiento dominante, el deseo que infunde fuerza a los amantes de camino a su reencuentro no necesariamente culmina en una unión real. Aunque la aspiración lógica de la ausencia es el reencuentro físico, sobre la base de esta tensión el poeta puede comunicar una verdad que trasciende la situación concreta de los amantes. Dentro de la literatura sánscrita, esta paradoja dio pie a todo un género: el mensaje de amor (*sandēśa*).

## El mensaje de amor como género literario

A fin de profundizar en la experiencia del amor en separación, es decir, en el vínculo erótico dentro de los límites impuestos por la ausencia, la tradición literaria sánscrita tuvo que imaginar un recurso alternativo, de modo que lamentar la distancia fuera al mismo tiempo una forma de celebrar el amor más completo. La figura del mensajero dio forma a esa alternativa. En complicidad con los amantes, el mensajero es el puente que une donde de otro modo solo habría (y hay) separación. Antes de que el propio Kālidāsa canonizara con su *Nube mensajera* las convenciones que distinguen al género, varias de ellas se insinúan en el “poema primordial” (*ādikāvya*), el *Rāmāyaṇa*. Rāma y Sītā son la pareja arquetípica no solo por el amor que se profesan, sino porque ese amor incluye, como ingrediente central, una experiencia de separación, erigida además sobre convenciones perdurables, desde la estación de lluvias como escenario hasta las reacciones físicas y mentales de los amantes agónicos. Para que la experiencia sea completa, Rāma y Sītā necesitan un mensajero. El mono Hanuman cumple precisamente ese papel.

Referí antes la trama de la historia. Debido a una intriga cortesana, Rāma vive un prolongado exilio en la selva. Lo acompañan su mujer, la princesa Sītā, y su hermano menor, Lakṣmaṇa. La experiencia es casi idílica hasta que, cegado por su belleza, Rāvaṇa, el señor de los demonios, rapta a Sītā. Desesperado, Rāma encomienda a Hanuman, su aliado, la difícil tarea de viajar a Laṅkā, el país de los demonios, y buscar a su amada Sītā. Con esa encomienda a cuestas, Hanuman se convierte en la figura central en el desarrollo de la historia.

En tanto mensajero, Hanuman es leal y valeroso. Además, está dotado de una sensibilidad para comprender la aflicción humana, cualidad que guarda una estrecha relación con el hecho de pertenecer al orden natural, pues es la naturaleza adonde el enamorado se dirige instintivamente en busca de consuelo:

Tras escuchar a Sītā, abrumada por una desgracia tras otra, el guardián del clan de los monos, Hanuman, se dirigió a ella con estas palabras como bálsamo:

“Mi señora, vengo de parte de Rāma, soy su mensajero. Rāma está bien y desea saber si usted lo está” (5.32.1-2).

Kālidāsa no pasó por alto el legado. Como afirma Mallinātha (siglo xiv), el comentarista clásico más importante de su obra: “Se cree que el poeta escribió *La nube mensajera* teniendo en cuenta el mensaje que Hanuman llevó a Sītā de parte de Rāma” (*Saṅjīvanī* 1). Así, desde el primer verso, Kālidāsa presenta al anónimo héroe de su poema, “un cierto *yakṣa*”,<sup>5</sup> sufriendo a causa de un exilio obligado en las “montañas de Rāma”, identificadas por el comentarista Mallinātha con Citrakuṭa, la región a la que, de acuerdo con el *Rāmāyaṇa*, arriban Rāma y compañía como parte de su propio exilio (*Meghadūta* 1, con el comentario *Saṅjīvanī*). Todavía más explícito es el verso hacia el final del poema, en el que Kālidāsa refiere la reacción de la mujer del *yakṣa* ante el arribo de la nube mensajera:

Tal como Sītā lo hizo con Hanuman,  
al escucharte, ella alzaré el rostro  
y con el corazón henchido de anhelo  
te mirará y te dará la bienvenida (97).

Juntas, la historia de Rāma y Sītā y *La nube mensajera*, sentaron las bases de toda una tradición literaria, que con el tiempo llegó a conformar una compleja red intertextual. Así, nuevos poetas siguieron con entusiasmo el viaje de la nube mensajera con el fin de perpetuarlo y, como parte de ese ejercicio, propusieron diferentes rutas a lo largo y ancho del paisaje indio y confiaron a distintos mensajeros (el viento, aves, abejas, etc.) la promesa de un reencuentro que mitigue la ausencia. La lista es larga y rebasa incluso el ámbito de la literatura sánscrita para internarse en el de las letras vernáculas.

---

5 En la mitología india, los *yakṣas* son criaturas al servicio de Kubera, el dios de la abundancia. Que Kālidāsa haya elegido como protagonista de su poema a un *yakṣa* del que no sabemos ni siquiera su nombre sigue siendo motivo de debate entre los especialistas. En todo caso, al apartarse de la norma de delinear caracteres bien definidos, Kālidāsa parece haber querido afirmar el carácter universal de la vivencia amorosa.

Aquí me propongo, sin embargo, detenerme en el poema en sánscrito *El ganso mensajero* (*Haṃsasandēśā*), del pensador del sur de la India Vedāntadeśika (siglo xiv). Como intentaré mostrar, una comparación entre este poema y *La nube mensajera* permite apreciar la porosidad de los ámbitos religioso y secular en la India clásica, el tema de este libro.

De entrada, el poema de Vedāntadeśika establece su deuda con el de Kālidāsa a través de un sinfín de similitudes formales, entre ellas, el número de versos, la métrica, los juegos aliterativos y la estructura narrativa en general; sin embargo, en lo que concierne al contenido, *El ganso mensajero* posee una identidad propia que no convierte el tributo en simple reiteración. Más bien, sobre la base de las convenciones canonizadas por Kālidāsa, explora una lectura distinta. En particular, al elegir a Rāma y Sītā como los protagonistas de su poema, Vedāntadeśika busca remontarse a la “pareja original” y usar el prestigio literario-religioso del *Rāmāyaṇa* para poner sutilmente en entredicho, a veces con una dosis de ironía, la visión de Kālidāsa.

Un análisis exhaustivo rebasa por mucho el alcance de estas páginas. Me centraré, en cambio, en el corazón de ambos poemas, esto es, en los versos que revelan el ansiado mensaje de amor; en aquello que expresamente dicen, por un lado, el *yakṣa* a su amada a través de una nube que atraviesa con ese fin la meseta del Decán, las montañas Vindhya, la ciudad de Ujjain y la planicie sagrada de Kurukṣetra, hasta llegar a Alakā, el país de los *yakṣas* en el Himalaya, y por el otro, Rāma a Sītā a través de un ganso que, tras regresar del Himalaya (adonde acompañó a la nube de Kālidāsa), emprende una vez más el vuelo a lo largo de la región Tamil hasta la isla de Laṅkā, con escalas obligadas en el famoso templo de Tirupati y en la opulenta ciudad de Kañchi.

### **La nube y el ganso**

El clímax de ambos ejercicios literarios configura la estrategia que en cada caso buscó resolver “poéticamente” el dilema de la separación. En tanto mensajeros, la nube y el ganso buscan aliviar la calamidad que el destino ha traído a los amantes. Al mismo tiempo, sin embargo, este puente

“natural” no es suficiente en sí mismo; facilita pero no consuma el deseo de trascender la ausencia. Necesariamente, esta tensión pulsa en el contenido mismo del mensaje. ¿Cuál es, pues, ese mensaje?

Con la nube:

Lejos de ti, su camino impedido a causa del cruel destino,  
 en sus fantasías él entra en tu cuerpo con el suyo;  
 tu frágil y exhausto cuerpo, hecho un mar de lágrimas,  
 anhelando con vehemencia, suspirante;  
 su frágil y tan exhausto cuerpo, cubierto de lágrimas,  
 anheloso, sofocado por los suspiros (*Meghadūta* 99).

Por su parte, el ganso proclama:

Al descubrir en el viento cómo se tocan nuestros cuerpos  
 y en la luna cómo se funden nuestras miradas;  
 al ver en el universo la casa que los dos habitamos,  
 en la tierra el aposento donde dormimos  
 y en el firmamento estrellado nuestro gran y hermoso dosel,  
 entro en ti, ¡oh, hermosa!, lejos como estás a causa del destino (*Haṃ-  
 sasandēśā* 2.40).

Quizá lo primero que capture nuestra atención sea la referencia al destino (*vidhi*). En el universo poético de *vipralamba*, el peso del destino funciona como una convención cuyas resonancias trascienden, una vez más, el ámbito literario y evocan la existencia en el samsara. Más aún, la palabra *vidhi* ocupa la misma posición en las dos estrofas y, en ese sentido, representa semántica y sintácticamente una especie de umbral por el que puede transitarse de una a otra. Pero Vedāntadeśika “repite” a Kālidāsa marcando una distancia. En su caso, el destino no recibe ningún calificativo; para Kālidāsa, en cambio, es “cruel” (*vairin*). La misma actitud neutral envuelve al sujeto de la acción, el amante, indicado por Vedāntadeśika con el mero pronombre personal “yo” (*aham*). Kālidāsa, por su parte, además de preferir la tercera persona, dando mayor realce al mensajero, añade el adjetivo “aquel cuyo camino está impedido” (*ruddhamārga*).

Las palabras “cuerpo” (*tanu*) y “entrar” (el verbo *viś-*) figuran también en ambos mensajes, pero en este caso Vedāntadeśika marca su distancia mediante el procedimiento contrario: no restando sino sumando. Así, mientras que Kālidāsa usa la palabra *tanu* con el fin de subrayar el vínculo físico entre los amantes, en particular respecto a un estado compartido de demacración, Vedāntadeśika agrega a la palabra el prefijo *su-* para infundirle un toque de belleza: más que el signo de una agonía física, la fragilidad corporal evoca un estado positivo. En cuanto al verbo “entrar”, los versos de Kālidāsa transmiten de nuevo contundencia: el *yakṣa* simplemente “entra” en la amada, con toda la carga erótica de tal acto. Por su parte, al añadir el prefijo *nir-*, Vedāntadeśika da una carga más lúdica al hecho básico de entrar. “Entro en ti” significa “te siento”, de acuerdo con una glosa del poema (2.40, con el comentario de Chariar). Para otro comentarista, “entrar” significa en última instancia “vivir”:

“Yo entro” significa “yo vivo”, pues al evocar una realidad que es posible disfrutar aun en medio de la adversidad, mi alma encuentra consuelo incluso hoy que estás lejos y no puedo gozar de ti (2.40, con el comentario de Viraraghavacharya).

En suma, el verbo *nirviś-* embellece el encuentro erótico inherente al verbo “entrar” al punto de sugerir un tipo de unión que no es solo sexual. Por lo demás, cabe asumir que las diferencias tienen que ver con la posición de los respectivos emisores y receptores del mensaje. En Kālidāsa el mensaje es enviado por quien padece el exilio, por quien se encuentra lejos del núcleo (femenino) del amor, mientras que la amada recibe ese mensaje desde la periferia. Por su parte, en el *Haṃsasandēśa*, si bien Rāma perdió a Sītā en medio de su propio exilio, él representa de principio a fin el eje de la historia: Sītā es quien está en la periferia del núcleo amoroso y recibe el mensaje desde ese núcleo: la llamada es interior. En ambos casos, la amada recibe el mensaje; en ambos casos, el amado lo formula, pero el centro “natural” del amor está invertido en uno y en otro caso.

Tomadas en su conjunto, todas estas diferencias enmarcan la solución al dilema. En términos gramaticales, dicha solución está bien delineada en Kālidāsa a través del caso instrumental: la unión es posible por medio de

una férrea voluntad imaginativa (*saṅkalpa*). El comentarista Mallinātha glosa *saṅkalpa* con *manoratha*, la fuerza del deseo, entendida no como el tipo de resolución que sigue a un análisis de los hechos, sino como el impulso que nubla el pensamiento. Tal vez por ello Mallinātha aclara que *saṅkalpa* es una facultad puramente subjetiva (*svasaṃvedya*). Que el amado entre en la amada por medio del deseo significa, entonces, que se reúne con ella en sus fantasías. Vallabhadeva, otro importante comentarista clásico de la obra de Kālidāsa, sugiere algo similar al afirmar que el verbo “entrar” en realidad significa “desear entrar”. Aparentemente, la paradoja prevalece: en su vehemencia, el deseo acentúa la imposibilidad de la unión.

Por su parte, en Vedāntadeśika la solución está concentrada en el acto de “ver” y se extiende, por lo tanto, al objeto de esa acción. Se trata de cosas a las que la vista se siente atraída de forma natural: el cielo, la luna, la vastedad de la tierra. Nótese que esas tres líneas que Vedāntadeśika usa para describir el objeto de dicha visión, Kālidāsa las dedica a describir la deplorable condición de los amantes. Ciertamente, el *yakṣa* no desconoció la posibilidad de hallar a su amada en la creación. Dos versos más adelante, Kālidāsa plantea esa posibilidad, pero únicamente para lamentar:

En las enredaderas veo tu cuerpo  
y tu mirada en los ojos de la cervatilla temerosa;  
el lustre de tus mejillas en la luna  
y tu cabello en el denso plumaje del pavorreal;  
el coqueteo de tus cejas en las delicadas ondas de los ríos;  
pero, ¡ay!, en ninguna parte hallo tu imagen completa, oh, hermosa  
(*Meghadūta* 101).

Ninguna de estas visiones prospera porque, en su pluralidad, cada una exagera el yugo de la separación a costa de la “imagen completa”. La naturaleza reproduce la fragmentación que padece quien se empeña en hallar a la amada en su realidad tangible, corporal. En este sentido, lo que el *yakṣa* se detiene a observar no es en realidad el universo; más bien busca reducir la totalidad del cosmos a la individualidad de la amada. Desconoce la posibilidad inversa: hallar lo individual en la totalidad. El precio de una mirada así es, desde luego, alto: supone, de algún modo,

renunciar a la amada misma. Esa es la apuesta de Vedāntadeśika. Tal vez por ello unos cuantos versos atrás Rāma descalifica el consuelo que puede hallarse en una unión puramente imaginativa:

La noche que antaño parecía volar  
 en la urgencia del deseo,  
 en medio de nuestros abrazos y caricias,  
 hoy no acaba de una vez por todas,  
 interrumpida por las largas y dolorosas  
 fantasías de que estoy contigo, oh, querida (*Haṃsasandeśa* 2.33).

La palabra clave es *kalpanā*, “fantasía”, una forma afín a *saṅkalpa*, el medio por el que el *yakṣa* aspira a unirse con su amada. Así pues, frente a las limitaciones de un amor que pende del frágil universo mental y que encuentra en el deseo vehemente tanto un remedio como un obstáculo, Rāma ha preferido un camino distinto. Algo en sus palabras anticipa la inutilidad de querer poseer a la amada en el aquí y el ahora. Su apuesta no se reduce, sin embargo, a resignación. Rāma se detiene a mirar de verdad lo único que está a su alcance, esta creación, para encontrar en ella un asidero. Es un momento crítico, una especie de infidelidad necesaria: solo aceptando este nuevo romance con el cielo y la tierra, Rāma halla el consuelo que hace a Sītā más próxima. Vedāntadeśika hace frente a la ausencia con un símbolo de estabilidad y permanencia.

En el otro extremo, hacia el final de su poema, Kālidāsa reconoce que el amor no escapa al samsara y más bien confirma su carácter transitorio. Inmerso en el samsara, el hombre está, pues, condenado a buscar, consumir y perder una y otra vez el amor:

¿Quién hay cuya vida sea solo alegría o solo dolor?  
 La buena fortuna va y viene como el girar de la rueda  
 (*Meghadūta* 106).

Kālidāsa concibe el amor no como una vía para trascender la existencia mundana, sino como la experiencia más sublime a la que puede aspirarse en esta vida. *La nube mensajera* encarna esta visión, fundamentada

de principio a fin en la fuerza inestable del deseo. Aunque el poema se inspira en la autoridad del *Rāmāyaṇa*, al mismo tiempo cuestiona el mundo idealizado que proyecta la historia de Rāma y Sītā, pues, al parecer no creía en ese ideal (Ingalls, 1976, p. 22). Soplan otros vientos. Al sustituir ese mundo con una visión más próxima a la condición humana, el arte literario da un paso más en la ruta que conduce al estanque completo de la India clásica. La recreación de Vedāntadeśika nos enseña, sin embargo, que la dinámica no opera en una sola dirección. Inspirado en la autoridad del *Rāmāyaṇa*, pero también en la de Kālidāsa, su poema describe el movimiento contrario, de vuelta el gran loto en el centro del estanque, donde el amor humano encuentra su fundamento en el amor divino, y la literatura, el suyo en la vivencia religiosa.

### **Amor humano, amor divino**

Separado de su pareja, el amante padece no solo la distancia física sino asimismo la ominosa sombra del olvido. Y el olvido solo puede combatirse con su opuesto, con una memoria imaginativa, la facultad que el amor reclama para hacer visible lo invisible, alterar el sentido del tiempo, anular la distancia. Así, el recuerdo se encuentra en la base tanto de la imaginación guiada por el deseo (Kālidāsa) como de la sublimación de ese deseo a través de la omnipresencia del orden cósmico (Vedāntadeśika). Usando como medio el poder de la fantasía (*saṅkalpa*), el mensaje de *La nube mensajera* transforma el acto primordial de recordar en un acto eminentemente subjetivo. Recordar a través de la fuerza sola del deseo conlleva una empatía basada en las huellas físicas de la separación, tal como estas emergen en el universo mental de los amantes. Como explica el comentarista Mallinātha, que los amantes manifiesten los mismos signos corporales de agonía —“tu frágil y exhausto cuerpo [...] su frágil y tan exhausto cuerpo”— es una forma de indicar que un mismo *pathos*, el deseo, los une (*Sañjīvanī* 99). En el mismo tono, el comentarista Vallabhadeva afirma que una unión a través de la semejanza de los cuerpos es lo que queda a los amantes atormentados por la ausencia (*Meghadūta* 99, con el comentario

de Vallabhadeva). El recuerdo toma así la forma de la imagen más inmediata: el cuerpo como objeto lógico del deseo.

En *El ganso mensajero*, por el contrario, el recuerdo permite proyectar el encuentro amoroso más allá de la realidad individual de los amantes. La sensación de cercanía se consigue por medio de un descentramiento. Los versos evocan una unidad que tiene como condición de posibilidad el desplazamiento ya no solo de la corporeidad sino de la identidad misma de los amantes, destacando en su lugar el mundo que estos habitan: el cuerpo impersonal del cosmos. La unidad está dada de antemano en la creación, en el acto de confiar mi deseo a una realidad que me antecede y rebasa.

Para Kālidāsa, el sentido de unión se alimenta del esfuerzo personal. El énfasis en la fragilidad física tiene el efecto de llevar nuestra atención a una fuerza no corporal. Para que los cuerpos comulguen en su amor, debe ejercerse la fuerza del espíritu: imaginación, pensamiento, voluntad, las múltiples acepciones de la palabra *saṅkalpa* subordinadas en última instancia al designio del deseo. Kālidāsa explota expresivamente la pugna entre todos estos impulsos: el destino, el sufrimiento físico y el deseo en alianza con la imaginación. La intensidad poética del verso deriva justo de esta tensión, del conflicto circular entre lo corporal y lo mental, entre una mente atribulada a causa de las limitaciones que impone la separación física y un cuerpo cuya centralidad es exacerbada por el torrente de pensamientos. Juntos, mente y cuerpo precipitan la experiencia de un amor que no logra librarse del yugo de la separación. El *Meghadūta* no resuelve la aporía, más bien la dramatiza. En ese sentido, se mantiene fiel, hasta las últimas consecuencias, a la experiencia estética de la ausencia (*vipralamba*).

En comparación, el mensaje de Rāma en el *Haṃsasandēśa* parece carecer de dramatismo. Quizá es solo que su intensidad es de otro orden, una que busca quitarle gravedad a la tensión mente-cuerpo. El individuo ha dejado literalmente de luchar cuerpo a cuerpo contra el destino y se ha aliado a una fuerza que pueda hacerle frente. Para Vedāntadeśika, los amantes pueden encontrar un solaz más seguro, sentirse más cerca el uno del otro, volviéndose al universo creado. Están más cerca al dejar de anhelar ser en el otro; están más cerca al buscarse, en cambio, en ese otro.

El esteta riguroso tiene motivos para protestar: el poema parece abandonar el campo expresivo de *vipralamba*. El drama de la separación ha

dejado de ser un fin en sí mismo y se ha convertido en simple medio para una experiencia metaliteraria. No es una coincidencia. Entre las más de cien obras atribuidas a Vedāntadeśika lo que predomina es la teología.<sup>6</sup> El *Haṃsasandēśa* no es la excepción: el teólogo no desaparece en la voz del poeta, habla a través de ella. De hecho, los versos contienen una alusión explícita a esa voz: el tipo de unión que el cosmos procura a los amantes está sellada por la aposición de los pronombres *tvam-aham*, “tú-yo”, que inevitablemente remite a clásicas fórmulas religiosas como *so’ham*, “yo soy eso”, y *tat-tvam-asi*, “tú eres eso”. En el contexto teísta de Vedāntadeśika esto significa que Rāma y Sītā simbolizan el amor que se profesan dios y el alma humana.

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

Si bien el asunto amerita una reflexión más meticulosa, una opción es *śāntarasa*, el sentimiento estético de serena trascendencia, postulado por Abhinavagupta para sumar no ocho sino nueve “sabores” estéticos (*rasa*) (*Abhinavabhāratī*, vol. 1, pp. 332-335). Al respecto, puede argüirse que para la época de Vedāntadeśika, la teoría que defendió la superioridad de *śāntarasa* sobre cualquier otro sentimiento gozaba ya de aceptación, llegando incluso a convertirse en paradigma entre poetas y dramaturgos. Por ejemplo, a finales del siglo XI, tres siglos antes de Vedāntadeśika, *śāntarasa* figura de manera explícita como el sentimiento del drama alegórico de Kṛṣṇamiśra, *El ascenso de la luna del despertar* (*Prabodhacandrodaya*) (ver, por ejemplo, el prólogo). Al margen de esta posibilidad, no parece incorrecto afirmar que, en su tradicionalismo, el mensaje amoroso del *Haṃsasandēśa* contiene un elemento “moderno”: la idea de que la forma más acabada de poesía es la que sirve como medio para expresar un amor

<sup>6</sup> En la tradición del *vedānta* teísta que tuvo su máximo exponente en Rāmānuja (siglo XI), la filiación le venía a Vedāntadeśika de familia: su padre y su abuelo fueron fervientes practicantes de dicha tradición, y se cree que su bisabuelo fue discípulo directo de Rāmānuja.

divino, sin duda una influencia de los movimientos populares teístas, que desde el ámbito cultural vernáculo florecieron y se diseminaron por toda la India a partir de los siglos XI-XII.

Curiosamente, la palabra que designa el sentimiento erótico, *śṛṅgāra*, guarda en su etimología la semilla de las respuestas que ante el dilema de la separación ofrecen Kālidāsa y Vedāntadeśika. Derivada de la raíz verbal *śṛ-*, “matar”, el vocablo conduce a la misma encrucijada alcanzada por esta reflexión. Que el amor “mata” puede entenderse de dos maneras: por un lado, como una experiencia mental de carácter negativo; por el otro, como un evento de obvias implicaciones religiosas. En el primer caso es infatuación, ceguera; en el segundo, transfiguración, la realización de una identidad más profunda.

El contraste puede aplicarse a los mensajeros de los dos poemas. Según la convención, las nubes son *uddīpana*, “estimulantes” del deseo. Tal como oscurecen y alteran la atmósfera con su torrencial llegada, las nubes eclipsan la mente, sembrando ansiedad en el corazón de los amantes. En el otro extremo, el ganso es un ícono de la pureza mental y espiritual, de la ausencia de deseo. Por un lado, esto significa que Vedāntadeśika se ha apartado de una de las convenciones más importantes de la experiencia del amor en separación; por el otro, sin embargo, hay cierta continuidad.

Así, mientras que Kālidāsa menciona a los gansos como leales compañeros de la nube en su viaje hacia el norte, Vedāntadeśika nos cuenta lo que pasó con uno de esos gansos a su regreso al sur de la India, una vez terminada la época de lluvias (la estrofa 12 en los dos poemas). Al elegir a un ganso como su mensajero, Vedāntadeśika tal vez no solo quiso sugerir una continuidad espaciotemporal; quizás su intención fue recrear no solo los detalles establecidos por Kālidāsa sino su esencia misma, esto es, sugerir que al penoso esfuerzo que caracteriza al amor durante el monzón sigue una visión despejada, como los cielos abiertos del otoño. Desde esa perspectiva, la nube y el ganso no son posibilidades excluyentes, entre ellos se tiende un puente necesario, el mismo puente, cabe añadir, que une la gran cosmópolis sánscrita, personificada por Kālidāsa, con la identidad regional tamil de Vedāntadeśika.

Este sentido de continuidad nos impide pensar que, al elegir a Rāma y Sītā como los héroes de su poema, la intención de Vedāntadeśika haya

sido subrayar el antagonismo de los amores humano y divino. Por el contrario, con esta continuidad, Vedāntadeśika parece querer decirnos que al amor humano sigue el divino, que aquel lleva necesariamente a este. Su apuesta consistiría, entonces, en mostrar el modo en que el hombre podría afrontar la separación si, habiendo renunciado al deseo que inevitablemente le *mata* en el otro, mirara el mundo y a ese otro con los ojos del amor a dios.



## 6. El oficio más antiguo del mundo

### Literatura y samsara

Como hemos visto, frente al uso casi monopólico del sánscrito con fines litúrgico-religiosos a lo largo de más de un milenio, la producción en esa lengua de *belles-lettres*, ya sea por la vía del relato, la poesía o el teatro, significó toda una novedad. La novedad apunta en una dirección: el orden temporal o lo que se conoce como el samsara, precisamente el ámbito que, de acuerdo con la visión canónica, nos condena a la confusión y el extravío. De hecho, la construcción de una imagen positiva del samsara frente al mundo del más allá acabó expresándose literariamente en la forma de una rivalidad: de un lado, la vida piadosa, con los ojos puestos en el orden trascendente, en el abrazo del alma; del otro, la existencia cotidiana, que encuentra en el amor terrenal también una experiencia culminante. “Sólo dos cosas merecen la atención del hombre en esta tierra”, cantaba Bhartṛhari, el gran epigramista del siglo v, “refugiarse en los ondulantes brazos de una hermosa doncella o en las aguas expiativas del Ganges” (*Śṛīngāraśataka* 39).

Al abrazar la posibilidad de dignificar el samsara en el acto de embellecerlo e insinuar así una nueva forma de trascendencia, el sánscrito asume plenamente su identidad como vehículo de expresión de toda una

cultura y ya no únicamente de una casta y su discurso religioso. Las posibilidades para explorar con ese instrumento la existencia en su complejidad están ahora abiertas y parecen ser infinitas. Dentro de la propia tradición literaria, ello permitió el desfile sucesivo de realidades y motivos antaño impensables. Si bien en un primer momento —por ejemplo, en la obra del poeta Kālidāsa, también en el siglo v— se trata aún de figuras idealizadas, míticas o legendarias, lo relevante es que por primera vez las vemos reír y llorar, aspirar a una vida de placer y ocio, apreciar el refinamiento y la belleza, y, sobre todo, enamorarse.

A partir de este momento y a lo largo de medio milenio, la producción de *belles-lettres* en sánscrito ocurre a un ritmo vertiginoso tanto en número como en forma. Abarca no solo grandes poemas ornamentales, sino asimismo teatro, cuento, fábula, obras didácticas y varios otros géneros. Más allá del *kāvya*, en lo que en términos generales se conoce como *śāstra*, que, a falta de una mejor alternativa, podemos traducir simplemente como “ciencia”, esta trayectoria aparece confirmada en textos consagrados al arte del buen vivir, entre ellos, notablemente el *Kāmasūtra* de Vātsyāyana (aproximadamente siglo iv), en cuyas páginas se respira una atmósfera citadina progresista, donde el placer y la riqueza (*kāma* y *artha*) se convierten en medios para trascender las determinaciones de casta, oficio o edad (1.4.39). Aun cuando se trata de las aspiraciones de una élite urbana, estamos lejos de la antigua cultura patriarcal brahmánica, sobre todo en el terreno erótico. En una medida importante, ello fue posible gracias a una resignificación de la sexualidad como un bien cultural y a un reconocimiento del placer femenino al margen de la procreación (Doniger, 2015, pp. 132-133).

De vuelta a la literatura, aunque el motivo central sigue siendo el amor, las tramas que le dan vida indican nuevas tendencias, prolongaciones de su apuesta seminal por la vida del aquí y el ahora. Así, de la mano de autores como Śūdraka (aproximadamente siglo vi), en *El carrito de barro* (*Mṛcchakaṭikā*), y Daṇḍin (siglo viii), en *Aventuras de diez príncipes* (*Daśakumāracarita*), respectivamente un drama en diez actos y un romance en prosa, asistimos a una nueva fase en la dignificación del samsara. Los protagonistas no son más los seres divinos de los primeros literatos, sino hombres y mujeres de carne y hueso, en especial

miembros de la pujante clase urbana (*nāgaraka*). Y si bien la atención está puesta en figuras de jerarquía —príncipes, ministros, cortesanas—, el hecho es que por primera vez las observamos vivir auténticos dilemas sociales y morales y, en ese contexto, interactuar con una fauna inusualmente variopinta: apostadores y bandidos, falsos ascetas y brahmanes impíos, celestinas y prostitutas. Más importante aún, la innovación no se reduce a una presencia escenográfica como telón de fondo, en realidad alcanza a los protagonistas, cuyas aspiraciones se centran ahora en obtener placer y riqueza (de nuevo, *kāma* y *artha*), incluso si para ello deben pecar de egoísmo o contravenir las buenas costumbres. De este modo, el amante modelo comienza a asimilar las cualidades de una antigua figura dramática: el bufón (*vidūṣaka*, *viṭa*), cuyos chuscos retratos escénicos giran precisamente alrededor de tales aspiraciones a través de un sincero y pragmático afecto por la vida mundana. Por primera vez, poemas y relatos construyen el protagonismo de sus caracteres en tanto *bon vivants* y casanovas, rasgos asociados originalmente con el bufón (ver, por ejemplo, *Nāṭyaśāstra* 35.76-77).

Para ir más allá será necesario sugerir una idealización invertida, en la escala inferior, de modo que el bufón mismo se convierta en protagonista. Así, otro tipo de autores comenzó a contar las aventuras de estos hombres ciudadanos ávidos de sexo y dinero en un tono satírico más abierto como una forma de justificar su pertinencia literaria y atenuar el atrevimiento. Las primeras construcciones en esa dirección provienen del teatro. Sobresalen, en primer lugar, los cuatro monólogos escénicos conocidos como *Bhāṇa*, fechados hacia el siglo VI. En estos, la acción se desenvuelve en el burdel con tenorios y cortesanas, ya no como figuras incidentales, sino como protagonistas por derecho propio, protagonismo que hará saltar al primer plano una inusual atmósfera de decadencia (De, 1955, pp. 167-168).

Aproximadamente un siglo después, otras dos obras de teatro, *El santón y la cortesana* (*Bhagavadajjukam*) y *Las delicias de la embriaguez* (*Mattavilāsa*), ambas atribuidas al rey sureño Mahendravarman I, incorporarán de manera más explícita un ingrediente cardinal de este novedoso interés por los héroes venidos a menos y moralmente incorrectos: la crítica a la religión. De entrada, cabe notar que ambas piezas son los especímenes más antiguos del género farsesco (*prahasana*), definido en el *Nāṭyaśāstra*, el

gran tratado sobre dramaturgia, precisamente por su enfoque en cualquier forma de hipocresía religiosa (*dambha*): “La farsa pura tiene como fin ridiculizar a santones, ascetas, brahmanes y demás [figuras religiosas] con un lenguaje rico en chanzas [...]” (18.103-104). De este modo, el género buscó exhibir la insuficiencia del modelo dicotómico ascetismo versus hedonismo; hay una tercera vía con innumerables variantes: fingir lo primero persiguiendo en realidad lo segundo. Y para denunciar esa simulación, nada mejor que invertir las expectativas canónicas y atacar directamente a los supuestos paladines del orden moral y religioso: el *dharmā*.

Desde luego, en ese proyecto los personajes femeninos desempeñan un papel decisivo en la figura, como es de esperar, de la prostituta. En particular, *El santón y la cortesana*, cuya traducción completa se ofrece en el capítulo decimocuarto de este libro, se centra en el hilarante intercambio de almas entre un venerable yogui y una hermosa cortesana. Sorpresivamente, la simpatía del autor no recae en el santón sino en su joven novicio, Śaṅḍilya, quien con desparpajo admite llevar una vida de fe para tener asegurados techo y comida. En el fondo, la vida religiosa le parece un camino indolente, opinión que se ve justificada cuando su maestro es incapaz de sentir compasión ante la súbita muerte de la prostituta. Aunque el santón, usando sus poderes, entra en el cuerpo de la mujer y la revive, en realidad no lo mueve la misericordia, sino la oportunidad de desplegar sus logros espirituales y demostrar el poder del yoga. De hecho, la trama en ningún momento usa esta “lección” como moraleja, por ejemplo, sancionando al irreverente discípulo o condenando a la prostituta.

Al final, el efecto acumulado de todos estos ejercicios literarios parece ir en una dirección distinta, más lúdica. La excepción se convierte de pronto en la regla: la vida entretrejida alrededor del placer y la riqueza desdibuja la supuesta estabilidad del orden social, moral y religioso, el mundo idealizado del *dharmā*, que ahora parece estar infectado de hipocresía y santurronería. Por supuesto, desde la perspectiva ortodoxa, se trata únicamente de literatura, pero precisamente por no ser más que literatura, el mensaje consigue pasar inadvertido, envuelto en un velo de inocencia, y al mismo tiempo tener un profundo eco en la audiencia. Conviene abundar en ello un poco más antes de detenernos en la figura de la prostituta, el tema de esta reflexión.

## De nuevo, la fragilidad del *dharma* frente al deseo

Como cualquier otra cultura, la de la India antigua propuso diferentes ideas sobre lo que debía entenderse por una vida recta o buena. Al respecto, destaca la noción de *puruṣārtha*, literalmente, “metahumana”. Esta data del periodo védico y aparece sobre todo en diversos tratados normativos sobre ritualidad en los que se subraya la importancia de dar un sentido sacrificial a cualquier inquietud humana. Sin embargo, tiempo después adquirió nuevas connotaciones, menos restringidas a la esfera impersonal del ritual y más cercanas a aspiraciones humanas concretas.

Como parte de esta ampliación surgió la doctrina de las tres grandes metas de la existencia. Diseñado para abarcar tres grandes ámbitos de la experiencia, el modelo buscó codificar los ingredientes necesarios para una vida satisfactoria desde la perspectiva brahmánica: de un lado, *kāma* y *artha*, éxito material y placer; del otro, el *dharma*, la responsabilidad moral y el deber sociorreligioso, como el eje rector de los otros dos. De acuerdo con el discurso canónico, el *dharma* es superior porque comprende la conducta apropiada y la verdad, y, por lo tanto, de él depende la dirección y la legitimidad de cualquier otra meta.

El *Mānavadharmasāstra*, el gran código legalista sánscrito completado en los primeros siglos de nuestra era, resume bien esta preeminencia cuando afirma que solo “quienes no están sometidos a *artha* y *kāma* pueden conocer el *dharma*” (2.13). La riqueza y el placer son legítimos siempre y cuando estén supeditados al *dharma*; fuera de este control, perseguidos al margen del deber que define a cada individuo según coordenadas de estatus social, edad, oficio, etcétera, se trata de metas cuestionables y, más aún, de una fuente de contaminación.

En particular, el deseo (*kāma*) representa un peligro porque, al fomentar modalidades existenciales distintas a las permitidas, amenaza constantemente la identidad y, por lo tanto, la estabilidad ritual, social y cósmica. Más aún, según la visión ordenadora brahmánica, el deseo es la fuerza que convierte la existencia en un ciclo absurdo de nacimiento y muerte. No debe extrañar, por ende, la prolijidad de los códigos brahmánicos para condenar cualquier tentativa de emancipación; sin embargo, en la urgencia misma por normar ese impulso hay un reconocimiento

igualmente robusto de su presencia. El número de testimonios indica un rasgo inherente a la vida cotidiana. De este modo, el discurso canónico, pese a sus esfuerzos por atenuar y regular, o en el otro extremo, rechazar y demonizar, proyecta un entorno, una vez más, de diversidad en conflicto.

Son los primeros siglos de la era común, el mismo periodo que produjo, a través del arte literario, una expansión del poder expresivo del sánscrito desde el terreno puramente religioso hacia el de la cultura en general. En este novedoso contexto, la tensión entre el *dharma* y el deseo se hizo más notoria. Así, debido a su propia función dentro de la cultura sánscrita, la literatura fue un mecanismo importante para evocar esa diversidad en conflicto, por ejemplo, al proponer una relación distinta, más afirmativa, con el deseo. Desde luego, son pocas las defensas abiertas. A nivel del discurso, las estrategias de interacción son muy diversas y pueden ir de la superioridad alternada a la sumisión zalamera. Con todo, la más común es la emancipación sutil o conciliatoria, al interior del canon y sin negar la superioridad del *dharma*, de modo que sea posible la convivencia de tradición e innovación, la primera para perpetuarse, la segunda para legitimarse.

Esta estrategia subyace en diferentes grados a prácticamente todas las obras literarias sánscritas. Destaca, como anticipé líneas atrás, la estrecha relación entre los ejercicios más arriesgados y una preferencia por el tono satírico. Es como si por la inercia misma del atrevimiento hubiera sido necesario, como medio para atenuar un posible conflicto con el *establishment*, concentrar la riqueza de la vida secular en perfiles idealizados “negativamente”, es decir, personajes que invitan a la condena pública. La idealización acontece no en la escala superior sino en la inferior, como si al querer llegar a la cotidianidad y reconocer la centralidad del deseo en ella, fuera necesario, a fin de salvaguardar el *statu quo*, exagerar o deformar la imagen, irse al otro extremo.

El héroe ciudadano (*nāgaraka*) deja así de ser un modelo ideal, el miembro de una élite, para convertirse en una caricatura. Es un fanfarrón rústico, sin el refinamiento ni el buen gusto de sus antecesores; sus maneras son grotescas; su vestimenta, chillona, y se rodea de aduladores que lo llenan de empalagosas alabanzas o de bribones con malas intenciones.

La distorsión penetra prácticamente todos los ámbitos de la vida y no se concentra más en los glotones y los bufones de las obras tempranas.

La fauna de la sátira incluye médicos y astrólogos fraudulentos, avaros comerciantes y jueces corruptos, militares licenciosos y detestables burócratas y, sobre todo, por obvias razones, figuras religiosas controvertibles: hechiceros y adivinos, yoguis tántricos expertos en magia negra, brahmanes impíos, monjes alcohólicos, gurús hedonistas y toda clase de herejes y apóstatas.

Como cabría esperar, esta afirmación ambivalente del orden secular, al mismo tiempo celebratoria y hostil, aparece encarnada, asimismo, y quizá con mayor patencia, por los personajes femeninos de la sátira. El asunto amerita una sección aparte en conexión con el lugar de la mujer en la sociedad tradicional india.

### Secularidad y feminidad

Tal como sucedió en otras sociedades antiguas patriarcales, la india estableció un estrecho vínculo entre el ser mujer y la esfera del deseo. Así, el extendido juicio negativo sobre la mujer en el seno de la tradición brahmánica casi siempre involucra, sea de manera explícita o implícita, una profunda reserva respecto a la facultad volitiva y la capacidad de acción. La supuesta debilidad de la mujer frente al deseo y, en un sentido más amplio, frente a las caprichosas fuerzas del orden secular, no solo compromete su adherencia al *dharma*; más importante aún, la reduce a una fuente de tentación y extravío para los varones. Desde una época muy antigua, por ejemplo, en los himnos del *R̥gveda*, aparece la idea de que la mujer, por igual terrenal o divina, aleja al hombre de sus sagrados deberes debido a su facilidad para caer presa de la pasión y a su ingénita habilidad para seducir. La extensa lista de testimonios podría iniciar con la historia de Yama y Yamī, el lamento del sabio Agastya contra su mujer Lopāmudrā, el mito de Urvaśī y Purūravas, entre otros (*R̥gveda* 10.10, 1.179, 10.95).

En un sentido más amplio, desde luego, este señalamiento oculta una ansiedad por la transgresión de casta. La mujer es el medio para perpetuar la pureza de casta o bien para corromperla, y la manera más simple de contrarrestar cualquier riesgo es encauzar el deseo en una dirección conyugal regulada por estamentos, de modo que la aspiración más alta

de una mujer sea conseguir un marido de su propia clase y convertirse en madre, para así servir a la estabilidad familiar y social. En todo caso, es necesario ejercer una vigilancia escrupulosa que garantice la sujeción de esta “promiscuidad natural” a los principios del *dharma*. En suma, el control debe ser permanente, de modo que la existencia femenina quede ceñida de principio a fin a las expectativas masculinas. Padre, marido e hijos varones cumplen esta tarea de contención: “Durante la infancia, el padre debe cuidarla; durante la juventud, el marido, y en la vejez, el hijo. La independencia es algo que no compete a la mujer”, sentencia categórico Vasiṣṭha en su *Dharmasūtra* (5.3).

Los testimonios se repiten en el corpus ortodoxo brahmánico. Por ejemplo, la *Maitrāyaṇīsamhitā* afirma que la mujer no es de fiar y la clasifica, al lado de las apuestas y el alcohol, como una de las más grandes calamidades (10.27.12); el *Śatapathabrāhmaṇa* define a la mujer como una criatura maligna, al lado de parias, perros y cuervos (14.11.31), y el *Mānavadharmasāstra* insiste en la necesidad de vigilar a la mujer en virtud de su promiscuidad innata (9.14-17).

Por influencia de la visión brahmánica, muchos otros tipos de textos se sumaron a esta condena. Así, salvo por algún matiz añadido, una postura moralizante similar recorre los tratados ascéticos, las épicas o el *Arthasāstra* de Kauṭilya. En el *Mahābhārata* leemos, por ejemplo, que las mujeres son “el fundamento de la lujuria” (12.34.33) y que, presas del deseo, pueden olvidar familia, padre, madre, hermano y marido (13.19.92-94). Por su parte, varios pasajes del *Arthasāstra* reproducen el prejuicio, por ejemplo, al fijar severos castigos, golpes incluidos, para la mujer insumisa (3.3.7-10), aun a pesar de reconocer derechos para la mujer en el terreno material (3.2.14-37), incluidos los derechos de las prostitutas (véase 2.27).

Como se dijo, el *Kāmasūtra* y la tradición que este texto inaugura ofrecen una visión progresista al concebir el placer como un bien cultural del que la mujer puede participar, pero incluso aquí prevalece la práctica de definirla en función de su nexa con el deseo. El deseo femenino es mayor que el masculino, insiste el texto, y, por lo tanto, a fin de evitar el adulterio, es necesario gratificar este exceso; es decir, la mujer sigue siendo una criatura amenazante por mor de su sexualidad, y frente a ello el hombre debe adoptar una actitud vigilante, si bien en este caso el control más eficaz es

el propio deseo a través del dominio de las artes amatorias (Doniger, 2015, cap. 6).

Una vez más, por el lugar que desde su origen ocupó la creación literaria en la cultura sánscrita, fue ahí donde cobraron vida nuevas ideas sobre la identidad femenina. De entrada, al centrar su atención en el orden secular y rehabilitar el deseo, la literatura otorgó a la mujer un protagonismo inédito. La omnipresencia del tema erótico en la literatura sánscrita significa la omnipresencia de la mujer. Con ello, desde luego, parece reproducir el estereotipo. Incontables piezas teatrales, poemas y relatos construyen una identidad femenina únicamente en torno a la capacidad de la mujer para amar dentro de las expectativas sociales masculinas. El asunto es, sin embargo, más complejo: la emancipación es, de nuevo, sutil, sin crear un conflicto abierto con las expectativas ortodoxas, pero sin dejarse someter por completo a sus prescripciones.

En esta coyuntura, aquí y allá se asoman ejercicios más arriesgados, protagonistas capaces de insinuar otras posibilidades o de cuestionar el *establishment*, aunque por ello paguen diferentes precios literarios. Sobresale, por ejemplo, el retrato de la mujer enamorada como un ser autónomo y osado. Varios poemas construyen su trama en torno a mujeres, a veces casadas, que desafían el juicio social y los peligros nocturnos, y furtivamente salen a buscar a sus amantes (Baldissera, 2016, p. 35). Al subrayar el arrojío espontáneo de la joven enamorada, la literatura consigue resistir la condena e incluso suscitar simpatía: el amor libre, aunque ilícito, es superior al amor conyugal precisamente por no estar atado a un contrato social. He aquí una aportación decisiva para la construcción, en fases posteriores, de la prostituta como heroína literaria.

Desde luego, resulta lógico asumir que al presentar a estas amantes osadas, la literatura simplemente “refleja un deseo de evasión en el mito romántico” (Baldissera, 2016, p. 38). Sin embargo, a la par de esa ruta de análisis, no debe pasarse por alto que la construcción literaria de la amante consigue poner el dedo sobre la llaga, visibilizar el dilema de fondo: la libertad para actuar. De manera indirecta, la literatura nos permite comprender que, puesto que el deseo presupone algún tipo de libertad de acción, en realidad, reducir a la mujer a una criatura deseosa es una forma de estigmatizar dicha libertad.

En efecto, las fuentes sobre el *dharma* parecen desconocer una libertad femenina positiva, salvo aquella que le sea útil al varón, notablemente en los ámbitos ritual y doméstico (Jamison, 2006, pp. 191-194). El ocasional reconocimiento de una capacidad femenina de acción fuera de estos ámbitos casi siempre apunta al terreno sexual, pero con un juicio negativo añadido, es decir, como una transgresión de la expectativa social-marital. En tales casos, los textos pueden tornarse sumamente prolijos y dar cuenta del sinnúmero de infidelidades en las que puede incurrir la mujer que se atreve a afirmar su individualidad (Jamison, 2006, pp. 195-199). El grado de libertad de una mujer es, pues, proporcional a su promiscuidad.

La imagen resultante es dicotómica: o se es una doncella casta, una madre abnegada y una viuda resignada, pero con un poder de acción ceñido a las expectativas masculinas, o bien una adúltera sin escrúpulos. En todo caso, la infidelidad real en una relación de pareja es la manifestación extrema de esta infidelidad subyacente, la de la simple libertad para decidir y actuar. A través de una meditación sostenida en esa misma ecuación —“mujer es deseo”—, la literatura consigue suavizar la dicotomía y externalizar la principal virtud de estas mujeres ardorosas: su libertad.

Se trata, por supuesto, de una línea muy frágil y escurridiza, de una momentánea tregua literaria. Para correr un riesgo aún mayor, será necesario presentar a esas mujeres autónomas y osadas sin contravenir la expectativa canónica: la mujer que ama libremente podrá cautivarnos, pero para dejar en claro que se trata de “ciertas” mujeres y no de “nuestras” mujeres será necesario investir las con una identidad menos próxima. Esta combinación de fuerzas creó las condiciones para convertir en protagonistas literarias a prostitutas y cortesanas (*veśyā, gaṇikā*). La fórmula no deja de ser paradójica. Al condenar de antemano la libertad femenina por su vínculo con el deseo, la manifestación plena de esa capacidad solo puede acontecer en la figura que mejor encarna la expresión libre del deseo: la prostituta, quien pasa así a simbolizar la máxima emancipación (figura admirable) en virtud de su corrupción (figura detestable).

Este es el paradójico sacrificio que la literatura debió asumir ante la tentativa de querer ir más lejos con el tema de la libertad femenina para actuar. No es, desde luego, una fórmula homogénea o sin matices; hay variantes, y su visibilidad es, en buena medida, paralela al movimiento de

externalización del orden secular asociado con el desarrollo histórico del arte literario sánscrito.

### La prostituta como personaje literario

Mucho antes de eso, el corpus védico contiene numerosos testimonios sobre el ejercicio de la prostitución. Algunos datan de una época tan remota como la del *Rgveda* (siglo XII a. e. c.) y en general oscilan entre el rechazo moralizante, con la prostituta como fuente de impureza, y el reconocimiento de su importancia ritual. La ambivalencia puede resumirse con la fórmula “mal necesario”. En particular, la prostituta es necesaria debido a su arquetípica asociación con la fertilidad, a la que a su vez es implícita la asociación, igualmente primitiva, entre sexualidad, fecundidad y humedad. La presencia ritual de prostitutas para poner fin a una sequía o en las fiestas de primavera para promover la fertilidad de la tierra, y más tarde en el ámbito marcial y político para atraer buena fortuna, está bien documentada (por ejemplo, *Rāmāyaṇa* 2.32.3, 6.116.62-63; *Mahābhārata* 8.94.26, etc.). Varios relatos redondean el influjo mágico de la prostituta sobre la naturaleza al combinar su sexualidad desbordada con la continencia ascética, entendida como una fuente calorífica. Indra en el cielo y los reyes en la tierra envían respectivamente a ninfas y prostitutas para que seduzcan a sabios célibes, un encuentro de humedad y calor que garantiza el derramamiento de semen, asociado simbólicamente con la lluvia. El ritual mejor documentado de ese tipo es el *mahāvṛata*, el “gran voto”, descrito en los *Śrautasūtras* (Gonda, 1975, pp. 78-87; Namouchi, 1995, pp. 28-31). De este conjunto de asociaciones, con la prostituta concebida como fuente inagotable de vitalidad, se desprende la conocida institución india de las “esclavas del dios” (*devadāsīs*), es decir, el estamento hereditario de prostitutas vinculadas a los templos. También en este caso, la prostituta es vista como una ofrenda que apacigua la ira de los dioses y atrae buena fortuna.

Desde ese pasado, sin perder sus asociaciones simbólicas y rituales, la prostituta va a transitar al ámbito propiamente literario. Debemos a Kālidāsa, a principios del siglo V, una de las primeras alusiones. La hallamos

en su poema *La nube mensajera* (*Meghadūta*), al que me referí en el capítulo anterior:

Una vez ahí, tras recibir tus primeras gotas de lluvia,  
 auténtico bálsamo para los rasguños sobre su piel,  
 las cortesanas del templo te lanzarán miradas coquetas  
 con el rabillo del ojo, que parece extenderse sin fin  
 cual enjambre de abejas en pleno vuelo (35).

Varios otros textos, entre ellos los también ya referidos *El carrito de barro* (*Mṛcchakaṭikā*) y *Aventuras de diez príncipes* (*Daśakumāracarita*), presentan una imagen positiva de la prostituta que da continuidad a su función ritual. A esta imagen se suma el juicio de influyentes obras “teóricas”, como el *Kāmasūtra*, en las que aparece canonizado el tema de las artes que estas mujeres dominan, con el consecuente reconocimiento masculino (1.3.15-18). Por su parte, en el terreno teatral, el *Nāṭyaśāstra* establece que las cortesanas son personajes femeninos “superiores” (*uttama*), al lado de ninfas, reinas y aristócratas, y, por lo tanto, pueden expresarse en sánscrito, un privilegio reservado a los varones educados de las clases altas (24.23, 17.39-42).

Sin embargo, una lectura atenta permite concluir que la imagen positiva de estas prostitutas descansa en el hecho de que sus prerrogativas están supeditadas a las expectativas sociales (y las convenciones literarias) en torno al amor romántico, lo que les permite confundirse con las heroínas tradicionales. Se trata, pues, de una libertad idealizada, dependiente del cumplimiento de la meta amorosa en un sentido romántico, y por lo tanto, dependiente del amante varón. Vasantasenā, la refinada prostituta de *El carrito de barro* (*Mṛcchakaṭikā*), el drama de Śūdraka, es el ejemplo paradigmático. La mujer redime su impuro pasado al enamorarse de Carudatta, un comerciante empobrecido, condición que, dicho por ella misma, garantiza la sinceridad de sus sentimientos y la “exime de las injurias de la gente”. Desde luego, el “deseo de amar a un hombre y no de atender [a un cliente]” supone abandonar el oficio, contrariar a su madre, rechazar a pretendientes opulentos, etcétera, pruebas que Vasantasenā supera hasta convertirse incluso en “esposa legítima” de Carudatta, aunque

sin destruir el matrimonio del comerciante y más bien integrándose a él armónicamente (2.34, 2.18, 10.327). Este tipo de protagonismo femenino está subordinado al masculino y, por lo tanto, fuera de esa subordinación romántica, la prostituta sigue siendo una criatura deleznable a causa precisamente de su emancipación. La duda se impone: ¿qué pasaría si una prostituta manifestara abiertamente su sexualidad sin un fin romántico, volviendo incluso secundario al hombre?

Como dijimos, la trayectoria de la literatura sánscrita describe un giro importante en otras obras, en especial en aquellas donde el humor y la aventura adquieren un tono más mordaz y crudo. Así, con base también en el nexo entre feminidad y deseo, a la idealización invertida, satírica, del héroe ciudadano corresponde necesariamente, del lado femenino, la figura de la prostituta codiciosa y, cuando esta envejece, la cruel “proxeneta” (*kuṭṭaṇī*), o en el argot burdelesco, la “madre” o “progenitora” (*matṛ, jananī*). En un sentido profundo, cuando los valores seculares ocupan el primer plano al extremo de corromper y asfixiar por completo el *dharma* y reducirlo a mera apariencia, la protagonista solo puede ser una mujer igualmente “torcida”. Más importante aún, solo a este precio, una mujer y una prostituta pueden emanciparse del ideal romántico-amoroso, imponerse sobre los caracteres masculinos y convertirse en protagonistas por derecho propio.

En esos casos, tal como sucede con los otros personajes de la sátira, en cierto sentido la prostituta representa al género femenino: es la expresión concentrada del samsara, el mundo del deseo; ella externaliza lo que yace bajo control en el resto de las mujeres y ahora, además, sin el disfraz romántico de las primeras cortesanas heroínas; externaliza el ejercicio libre y sin fines ulteriores, no solo el fin conyugal, sino ahora también el fin romántico, de la capacidad volitiva y sexual. El tono satírico se alía así a la expectativa normativa para estigmatizar y castigar la anomalía en el acto mismo de darle salida literaria e insinuar su cotidianidad. Esto explica la ansiedad, también plasmada literariamente, ante la posibilidad de que esa prostituta emerja en la viuda, en la renunciante, en la mujer de abolengo y en la esposa fiel.

Al respecto, debemos uno de los ejemplos más logrados a Kṣemendra, autor del siglo XI. En su relato *Madre por conveniencia* (*Samayamātrkā*),

Kṣemendra presenta una prostituta que es heroína en toda la extensión de la palabra. Conviene, pues, a fin de redondear nuestra reflexión, detenernos en la historia y su “torcida” protagonista.

### **Kṣemendra o el protagonismo satírico de la prostituta**

*Madre por conveniencia* ofrece un mordaz retrato de los vicios y la hipocresía de la sociedad india desde la perspectiva marginal de la artera madama Kaṅkāli y su joven aprendiz, la prostituta Kalāvati. Esta acaba de perder a su “madre” y en medio de su desconsuelo recibe la visita de un viejo amigo, barbero de oficio, quien le aconseja adoptar a una nueva tutora y acto seguido le recomienda a Kaṅkāli (1.32-40). Al ver en Kalāvati una oportunidad inmejorable para ganarse la vida, Kaṅkāli se convierte en su “madre por conveniencia” y empieza a enseñarle el oficio. El entrenamiento comprende las consabidas lecciones para conseguir clientes, enamorarlos, dejarlos sin un cinco y elegantemente echarlos (*Kāmasūtra* 6.3.39-44), secuencia que Kalāvati pone en práctica a expensas del ingenuo hijo de un acaudalado comerciante.

¿Simple relato burdelesco con un predecible fin didáctico? No exactamente. En realidad, a esta trama subyace una inquietud más honda, entretrejida por la relación entre literatura y secularidad, entre secularidad y deseo, entre deseo, feminidad y prostitución. En el centro de esa compleja red de motivos, Kṣemendra introduce un profundo cuestionamiento en torno a los valores religiosos tradicionales. Con ese fin crea el personaje de una prostituta que es al mismo tiempo profana y sagrada. Para ello tenía a su alcance numerosos antecedentes literarios y, más importante aún, el ambiente social y religioso idóneo. Para empezar, la sospecha de que detrás de la monja se oculta una alcahueta, una prostituta o ambas, se repite en varias fuentes y forma parte de la angustia, antes explorada, en torno a la libertad femenina para actuar. Ya los códigos brahmánicos reprobaban a las mujeres que desafiaban su exclusión de la esfera del *dharma* y se convertían en ascetas (Jamison, 2006, pp. 205-209). Semejante tentativa, establecen diversas fuentes, entre ellas el *Kāmasūtra*, no pone fin a la innata

debilidad femenina por el placer; en realidad, es una vía para consumarla secretamente y, de paso, extraviar a otros (5.4.43, 5.4.63, 5.5.24).

La literatura recoge esa sospecha y se regodea en ella. Algunos textos lo harán con indulgencia, por medio de monjas que se “permiten” actuar como celestinas en nombre del amor verdadero, en un gesto de compasión. Otros, en cambio, reiteran en mayor o menor medida el tono hostil de las fuentes legalistas (los *Dharmasūtras*, el *Mānavadharmasāstra*, etc.) y asocian la pericia de monjas y ascetas como intermediarias no precisamente con una misión noble. Por ejemplo, en el referido *Aventuras de diez príncipes* (*Daśakumāracarita*) de Daṇḍin, una monja budista de nombre Dharmarakṣitā actúa como “madre” de la codiciosa prostituta Kāmamañjarī y, páginas más adelante, el príncipe Upahāvarman acude a una vieja monja para que le ayude a conquistar a la reina Kalpasundarī con la intención de usurpar el trono de su marido (2.2, 2.3).

Lo que se dijo antes respecto al paulatino protagonismo literario de la prostituta vale entonces también para el personaje de la mujer religiosa: del tratamiento benevolente con base en una expectativa romántica que no atenta contra la superioridad masculina transitamos a la condena moral y la estigmatización. Solo a este precio social, como artera prostituta y falsa creyente, podrá emerger una heroína autónoma. La fusión de ambas figuras alcanza plena expresión en Kṣemendra.

Para llegar ahí hace falta, sin embargo, un ingrediente más. La monja-proxeneta asimiló gradualmente, por el lado de la religión, la “perversión” asociada con los cultos marginales que hacia los siglos VII y VIII se diseminaron por toda la India y que hoy englobamos bajo la categoría “tantra”. Así, el nexo entre la religiosidad femenina y el mundo del deseo comenzó a presuponer, para ser completo, un trasfondo tántrico.

*Malatī y Mādhava*, drama de Bhavabhūti (s. VII), contiene un primer antecedente en esa dirección: al otro extremo de la monja que se permite alcahuetear por una “buena causa”, el texto introduce a la asceta Kalpakunḍalā, “cuyo intrépido vuelo a través del firmamento hacía resonar sus terribles campanas contra un collar de calaveras oscilantes” (5.3). Esta mujer de “siniestra belleza” es la compinche del aterrador Aghoraghaṇṭa, un iniciado en la secta tántrica de los *kāpālikas* (“los portadores de cráneos”), con quien planea ofrecer en sacrificio a la princesa Malatī ante la

horripilante diosa Cāmuṇḍā, llamada también Karālā, la misma diosa que Kṣemendra invoca en *Madre por conveniencia*, para luego asociarla con la protagonista, la madama Kaṅkālī.

En suma, la proliferación de las doctrinas y las prácticas heterodoxas tántricas dio nueva vida literaria a la antigua tensión entre las fuerzas del samsara y el *dharma*, la tensión que gradualmente catapultó como protagonista a la prostituta conforme a la trayectoria antes descrita, con su desenlace lógico en una representación satírica. Entonces, con *Madre por conveniencia*, Kṣemendra consuma la emancipación satírica de la prostituta como heroína literaria, poniendo el acento en la dimensión también femenina del universo tántrico, especialmente respecto al culto a la diosa o *śakti*. En efecto, Kṣemendra desplaza por completo el centro de gravedad a una figura femenina al margen de cualquier aspiración romántica, al margen incluso de un mensaje didáctico para los varones. Las verdaderas y únicas protagonistas de su historia, la “madre” Kaṅkālī y su “hija” Kalāvati, son siniestramente autónomas. Para ello, de nuevo, Kṣemendra tuvo que dar un paso adelante en relación con ejercicios similares previos y convertir a la propia diosa tántrica en un personaje literario. Las diosas terribles que figuran en poemas y dramas previos no son caracteres; su presencia es más bien escenográfica. Piénsese en la propia diosa Cāmuṇḍā-Karālā en *Malatī y Mādhava*. En cambio, a través de divertidas insinuaciones y dobles sentidos, Kṣemendra crea un lazo entre la madama Kaṅkālī y la feroz diosa tántrica. El asunto puede plantearse al revés: la absoluta independencia de la proxeneta exige una fusión, del lado religioso, ya no con la iniciada tántrica (ese es el papel de la aprendiz Kalāvati) sino con la diosa misma.

Con todos estos ingredientes reunidos en torno a la imagen de una diosa voraz y febril, Kṣemendra no solo consigue mofarse del culto orgiástico asociado con semejante deidad; en última instancia, desnuda la hipocresía de cualquier credo como una extensión de la fragilidad humana en un sentido profundo. Literatura y religión convergen. De pronto, en tanto criatura profana y sagrada, la prostituta no solo se emancipa del yugo masculino; su “corrupción” desnuda la fragilidad de los valores religiosos tradicionales y la búsqueda de una verdad transmundana. Estamos en el otro extremo: el sarcasmo no revela un simple foco de contaminación, una excepción al *dharma*, sino la omnipresencia del interés secular.

## 7. Hipocresía religiosa

### Tantra y literatura

En las últimas décadas, las voces *tantra*, *tántrico* y *tantrismo* se han ganado un sitio en muchas lenguas occidentales, incluido el español, sumando su abigarrada carga semántica a la imagen que el mundo contemporáneo se ha formado de la India. Luego de transitar por el colonialismo, el orientalismo y la espiritualidad *new age*, y dentro de la India, por el neohinduismo y el nacionalismo, las palabras evocan hoy tanto una elevada espiritualidad como actitudes más bien seculares. Como cabría esperar, la relación que este abanico contrastante de sentidos guarda con el uso antiguo de la palabra *tantra*, así como con los fenómenos religiosos que esta designaba, no siempre es claro. Además, suele desconocerse la historia de los sentimientos e imágenes que el término ha evocado, sobre todo en el terreno literario.

Gracias a Hugh Urban, hoy conocemos mejor algunos de los episodios más recientes de esa construcción, gestados a lo largo de los siglos XIX y XX. En *Tantra. Sex, Secrecy, Politics, and Power in the Study of Religion*, Urban recoge y analiza los detalles detrás de la recepción moderna del tantra a la luz del encuentro con la India en general. Concebida como la visión de lo otro dentro de lo otro, de lo exótico dentro de lo exótico, la recepción

moderna del tantra está conformada por un complejo intercambio entre proyecciones occidentales y autóctonas. Del lado occidental, el intercambio ha desembocado, en especial en los últimos años, en la imagen popular del tantra como el punto de encuentro de la vida religiosa y el erotismo, una combinación condensada en fórmulas como “sexo sagrado”, “espiritualidad orgásmica”, entre otras, y a menudo extrapolada, en franca preferencia por el sexo, a través de una asociación con las antiguas artes amatorias indias, por lo general con base en una lectura superficial de obras clásicas en la materia, como el *Kāmasūtra*. El resultado es lo que podemos llamar el estereotipo hedonista del tantra.

Ahora bien, esta visión consume una trayectoria más compleja. Al respecto, cabe destacar que la primera reacción occidental hacia el tantra, durante la colonia británica, juzgó sus prácticas y doctrinas como el lado abominable y repugnante de la mente india, algo cuya existencia solo podía explicarse por un proceso de degradación respecto a una supuesta época dorada, asociada de manera casi unánime con la tradición védica y la religión brahmánica. A lo largo del siglo XIX, la propia intelectualidad brahmánica india abrazó y reprodujo esta imagen como parte de la construcción de una identidad religiosa hinduista ortodoxa y, por lo tanto, ajena a la huella tántrica.

Así pues, la alusión hoy en la India a los cultos tántricos remite, como primera respuesta, a hechicería, magia negra, fuerzas diabólicas, superstición, idolatría y, por lo tanto, a prácticas ilícitas, inmoralidad y decadencia. A todas estas asociaciones subyace evidentemente una fobia puritana a la diversidad, la alteridad y lo marginal. De nuevo, aunque históricamente esta imagen descansa también sobre una base colonialista con sentimientos europeos, su vigencia es sobre todo un fenómeno indio (Urban, 2003, pp. 38-45). Es el estereotipo siniestro o macabro del tantra.

Por último, cabe señalar que las distintas facetas detrás de la representación contemporánea del tantra, aunque ciertamente con mayor énfasis la que tiene relación con su lado macabro, suelen presuponer un trasfondo paródico o cómico que redondea la imagen. Hablamos, por lo tanto, de una representación que históricamente se ha prestado a ser satirizada. Este rasgo posee particular relevancia para nuestra reflexión en las siguientes

páginas precisamente porque nos recuerda que se trata de un estereotipo. Volveré a ello.

Hasta aquí el recuento. Hagamos ahora la pregunta obligada: ¿son modernas estas actitudes? ¿Cuándo comenzaron y por qué? Para el estudioso de la literatura sánscrita, la duda conduce a diversas fuentes antiguas en las que es visible una actitud de reserva y rechazo hacia figuras marginales, cuyas creencias y prácticas podemos incluir, en retrospectiva, en la categoría de tantra. Pienso en primer lugar en las voces críticas o suspicaces que emergen en textos como los Purāṇas o en diversos tratados filosóficos de corte escolástico, es decir, en obras al margen del arte literario en sentido estricto.

Aunque tales testimonios son desde luego relevantes y no pueden descartarse, aquí quiero centrarme, en cambio, en los antecedentes propiamente literarios del estereotipo. Hago esto, además, porque mi interés no es el tantra como tal o los cultos detrás del estereotipo, un tema bien estudiado, sino precisamente el estereotipo literario. El tema no ha sido explorado del todo en lo que concierne a las fuentes sánscritas, y reclama, por lo tanto, una mayor atención. El propio Hugh Urban apenas lo menciona (2003, p. 107). Más aún, en relación con la propia literatura sánscrita, la tendencia ha sido usar los testimonios como una flecha que apunta hacia fuera del ámbito literario, ya sea en términos históricos, filológicos, etcétera, y no como el síntoma de un fenómeno digno de atención en sí mismo (Bloomfield, 1924; De, 1955; Wojtilla, 1984). Mi postura es que tal enfoque pasa por alto la dimensión propiamente literaria de esos testimonios y, en consecuencia, pone en un mismo nivel el estereotipo que de ellos se desprende, el tono crítico de los textos sánscritos no literarios y, finalmente, el discurso moderno en torno al tantra. A la luz de estas observaciones cabe, pues, preguntarse: ¿cómo surge el estereotipo literario del tantra y bajo qué premisas?

### **El elemento macabro**

El personaje de la mujer religiosa que despierta suspicacia o escandaliza las buenas conciencias constituye un fértil punto de partida. En el capítulo

anterior tuve oportunidad de decir algunas cosas al respecto. Hice notar, por ejemplo, la asociación entre el personaje de la mujer religiosa y el mundo del deseo. En efecto, la sospecha de que detrás de la monja se oculta una alcahueta, una prostituta o ambas se repite en toda clase de fuentes, no solo literarias. Ya los códigos brahmánicos reprobaban a las mujeres que desafiaban su exclusión de la esfera religiosa, la esfera del *dharma*, y se convertían en ascetas; con mayor razón, por obvias razones, si se unían a órdenes budistas o jainistas (*Mānavadharmasāstra* 5.89-90, 8.363). Semejante tentativa, insinúan tales fuentes, no pone fin al vínculo innato de la mujer con la esfera del deseo; en realidad, es una vía más para afirmarlo. Como también señalé, la literatura hizo suya esta sospecha, por ejemplo, a través de monjas que actúan como celestinas en nombre del amor verdadero. En esa línea, Kāmandakī, la monja budista que une a la princesa Malatī y al príncipe Mādhava en el drama homónimo de Bhavabhūti, es un buen ejemplo (*Mālatīmādhava*, primer acto). Este tipo de complicidad “inocente” del lado del amor y por compasión está presente también en Kālidāsa a través de la monja-alcahueta Kauśikī, personaje de su drama *Mālavikāgnimitra* (actos 1 y 5). En el otro extremo, sin embargo, diversas obras poéticas y teatrales secundaron el tono hostil de las fuentes legalistas y no necesariamente asociaron a las monjas-celestinas con una misión noble. Ya referí el caso de la monja budista Dharmarakṣitā, consejera de la perversa prostituta Kāmamañjarī en el romance en prosa de Daṇḍin *Aventuras de diez príncipes* (*Daśakumāracarita*). Los relatos sobre las vidas pasadas del Buda contienen numerosos testimonios en un tono similar (Bloomfield, 1924, pp. 236-242).

El interés implícito de estas tramas en el conflicto entre el orden canónico y las fuerzas de la vida secular, en especial entre el *dharma* y el deseo (*kāma*), abrió las puertas a una figura paródicamente ambigua y, por ello mismo, extravagante e inasible, una mujer que es al mismo tiempo profana y sagrada. Con el fin de redondear la naturaleza “torcida” de esta nueva figura, la literatura vio un gran potencial en los cultos tántricos. Así, la asociación, de suyo escandalosa, entre religiosidad femenina y deseo comenzó a suponer, con marcada persistencia, un trasfondo tántrico. En particular, dicho trasfondo cobró la forma de una atmósfera macabra y tétrica que evoca imágenes de perversión y decadencia.

En *Mālatī y Mādhava*, además de la bienintencionada monja-celestina Kāmandakī y de Kalpakuṇḍalā, la iniciada tántrica que pretende sacrificar a la princesa Malatī ante la aterradora diosa Cāmuṇḍā,<sup>7</sup> Bhavabhūti introduce a otra mujer religiosa inusual, un híbrido de aquellas dos: la monja Saudāminī. Alguna vez estudiante de Kāmandakī, Saudāminī “se marchó a las montañas para iniciarse en la doctrina de los *kāpālikas* y adquirir poderes sobrenaturales” (*Mālatīmādhava* 1.18). No obstante, pese a haberse convertido en una adepta consumada, decide poner sus secretas artes al servicio del amor y rescatar a la princesa Malatī de las garras de la torcida Kalpakuṇḍalā (9.41, 9.54). Por su parte, los esfuerzos de Mādhava, el prometido de Malatī, para no perder a su amada no solo confirman el prejuicio que asocia la religión tántrica con la búsqueda de placer, sino que además reiteran el halo siniestro de ese lazo: Mādhava propicia con carne humana a un clan de espectros en el crematorio donde la secta tántrica de los *kāpālikas* adora a la diosa Cāmuṇḍā (5.11-18).

De este modo, al evocar una realidad marginal envuelta en parafernalia fúnebre y habitada por ascetas expertos en conjuros que adoran a deidades poco convencionales, Bhavabhūti configura la perdurable imagen del iniciado tántrico como un ser siniestro y macabro. Aunque la imagen parece contentarse con evocar aversión sin una implicación —al menos abiertamente— paródica, contiene ya, sin embargo, un componente crítico: los fines que en realidad persigue el tantra son mundanos y, por lo tanto, se trata de un caso de hipocresía religiosa.

### El elemento paródico

Por la misma época otras obras comenzaron a criticar de manera más abierta al iniciado tántrico y a aquellos que, por superstición e ignorancia, creían en sus negras artes. Literariamente, esta crítica se expresó sobre todo a través de la burla y la ridiculización. Sin duda, la gran novela de Bāṇabhaṭṭa, *Kādambarī*, también del siglo VII, es el mejor testimonio temprano. Los empeños del protagonista, el príncipe Candrāpīḍa, para unirse

<sup>7</sup> Véase antes p. 112.

a su amada Kādambarī incluyen una travesía por la jungla, donde conoce a un “viejo asceta drávida” que tiene a su cargo un templo consagrado a la implacable Caṇḍikā, otro nombre de la diosa tántrica Cāmuṇḍā (*Kādambarī*, pp. 334-340).

La descripción comprende varios otros detalles que indican la filiación tántrica del anciano. Además del origen marginal que evoca el adjetivo *drávida*, destacan su vínculo con un asceta *pāsūpata* (la secta que facilitó el desarrollo de los cultos tántricos centrados en el dios Śiva), así como las enseñanzas que ese asceta le impartió y que lo convirtieron en un experto en toda clase de “conjuros y hechizos” (*mantratantra*). Sin embargo, a diferencia de los iniciados tántricos de *Mālatīmādhava*, la evocación de una atmósfera siniestra incorpora ahora detalles que mueven sutilmente a la risa: la veneración de diosas terribles y la hechicería como medios para perseguir toda clase de metas, entre ellas sexo y dinero, se enmarcan en este caso en una personalidad supersticiosa y lunática; el viejo asceta es locuaz, glotón, lleno de defectos físicos y vive asediado por toda clase de achaques y fetiches. El destino literario de tan singular figura queda sellado por la mención de que es blanco de burlas e insultos, y luego por la reacción del príncipe Candrāpīḍa, quien pasa del saludo respetuoso a la curiosidad jocosa. Transformado el asceta en un “pasatiempo” (*vinodana*), el príncipe olvida por un momento su pena amorosa y se permite un poco de “diversión” (*upahasata*) (*Kādambarī*, pp. 341-342). Revelador para nuestra reflexión aquí es el hecho de que precisamente este pasaje, el único en el texto donde interviene un adepto tántrico, sea también el único de toda la obra narrado en un tono satírico (Bisgaard, 1994, pp. 38-39).

En el ámbito teatral, por la misma época, el interés por los héroes venidos a menos y moralmente incorrectos permitió la consolidación del género farsesco (*prahasana*), definido en el *Nāṭyaśāstra* —como mencioné en el capítulo anterior— por su enfoque en la hipocresía religiosa (*dambha*).<sup>8</sup> Con esa encomienda, el género desnuda la insuficiencia del modelo dicotómico ascetismo versus hedonismo, y revela la existencia de una tercera vía: fingir lo primero persiguiendo en realidad lo segundo, un vicio tipificado de tiempo atrás por los códigos legalistas como el “voto de

<sup>8</sup> Véase antes, p. 108.

la garza” o “del gato” (*bakavrata, baiḍālavrata*), en alusión a la capacidad de estos animales para lucir inmóviles, en aparente estado de meditación, cuando su verdadera intención es mundana: cazar y alimentarse (*Mānavadharmasāstra* 4.30, 4.192, 4.195).

Así, los primeros especímenes del género, las ya referidas piezas teatrales de Mahendrarman I, *El santón y la cortesana* (*Bhagavadajjukam*) y *Las delicias de la embriaguez* (*Mattavilāsa*), presentan como blanco de sus mordaces ataques a figuras religiosas con una clara afición por los placeres mundanos. Como cabría esperar, la burla exhibe no solo la hipocresía de figuras religiosas tradicionales, sino, además, con marcada consistencia y virulencia, la de adeptos tántricos, lo que ahora abona al estereotipo sobre el fundamento de un género propiamente. Esto ocurre en especial en la segunda de estas obras, *Las delicias de la embriaguez*, la cual cuenta las peripecias de un iniciado tántrico y su amante para recuperar el cráneo que les sirve para pedir limosna y que perdieron en su perpetua borrachera, percance que interrumpe momentáneamente el cumplimiento de su sagrado precepto: “Bebe licor, contempla el rostro de tu amada, lleva un atuendo estrafalario y seductor: ¡larga vida al bendito Śiva, quien así nos mostró el camino a la salvación!” (7).

De nuevo, la elección del tantra como motivo principal de un género que tiene como tema la hipocresía religiosa y como estrategia la parodia, aporta un dato decisivo para comprender la construcción del estereotipo literario del iniciado tántrico. Al respecto, destaca la consolidación del retrato hedonista. Las añejas reservas de la ortodoxia brahmánica hacia el deseo encuentran en este caso una salida literaria en la imagen del devoto tántrico reducido a simple hedonista. Aunque no hay todavía un intercambio abierto con el discurso sobre las artes amatorias (*kāmasāstra*), tal posibilidad está ya latente.

La imagen del adepto tántrico como un charlatán y un cínico, un borracho y un lujurioso, con todas las incursiones que ello supone en el mundo del burdel, se repite en varios otros textos de los siglos VII y VIII, el mismo periodo que enmarca el florecimiento de los cultos tántricos más transgresores. Desde esa perspectiva, al menos parcialmente, cabría justificar el estereotipo con el argumento histórico-temporal de que los autores no conocieron otro tipo de tantra o que no conocieron a fondo

sus prácticas y doctrinas. Bajo ese supuesto cabría, pues, esperar una evolución del estereotipo en los siglos subsecuentes. Para nuestra sorpresa, no fue así. El testimonio más iluminador proviene, una vez más, de Kṣemendra (siglo XI), autor de varias obras satíricas en las que intervienen personajes tántricos.

### La ampliación satírica del estereotipo

Al menos tres siglos separan a Kṣemendra de los retratos literarios sobre adeptos tántricos apenas revisados. Pese a la distancia, la obra de este prolífico autor de Cachemira pone de manifiesto la persistencia del estereotipo: los motivos siniestro y hedonista, la preferencia por el tono satírico para capturarlos, la crítica a la hipocresía religiosa como marco general y la preocupación implícita por el orden secular se repiten. Sin embargo, la persistencia no está exenta de novedad. En primera instancia, la novedad consiste en una exageración deliberada. Para apreciar esto conviene revistar la sátira *Madre por conveniencia* (*Samayamāṭṛkā*).

Como señalé, la ingeniosa trama de la obra da continuidad al gran tema de la literatura sánscrita: el conflicto entre el orden canónico y las aspiraciones de la vida secular, con especial énfasis en el deseo. Sin duda, la innovación más importante tiene que ver con el protagonismo de la madama Kaṅkāli, “huesuda de complexión, las venas [se le saltaban] como cuerdas y tenía el vientre sumido hasta las vísceras; era como un espectro con el cuerpo enjuto y el rostro cadavérico” (4.2).<sup>9</sup> Como vimos, para dar a la celestina Kaṅkāli una doble identidad, profana y sagrada, Kṣemendra no solo recurrió al estereotipo del adepto tántrico, sino que fue aún más lejos al asociar a su macabra protagonista con la propia diosa tántrica.

Esto es lo que subyace al propio título de la obra, formado por las palabras *samaya* y *māṭṛkā*. La primera de ellas, *samaya*, puede significar “unión”, “alianza”, y también “costumbre”, “conveniencia” y “momento oportuno”. A partir de estas acepciones, en varias escrituras tántricas, incluidas las budistas, la palabra designa tanto las “observancias” y “reglas”

<sup>9</sup> Para un resumen de la trama, véase antes pp. 109-111.

que el iniciado debe seguir como el “voto” o “juramento” que lo compromete a seguirlas (por ejemplo, *Brahmayāmalatantra* 61, 85; *Guhya-samājatantra* 17.11-25; Abhinavagupta, *Tantrāloka* 15.521-613; etc.). Por supuesto, esto afecta el sentido de la segunda palabra en el título, *mātrkā*, “madre”. Detrás de la oportunista madre por conveniencia hay una “Madre sagrada por juramento”, la propia Kaṅkāli, con quien la prostituta Kalāvati sella una alianza erótico-religiosa que jura respetar. La palabra *madre* evoca, por lo tanto, el uso de la palabra en las fuentes tántricas para referirse a ciertas clases de diosas (Hatley, 2012, pp. 107-117).

Varios pasajes en el texto confirman este trasfondo. Sobresalen los que tienen que ver con la voracidad de Kaṅkāli. Por ejemplo: “Sus enormes fauces estaban siempre abiertas para apoderarse de las riquezas de los demás [...] Sus largos y filosos dientes visiblemente proyectados hacia afuera le daban un aspecto aterrador” (*Samayamātrkā* 4.4-6). La imagen se repite cuando un cliente del burdel la saluda en la calle con estas palabras:

Sus puntiagudos dientes se asoman amenazantes en el abismo de su boca, cuyo hórrido paladar es el infierno mismo; su lengua se estira y retuerce como la cresta de un fuego azulado que devora todo sin miramientos. ¡Viva la sublime Caṅḍamuṅḍā, de pie sobre un altar de huesos de carnero que crujen al sonido de crac, crac; la sagrada madrota Caṅḍaghaṅṭā, plena en su marchitez! (6.30).

Caṅḍamuṅḍā y Caṅḍaghaṅṭā son advocaciones de la gran diosa tántrica. Se trata además de la misma figura que tanto Bāṅabhaṭṭa como Bhavabhūti eligieron por siniestro telón de fondo para los “episodios tántricos” de sus obras. En particular, las alabanzas a Cāmuṅḍā en *Mālatīmādhava* guardan una gran similitud con los versos de Kṣemendra (5.22-23); sin embargo, ahora identificada con Kaṅkāli, la única protagonista de su sátira, la diosa tántrica deja de cumplir una función decorativa o escenográfica para convertirse ella misma en el personaje central.

Confirmada dicha identidad, las implicaciones de pasajes similares, pero menos explícitos, cobran relevancia. De entrada, la parodia de la diosa tántrica es extensible a su círculo inmediato bajo la misma lógica de simulación, donde la búsqueda de salvación es también búsqueda de

placer. Si la “madre divina” y la “hija iniciada” son al mismo tiempo artesanas prostitutas, entonces, los “creyentes” de este singular culto son simples hedonistas y libertinos.<sup>10</sup> De este modo, Kṣemendra construye un retrato satírico de la hipocresía religiosa de su época sobre la imagen popular de la diosa tántrica, imagen erigida a su vez sobre los motivos macabro y hedonista del tantra.

### Alcances inesperados

Si bien algunos testimonios de Cachemira indican que los falsos gurús tántricos y su culto al placer no fueron simple ficción (por ejemplo, Kalhaṇa, *Rājataranṅinī* 7.277-284), la caricaturización del tantra que emerge tanto de *Madre por conveniencia* como de otras obras de Kṣemendra se nutre principalmente de la propia imagen estereotipada del adepto tántrico en obras literarias previas, siempre fluctuando entre los extremos de lo macabro y lo hedonista.

¿Cómo conciliar esta persistencia con la distancia temporal entre Kṣemendra y autores previos? Por la época y el lugar en que vivió, por haber sido estudiante de Abhinavagupta, el gran exégeta de la tradición tántrica, la pervivencia del estereotipo no deja de ser sorprendente, pues es evidente que, a diferencia de sus predecesores, Kṣemendra conoció los ideales más elevados y la sofisticada doctrina que enmarca muchas de las prácticas tántricas. A pesar de ello, evita hacer cualquier referencia en ese sentido y centra sus ataques en la versión precisamente estereotipada del tantra, ahora exacerbada por la escandalosa combinación de una diosa y una proxeneta.

En suma, mientras que en las primeras obras con “personajes tántricos”, por ejemplo, las ya citadas *Mālatīmādhava*, *Kadambarī* o *Mattavilāsa*, escritas tres o cuatro siglos atrás, la simplificación y los clisés hasta cierto punto se justifican debido al carácter incipiente y marginal del fenómeno. En el caso de Kṣemendra, un autor del siglo XI, esa misma simplificación

<sup>10</sup> Sobran los ejemplos. El lector puede hallarlos en el estudio que acompaña a mi traducción de la obra completa.

solo puede entenderse como un acto deliberado, lo cual confirma la naturaleza literaria del trasfondo tántrico de *Madre por conveniencia*, y es precisamente así, como una construcción literaria, que debería leerse.

Ahora bien, la persistencia del estereotipo no está exenta de innovación, solo que esta puede pasar desapercibida por consistir, en primera instancia, en una intensificación. En efecto, Kşemendra exagera el estereotipo. Al final, esta continuidad amplificada reitera el movimiento por el que la literatura externalizó la vida secular a través de perfiles negativos, es decir, a través de protagonistas idealizados pero en la escala inferior. Estos suscitan empatía en el acto mismo de señalar la problemática persistencia de las aspiraciones mundanas, entre ellas, sobre todo el deseo. Por lo tanto, desde una perspectiva general, hay que entender la insistencia en el estereotipo como parte del interés original de la literatura sánscrita por la existencia inmediata, por el amor y el deseo como motivos centrales vis a vis el orden sagrado.

De algún modo, las prácticas tántricas, muchas de ellas de carácter mágico, en especial aquellas centradas en la búsqueda de poderes y gozo mundano, permitieron hacer más evidente la tensión entre estos dos órdenes, el secular y el sagrado, y, por lo tanto, representaban un rico pretexto literario. Inevitablemente, echar mano de ese pretexto produjo una satanización paródica del tantra, pero no se redujo necesaria o únicamente a ello precisamente por ser solo una construcción, un estereotipo literario. La aportación específica de *Madre por conveniencia* gira en torno a este hecho.

Con una artera diosa tántrica como protagonista por derecho propio, el tantra deja de ser un componente narrativo periférico, la experiencia marginal y exótica de ciertos personajes secundarios; en realidad, es el componente cardinal. Esto lo coloca en una posición privilegiada, aun si el tono es satírico. El privilegio tiene que ver con la ausencia de una fuerza contraria. La omnipresencia protagónica del burdel acaba contaminándolo todo. El resultado es una existencia caracterizada en su totalidad por la ambición, el hedonismo y la hipocresía. No hay nadie que podamos identificar como el bueno de la historia. Como apunta Gyorgy Zentai, víctimas y victimarias moldean conjuntamente esa realidad abyecta en la

obra, y en ese sentido, los primeros, ya sea por ignorancia o conscientemente, son tan culpables como las segundas (2017, p. 104).

Por obvias razones, esta especie de efecto reflejo hacia los demás es particularmente poderosa en relación con los ideales ético-religiosos tradicionales. En este punto, el modelo torcido que ofrece el tantra se convierte en una especie de detector de mentiras. El efecto reflejo que produce el protagonismo de la madre tántrica, sus seductoras discípulas y sus “inocentes” víctimas, nos invita a adoptar una mirada distinta. Como señala Lee Siegel, todo mundo sabe que nada bueno puede esperarse de una proxeneta ni del círculo en torno suyo; es, por lo tanto, un tanto ingenuo asumir que ella, y a través suyo los cultos tántricos, sean el único blanco de la burla (1987, pp. 111-112). Más bien, en razón de este protagonismo en la escala inferior, la atención se desplaza a quienes presumen moverse en la escala superior, del lado de las “buenas costumbres”. Ahora nadie parece quedar a salvo: ascetas de todas las adherencias, brahmanes, monjes budistas y devotos del dios Viṣṇu se confunden con hedonistas, vividores y parias, pues comparten las mismas aspiraciones mundanas perseguidas con la misma tozudez (por ejemplo, 2.61-62, 4.32-34, 4.39-65, 5.66, 6.15-22, 7.20, 7.39).

De nuevo, precisamente por su descaro para hacer notorio lo que otros simulan, el retrato caricaturesco del iniciado tántrico funciona como un espejo que desnuda la hipocresía de todo tipo de “creyentes”. Y al sugerir que ninguna denominación religiosa es la panacea, el estereotipo nos invita a dar un paso más allá y redirigir su mordacidad hacia el propio tejido social y, en última instancia, hacia la naturaleza humana. La imagen estereotipada del tantra es, al final, la religión de la vida diaria con el placer como evangelio. La exageración a través del protagonismo de una diosa-proxeneta tántrica consigue llevar ese mismo estereotipo más allá de la rivalidad buenos versus malos. Así, el trasfondo tántrico del relato burdesco de *Madre por conveniencia* no desemboca en un juicio sobre la superioridad de una religión sobre otra, sino en algo más simple y a la vez profundo, aquello de lo que tampoco escapan las religiones: la hipocresía, la ignorancia, la ilusión.

Pese a ser una caricatura, o precisamente por ello, Kaṅkālī simboliza el mundo secular en su facticidad. Así, de manera tácita, la satanización

del oficio más antiguo del mundo a través de los cultos tántricos y viceversa, la vulgarización de la doctrina tántrica a través del hedonismo burdesco, buscan cuestionar a la sociedad en su conjunto. En el acto mismo de satanizar al adepto tántrico, la obra insinúa la fragilidad de los valores tradicionales u ortodoxos en su conjunto, centrados en la posibilidad de resistir o incluso escapar a la “ilusión” de lo mundano. En ese límite, en virtud de su propio descaro, la madama, y con ella los cultos tántricos, se yerguen como irónico modelo de sabiduría y honestidad: de pronto ser malo tiene un poder liberador (Siegel, 1987, pp. 115-116). He aquí la implicación más profunda del retrato estereotipado del tantra precisamente en tanto estereotipo literario.

### **Lecciones para el presente**

Como hemos visto, los motivos que entretejen la imagen contemporánea del tantra tienen sus orígenes en la propia literatura sánscrita. Desde esa perspectiva, la representación moderna del tantra debe leerse, en parte, como la continuación de un fenómeno antiguo. La comprensión profunda de esta continuidad exige un acercamiento a su dimensión literaria. Como ha señalado Christian Wedemeyer a propósito de los orígenes del budismo tántrico, otorgar al estereotipo literario un valor extraliterario definitivo, en especial cuando las obras en cuestión fueron escritas en un tono abiertamente farsesco o paródico, puede conducir a malentendidos (2012, pp. 23-24). Indirectamente, la advertencia nos recuerda que esos antiguos cuadros poseen vida propia en tantos cuadros literarios. En nuestro caso, la advertencia puede tomarse como una invitación a leer y entender los testimonios como parte de la construcción deliberada de un estereotipo literario, con más razón si el tono es satírico. Eso he intentado en las páginas anteriores.

Al respecto, puede decirse que la proliferación de las creencias y las prácticas heterodoxas tántricas funcionó como un pretexto idóneo para dar nueva vida literaria a la antigua tensión entre las fuerzas de la vida secular y el *dharmā*. Como en otras culturas, también en la India todo aquello que debe ser exorcizado para hacer posible la vida en sociedad,

para preservar el *statu quo*, antes que desaparecer consigue emerger a la superficie por mediación de la literatura, y lo hace convertido en un producto disfrutable, pero sin perder del todo su fuerza crítica. En ese sentido, la recreación literaria del conflicto entre los valores sagrados y los profanos catapultó gradualmente al adepto tántrico en la dirección en la que lo hizo: como un ser macabro, hedonista y, finalmente, como el blanco predilecto del escarnio y la reflexión mordaz.

Como vimos, la recreación satírica del adepto tántrico presupone, gracias a las innovaciones de autores como Kṣemendra, una postura profundamente crítica e inusual, incluso respecto a la versión contemporánea del estereotipo. La exageración deliberada de los motivos tradicionales, la proximidad abierta con las artes amatorias y, sobre todo, el inédito protagonismo del iniciado tántrico consiguen redirigir la parodia ya no únicamente hacia al propio tantra, sino hacia la sociedad que se presume fuera de tan aberrante fenómeno.

He aquí, pues, la dimensión más profunda y poco explorada del estereotipo literario del tantra. Su inesperada complejidad descubre ante nosotros una interesante ruta de indagación: ¿cabría detectar implicaciones similares en las reiteraciones modernas del estereotipo dentro y fuera de la India? ¿Pervive esta resonancia profunda en las expresiones contemporáneas del estereotipo, bien sea literarias u otras? Claramente, pues, la investigación no termina aquí... apenas comienza.

## 8. ¿Existe dios?

### Duda y escolasticismo

En el capítulo cuarto, a través de la poética del dilema desplegada por el *Mahābhārata*, pudimos formarnos una idea de las profundas transformaciones que trajeron los primeros siglos de la era común a la vida intelectual y social de la India. En particular, la historia sin fin de la lucha entre el bien y el mal puso de relieve que uno de los síntomas de la época fue la duda, una duda irresoluble y casi agónica respecto al *dharma*, el deber ser y la verdad. Alimentada, entre otras figuras, por escépticos, fatalistas y hedonistas, la diversidad fue resentida, desde el núcleo canónico, como confusión y orfandad. Algunos siglos después, en el esplendor del periodo clásico, esa inquietante diversidad halló una salida a través del arte literario: poemas, narrativas y piezas teatrales en los que el orden secular aparece reivindicado con distintos ardidés retóricos y con diferentes grados de tensión con el canon. En ese contexto, nuevas dudas en torno a la vida religiosa elevaron la parodia y la sátira a género, revelando la persistencia del asedio a la fe por parte de las fuerzas del samsara.

En el capítulo anterior tuvimos oportunidad de revisar el tema a la luz de la representación literaria del iniciado tántrico, percibido como modelo de corrupción e hipocresía, pero por ello mismo como el espejo que

visibiliza un mal que aqueja a la sociedad entera, incluido su núcleo ortodoxo o, de nuevo, el *dharma* mismo. ¿Tuvieron estas dudas acumuladas e imágenes literarias una contraparte en la reflexión filosófica rigurosa? ¿Fue un tema de la filosofía india la duda respecto a las creencias religiosas? ¿Cuestionó, por ejemplo, la existencia misma de dios?

Este capítulo es un pequeño paréntesis en nuestra ruta literaria e incursiona en el terreno del debate filosófico para problematizar la imagen estable de la India clásica y arrojar luz sobre su complejo entramado de ideas y posturas, ahora desde la perspectiva de los argumentos que diferentes autores esgrimieron para negar la existencia de un único dios (*īśvara*, *devatā*) o Dios, con mayúscula, como suele escribirse la palabra en el contexto de las tradiciones monoteístas para subrayar su carácter absoluto. El tema quizá suscite desconcierto. ¿Poner en duda la existencia de dios? ¿Acaso no es la India el paraíso de la experiencia religiosa, un refugio para escapar a la visión occidental, por definición crítica y atea? ¿Por qué, entonces, la necesidad en la India de cuestionar o debatir la realidad de dios?

Al respecto, conviene recordar que a lo largo del primer milenio de nuestra era un número sin precedentes de tradiciones intelectuales, posiciones teóricas, credos y filosofías conformaron una intensa atmósfera de intercambio y debate. Como parte de esa atmósfera, con el fin de defender y diseminar sus doctrinas, y obtener credibilidad más allá del círculo de adeptos, materialistas, exégetas ortodoxos, maestros de lógica, budistas y jainistas, entre muchas otras figuras, desarrollaron sofisticadas estrategias discursivas. El razonamiento lógico, la exégesis y la gramática, por mencionar las herramientas más socorridas, se convirtieron así en la llave que da acceso al debate donde ahora se decide la validez de la fe o la eficacia del ritual.

Este intenso proceso de refinamiento intelectual hizo suyo por primera vez el tema de la existencia de dios, en el entendido de que es un asunto sobre el que también es necesario dar cuenta conforme a criterios de verdad universales, ya sea para afirmar o refutar. Bajo esas premisas e ideales, el tema atrapó sobre todo la atención de los proponentes de la escuela lógica o *nyāya*, la tradición ortodoxa brahmánica o *mīmāṃsā* y el budismo.

En lo que sigue recrearé, pues, el debate en torno a la existencia de dios tomando en cuenta los argumentos a favor, elaborados por Udayana,

el importante lógico del siglo x, en respuesta a los argumentos en contra del budista Dharmakīrti (principios del siglo vii) y del brahmán ortodoxo Kumārila Bhaṭṭa (finales del siglo vii).

### Dios como causa primera

Si bien la reflexión propiamente filosófica sobre la existencia de un dios supremo cobró forma hasta bien entrado el periodo clásico, es posible señalar algunos antecedentes. El florecimiento de cultos teístas populares, para los que el fundamento último de la creación corresponde a la realidad de un dios personal, supuso una distancia respecto a la cosmovisión antigua; por un lado, en relación con el politeísmo védico, y, por el otro, en relación con la tendencia a postular principios últimos impersonales, notablemente el binomio *brahman-ātman* de las Upaniṣads, o el espíritu (*puruṣa*) de la escuela dualista *sāṅkhya*, la cual, de hecho, tendió a negar la existencia de dios, como lo hiciera por razones propias el budismo. Los diferentes teísmos —por ejemplo, el culto a Śiva, legitimado en las Upaniṣads tardías, o el culto a Viṣṇu y sus avatares, legitimado en textos que alcanzaron un estatus canónico como el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*— cuestionaron esta tendencia y sentaron un precedente que sería retomado y sometido a escrutinio por la tradición escolástica sánscrita.

Así, en el *Nyāyasūtra*, el formulario canónico de la escuela *nyāya* atribuido a Akṣapāda Gautama (siglo ii), posiblemente un compilador más que un autor, encontramos un primer y lacónico intento de otorgar a dios un lugar en la explicación del universo según el principio de causalidad:

Es evidente que de las acciones humanas por sí solas no se derivan todos los efectos, y por lo tanto dios debe ser la causa [última de cualquier efecto]. Al respecto, es erróneo objetar que en la ausencia de la acción humana no puede haber un efecto, pues en realidad es dios mismo quien insta [a los seres humanos] a actuar (4.1.19-21).

El argumento es simple: puesto que en varios sentidos el ser humano es una criatura limitada y sus obras no son suficientes para explicar el efecto

(*phala*) que llamamos universo, se infiere la necesidad de una causa de orden superior, de la que dependen las propias acciones humanas. Con base en esta primera intuición y siguiendo el esfuerzo de varias generaciones de pensadores, siglos más tarde, el lógico Udayana resumió el asunto de la siguiente manera en su *Nyāyakusumāñjali*, conformado por sentencias versificadas acompañadas de un autocomentario en prosa: “Puesto que el universo tiene la naturaleza de un efecto (*kāryatvāt*), debe haber un artífice (*karṭr*) como su causa” (5.1, comentario). El ejemplo que Udayana ofrece es el de un alfarero y una vasija. Tal como la vasija que el alfarero moldea con sus manos, el universo es el fruto de la acción de un alfarero primordial. Volveré a las implicaciones del argumento en cuanto a la noción de “hacedor” o “artífice” (*karṭr*) más que de un “creador” (*sraṣṭr*). Por ahora, lo que Udayana deja en claro es que ese artífice necesariamente debe “poseer inteligencia” (*buddhimat*) en función de la naturaleza misma del efecto, el universo, cuya envergadura y cualidades demandan una inteligencia perfecta (5.2, comentario). Más aún, las particularidades del efecto en cuestión exigen una “causa especial” (*karṭrviśeṣa*), no solo inteligente sino además “eterna” (*nitya*) y “omnisciente” (*sarvajñā*) (5.2, comentario).

Como en el famoso argumento teleológico del diseño en la tradición cristiana, una necesidad lógica de carácter cosmológico justifica pensar en dios como causa primera de todas las cosas. Aunque Udayana ofrece otros nueve argumentos, este es sin duda el más importante.<sup>11</sup> En particular, llama la atención el valor secundario que le otorga a los argumentos basados en la autoridad de las escrituras (*śabda*). Dirá, de hecho, que la revelación solo confirma las conclusiones a las que llega por sí sola la razón (*tarka*), una postura sin duda innovadora en el contexto de las filosofías indias, para las que la razón constituye en general un instrumento limitado de conocimiento. Son famosas, por ejemplo, las críticas de Śaṅkara, la cabeza

<sup>11</sup> A saber, además de la necesidad de una causa para el efecto que es el universo, el hecho de que la materia sea inerte, la naturaleza cíclica de la creación, conocimientos innatos como el lenguaje, la tradición, el testimonio de las escrituras, los imperativos de la vida moral, razones numerológicas y la justicia kármica (5.1). A estas nueve razones hay que agregar la universalidad de la creencia en un ser superior (1.2). Por último, hacia el final del texto, Udayana sugiere que la existencia de Dios también se demuestra por la experiencia directa de aquellos a quienes les ha sido concedido ese don (5.17).

de la vertiente monista del *vedānta*, contra los proponentes de la escuela *nyāya*, por lo que él considera una confianza ciega en la razón humana *per se*, en detrimento de una búsqueda exegética de la verdad basada en la palabra de las escrituras y en el conocimiento intuitivo (Halbfass, 1991, caps. 2-3). Con Udayana observamos, en cambio, el intento de pasar de una teología revelada a una racional:

Aunque en los Vedas, en los códigos canónicos, en las narraciones literarias y en las antiguas leyendas se habla abundantemente de dios, es importante ahora reflexionar en él con la razón. Como dicen: “Lo que fue revelado [no es suficiente]; es necesario analizarlo con la razón” (1.3, comentario).

La búsqueda de una verdad racional para el universo introduce o justifica la realidad de dios y en ese sentido lo racionaliza. Es un claro signo de los tiempos, de las exigencias intelectuales de una época en torno a un tema sobre el que otros se habían pronunciado usando también la razón, pero para negar la existencia de dios.

## Objeciones

En efecto, implícitamente, Udayana responde a las objeciones que sobre el tema habían elaborado tiempo atrás tanto la ortodoxia brahmánica como la heterodoxia budista: fuego amigo y fuego propiamente enemigo. Es el turno de escuchar esas objeciones de voz de Kumārila y Dharmakīrti, en ambos casos fundadas en argumentos racionales. De entrada, los dos se preguntaron: ¿cómo un ser finito, corpóreo y contingente como el ser humano puede demostrar con certeza la realidad de un ser eterno, incorpóreo y absoluto? Más aún: ¿cómo un razonamiento construido a partir de evidencias empíricas y organizado alrededor del principio de causalidad puede garantizar una conclusión que no es posible verificar empíricamente ni pertenece al orden causal?

Hay, pues, un salto insalvable, no justificado, entre el modelo particular y la generalización a la que se pretende llegar. Para legitimar la existencia de dios sería necesario ofrecer un ejemplo válido que permita verificar

la relación entre una tesis de corte empírico (el universo entero debe tener una causa, tal como sucede con cada objeto) y una conclusión sin sustento empírico (dios existe) (Dharmakīrti, *Prāmaṇavārttika* 1.8-28; Kumāriḥ, *Ślokavārttika* 5.16.47-73). En suma, las dudas apuntan al formato no deductivo o teleológico del argumento, en un tono muy similar al utilizado por el filósofo inglés David Hume, solo que casi un milenio antes:<sup>12</sup> en el plano general, la creación, no dios, es el punto de partida; en el plano particular, el paradigma es la actividad humana sobre la materia (el modelo del alfarero y la vasija).

En particular, Kumāriḥ señaló los problemas que supone pretender justificar un principio universal a partir de un proceso mecánico concreto. Podemos atestiguar la creación de un sinfín de vasijas, pero carecemos de testimonios sobre la creación de otros universos. Resulta, pues, más lógico asumir que de una evidencia finita solo pueden inferirse causas finitas. De acuerdo con Kumāriḥ, el argumento es además inconsistente porque infiere una causa incorpórea (dios) a partir de un modelo corpóreo (el ser humano) (*Ślokavārttika* 5.16.74-82).

A esto, como buen budista, Dharmakīrti añade el problema de la temporalidad y el cambio: ¿cómo puede una realidad supuestamente inmutable ser la causa de una realidad sometida a la ley de lo transitorio y temporal sin experimentar él mismo mutación? Y es que no solo el efecto existe en virtud de la causa, la causa también existe en virtud del efecto, de modo que en ambos casos hay de por medio una modificación desde un estado previo hacia uno nuevo. Y si dios cambia, entonces es necesario asumir que él mismo es el efecto de alguna causa (*Pramāṇavārttika* 1.8-9). Por consiguiente, su condición como primer artífice está en entredicho.

Dharmakīrti piensa además que, si el rasgo esencial de la creación es el despliegue de una realidad temporal, hecha de un continuo sin fin de instantes sucesivos, para afirmar la existencia de dios sería necesario aceptar que este crea a través de un número infinito de actos cognitivos, y por lo tanto, su voluntad e inteligencia están sujetas a la temporalidad.

<sup>12</sup> Con un par de importantes matices, sin embargo: primero, porque de acuerdo con Udayana, dios no crea *ex nihilo*, sino a partir de componentes materiales preexistentes (véase más adelante); segundo, porque la creación no es un evento único sino cíclico.

Por todo lo anterior, no es posible establecer lógicamente, sin caer en contradicciones, la existencia de dios.

### Un ser omnisciente

¿Y qué hay de la omnisciencia (*sarvajñatā*)? ¿Puede con este atributo salvar Udayana las múltiples críticas apenas esbozadas? Aducimos antes la manera en que el dios artífice converge con el dios omnisciente. Udayana lo establece como sigue:

[Se infiere que dios es omnisciente] por el hecho de que los átomos primordiales, para operar, deben combinarse, y puesto que éstos en sí mismos son inertes [es decir, carecen de inteligencia] es necesaria la intervención de un ser dotado de una inteligencia superior (*Nyāyakusumāñjali* 5.4, comentario).

Para postular un artífice omnisciente, Udayana apela al realismo atomista en el que se fundamenta la metafísica de la escuela *nyāya*. De acuerdo con ese atomismo, la diversidad fenoménica está sustentada en partículas primordiales (*padārtha*), cuya combinación y sucesiva complejidad demanda la existencia de un ser inteligente. Como tal, dios conoce los ingredientes básicos, tanto materiales como kármicos, de los que está hecho el mundo, y es además el responsable de combinarlos y crear formas más complejas. La imagen del alfarero y la vasija resume de nuevo la idea. Tal como el primero hace la segunda a partir de sustancias preexistentes (barro, agua, etc.), del mismo modo, a dios está reservado el don de conocer los ingredientes básicos de la creación y, por lo tanto, solo él puede transformar esos ingredientes en los objetos que pueblan el universo.

Tanto a Kumārila como a Dharmakīrti la idea les parece absurda. Tal como el alfarero nunca hace la vasija mentalmente, resulta ilógico pensar que dios controla los átomos básicos a partir únicamente de su inteligencia. Además, incluso si se admite que la materia primordial carece de poder por sí misma y depende de dios para activarse, ello introduciría una determinación también sobre dios, pues este último no tendría más alternativa que recurrir a los átomos primordiales, algo externo a él, para crear.

Por otra parte, si dios no es la causa de la materia prima del mundo, ¿cómo explicar su existencia? Evidentemente, la crítica apunta a un *regressus ad infinitum*, que hace innecesaria la existencia de dios.

Como buen brahmán ortodoxo, preocupado por la supremacía de la revelación védica, Kumārila cuestiona además la utilidad de un dios omnisciente cuando todas las verdades necesarias para explicar la creación están contenidas en la palabra de los Vedas:

Tanto la existencia de un dios creador como la omnisciencia deben rechazarse. La verdad depende de las acciones rituales y las acciones rituales dependen del conocimiento sobre el rito; por su parte, el conocimiento sobre el rito depende de los Vedas y los Vedas de la palabra revelada, la cual carece de un principio. Por lo tanto, debe admitirse que los Vedas preceden al creador. Por lo demás, si se quiere justificar la precedencia de dios apelando a su inteligencia, en tal caso puede probarse igualmente que la revelación védica precede al creador porque los seres humanos también son inteligentes y, sin embargo, los Vedas son anteriores a ellos (*Ślokavārttika* 5.16.114-116).

Por lo demás, si la omnisciencia de dios precede a la revelación védica, entonces la puerta queda abierta para defender la búsqueda de omnisciencia *per se* sin ningún compromiso con el canon védico ni con la tradición que emana de dicho canon, tal como pretenden los budistas, los jainistas y los yoguis (Figueroa, 2017, pp. 89-94). Desde esta perspectiva, la noción de omnisciencia acerca peligrosamente el teísmo de Udayana a una heterodoxia. Es una paradoja muy aleccionadora, pues permite apreciar por qué la escuela *mīmāṃsā* se declaró siempre atea. Más aún, hace visible el abismo que separa el ateísmo de Kumārila del de Dharmakīrti. Mientras que la crítica del primero a la escuela *nyāya* presupone, al mismo tiempo, una confrontación abierta contra la heterodoxia budista, el budismo aspira, por su parte, a refutar tanto el teísmo de la escuela *nyāya* como el ateísmo de la escuela *mīmāṃsā*.

En el caso específico de Dharmakīrti, negar la omnisciencia de dios abre un frente más para afirmar la realidad del universo desde la perspectiva pluralista de un número infinito de causas, todas ellas momentáneas. Tal vez Udayana podría responder echando mano de las añejas críticas al

budismo: una pluralidad de causas no parece garantizar la cohesión que distingue al universo y, por lo tanto, es indispensable postular un principio inteligente. Además, en un mundo determinado por el cambio y la temporalidad, cómo explicar la identidad individual a través del samsara, de una vida a otra, sin apelar a una esencia, con todos los problemas morales que conlleva esa ausencia.

Como sea, Dharmakīrti insistirá en que dios no pudo haber previsto todo desde el principio, pues en tal caso los fenómenos carecerían de su idiosincrático carácter temporal. Tampoco pudo preverlo todo de manera secuencial, pues ello conduce, como se vio, al problema de la dependencia de dios a condiciones externas. Por otra parte, afirmar que dios crea de manera concomitante al acontecer sucesivo de la creación es también contradictorio, pues ello implicaría que dios crea mediante un número infinito de actos cognitivos, lo que contradice su simplicidad y vuelve redundante la intervención causal del ser humano. Su conclusión:

En realidad, aunque cada elemento carece por sí solo del poder [para crear], una vez reunidos tales elementos funcionan como causas y dan a la existencia la cualidad de un efecto. Por lo tanto, dios no es la causa, pues no interviene en este proceso (*Pramāṇavārttika* 1.28).

Ahora bien, aun cuando el principal objetivo aquí de Dharmakīrti es negar la inteligencia divina, sus argumentos guardan un paralelo con el problema de la libertad humana. ¿Cómo puede establecerse al mismo tiempo la omnisciencia divina y la libertad humana? Udayana estuvo consciente del dilema y, como señalé, además del argumento cosmológico propuso varios otros, algunos de ellos centrados en las implicaciones morales y soteriológicas de la existencia de un único dios. En este sentido, cabe afirmar que la noción de omnisciencia divina constituye un puente entre la dimensión metafísica del argumento (hallar una causa lógica para este mundo) y temas afines de un sabor más religioso, que ofrecen respuestas alternativas, ampliando entonces el horizonte de la discusión hacia preocupaciones éticas y teológicas propiamente. El asunto, sin embargo, rebasa el propósito de estas páginas.

## Ecós

No es difícil reconocer en lo que hemos dicho dos grandes dilemas, tan profundos y antiguos como la tradición especulativa india. Aparecen ya, por ejemplo, en las Upaniṣads. Por un lado, la posibilidad de que exista un fundamento firme y estable detrás del mundo circular y finito del samsara; por el otro, la sospecha de que la relación causa-efecto entrañe en última instancia una voluntad dotada de inteligencia. Udayana respondió al primero de estos dilemas con un esencialismo; por su parte, el segundo lo llevó a proponer un modelo causal basado en la acción humana: el hombre como prototipo de artífice. La naturaleza de dios recoge ambas premisas: una esencia inteligente.

Como vimos, las objeciones de Kumāriḷa y Dharmakīrti están dirigidas primariamente al tipo de orden causal que determina el funcionamiento del universo, es decir, al tipo de efecto que es el mundo natural. En suma, de manera paralela al problema de la existencia de dios, lo que tenemos es una controversia lógica en torno a un problema metafísico: la causalidad. Estos dos aspectos (dios como principio necesario para una fundamentación racional de la realidad y una fundamentación racional de la creación para establecer la existencia de dios) difícilmente pueden entenderse por separado.

Ello explica por qué las críticas contra el argumento presten tanta atención a las contradicciones lógicas a las que se llega al postular un principio supremo fuera del orden causal. En realidad, ni Kumāriḷa ni Dharmakīrti rechazan la causalidad como tal. De hecho, la controversia la presupone como consenso. Lo que ambos rechazan es, en cambio, la función lógica de dios en la explicación racional del universo, así como la noción de un principio trascendente, un sustrato o esencia, que se resiste a la propia evidencia empírica, con lo que se sitúa en una órbita de otro tipo, fuera de la ley de causa y efecto. Lo que ambos sostienen es que la creación ha de explicarse a partir de los elementos que ofrece la causalidad, esto es, como un proceso siempre cambiante, hecho de eventos temporales, tan reales como lo permite su naturaleza evanescente.

Desde luego, esto vale sobre todo en el caso del budismo. Así, para Dharmakīrti, negar la existencia de dios presupone afirmar la necesidad

de adoptar una visión fenomenalista y nominalista de las cosas. Este universo es un *continuum* de experiencias cognitivas particulares de las que erróneamente se derivan sustancias permanentes. Así las cosas, dios es tan solo una versión extendida de la misma confusión: una falsa esencia universal detrás de la diversidad fenoménica.

En cuanto a la escuela *mīmāṃsā*, son varias las razones para no ir tan lejos al refutar la existencia de dios. La cautela se desprende del compromiso de esta tradición con un principio trascendente: la revelación védica. Esto no significa, sin embargo, que los Vedas y dios sean lo mismo. La preocupación central de pensadores como Kumārila es asegurar la supremacía e integridad de los Vedas, concebidos como la causa impersonal, “sin autor” (*apauruṣeya*), de toda la creación, tanto en el plano divino como en el terrenal. En todo caso, la función de un único dios, si existe tal, en el orden de la creación es un asunto que queda abierto. Así pues, como apunta Purushottama Bilimoria, la postura de Kumārila es más cercana a un agnosticismo que al franco ateísmo de Dharmakīrti (2001, pp. 105-106).

Me parece importante concluir recalcando que los esfuerzos que en la India se emprendieron para comprender racionalmente el universo y la realidad de dios no fueron, como he intentado mostrar, ni inusuales ni carentes de profundidad. Por lo demás, tales empeños dan cuenta del desarrollo que alcanzaron diferentes herramientas lógicas e interpretativas, a veces a la luz de una búsqueda del conocimiento por el conocimiento mismo.

Bajo esa luz, desear ver solo un trasfondo espiritual para la actividad intelectual en la India y hacer de esta hondura esencia y signo de oposición respecto al pensamiento gestado más allá del Indo, es insistir en un desatino. En cuanto al tema específico de este ensayo, el desatino tendría que ver con la imagen de una India esencialmente teísta, la imagen fraguada por el orientalismo y el hinduismo moderno. La realidad es que, al menos en el contexto de la tradición escolástica clásica, dios como verdad absoluta está lejos de ser un concepto omnipresente. En sentido estricto, solo las escuelas *vedānta* y *nyāya-vaiśeṣika*, así como las filosofías que se desarrollaron directamente a partir de cultos teístas —por ejemplo, la filosofía de Utpaladeva o Abhinavagupta, entre otras—, conceden a dios un sitio fundamental en la economía de la creación. El resto de las tradiciones intelectuales, tanto el *sāṅkhya* y el yoga como la escuela *mīmāṃsā*, tanto

el budismo como el jainismo, manifiestan serias dudas al respecto o de plano rechazan un dios único y absoluto.

Desde luego, la precisión no aspira a invertir los términos: elevar a esencia lo poco conocido y negarle todo valor al lugar común. De hecho, es un tanto ocioso aspirar a determinar qué es más indio, si sus expresiones de escepticismo o la experiencia de sus místicos. La disyuntiva no se reduce a defender el rigor lógico de los indios o bien a reivindicar su espiritualidad. De nuevo, más complejo e interesante es atreverse a ver la totalidad, el estanque completo, con sus variables y tensiones, y dentro de esa totalidad apreciar el lugar que ocupa cada elemento. En ese sentido, al concederle la palabra a Udayana, Kumārila y Dharmakīrti, más que tratar de silenciar el discurso al que estamos acostumbrados cuando se habla de la India clásica, lo que he buscado es enriquecer sus resonancias, contrarrestando la monotonía y potencialmente el dogmatismo de una pieza fundada en la exclusión, indiferente ante la evidencia de un horizonte más vasto y complejo: una cultura saturada de expresiones especulativas y rituales, religiosas y literarias, místicas y racionales, todas ellas en diálogo permanente y con una intensa dinámica social.

## 9. Otras periferias

### **Alteridades múltiples**

Obsesionada con una delimitación estable de la persona en función de lo que esta debe ser, es decir, en función del canon, de modo que cualquier ambigüedad sea disipada, la India clásica produjo variados y meticulosos discursos sobre el otro, sobre los otros. En particular, en el ámbito social, donde la identidad se forma según límites precisos de género, casta, edad, oficio, etcétera, ser otro obtiene una visibilidad inusual, con todos los riesgos que ello conlleva. Como vimos al estudiar el *Rāmāyaṇa*, el riesgo puede suscitar la respuesta extrema de una demonización de la alteridad. Por su parte, como también vimos, la representación literaria de prostitutas e iniciados tántricos abrevia de un proceso similar de estigmatización.

Al respecto, el discurso paródico de autores como Kṣemendra ofreció aleccionadores testimonios. En particular, su sátira *Madre por conveniencia* contiene un catálogo completo de motivos y obsesiones sobre la manera en que la India clásica entendió y representó la alteridad. Alrededor de un núcleo narrativo que cuestiona el canon a través de la persistencia de aspiraciones seculares como el placer y el dinero, encarnadas por astutas prostitutas y sus “fieles” clientes, convergen varias otras formas de marginalidad. Habitado por toda clase de parásitos, hedonistas y falsos creyentes, el

submundo del burdel es una frontera natural con los territorios de la no pertenencia. Es, además, necesariamente, una frontera nocturna, motivo que el texto explota con destreza. La noche es el momento en el que emerge lo que el ojo solar de la identidad canónica disimula, minimiza u omite.

En términos socioeconómicos, por ejemplo, la trama sugiere el cuestionable estatus del prostíbulo al afirmar con mordaz insistencia que su clientela estaba conformada sobre todo por andrajosos y menesterosos, acostumbrados al abuso y al vicio (*Samayamāṭṛkā* 1.44, 2.18, 3.22). Sin embargo, el testimonio más revelador proviene del ejército de figuras circunstanciales que acompañan la narración: sirvientes, recaderos, trabajadores y creyentes, que Kṣemendra vuelve visibles parodiando precisamente su marginalidad. Cito aquí en extenso el pasaje que da cuenta del “exclusivo personal” del burdel:

Entonces, la nodriza de Kalāvati, una mujer oscura y siniestra de nombre Vetālikā, sumamente emocionada ante la oportunidad de repartir más buyo, exclamó: [30] “He aquí reunido este selecto grupo de amantes del buyo. A diferencia de otros burdeles, nuestro personal es muy exclusivo. Honremos, en primer lugar, al sagaz Kaṅka, un verdadero dios en persona. Gracias a su poder de persuasión, incluso una mujer imposible como Kalāvati, está hoy al alcance de todos ustedes. No menos digno de nuestros elogios es el caracolero Kamala, yerno admirable a quien honramos por surtirnos de hermosas muchachas vírgenes. Y ese ‘gran observante’ que llegó ayer para participar en los ritos lunares es Mahāśakti; él tuvo a su cargo las exequias del padre de Kalāvati. Aquel otro, atezado como un mono, es el regordete hijo del guardián de un santuario; se llama Kalaśa. Y allá está nuestro eficiente cantinero Kalpapāla, hermano del gurú de Kalāvati. [35] Este barrigudo de nombre Mṛdaṅgodara es su cuñado; y allá están Kalaha, su pendenciero tío materno, y Bindusāra, su hermano carnal. Aquella es la nodriza del precoz Kalāyuṣa, el hijo adoptivo de Kalāvati; se llama también Kalāvati, y ése es su marido, el roto Rugṇacandra. Este otro, un experto en lenguas bárbaras, es Kāmba, hijo del divino Bhāgavata. Nuestro bestial cantaor se llama Kharadāsa: el primer ministro lo adora. He aquí también al glotón Nigila, nuestro cocinero; a Karpara, pedazo de alfarero; al cojo Khañjana, el chofer, y al zancudo Baka, el encargado del parasol. Y allá tenemos al voluptuoso brahmán Ratiśarma, el

guardián de las cortesanas contra el mal de ojo; al atroz jardinero Karāla; al ajetreado barquero Kīlavarta; [40] al guardaparques Kanda; al tierno florista Mukula; al arrebuñado peletero Varmadatta, y a nuestro oportuno mandadero Māraccidra. Por último, la pregonera que gorjea allá afuera es la paria Ghargharā, y el romaní cantarín que surte la despensa se llama Caṇḍarava” (7.29-40).

Los nombres propios, los oficios, los rasgos físicos, los lazos familiares y la propia retórica empleada construyen un microcosmos de alteridad formado por expresiones interrelacionadas en ámbitos tan diversos como el social, el económico, el racial, el lingüístico, el geográfico y, por supuesto, el religioso. Me detendré únicamente en algunas de estas implicaciones.

De entrada, todos los nombres propios hacen escarnio de los personajes en función de su origen, aspecto o talento particular, algo que cualquier traducción solo puede comunicar parcialmente. Por ejemplo, al decir que Vetālikā, la nodriza de Kalāvati, era “sinistra”, intento capturar la carga que posee ese nombre propio. La palabra *vetālikā* es la forma femenina de *vetāla*, que en el imaginario popular designa a los espectros y fantasmas que viven en los crematorios y se alimentan de cadáveres. Así que, al llamar a la mujer por ese nombre, el texto recurre a la imagen paródica del iniciado tántrico como un ser macabro, pero además establece la inferioridad social y moral de la mujer, pues sugiere que ella también, como los *vetālas*, tiene un estilo de vida impuro. El texto remata la insinuación al añadir que la mujer era *kālī*, literalmente “oscura”, que es también el nombre de la gran diosa tántrica. La crítica a la hipocresía religiosa según el estereotipo de lo macabro y lo impuro incorpora así una resonancia racial, en alusión al tono de piel de esta mujer en particular. El nexo entre un bajo estatus social y el color de piel se repite en el caso del guardia Kalaśa, quien era “atezado como un mono”, calificativo que lleva la marginalidad socioeconómica y racial al extremo de la animalidad.

También en el terreno de la apariencia física, el estigma no solo tiene color sino también forma. Kalaśa es obeso, componente que se repite en el caso del “barrigudo” cuñado de Kalāvati, calificativo que se desprende, de nuevo, del propio nombre del personaje, literalmente “barriga de tambor” (*mṛdaṅgodara*). Detrás de la obesidad como blanco de la parodia está,

desde luego, el pecado de la glotonería, símbolo universal de inferioridad social, moral y espiritual, con la carga particularmente prohibitiva de la dieta en la India, por ejemplo, en relación con la carne y el alcohol. Kṣemendra insinúa todo ello al presentar, por razones obvias, al cocinero del burdel como el “glotón Nigila”.

Por otra parte, al decir que el tipo que traficaba muchachas “vírgenes” (*kanyā*) para el burdel era un “caracolero” (*śāṅkhika*), es decir, un miembro del grupo dedicado a la recolección de conchas y caracolas, el texto señala el estatus también marginal de dicho sector de la sociedad. Más abajo aún en la escala social e incluso fuera del sistema de castas, se encuentran grupos como los gitanos, a los que el texto se refiere en repetidas ocasiones por sus dotes artísticas como saltimbanquis, bailarines o, como aquí, “cantaores” (*gāyana*). El estereotipo del gitano artista posee, desde luego, una carga despectiva, como lo hacen explícito otros pasajes al retratarlos como personas deshonestas en las que no se debe confiar: “Quiso, pues, dios que a cada paso la credulidad de los descerebrados fuera en este mundo el tesoro de parásitos, prostitutas y gitanos (*cāraṇa*)” (4.43). El término *cāraṇa*, literalmente “vagabundo”, designa cualquier comunidad marginal que viaja en caravana y tiene por *modus vivendi* la música y la danza. Que se trata en particular de gitanos se desprende en nuestro primer pasaje de la palabra sánscrita *ḍomba* aplicada a otro cantaor, un tal Caṅḍarava, literalmente “el de la voz espantosa”, pues de *ḍomba* se derivan los términos “roma” y “romani”, utilizados por los actuales gitanos para referirse a sí mismos. Por último, el texto refuerza la idea de que los *ḍombas* eran grupos nómadas al margen del sistema de castas al presentar a este personaje específico al lado de una “paria” (*cāṅḍālī*). El bajo estatus de esta mujer es indicado además en términos lingüísticos. Ya unas líneas antes el texto establece que entre el personal hay un hablante de “lenguas bárbaras” (*bharatabhāṣā*). En el caso de la “paria”, el barbarismo se desprende de su propio nombre, Ghargharā, que es una onomatopeya paródica. Tal como la palabra “bárbaro” (sánscrito, *barbara*), cuyo primer sentido de exclusión fue el lingüístico tanto en Grecia como en la India, la reiteración de sonidos guturales en el nombre de la mujer no solo hace mofa de su oficio como pregonera, sino también de su lengua y, por lo tanto, de su estatus social precisamente como paria.

Sutilmente, este último motivo conduce a la propia protagonista de la historia, la aterradora madama Kaṅkāli, cuyo verdadero nombre, según revelan las primeras páginas de la obra, es Arghagharghaṭikā (2.4). A primera vista un simple juego de palabras en alusión al sitio en el que fue parida, en la “rueda del molino” (*gharaṭṭamālā*), las resonancias onomatopéyicas del nombre poseen una implicación más profunda, no solo en relación con los sonidos guturales que emiten los bebés, sino además respecto al bajo estatus de la recién nacida. De nuevo, parodiar un nombre con sonidos guturales es una forma de insinuar el bajo nivel social y, por añadidura, moral de su hablante, su infantilismo o barbarismo. La idea reaparece explícitamente al final del libro, en la siguiente descripción de Kaṅkāli: “La vieja y siniestra aborígen (*śabari*), hermana de la desgracia, condujo a su séquito a través del sendero, siempre presta a echar de aquella jungla a cualquier cazadora rival” (epílogo 3). La palabra clave es *śabari*, la forma femenina de *śabara*, otro nombre para referirse a grupos tribales al margen del sistema de castas, en particular de regiones selváticas o montañosas, quienes, por consiguiente, vivían de la caza. Al mismo tiempo, en varias fuentes esta condición converge con el talento, en especial de las mujeres, para la hechicería y demás artes oscuras. Así, las *śabaris* llegaron a ocupar un espacio en el sustrato primitivo del universo femenino tántrico como la personificación de las fuerzas de lo impuro. Por todo ello, traduzco “siniestra aborígen” con una doble carga despectiva, social y religiosa. Por último, a la luz de esta marginalidad múltiple, la alusión a la jungla como el espacio que la mujer recorre siempre al acecho puede interpretarse como una metáfora del orden secular desde abajo, en sus zonas limítrofes reales y simbólicas.

A la luz de este cúmulo de motivos interconectados, la carrera de Kaṅkāli, en sí misma un catálogo de alteridad moral y social, adquiere un cariz más revelador. Su improvisado nacimiento en una cocina y su introducción al mundo de la prostitución con apenas siete años por su propia madre (2.4) enmarcan una vida forjada a fuerza de mendicidad y abuso, que rendirá como mejor fruto una sabiduría torcida. En efecto, con los años la mujer se convierte en una experta en el arte del engaño. La parodia de Kṣemendra evoca, sin embargo, cierto cosmopolitismo y una imagen de totalidad. Esta opera tanto en términos espaciales como temporales.

En el primer caso, el texto señala repetidamente que la mujer “deambuló por esa isla que es el mundo” y recorrió “la tierra entera hasta sus confines en el mar”, al punto de lograr “familiarizarse con las costumbres y la lengua de todas las regiones” (2.93, 2.105-106). En general, el centro geográfico y simbólico de esa totalidad es Cachemira, la tierra de Kṣemendra, desde donde se configuran diferentes tipos de alteridad. Por ejemplo:

De norte a sur y de este a oeste había siempre alguien presto a adorarla: los Kāmboja y los Bhoja le rendían pleitesía alabando su gloria; los turcos dejaban todo con tal de servirla, y qué decir de los chinos, siempre absortos en el placer de atenderla; los Trigarta estaban enfermos de anhelo por ella, mientras que los Gauḍa se afanaban en rendirle tributo; muy dados a la santurronería, los Aṅga y los Vaṅga la colmaban de flores (2.104).

Aquí el oriente está representado por los reinos de la actual Bengala (Gauḍas, Aṅgas y Vaṅgas); el occidente, por los Kāmbojas y Trigartas, en los actuales Afganistán y Paquistán; el sur, por el reino de los Bhojas, en la India central, y el norte, por los pueblos extranjeros de turcos y chinos.

En otros casos, sin embargo, el centro simbólico y geográfico es la India canónica, la meseta indogangética, el núcleo de la cultura brahmánica, respecto al cual Cachemira y sus torcidos cultos tántricos representan la periferia. Por ejemplo, desde una perspectiva religiosa, la mujer “hablaba acerca de las aguas sagradas del río Kedārā [en el Himalaya], de los ritos funerarios en Gayā [la ciudad santa del budismo], de las abluciones en el Ganges y de muchas cosas más” (2.96). En suma, la madama es un símbolo de totalidad geográfica, y como tal abarca tanto el canon como los confines, el loto y la extensión del estanque.

La representación temporal de este cosmopolitismo posee un alcance todavía más ambicioso, pues presupone una identificación abierta entre la protagonista y el samsara, la expresión india del tiempo. Dicho con la propia mujer: “He vivido más de mil años; conozco los secretos de la alquimia; domino el poder creador de la Palabra; en la palma de mi mano yace la esencia de todo cuanto puede desearse en la creación entera” (2.103). O en las palabras de Kalāvati, su discípula: “¡No hay duda, pues, de que usted posee todos los atributos de la divinidad: creación, sostenimiento

y destrucción!” (4.12). Y en tanto encarnación del samsara, Kaṅkālī es la balanza que juzga a todos los seres (4.4).

La poética del sufrimiento, la duda y el *dharma* fracturado que entreteje la historia sin fin del *Mahābhārata* viene de nuevo a la mente. Desde esa perspectiva más amplia, los personajes de Kṣemendra no parecen hacer referencia a individuos concretos sino a clases o tipos; en particular, por la propia lógica del relato, a tipos de alteridades en las zonas limítrofes del gran estanque de la India clásica, ahí donde no llega la luz plena del *dharma* y el discurso canónico parece perder fuerza. Esas alteridades tipológicas incluyen al pillito, al charlatán, al lunático, al que abusa y al que es abusado, casi siempre en conexión con las aspiraciones más elementales del ser humano: dinero y placer, *artha* y *kāma*, el fundamento de los dos grandes enemigos del *dharma*: el materialismo y el hedonismo.

De este modo, usando la sátira y la parodia como envoltura, *Madre por conveniencia* lleva hasta sus últimas consecuencias algunos de los motivos más importantes de la literatura sánscrita. Me he referido a ellos varias veces en los capítulos anteriores. En lo que sigue exploraré con mayor detenimiento dos de estas formas de marginalidad: por una parte, en el terreno intelectual y religioso, los propios movimientos de materialistas y hedonistas; por la otra, en la esfera sociolingüística y geográfica, la configuración del otro *in extremis*: el bárbaro o extranjero.

## Materialistas y hedonistas

Como cabría esperar, las enseñanzas de Kaṅkālī desembocan repetidamente en los dos grandes motivos de la sátira: el dinero y el placer. La reiteración puede resumirse en dos proclamaciones categóricas, el fundamento de la oscura sabiduría que la madama imparte a su joven pupila, la prostituta Kalāvati. Por una parte, “El dinero vale más que la vida misma” (4.20); por la otra, “En este mundo abundan los tontos adictos al placer y al sexo” (4.66).

En las fuentes estas dos verdades no se circunscriben a la mofa satírica ni, en un sentido más amplio, a la representación literaria. Figuran también en otros registros discursivos, notablemente en los códigos

normativos y en las doctrinas religiosas, persistencia que es proporcional a una presencia real sobre el tejido cotidiano. La inflexión crítica en todos sus matices, desde la parodia hasta el repudio explícito, delata aún más esa presencia. En particular y por obvias razones, el extremo del repudio cobró consistencia respecto a la tentativa de defender intelectualmente, con un discurso propio, metas mundanas, es decir, respecto al discurso materialista y su apéndice previsible, el hedonismo. Desde una perspectiva amplia y en relación con el canon ortodoxo, el discurso materialista sería, por lo tanto, próximo a otras disidencias.

En el contexto del gran movimiento de los renunciantes destacan, por haber negado la autoridad de los Vedas, la eficacia del ritual y los valores brahmánicos, las disidencias del budismo y el jainismo. Pero no fueron las únicas. Como vimos, por su talante subversivo, los cultos tántricos fueron caricaturizados desde una época temprana como sinónimo de hipocresía religiosa y ocuparon, por ello, un lugar importante entre las tradiciones marginales. Tómese como ejemplo la lista que ofrece Medhātithi (siglo ix) en su *Manubhāṣya*, uno de los comentarios más importantes y antiguos sobre el *Mānavadharmasāstra*, a propósito de la célebre sentencia en este texto, esto es, “el fundamento del *dharma* son los Vedas”:

Deben considerarse como heterodoxos a los brahmanes que adoran el Sol, a los iniciados en el culto *pañcarātra*, a los jainistas, a los que niegan la existencia del *ātman*, a los devotos de Paśupati y a todos aquellos que postulan como la fuente de sus doctrinas la experiencia de seres o deidades especiales, y asumen, en consecuencia, que el fundamento del *dharma* no son los Vedas, y más aún enseñan cosas que explícitamente contradicen la doctrina védica (2.6).<sup>13</sup>

Al constituir las formas más extremas de heterodoxia, el materialismo y el hedonismo representan la periferia por antonomasia, incluso en

<sup>13</sup> Los “brahmanes que adoran al Sol” son los *bhojakas*, una rama de la casta brahmánica a la que se atribuyen orígenes persas; el culto *pañcarātra* fue la base de los movimientos tántricos centrados en el dios Viṣṇu; “los que niegan la existencia del *ātman*” son, desde luego, los budistas; los devotos de Paśupati son los ascetas radicales que dieron origen a los cultos tántricos centrados en el dios Śiva.

aquellos casos en que el núcleo canónico no se reduce a la estricta ortodoxia brahmánica, como en este pasaje. Por ejemplo, si se amplía el canon usando como criterio las ideas del samsara y la liberación, de modo que en él tengan cabida los grupos mencionados por Medhātithi, el límite estaría también representado por el escepticismo materialista. De hecho, algunas de las primeras críticas contra tales corrientes de pensamiento provienen no de fuentes brahmánicas sino de textos jainistas, como el *Sutrakṛtāṅga*, y budistas, como el *Sāmaññaphalasutta*, al que me referiré más adelante. Esto significa, como he insistido a lo largo del libro, que la ortodoxia y la heterodoxia, el núcleo y la periferia, la identidad y la alteridad o, en una palabra, el loto y el estanque, son entidades flexibles, porosas, cuya configuración es siempre contextual. La imagen que se desprende es, de nuevo, la de un horizonte plural formado por una amplia gama de matices y tensiones, con diferentes grados de tolerancia dependiendo del núcleo de referencia y, en cada caso, también con periferias que rebasan por completo lo permisible.

Al mismo tiempo, dentro de ese espectro de posibilidades en el que resulta difícil fijar un único centro de gravedad intelectual, el materialismo escéptico y hedonista representó casi siempre la frontera última, la forma más extrema de heterodoxia. Como tal, es posible verlo como el paradigma de la alteridad intelectual en la India, lo que en este caso significa que todo aquello que desde cierta perspectiva parece compartir con otras disidencias, desde otra perspectiva constituye una diferencia insalvable con ellas.

Esta lógica subyace al uso de varios términos que pueden hacer referencia a un materialista. Por ejemplo, la ortodoxia brahmánica suele referirse a sus *otros* como *nāstikas*, literalmente, “aquellos que niegan”, “aquellos que proclaman ‘no existe’ (*na asti*)”. Leemos en el *Mānavadharmaśāstra*:

Cualquier persona de las tres castas superiores que recurre a la lógica con el fin de menospreciar la doctrina y las costumbres védicas debe ser rechazada por la gente de bien como un *nāstika*, como un hereje (2.11).

Formulada desde la ortodoxia védica, si bien varios tipos de pensadores podrían ser los destinatarios de esta amonestación, el materialista representaría el caso paradigmático, pues en el espectro de los herejes o,

literalmente, de los que “repudian el Veda” (*vedanindaka*), su postura es la más radical: además de la autoridad védica, niega, por ejemplo, el valor moral y salvífico de las acciones, niega la existencia de un principio último y, por lo tanto, la búsqueda de un bien supremo, etcétera, es decir, niega los fundamentos de varias otras escuelas. Recurrir a argumentos racionales o lógicos (*hetuśāstra*) deriva, en su caso, en un escepticismo radical, una ecuación que se repite en varias fuentes. Por ejemplo, el largo pasaje del *Mahābhārata* que cité en el capítulo cuarto<sup>14</sup> establece que la diversidad de ofertas religiosas que ha contribuido a la crisis del *dharma* incluye la postura de aquellos que “dudan de todo”, escépticos radicales que se limitan a decir “no hay tal cosa, no existe” (*naitad asti, nāsti*), ya sea vida después de la muerte, la eternidad, el mérito basado en las acciones, una esencia última, etcétera, y se contentan con “los placeres de la mesa” y el gozo de “incontables deleites” (14.48.14-27). Más revelador aún, en el propio *Mahābhārata*, es el siguiente pasaje, en el que el dios Indra se transforma en un chacal con el fin de aleccionar a un sabio brahmán que, agonizante después de que una carreta lo golpeó, reniega de la existencia humana:

Alguna vez fui un racionalista letrado que repudiaba los Vedas. Pese a su inutilidad, me apasionaban la lógica y el arte de la argumentación. En los debates, formulaba argumentos racionales y hacía planteamientos lógicos para criticar y ridiculizar el discurso sagrado de los brahmanes. El *nāstika* duda de todo: en realidad, es un tonto que se cree sabio. La consecuencia de sus actos es que renacerá como un chacal, tal como me pasó a mí. Tal vez algún día, dentro de muchos años, vuelva a obtener un nacimiento humano. Si hubiera sido agradecido, diligente, generoso, y me hubiera consagrado al ritual y el ascetismo, habría comprendido lo que merece comprenderse y habría evitado lo que debe evitarse (12.180.49).

Una vez más, de manera casi natural, la crítica al otro esgrimida desde el núcleo brahmánico presupone una crítica al uso de la razón y la lógica sin ningún compromiso religioso, lo que sugiere una equivalencia, en el límite del espectro, entre materialista, escéptico y racionalista.

---

<sup>14</sup> Véase p.

Además de la palabra *nāstika*, la literatura brahmánica se refiere a aquellos que repudian la doctrina védica con los términos genéricos *pāṣaṇḍa/pāṣaṇḍin*, que el citado Medhātithi define como cualquier persona que “abraza creencias contrarias a lo establecido” (*Manubhāṣya* 1.118), y que podemos traducir libremente como “apóstatas”. En varios sentidos, el escéptico materialista es también en este caso el prototipo. Un largo pasaje del libro tercero del *Mahābhārata*, por ejemplo, establece con marcada insistencia que uno de los signos de la crisis que aqueja a nuestra época, “la edad de la discordia (Kaliyuga)”, es la extendida presencia de *pāṣaṇḍas* y la penetración de su deleznable visión del mundo y estilo de vida en detrimento de las instituciones religiosas y sociales tradicionales:

En Kaliyuga, los brahmanes llevan a cabo acciones reservadas a las castas más bajas, y los miembros de las castas más bajas amasan dinero o bien se conducen como si fueran nobles. Los brahmanes dejan de celebrar sacrificios y estudiar los Vedas, dejan de ofrendar a los dioses agua y comida, y se entregan a los placeres de la mesa de forma irrestricta. Mientras que ellos abandonan la recitación de las escrituras, los sirvientes se vuelven fanáticos de la recitación sagrada. ¡Un mundo así de cabeza es el indicio seguro del final! [...] Hipócritamente, la gente se viste con las ropas del sabio y se deja crecer uñas y cabello, convirtiendo la fe en un *modus vivendi*. E incluso hombres distinguidos, presas de la codicia, se hacen pasar por mendicantes. Las personas se conducen de manera contraria a lo que está establecido para su edad, beben alcohol, se acuestan con la mujer de sus preceptores, se alimentan de carne y sangre: ¡lo único que les interesa es el aquí y el ahora! E incluso dentro de las instituciones religiosas pululan los apóstatas que predicán el arte de vivir a expensas de los demás [...] Y cegados por la ciencia lógica, los brahmanes abandonan sus votos, repudian los Vedas, y dejan de hacer sacrificios y oblaciones (3.186.26-28, 3.186.40-43, 3.188.26).

La condena se repite en múltiples pasajes, como cabría esperar, de las fuentes legalistas, comenzando con el *Mānavadharmasāstra*: “Las siguientes personas no merecen ser bienvenidas ni siquiera de palabra: apóstatas, pecadores, falsos ascetas, impostores e hipócritas religiosos, y quienes se valen de sofismas” (4.30). O bien: “Un rey debe proscribir *ipso*

*facto* de su capital a apostadores, juglares, saltimbanquis, apóstatas, pecadores y taberneros. Todas estas personas no son más que pillos disfrazados y su presencia en un reino invariablemente corrompe a la gente de bien” (9.225-226).

No estamos muy lejos de la demonización. Antes referí el pasaje en la *Chāndogyopaniṣad* que asocia la naturaleza demoniaca con la experiencia puramente sensorial, como lo ilustra el caso del demonio Virocana, quien, tras mirar su reflejo en el agua, concluye sin más que el cuerpo es el ser (*ātman*) y que no hay nada más allá; así, arrastra a todo su clan por la ruta del materialismo y el hedonismo (8.7-8).<sup>15</sup> Los casos se multiplican en los siglos subsecuentes. Por ejemplo, ya no solo en relación con las instituciones védicas y el ritualismo brahmánico, sino además respecto a los postulados ascéticos y teístas, la *Bhagavadgītā* afirma:

Hay en este mundo dos tipos de seres, los que poseen una naturaleza divina y los que poseen una naturaleza demoniaca. Te he explicado con detalle quiénes son los primeros. Escucha ahora sobre los segundos. Son las personas que no creen ni en las obras ni en la renuncia a las obras, quienes desconocen la pureza, la decencia, la verdad. Proclaman que el universo carece de verdad, de un fundamento, de un dios; que no surgió de una correlación de causas, sino que, conjeturan, su origen es puramente caprichoso. Obstinados con esta visión, la presencia de estos desalmados de escaso intelecto y conducta abominable es una amenaza fatal para el mundo. Viven presas de un deseo insaciable; son hipócritas, arrogantes y vanidosos, y a causa de su ceguera abrazan postulados falsos y cometen actos impuros. Su zozobra no conoce límites y los acompaña hasta el final. Están convencidos de que la verdad última es deleitarse en los placeres y nada más. Esclavos de una ilusión tras otra, siempre dominados por el ansia y la cólera, para saciar sus deseos buscan amasar riquezas, así sea por medios ilícitos (16.6-12).

Aunque el centro de gravedad de la ortodoxia se ha desplazado hacia el culto a un dios personal como Kṛṣṇa, aquellos que, presas del deseo, ponen en duda la existencia de un orden trascendente y reducen la realidad

<sup>15</sup> Véase antes p. 53.

a lo que captan sus sentidos —es decir, materialistas y hedonistas— siguen siendo el prototipo de la herejía y la apostasía y, por lo tanto, los principales referentes de esta condena. En consecuencia, en tanto primeros referentes también de lo demoniaco, su destino, proclama la *Gītā*, solo puede ser el infierno: “Aquejados por innumerables dudas, atrapados en las redes de la ilusión, adictos al placer, caen en el infierno más hediondo” (16.16).<sup>16</sup>

Muchos otros testimonios reiteran la presencia de *nāstikas* y *pāṣaṇḍas* en las listas de aquellos para los que las puertas del cielo están completamente cerradas. En el propio *Mahābhārata* leemos:

“El mundo de lo alto es lo que llamamos cielo. Está formado por numerosas sendas elevadas, colmadas de virtud, por las que se llega a los dioses. Ahí no van quienes incumplen sus observancias ascéticas ni quienes faltan a sus deberes rituales, ni los herejes ni los nihilistas” (3.247.2-3).

Por su parte, en el libro decimotercero, el sabio Bhīṣma, tío abuelo de los héroes, ofrece una lista más prolija y sentenciosa de aquellos que van al infierno, en la que de nuevo no faltan los herejes y los apóstatas:

Escucha ahora, oh Yudhiṣṭhira, quiénes son los que se van al infierno y quiénes son los que alcanzan el cielo. Salvo que sea para proteger al maestro o a alguien en peligro, quienes dicen falsedades se van al infierno. Quienes toman por la fuerza a la mujer de otro, quienes violan a la mujer de otro o ayudan a cometer semejantes crímenes se van al infierno. Quienes hurtan lo que es de otros, quienes arrasan con lo que es de otros, quienes difaman a otros, sin duda, se van al infierno [...] Los apóstatas, los herejes, los que rompen sus votos, los reincidentes, sin duda se van al infierno [...] Los que comercian con la doctrina védica, los que la corrompen, los que la ponen por escrito, definitivamente se van al infierno. Quienes están al margen del sistema de las cuatro etapas de la vida, quienes están al margen de la revelación védica, quienes llevan una vida que contraviene el orden canónico, sin duda se van al infierno (13.24.59-62, 67, 70-71).

<sup>16</sup> Véase, en un tono similar, 7.15: “Jamás vendrán a mí todos esos imbéciles, pecadores, cuyo entendimiento está nublado por la ilusión, los seres más bajos en la escala humana, los que poseen una naturaleza demoniaca”.

Incluso el *Rāmāyaṇa*, pese a su compromiso con el *dharma* hasta las últimas consecuencias, consintió darle voz al materialismo, así sea para repudiarlo, abriendo una sutil grieta en su mundo de perfección. Por ejemplo, cuando fracasan los intentos de Bharata para que Rāma, su hermano, abandone la idea del exilio y reclame el reino que le pertenece, este le da el siguiente consejo para gobernar en su ausencia, en el que identifica explícitamente al gran enemigo detrás de *nāstikas* y *pāṣaṇḍas*, a saber, el materialista (*lokāyatika*):

Te pido por favor, querido hermano, que no te relaciones con brahmanes que defienden el materialismo. Su única virtud es traer desgracias: en realidad son tontos que se creen sabios. Aunque presumen conocer las sagradas escrituras, su retorcida mente los hace recurrir a la lógica y predicar absurdos (2.94.32-33).

También en el *Rāmāyaṇa*, notable por su extensión e implicaciones es el discurso del “eminente brahmán” Jābāli, quien intenta convencer a Rāma de que abandone la idea de vivir en la jungla, regrese a Ayodhyā y asuma el trono. Aquí el pasaje completo:

Mientras el virtuoso Rāma consolaba a su hermano Bharata, un eminente brahmán de nombre Jābāli pronunció estas palabras contrarias al *dharma*: “¡Bravo, Rāghava!<sup>17</sup> Sin embargo, un penitente de elevada inteligencia como tú no debería siquiera considerar semejantes tonterías, propias de la gente ordinaria. ¿Cuál es el lazo que une a una persona con otra? ¿Qué beneficio puede obtener uno de alguien más? Solos venimos a este mundo y solos partimos. Por lo tanto, Rāma, aquel que se aferra a ideas como ‘mi padre’, ‘mi madre’, debe ser tenido por imbécil, pues en realidad nadie pertenece a nadie. Así como un viajero que va de una aldea a otra, duerme donde la noche lo sorprenda y al día siguiente deja ese lugar para dirigirse a otro, del mismo modo padre, madre, hogar y bienes son, para los mortales, simples escalas por las que el sabio no siente apego, oh Kākutstha. No deberías, por lo tanto,

<sup>17</sup> Rāghava, el “descendiente de [la dinastía de] los Raghus”, y líneas más adelante Kākutstha, “descendiente de Kakutstha”, son nombres de Rāma que hacen alusión a su linaje.

abdicar al trono de tus ancestros ni emprender este camino errado, doloroso, arduo y lleno de espinas. Corónate en la próspera Ayodhyā: engalanada con una trenza, la ciudad te espera. Y una vez ahí, oh, príncipe, entrégate a los sublimes placeres cortesanos y pásala bien, tal como el dios Indra en el más alto cielo. En realidad, Daśaratha, tu padre, no es nada tuyo, ni tú nada suyo. De un lado está el rey, del otro tú; por lo tanto, haz como te digo. El rey se ha marchado adonde estaba destinado hacerlo. Ése es el derrotero de todos los mortales, pero la confusión no te permite verlo. Si alguien me causa lástima son aquellos que ponen el *dharma* por encima del bienestar personal: en vida sólo encuentran sufrimiento y al morir de todos modos se hunden para siempre en la nada. La gente se mantiene entretenida pensando ‘Es el octavo día [del ciclo lunar], hay que honrar a los ancestros’. ¡Y mira nada más qué desperdicio de alimentos, como si los muertos de verdad fueran a comerlos! Si lo que uno come en este mundo puede beneficiar a alguien más, entonces por qué no simplemente dar esas ofrendas de comida a los viajeros, ahorrándoles la necesidad de llevar provisiones para el camino. Todos esos manuales que prescriben ‘celebra sacrificios, da caridad, recibe los sacramentos, practica austeridades, renuncia’, fueron redactados por tipos astutos para convencer a la gente de que les haga dádivas. Hazte de una vez a la idea, oh, magnánimo: no hay ningún más allá. Así pues, entrégate a lo que perciben tus sentidos y desiste de lo que escapa a ellos. Acepta este consejo de hombres sabios, en el que por lo demás todo mundo coincide, y así, con la venia de Bharata, recupera tu reino” (2.100.1-17).

Desde luego, Rāma acusa a Jābāli de ser un impostor cuyos sofismas necesariamente conducen al caos social y moral, donde cada uno actuaría caprichosamente sin atender las jerarquías y las reglas que dan sentido al *dharma*. Las acciones tienen consecuencias en esta y otras vidas, y el rito y el ascetismo son los únicos mecanismos válidos para orientar la acción por el sendero de la verdad. Pero al margen de la previsible respuesta del héroe, el pasaje es notable porque condensa los principales postulados, ya no de cualquier apóstata sino de uno abiertamente identificado con el materialismo. De acuerdo con tales postulados, los lazos sociales y familiares son una ilusión nacida del apego. En realidad, al nacer y al morir estamos solos y lo que sucede entre estos dos eventos no está determinado

por ninguna causa superior; es puramente circunstancial. En suma, “no hay ningún más allá” (*nāsti param*); todo lo que hay es “lo que perciben los sentidos” (*pratyakṣam*). De ahí la crítica por igual al ritualismo, al ascetismo, al teísmo, etcétera, así como la consecuente invitación al hedonismo: entrégate al placer sin atormentarte más por un *dharma* percibido ahora, de hecho, como la causa del sufrimiento.

El ideario materialista-hedonista de Jābāli es relevante además porque hace eco de otros testimonios tempranos. Destaca la similitud con las enseñanzas de uno de los supuestos pioneros del materialismo indio, un asceta de nombre Ajīta Keśakambala, mencionado con sorna junto a fatalistas (*ājīvikas*) y jainistas en las fuentes budistas. De los testimonios que nos han llegado, el más antiguo y completo pertenece al *Sāmañña-phalasutta*. El texto cuenta la historia del rey Ajātasattu, quien, tras haber cometido varias faltas, ha buscado sin éxito la sabiduría que pueda devolverle la paz mental. La hallará en la doctrina budista, de labios del propio Buda; pero antes de que eso suceda, el rey hace un recuento de lo que en vano aprendió de seis maestros previos, cada uno de ellos “líder de una comunidad, seguido por muchos adeptos, preceptor de incontables discípulos, famoso y renombrado, fundador de una tradición, apreciado desde siempre por la gente, un asceta mendicante de edad avanzada que ha recorrido un largo camino” (*Dīghanikāya* 1.2.2). A todos ellos el rey hizo la misma pregunta: ¿cuál es el fruto que obtiene quien se vuelve renunciante? Las seis respuestas reciben nombres que indican su limitación. En particular, la doctrina de Ajīta Keśakambala es catalogada como un “nihilismo absoluto” (*uccheda*), pues niega la existencia de cualquier realidad transmundana y, respecto al orden temporal, sostiene que los lazos socio-familiares son meramente materiales y circunstanciales. Todo se reduce a la combinación de los cuatro grandes elementos y a la respuesta sensorial que estos suscitan. Es de lo que estamos constituidos y, por ende, al morir:

La tierra retorna al elemento tierra, en el que desaparece; el agua retorna al elemento agua, en el que desaparece; el fuego retorna al elemento fuego, en el que desaparece; el aire retorna al elemento aire, en el que desaparece; los sentidos se funden en el espacio (1.2.22).

En el texto, este materialismo extremo, sin implicaciones morales ni religiosas, es representado con una imagen funeraria: los cuatro elementos llevan el ataúd de los sentidos al crematorio, donde lo único que queda son cenizas. Tal es el destino por igual de sabios e ignorantes, quienes ni reencarnan ni se salvan, sino que simplemente desaparecen. Al final no es claro si la lección para el presente es el hedonismo, pero el tono sarcástico hacia aquellos que insisten en un más allá así lo sugiere.

Los argumentos de los materialistas o *lokāyatas*, también conocidos como *cārvākas*, formaron parte del entorno de debate del periodo clásico, y nos han llegado algunos fragmentos, casi todos tardíos, a través de sus detractores y adversarios. En todos ellos persisten los postulados de Jābāli y Ajīta Keśakambala. El ser humano no es más que materialidad, carne y hueso; y si no hay espíritu ni alma ni, por lo tanto, un más allá, entonces la eficacia moral de los actos e incluso las ideas de bien y mal son solo un espejismo. No hay verdaderas razones para actuar moralmente; el karma no existe ni hay nada, por ende, de que liberarse. El materialismo desemboca así en un escepticismo moral y, una vez más, en hedonismo.

Cabe notar que en las fuentes tardías la estigmatización del materialismo como la postura periférica por antonomasia, como la última frontera intelectual y la heterodoxia de la heterodoxia, suele incorporar un componente de clase y así resulta asociada con gente iletrada de castas bajas. Es, sin embargo, un arma retórica, pues, como hemos visto, muchos otros testimonios establecen una ecuación entre la visión materialista y el uso diestro de herramientas lógicas, así como una confianza plena en el poder de la razón. En el propio periodo tardío destaca el testimonio de Jayarāśi (siglo IX), autor del único tratado materialista que nos ha llegado íntegro. En él, Jayarāśi cuestiona con un fervor lógico, incluso mayor que el de budistas como Nāgārjuna o Dharmakīrti, la idea misma de conocimiento: no hay certeza absoluta sobre las cosas que aseguramos conocer porque es imposible saber a ciencia cierta qué es el conocimiento (*Tattvopaplavasiṃha* 1.2).

## El bárbaro o la última frontera

La alteridad representada por herejes, apóstatas y materialistas trasciende, desde luego, el ámbito escolástico y su expresión formal en una doctrina. En realidad, como he insistido, tal expresión refleja un componente de la vida india, tiene una textura y una gravedad cotidianas, como se infiere de una amplia variedad de fuentes, notablemente de las literarias.

En el mundo concreto y desde una perspectiva no solo intelectual sino social, la frontera última la constituye, sin duda, el extranjero. ¿Cómo imaginó la India clásica al otro del otro, al extranjero? ¿Cómo representó ese tipo de periferia y bajo qué criterios? Evidentemente, por todo lo dicho en las páginas anteriores, podemos anticipar que lo vio con desconfianza. A menudo, este sentimiento se tradujo además en cierta cercanía a las figuras más periféricas en el espectro del rechazo dentro de la sociedad india. En efecto, numerosas fuentes colocan al extranjero al lado de apóstatas, herejes e impostores religiosos. Por ejemplo, desde el núcleo más duro de la ortodoxia brahmánica, Kumārila Bhaṭṭa, a quien tuvimos oportunidad de conocer en el octavo capítulo, afirmó:

Ahora bien, [nuestra tradición] establece que hay textos que deben repudiarse, pues contradicen la revelación védica y porque sus verdaderas intenciones son evidentes. En efecto, quienes conocen los Vedas rechazan aquellas obras que hacen pasar la mentira como verdad y que, pese a ello, son defendidas por las escuelas *sāṅkhya* y *yoga*, por el culto *pāñcarātra*, por la secta de los *pāśupatas*, por los budistas y por los jainistas. Todas ellas fingen acogerse al *dharma* y mezclan [sus doctrinas] con unos cuantos principios védicos, pero su verdadero objetivo es ganar adeptos, enriquecerse, recibir elogios y obtener prestigio [...] Ahora bien, todavía más alejados [de la revelación védica] están todos esos tratados que prescriben [prácticas] impropias, tales como tomar alimentos de un cráneo o el nudismo, y que están inspiradas en las costumbres de los pueblos bárbaros (*mleccha*) (*Tantravārttika* 1.3.4).

Kumārila identifica aquí dos periferias en torno al núcleo ortodoxo brahmánico. La primera está plenamente inserta en la vida intelectual y religiosa de la India, lo que le permite interactuar con el canon e incluso

adoptar, con dolo, ciertos valores tradicionales; la segunda se sitúa todavía “más lejos”, “más afuera” (*bāhyatara*), pues constituye una aberración explícita, la afrenta abierta. En particular, Kumārila identifica esta segunda periferia con las prácticas impuras tántricas. Así, situados simbólicamente en los confines del canon, los cultos transgresores tántricos representan una especie de región fronteriza y, en esa medida, son susceptibles de influencia extranjera. De este modelo de exterioridades sucesivas se infiere que la influencia de los “pueblos bárbaros” (*mleccha*) es, por definición, pernicioso y contaminante.

Volveré, por supuesto, a las implicaciones de la palabra *mleccha*. Por ahora es importante notar que, aun cuando el pasaje parece hacer hincapié en una marginalidad en el terreno de las creencias y las costumbres, indirectamente esto involucra otras formas de marginación. La frontera conceptual asociada con lo barbárico es simbólica, pero también concreta, por ejemplo, en términos sociales, geográficos o lingüísticos. Así, en otras fuentes, el extranjero puede ser señalado directamente por estas razones o figurar al lado de grupos periféricos usando cualquiera de ellas como criterio.

De vuelta a las sátiras de Kṣemendra, por poner un ejemplo a la mano, escuchamos decir a una prostituta: “Jamás aceptaría dinero de un desconocido: hay tantos gitanos y bárbaros al acecho” (*Samayamātrkā* 3.26). La palabra que aquí traduzco como “gitano” es *gāyana*, literalmente “cantor”. Si bien el discurso religioso sánscrito contiene exabruptos contra músicos, poetas y actores en tanto personificaciones del orden secular, en este caso el temor se funda sobre todo en que se trata de un “desconocido” (*ajñāta*). En el mismo tenor, el *Arthasāstra* establece que las mujeres de los *gāyanas* deben ser tratadas como si fueran prostitutas o artistas itinerantes (*cāraṇa*), es decir, con desconfianza (2.27.5). Como apenas vimos, el propio Kṣemendra usa la palabra *cāraṇa*, literalmente “vagabundo”, para referirse a saltimbanquis que viajan en caravana (*Samayamātrkā* 4.43, 6.35).<sup>18</sup> Al reunir todos estos elementos, es claro que el problema con este “cantor desconocido” es, como decimos coloquialmente, su “dudosa procedencia”; en particular, la desconfianza es una respuesta a su condición

<sup>18</sup> Véase antes p. 142.

itinerante, percibida como una falta de arraigo geográfico y estatus social. En suma, “cantaor” es una forma de referirse a las comunidades de nómadas fuera del sistema de castas a partir del oficio por el que son mejor conocidas: la música y el canto, tal como sucede hasta el día de hoy con romaníes y gitanos.

Ahora se entienden mejor las implicaciones de ese otro desconocido al que se hace referencia junto al gitano: el bárbaro o extranjero. Tanto Kṣemendra aquí como Kumārila Bhaṭṭa en el pasaje anterior utilizan la palabra *mleccha*. Al igual que la palabra “bárbaro”, cuya presencia en sánscrito (*barbara*) referí antes, la palabra *mleccha* sería una onomatopeya que designa al extranjero estigmatizándolo por razones lingüístico-fonéticas: “Los *mlecchas* sólo se entienden entre ellos, pues nadie más habla su extraña lengua”, leemos en el *Mahābhārata* (8.45.36). En particular, el término señala al extranjero como alguien incapaz de hablar la lengua culta, el sánscrito, y se expresa, en cambio, con barbarismos. Por ejemplo, el gramático Patañjali (siglo II a. e. c.) advierte: “Un brahmán no debe hablar como los *mlecchas*, es decir, lenguas corruptas [...] y la única forma de evitarlo es estudiando la gramática [sánscrita]” (*Mahābhāṣya* 1.1.1).<sup>19</sup> La carga despectiva de este juicio lingüístico se desprende de un sinnúmero de testimonios. La recomendación del propio Patañjali está inspirada en un pasaje del *Śatapathabrāhmaṇa* que demoniza a los *mlecchas* (3.2.1.23-24). Y percibido como un ser demoniaco, el *mleccha* representa corrupción y decadencia moral. Los *mlecchas* son “los nativos de las tierras del pecado, aquellos que desconocen el *dharma*”, sentencia el *Mahābhārata* (8.40.43).

Este retrato, como cabría esperar, sitúa al *mleccha* en la órbita de algunas de las conductas más reprobables para el *establishment*, entre ellas el hedonismo, según vimos apenas. En un revelador pasaje del propio *Mahābhārata*, el rey Yudhiṣṭhira inquiere a su tío abuelo Bhīṣma sobre el origen de las castas y por qué las hay puras e impuras, las que siguen el *dharma* y las que no. Bhīṣma responde indirectamente refiriendo las enseñanzas que el legendario sabio Bhṛgu impartió a Bharadvāja cuando este

<sup>19</sup> Por definición, una “lengua corrupta” (*apaśabda*) es la que se habla sin una conciencia de las reglas gramaticales que le dan forma, a diferencia del sánscrito, que se habla con esa conciencia, lo que la convierte precisamente en la lengua superior, perfecta o “bien hecha” (*saṃskṛta*). De este modo, estudiar gramática es aquí sinónimo de estudiar gramática sánscrita.

le hizo exactamente la misma pregunta (12.182.3-8). De acuerdo con Bhṛgu, los primeros hombres fueron brahmanes, a quienes dios “creó directamente de su esplendor”; sin embargo, “debido a sus acciones”, algunos de ellos cayeron de ese estadio y dieron origen a las otras castas: los nobles, “debido a su afición al placer”; los sirvientes, “debido a su afición a la violencia y la mentira”, etcétera, y solo aquellos que abrazaron plenamente las enseñanzas védicas mantuvieron su estatus. Más allá del ámbito propiamente humano, representado por las castas tradicionales indias, dios creó “muchos otros tipos de seres, entre ellos fantasmas, demonios, espectros y las diferentes clases de bárbaros (*mleccha*)”. Caracterizados como seres sin inteligencia, que “actúan guiados únicamente por sus deseos”, los bárbaros no alcanzan ni siquiera el estatus de brahmanes caídos ni pertenecen, por lo tanto, al orden humano; antes bien, en su origen mismo descienden de las esferas de lo subhumano y son más cercanos a los planos demoníaco y animal (12.188.1-18). En resumidas cuentas, como señaló Wilhelm Halbfass, la palabra *mleccha* designa al “extranjero en cuanto tal, en su otredad y exclusión absolutas” (2013, p. 290), a aquel que no forma parte de la comunidad social, religiosa y lingüística canónica, sin importar su identidad específica.

Desde luego, en algunos casos, la identidad particular del *mleccha* puede inferirse del contexto. Por ejemplo, en el horizonte geográfico de Kṣemendra, en Cachemira, la alusión sería en primera instancia a “chinos” (*cīna*) y “turcos” (*turuṣka*), entendiendo por estos últimos musulmanes del centro de Asia. Sin embargo, como hemos visto, las alteridades bárbaras pueden abarcar también grupos como los gitanos y, en general, a las sociedades tribales que históricamente han ocupado el territorio de la India al margen del sistema de castas. Esto es tangible en los testimonios, también numerosos, acerca de los grupos específicos percibidos como extranjeros. Así, en el pasaje profético del *Mahābhārata* al que me referí antes, en el que se listan las calamidades que azotarán a Kaliyuga, nuestra época, leemos, por ejemplo:

Cuando la gente comienza a cometer transgresiones emergen las señales que presagian la destrucción final. Aficionados al pecado y la mentira, los príncipes bárbaros (*mlecchas*) proliferarán sobre la tierra gobernando con base en

el engaño. Los Āndhras, los Śakas, los Pulindas, los Yavanas, los Kāmbojas, los Aurṇikas, los Abhīras e incluso los siervos se harán amos y señores, y entonces la clase sacerdotal abandonará sus deberes, y patricios y mercaderes llevarán a cabo acciones que no corresponden a su casta (3.186.28-31).<sup>20</sup>

Al norte, los *yavanas* son los griegos, aunque en fuentes tardías el término puede tener el sentido general de “extranjero”; los *śakas* son los escitas, y los *kāmbojas* un grupo que ocupó los actuales territorios de Afganistán y Paquistán. Al sur, los *āndhras* son los pueblos dravídicos. Por su parte, *pulindas*, *aurṇikas* y *abhīras* eran sociedades tribales en el centro del actual territorio de la India. Tomadas en su conjunto, estas periferias conducen a un centro geográfico: la vasta planicie indogangética, no por casualidad el corazón de la cultura brahmánica y, en un sentido más amplio, de la cultura aria, como lo establece el término *āryāvarta*, literalmente “la región de los arios”. En el imaginario geográfico de la India antigua, al menos hasta los primeros siglos de la era común, pero simbólicamente también en épocas posteriores e incluso hoy, esta región desempeña una función especial. Las fuentes legalistas la definen como la “región central”, la tierra de la revelación védica y la gente de bien; en una palabra, es el horizonte del *dharma* y, como tal, el único lugar donde las acciones producen mérito, incluido el mérito de la liberación, y, por lo tanto, su estatus religioso y soteriológico es superior (Baudhāyana, *Dharmasūtra* 1.2.9-15; Vasiṣṭha, *Dharmasūtra* 1.8-15; *Mānavadharmasāstra* 2.17-22).

De nuevo, la imagen que se desprende es la de varios círculos concéntricos en torno a diferentes núcleos canónicos, con cierto grado de comunicación y porosidad entre ellos, a la vez que se reconoce, tanto en la afirmación como en el rechazo, un núcleo último, el núcleo brahmánico. Este es el núcleo duro en el gran estanque de la India clásica. Por su parte, la distancia real o simbólica en diferentes contextos (intelectual, social, territorial, etc.) respecto a estos grandes centros gravitacionales, y en especial respecto al núcleo duro, determina el grado de impureza y marginalidad.

En las páginas anteriores he revisado algunas de estas periferias, notando los diferentes discursos que las atraviesan y que interconectan las

<sup>20</sup> Entre muchos otros testimonios, véase también *Mānavadharmasāstra* 10.43-44.

ideas y las costumbres con el estatus social, la lengua, la geografía, etcétera. En lo que cabe entender como un indocentrismo, más exactamente como un ariocentrismo y un brahmáncentrismo, la imagen del extranjero como un bárbaro no es sino la extensión lógica de la estructura interna de la cultura india conforme a este modelo de relación concéntrica entre el canon y la diversidad. En ese modelo, el extranjero es el espejo último para definir y vindicar la identidad, pues representa la máxima forma de alteridad, el paria del paria y el epítome de aberraciones como el materialismo o el hedonismo, sin posibilidad de evolución o redención.

### **El apocalipsis bárbaro: ¿una profecía fallida?**

De vuelta a las profecías del *Mahābhārata* sobre la decadencia de los tiempos, esto significa que la amenaza bárbara es la peor posible. La destrucción final, por ende, está necesariamente marcada por la proliferación de los pueblos bárbaros, cuando el asedio desde todas las direcciones no solo replegará el mundo del *dharma*, sino que finalmente lo penetrará hasta devorar su núcleo. Así, el pasaje alcanza un apocalíptico crescendo cuando repite, casi como un estribillo, que “el mundo entero se volverá bárbaro” (*mlecchabhūtaṃ jagat sarvam*):

Y el mundo entero se volverá bárbaro, y entonces se dejará de cumplir con los deberes rituales y se abandonarán los sacrificios, y no se celebrarán más las fiestas religiosas ni habrá felicidad [...] Y cuando esté cerca el final de los tiempos, insaciables, cegados por la estupidez, los reyes usarán cualquier medio a su alcance con tal de despojar a los otros de sus bienes: ¡oh, Bhārata, el mundo entero se volverá bárbaro! [...] Y cuando esté cerca el final de los tiempos, hombres y mujeres harán como les plazca y no se soportarán más entre sí: ¡oh, rey Yudhiṣṭhira, el mundo entero se volverá bárbaro! [...] No hay duda de que cuando llegue la hora final, la humanidad entera será bárbara, y se conducirá en cada situación con vileza y crueldad, y se hará aficionada a comer y beber de todo (3.188.29, 36-37, 44-45 y 52).

Como en otros casos, esta es, desde luego, una visión normativa. Aunque en el terreno del *dharma* y la salvación no parece haber concesiones, en otros ámbitos hubo una mayor interacción y cierta flexibilidad. Ya el propio *Mahābhārata* reconoce que los griegos o *yavanas*, quienes pelearon como aliados de los Kauravas junto con otros pueblos bárbaros, son valerosos y diestros en la lucha cuerpo a cuerpo (8.30.80, 12.102.5). Sobre los propios *yavanas*, otras fuentes mencionan con admiración su habilidad, al extremo de lo milagroso, como artesanos e ingenieros; asimismo, su aportación a las matemáticas y a la astronomía indias está bien documentada (Karttunen, 2015, pp. 365-375). Incluso un férreo defensor de la ortodoxia brahmánica como Kumārila, quien habla desde el núcleo más duro de la visión canónica, cambia radicalmente de tono al referir la habilidad de los extranjeros en asuntos de orden secular:

Se ha demostrado ya la autoridad de los arios en lo que concierne directamente al *dharma*. Ahora bien, en cuanto a asuntos ordinarios de la vida diaria, tales como la agricultura y otros, en realidad no existen diferencias [entre los arios y los bárbaros] Más aún, en cuanto al trabajo doméstico, la construcción de viviendas y demás oficios, puede afirmarse abiertamente que la destreza de los bárbaros (*mleccha*) es, sin duda, superior (*Tantravārttika* 1.3.9, pp. 159-160).

Como sabemos, en cierto sentido la profecía se cumplió, al menos en parte, y los “bárbaros” penetraron la India hasta dominarla casi por completo entre los siglos XIV y XVI, durante el Imperio mogol. Paradójicamente, este suceso constituye el mejor testimonio del fallo en el pronóstico, pues la cultura sánscrita no solo pervivió, sino que incluso recibió el patrocinio extranjero, y más de un brahmán erudito aceptó con gusto el gesto. Este episodio anómalo e invertido, con el *mleccha* en el centro y el indio en la periferia, también forma parte de la compleja interrelación entre canon y diversidad en la India clásica y, por lo tanto, a él está dedicado el último ensayo del libro.

## 10. Poesía sánscrita en la corte mogola

### La imaginación entre la poesía y la religión

El tema de la imaginación en la India se remonta a los fenómenos de la inspiración y el poder visionario en la antigua cultura sacrificial védica. En particular, las dotes imaginativas de los *ṛṣis*, los míticos poetas-sacerdotes, se irguieron como un legado perdurable y proteico, capaz de adquirir nuevas identidades y responder a necesidades inéditas. Este mecanismo de continuidad en medio de la discontinuidad cobró la forma de una retórica arcaizante abocada a trasladar al presente los valores de la tradición.

En el caso de la imaginación, la estrategia gira alrededor del sentido de la vista o, más exactamente, del uso de motivos visuales para fundamentar el proceso creador. La responsabilidad léxica para designar esa facultad recayó en la palabra *pratibhā*, que heredó el campo semántico de *dhīḥ*, el don por antonomasia del sacerdote inspirado en el periodo védico. Así, estrechamente vinculada con los fenómenos de la luz y la vista, *pratibhā* evoca, como *dhīḥ*, el acto por el que algo se manifiesta de manera espontánea ante el ojo de la mente (Gonda, 1963, p. 318). Numerosos testimonios dan cuenta de la pervivencia de los antiguos ideales visionarios en la noción de *pratibhā*. “La poesía es el don espontáneo de aquel que posee *pratibhā*”, celebró Bhāmaha en su *Poética* (*Kāvyaḷaṅkāra* 1.5),

el tratado más temprano de teoría literaria que nos ha llegado (siglo VII), con el que Bhāmaha inauguró un consenso al que se sumaría una larga lista de autores.

Apenas dos siglos después, el consenso alcanzó dimensiones insospechadas gracias al propio desarrollo de la teoría literaria sánscrita, sobre todo una vez que esta comenzó a prestar menos atención a las cualidades formales del lenguaje poético y más al efecto que este produce en la audiencia. El artífice de este importante giro fue Ānandavardhana, quien, a diferencia de sus predecesores, defendió el valor de la creación poética en función no tanto de sus cualidades formales, sino de la realización de una meta más universal, a saber, la comunicación de un “sentimiento” (*rasa*). Así, Ānandavardhana concluyó que el poder que subyace al sentido transmitido por la literatura es la “sugestión” (*vyāñjakatva*), cuya forma más pura o plena llama *dhvani*, el “alma de la poesía” (*Dhvanyāloka* 1.1). Como cabría anticipar, el significado de *pratibhā* en la obra de Ānandavardhana está determinado por esta reorientación de la comunicación poética desde sus fundamentos formalistas hacia una teoría completa del sentimiento estético. Así, imaginar será ahora sobre todo la capacidad para comunicar estéticamente un contenido subjetivo, y no tanto la habilidad para transmitir belleza a través de un manejo diestro de figuras retóricas. Liberada de las demandas formalistas, la imaginación constituye ahora un medio privilegiado para percibir el entretejido afectivo de la realidad y evocarlos. Y si las posibilidades de la imaginación son las posibilidades de la experiencia humana, entonces su poder es ilimitado: “La imaginación poética se extiende sin fin por el sendero de la evocación” (*Dhvanyāloka* 4.1).

Esta vindicación, desde la teoría literaria y la praxis poética, de la actividad imaginativa tuvo efectos en otros ámbitos, en especial el religioso. Destaca la obra de Abhinavagupta, ya en el siglo X. En particular, este autor defendió que la capacidad de la conciencia divina para transformarse en todas las formas posibles puede describirse como el poder para imaginar el universo y cada objeto en él. Desde la percepción de objetos que considero externos hasta los desatinos de la fantasía, el mecanismo es el mismo y se fundamenta en la libertad de la conciencia para proyectar este mundo plural dentro de sí misma. Dicho de otro modo, si la deidad es por definición una conciencia dinámica a la que nada es extrínseco, entonces

nada ejemplifica mejor su naturaleza que la actividad de la imaginación. Por ende, cualquier relación de objetividad (exterior o mental, sensible o conceptual, afectiva o intuitiva, etc.) en realidad presupone una relación imaginativa. Entonces, si en el ámbito literario Ānandavardhana decía que *pratibhā* es un poder ilimitado en virtud de su capacidad para crear realidades “inéditas” (*apūrva*) y “originales” (*nava*), Abhinavagupta no dudó en afirmar que tales son justamente los atributos de la manifestación libre y espontánea de la conciencia. Ello explica que Abhinavagupta haya predicado este poder, *pratibhā*, tanto del poeta como de la deidad, homologando indirectamente a ambos y, en última instancia, poesía y mística (*Locana* 1.19; *Tantrāloka* 1.2).

Esta divinización de la imaginación tendió un puente entre *pratibhā* y otra noción igualmente importante: *bhāvanā*. Si la deidad tiene como principal atributo la manifestación imaginativa dentro de sí de la realidad entera, entonces, en cierto sentido la salvación depende de la capacidad del individuo para acoger en su propio corazón, a la manera del receptor sensible de una pieza literaria, el impulso imaginativo de dios hasta fundirse con él. Poetas y yoguis nos ofrecen con su ejemplo un camino a la salvación porque ambos encarnan esta comunión íntima con el poder creador de dios, la capacidad para recibir y sostener con su imaginación creadora (*bhāvanā*) el impulso imaginativo de dios, y de ese modo reconfigurar la realidad entera.

### **La cultura sánscrita bajo el auspicio de la corte mogola**

La trayectoria que brevemente he referido y, más importante aún, su culminación en la obra de Abhinavagupta, prevaleció en los siglos subsecuentes. Así, teóricos literarios posteriores, entre ellos uno tan influyente como Mammaṭa (Cachemira, siglo XII), aceptaron la autoridad de la línea de pensamiento que va de Ānandavardhana a Abhinavagupta. Esta tendencia se prolongó hasta el último gran teórico de la poética sánscrita, Jagannātha (siglo XVII), quien hizo suyo el legado y respondió a él asumiendo su valor canónico: Ānandavardhana fue quien “fijó el rumbo que deben seguir los teóricos literarios”, proclamó categórico (*Rasagaṅgādhara*, p. 241). Por lo

demás, al abrazar los intereses y las respuestas que por siglos dieron identidad a la teoría literaria sánscrita, Jagannātha afirmó la pretensión de sus antecesores de habitar un universo expresivo atemporal, donde pasado y presente pueden coexistir (Pollock, 2003, p. 96; 2001b, p. 404).

Sin embargo, como se sabe, el pasado solo puede pensarse desde el presente, incluso en una tradición como la sánscrita, obsesionada con restarle fuerza al cambio histórico, y el presente de Jagannātha fue, sin duda, sui géneris: bajo el dominio de una cultura extranjera. Casi un milenio separa a la India que comenzó a vindicar poéticamente el poder de la imaginación de la India en la que vivió Jagannātha; más de medio milenio a la India que radicalizó esa vindicación por el sendero de la mística de la India en la que la cultura sánscrita alcanzó su último esplendor bajo el patronazgo mogol.

Las dudas nos asaltan. ¿Pese a tal distancia, se reduce la aportación de Jagannātha a reproducir la herencia recibida? ¿También en su caso el valor más alto de la imaginación ha de hallarse en el paso del poder creador a la absorción contemplativa, y, por lo tanto, en el paso de la literatura a la religión? ¿O hay en cambio indicios de que el inusitado horizonte intelectual de su época de algún modo haya marcado su obra, aun apenas de manera implícita? Y si así fue, ¿en qué sentido, con qué efecto sobre su tratamiento de la imaginación?

Para establecer cuál puede ser ese elemento de discontinuidad en medio de la continuidad, y contar con mejores fundamentos para apreciar el aporte de Jagannātha al tema de la imaginación, es necesario bosquejar primero el entorno cultural de nuestro autor, lejos del espacio temporal asociado con la fórmula “India clásica”, reparando en el tipo de premisas y aspiraciones que dicho entorno pudo alentar.

Jagannātha fue un poeta cortesano, la misma condición que permitió el trabajo de un sinfín de intelectuales sánscritos antes que él. No obstante, las coordenadas espaciotemporales de la corte que patrocinó su carrera son, como ya dije, inéditas: Delhi, siglo XVII, en el esplendor del Imperio mogol. Por sí solo, y omitiendo por ahora los detalles, el dato desafía la tendencia a pensar el encuentro entre el hinduismo y el islam como un conflicto irresoluble. En realidad, el patronazgo mogol a la cultura sánscrita culmina un

largo proceso de interacción cultural y científica que data de las primeras incursiones musulmanas en la India (Halbfass, 2013, pp. 63-80).

Así, de Akbar a Dārā Shukōh, los mogoles no solo fueron generosos patrones de la producción textual sánscrita, sino que reconocieron su riqueza como parte de un ambicioso proyecto de integración política y cultural. De tal modo, entre la segunda mitad del siglo XVI y buena parte del siglo XVII, intelectuales sánscritos con diferentes filiaciones, por igual jainistas y brahmanes, sirvieron en la corte mogola, no solo como literatos, sino asimismo como astrólogos, músicos, guías religiosos e informantes. Si bien la mayoría evitó convertir su experiencia imperial en tema literario o explorar en sánscrito su interacción con el islam, ello no fue impedimento, como ha señalado Audrey Truschke, para aceptar el patronazgo mogol, participar plenamente de la vida en la corte y, quizá lo más notable, componer textos para el consumo de esta, redactados conforme a las convenciones que la literatura sánscrita empleó por siglos para estetizar el poder regio (2016, 64-100).

Jagannātha no fue la excepción. Pese a descender de una familia ortodoxa del sur de la India y haber recibido una educación brahmánica tradicional, viajó hasta Delhi y se puso al servicio del emperador Shāh Jahān, cuya autoridad reconoció y ensalzó poéticamente,<sup>21</sup> y de quien recibió el título con el que hoy se le conoce: “rey de los sabios” (*paṇḍitarāja*). El propio Jagannātha da cuenta de ello en un breve panegírico dedicado a Āsaf Khān, visir de Shāh Jahān, a propósito de una exitosa campaña a Cachemira: “Condecorado con el título ‘Rey de los sabios’ con el que lo favoreció el Excelentísimo Soberano Universal Shāh Jahān, el sabio Jagannātha escribió esta historia titulada *El prodigioso Āsaf* (Āsaphavilāsa)” (*Paṇḍitarājakāvyaśaṅgraha*, p. 85).

<sup>21</sup> Por ejemplo, véase, entre otros versos, *Bhāminivilāsa* 4.32: “Su primera juventud transcurrió bajo la protección del emperador de Delhi”, y *Paṇḍitarājakāvyaśaṅgraha*, p. 190, verso 579: “Sólo dos soberanos tienen el poder de satisfacer los deseos [de la gente]: el soberano del universo y el soberano de Delhi”. Al parecer, Jagannātha arribó a Delhi durante el reinado de Jahāngir, el padre de Shāh Jahān, a quien también habría servido (*Paṇḍitarājakāvyaśaṅgraha*, p. 200, verso 95). Mucho se ha especulado si Jagannātha sirvió asimismo a Dārā Shukōh, el primogénito de Shāh Jahān. En cualquier caso, la tradición cuenta que, afectado por la lucha dinástica entre Dārā Shukōh y su hermano Aurangzeb, Jagannātha decidió abandonar la corte y refugiarse en Benares.

Este intenso intercambio constituye un hito que pone de manifiesto las profundas transformaciones de la cultura clásica de la India, ya no solo debido a su dinámica interna, sino, de un modo más radical, debido a su estrecha interacción con el horizonte paralelo del islam. Al respecto, nada retrata mejor la inmersión de Jagannātha en el horizonte multicultural de su época, y lo que ello significó para la tradición canónica sánscrita, que su supuesto romance, descrito en primera persona, con una mujer musulmana de nombre Lavaṅgī:

No necesito un ejército de elefantes ni una caravana de corceles,  
 tampoco me interesan todas las riquezas del mundo,  
 si tan solo Lavaṅgī, sus pechos rebosantes como cántaros de agua,  
 me mirara con esos ojos de cervatilla y me dijera que sí.  
 El día que esa forastera se recueste a mi lado,  
 con ese cuerpo tan suave como la mantequilla,  
 hasta la simple tierra me parecerá un mejor lecho  
 que el paraíso mismo con todos sus deleites.  
 Apetecible como la mantequilla, su belleza disipa todo pesar.  
 ¡Ay, cuando esa forastera repose sobre mi regazo  
 y de su boca manen como néctar las palabras “mi señor”,  
 seré el hombre más dichoso de este mundo!  
 (*Paṇḍitarājakāvyaśaṅgraha*, p. 190).

Reproducida en varias antologías modernas e incluso llevada al cine, la historia no solo da cuenta de una situación inédita entre los hablantes del sánscrito; es muy probable, como ha notado Sheldon Pollock, que esté inspirada en motivos literarios persas (2003, p. 98; 2001a, p. 20).

Pero más allá de esto e incluso más allá de la veracidad histórica del romance, lo destacable, en virtud de sus repercusiones para el tema de este libro, es el uso del sánscrito como vehículo de expresión personal. La historia de Lavaṅgī no es el único ejemplo. Los detalles que Jagannātha ofrece, de nuevo en primera persona, sobre la muerte de su primera esposa y de un hijo tampoco tienen parangón en la literatura sánscrita:

El día de nuestra boda, temerosa de tropezarte,  
 me tomaste de la mano mientras subías al altar.  
 ¿Por qué entonces hoy subes al cielo sin mí?  
 Oh, hermosa, mi corazón se rompe en mil pedazos  
 (*Bhāminīvilāsa* 3.5).

Ignoraste la agonía de tus seres queridos,  
 no escuchaste más las súplicas de tu familia;  
 ay, ¿por qué te marchaste al otro mundo,  
 si fuiste siempre tan noble, hijo mío? (*Rasagaṅgādhara*, p. 88).

Al respecto, cabe especular que como consecuencia de las circunstancias a las que se enfrentó la India sánscrita durante los siglos XVI y XVII, esta se vio obligada a articular no solo un nuevo tipo sensibilidad hacia el otro musulmán, sino además, en ese mismo proceso, a reconfigurar su identidad, en este caso sancionando como correcto el uso del sánscrito para comunicar valores subjetivos y temporales. Como cabría esperar, el singular horizonte histórico de Jagannātha enmarca su teoría sobre la imaginación.

## Subjetividad e historicidad

La estetización de la historia personal o, dicho de otro modo, la ampliación del campo expresivo de la literatura sánscrita hacia la esfera individual, indica un interés inédito por el propio sujeto como actor autónomo. La obra de Jagannātha está salpicada de referencias personales que revelan una aguda conciencia autoral y, por lo tanto, un distanciamiento respecto a la arraigada tendencia de los pensadores sánscritos a ocultar su identidad en la tradición que legitima su actividad, impersonal por definición. Una y otra vez, Jagannātha se presenta por su nombre para vanagloriarse de sus logros y minimizar los de sus antecesores: “La obra de Paṇḍitarāja no tiene parangón en el mundo entero” (*Bhāminīvilāsa* 4.32). De hecho, el *Bhāminīvilāsa*, su principal poemario, puede verse como una colección con fines didácticos en relación con las doctrinas expuestas en su tratado sobre poética, el *Rasagaṅgādhara*, pero presentada por separado

a fin de dejar en claro quién es su autor: “Ante la posibilidad de que algún innoble bastardo robara mis alhajas poéticas, hice para ellas este joyero” (*Bhāminīvilāsa* 4.33). Esta actitud se refleja asimismo en la tendencia a usar citas propias a fin de ilustrar sus argumentos, que lo distancia de la práctica de privilegiar las citas de autores consagrados: “Para ilustrar [mis teorías] he incluido en el libro poesía inédita de mi autoría y de nadie más” (*Rasagaṅgādhara*, p. 2).

Todo esto proyecta una relación singular con el pasado. Ciertamente, Jagannātha no fue el primero. Desde los siglos XIII y XIV, incluso antes en figuras como Utpaladeva y Abhinavagupta, se observa una tendencia a subrayar los logros intelectuales del presente de un modo que va más allá de su instrumentalización como medio para recuperar y afirmar el pasado. Entre los lógicos y los gramáticos primero, y luego también entre los teóricos literarios, incluido Jagannātha, esta tendencia adquirió consistencia léxica a través del uso de categorías temporales para calificar a tal o cual pensador, o para distinguir a un oponente respecto a las ideas propias. Las diversas escuelas fueron así juzgadas según su modernidad o antigüedad; la postura de teóricos más actuales (*navya*, *arvāc*, *navīna*, *ādhunika*) fue contrastada con la de pensadores previos (*pracīna*, *prācyā*).

De nuevo, a primera vista, el esfuerzo parece estar encaminado a poner de cabeza el modelo clásico, donde el pasado supera intelectual y moralmente al presente, y el conocimiento se construye con base en la autoridad de un canon que relega a segundo plano tanto las condiciones históricas de su producción como la identidad de sus autores. Sin embargo, el asunto va más allá de una simple resignificación del presente como una realidad superior; antes bien, el modelo acepta matices y la línea divisoria entre lo antiguo y lo moderno no siempre es clara. Encima, novedad y tradición pueden convivir en un mismo autor, calificar un mismo periodo o tener connotaciones positivas o negativas dependiendo del contexto y del tema de que se trate (Pollock, 2001a, pp. 5-10).

Este tipo de discurso, con sus flexibles criterios, enmarca la relación de Jagannātha con la teoría literaria sánscrita y, por lo tanto, como veremos, con el tema de la imaginación. En un artículo reciente, Gary Tubb y Yigal Bronner ofrecen varios ejemplos de esa compleja relación e intentan discernir su posible lógica. En este contexto, llaman la atención

sobre el uso que Jagannātha da a la fórmula *vastutas tu* (“pero en última instancia”), entendida como indicador de una actitud de mayor exigencia teórica frente a la pluralidad e historicidad del saber. Aquí su conclusión:

Claramente, por lo tanto, lo que determina el orden de su presentación no es una preocupación cronológica, sino más bien un interés en la interrelación de las ideas [...] En vez de buscar probar que su perspectiva contiene la última palabra [...] lo que le interesa es mostrar el modo como podrían interactuar diferentes ideas [...] Definitivamente, su enfoque está en la historia de las ideas (2008, pp. 626-627).

En efecto, lo que observamos con Jagannātha, siguiendo la huella de otros antes que él, pero con mayor intensidad en virtud de la atmósfera que auspició sus indagaciones, es una tematización del mecanismo completo de continuidad-discontinuidad que, por un lado, crea una resistencia hacia la arcaizante retórica sánscrita, y, por el otro, sobre ese mismo patrón, se permite un mayor refinamiento. La voluntad diacrónica de relativizar la pureza teórica que otorga el pasado y distanciarse del espíritu sincrónico del saber sánscrito no cancela, por lo tanto, la posibilidad de explorar nuevas formas de interrelación entre pasado y presente, así como proyectar diferentes identidades temporales. Para Jagannātha, ni la nobleza del pasado se traduce en obediencia ciega, ni la vitalidad del presente justifica una emancipación infundada. Es necesario un proceso de racionalización que integre ambos momentos notando sus múltiples grados de complementariedad. Así pues, la postura de Jagannātha sobre la imaginación no se entiende cabalmente sin este par de elementos: subjetividad e historicidad. Es momento de averiguar en qué sentido, con base en pasajes clave de su obra maestra, el *Rasagaṅgādhara*.

### **La imaginación contemplativa ante el tribunal de la epistemología**

El libro abre con una sobria definición de poesía que recoge la influencia de Ānandavardhana: “Poesía es el lenguaje que transmite un significado bello” (*Rasagaṅgādhara*, p. 5). A esta adherencia canónica, centrada en el

contenido y no en la forma, sigue un novedoso proceso de racionalización que pone de manifiesto la influencia del discurso lógico. El tipo de lenguaje que Jagannātha emplea, saturado de sufijos abstractos (*-tva*, *-tā*, etc.), pone de manifiesto la seriedad de sus pretensiones: crear una especie de metadiscurso, basado en categorías universales, que sea capaz de responder no solo a las exigencias teóricas de la ciencia poética, sino además a las de un tribunal más amplio e imparcial, y por ello con mayor poder legitimador: el de la epistemología (Shulman, 2012, p. 99).

La nueva exigencia cobra sobre todo la forma de un análisis de los elementos particulares que componen cada definición general. Es, pues, necesario definir la “belleza”, el elemento que distingue a la poesía de otras formas de comunicación lingüística: “La belleza es la propiedad de ser el objeto de un conocimiento que produce un placer extraordinario” (*Rasagaṅgādhara*, p. 6). La precisión hace explícita la presencia del sujeto cognoscente y, por lo tanto, la experiencia poética está fundada, como cualquier otra, en una relación sujeto-objeto (Sjoman, 1981, p. 380). Al mismo tiempo, sin embargo, la aprehensión del objeto “poético” no culmina en un juicio epistémico (verdadero/falso) o moral (bueno/malo), sino estético. En todo caso, para Jagannātha, el juicio estético se produce no al margen sino dentro de los límites de la facultad cognitiva en general, y en ese sentido, la estética depende de la epistemología. Este novedoso acercamiento desempeña, insisto, un papel central también en el caso de la imaginación.

Antes conviene decir algo sobre el “extraordinario” (*lokottara*) placer que, según sus palabras, produce la experiencia poética. Jagannātha explica el calificativo como un estado de intenso asombro (*camatkāratva*), otra influencia de Abhinavagupta: “Ahora bien, con el carácter extraordinario que define al placer [estético] en realidad me refiero a un estado de asombro” (*Rasagaṅgādhara*, p. 6). Finalmente, al preguntarse por la causa detrás de este estado de asombro, Jagannātha introduce el tema de la imaginación. El término empleado es *bhāvanā*: “La causa a su vez [del estado de asombro] es un tipo especial de *bhāvanā* consistente en una atención [imaginativa] sostenida” (*Rasagaṅgādhara*, p. 7).

La idea de una “atención sostenida” (*punaḥ punar anusandhāna*) evoca el proceso de universalización imaginativa tan caro a autores como

Bhaṭṭanāyaka y Abhinavagupta. Con esto, Jagannātha deja en claro que el estado de asombro que acompaña a la experiencia estética depende del poder causal de la imaginación. Por un lado, la belleza solo puede experimentarse a través de este poder cognitivo llamado *bhāvanā*; por el otro, esta *bhāvanā* es “especial” (*viśeṣa*) en función precisamente de su contenido estético. En el fondo, Jagannātha es consciente de la doble identidad semántica de *bhāvanā*, con su carga contemplativa e imaginativa, y saca provecho de ello al aplicar el término al conocimiento poético (Shulman, 2012, p. 100). El sustrato etimológico de la palabra también está presente. Derivada del causativo del verbo *bhū-*, la acepción más elemental de *bhāvanā* remite al proceso por el que algo se impone en nuestra conciencia al imaginarlo intensamente.

Hasta aquí el asunto parece apuntar a una reiteración del legado de los teóricos de la sugestión, Ānandavardhana y Abhinavagupta. ¿Cuál es, entonces, el papel de las sucesivas aclaraciones epistemológicas de Jagannātha? ¿Son un simple recurso retórico o indican algo más? La respuesta a estas interrogantes puede extraerse de la larga sección dedicada a la teoría del sentimiento estético (*rasa*), donde, como es de esperar, *bhāvanā* reaparece. Redactada en clave enciclopédica, la sección revisa más de una decena de posturas; sin embargo, la presentación de Jagannātha no es jerárquica; antes bien, las doctrinas aparecen en su complejidad diacrónica y reciben diferentes valores temporales sin evidenciar una adherencia única o definitiva. El análisis mantiene de principio a fin un tono neutral (*Rasagaṅgādhara*, pp. 58-59).

A esta actitud subyace una estrategia más compleja. Una vez más, esta se despliega a través de una redefinición de los conceptos en juego desde la perspectiva del proceso cognitivo en general. En un giro que recuerda las suspicacias de algunos filósofos sánscritos respecto a la imaginación, Jagannātha asume que también *bhāvanā* debe responder, para ser legítima, ante el tribunal de la epistemología. Es necesario, pues, preguntar por aquello que “en última instancia” (*vastutas*) subyace al fenómeno de universalización imaginativa. De este modo, la estructura que primero es sancionada como válida es sometida a un nuevo tipo de escrutinio, exigencia de los nuevos tiempos, como elocuentemente lo establece Jagannātha al ponerla en boca de ciertos teóricos “modernos” (*navya*). Aquí el inusitado pasaje:

Ahora bien, los [teóricos] modernos [opinan que] la experiencia estética — por ejemplo, la manifestación sensible de Śakuntalā como objeto del deseo y demás [emociones]— se produce por el influjo de un error [cognitivo] que el espectador empático desencadena en la forma de un tipo especial de *bhāvanā*, velando así su propio ser con un Duṣyanta imaginario, tal como debido a la ignorancia, una esquirla de nácar [es confundida] con un pedazo de plata (*Rasagaṅgādhara*, p. 60).

El discurso puede sonar ambiguo. Por un lado, confirma lo que la teoría literaria sánscrita venía sospechando desde el siglo IX: sin imaginación receptiva no hay experiencia estética; la degustación estética se produce cuando el receptor se identifica imaginativamente con los personajes representados, en este caso, el príncipe Duṣyanta y su amada Śakuntalā, los protagonistas del célebre drama de Kālidāsa, *El reconocimiento de Śakuntalā* (*Abhijñānaśākuntalam*). Todo bien hasta aquí. Por otro, sin embargo, el pasaje califica explícitamente esa posibilidad como un “defecto” o “error” (*doṣa*): la verdadera aportación de los nuevos teóricos radica en que, analizada desde una perspectiva epistemológica, esa identificación descansa en un error cognitivo. El deseo que experimenta por Śakuntalā este Duṣyanta, configurado imaginativamente con la anuencia del espectador, no solo es ficticio, sino que se produce a costa de velar el “alma misma” (*svātma*) de ese espectador, y, por lo tanto, se trata, en términos epistemológicos, de una forma de ignorancia: la ignorancia venturosa que llamamos experiencia estética.

Aunque Jagannātha no ofrece detalles que permitan identificar quiénes están detrás de dicha posición, su marcado énfasis en la subjetividad trae a la mente la centralidad del tema en su propia obra. Una persona puede experimentar belleza porque decide suspender el funcionamiento ordinario de sus procesos mentales y ceder el control a la imaginación. La experiencia resultante no solo es distinta a cualquier otra, es distinta también en cada caso. El contenido específico del defecto cognitivo que llamamos imaginación variará en cada caso debido a la dimensión subjetiva que enmarca ese error. Cada persona imagina un universo propio, y en cada caso ese universo se desvanece cuando el poder “defectuoso” de *bhāvanā* cede: “[La experiencia estética] es pues el resultado de este

singular defecto [que llamamos *bhāvanā*], y por lo tanto aquella se diluye cuando éste desaparece” (*Rasagaṅgādhara*, p. 61).

Hay en todo esto un eco del discurso del *vedānta* sobre *māyā*, la ilusión cósmica, si bien no con la misma carga derogatoria. El efecto de la actividad imaginativa es una especie de ilusoria superposición que no puede juzgarse como falsa o verdadera. Ciertamente, la imaginación entraña un misterio, pero, a diferencia de Abhinavagupta, no se trata ya de un misterio místico sino de uno epistemológico. Jagannātha concluye: “Ésta no es, en absoluto, una experiencia ordinaria del amor, etcétera, pues en ese caso sería simplemente indispensable un sustrato objetivo. Se trata más bien de una ilusión” (*Rasagaṅgādhara*, p. 66).

Jagannātha no niega que *bhāvanā* conduzca a una experiencia extraordinaria. Esto no le impide, sin embargo, reconocer la frágil base epistemológica sobre la que descansa el prodigio, y, más aún, cancelar indirectamente, con base en esta misma exigencia lógica, la tentación de sucumbir al argumento metafísico-religioso. La imaginación forma parte de una nueva economía que, basada en la suficiencia del funcionamiento del aparato cognitivo, no necesita postular su objeto en términos ontológicos.

Desde esta perspectiva, la discrepancia luce mucho más honda. La continuidad que, en pleno siglo xvii, Jagannātha otorga a las nociones de universalización e imaginación contemplativa presupone, al mismo tiempo, un distanciamiento respecto a sus implicaciones más exaltadas. La imaginación es vindicada, pero dentro de límites muy precisos: su poder es más terrenal. El resultado es una peculiar combinación del espíritu vindicativo de la antigua poética sánscrita y la prudencia normativa de los filósofos, sin llegar al extremo de unos (la mística) y otros (el rechazo), y afirmando en cambio los valores de su horizonte intelectual: historicidad, subjetividad y, como veremos, relatividad.

### **La humana relatividad de la imaginación creadora**

¿Y qué hay de *pratibhā*, el término con el que la poética sánscrita se pronunció acerca de los fenómenos de la inspiración y la imaginación, trasladando el universo visionario védico al ámbito de la creación literaria?

¿Qué función desempeña en la obra de Jagannātha? ¿Ofrece una perspectiva distinta a la alcanzada por el sendero de *bhāvanā*?

Jagannātha no ignoró el tema, pues ello habría sido tanto como ignorar la tradición. Así, apenas unas líneas después de su definición inaugural de poesía, la cual lo llevó, por sus implicaciones, a tocar el tema de la imaginación desde la perspectiva del receptor, emprende un esfuerzo explicativo similar, en busca de razones, pero en relación con la imaginación creadora o *pratibhā*. De ese modo, mientras que *bhāvanā* designa la atención concentrada que permite que una obra literaria despliegue todo su potencial estético, *pratibhā* remite a la fuerza causal del artista. Jagannātha la define así: “[*Pratibhā*] es estar en la presencia de palabras y significados apropiados para componer poesía” (*Rasagaṅgādhara*, p. 20).

Esta lacónica definición reitera el sentido y la función asignados por la teoría literaria sánscrita a *pratibhā*, según el ejemplo de la tradición visionaria védica. En particular, la idea de “proximidad” o “presencia inmediata” (*upasthiti*) remite a las de manifestación espontánea, inspiración e intuición. La imaginación es un mecanismo de revelación: hace aparecer los recursos lingüísticos que el poeta necesita y, en ese mismo acto, legitima el producto final.

Las discontinuidades emergen de nuevo apenas se revisa este consenso conforme a las preocupaciones epistemológicas de la época y como parte del novedoso ejercicio de integración de ideas pasadas y presentes. De entrada, llama la atención el tono categórico y de exclusividad con el que *pratibhā* sirve al proceso creador: “La poesía tiene una sola causa: la imaginación al interior del poeta” (*Rasagaṅgādhara*, p. 20). Con esto, Jagannātha rechaza la influencia causal de cualquier otro factor y se distancia de la añeja tradición que ensalzó el poder de la imaginación a la par de aspectos como la formación (*vyutpatti*) y la práctica (*abhyāsa*), a veces defendiendo su necesaria concomitancia. En cambio, para Jagannātha, *pratibhā* es, como resume Edwin Gerow, “un principio independiente” y una especie de metacategoría (1977, p. 288).

Esta postura conlleva, sin embargo, un cuestionamiento sobre la propia causa de *pratibhā*, algo que ningún teórico literario previo se había planteado. La búsqueda de causas para *pratibhā* se concentra en tres

opciones: factores invisibles (*adr̥ṣṭa*), y las ya referidas educación (*vyutpatti*) y disciplina (*abhyāsa*):

A veces tiene su origen en un factor invisible, inducido por la gracia de una deidad, un gran ser, etcétera; a veces [se debe en cambio] al entrenamiento especializado o a la práctica de componer poemas. Sin embargo, en modo alguno son [necesarias] las tres [causas al mismo tiempo] (*Rasagaṅgādhara*, pp. 20-21).

Hasta aquí una sola certeza guía la inédita búsqueda de causas para la imaginación creadora: la insuficiencia explicativa del modelo concomitante. Con ello, Jagannātha reitera la necesidad de abrirse a un nuevo tipo de complejidad, menos sincrónica y más sensible a las diferencias; menos normativa y más consciente de sus determinaciones subjetivas. Las primeras páginas del *Rasagaṅgādhara* son un ejercicio sostenido precisamente en esa dirección.

Entonces, en algunos casos basta la gracia para que haya imaginación, como lo sugiere el ejemplo de aquellos que hacen poesía sin haber recibido ningún tipo de entrenamiento, por ejemplo, los niños prodigio (*Rasagaṅgādhara*, p. 21). Al mismo tiempo, el talento innato no es la panacea y bien puede suplirse, si llega a faltar, con aprendizaje y práctica, tal como lo demuestra el caso de aquellos que, tras haber perdido la inspiración, logran recuperarla gracias a una férrea disciplina: “Pero tampoco puede decirse que un factor invisible sea la única causa, pues todos somos testigos de que la imaginación de algún modo puede florecer gracias al aprendizaje y la práctica, incluso en una persona que por mucho tiempo fue incapaz de escribir poesía” (*Rasagaṅgādhara*, p. 22).

Por supuesto, cabe asimismo la posibilidad de que el poeta reciba la formación adecuada, cuente con la disciplina requerida y, no obstante, carezca de imaginación. La causa está presente, mas no su efecto. ¿Contradicen casos así el modelo multicausal? No, responderá Jagannātha. En algunos casos, la educación y el método quizá sean indispensables y sirvan como fuente exclusiva de inspiración; en otros, sin embargo, pueden no ser suficientes (*Rasagaṅgādhara*, p. 23).

Una vez más, el arte de ofrecer razones describe aquí un decidido giro por la pendiente de la subjetividad, además con un tono abiertamente relativista. *Pratibhā* depende ahora de muchos criterios, ninguno absoluto. Cada persona es diferente; límites y virtudes varían en cada caso, y la imaginación no tiene por qué ser la excepción. En realidad, el único consenso en torno a los factores que permiten su surgimiento es más bien negativo, es decir, se fundamenta en la ausencia de impedimentos:

Por otra parte, [cuando hay educación y práctica, pero no poesía] no puede decirse que esto sea un defecto, pues bien puede postularse un tipo especial de pecado que actúa como inhibidor. De hecho [atribuir] causalidad a la ausencia de obstáculos es algo en lo que todos coinciden (*Rasagaṅgādhara*, p. 23).

Indirectamente, Jagannātha reconoce con este consenso la fragilidad del fundamento en el que descansa *pratibhā*: la imaginación está expuesta a un sinfín de impedimentos. Por ejemplo, respecto a la buena fortuna, si esta se acepta como causa de la imaginación, es necesario aceptar entonces la posibilidad de un influjo contrario, también invisible pero negativo. Expuesta a la complejidad de la naturaleza humana, secularizado su alcance, la imaginación creadora no es un poder libre de vicisitudes. Detrás incluso de un poeta consagrado, reconocido por su gran capacidad imaginativa, está el ser humano, con una historia personal, siempre expuesto a la contingencia: “Pues somos testigos de que incluso poetas que han escrito incontables obras dejan de hacerlo cuando algún rival, etcétera, les causa durante varios días una obstrucción lingüística mediante conjuros, etcétera” (*Rasagaṅgādhara*, p. 23).

En suma, también desde la perspectiva de *pratibhā* hay un elemento irreductiblemente personal, subjetivo, en la imaginación, al grado que a la par de su ennoblecimiento como fuente única de la poesía, resulta imposible determinar qué inspira a un poeta en particular (Shulman, 2012, p. 102). El desenlace es de nuevo una imaginación articulada en términos puramente epistemológicos, el fundamento necesario para que cumpla con sus fines estéticos, también ahora más modestos: crear las condiciones para que el receptor sensible complete, con su propia cuota causal, con su *bhāvanā*, el hermoso entretejido ilusorio de la experiencia poética,

ahí donde la ficción se justifica plenamente por mor de su profundo efecto y nada más, sin pretensiones metafísicas ni religiosas.

La original aportación de Jagannātha radica, por ende, en lo que deja fuera: la dimensión trascendente. Bajo esa luz, las exigencias epistemológicas, con todas sus sutilezas y formalidades, no desempeñan una función meramente retórica; más bien dan forma a una postura original que responde a su presente (la atmósfera multicultural del siglo xvii). Jagannātha abraza el legado de Ānandavardhana y Abhinavagupta, pero al mismo tiempo muestra un genuino compromiso con las demandas intelectuales de su época. La combinación conduce a un paraje único. La velada alusión, en el pasaje recién citado, al iniciado tántrico, cuyos conjuros pueden arruinar la imaginación del mejor poeta, ilustra bien el nuevo entorno. Como vimos, para Abhinavagupta, la imaginación posee una estirpe religiosa y, en tanto tal, contiene un mensaje soteriológico que solo el adepto tántrico es capaz de descifrar y encarnar; en Jagannātha, en cambio, la figura del iniciado tántrico nos recuerda que la imaginación es un poder frágil, expuesto a la finitud, y en ese sentido, un evento humano, no divino.

## Ocaso y esplendor

De acuerdo con Sheldon Pollock, “algo muy antiguo murió con la muerte de Jagannātha, pero también algo muy nuevo” (2003, p. 96). En el primer caso, Pollock tiene en mente el desgaste de la tradición literaria sánscrita tras la muerte de Jagannātha, a menudo considerado su último gran exponente; en el segundo, los aspectos que distinguen a su obra —el espíritu crítico, la conciencia histórica, la epistemología como criterio último—, todos ellos enmarcados en el inédito horizonte cultural de intercambio entre las culturas persa, sánscrita y, cabría agregar, vernácula, la cual también recibió patronazgo mogol (Truschke, 2016, pp. 234-237; Busch, 2010, pp. 272-284).<sup>22</sup>

<sup>22</sup> De hecho, para la segunda mitad del siglo xvii, durante el reinado de Aurangzeb, el apoyo a las tradiciones vernáculas adquiere preponderancia y relega la producción literaria sánscrita a un segundo plano.

Más allá de las implicaciones del diagnóstico, es decir, más allá de si el siglo XVIII marca el fin del *ethos* que guio a la cultura clásica de la India a lo largo de dos milenios, reduciendo su poder expresivo a mera repetición (Pollock, 2001b, p. 404), aplicada a nuestra reflexión, la peculiar combinación de ocaso y esplendor significaría que con Jagannātha el antiguo discurso sánscrito en torno a la imaginación experimentó un inusitado giro sin compromisos religiosos. El carácter autónomo que ahora posee la imaginación descansa en una distancia respecto a cualquier pretensión teleológica fuera del ámbito propiamente literario. Hay un nuevo tipo de consenso: su valor se despliega dentro, y no al margen, de los límites de la razón.

Estamos, sin duda, ante un enfoque moderno, ya no solo en el sentido que Jagannātha da a este término sino en un sentido general, con ecos más allá de los confines indios. Como he insistido, el aire de modernidad que despide su teoría de la imaginación está estrechamente vinculado a un nuevo orden conceptual, cristalizado en la experiencia mogola y el efecto que esta debió tener sobre las ideas de identidad y alteridad, sobre el loto y el estanque. La profunda sensibilidad de Jagannātha al cambio histórico, al relativismo y al papel de la subjetividad así lo pone de manifiesto. La articulación del tema de la imaginación a la luz de estas premisas puede verse, entonces, como una respuesta más de la cultura sánscrita frente al cambiante entorno de la India bajo el dominio del islam.

**Segunda parte**

**Traducciones**



## 11. El nacimiento de la poesía (*Rāmāyaṇa* 1.1-4)

### Presentación

En 1960 inició la monumental tarea de editar críticamente el *Rāmāyaṇa*, hoy uno de los clásicos de la literatura universal, cuya importancia y vigencia, no solo en la India sino en todo el sur y el sureste de Asia, abarca por lo menos dos milenios. Bajo la dirección de G. H. Bhatt y U. P. Shah, la faena concluyó quince años después en la forma de siete abultados volúmenes publicados por el Oriental Research Institute (Vadodara). A cada volumen corresponde uno de los siete libros o partes (*kāṇḍa*) que componen el texto y dan cuenta del “itinerario” (el sentido literal de la palabra *ayana*) o, más libremente, la “vida” del príncipe Rāma, desde el nacimiento hasta la muerte. Compuesto en sánscrito aproximadamente entre el siglo IV a. e. c. y los primeros siglos de nuestra era, el *Rāmāyaṇa* es la cristalización literaria más antigua que se ha conservado de lo que posiblemente fueron historias palaciegas y relatos populares, núcleo al que se incorporaron después otras inquietudes, incluida la tardía teología de los avatares de Viṣṇu, que imprimió a la narrativa una huella religiosa y convirtió al héroe en un dios sobre la tierra.

La presente traducción se basa en el texto editado por Bhatt y Shah. Esta comprende los primeros cuatro cantos (*sarga*) de la obra y, por lo tanto, del libro primero, el “libro sobre la infancia” (*bālakāṇḍa*) del héroe. Tomados en su conjunto, estos cuatro cantos iniciales, de innegable redacción tardía, constituyen una especie de preámbulo que permite a la audiencia conocer cómo surgió el libro. Este singular ejercicio de conciencia literaria deja en claro que el *Rāmāyaṇa* es en realidad una versión de una historia previamente conocida, la “historia de Rāma” (*rāmakathā*, *rāmākhyāna*, *rāmacarita*), el legendario príncipe de Kosala, un pequeño reino al noreste de la India absorbido después por el de Magadha (en los actuales estados indios de Uttar Pradesh y Bihar).

Así pues, en el primer canto leemos que un asceta de nombre Vālmīki busca al sabio divino Nārada con una acuciante pregunta: ¿existe aún en este mundo un héroe que conozca el *dharma*? La respuesta es Rāma, cuyas numerosas virtudes Nārada describe a continuación, así como la historia completa de su vida, en lo que constituye un primer resumen de la obra. En los cantos segundo y tercero conocemos los eventos que permitieron la transformación de esta simple relación de hechos en el relato propiamente literario que llamamos *Rāmāyaṇa*. Ahí se insiste en la superioridad de dicha composición por sus cualidades narrativas y poéticas, y, sobre todo, por la experiencia estético-visionaria que la provocó y le sirve de fundamento: mientras da un paseo, Vālmīki es testigo de cómo un cazador mata a un ave en pleno ritual de apareamiento; la “tristeza” (*śoka*) que le provoca este injusto acto se manifiesta en forma de “verso” (*śloka*), y esta respuesta espontánea lo inspira a recrear la historia que esa misma mañana escuchó de labios de Nārada, la historia de Rāma. De este modo, Vālmīki (sobre cuya historicidad, como en el caso de Rāma, no sabemos nada, aunque tampoco la podemos descartar) pasa de ser un asceta con dudas sobre el *dharma* al autor del *Rāmāyaṇa*, representado, por añadidura, como el poema arquetípico, como la obra que inaugura el género literario o *kāvya*.

Este profundo acto de autoconciencia sobre la naturaleza y la autoridad de la obra culmina en el cuarto canto, en el que la “revelación literaria” transita del ámbito privado al público. La historia de Rāma debe ser divulgada en su nueva identidad canónica y, con ese fin, Vālmīki entrena

a dos jóvenes residentes de su ermita, los gemelos Kuśa y Lava, quienes pronto adquieren celebridad. Un día, por casualidad, Rāma escucha a los jóvenes rapsodas declamando los versos del *Rāmāyaṇa* en los caminos del reino y, cautivado por su dulce voz e intrigado por la historia que cuentan (¡su propia historia!), los invita al palacio para que la reciten completa ante la corte. Su canto marca el inicio propiamente de la historia y se extenderá por casi veinticinco mil estrofas en las que veremos a Rāma perder el trono de su padre, sufrir el exilio, perder a su amada Sītā, buscarla afanosamente, dar muerte a su raptor, rescatarla, recuperar el trono y volver a perder a Sītā, hasta concluir, en un círculo que se cierra, en el mismo palacio, con Rāma como el escucha arquetípico de la historia mientras cae en cuenta de que los jóvenes rapsodas Kuśa y Lava no son sino sus hijos.

Para más detalles sobre los motivos de la obra, así como una reflexión más puntual sobre las implicaciones de estos primeros cantos, remito al lector a lo dicho en los capítulos primero, tercero y quinto de este libro. Por último, conviene aclarar que la princesa de Mithilā, la princesa de Videhā y la hija de Janaka son formas de referirse a la princesa Sītā; por su parte, Rāghava es otro nombre de Rāma en alusión a su linaje, literalmente el “descendiente de [la dinastía de] los Raghus”.

## Traducción

### *Primer canto*

El asceta Vālmiki inquirió a Nārada, el campeón de los sabios, dotado con el don de la elocuencia y consagrado a la práctica de austeridades y a la recitación de las escrituras: “¿Existe aún en este mundo alguien que de verdad posea todas las virtudes; alguien que sea valeroso, pero que además conozca el *dharma* y actúe conforme a él; alguien que hable siempre con la verdad y mantenga hasta el final sus promesas; alguien que se conduzca con rectitud y sea bondadoso con todos los seres; una persona inteligente, capaz y que despierte admiración; alguien ecuánime, sensato, libre de la cólera y la envidia; alguien por quien incluso los dioses sientan temor al

ver su fiereza en el campo de batalla? [5] Esto es lo que deseo saber, oh gran sabio. Estoy seguro de que usted conoce a alguien así”.

Tras escuchar las palabras de Vālmīki, el omnisciente Nārada, complacido, respondió: “Pon atención”, y luego agregó: “No es sencillo hallar [en una misma persona] todas las virtudes que acabas de enumerar. Por lo tanto, antes de responderte debo pensarlo bien... Oh, sí, hay alguien que las posee todas. Es un descendiente de la dinastía de Ikṣvāku y la gente lo conoce por el nombre de Rāma. Es ecuánime, valiente, lúcido, audaz y poderoso; es sagaz, diplomático, elocuente, señorial y el verdugo de sus adversarios. De espaldas anchas y fuertes brazos; [10] su cuello es [grueso] como una concha marina y su mandíbula imponente; tiene un pecho inmenso y unas clavículas profundas; es el mejor en el tiro con arco, el azote de sus enemigos; los brazos le llegan hasta las rodillas, la cabeza bien formada, su frente es perfecta y su garbo elegante; su cuerpo es armónico y sus extremidades son simétricas y proporcionadas; su piel es lustrosa y radiante; el tórax es musculoso y los ojos grandes; es apuesto y posee todos los rasgos propicios. Conoce el *dharma*, cumple sus promesas y se desvive por ayudar a la gente. Es noble, educado, puro, obediente y reflexivo. Es el protector de todos los seres vivos y el guardián del *dharma*. Conoce a fondo los Vedas, así como sus disciplinas ancilares, e igualmente es un experto en las ciencias militares. Conoce los fundamentos de todas las ciencias, está versado en la sabiduría tradicional y posee agilidad mental. Toda la gente lo aprecia por su bondad, buen humor e ingenio. [15] Tal como los ríos van al océano, la gente de bien acude continuamente a él. Noble y siempre justo, verlo es un deleite perpetuo. Dechado de virtudes, es una fuente constante de felicidad para Kausalya, su madre. Es profundo como los mares y estable como el Himalaya. Es imponente como el dios Viṣṇu, pero agradable a la vista como la luna. Posee la cólera del fuego al final de los tiempos, pero es paciente como la tierra. En generosidad es como Kubera, el señor de la abundancia, y respecto a la verdad es como un segundo *dharma*.

”Al notar que Rāma, su querido hijo mayor, poseía tantas virtudes excelsas y muchas más, y era en verdad valeroso, el gran rey Daśaratha, emocionado, decidió nombrarlo su sucesor. [20] Sin embargo, al enterarse de los preparativos para la coronación, la reina Kaikeyī, una de las esposas

[de Daśaratha], quiso hacer valer una vieja promesa que este le había hecho. Así, exigió que Rāma fuera desterrado y Bharata [su hijo], coronado. Fiel a su palabra, atrapado en la red del *dharma*, el rey Daśaratha envió a Rāma, su querido hijo, al exilio. Para honrar el mandato de su padre y para complacer a Kaikeyī, el héroe aceptó la decisión y se internó en la jungla. Mientras partía, por amor, decidió unírsele su querido y leal hermano Lakṣmaṇa, el deleite de Sumitrā, su madre. Tal como la estrella Rohinī sigue siempre al Señor de la Luna, así lo hizo también Sītā, su esposa, la mejor de las mujeres, una mina de virtudes. [25] Su padre Daśaratha y el pueblo lo siguieron por un largo trecho, hasta que en la aldea de Śṛngavera, a orillas del Ganges, Rāma despidió al cochero. Entonces, los tres recorrieron una jungla tras otra y atravesaron caudalosos ríos hasta llegar, por sugerencia de Bharadvāja, a la montaña Citrakūṭa. Ahí construyeron una hermosa cabaña y, fascinados con la selva, en ella vivieron felices, cual *gandharvas* celestiales.<sup>23</sup>

”Sin embargo, mientras Rāma residía en Citrakūṭa, el rey Daśaratha no dejaba de lamentarse por su hijo hasta que un día, agobiado por la pena, partió al cielo. A su fallecimiento, encabezados por Vasiṣṭha, un grupo de sacerdotes pidió al valeroso Bharata que asumiera el trono, mas este no aceptó el reino y, en cambio, se dirigió también a la jungla a ponerse a las órdenes de su hermano mayor. [30] Rāma le dio únicamente sus sandalias como símbolo de su soberanía y lo instó a que regresara [y reinara en su ausencia]. Al no lograr su cometido, Bharata se postró ante las sandalias de Rāma y se hizo cargo del reino desde la aldea de Nandigrāma, donde aguardó el retorno de su hermano. Por su parte, al ver que la gente de la ciudad había llegado a Citrakūṭa, Rāma comprendió que debía internarse en la selva Daṇḍaka y sin titubear así lo hizo. Ahí mató al demonio Virāḍha y tuvo encuentros con Śarabhaṅga, Sutikṣaṇa, Agastya y el hermano de Agastya. Gracias al consejo de Agastya, aceptó gustoso el arco de Indra, una espada y una aljaba cuyas flechas jamás se agotaban. [35] Mientras Rāma vivió en la jungla rodeado de criaturas silvestres, numerosos sabios acudieron a él para que matara a toda clase de demonios. Durante su estancia ahí desfiguró a la mujer demonio Śūrpaṅkha, quien tenía su

<sup>23</sup> En la mitología, los *gandharvas* son los músicos celestiales.

morada en Janasthāna y poseía el don de metamorfosearse a voluntad. Rāma combatió y mató entonces a todos los demonios que llegaron a petición de Śūrpaṅakha: a Khara, a Triśiras y al demonio Dūṣaṇa, así como a los súbditos de todos ellos, hasta sumar catorce mil demonios muertos. Mas al enterarse de la matanza de los suyos, Rāvaṇa montó en cólera y convocó a un demonio llamado Mārīca para que lo ayudara. [40] Mārīca previno a Rāvaṇa en varias ocasiones: “Escucha, Rāvaṇa, no es buena idea enfrentarte a ese poderoso hombre”. No obstante, empujado por su destino, Rāvaṇa no hizo caso de esta advertencia y así, junto con Mārīca, se dirigió al refugio de Rāma. Con la ayuda de ese experto en el arte de la ilusión, consiguió que los dos príncipes se alejaran y entonces, tras matar al buitre Jaṭāyus, raptó a la mujer de Rāma. Al encontrar al buitre agonizando y enterarse de que la princesa de Mithilā había sido raptada, atormentado por la tristeza, fuera de sí, Rāghava no cejó de lamentarse. Con gran pesar, cremó entonces al buitre Jaṭāyus y mientras buscaba afanosamente a Sītā en la jungla se cruzó con un demonio [45] llamado Kabandha, que era deforme y tenía un aspecto aterrador. El héroe de poderosos brazos lo mató y lo incineró para redimirlo. Pero antes de partir al cielo Kabandha aconsejó a Rāma: ‘Rāghava, busca a la asceta aborigen Śabarī; ella conoce bien el *dharma* y vive conforme al *dharma*’. Rāma, el implacable verdugo de sus enemigos, buscó entonces a Śabarī, quien recibió al hijo de Daśaratha con todos los honores. Ahí mismo, a orillas del lago Pampā, Rāma conoció al mono Hanuman, quien le sugirió reunirse con Sugrīva y contarle todo lo que había ocurrido. El afligido rey de los monos sintió afecto por el grandioso Rāma y le contó a su vez la historia completa de su enemistad con el mono Vālin, cuyo poderío describió en detalle. [50] Rāma juró matar a Vālin, pero Sugrīva puso en duda la fuerza de Rāghava para lograrlo. Para probar lo contrario, usando solamente el pulgar de un pie, Rāma lanzó el enorme cuerpo del demonio Dundubhi a una distancia de diez *yojanas* completas.<sup>24</sup> Luego, con una sola flecha partió siete árboles, una colina e incluso el inframundo, haciendo surgir la confianza de Sugrīva. Satisfecho y convencido, el poderoso mono condujo entonces a Rāma a la cueva de Kiṣkindhā. Ahí, radiante como el oro, el gran mono

<sup>24</sup> El *yojana* era una medida de distancia equivalente a alrededor de 13 km.

Sugrīva lanzó un sonoro aullido. El estruendo hizo salir a Vālin, el señor de los monos. [55] A petición de Sugrīva, Rāghava peleó entonces contra Vālin hasta matarlo y nombró rey al propio Sugrīva.

”Con la esperanza de hallar a la hija de Janaka, el [nuevo] rey de los monos reunió a todos los suyos y los despachó en las cuatro direcciones. Aconsejado por el buitre Sampati, el poderoso Hanuman saltó sobre el océano una distancia de cien *yojanas*, y al arribar a Laṅkā, el reino de Rāvaṇa, encontró a Sītā cabizbaja en un jardín de árboles *aśoka*. Le entregó un anillo de parte de Rāma y la puso al tanto de los hechos. Luego, tras consolar a la princesa de Videhā, Hanuman derribó las puertas [de Laṅkā], [60] mató a cinco jefes militares, así como a los hijos de siete ministros, y exterminó al heroico demonio Akṣa, hasta que fue capturado. Hanuman sabía que en cualquier momento podía liberarse del arma [que lo mantenía cautivo] usando el don que [tiempo atrás] le otorgó el dios Brahmā, así que adrede se dejó atrapar por los demonios. [Una vez libre,] el gran mono le prendió fuego a la ciudad de Laṅkā, cuidando de no hacer daño a Sītā, la princesa de Mithilā, y luego se marchó para llevar las buenas nuevas al magnánimo Rāma. Al llegar con él, el portentoso mono le rindió tributo y luego le soltó la noticia con un simple: “¡Encontré a Sītā!”. De inmediato, acompañado de Sugrīva, Rāma se dirigió a la orilla del mar, al que hizo estremecer con flechas [abrasadoras] como el sol. [65] El señor de los ríos, el Océano, se manifestó y, por él aconsejado, Rāma ordenó a Nala construir un puente. De ese modo llegó a la ciudad de Laṅkā, donde mató a Rāvaṇa en el campo de batalla y ahí mismo consagró a Vibhīṣaṇa como señor de los demonios.

”Los tres mundos, y en ellos los seres animados y los inertes, los dioses y los sabios, se regocijaron por la proeza del gran Rāghava. Complacidos sobremanera, todos los dioses honraron a Rāma, quien, habiendo cumplido con su deber, se sintió dichoso, libre de todo pesar. Recibió bendiciones de los dioses, resucitó a los monos [caídos] y luego montó en la nave Puṣpaka y se dirigió a la aldea de Nandigrāma. [70] Ahí, acompañado por sus hermanos, el intachable Rāma se despojó de la parafernalia de asceta y con Sītā a su lado recuperó el reino.

”Su pueblo vive muy feliz, contento, está bien alimentado, sigue el *dharma* y es saludable. No hay enfermedades ni hambruna. En ninguna

parte la gente sufre la muerte de un hijo. Las mujeres jamás enviudan y se mantienen siempre fieles a sus maridos. Tal como en la Edad de Oro, ni el viento ni el fuego representan un peligro, y ninguna criatura perece en inundaciones. Se celebran cientos de sacrificios del caballo en los que se usan enormes cantidades de oro y, como dicta la tradición, los sabios reciben en donación millones de vacas. [75] Rāghava fundará una multitud de dinastías imperiales y se asegurará de que cada casta siga el *dharma* que le corresponde en este mundo, y cuando haya reinado durante once mil años se marchará al mundo de Brahmā.

”Cualquiera que recite esta historia de Rāma —sagrada, expiativa, propicia y comparable a los Vedas— se libera de toda falta. Cualquier persona que recite este relato, que lleva por nombre *Rāmāyaṇa*, tendrá una larga vida y al morir gozará en el cielo en la compañía de hijos, nietos y criados. Si un brahmán lo recita, adquiere el don de la elocuencia; si un noble lo recita, se vuelve soberano; si un mercader lo recita, se vuelve próspero; e incluso si un sirviente lo recita, adquiere grandeza”.

### *Segundo canto*

Después de escuchar las palabras de Nārada, el justo y elocuente sabio Vālmīki y sus discípulos le rindieron tributo. Y tras ser honrado como corresponde, ese sabio divino, Nārada, se despidió de Vālmīki y con su permiso voló al alto cielo. Una vez que Nārada se hubo marchado al mundo de los dioses, Vālmīki se dispuso a dar un paseo a orillas del río Tamasā, no muy lejos del Ganges. Al llegar a la ribera del Tamasā, el gran sabio descubrió un sitio de aguas poco profundas y cristalinas y le dijo al discípulo a su lado: [5] “Bharadvāja, mira ese sitio de aguas poco profundas y cristalinas. Es encantador y el agua, diáfana como la mente de un hombre bondadoso. Voy a darme un baño en ese magnífico recodo del Tamasā. Puedes poner ahí el cántaro y alcanzarme unas cortezas de árbol”. Servicial con su maestro, Bharadvāja hizo como se le ordenó y le extendió las cortezas de árbol al magnánimo Vālmīki. Este las tomó de las manos de su discípulo y, siempre ecuánime, comenzó a caminar sin dejar de admirar la espesura a su alrededor. Al acercarse al sitio, el venerable notó una pareja

de grullas de dulce canto en pleno ritual de apareamiento. Mientras las observaba, de la nada un perverso y cruel cazador hirió de muerte al macho de aquella pareja. Al ver cómo este se retorció agonizante sobre la tierra, su cuerpo ensangrentado, la hembra lanzó un grito lastimoso. Tras presenciar la muerte de aquella ave a manos del cazador, un sentimiento de compasión invadió al virtuoso sabio. Entonces, envuelto por ese sentimiento, el brahmán exclamó: “¡Es injusto [*adharmā*]!”. Y mientras escuchaba el lamento agónico de la hembra, de sus labios brotaron estas palabras:

¡Tus días en la tierra están contados,  
oh, cazador, por haber matado  
al macho de esta pareja de grullas  
cuando estaba cegado por el deseo!

[15] No bien había proferido estas palabras, de su corazón surgió este pensamiento: “¿Pero qué acabo de decir abrumado por la tristeza por esta ave?” Tras meditarlo, el mejor y más inteligente de los sabios llegó a una conclusión y, entonces, se dirigió a su discípulo con estas palabras: “Formados por cuatro pies con el mismo número de sílabas y susceptibles al acompañamiento de instrumentos de cuerda y percusiones, llamemos *śloka*, y no de otro modo, a los versos que proferí mientras estaba abrumado por la tristeza [*śoka*]”. Conmoverlo, su discípulo había memorizado los incomparables versos apenas el sabio los había pronunciado y esto alegró al maestro.

El sabio se dispuso finalmente a hacer sus abluciones en aquel lugar, pero sin poder dejar de pensar en lo que había sucedido, decidió regresar. [20] Bharadvāja, su leal e ilustre discípulo, tomó el cántaro lleno de agua y avanzó detrás del maestro. Acompañado de su discípulo, aquel experto en el *dharma* entró en su ermita, tomó asiento y comenzó a hablar de otros asuntos, aunque seguía pensativo. Entonces, el creador del universo, el dios policéfalo, el mismísimo Brahmā, se manifestó en todo su esplendor para hablar con el excelente sabio. Tan pronto lo vio, sin mediar palabra, Vālmīki se puso de pie y uniendo sus manos en señal de reverencia y sumisión, profundamente sorprendido, comenzó a adorar al dios con plegarias mientras le ofrecía un asiento y lavaba sus pies, y tras postrarse

ante él, pidió por su prosperidad y buena salud. [25] Después de instalarse en el asiento consagrado, el señor pidió al sabio Vālmīki que también se sentara; sin embargo, pese a estar frente al padre primordial del universo, Vālmīki seguía pensativo y su mente volvía una y otra vez al mismo suceso: “Lo que hizo ese hombre perverso y desalmado fue sin duda terrible; ¡mató sin motivos a esa grulla de dulce canto!”. Absorto en sus pensamientos, todavía abrumado por la tristeza, mientras se lamentaba de nuevo por la hembra, de sus labios escaparon los mismos versos:

¡Tus días en la tierra están contados,  
oh, cazador, por haber matado  
al macho de esta pareja de grullas  
cuando estaba cegado por el deseo!

Entonces, con una sonrisa, Brahmā se dirigió al mejor de los sabios con estas palabras: “Lo que has compuesto son versos *śloka*. No le des más vueltas al asunto. [30] ¡Fue por mi sola voluntad que de ti, oh, brahmán, emanaron tan inspiradas palabras! Es tu deber ahora, eminente sabio, narrar la historia completa de Rāma. Tal como la escuchaste de Nārada, debes contar a todo mundo la historia del virtuoso, justo, inteligente y audaz Rāma, cada detalle, tanto los conocidos como los secretos. Absolutamente todos los sucesos sobre Rāma, Lakṣmaṇa, los demonios y Sītā, la princesa de Videhā, por igual los públicos y los privados, los que ya conoces e incluso los que desconoces, se te revelarán. Ninguna palabra tuya en ese poema [*kāvya*] será falsa. Empleando versos *śloka* cuenta la historia de Rāma, al mismo tiempo sagrada y amena. [35] Mientras en esta tierra las montañas sigan en pie y los ríos corran, la historia de Rāma se divulgará entre la gente. Y mientras se divulgue la historia de Rāma que tú compongas, tendrás una morada asegurada en mis mundos arriba y abajo”.

Tras decir estas palabras, el venerable Brahmā desapareció sin más, dejando al sabio Vālmīki y a sus discípulos llenos de asombro. Entonces, sus discípulos comenzaron a recitar una vez más los versos *śloka*. Sobrecojidos y, al mismo tiempo, emocionados no se cansaron de repetir: “En cuatro pies con el mismo número de sílabas, el gran sabio dio voz a su *śloka* [tristeza] hasta que, a fuerza de repetición, esta se convirtió en versos

*śloka*”. [40] Finalmente, desde lo profundo de su ser, Vālmiki tuvo esta idea: “Con el mismo tipo de versos compondré un poema completo al que titularé *Rāmāyaṇa*”.

Fue así como con cientos de encantadores versos *śloka*, todos con el mismo número de sílabas, perfectos en entonación, léxico y significado, el ilustre y visionario sabio compuso este poema que enaltece la gloria del glorioso Rāma.

### ***Tercer canto***

Después de conocer la historia del sagaz Rāma, cuyo verdadero tema no es otro sino el *dharmā*, el virtuoso sabio se dispuso a difundirla. Tal como corresponde, sorbió un poco de agua y luego, sentado sobre hierba santa, mirando hacia el Este y con las manos unidas en reverencia, contempló la manera correcta de hacerlo. El nacimiento de Rāma, su extraordinario heroísmo, su bondad por toda la gente y el cariño de esta por él, su temple, afabilidad y honradez, así como todos esos fantásticos episodios sobre su viaje con Viśvāmitra, su casamiento con la hija del rey Janaka tras superar la prueba del arco, [5] su disputa con el asceta Paraśurāma, sus múltiples cualidades, su coronación y la naturaleza maligna de Kaikeyī; la coronación cancelada y el destierro de Rāma; los lamentos del rey a causa de la tristeza y su muerte; el desaliento del pueblo y la despedida final; el diálogo con el cabecilla de los *niṣādas*<sup>25</sup> y la retirada del cochero; el cruce del Ganges, el encuentro con Bharadvāja y el arribo a Citrakūṭa gracias a sus indicaciones; la construcción de la cabaña, la estancia en ella y la visita de Bharata; la ceremonia en honor de Rāma y las libaciones funerarias para su padre; [10] la consagración de las sandalias y la estancia en Nandigrāma; el viaje a través de la selva Daṇḍaka y el encuentro con Sutīkṣṇa; el encuentro con Anasūyā y el obsequio del ungüento; el intercambio con Śūrpaṅkha y su mutilación; la muerte de Khara y Trīśiras y la entrada en

<sup>25</sup> Los *niṣāda* eran un grupo tribal, fuera del orden brahmánico, normalmente asociados con la cacería. A este mismo grupo pertenecía el cazador que injustamente dio muerte a la grulla (1.2.14), lo que inspiró a Vālmiki a componer el poema.

escena de Rāvaṇa; la muerte de Mārīca y el rapto de Sītā; el lamento de Rāma y el asesinato del señor de los buitres; el encuentro con Kabandha y el viaje hasta el lago Pampā; el encuentro con la aborigen Śābarī y el encuentro con Hānuman; el lamento del magnánimo Rāma a orillas del lago Pampā; [15] el viaje a Ṛṣyamuka y el encuentro con Sugrīva; la confianza ganada, la alianza y el combate entre Vāli y Sugrīva; la muerte de Vāli y la coronación de Sugrīva; el lamento de Tārā, el acuerdo y la espera durante el monzón; la cólera del gran Rāma y la conformación de las tropas; su desplazamiento en todas las direcciones y la descripción de la tierra; la entrega del anillo y el descubrimiento de la cueva de Ṛkṣa; el ayuno hasta la muerte y el encuentro con Sampātī; el ascenso a la montaña y el salto a través del océano; el ingreso nocturno a Laṅkā y las cavilaciones en solitario; [20] la llegada al salón de banquetes y la visión del harem; el trayecto hasta el jardín de árboles *aśoka* y el encuentro con Sītā; la entrega del anillo y el discurso de Sītā; las amenazas de las mujeres demonio y el sueño premonitorio de Trijaṭā; la joya entregada por Sītā y la destrucción de la arboleda; la huida de las mujeres demonio y la matanza de las huestes [de Rāvaṇa]; la captura de Hānuman y el clamor por el incendio de Laṅkā; el salto de regreso y la borrachera; la consolación de Rāma y la entrega de la joya; la llegada al océano y la construcción del puente por parte de Nala; [25] el cruce al otro lado del océano y el asedio nocturno a Laṅkā; la alianza con Vibhīṣaṇa y sus consejos para vencer; la muerte de Kumbhakarṇa y la matanza de Meghanāda; la destrucción de Rāvaṇa y el rescate de Sītā en la ciudad enemiga; la coronación de Vibhīṣaṇa y la obtención de la nave Puṣpaka; el retorno a Ayodhyā y el encuentro con Bharata; la ceremonia de coronación de Rāma y la retirada de todas las tropas; la alegría del reino entero y la expulsión de Sītā: todos y cada uno de estos sucesos y también aquellos sobre el porvenir de Rāma, el gran sabio Vālmīki los transformó en poesía.

#### ***Cuarto canto***

El venerable y juicioso sabio Vālmīki completó su extraordinario relato sobre Rāma después de que este había recuperado el trono. Cuando

estuvo terminado, incluidas las secciones sobre los sucesos finales y el futuro [del héroe], el lúcido maestro pensó para sí: “¿Quién podrá ahora declamarlo?”. Mientras el gran sabio meditaba absorto en ello, entraron Kuśa y Lava vestidos como ascetas y se postraron a sus pies. Miró a los ilustres hermanos, Kuśa y Lava, bien versados en el *dharmā* y dueños de una hermosa voz, quienes vivían en su ermita pese a ser hijos de Rāma. Al reconocer su erudición y su dominio de los Vedas, el maestro los aceptó como sus estudiantes avanzados. [5] Fiel a sus votos, les enseñó la totalidad de este gran poema, el *Rāmāyaṇa*, en torno a la vida de Sītā y la muerte de Rāvaṇa, el descendiente de Pulastya. Ambos destilaban dulzura tanto al recitarlo como al cantarlo siguiendo los tres compases y la escala de siete notas, y usando como acompañamiento la música del laúd. Los dos hermanos cantaron el poema completo, dotado de todos los sentimientos estéticos —comicidad, erotismo, compasión, furia, heroísmo, terror, repulsión, etc.—. Su dicción y entonación eran perfectas, y sus voces, un encanto; bien versados en el arte de los *gandharvas*, eran hermosos como los *gandharvas*, los músicos celestiales. [10] De rasgos delicados y dulce voz, parecían estar hechos a imagen y semejanza de su padre, Rāma. Así pues, intachables, nobles, agraciados y talentosos, los dos hijos del rey memorizaron por completo, de principio a fin, el poema, el relato supremo sobre el *dharmā*, y tal como se les enseñó, atentos a su esencia y concentrados, lo recitaban en las congregaciones de sabios, brahmanes y gente de bien.

En una ocasión recitaron el poema ante una congregación de piadosos sabios, quienes al escucharlo, hechos un mar de lágrimas, exclamaron con asombro: “¡Formidable, formidable!”. [15] Así, mientras Kuśa y Lava recitaban el poema, profundamente complacidos, los sabios, todos ellos unos apasionados del *dharmā*, los colmaron de elogios bien merecidos: “¡Ah, qué canto más dulce y qué versos más perfectos! Aunque son cosas que sucedieron hace mucho tiempo, es como si las tuviéramos frente a nuestros ojos”. Por completo absortos en el sentimiento de la historia, Kuśa y Lava cantaron entonces aún con más inspiración, dulzura y musicalidad. Elogiados por esos grandes sabios, ellos mismos dignos de admiración por su ascetismo, el canto de los dos hermanos alcanzó así el clímax de la inspiración y la dulzura. Complacido, uno de los sabios ahí presentes les obsequió un cántaro; también complacido, otro muy afamado les dio un

manto de corteza de árbol. [20] El sabio [Vālmīki] dio voz a cada episodio hasta completar este fantástico relato que es, sin duda, la máxima fuente de inspiración entre los poetas.

Elogiados en todas partes, en una ocasión, Rāma, el verdugo de sus adversarios, vio a los hermanos Kuśa y Lava cantando por los caminos y calzadas del reino y decidió invitarlos a su palacio, donde los agasajó como merecían. Sentado en un celestial trono de oro, rodeado por sus ministros y sus hermanos, su majestad, el tormento de sus enemigos, observó a los dos encantadores jovencitos, laúd en mano, y entonces se dirigió a Lakṣmaṇa, a Śatrughna y a Bharata con estas palabras: [25] “Dispongámonos a escuchar ese relato extraordinario en forma y contenido de la dulce voz de estos dos muchachos con aire de dioses. Estos dos sabios, Kuśa y Lava, son grandes ascetas y poseen además todos los rasgos de un príncipe. La historia que nos contarán es toda una experiencia e incluso yo tengo algo que aprender de ella. Escuchémosla”.

Entonces, atentos a la indicación de Rāma, los dos comenzaron a cantar con maestría y refinamiento, y así, en medio de aquella congregación, incluso Rāma, en su anhelo por vivir la historia, poco a poco se dejó llevar por ella.

## 12. El nacimiento del teatro *Nāṭyaśāstra* 1 y 36

### Presentación

El *Nāṭyaśāstra*, el *Tratado canónico sobre teatro* o la *Ciencia teatral*, es el gran texto sobre dramaturgia que nos legó la India clásica. Producto de varias generaciones de redactores y compiladores, la versión que conocemos, atribuida al legendario sabio Bharata, probablemente fue completada entre los siglos III y IV de nuestra era, si bien sus estratos más antiguos se remontan a los últimos años antes de la era común.<sup>26</sup>

Mi traducción aquí comprende los libros primero y último del texto, consagrados al mítico nacimiento del teatro en el plano celestial y su posterior descenso a la tierra. El relato busca, desde luego, legitimar el arte teatral, y con ese fin reúne varios registros discursivos. Así, despliega una retórica de integración que apela sobre todo a la autoridad de los Vedas, pero asimismo a la de otras tradiciones, tanto religiosas como literarias, cultas y populares. Los fines que, de acuerdo con el texto, debe perseguir el teatro evidencian esta complejidad; la tarea didáctica, esto es, educar a

---

<sup>26</sup> El *terminus ante quem* de la obra proviene de Kālidāsa (primera mitad del siglo V), quien reconoce su autoridad en sus piezas teatrales *Mālavikāgnimitra* (1.15) y *Vikramorvaṣīya* (2.18).

la gente en los ideales de la ortodoxia brahmánica, no es incompatible con un fin lúdico: divertir, entretener. La riqueza de ambos libros descansa en esta combinación de valores, así como en su posible tensión, reflejo de los profundos cambios que la cultura sánscrita experimentó durante los primeros siglos de la era común. Al fin producto de su época, el relato sobre el origen y la divulgación del teatro no solo revela estas tensiones, sino que, consciente de ellas, las usa para lograr sus fines. No me extiendo más. Para una sinopsis de los sucesos narrados, así como un análisis interpretativo que presta particular atención a este intercambio de premisas védicas y no védicas, remito al lector al segundo capítulo de este libro.

La traducción se basa en el texto editado por M. Ramakrishna Kavi a lo largo de casi cuatro décadas, entre 1926 y 1964, y publicado en cuatro volúmenes por el Oriental Research Institute (Vadodara, India). Al respecto, tuve siempre en cuenta las variantes textuales y en algunos casos recurrí a ellas. En cuanto al extenso y complejo comentario de Abhinavagupta (siglo x), incluido en dicha edición, lo usé ocasionalmente. Cabe notar que el propio Abhinavagupta afirma expresamente que la obra se compone de 36 libros o capítulos. Pese a ello, algunos manuscritos y, con base en estos, algunas ediciones, entre ellas la que aquí se utiliza, dividen el libro final en dos para sumar 37 capítulos. Tenga, pues, presente el lector que he preferido apegarme al testimonio de Abhinavagupta.<sup>27</sup>

Por último, a fin de no abusar del número y la extensión de las notas, evité ofrecer explicaciones para cada uno de los personajes mitológicos, dioses, etcétera, mencionados en el texto (al respecto, el lector puede consultar el diccionario de John Dowson, *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion*, entre otros). En ese mismo tenor, simplifiqué el uso de epítetos, de tal modo que, por poner un ejemplo, Śakra, Mahendra y Sureśvara aparecen siempre como Indra.

---

<sup>27</sup> Véase *Abhinavabhāratī*, segundo verso de la invocación inicial, así como las observaciones a propósito de 1.7 (vol. 1, p. 8). Junto con la edición de Vadodara, la edición de Bombay también presenta el último libro en dos secciones; por su parte, la edición de Benares (Chowkhamba Sanskrit Series) se encuentra entre aquellas que presentan 36 libros. Por lo demás, cabe notar que a estas diferencias se suman varias otras, por ejemplo, el número de versos de cada libro y el orden de los libros que conforman el texto.

## Traducción

### *Libro primero. El nacimiento del teatro*

Tras haberme postrado ante los dioses Brahmā y Maheśvara, expondré la *Ciencia teatral*, tal como esta [me] fue comunicada por el [propio] Brahmā.<sup>28</sup> Una vez hace mucho tiempo, mientras el devoto Bharata, experto en teatro, tomaba un descanso en compañía de sus hijos luego de haber completado sus oraciones, se acercó un grupo de ilustres sabios de gran disciplina mental y física, entre ellos Ātreya, quienes le preguntaron: “Siendo usted el brillante redactor del *Nāṭya-Veda*,<sup>29</sup> comparable a los Vedas mismos [le suplicamos nos explique] ¡oh, brahmán!, ¿cómo surgió y a quién está dirigido? [5] ¿Cuántas disciplinas auxiliares [posee]? ¿Cuál es su alcance y cómo se lleva a la práctica?<sup>30</sup> Sea tan amable de exponer todo esto tal como es”.

Después de escuchar las palabras de aquellos sabios, el sabio Bharata respondió relatando la historia sobre el [origen del] *Nāṭya-Veda*: “Purificados y con la mente concentrada, escuchad, pues, señores, cómo nació el *Nāṭya-Veda*, obra del dios Brahmā. Hace mucho tiempo, ¡oh, sacerdotes inspirados!, cuando comenzó la era de Vaivasvata, el séptimo Manu, y atrás quedó la era de Svāyambhu, el primer Manu; concluida la Edad

<sup>28</sup> Al parecer, el sabio Bharata recita esta primera línea, pues es a él, en efecto, a quien el dios Brahmā revela el *Nāṭyaśāstra*. Sin embargo, en la siguiente estrofa el texto introduce la voz de un narrador. Por lo tanto, muy probablemente esta primera estrofa es una interpolación tardía que buscó subsanar la ausencia de una invocación (*maṅgala*), elemento esencial de los textos sánscritos. Al respecto, llama la atención que el saludo inicial coloque a Śiva (aquí Maheśvara) al mismo nivel de Brahmā, a pesar de que su presencia a lo largo de este primer libro es secundaria (adquiere prominencia hasta el cuarto libro, al exigir que la danza sea incorporada como ingrediente esencial del arte teatral).

<sup>29</sup> Literalmente, el “Veda-Teatro”. Más que designar al “Veda que tiene por objeto el teatro”, el término funciona como nombre propio. Así lo establece el texto mismo en 1.20 y 1.55: es el Veda “llamado Teatro” (*nāṭya-saṃjñā*). Así pues, concebido como revelación divina, el *Nāṭyaveda* precede al *Nāṭyaśāstra*, su expresión sistematizada.

<sup>30</sup> El texto anuncia aquí un aspecto esencial del Veda-Teatro: su naturaleza práctica (*prayoga*). En sentido estricto, hay una doble revelación: la primera de orden divino o puramente “teórica”, y la otra, “aplicada” o “práctica”, encomendada por Brahmā al sabio Bharata, quien así asume la función de artífice o demiurgo, como los míticos sabios védicos.

de Oro e iniciada la de Plata;<sup>31</sup> cuando la gente cayó presa del deseo y la codicia, y, cegada por la envidia, la ira y demás [vicios], se entregó a prácticas obscenas [fluctuando entonces] entre la dicha y el dolor; [10] cuando dioses, demonios, *gandharvas*, *yakṣas* y *mahoragas* frecuentaban Jambūdvīpa,<sup>32</sup> bien resguardada por los vigías de los puntos cardinales;<sup>33</sup> se cuenta que entonces, liderados por el gran Indra, los dioses dijeron a Brahmā: ‘Deseamos un pasatiempo [que sea a la vez] visible y audible.’<sup>34</sup> Entre las clases más bajas no está permitido escuchar el mensaje de los Vedas. Por lo tanto, crea otro Veda, un quinto Veda,<sup>35</sup> que esté al alcance de todas las castas. ‘De acuerdo’, [les respondió Brahmā], gran conocedor de la verdad, y, tras despedir a Indra, trajo a su memoria los cuatro Vedas mientras practicaba yoga. ‘Puesto que entre las mujeres, las clases bajas y

<sup>31</sup> El verso recoge y combina dos cómputos temporales distintos, ambos con implicaciones míticas. Por un lado, apela a la secuencia de cuatro ciclos cósmicos que enmarca la degradación moral del universo. Así, el origen del Veda-Teatro parece estar asociado con la segunda de esas fases (*tretāyuga*), cuando se asoman los primeros síntomas de decadencia (nuestra era es la cuarta y última). Más tarde, en especial dentro del vasto corpus de los Purāṇas, fueron articulados nuevos sistemas mítico-temporales, entre ellos el de los *manvantaras* o “eras de Manu”, cada una presidida, como su nombre lo indica, por un Manu, un progenitor de la especie humana. Dicho cómputo buscó ampliar fuera de toda proporción la antigüedad de los ciclos cósmicos (González Reimann, 1990, cap. 3). En suma, al parecer el texto estrofa traza primero una secuencia entre el primer *manvantara*, presidido por Svāyambhu, y el séptimo, presidido por Vaivasvata, progenitor de la actual estirpe de seres humanos, y a continuación establece una segunda progresión de *ṛtayuga* a *tretāyuga* al interior del actual *manvatara*.

<sup>32</sup> Los *gandharvas* son espíritus aéreos, amantes de las ninfas y talentosos músicos y cantantes; *yakṣas* y *guhnyakas* son seres acuáticos al servicio de Kubera, el dios de la abundancia; los *mahoragas* o serpientes (también llamados *nāgas*, *pannagas*, etc.) son los seres del inframundo. Jambūdvīpa es el nombre mítico para el subcontinente indio, concebido como una de las siete regiones que conforman este mundo, todas ellas ordenadas en círculos concéntricos alrededor de la montaña primordial Meru.

<sup>33</sup> Apostados en cada uno de los puntos cardinales, los guardianes o vigías del cosmos (*lokapāla*) son Kubera (Norte), Yama (Sur), Indra (Oriente) y Varuṇa (Occidente).

<sup>34</sup> Es decir, que complazca por igual los sentidos del oído y la vista. En efecto, al reunir verso y representación, declamación y puesta en escena, la teoría literaria sánscrita concibió el teatro como “poesía visible” (*ḍṛśya-kāvya*).

<sup>35</sup> La lista tradicional comprende cuatro Vedas: *Rg*, *Sāma*, *Yajur* y *Atharva*. Así pues, la expresión “quinto Veda” es una forma común de legitimar un nuevo tipo de saber. Su uso se remonta a *Chāndogyaopaniṣad* 7.1.2-4, donde un neófito denuncia las múltiples disciplinas que domina, entre ellas el corpus de “leyendas y antiguos relatos” (*itihāsapurāṇam*), calificado precisamente como “quinto Veda”. Por su parte, el *Mahābhārata* también recibe el título de quinto Veda (1.1.205, 1.2.235, entre otros pasajes).

demás [grupos marginales], no está permitido escuchar los Vedas, crearé un nuevo Veda, un quinto Veda, al que todos puedan prestar oídos. [Un quinto Veda] que se apegue a la tradición, que posea un mensaje elocuente, que enaltezca e ilustre [a la gente], que sea integral y sirva como guía para todas las acciones futuras. [15] Doy forma, pues, al quinto Veda, el Veda llamado *Teatro*, el cual contiene leyendas, se nutre de la riqueza de todas las ciencias y pone en escena todas las artes’.

”Después de tomar esta decisión y sin dejar de recordar los cuatro Vedas, el Señor compuso el *Nāṭya-Veda* con elementos tomados de los cuatro Vedas. Del *R̥gveda* tomó la poesía, del *Sāmaveda* la música, del *Yajurveda* la actuación y del *Atharvaveda* los sentimientos estéticos. De este modo, el omnisciente y compasivo dios Brahmā creó el *Nāṭya-Veda*, estrechamente vinculado a los cuatro Vedas y sus disciplinas ancilares, y habiéndolo creado, le informó a Indra: ‘Yo creé este relato legendario; toca ahora a los dioses llevarlo a la práctica. [20] Pon este Veda llamado Teatro al alcance de aquellos que estén versados, que sean inteligentes, decididos y tenaces’.

”Tras escuchar el discurso de Brahmā, Indra se postró con reverencia y luego respondió: ‘¡Su eminencia!, los dioses no están calificados para hacer teatro, pues ignoran cómo recibirlo, cultivarlo, conocerlo y ponerlo en práctica.<sup>36</sup> [Sin embargo,] mire, aquellos sabios conocen los secretos de los Vedas y cumplen a cabalidad sus observancias [sin duda] ellos pueden recibirlo, cultivarlo y llevarlo a la práctica’.

”Al escuchar la sugerencia de Indra, el dios nacido del loto [Brahmā] se dirigió a mí con estas palabras: ‘¡Oh, intachable!, junto con tus cien hijos conviértete en el artífice de este [quinto Veda]’. [25] Con esta encomienda y tras conocer el *Nāṭya-Veda* [de boca] de Brahmā, enseñé la manera correcta de llevarlo a la práctica a mis hijos:<sup>37</sup> Śāṅḍilya, Vātsyā, Kohala,

<sup>36</sup> La ciencia que Brahmā acaba de crear y se dispone a comunicar a los dioses presupone un complejo proceso de asimilación, que va desde la simple recepción de sus contenidos (*grahaṇa*) hasta su puesta en escena (*prayoga*). Para todo ello se sienten incompetentes los dioses, sin ofrecer más detalles. Abhinavagupta explica que se debe a su “exceso de felicidad” (*sukhabhūyiṣṭatva*), mientras que el teatro exige una sensibilidad a ambas experiencias, el placer y el dolor.

<sup>37</sup> La lista de los hijos de Bharata continúa a lo largo de las siguientes estrofas hasta completar ciento cinco, de modo que “cien hijos” es una fórmula general para indicar una cantidad muy grande.

Dattila, Jaṭila, Ambaṣṭhaka, Taṇḍu, Agniśikha, Saindhava, Puloman, Śāḍvali, Vipula, Kapiñjali, Bādira, Yama, Dhūmrāyaṇa, Jambudhvaja, Kāka-jaṅgha, Svarṇaka, Tāpasa, Kaidāri, Śālikarṇa, Dīrghagātra, Śālika, Kautsa, Tāṇḍāyani, Piṅgala, Citraka, Bandhula, Bhallaka, Muṣṭhika, Saindhavāyana, Taitila, Bhārgava, Śuci, Bahula, [30] Abudha, Budhasena, Pāṇḍukarṇa, Sukerala, Rjuka, Maṇḍaka, Śambara, Vañjula, Māgadha, Sarala, Kartāra, Ugra, Tuṣāra, Pārṣada, Gautama, Bādarāyaṇa, Viśāla, Śabala, Sunābha, Meṣa, Kāliya, Bhramara, Piṭhamukha, Muni, Nakhakuṭṭa, Āsmakuṭṭa, Ṣaḍpada, Uttama, Pāḍuka, Upānaha, Śruti, Cāśasvara, Agnikuṇḍa, Ajyakuṇḍa, Vitaṇḍya, Tāṇḍya, [35] Kartarākṣa, Hiranyākṣa, Kuṣala, Duḥṣaha, Lāja, Bhayānaka, Bībhatsa, Vicakṣaṇa, Puṇḍrākṣa, Puṇḍranāsa, Asita, Sita, Viduyjihva, Mahājihva, Śālaṅkāyana, Śyāmāyana, Māṭhara, Lohitāṅga, Saṃvartaka, Pañcaśikha, Triśikha, Śikha, Śāṅkhavarṇamukha, Ṣaṇḍa, Śāṅkukarṇa, Śakranemi, Gabhasti, Aṃsumālin, Śaṭha, Vidyut, Śātajaṅgha, Raudra, Vīra.

”Por la orden de Brahmā y por [mi] deseo de hacerle un bien a la gente, [40] asigné a cada uno de mis cien hijos una tarea distinta según sus aptitudes. [Así] oh, brahmanes, preparé un espectáculo que recogiera los estilos *bhāratī*, *sāttvatī* y *ārabhatī*.<sup>38</sup> Luego me acerqué a Brahmā, el preceptor de los dioses, y, tras saludarlo con reverencia, lo puse al tanto. Él me indicó entonces que empleara también [el estilo] *kaiśikī*:<sup>39</sup> ‘Dime, ilustre brahmán, ¿qué ingredientes son compatibles con dicho estilo?’ A lo que yo respondí: ‘[45] Sea usted tan amable de otorgarme los ingredientes que convienen a la representación del [estilo] *kaiśikī*, el cual presencié [alguna vez] mientras el señor Śiva actuaba. Siendo la fuente del sentimiento erótico, era rico en movimientos dancísticos, el vestuario era atractivo y

<sup>38</sup> Junto con *kaiśikī*, estos cuatro estilos dramáticos conforman una de las muchas tipologías en el texto. En el libro vigésimo se les define por su relación con diferentes estados de ánimo (20.22 y siguientes), no sin atribuirles un origen mítico (20.1-14): las cuatro estrategias que Viṣṇu empleó para vencer a los poderosos demonios Madhu y Kaiṭhaha, a saber, con un discurso elocuente (*bhāratī*), con una mente concentrada (*sāttvatī*), con gracia (*kaiśikī*) y con violencia (*ārabhatī*).

<sup>39</sup> El paréntesis sobre el estilo *kaiśikī* refleja la centralidad del tema erótico en la literatura sáns-crita.

no faltaban los despliegues de sensualidad femenina. De hecho, sin mujeres, los varones no están calificados para llevarlo al escenario.<sup>40</sup>

”Entonces, el radiante y poderoso [Brahmā] hizo surgir mentalmente un grupo de ninfas cuyo talento embellecería el espectáculo y fue su designio otorgármelas.<sup>41</sup> [Así] me concedió a Mañjukesī, Sukeśī, Mīsrakeśī, Sulocanā, Saudāminī, Devadattā, Devasenā, Manoramā, Sudatī y Sundarī; también a Vidagdā, Vipulā, Sumālā y Santatī, así como a Sunandā, Sumukhī, Māgadhī y Arjunī, junto con Saralā, Keralā, Dhṛti, [50] Nandā, Puṣkalā y Kalabhā. Luego le pidió al sabio Svāti y a sus discípulos hacerse cargo de los instrumentos musicales, y a Nārada y a otros *gandharvas*<sup>42</sup> de los cantos. Así, tras conocer a fondo el arte dramático, cuyo fundamento está en los Vedas y sus ciencias ancilares, acompañado de todos mis hijos y respaldado por Svāti y Nārada, me acerqué con reverencia al Creador y le informé que había completado mi entrenamiento y que estaba listo para llevar a la práctica este conocimiento. Al preguntarle qué debía hacer ahora, él respondió: ‘La gran ocasión para poner [tu aprendizaje] en práctica ya está aquí: acaba de comenzar la fiesta sagrada del estandarte de Indra.<sup>43</sup> [55] Apresúrate, lleva ahí al escenario este Veda llamado Teatro.’

”Así pues, durante el festival que celebra la victoria de Indra y la derrota de los demonios y demás espíritus malignos,<sup>44</sup> ante una multitud de dioses eufóricos, recité por primera vez la invocación de apertura, la cual contiene bendiciones, está formada por una rica variedad de palabras y se apega a las escrituras. A continuación, presenté una parodia de la derrota de los demonios a manos de los dioses. Esta contenía un sinnúmero de persecuciones, duelos, heridos y descuartizados. Complacidos con semejante

<sup>40</sup> Recuérdese que los ciento y pico hijos de Bharata son todos varones. La relación entre el estilo *kaiśikī* y el tema amoroso presupone entonces la centralidad de los caracteres femeninos. Esta idea reaparece en el último libro de la obra (véase aquí mismo 36.71-72).

<sup>41</sup> Las ninfas (*apsaras*) son criaturas asociadas con las nubes, los ríos, los estanques y otros cuerpos de agua. Sirven a los dioses como refinadas cortesanas, sobre todo a Indra, no casualmente el dios de las lluvias y el trueno. Su relación con la danza y el teatro es proverbial y aparece registrada en un sinnúmero de fuentes. La lista a continuación comprende veinticuatro ninfas.

<sup>42</sup> Svāti y Nārada son sabios primordiales. Como mencioné, los *gandharvas* tienen por actividad principal la música.

<sup>43</sup> Sobre la historia y el simbolismo del “festival del estandarte”, véase Kuiper (1979, p. 133-ss.).

<sup>44</sup> Las siguientes estrofas mencionan diferentes clases de criaturas malévolas (*dānavas*, *daityas*, *rakṣasas*, etc.), todas ellas comprendidas dentro de la categoría general de “demonio” (*asura*).

despliegue escénico, los dioses, entre ellos el propio Brahmā, no dudaron en otorgar a mis hijos toda clase de dones. En primer lugar, satisfecho, Indra [les] obsequió su mismísimo estandarte sagrado. [60] Por su parte, Brahmā [les regaló] el bastón *kuṭilaka*<sup>45</sup> y Varuṇa, un hermoso cántaro dorado; Sūrya, un parasol; Śiva, los elementos para lograr una representación exitosa,<sup>46</sup> y Vāyu, un abanico; Viṣṇu, un trono, y Kubera, una corona. La diosa Sarasvatī hizo audible lo que era solo visible. Complacidos, el resto de las criaturas celestiales —*devas, gandharvas, yaksas, rākṣasas* y *pannagas*— dotaron a mis hijos de un poco de elocuencia, algo de belleza, un poco de fuerza escénica y otro tanto de las emociones y los sentimientos que embelesan a la audiencia y que contienen virtudes para todas las clases sociales.

”Ahora bien, mientras se consumaba en el escenario la matanza de los demonios, quienes de entre ellos se encontraban en el público montaron en cólera. Luego, tras arengar a un grupo de saboteadores encabezados por Virūpākṣa,<sup>47</sup> declararon: [65] ‘No toleraremos este espectáculo. Unámonos.’ Entonces, juntos, saboteadores y demonios echaron mano de sus poderes mágicos y paralizaron los diálogos, los movimientos y la memoria de los actores. Al percatarse de que el director había caído en desgracia,<sup>48</sup> Indra se preguntó qué estaba trastornando el espectáculo y entonces entró en meditación. Ahí descubrió que tanto el director como los actores habían sido inmovilizados, su mente estaba paralizada y el escenario estaba rodeado de saboteadores. De inmediato se puso de pie, tomó su formidable estandarte repleto de deslumbrantes [incrustaciones] de piedras preciosas y, con la mirada fuera de sí a causa de la ira, [70] hizo pedazos con el propio estandarte a los demonios y saboteadores que se habían apoderado del escenario. Una vez abatidos los demonios y saboteadores, todos los dioses exclamaron emocionados: ‘¡El señor acaba de inventar esta arma divina con la que hizo pedazos a todos estos demonios, y puesto que

<sup>45</sup> El bastón curvo que suele portar el personaje del bufón (véase 13.143-144).

<sup>46</sup> El tema del libro vigésimo séptimo de la obra.

<sup>47</sup> Molestos, los demonios dan vida a una serie de “obstáculos” o “fuerzas adversas” (*vighna*) para que arruinen el espectáculo. Destaca Virūpākṣa, a quien no debe confundirse con el dios Śiva.

<sup>48</sup> El *sūtradhāra*, literalmente “el que lleva las riendas”, es el director escénico, aunque su función corresponde también a lo que hoy llamamos productor. En este caso se trata de Bharata mismo.

con ella saboteadores y demonios fueron hechos pedazos, llamémosla la *despedazadora*!<sup>49</sup> [A partir de ahora] si se acercan nuevos agresores con malas intenciones, bastará que la vean para que salgan corriendo. ‘¡Así será!’; respondió Indra a los dioses. [75] ‘La *despedazadora* se convertirá en nuestro amuleto’.

”Una vez reiniciada la función, con la fiesta en su apogeo, nuevos saboteadores infundieron temor entre los actores. Al ver la determinación de los demonios, nacida de su [deseo de] venganza, me acerqué a Brahmā en compañía de mis hijos [y le dije:] ‘Señor, [nuevos] saboteadores están decididos a arruinar el espectáculo. Dispón por favor el método correcto para su protección’. Entonces, Brahmā le pidió al ilustre Viśvakarmā que construyera un recinto teatral con las características [necesarias].<sup>50</sup> [80] Rauda, Viśvakarmā construyó un amplio y hermoso recinto teatral con las características [necesarias]; luego acudió al salón celestial y con reverencia le informó a Brahmā: ‘Señor, el recinto teatral está listo. Venga a conocerlo’. Acompañado de Indra y el resto de los dioses, Brahmā se apresuró a conocerlo, y tras inspeccionarlo dijo: ‘Cada uno de ustedes cuidará una parte. La Luna se encargará de proteger la estructura como tal. Por su parte, los Guardianes del universo vigilarán los cuatro puntos cardinales y los *maruts*,<sup>51</sup> los puntos intermedios. Mitra se ocupará del área tras bambalinas y Varuṇa del vestuario.<sup>52</sup> [85] El Fuego cuidará el altar y el resto de los dioses los instrumentos musicales. Las cuatro castas se encargarán de

<sup>49</sup> Usado como arma, el estandarte (*dhvaja*) de Indra adquiere una nueva identidad. Esta queda manifiesta en el nombre *jarjara*. Con base en esta denominación, el verso despliega un juego fonético inspirado en la antigua técnica de análisis semántico conocida como *nirukti*, según la cual cualquier forma nominal puede reducirse a formas verbales de las que deriva su significado (véase Yāska, *Nirukta* 1.12): el estandarte se llama *jarjara* porque con él Indra *jarjarificó* a los demonios. Del verbo *jṛ-*, “envejecer”, el nombre evoca la imagen de un objeto que envejece hasta hacerse pedazos, de modo que *jarjara* puede traducirse como “despedazadora”.

<sup>50</sup> La primera decisión de Brahmā es erigir una estructura o recinto (para más detalles, véase el segundo libro de la obra). Esto sugiere que el teatro sánscrito clásico no fue un espectáculo al aire libre. No obstante, debido a la naturaleza perecedera de los materiales empleados, no existen testimonios arqueológicos que lo corroboren.

<sup>51</sup> *Maruts* y *rudras* son espíritus de la tormenta y demás fenómenos atmosféricos.

<sup>52</sup> No es claro qué relación guarda Varuṇa con el “vestuario” (*ambara*). Al respecto cabe recordar que la palabra también significa “cielo”. ¿Podría referirse al techo en el área de camerinos, tras bambalinas, de modo que Mitra cuida, literalmente, el suelo (*bhūmi*) y Varuṇa el techo?

las columnas,<sup>53</sup> mientras que *ādityas* y *rudras* se apostarán en los intersticios. *Bhūtas* [vigilarán] las filas, ninfas los camerinos, *yakṣiṇīs* las escaleras y Océano el piso. *Kṛtānta* y *Kāla*<sup>54</sup> se harán cargo de las jambas de las puertas; el garrote de Yama yacerá sobre el umbral y el tridente [de Śiva] sobre el dintel. Dos poderosas serpientes se apostarán en las hojas de las puertas, y *Niyati* y *Mṛtyu*<sup>55</sup> montarán guardia a cada lado. Indra mismo se instalará a un extremo del escenario, [90] mientras que el Rayo, destructor de demonios, hará lo propio sobre el estrado;<sup>56</sup> abajo, poderosos *bhūtas*, *yakṣas*, *piśācas* y *guh yakas* protegerán sus soportes.

”El Trueno, destructor de demonios, ocupó la punta del estandarte de Indra, mientras que célebres deidades, todas ellas de extraordinario vigor, se colocaron en sus [cinco] nudos.<sup>57</sup> Arriba *Brahmā*, en segundo lugar *Śiva*, luego *Viṣṇu*, después *Skanda* y finalmente las serpientes gigantes *Śeṣa*, *Vāsuki* y *Takṣaka*. De este modo quedaron los dioses emplazados sobre el estandarte a fin de aniquilar a los saboteadores. [95] El propio *Brahmā* se colocó en el centro del escenario y esta es la razón de que ahí se coloquen siempre ofrendas de flores. Por su parte, *yakṣas*, *guh yakas*, serpientes y otros habitantes del inframundo se apostaron debajo del escenario con el fin de resguardarlo. Indra protegió al primer actor y *Sarasvatī* a la primera actriz; *Omkāra* al bufón y *Śiva* al resto de los histriones. [Para terminar] *Brahmā* declaró que todas estas deidades protectoras serían [a partir de entonces] quienes presidirían sobre los sitios a los que fueron asignadas. Tras esto, los dioses respondieron al unísono: ‘Por favor pon un alto a esos saboteadores por medio de un discurso conciliador, [pues,

<sup>53</sup> Las cuatro columnas que sostienen el recinto son un símbolo de las cuatro castas que sostienen el orden social (véase 2.46-49), y en ese sentido puede decirse que se trata de una deificación. En su comentario, Abhinavagupta explica que se trata de las deidades que presiden sobre cada casta.

<sup>54</sup> Respectivamente, el destino y el tiempo, aquí personificados.

<sup>55</sup> Esto es, el destino y la muerte.

<sup>56</sup> Traduzco *mattavāraṇī* como “estrado” con todas las reservas. Literalmente, la palabra significa “elefante ebrio” y los especialistas han propuesto varias interpretaciones. En general coinciden en que se trataba de un área especial que flanqueaba ambos extremos del escenario, pero no queda claro si la usaban los actores o si estaba destinada para invitados especiales.

<sup>57</sup> Cabe recordar que el estandarte de Indra está hecho de bambú, cuyo macizo tallo tubular se compone de segmentos bien definidos e identificables por la secuencia ascendente de coyunturas o nudos.

como dicen,] primero debe recurrirse a la negociación pacífica; en segundo lugar, al soborno; [100] solo después a la desavenencia, y como último recurso, a la violencia.<sup>58</sup> Al escuchar la petición de los dioses, Brahmā preguntó a los saboteadores: ‘¿Por qué están empeñados en destruir el teatro?’ A esto, Virūpākṣa y otros saboteadores y demonios respondieron también en son de paz: ‘Creaste este *Nāṭya-Veda* para complacer a los dioses y, tomando partido por ellos, ponernos a nosotros en ridículo. ¡Todos descendemos de ti por igual, dioses y demonios! Por lo tanto, no deberías conducirte así. Brahmā prestó oídos a los reclamos de los demonios y a continuación declaró: [105] ‘¡Detengan su ira, abandonen su desazón, immaculados! Compuse este Veda de modo que tanto ustedes como los dioses puedan discernir bondad y maldad tomando en cuenta el lazo que existe entre lo que hacemos y lo que somos. No pone en escena únicamente sus sentimientos o los de los dioses. Antes bien, el teatro busca emular los estados de ánimo de los tres mundos en su conjunto. A veces moral, otras diversión; a veces codicia, otras desapego; a veces humor, otras conflicto; a veces pasión, otras muerte. Contiene moral para quienes se rigen por la moral y pasión para los que son esclavos del placer; pleitos para los malvados y actos piadosos para los nobles; despliegues de audacia para los pusilánimes y pedantería para los fanfarrones; [110] sabiduría y erudición para los ignorantes e incluso para los conocedores; esparcimiento para los que lo tienen todo y entereza para los que sufren; codicia para quienes son esclavos del dinero y alegría para aquellos que están afligidos. En suma, inventé el teatro buscando emular las múltiples situaciones, estados de ánimo y facetas que dan identidad y riqueza a este mundo, y, por lo tanto, en él tienen cabida las acciones de las clases alta, media y baja. Además, es una fuente de instrucción y trae alegría, esparcimiento y dicha, y será siempre un manantial de sabiduría respecto a las aspiraciones y los quehaceres de toda la gente sin excepción. [115] En el momento oportuno será un solaz para los que sufren, para los que están hastiados, para los que sienten tristeza, para los que se afanan. Fuente de rectitud, enaltecimiento, vitalidad, bienestar y crecimiento intelectual, será una guía para el mundo

<sup>58</sup> La alusión es a la doctrina de los cuatro medios para vencer a un enemigo (por ejemplo, *Mānavadharmasāstra* 7.109).

entero. No hay saber ni destreza, ni ciencia ni arte, ni yoga ni oficio que no aparezca desplegado en el teatro. Todas las disciplinas, artes y oficios confluyen en esta mi creación. No hay, pues, razón para descargar su malestar contra los dioses. El teatro es un espejo del universo entero.<sup>59</sup> [120] Por lo tanto, comprendan que, siendo yo su autor, recrea y pone en escena las peripecias de dioses, demonios, príncipes, jefes de familia, sacerdotes y sabios. Se le llama *Teatro* al [Veda] que, por medio de expresiones corporales y otras [técnicas, pone en escena] la naturaleza de este mundo, indisociable de la alegría y el dolor. Al inspirarse en las historias de los Vedas y en relatos legendarios, cautivará a toda la gente; al escenificar las virtudes y aspiraciones de las escrituras y la tradición, será en todas partes una fuente de gozo’.

”Tras ofrecer este discurso, Brahmā volvió con los dioses y les dijo: ‘Dentro del recinto teatral celébrese ahora mismo un sacrificio como es debido. [125] Las ofrendas han de consistir en fuegos sagrados, oblaciones, jaculatorias, oraciones, hierbas, alimentos y bebidas. También los mortales deberán adorar el escenario antes de iniciar el espectáculo, pues, de no hacerlo, su conocimiento quedará sin efecto y renacerán del vientre de un animal. De hecho, venerar a los dioses sobre el escenario es comparable a celebrar sacrificios, y, por lo tanto, debe hacerse con diligencia. El actor u hombre acaudalado<sup>60</sup> que no lleve a cabo esta adoración o que no instruya [a otros] a que la efectúen, padecerá toda clase de infortunios. [130] En cambio, todo aquel que la lleve a cabo conforme a los preceptos aquí establecidos verá cumplidas sus metas y alcanzará el paraíso’. Tras proferir estas palabras, tanto el venerable Brahmā como el resto de los dioses me ordenaron al unísono: ‘¡Celebra, pues, la adoración del escenario!’”.

Titulado “El nacimiento del teatro”, así concluye el primer libro del *Nāṭyaśāstra*, cuyo autor es Bharata.

<sup>59</sup> Literalmente, de “las siete regiones” (*saptadvīpā*). Véase antes la nota 38.

<sup>60</sup> Entiéndase la persona que patrocina el espectáculo, comparable, por lo tanto, al patrón del sacrificio.

### ***Libro trigésimo sexto y último. Su esencia secreta***

Así pues, después de haber escuchado [la exposición completa de Bharata sobre el arte teatral] llenos de curiosidad, los sabios Ātreya, Vasiṣṭha, Pulastya, Pulaha, Kratu, Aṅgiras, Gautama, Agastya, Manu, así como el ecuánime Āyus, y también Viśvamitra, Sthūlaśiras, Saṃvarta, Pramatiṛdanu, Uśanas, Bṛhaspati, Vyāsa, Cyavana, Kāśyapa, Dhruva, Durvāsas, Jāmadagnya, Mārkaṇḍeya, Gālava, Bharadvāja, Raibhya, además de Yavakṛita, Sthūlākṣa, Śakalākṣa, Kānva, Meghātithi, un segundo Kratu, Nārada, Parvata, Suvarman, el brahmán Ekaja, [5] Nitambu, Bhuvana, Saumya, Śatānanda, Kṛtavraṇa, así como un segundo Jāmadagnya, Rāma, Kaca, y algunos otros más, se dirigieron de nuevo al omnisciente sabio Bharata con estas palabras: “Con un enfoque absoluto, hemos asimilado a fondo el antiguo *Nāṭya-Veda* que usted tuvo a bien revelarnos. Puesto [que] quién más sino usted puede hablar sobre él, le rogamos nos aclare algunas dudas. No inquirimos sobre el teatro para burlarnos, por confrontar o por envidia, sino simplemente, venerable, porque deseamos saber más. [10] Si no planteamos antes nuestras dudas fue porque no queríamos interrumpir su exposición. Lo que deseamos aprender ahora de usted son los secretos del teatro. Háblenos de esto. Nos ha explicado únicamente que el teatro tiene que ver con las historias de la gente. Por favor, ilustre brahmán, refiéranos ahora su sentido secreto: ¿qué papel desempeñan los dioses durante los ritos preliminares? ¿Qué se obtiene con dichos ritos o cuál es el efecto de completarlos? ¿Y por qué el director hace purificaciones con agua nuevamente? [Y sobre todo], señor, ¿cómo fue que el teatro descendió del cielo a la tierra y de qué modo sus hijos instituyeron [en la tierra] la estirpe de los actores? Gran sabio, explíquenos todo esto con lujo de detalle”.

[15] Al escuchar las peticiones de todos aquellos sabios, el sabio Bharata se dirigió de nuevo a ellos con palabras que pusieron de manifiesto el sentido secreto [del teatro]. “Pongan atención, buenos hombres”, les dijo, “voy a responder lo que me preguntan, incluido el secreto acerca de los ritos preliminares. Les conté antes cómo, por fortuna, fue posible superar los obstáculos [que se oponían a la creación del teatro] y les expliqué

que los ritos preliminares surgieron como una consecuencia de ello.<sup>61</sup> Tal como una armadura sirve para proteger el cuerpo de cualquier amenaza, del mismo modo los ritos se llevan a cabo con el fin de expiar cualquier falta. Así pues, una vez que conseguí ahuyentar aquellas fuerzas adversas expiando cualquier falta por medio de reverencias a los dioses con jaculatorias, rituales, instrumentos musicales, cantos, [20] himnos de paz, bendiciones y relatos sobre su naturaleza y hazañas, ellos, interpelados por mis plegarias, canciones y demás, me llamaron para decirme que estaban muy contentos con mi manera de proceder, y que si este método había complacido a dioses y demonios, seguramente complacería también a la gente, por lo que de ahora en adelante se llamaría *nandi*, es decir, [invocación de] “complacencia”. En efecto, donde sea que se eleven venturosas y melódicas voces acompañadas de versos y la música de instrumentos, en ese lugar desaparecerá todo pecado y reinará la buena fortuna. Mientras un lugar resuene con las reverberaciones que protegen el espectáculo, ese sitio no será habitado por seres malévolos ni sufrirá adversidades. [25] Si en una celebración, en una boda o en una ceremonia ritual por el bien de un rey, se hace escuchar la invocación *nandi* con el acompañamiento de versos, danzas, canciones y música instrumental, cualquier calamidad desaparece, pues su efecto es similar al de la recitación de los himnos védicos. De hecho, el gran dios Indra me reveló, y después Śiva me confirmó, que el sonido de instrumentos musicales es mil veces más purificador que hacer abluciones o repetir mantras. Donde sea que se ejecuten danzas y se escuchen melodías y versos propicios, en ese lugar jamás habrá desgracias. En suma, concebí los ritos preliminares con el fin de canonizar este acto de adoración a los dioses con un sinnúmero de expresiones de alabanza.

”[30] Ahora bien, ilustres brahmanes, una vez completadas las últimas reverencias sobre el escenario, está prescrito que este sea purificado con agua y que a continuación se adore el estandarte [de Indra] con mantras.<sup>62</sup> Quede, pues, establecido que, como parte de los ritos preliminares, se lleve a cabo la purificación con agua.

<sup>61</sup> Véase 1.124-129 (incluido aquí mismo) y 5.80-83.

<sup>62</sup> Sobre el estandarte de Indra, véase antes 1.69-70.

”Ahora les revelaré los detalles sobre el descenso del teatro a la tierra y lo haré sin guardarme nada. Pese a haberse vuelto expertos en el *Nāṭya-Veda*, mis hijos comenzaron a entretener a su gran audiencia con simples farsas, uno de los géneros dramáticos. Así, un día llegó a oídos de los sabios celestiales que en una tertulia mis hijos habían presentado una obra folclórica, rústica, sin ningún mérito, ofensiva, indecente, vulgar y reprobable, que reproducía costumbres pedestres y entre líneas se mofaba de ellos. [35] Todos los sabios montaron en una terrible cólera, y enfurecidos, como si fueran fuegos abrasadores, le dijeron estas palabras a mis hijos: ‘¡Pero qué es este insulto! ¿Quiénes creen que somos? Tienen completamente prohibido burlarse de nosotros. Ebrios de arrogancia a causa de sus conocimientos [sobre teatro], perdieron por completo el sentido de la decencia. Por lo tanto, es necesario castigar su perversa sabiduría: quedan expulsados de la comunidad de sabios y brahmanes, tienen prohibido hacer rituales y serán tratados como miembros de las castas bajas. [40] Serán unos deleznable y vulgares descartados y, por consiguiente, toda su descendencia será impura. Así es, incluso aquellos que nazcan en su familia estarán condenados a ser comediantes, a servir a otros como criados o a ganarse la vida en el tráfico de armas.’

”Al conocer la maldición lanzada contra mis hijos, los dioses, profundamente consternados, se presentaron ante los sabios celestiales. En una actitud suplicante, con Indra a la cabeza, todos ellos exclamaron: ‘¡Crear el teatro supuso mucho esfuerzo y, sin embargo, ahora morirá!’. Los sabios respondieron que el teatro no moriría, pero que el resto de la maldición proferida habría de cumplirse a cabalidad. [45] Por su parte, al escuchar las palabras de aquellos sabios de semblante colérico, abatidos, pensando en el suicidio, todos mis hijos vinieron a verme. Me dijeron: ‘¡Ay, por tu culpa estamos arruinados! ¡Por culpa del teatro viviremos como miembros de las castas más bajas!’. Con el fin de consolarlos, les respondí que no se lamentaran más, que eran inocentes, que más allá de lo que los sabios profirieron lo que está prescrito que ocurra invariablemente tendrá que cumplirse: ‘Espero que esto los consuele’, agregué, ‘y por favor saquen de su cabeza la idea de morir. Además, recuerden que el propio dios Brahmā fue quien creó el arte teatral y que nosotros únicamente transmitimos a

los demás cómo poner en práctica [este conocimiento].<sup>63</sup> [50] No destruyan el teatro. Darle forma fue una tarea ardua, es una fuente de maravillas, otorga grandes méritos y tiene su origen en las diferentes ramas y disciplinas del canon védico.<sup>64</sup> Después de presentar este espectáculo fielmente, tal como lo aprendieron de las ninfas celestiales, todos ustedes se someterán a un ritual de purificación.

”Ahora bien, después de un tiempo, el rey Nahuṣa alcanzó el plano celestial debido a su rectitud, inteligencia y heroísmo, y agraciado por los dioses gobernó junto con ellos el reino celestial.<sup>65</sup> Ahí pudo apreciar espectáculos musicales y esto lo hizo reflexionar y preguntarse repetidamente cómo podría llevar la representación teatral a su propio palacio [en la tierra]. Con las manos unidas en señal de reverencia, el rey acudió a los dioses y les pidió permiso para representar [55] el arte teatral en su palacio con la participación de ninfas celestiales. A esto, encabezados por Bṛhaspati, los dioses respondieron que las mujeres celestiales por ningún motivo tienen permitido reunirse con mortales. ‘Usted es el señor del cielo’, le dijeron, ‘y por ello nos parece útil y oportuno aconsejarle que los expertos [en el arte teatral] viajen a la tierra y una vez ahí deleiten [a la gente]’. Entonces, con las manos unidas en señal de reverencia, el rey se dirigió a mí con estas palabras: ‘Venerable, deseo que el arte teatral sea instaurado en la tierra. Escuché que hace tiempo usted fue nombrado maestro [del teatro]. Ilustre brahmán, le ruego que materialice esa designación directamente. [60] Pude admirar este [arte] una vez que la ninfa Urvaśī representó la historia de mi abuelo [Purūravas] para las mujeres del harem en la mansión del dios Brahmā;<sup>66</sup> sin embargo [el espectáculo]

<sup>63</sup> Véase antes 1.13-15 y 1.24-25.

<sup>64</sup> Véase antes 1.16-17.

<sup>65</sup> La historia del legendario rey Nahuṣa, quien se gana un sitio en el cielo para desempeñar ahí el papel de Indra, el dios-rey por antonomasia, aparece en diversas fuentes, en particular en múltiples pasajes del *Mahābhārata*. El lector puede hallar los detalles en A. Hiltebeitel, 1977, pp. 331-339.

<sup>66</sup> El rey Nahuṣa hace explícita su ascendencia. Es nieto de Purūravas, el mortal que tuvo un apasionado y trágico romance con la ninfa Urvaśī. La historia se remonta a un poderoso himno del *Rgveda* (10.95), retomado después en diversas fuentes, entre ellas la célebre recreación dramática de Kālidāsa. En este sentido, el romance entre Purūravas y Urvaśī, entre un mortal y una inmortal, con toda su intensidad e imposibilidad, es concebido como la obra de teatro arquetípica, al lado del mítico combate entre dioses y demonios (véase 1.57-58).

quedó prohibido de nuevo, pues la muerte del rey Purūravas, enloquecido por la tristeza de perder a Urvaśī, causó una profunda consternación en el harem. Es mi deseo volver a producir este [arte] y difundirlo [en la tierra] durante las ceremonias rituales asociadas con el ciclo lunar, de modo que cuente con todas las bendiciones. Representar en mi palacio a diferentes caracteres con el apoyo escénico de mujeres mortales nos traerá celebridad. ‘Acepto’, le dije al rey Nahuṣa y, tras convocar a mis hijos, ofrecí delante de ellos y de los dioses este discurso conciliatorio: [65] El rey Nahuṣa aquí presente nos suplica encarecidamente que viajemos juntos a la tierra con el único fin de hacer teatro. Si aceptan, yo me encargaré de poner fin a su maldición y ni brahmanes ni príncipes los rechazarán. Vayan, pues, a la tierra y una vez ahí produzcan obras teatrales. No podemos contrariar la petición del rey. Ya el dios Brahmā nos explicó, y también al ilustre Nahuṣa, que la consecución del arte teatral depende de su mandato. Del resto —la aplicación práctica, los sumarios, el significado de las palabras, etc.— se hará cargo [mi hijo] Kohala en tratados complementarios posteriores. [70] Por mi parte, con el apoyo de las ninfas y de los sabios Svāti y Nārada, tuve a bien estrenar este arte en el cielo para el deleite [de los dioses].

”Fue así como mis hijos viajaron a la tierra y en el palacio del rey Nahuṣa montaron varias obras, una tras otra, con el apoyo de mujeres terrenales. Ahí, encantados con las mortales, tuvieron descendencia y, a medida que crecía su cariño, montaron nuevas obras para ellas. Después de engendrar hijos y producir nuevas obras, en ese orden, el dios Brahmā consintió que mis hijos retornaran al cielo. De este modo, gracias a mis propios hijos, el arte teatral descendió a la tierra y la estirpe de los actores, los descendientes de Bharata, fue instituida. [75] Kohala y algunos otros [de mis hijos] entre ellos Vātsya, Śāṅḍilya y Dattila,<sup>67</sup> permanecieron en la tierra por un tiempo como mortales a fin de completar la encomienda de articular esta ciencia, al mismo tiempo sacra y amena, que brotó de los labios de Brahmā, estimula el intelecto, se ocupa de los sucesos de los tres mundos e ilumina el resto de los saberes.

”Cualquier persona que estudie a fondo esta ciencia revelada por Brahmā, o también cualquier persona que, después de dominarla, la lleve a la

<sup>67</sup> Como se desprende de 1.26, estos son los hijos mayores del sabio Bharata.

práctica, tendrá el mismo destino de aquellos que conocen los Vedas, hacen ritos sacrificiales y practican la caridad. [80] Bien dicen que de todos los actos de caridad este es el que rinde el mayor fruto: en efecto, de todas las formas de mecenazgo, nada atrae más elogios que patrocinar un espectáculo [teatral]. Y si algo complace a los dioses no es tanto venerarlos con fragantes guirnaldas de flores, sino con buenas puestas en escena. Cualquiera que se esmere en cultivar aquí las artes escénicas alcanzará en el más allá el plano más noble, el estado mismo de Śiva y Gaṇeśa. Con base en numerosas convenciones quede, pues, establecida la disciplina práctica asociada con la representación teatral. Cualquier cosa que al respecto no haya sido consignada aquí, los expertos en la materia pueden resolverla usando como modelo la vida misma. ¿Qué me falta por decir?

¡Que haya abundancia para todos y nadie padezca hambre!  
¡Que las vacas y los brahmanes vivan en paz!  
¡Que los gobernantes protejan cada rincón de esta tierra!”

Así concluye el último libro del *Nāṭyaśāstra* de Bharata, en el que se describe la esencia secreta [del arte teatral].

## 13. La gran partida (*Mahābhārata* 17-18)

### Presentación

Se traducen aquí los dos últimos libros o “partes” (*parvan*) de la monumental historia del *Mahābhārata*, los libros decimoséptimo y decimoctavo, los cuales mantienen una estrecha continuidad narrativa, prácticamente sin interrupciones, paréntesis o digresiones, lo que explica su relativa brevedad en comparación con la mayoría de los libros del texto.

En ellos se cuentan los días finales de los héroes, los Pāṇḍavas, y Draupadī, su esposa común, una vez que deciden renunciar a todo y emprender “La gran partida” (*mahāprasthāna*), título del libro decimoséptimo. En un estado de ayuno continuo, la caminata los lleva hasta los picos del Himalaya, donde caen muertos uno a uno, con excepción del rey Yudhiṣṭhira, “el hijo del *dharma*”, que de este modo se convierte en la figura central en la descripción del viaje al más allá o “El ascenso al cielo” (*svargārohaṇa*), título del libro decimoctavo. En sintonía con una historia asediada a cada paso por la duda, el engaño y el sufrimiento, los sucesos narrados en estos últimos episodios están también marcados por la ambivalencia. Así, aun en el más allá la injusticia parece perseguir a los héroes, pues mientras sus perversos primos, los Kauravas, con quienes sostuvieron una guerra

fratricida y absurda, disfrutaban las delicias del paraíso, ellos sufren tormentos indescriptibles en el infierno. Esta traumática experiencia culmina, de voz del propio Yudhiṣṭhira, en un reclamo abierto y casi blasfemo contra el *dharma* mismo —contra la verdad, el orden, el sentido de la existencia—. Desde esta perspectiva, el subsecuente final feliz —el ascenso propiamente al cielo— posee un sabor más bien amargo que no logra disipar la duda. Antes bien, la conclusión parece ser el dilema mismo. Para una interpretación de estos y otros motivos, junto con sus implicaciones, el lector puede volver al capítulo cuarto de este libro.

Como el resto del *Mahābhārata*, los sucesos son narrados por el sabio Vaiśampāyana, un discípulo de Vyāsa, el legendario autor de la obra (también conocido como Kṛṣṇa-Dvaipāyana), a partir de las preguntas de su interlocutor, el rey Janamejaya, bisnieto de uno de los héroes (Arjuna) y actual heredero del trono de sus ancestros. De hecho, las escenas finales del libro cierran un círculo que remite al inicio de la historia, cien mil estrofas atrás, cuando un rapsoda de nombre Ugraśravas, también discípulo de Vyāsa, comienza a narrar la historia a un grupo de sacerdotes después de haberla escuchado de labios de Vaiśampāyana en la congregación ritual en la que este se la contó al rey Janamejaya. Es decir, la narración de Vaiśampāyana está ocurriendo dentro de otra, la del rapsoda, quien, en ese sentido, constituye el último testimonio de “la gran historia de la dinastía de los *bharatas*” (*mahābhārata*). Ese testimonio concluye con lo que técnicamente se conoce como *phalaśruti*, la sección en la que se establecen los frutos y dones que la audiencia puede obtener por escuchar y recitar así sea una estrofa de la historia.

Para facilitar la lectura, es necesario aclarar algunos nombres. Los cinco Pāṇḍavas, literalmente los “hijos del rey Pāṇḍu”, son el rey Yudhiṣṭhira y los príncipes Bhīma (o Bhīmasena), Arjuna y los mellizos Nakula y Sahadeva. A los tres primeros se les conoce también como los hijos de Kuntī, su madre, mientras que Nakula y Sahadeva son los hijos de Mādrī. Draupadī, la mujer que comparten los cinco, es también la princesa de Pāñcalā. Kṛṣṇa, el famoso avatar del dios Viṣṇu y aliado de los héroes, es designado también con los nombres Vāsudeva y Govinda. En cuanto a los antagonistas, los Kauravas o los hijos del rey ciego Dhṛtarāṣṭra, el texto hace referencia sobre todo a su líder, el rey Duryodhana. Ambas

líneas familiares se remontan a los legendarios reyes Bharata y Kuru, de modo que *bharatas* y *kurus* son nombres genéricos que hacen referencia al linaje común de los personajes. Sería imposible identificar aquí o en las notas las muchas otras figuras mencionadas, no solo guerreros y príncipes, sino además divinidades y seres sobrenaturales. Para ello, el lector puede recurrir a obras de referencia como *The Penguin Companion to the Mahābhārata* o *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion*, de John Dowson, entre muchas otras. Por último, el extendido e idiosincrásico uso de epítetos que compara a los héroes con toros, tigres o leones, es una forma de subrayar su heroísmo y poder.

La traducción está basada en la edición crítica de dieciocho gruesos volúmenes, coordinada por V. S. Sukthankar y S. K. Belvalkar y publicada a lo largo de casi medio siglo, entre 1927 y 1966, por el prestigioso Bhandarkar Oriental Research Institute de Pune, India. Quiero agradecer una vez más a Wendy Doniger, quien me guio, verso tras verso, en la lectura no solo de estos dos libros, sino asimismo del decimosexto, durante el trimestre invernal de 2005 en la Universidad de Chicago.

## Traducción

### Libro 17: La gran partida

#### *Primera sección*

Janamejaya preguntó: “Una vez que se enteraron de la pelea con mazos entre los clanes de los Vṛṣṇis y los Andhakas, y de que Kṛṣṇa había partido al cielo,<sup>68</sup> ¿qué hicieron los Pāṇḍavas?”

Vaiśampāyana respondió: “Tan pronto como se enteró de la matanza de los Vṛṣṇis, el rey Yudhiṣṭhira, con la mente fija en partir, se dirigió a Arjuna con estas palabras: ‘Sin duda, el tiempo hace madurar a todas

<sup>68</sup> La alusión es a los sucesos narrados en el libro anterior, el decimosexto. Vṛṣṇis y Andhakas eran dos de los clanes que formaban la dinastía de los Yadus o Yadavas, a la que pertenecía Kṛṣṇa. Como parte de una prolongada degradación moral y social, ebrios, los miembros de todos estos clanes pelean entre sí con mazos hasta aniquilarse.

las criaturas. Oh, juicioso, estoy pensando seriamente en renunciar a las obras. Lo pongo a tu consideración.’ Interpelado de este modo, el heroico hijo de Kunti dijo: ‘El tiempo, el tiempo...’ y a continuación aprobó las palabras de su hermano mayor. [5] Al conocer la opinión de Arjuna, tanto Bhīma como los gemelos [Nakula y Sahadeva] estuvieron también de acuerdo con la propuesta. De este modo, Yudhiṣṭhira mandó llamar a Yuyutsu, el hijo de la sirvienta [Sugandhā],<sup>69</sup> y antes de partir en pos del *dharma*, lo puso a cargo del reino entero. Luego, el mayor de los Pāṇḍavas coronó a Parikṣit como soberano de su propio reino y, con pesar, dijo a Subhadrā estas palabras:<sup>70</sup> ‘Este nieto tuyo se convertirá en el rey de los *kurus*. Por su parte, Vajra, el sobreviviente de los Yadus también será coronado. Parikṣit reinará en Hastināpura y el descendiente de los Yadus en Indraprastha. Cuida de Vajra y aleja siempre tu corazón de la injusticia.’ [10] Después de decir esto, acompañado por sus hermanos, el rey del *dharma* se aprestó a hacer libaciones en honor del ilustre Vāsudeva,<sup>71</sup> en honor de su tío materno y también en honor de Rāma y los demás, y a continuación, con su ser puesto en el *dharma*, llevó a cabo los funerales de todos como está prescrito. Luego obsequió a los mejores brahmanes joyas, ropas, aldeas, caballos, carretas, mujeres y, por supuesto, cientos de miles de vacas. Además, el adalid de los *bharatas* agasajó a Kṛpa con todos los honores y, tras designarlo preceptor, ordenó que Parikṣit se convirtiera en su discípulo. Finalmente, el gran rey Yudhiṣṭhira convocó a todos los habitantes para informarles lo que planeaba hacer. [15] Al escuchar sus palabras, toda la gente, tanto de la ciudad como del campo, mostró su desacuerdo con profunda preocupación. ‘No debe hacer semejante cosa’, le dijeron al rey, pero este no hizo caso, pues conocía bien el *dharma*, la manera como

<sup>69</sup> Además de los cien hijos que el rey Dhṛtarāṣṭra engendró con la reina Gāndhārī, tuvo a Yuyutsu con una criada de esta, Sugandhā de nombre. Después de pelear al lado de los Kauravas, sus medios hermanos, Yuyutsu decidió unirse a los Pāṇḍavas. Es a él, el único hijo de Dhṛtarāṣṭra que sobrevivió a la batalla, a quien Yudhiṣṭhira decide ceder las riendas del reino completo, al tiempo que nombra como sus sucesores a Parikṣit y a Vajra, respectivamente en Hastināpura, la capital original de los Kauravas, y en Indraprastha, la capital original de los Pāṇḍavas.

<sup>70</sup> Parikṣit es el nieto del héroe Arjuna y, por lo tanto, Yudhiṣṭhira es su tío abuelo. Además de Draupadī, la mujer que compartían como esposa los cinco Pāṇḍavas, Arjuna estaba unido a Subhadrā y con ella engendró a Abhimanyu, el padre de Parikṣit. Ella es, por lo tanto, su abuela.

<sup>71</sup> Vāsudeva es otro nombre de Kṛṣṇa.

funciona el tiempo. Así, con su ser puesto en el *dharma*, convenció a la gente y, junto con sus hermanos, se dispuso a partir. Yudhiṣṭhira, el rey de los *kurus*, el hijo del *dharma*, se despojó entonces de su elegante indumentaria y cubrió su cuerpo con simples cortezas de árbol. Oh, soberano, Bhīma, Arjuna, los gemelos [Nakula y Sahadeva], y también la afamada Draupadī hicieron lo propio y todos se cubrieron igualmente con cortezas de árbol. [20] Conforme a lo prescrito, oh, toro entre los *bharatas*, ordenaron que se llevaran a cabo los ritos finales y, tras arrojar al agua sus fuegos, esos toros entre los hombres se pusieron en marcha. Al ver que los cinco príncipes y Draupadī emprendían la partida, todas las mujeres comenzaron a llorar como antaño, cuando los héroes perdieron el juego de dados.<sup>72</sup> En cambio, desde que supieron de la matanza de los Vṛṣṇis y conocieron el plan de Yudhiṣṭhira, los hermanos estaban contentos con partir. Los cinco hermanos, Draupadī como número seis y un perro como número siete, partieron de Hastināpura con Yudhiṣṭhira a la cabeza. Y aunque los habitantes, incluidas las mujeres, los siguieron por un largo trecho, nadie se atrevió a pedirles que regresaran. Fue toda la gente la que, al final, regresó a la ciudad. [25] Kṛpa y otros respaldaron a Yuyutsu; Ulupī, la hija del señor de los *nāgas*, se sumergió en el Ganges; por su parte, Citrāṅgadā se dirigió a la capital de Maṇipūra, y todas las demás madres respaldaron a Parikṣit. Entretanto, los grandiosos Pāṇḍavas, junto con la afamada Draupadī, tras jurar no comer alimentos, emprendieron la marcha hacia el oriente. Establecidos en el yoga, convencidos de que su *dharma* era abandonarlo todo, recorrieron un sinfín de regiones, ríos y mares. Yudhiṣṭhira iba al frente, detrás suyo caminaba Bhīma, luego Arjuna, y después los gemelos, en ese orden. [30] Más atrás iba Draupadī, la mejor de las mujeres, de piel morena, ojos de nenúfar y amplias caderas. Por último, un perro seguía a los Pāṇḍavas en su travesía a través de la jungla. Después de varios días, llegaron a las rubicundas aguas del río Brahmputra. Oh, gran rey, debido al apego por los objetos preciosos, Arjuna no se había despojado aún de su arco divino ni del par de aljabas siempre

<sup>72</sup> Alusión al suceso que obligó a los Pāṇḍavas a entregar su reino a sus primos los Kauravas y vivir exiliados durante trece largos años: apostaron todo en un juego de azar que perdieron con engaños (2.46-73).

repletas de flechas. Ahí, frente a sus ojos, se les apareció el dios Agni en forma humana, inmóvil como una montaña que les cerraba el paso. El dios de las siete flamas se dirigió a los Pāṇḍavas con estas palabras: ‘Oh, valerosos descendientes de Pāṇḍu, sepan que soy el Fuego. [35] Oh, poderoso Yudhiṣṭhira; oh, Bhīmasena, el azote de los enemigos; oh, Arjuna; oh, heroicos gemelos, escuchen lo que tengo que decirles. Excelencias del clan de los *kurus*, soy el Fuego; con la ayuda de Arjuna y Kṛṣṇa yo consumí el bosque Khāṇḍava. Antes de internarse en la jungla, su hermano Arjuna debe deshacerse de esa extraordinaria arma, su arco divino, pues no lo necesita más. Incluso el preciado disco que perteneció al magnánimo Kṛṣṇa no existe más, pero llegado el momento volverá a sus manos. Hace tiempo obtuve de Varuṇa este magnífico arco divino para dárselo a Arjuna y a Varuṇa debe volver.’ [40] Todos los hermanos pidieron a Arjuna [que entregara su arco] y este finalmente lo arrojó al agua, junto con las dos aljabas repletas de flechas. En ese instante, el dios Agni desapareció y los heroicos Pāṇḍavas prosiguieron su camino hacia el sur. Luego, oh, tigre entre los *bharatas*, al llegar a la costa norte del salífero mar, se dirigieron hacia el suroeste y después giraron hacia el oeste, donde vieron la ciudad de Dvārakā sumergida bajo el agua. Por último, con la intención de circunvalar la tierra entera, los adalides de los *bharatas*, fieles devotos del yoga, avanzaron enfilándose hacia el norte”.

### *Segunda sección*

Vaiśampāyana continuó: “Entonces, dueños de sí mismos y firmes en el yoga, alcanzaron la región del norte hasta tener frente a sí la gran cordillera del Himalaya. Y después de atravesar incluso el Himalaya, pudieron ver el océano de arena y luego el gran monte Meru, el pico supremo. Devotos del yoga, todos avanzaban a buen ritmo, hasta que Draupadī perdió la fe en el yoga y se desvaneció sobre la tierra. Al notar que Draupadī se había desvanecido, el poderoso Bhīmasena, sin dejar de verla, dijo a Yudhiṣṭhira, el rey del *dharma*: [5] ‘La princesa jamás faltó al *dharma*. ¿Por qué entonces, oh, rey, se ha desvanecido sobre la tierra?’ Yudhiṣṭhira respondió: ‘Oh, insigne, ella siempre prefirió a Arjuna y hoy recoge el fruto de

su absoluta falta de imparcialidad'. Tras hablar de este modo, sin siquiera volverse a verla, su majestad el rey, el hijo del *dharma*, siguió caminando sin perder la concentración, completamente lúcido y con todo su ser puesto en el *dharma*. El ilustre Sahadeva fue el siguiente en caer sobre la tierra. Al verlo ahí tirado, Bhīma se dirigió al rey: '¿Por qué ha caído al suelo el hijo de Mādrī si siempre deseó nuestro bien de manera desinteresada?'. [10] Yudhiṣṭhira respondió: 'Siempre creyó que no había nadie igual a él en sabiduría. Es por esta falta que el príncipe ha caído'. Tras decir esto, Yudhiṣṭhira, el hijo de Kuntī, abandonó el cuerpo de Sahadeva y prosiguió la marcha seguido por sus hermanos y el perro, pero al ver que Draupadī y su hermano Sahadeva se habían desvanecido, atormentado a causa del amor que les profesaba, el valeroso Nakula también se desvaneció. Mientras el apuesto y valiente Nakula yacía ahí, de nueva cuenta Bhīma se dirigió al rey: '¡Nakula, nuestro leal e incorruptible hermano, dueño de una belleza incomparable, se ha desvanecido sobre la tierra!'. [15] Así interpelado por Bhīmasena, Yudhiṣṭhira, con su ser puesto en el *dharma*, el mejor de los sabios, dijo lo siguiente sobre Nakula: 'Siempre creyó que no había nadie más apuesto que él y albergó siempre la idea de que él era superior a cualquiera. Fue por ello que Nakula ha caído. Escucha, valeroso Bhīma, cada uno obtiene exactamente lo que está destinado a obtener'. Al ver a todos los que habían caído, profundamente afligido, Arjuna, el verdugo de sus enemigos, el de los corceles blancos, fue el siguiente en caer. Mientras aquel tigre entre los hombres dotado con el vigor de Indra yacía agonizante, Bhīma se dirigió una vez más al rey: [20] 'No recuerdo que este gran ser haya sido deshonesto alguna vez, ni siquiera en su imaginación. ¿Qué infortunio, entonces, lo ha hecho caer sobre la tierra?'. Yudhiṣṭhira respondió: 'Arjuna prometió arrasar con sus enemigos en un solo día, pero lo dijo por mera vanidad y no lo cumplió. Por eso cayó. Además, siempre trató con desdén a los demás arqueros. Solo alcanza la gloria quien cumple cabalmente sus promesas'. Tras hablar de este modo, el rey retomó la marcha hasta que el propio Bhīma se desvaneció. Mientras yacía en el suelo, Bhīma le dijo a Yudhiṣṭhira, el rey del *dharma*: 'Ay, tu querido hermano ha caído; mírame, oh, rey. Si lo sabes, dime cuál es la causa de mi desplome'. [25] Yudhiṣṭhira respondió: 'Siempre te has jactado de tu fuerza sin importarte nada más que saciar tu glotonería. Fue por ello

que caíste, oh, príncipe'. Tras decir esto, el poderoso Yudhiṣṭhira siguió adelante sin volverse, seguido únicamente por el perro, al que ya me he referido varias veces”.

### *Tercera sección*

Vaiśampāyana continuó: “En ese momento llegó el dios Indra en su carruaje causando un gran estruendo tanto en el cielo como en la tierra, y le dijo al rey: ‘Sube’. Profundamente afligido por la imagen de sus hermanos caídos, Yudhiṣṭhira, el rey del *dharma*, se dirigió al dios de los mil ojos con estas palabras: ‘Mis hermanos fallecidos deben venir conmigo al cielo. Sin ellos no deseo ir ahí, dios de dioses. Con nosotros debe venir además la hermosa princesa Draupadī, quien merece ser feliz. Oh, destructor de fortalezas, permítelo por favor.’ [5] Indra respondió: ‘Tus queridos hermanos se han marchado al cielo antes que tú. Ahí podrás verlos a todos reunidos con Draupadī. No te laments más, oh, toro entre los *bharatas*. Ellos debieron dejar su forma humana para llegar al cielo; en cambio, tú, toro entre los *bharatas*, podrás hacerlo en este cuerpo.’ Yudhiṣṭhira dijo: ‘Señor del pasado y el futuro, este perro me ha seguido fielmente todo este tiempo. Déjalo venir conmigo, pues de verdad lo aprecio.’ Indra respondió: ‘Su majestad ha alcanzado hoy la inmortalidad, mi propio estado, así como fortuna, celebridad y, desde luego, los placeres celestiales. Abandona al perro; no hay nada malo en ello.’ Yudhiṣṭhira dijo: ‘Señor de los mil ojos, una persona noble no puede cometer un acto tan innoble. No merezco ninguna fortuna si para recibirla debo abandonar a alguien que me ha sido fiel.’ [10] Indra replicó: ‘En el plano celestial no son bienvenidas personas con perros, so pena de que los espíritus malignos los despojen de todo su mérito ritual. Piénsalo y actúa en consecuencia, oh, rey del *dharma*. Abandona al perro; no hay nada malo en ello.’ Yudhiṣṭhira insistió: ‘Dicen que en este mundo no hay pecado más grande que abandonar a quien te ha sido fiel y que solo puede compararse con asesinar a un brahmán. En consecuencia, gran Indra, por mi propio bien definitivamente no abandonaré a este perro por ningún motivo.’ Indra respondió: ‘Cualquier ofrenda u oblación dada en sacrificio, si es vista por un perro, acaba en las manos

de espíritus malignos. Por lo tanto, renuncia al perro. Si lo abandonas, obtendrás el mundo de los dioses. Abandonaste a tus hermanos e incluso a tu amada Draupadī, y gracias a este heroico acto conquistaste el plano [superior]. ¿Por qué, entonces, no puedes abandonar a este perro? ¿Por qué te paralizas ahora que ya has renunciado a todo? Yudhiṣṭhira replicó: ‘Todo mundo sabe que entre los muertos y los vivos no puede haber ni unión ni ruptura. No estaba en mis manos poder revivir [a mis hermanos ni a Draupadī] y, por lo tanto, tuve que abandonarlos, no así cuando estaban vivos. [15] Rechazar a quien busca refugio, asesinar a una mujer, quitarle a un brahmán lo que es suyo y traicionar a un amigo, considero, Indra, que estas cuatro cosas son exactamente iguales a abandonar a quien nos es fiel’.”

Vaiśampāyana continuó: “Entonces, al escuchar las palabras del rey del *dharma* [el perro] se transformó en el dios Dharma, quien, complacido, se dirigió a Yudhiṣṭhira con palabras dulces y elogiosas: ‘Soberano, por tu bondad, por tu sabiduría y por tu compasión hacia todas las criaturas eres un digno descendiente de tu padre, oh, señor de los *bharatas*. Hijo mío, hace mucho tiempo te puse a prueba en el bosque Dvaita, cuando tus hermanos, sedientos y desvalidos, cayeron muertos. Abandonaste entonces a Bhīma y a Arjuna, y decidiste salvarle la vida a Nakula buscando ser justo con tus dos madres.’<sup>73</sup> [20] Hoy rechazaste el carruaje de los dioses por defender a este perro fiel. En verdad, no hay nadie en el cielo que se asemeje a ti, soberano. Debido a ello, gran señor de los *bharatas*, te pertenecen los mundos impercederos y en tu propio cuerpo has alcanzado el supremo estado celestial.’ Entonces, Dharma e Indra, los Maruts y los Ásvins, y el resto de los dioses y los sabios celestiales pidieron a Yudhiṣṭhira que subiera al carruaje, y luego, montados en sus propios carruajes, todos esos seres perfectos, libres, inmaculados, puros e inteligentes a causa de

<sup>73</sup> Hacia el final del exilio, exhaustos y quejumbrosos, todos los Pāṇḍavas excepto Yudhiṣṭhira caen muertos al beber agua de un estanque sin el permiso del espíritu que lo habita. Después de poner a prueba al sobreviviente con acertijos, el espíritu concede a Yudhiṣṭhira revivir solo a uno de sus hermanos. Este elige a su medio hermano Nakula y no a uno de sus hermanos directos (Arjuna y Bhīma), pues considera que lo justo es que a sus “dos madres” (las dos esposas de su padre, Kuntī y Mādri) les sobreviva un hijo. Al final, por supuesto, todos los hermanos reviven (3.311-315).

sus muchos méritos, emprendieron juntos la marcha. Una vez montado en el carruaje, el majestuoso heredero del clan de los *kurus* ascendió a toda velocidad dejando una estela de luz sobre el firmamento. [25] Entonces, el omnisciente sabio Nārada, quien ocupa un sitio entre los dioses, un enorme asceta y un gran orador, dijo con voz fuerte y clara: ‘El rey de los *kurus* eclipsa la gloria de todos los monarcas que residen aquí, pues es superior a ellos. Excepto por él, no hemos sabido de nadie más que haya llegado aquí en su propio cuerpo después de revestir el universo de fama, esplendor, rectitud y abundancia.’ Al escuchar las palabras de Nārada, tras saludar a los dioses y a todos los reyes ahí presentes, absorto en el *dharma*, Yudhiṣṭhira expresó: ‘Sin importar si es bueno o malo el sitio donde están mis hermanos, es ahí adonde yo deseo ir y a ningún otro mundo.’ [30] Al escuchar la postura del rey, el dios de dioses, el destructor de fortalezas, replicó a Yudhiṣṭhira, quien mantenía una actitud compasiva: ‘Te ganaste este sitio por tus buenas acciones. Quédate en él, gran rey. ¿Por qué insistes en abrigar afectos humanos? Has alcanzado la meta suprema. Ningún otro mortal, ni siquiera tus hermanos, la ha alcanzado antes. ¡Eres la bendición de los *kurus*! Pese a ello, oh, soberano, aún te embargan sentimientos humanos. ¡Estás en el cielo! Mira a los sabios divinos y los seres perfectos que lo habitan.’ Aun cuando el dios Indra le habló de este modo, el ilustre Yudhiṣṭhira respondió una vez más con palabras llenas de verdad: [35] ‘Sin ellos no soportaría vivir aquí, oh, destructor de demonios. Quiero ir al lugar adonde se marcharon mis hermanos, al sitio donde se encuentra mi amada Draupadī, de cuerpo rollizo y tez morena, inteligente y siempre ecuánime, la mejor de las mujeres’”.

## **Libro 18: El ascenso al cielo**

### ***Primera sección***

Janamejaya preguntó entonces: “Después de llegar al cielo de Indra, ¿qué planos alcanzaron mis ancestros, los Pāṇḍavas y los hijos de Dhṛtarāṣṭra? Esto es lo que deseo escuchar. Supongo que tú lo sabes bien, pues estudiaste con el prodigioso sabio Vyāsa”.

Vaiśampāyana respondió: “Escucha lo que vivieron Yudhiṣṭhira y el resto de tus ancestros después de llegar al cielo de Indra. Una vez ahí, el rey del *dharma*, Yudhiṣṭhira, vio a Duryodhana sentado cómodamente en un gran trono y rodeado de abundancia. [5] Resplandecía como el sol, poseía la majestad de los héroes y disfrutaba la luminosa y benévola compañía de todas las deidades. Al ver al ‘buen’ Duryodhana y toda la prosperidad que lo rodeaba, Yudhiṣṭhira se puso furioso y sin más se dio la vuelta mientras profería estas palabras en voz alta: ‘De ningún modo deseo compartir estos mundos con un tipo tan codicioso y torpe como Duryodhana. Fue a causa suya que, después de sufrir en la jungla, arrasamos con la tierra entera y sin piedad matamos a amigos y parientes en el campo de batalla. Fue a causa suya que Draupadī, la honorable princesa de Pāñcāla, nuestra querida esposa, fue humillada delante de todos, incluidos nuestros preceptores. [10] No deseo ver al «buen» Duryodhana. ¡Dios me libre! Quiero marcharme adonde se encuentran mis hermanos.’ Sin embargo, sonriendo, Nārada le dijo: ‘Eso no va a suceder. Al vivir en el cielo, cualquier enemistad desaparece. Poderoso Yudhiṣṭhira, por favor no hables así del rey Duryodhana y escucha lo que tengo que decirte. Duryodhana recibe honores al lado de los dioses y de los mejores y más nobles reyes que residen en el cielo, porque al ofrendar su cuerpo en el campo de batalla estaba destinado a alcanzar el mundo de los héroes. Emplazó a pelear a ti y a todos los tuyos, verdaderos dioses sobre la tierra, [15] y tras cumplir con su deber como guerrero llegó hasta aquí, pues aún ante el horror más grande ese rey jamás sintió temor. Hijo mío, no te atormentes más por lo que sucedió durante el juego de dados y deja de sufrir por la humillación a Draupadī.<sup>74</sup> Olvida por favor cualquier otra ofensa que haya sido cometida en el campo de batalla o en cualquier otra parte como consecuencia del juego de dados. Reúnete con el rey Duryodhana tal como dicta la etiqueta. Estás en el cielo y aquí, su majestad, no hay lugar para el odio.’ Pese a las palabras de Indra, Yudhiṣṭhira, el inteligente rey de los *kurus*, volvió a preguntar por sus hermanos con estas palabras:

<sup>74</sup> Nueva alusión al famoso “juego de dados” en el que los Pāṇḍavas perdieron el reino después de apostar con engaños, y en el que Draupadī, su esposa común, fue humillada y abusada por los Kauravas delante de todos (2.46-73).

[20] Si alguien como Duryodhana, que es tan perverso y desconoce el *dharma*, que sembró enemistad en todas partes y provocó que caballos, ejércitos y elefantes arrasaran con la tierra y que nosotros montáramos en cólera y solo deseáramos vengarnos, pertenece a los mundos eternos de los héroes, entonces ¿a qué mundos pertenecen mis valientes y nobles hermanos, excelentes guerreros que jamás faltaron a sus votos ni a sus promesas y fueron siempre honestos? Esos mundos son los que deseo ver ahora mismo. ¿Y dónde está el magnánimo Karṇa, el hijo de Kuntī, siempre fiel a sus promesas, y Sātyaki, Dr̥ṣṭadyumna y sus hijos, y todos esos príncipes que hallaron la muerte en la batalla cumpliendo con su deber? [25] ¿Dónde están todos estos guerreros? No los veo aquí. Oh, Nārada, quiero ver a Virāṭa y a Drupada, a los seguidores de Dhṛṣṭaketu y también a Śikhandin, el príncipe de Pāñcāla, y a todos los hijos de Draupadī, y al invencible Abhimanyu”.

### ***Segunda sección***

‘Oh, dioses’, prosiguió Yudhiṣṭhira, ‘no veo aquí al inmensamente vigoroso hijo de Rādhā ni a mis nobles hermanos Yudhāmanyu y Uttamaújas; tampoco a esos grandes guerreros que ofrendaron sus cuerpos en el fuego de la batalla, ni a los reyes y príncipes que murieron peleando por mí. ¿Dónde están todos esos guerreros valerosos como tigres? ¿También esos extraordinarios hombres conquistaron un mundo? Si todos esos formidables guerreros alcanzaron estos mundos, entonces, oh, dioses, den por hecho que me quedaré aquí para acompañarlos. [5] Si, en cambio, esos príncipes no alcanzaron este mundo eterno y auspicioso, entonces, si no es en la compañía de mis hermanos y familiares, yo tampoco viviré aquí. Desde que mi madre me pidió que libara también el cuerpo de Karṇa durante los ritos funerarios [al final de la guerra], no he dejado de lamentarme, y desde que noté el parecido entre sus vigorosos pies y los de mi madre me he lamentado mil veces más por no haberme puesto a las órdenes de Karṇa, el azote de los ejércitos enemigos, pues aliados con él

ni siquiera Indra hubiera podido vencernos en la batalla.<sup>75</sup> ¡Deseo ver a ese descendiente del Sol donde sea que se encuentre! ¡Ay, ignorando [que era nuestro hermano] le ordené al ambidextro Arjuna que lo matara! [10] ¡Quiero ver a ese aterrador héroe, a Bhīma, a quien amo más que a mi propia vida, y a Arjuna, la personificación misma del dios Indra, y a los gemelos, que son como el dios Yama en persona, y a la virtuosa princesa de Pāñcāla! Y no deseo quedarme aquí. Lo digo de verdad. Oh, dioses supremos, separado de mis hermanos, ¿para qué quiero el cielo? No concibo que este sea el cielo, pues el cielo es para mí donde están mis hermanos.’ A esto, los dioses respondieron: ‘Hijo mío, si toda tu fe está puesta en ese lugar, ve allá entonces sin demora. Por órdenes de Indra, cumpliremos tus deseos.’

”Luego de darle esta respuesta” —prosiguió Vaiśampāya— “los dioses pidieron a un mensajero celestial que le mostrara a Yudhiṣṭhira a sus seres queridos. [15] De este modo, el hijo pródigo de Kuntī y el mensajero de los dioses partieron juntos hacia el lugar donde se encontraban aquellos príncipes poderosos como tigres. Seguido por el rey, el mensajero marchó al frente por un camino siniestro, escabroso, transitado por criminales, envuelto en tinieblas, horripilante, cubierto de cabellos, musgo y hierba; fangoso a causa de tanta sangre y restos de carne; hedía a pecado y revoloteaban enjambres de avispas, moscas y zancudos; de un lado a otro, regados por todas partes, había cadáveres; era una vorágine de cabellos y huesos, y un hervidero de lombrices y gusanos; lo circundaban llamas ardientes; [20] estaba infestado de cuervos y buitres con poderosos picos, así como de espectros con bocas puntiagudas; cual altas montañas, por todos lados, aquí y allá, se amontonaban cuerpos desmembrados, cubiertos de grasa y sangre, despanzurrados y con los pies cercenados. Mientras avanzaba meditabundo a lo largo de este camino pútrido, adverso y espeluznante, el rey del *dharma* vio un caudal infranqueable de aguas hirvientes y también una arboleda de hojas filosas como navajas; vio arenales de grava incandescente, rocas de hierro desperdigadas, un montón

---

<sup>75</sup> Yudhiṣṭhira expresa un deseo intenso por ver al célebre guerrero Karṇa tras comprender la injusticia que cometió con él, pues sin saber que era su hermano ordenó matarlo. La alusión aquí es al momento en que la madre de ambos, Kuntī, revela el secreto y pide a Yudhiṣṭhira que celebre también los funerales de Karṇa (11.27).

de calderos de cobre con aceite borbotante, [25] y arbustos y zarzas de filosas espinas. El hijo de Kuntī vio además cómo los pecadores sufrían toda clase de tormentos. Al ver toda esa inmundicia, Yudhiṣṭhira inquirió al mensajero celestial: ‘¿Cuánto más debemos recorrer semejante camino? Dime, por favor, ¿dónde están mis hermanos? Quiero saber qué región es esta y cómo puede pertenecer a los dioses.’ Al escuchar las preguntas del rey del *dharma*, el mensajero se detuvo y, volviéndose, le dijo: ‘Aquí termina el camino para ti. Los dioses me ordenaron que me detuviera aquí. Si estás cansado, gran rey, puedes regresar.’ [30] Asqueado y a punto de desfallecer por el hedor, Yudhiṣṭhira decidió darse la vuelta y regresar. Con su ser puesto en el *dharma*, pero abrumado por el dolor y la tristeza, emprendió el camino de regreso. En ese momento, sin embargo, escuchó que de todas partes lo llamaban voces lastimeras. ‘Hijo del *dharma*! ¡Gran sabio! ¡Virtuoso! ¡Hijo de Paṇḍu! ¡Ten la bondad de quedarte un rato con nosotros! Ah, invencible y poderoso como un toro, tu presencia emana una agradable y fragante brisa que nos trae alivio. Oh, rey, todo el tiempo que podamos admirarte nos hará dichosos. [35] Oh, gran soberano, quédate siquiera un momento, pues mientras permanezcas aquí, oh, señor de los *kurus*, no sufriremos nuestros tormentos.’ Estos y muchos otros lamentos de personas que estaban sufriendo llegaron de todos lados a los oídos del rey Yudhiṣṭhira en aquel sitio. Al escucharlas, sintió compasión por todas aquellas voces dolientes, y tras exclamar ‘¡Ay, cuánto sufrimiento!’, permaneció en el lugar. Aunque en numerosas ocasiones había escuchado antes las voces de aquellos que así se lamentaban y dolían, el hijo de Paṇḍu no pudo adivinar de quiénes se trataba. Sin poder reconocer las voces, Yudhiṣṭhira finalmente preguntó: ‘¿Quiénes son ustedes y por qué están aquí?’ [40] En cuanto el hijo del *dharma* profirió estas palabras, todos respondieron al unísono: ‘Su majestad, ¡soy Karṇa! ¡Yo soy Bhīmasena! ¡Y yo Arjuna! ¡Soy Nakula! ¡Yo soy Sahadeva! ¡Y yo Dr̥ṣṭadyumna! ¡Yo soy Draupadī! ¡Y nosotros los hijos de Draupadī!’ Al reconocer el llamado de aquellas voces infernales, el rey se dijo a sí mismo: ‘¿Cómo pudo suceder esto? ¿Fue acaso el destino? ¿Qué actos impuros cometieron estas grandes almas, qué hicieron Karṇa, los hijos de Draupadī y la delicada princesa de Pāñcāla para acabar en un lugar tan inmundo y terrible? Siempre probos, no recuerdo que ninguno haya cometido una falta. [45] ¿Y qué fue lo

que, en cambio, hizo el perverso rey Duryodhana, el hijo de Dhṛtarāṣṭra, para merecer tal fortuna y vivir rodeado de súbditos? ¿Por qué él goza de prosperidad y recibe todos los honores como si fuera el mismísimo Indra? ¿Qué fatalidad provocó, por el contrario, que estos héroes expertos en el *dharma*, versados en las escrituras, guerreros íntegros, eruditos, devotos y generosos fueran condenados al infierno? ¿Estoy despierto o soñando, consciente o inconsciente? Ay, debe ser un trastorno mental o que he perdido la cabeza. Fue así como el rey Yudhiṣṭhira, el hijo del *dharma*, le dio vueltas al asunto hasta que profundamente afectado por el dolor y la tristeza, sus sentidos aturridos por la duda, [50] dejó salir su profunda rabia y renegó de los dioses e incluso del *dharma*. Entonces, aún agobiado por el penetrante hedor, se dirigió al mensajero de los dioses con estas palabras: ‘Estimado, puedes volver al lado de quienes te enviaron. Infórmales que yo no pienso regresar y que aquí me quedaré, pues bajo mi cobijo mis hermanos pueden hallar solaz’. Interpelado de esta manera por el ilustre hijo de Paṇḍu, el mensajero se marchó al sitio donde se encontraba Indra, el señor de los dioses, a quien informó todo lo que el rey del *dharma* planeaba hacer usando exactamente sus mismas palabras”.

### ***Tercera sección***

Vaiśampāyana continuó: “Yudhiṣṭhira, el rey del *dharma*, llevaba un rato en aquel lugar cuando, encabezados por Indra, arribaron ahí todos los dioses. Incluso el Dharma en persona arribó al sitio donde se hallaba el rey de los *kurus* con el fin de verlo. Y tan pronto como arribaron los dioses, de cuerpos luminosos y conducta intachable, las tinieblas se disiparon y todos los tormentos infligidos a los pecadores cesaron; las zarzas de espinas, el río de los infiernos, [5] los calderos de cobre y las tremebundas rocas se desvanecieron; y todos esos cuerpos desfigurados que el rey, el hijo de Kuntī, había visto en derredor, desaparecieron. En la presencia de los dioses, una agradable y auspiciosa brisa comenzó a soplar refrescando y purificando el lugar con su dulce fragancia. Los Maruts, los Vasus, los Ásvins, los Sādhyas, los Rudras, los Āditis y muchos otros seres celestiales, además de los Siddhas y los sabios supremos, arribaron junto con Indra

al lugar donde se encontraba el esplendoroso hijo del *dharma*. Entonces, el bendito Indra, el señor de los dioses, se dirigió a Yudhiṣṭhira con estas palabras de conciliación: [10] ‘Poderoso Yudhiṣṭhira, todos los clanes de dioses están complacidos contigo. Oh, tigre entre los hombres, ven, acércate. Haz hecho lo necesario para merecer la gloria y ahora te pertenecen todos estos mundos imperecederos. Abandona la ira y escucha lo que tengo que decirte. Invariablemente, todos los reyes deben ver el infierno. Pero hay dos tipos de reyes, oh, toro entre los hombres, los nobles y los perversos; quienes cometen un sinfín de pecados disfrutaban primero sus méritos en el cielo y luego van al infierno, mientras que aquellos que experimentan primero el infierno, después ascienden al cielo. Te hice seguir esta última ruta por tu bien. Tú engañaste a Droṇa respecto a su hijo con un ardid; del mismo modo, con un ardid, te he hecho ver el infierno.<sup>76</sup> [15] Y al igual que tú, por medio de un ardid, Bhīma, Arjuna, los gemelos y Draupadī viajaron al infierno. Y mira, los reyes que se aliaron contigo y murieron en el campo de batalla están libres de cualquier falta. ¡Míralos, oh, valeroso tigre, oh, toro entre los hombres! ¡Todos han alcanzado el cielo! Igualmente, el gran arquero Karṇa, el mejor de todos los guerreros, por quien tanto te lamentabas, ha alcanzado la meta suprema. Oh, soberano, ¡míralo, el hijo del Sol, poderoso como un tigre, sano y salvo! Abandona, pues, todo tu pesar, oh, toro entre los hombres. Mira asimismo a tus hermanos, a los príncipes que pelearon de tu lado y a todos los demás: todos y cada uno se encuentran aquí. ¡Elimina toda tu zozobra! [20] Después de haber experimentado tanta adversidad, a partir de ahora, oh, descendiente de los *kurus*, libre de la aflicción y la agonía, pásala bien a mi lado. Hijo mío, poderoso hijo de Paṇḍu, recoge ahora el fruto de tus buenas acciones acumuladas con esfuerzo y de toda tu generosidad. ¡Que dioses, músicos celestiales y ninfas, ataviados con ropas inmaculadas, te colmen ahora mismo de alegría! Oh, poderoso, disfruta los mundos que recibiste con tu

<sup>76</sup> Droṇa fue el maestro en las artes militares por igual de Pāṇḍavas y Kauravas. Durante la batalla pelea al lado de estos últimos. Desesperado por no poder vencerlo, Yudhiṣṭhira pide a sus hermanos recurrir a algún subterfugio que, al mismo tiempo, les permita no faltar a la verdad. Así, deciden matar un elefante, que lleva el mismo nombre que el hijo de Droṇa, e informarle de la muerte sin aclarar de quién se trata. Droṇa asume que es su hijo, deja las armas para ir a buscarlo y los Pāṇḍavas aprovechan la confusión para matarlo (7.164-165).

coronación y expandiste por medio del ritual del caballo.<sup>77</sup> Yudhiṣṭhira, el fruto de tus empeños es inmenso y tus mundos, solo comparables a los de Hariścandra,<sup>78</sup> superan los de cualquier rey. ¡Príncipe, deléitate en ellos! [25] ¡Deléitate al lado del gran sabio Māndhātṛ, al lado del rey Bhagīratha, al lado de Bharata, el hijo de Doṣṣanta! Príncipe, ahí está el río sagrado de los dioses que purifica los tres mundos, el Ganges celestial. ¡Báñate en sus aguas, rey supremo! Después de hacerlo, proseguirás tu camino y tu forma humana desaparecerá. Y libre de toda aflicción, de cualquier malestar, nunca más experimentarás adversidades.’ Luego de que Indra, el rey de los dioses, se dirigiera de este modo al rey de los *kurus*, apareció en persona el Dharma para decirle estas palabras a su hijo: ‘Ah, mi querido y noble hijo Yudhiṣṭhira, estoy muy complacido contigo por tu devoción hacia mí, por tu honestidad, tu determinación y autodomínio. [30] Esta es la tercera prueba que te he puesto, pero ninguna te hizo desviarte de tu verdadera naturaleza, príncipe. Primero te puse a prueba en el bosque Dvaita, mientras buscabas leña [con tus hermanos].<sup>79</sup> La superaste, señor de los *bharatas*. Después, cuando fallecieron Draupadī y todos tus hermanos, te puse a prueba una vez más, hijo mío, en la forma de un perro. Por último, al expresar tu deseo de quedarte al lado de tus hermanos, superaste la tercera prueba. En verdad te has purificado. ¡Bendito seas! Libre de todo pecado, vive feliz. Oh, gran rey, tus hermanos no están más en el infierno. Todo fue un ardid fraguado por el gran Indra, el señor de los dioses. [35] Invariablemente, hijo mío, todos los reyes deben ver el infierno, y debido a ello por un rato experimentaste un enorme sufrimiento. Pero ni el ambidextro Arjuna ni Bhīma ni los heroicos gemelos ni el leal guerrero Karṇa merecían estar más tiempo en el infierno. Tampoco, por supuesto, la princesa Draupadī. Ven, Yudhiṣṭhira, adalid de los *bharatas*, acércate y admira el cauce del Ganges a través de los tres mundos’.

”Oh, Janamejaya, después de escuchar estas palabras, ese gran sabio, tu ancestro, siguió su camino acompañado por el Dharma en persona y

<sup>77</sup> Alusión al complejo rito que le permitía a la nobleza incrementar su poder haciéndose de todos los territorios que un caballo en libertad recorriera durante un año. En el caso de Yudhiṣṭhira y los Pāṇḍavas, el rito es el tema del libro decimocuarto del *Mahābhārata*.

<sup>78</sup> Legendario rey, célebre por su sentido de la justicia y honestidad.

<sup>79</sup> Véase antes 17.3.18-19.

el resto de los dioses. Y luego de bañarse en las aguas sagradas del Ganges celestial, veneradas por los sabios debido a su poder expiativo, el virtuoso rey Yudhiṣṭhira se despojó de su forma humana, [40] asumió un cuerpo divino y, mientras estaba sumergido en el agua, se liberó de toda adversidad y de todo sufrimiento. Escoltado por los dioses y acompañado por el Dharma, el ilustre rey de los *kurus*, Yudhiṣṭhira, continuó su marcha mientras los sabios celestiales lo colmaban de alabanzas”.

### **Cuarta sección**

Vaiśampāyana prosiguió: “Así es, venerado por los dioses, por los sabios y por los Maruts, el rey Yudhiṣṭhira viajó hasta el sitio donde residen los grandes héroes del clan de los *kurus*. Ahí vio a Govinda,<sup>80</sup> a quien pudo identificar fácilmente porque tenía el mismo aspecto divino que alguna vez le conoció. Su cuerpo irradiaba luz y lo escoltaban sus armas celestiales, pero en forma humana, entre ellas, desde luego, su portentoso disco. Resplandeciente, el heroico Arjuna le estaba rindiendo tributo. Luego, en otro lugar, el deleite de los *kurus* vio a Karṇa, el mejor de los guerreros, rodeado por los doce Ādityas.<sup>81</sup> [5] Y más allá, vio al fin al poderoso Bhīmasena, rodeado por un grupo de Maruts y con un aspecto fascinante. Y en la región de los Ásvins vio a Nakula y Sahadeva, quienes brillaban con luz propia. Igualmente, vio a la princesa de Pāñcāla, ataviada con guiraldas de lotos. Había ascendido al cielo en su hermosa forma corpórea y conservaba su lustre solar. El rey Yudhiṣṭhira sintió el impulso de hablar con ella. En eso, el señor Indra, el rey de los dioses, le explicó lo siguiente: ‘Es Śrī, la diosa Fortuna, quien por tu bien asumió un cuerpo humano en la forma de Draupadī. Adorada en todas partes, siempre fragante, jamás nacida de un vientre, [10] nació, sin embargo, en la familia de Drupada y vivió con todos ustedes, Yudhiṣṭhira. Fue Śiva, el dios del tridente, quien le dio forma para su beneplácito. Por su parte, estos cinco benditos y

<sup>80</sup> Otro nombre de Kṛṣṇa.

<sup>81</sup> En tanto hijo del Sol, el destino de Karṇa en el cielo es al lado de las doce divinidades del Sol, los Ādityas.

vigorous músicos celestiales que resplandecen como el fuego son los hijos que Draupadī engendró con ustedes. Y mira quién es el rey de los músicos celestiales, el insigne Dhṛtarāṣṭra, el hermano mayor de tu padre. Aquel que brilla como el fuego es tu hermano mayor, también hijo de Kuntī, el ilustre hijo del Sol, Karṇa, también conocido como Rādheya. Mira cómo se desplaza escoltado por los Ādityas. Oh, gran rey, y entre las hordas de Sādhyas, dioses, Vasus y Maruts, observa a los formidables guerreros de los Vṛṣṇis y los Andhakas, así como a los heroicos Bhojas, con Sātyaki a la cabeza. [15] Mira al invencible hijo de Subhadṛā, acompañado por Soma, y al grandioso arquero Abhimanyu, esplendoroso como la luna. Y ahí está tu padre Pāṇḍu, también un gran arquero, y a su lado Kuntī y Mādṛī [sus dos esposas]. A menudo me visita en su magnífico carruaje. Admira al rey Bhīṣma, el hijo de Śāntanu, rodeado de Vasus. Observa, aquel que está junto a Bṛhaspati es tu maestro Droṇa. Y aquellos otros que van acompañados por músicos celestiales, genios y santos, son príncipes que pelearon bajo tus órdenes, oh, hijo de Pāṇḍu. Algunos, los más virtuosos, comparten incluso el destino de los Guhyakas: tras abandonar su cuerpo, conquistaron el cielo por la pureza de sus palabras, pensamientos y acciones”.

### *Quinta sección*

Janamejaya inquirió entonces: “Los magnánimos Bhīṣma y Droṇa, y el rey Dhṛtarāṣṭra, así como Virāṭa y Drupada, y también Śaṅkha y Uttara, y desde luego Dhṛṣṭaketu y Jayatsena, y el rey Satyajit, e incluso los hijos de Duryodhana, y Śakuni, el hijo de Subala, y también los valientes hijos de Karṇa, así como el rey Jayadratha, Ghaṭotkaca y los demás héroes que has mencionado, y asimismo todos esos otros reyes de gran esplendor que no mencionaste: ¿por cuánto tiempo permanecieron en el cielo? Cuéntame también sobre esto, ilustre brahmán. [5] ¿O es acaso que su estancia en ese lugar fue para siempre? [Y si no fue así] ¿cuál fue su destino una vez que se agotó su [buen] karma? Esto es lo que deseo escuchar de tus labios, oh, gran brahmán”.

El rapsoda [Ugraśravas]<sup>82</sup> dijo: “Al ser interrogado de este modo, el gran sabio Vaiśampāyana, con el permiso del magnánimo Vyāsa, comenzó a relatarle los hechos al rey Janamejaya”.

Vaiśampāyana le dijo: “Oh, gran rey, agotado su karma todos alcanzaron un nuevo estado. Escucha ese secreto divino, señor de los *bharatas*. Fue revelado por el antiguo sabio hijo de Parāśara, el asceta Vyāsa, cuyo esplendor, poder visionario y vigor son inmensos. Dotado de una inteligencia insondable, omnisciente, él pudo conocer el desenlace de las acciones de todos [esos héroes]. Así pues, el radiante e insigne Bhīṣma se convirtió en un Vasu. Es por ello que hoy son visibles ocho Vasus, oh, señor de los *bharatas*. [10] Por su parte, Droṇa entró en el dios Bṛhaspati, el principal descendiente de Aṅgiras. El príncipe Kṛtavarma, hijo de Hṛdika, se integró a las hordas de los Maruts. Pradyumna reentró en Sanatkumāra, de quien provenía. Dhṛtarāṣṭra viajó a los mundos de Kubera, el tesorero divino, tan difíciles de alcanzar, y con él viajó también la célebre Gāndharī [su esposa]. Pāṇḍu viajó a la morada del gran Indra, acompañado de sus dos esposas. Tanto Virāṭa como Drupada, así como el rey Dhṛṣṭaketu, y también Niśaṭha, Akrūra, Sāmba, Bhānu, Kampa y Viḍuratha, y desde luego Bhūriśrava y Śala, y el rey Bhūri, [15] y tanto Ugrasena como Kaṁsa, y el heroico Vasudeva, y el gran Uttara junto con su hermano Śaṅkha: todos estos toros entre los hombres se fusionaron con diferentes divinidades. El esplendoroso y potente hijo de Soma, Varcas de nombre, había encarnado en Abhimanyu, el hijo de ese león entre los hombres, Arjuna; sin embargo, tras cumplir con su deber como guerrero y pelear en la batalla como ningún otro hombre, ese virtuoso héroe reentró en Soma una vez que su karma se consumió. Karṇa reentró en su padre, el dios del sol. Śakuni reentró en Dvāpara y Dhṛṣṭadyumna en el dios del fuego. Por su parte, todos los hijos de Dhṛtarāṣṭra, que no eran sino la encarnación de

<sup>82</sup> En este punto, el texto nos recuerda que el verdadero narrador de la historia es un rapsoda (*sūta*) llamado Ugraśravas, quien la cuenta a un grupo de sacerdotes liderados por cierto Śaunaka (véase aquí mismo unas líneas más adelante), tal como la escuchó de labios del sabio Vaiśampāyana, mientras se la contaba al rey Janamejaya, el último descendiente de los héroes, durante una congregación ritual. Después de haber asistido a este acto y escuchar ahí la historia, el rapsoda se dirige a otra ceremonia ritual, en la que él mismo la recuenta ahora a los presentes (1.1.1-19).

poderosos espíritus malignos, tras purificarse en la batalla y prosperar, alcanzaron el cielo. Tanto Kṣatṛ como el rey Yudhiṣṭhira reentraron en el dios del *dharma*. [20] Después de [encarnar como Balarāma y en ese papel] proteger la tierra por órdenes del venerable Brahmā, el bienaventurado dios Ananta, usando como medio el yoga, viajó al inframundo. Y escucha, Janamejaya, las dieciséis mil esposas de Vāsudeva se sumergieron en el río Sarasvatī, y tiempo después, convertidas en ninfas celestiales, se reunieron con él. En cuanto a esos grandes héroes que murieron en el campo de batalla, comenzando con Ghaṭotkaca, todos se reintegraron a los dioses y seres celestiales de los que eran una parte. Los aliados de Duryodhana en realidad eran demonios, pero con el tiempo cada uno alcanzó los planos supremos. Unos entraron en la morada de Indra, otros en la del ilustre Kubera y algunos más en el mundo de Varuṇa. [25] Con esto, glorioso descendiente de Bharata, te he contado cada detalle de la vida completa tanto de los Kauravas como de los Pāṇḍavas”<sup>83</sup>

El rapsoda [Ugraśravas] agregó: “Después de escuchar de labios del mejor de los brahmanes todos estos detalles durante los intervalos del rito sacrificial, el rey Janamejaya se sintió en verdad maravillado. En eso, los sacerdotes dieron por terminados los últimos ritos y el piadoso Āstika se alegró de haber podido salvar a las serpientes.<sup>84</sup> Entonces, el rey Janamejaya recompensó a todos los brahmanes y estos, después de recibir sus honores, se marcharon por donde habían llegado. Luego, tras despedir a esos eruditos sacerdotes, el rey dejó Takṣaśilā, la ciudad de los *gandharas*,

<sup>83</sup> La relación en el primer libro del nacimiento de los personajes del *Mahābhārata* a partir en cada caso de una chispa divina (1.57-58) concluye aquí con el retorno de esa esencia en cada héroe o guerrero a la divinidad correspondiente.

<sup>84</sup> El rapsoda hace aquí referencia al evento en el que escuchó la historia completa, descrito en las primeras páginas de la obra: el rey Janamejaya, quien ahora ocupa el trono de los *kurus*, organizó un magno rito sacrificial con el objetivo de exterminar la raza de las serpientes y de ese modo vengar la muerte de su padre, el rey Parikṣit, a quien, como leímos líneas atrás, Yudhiṣṭhira entregó el reino de Hastināpura (17.1.6-9) y quien tiempo después fuera mordido fatalmente por una serpiente. Mientras se celebraba el “rito de las serpientes” (*sarpayajña*), un joven piadoso de nombre Āstika, hijo él mismo de una serpiente y un brahmán, se presenta en el lugar para suplicar al rey Janamejaya que detenga las hostilidades contra el clan de las serpientes. El rey concede su perdón y la congregación deriva así en la tertulia en la que se narra el *Mahābhārata*. Entre los presentes se encuentra Vyāsa, su mítico autor y sobreviviente de los hechos narrados, quien autoriza que el sabio Vaiśampāyana cuente a Janamejaya la historia de sus ancestros (1.1.1-19 y 1.39-53).

y regresó a Hastināpura. [30] Te he contado,<sup>85</sup> pues, todo lo que Vaiśampāyana refirió y narró al rey Janamejaya por instrucciones de Vyāsa durante el ritual de las serpientes. Esta ‘historia’ (*itihāsa*), como se le conoce, es sagrada y la forma más elevada de purificación. Oh, erudito, fue compuesta por Kṛṣṇa,<sup>86</sup> un sabio honesto, omnisciente, versado en el ritual, experto en el *dharma*, bondadoso, inspirado, puro, con un corazón templado por el ascetismo, autónomo, avezado en las doctrinas del *sāṅkhya* y el yoga, un maestro en múltiples disciplinas, dueño de un ojo divino: gracias a él, la fama de los grandiosos Pāṇḍavas, así como de otros poderosos y espléndidos guerreros, se extendió por todas partes.

”[35] El erudito que la recite de manera regular en los días santos<sup>87</sup> destruye cualquier falta, conquista el cielo y alcanza el estado de *brahman*. Cualquiera persona que durante un funeral recite, aunque sea una estrofa en la presencia de sacerdotes, consigue cantidades inextinguibles de alimentos y bebidas para sus ancestros. Cualquiera que cometa una falta durante el día, ya sea por medio de sus sentidos o mentalmente, si recita el *Mahābhārata*, se libera de ella al caer la noche. Oh, señor de los *bharatas*, ya sea respecto al *dharma*, el bienestar material, el placer o la liberación, lo que está aquí existe en alguna otra parte y lo que no está aquí no existe en ninguna parte. Esta historia se conoce también con el nombre *Jaya*, ‘gloria’, y todo aquel que desee abundancia, reyes, príncipes e incluso mujeres embarazadas, deberían escucharla. [40] El que aspira a alcanzar el cielo, alcanza el cielo; el que desea la gloria, obtiene la gloria; la mujer embarazada da a luz a un hijo varón y si, en cambio [da luz a una niña] consigue que a esta nunca le falte nada. Gran devoto del *dharma*, le tomó tres años al ilustre Kṛṣṇadvaipāyana<sup>88</sup> completar la composición del *Mahābhārata* que todos conocerían después. Nārada la recitó para los dioses; Asitadevala, para los ancestros; Śuka, para los demonios y demás

<sup>85</sup> Conforme al modelo narrativo de una historia dentro de otra, la audiencia del rapsoda es un grupo de sacerdotes encabezados por cierto Śaunaka (véase más adelante), que se había reunido en la jungla para celebrar un prolongado rito sacrificial.

<sup>86</sup> No confundir con el dios Kṛṣṇa. Se trata, en cambio, de Kṛṣṇa-Dvaipāyana, otro nombre de Vyāsa, el mítico autor del *Mahābhārata*. Véase aquí mismo unas líneas más adelante.

<sup>87</sup> Más exactamente, en los principales días del ciclo lunar, entre ellos los días de luna nueva y luna llena.

<sup>88</sup> Como apenas mencioné (n. 86), Kṛṣṇadvaipāyana es otro nombre del sabio Vyāsa.

seres sobrenaturales, y Vaiśampāyana, para los mortales. Esta historia es sagrada, posee un gran mensaje y tiene la estatura de los Vedas. Cualquier persona que la recite para las tres castas superiores, en especial si lo hace para un brahmán, se libera de cualquier pecado, adquiere celebridad en este mundo y la meta suprema en el más allá. No tengo la más mínima duda al respecto, Śaunaka.<sup>89</sup> [45] Cualquier persona que se consagre a recitar con fe el *Mahābhārata*, así sea únicamente una estrofa, disuelve absolutamente todos sus pecados. Antaño, cuando el gran e insigne sabio Vyāsa completó la obra, le pidió a su hijo Śuka que la recitara, junto con estos cuatro versos sagrados:

Miles de madres y padres,  
 cientos de hijos y esposas,  
 parten tras vivir en el samsara,  
 y muchos más también partirán.  
 Miles de experiencias felices,  
 cientos de experiencias pavorosas,  
 día tras día abruman al tonto,  
 mas no así al sabio.  
 Yo mismo alzo los brazos, imploro,  
 pero nadie me escucha:  
 primero el *dharma*, luego la riqueza y el placer.  
 ¿Por qué entonces nadie cultiva el *dharma*?  
 [50] Nada justifica dar la espalda al *dharma*:  
 ni el deseo ni el miedo ni la codicia ni siquiera sobrevivir.  
 El *dharma* es eterno, transitorias las alegrías y las tristezas;  
 el alma es eterna, pasajeras las causas por las que vivimos.

”Cualquier persona que se levante al amanecer y recite estos versos propicios contenidos en el *Mahābhārata* obtiene el fruto de recitar el *Mahābhārata* completo y conoce a *brahman*, el absoluto. Tal como se dice del

---

<sup>89</sup> Como mencioné, Śaunaka es el principal interlocutor del rapsoda Ugraśravas mientras este refiere la historia tal como el sabio Vaiśampāyana se la contó al rey Janamejaya con la venia de Vyāsa, su autor y uno de los últimos testigos de los hechos acontecidos.

sagrado océano y de las cumbres del Himalaya, igualmente se dice que el *Mahābhārata* es un cofre de joyas preciosas. Cualquiera persona que recite el relato del *Mahābhārata* con una mente concentrada alcanza la meta suprema. No tengo ninguna duda al respecto. Surgido de los labios de Dvāipāyana,<sup>90</sup> el *Mahābhārata* es inconmensurable, sagrado, puro, redentor y propicio, y, por lo tanto, cualquier persona que lo escuche con atención mientras es recitado no tendrá necesidad alguna de ser ungido con las aguas de Puṣkara.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> De nuevo, se trata de Vyāsa.

<sup>91</sup> La referencia es al estanque natural que da nombre a una pequeña ciudad al noroeste de la India, en el actual estado de Rajasthan. Desde la antigüedad, se atribuyó a sus aguas un valor sacro, lo que convirtió el lugar en un importante destino de peregrinos y devotos. Bañarse en Puṣkara es, desde luego, una forma de referirse a cualquier práctica religiosa: ninguna puede otorgar los dones que se obtienen de recitar el *Mahābhārata*.

## 14. El santón y la cortesana (*Bhagavadajjukam*)

### Coordenadas espaciotemporales

*El santón y la cortesana (Bhagavadajjukam)* es una farsa sánscrita en un acto,<sup>92</sup> cuya composición se atribuye a Mahendravarman I, quien entre los años 600 y 630 ocupó el trono de los Pallava, la dinastía que dominó buena parte del territorio de los actuales estados de Andhra Pradesh y Tamil Nadu, al sur de la India, y bajo cuyo patronazgo florecieron las artes y la cultura. En particular, Mahendravarman I favoreció el desarrollo de la música, la arquitectura y las letras (Hirsh, 1987, pp. 116-120; Ramachandran, 1932, pp. 219-224),<sup>93</sup> en este último caso también como autor a través de la composición de otra farsa, la célebre *Las delicias de la embriaguez (Mattavilāsa)*. Mientras que la autoría de esta obra está fuera de toda duda, las opiniones siguen divididas en el caso de *El santón y la cortesana*,

---

<sup>92</sup> En sentido estricto, como la mayoría de los dramas sánscritos clásicos, la obra está escrita en sánscrito y en prácrito, según la convención de asignar a cada personaje la lengua que corresponde a su estatus social y educación.

<sup>93</sup> Numerosos testimonios epigráficos confirman el importante papel de Mahendravarman I como patrón de la cultura y las artes. Por ejemplo, entre sus epítetos se encuentran “el consentido de Vālmiki (el autor del *Rāmāyaṇa*)” y “la gloria de los poetas”.

y en círculos no académicos se le sigue atribuyendo a otro autor, Bodhāyana de nombre, con base en las afirmaciones de algunos comentaristas tardíos. Empero, las similitudes temáticas y estilísticas con *Las delicias de la embriaguez*, así como las alusiones a los Pallava y a la ciudad de Kāñcī, la capital del reino, parecen apuntar a Mahendravarman I como el autor (*Bhagavadajjukam* 59, 148).

Al margen del texto, una inscripción en un templo que el propio Mahendravarman I ordenó construir en Māmaṇḍūr, a las afueras de Kāñcī, menciona sucesivamente los títulos de ambas farsas, si bien el deterioro permite lecturas opuestas:

[Al igual que] la gran farsa titulada *Las delicias de la embriaguez*, *El santón y la cortesana* es obra del rey que se asemeja a Vyāsa.

La gran farsa titulada *Las delicias de la embriaguez* es superior a la farsa *El santón y la cortesana*, obra del poeta que se asemeja a Vyāsa (*South Indian Inscriptions*, vol. 4, p. 12, con base en la reconstrucción de Ramachandran, 1932, p. 236).

Vyāsa es el mítico autor de la epopeya el *Mahābhārata*. Así, en la primera lectura, el “rey que se asemeja a Vyāsa” sería Mahendravarman I, llamado con ese epíteto por su talento literario. En la segunda, el “poeta que se asemeja a Vyāsa” sería el autor anónimo de *El santón y la cortesana*, y a quien Mahendravarman I habría tenido en mente, en un contexto de competencia literaria, al escribir *Las delicias de la embriaguez*.

En todo caso, aun cuando no es posible determinar con absoluta certeza quién es el autor de nuestro texto, la inscripción establece que *El santón y la cortesana* es contemporánea o incluso anterior a *Las delicias de la embriaguez*, lo que la convertiría en la farsa sánscrita más antigua que se conozca; además, es evidente que, tal como esta, aquella fue compuesta también en el sur de la India. Tiempo y espacio parecen, pues, haber favorecido el surgimiento del género con los rasgos específicos que lo caracterizan.

## Género y trama

*El santón y la cortesana* es un *prahasana*, en la jerga teatral sánscrita el término para referirse a una comedia o farsa. La propia obra se define a sí misma de esa manera. En el preámbulo, el director anuncia su decisión de montar un *prahasana* por considerar que lo cómico (*hāsya*) es el más importante de todos los sentimientos estéticos (*Bhagavadajjukam* 7). Literalmente, “carcajada”, “broma”, con el tiempo la palabra *prahasana* se convirtió en el nombre de todo un género. Con ese sentido aparece en el *Nāṭyaśāstra*, el texto canónico sobre dramaturgia (18.103-104). Como mencioné, *El santón y la cortesana* y *Las delicias de la embriaguez* son los ejemplares más antiguos del género y en varios sentidos también los más logrados. Esta preeminencia descansa en la potencia de su sarcasmo y en la rica amalgama de elementos escénicos y extrateatrales que entretejen sus divertidas tramas, notablemente el elemento religioso. Al respecto, cabe notar que entre los siglos v y vii el sur de la India fue testigo de una intensa competencia religiosa entre diversas órdenes *śaivas* (adoradores del dios Śiva), jainistas y, en menor medida, budistas. Esta atmósfera favoreció, sin duda, el desarrollo del género precisamente en esa época, en esa región y con tal énfasis en hacer escarnio de diversos credos (Monius, 2001, pp. 61-65).<sup>94</sup>

*El santón y la cortesana* gira en torno al intercambio de almas entre un mendicante o santón (*parivrājaka*, *bhagavan*) y una joven prostituta (*gaṇikā*, *ajjukā*). El santón es un *śaiva* experto en yoga, más exactamente un iniciado en la orden heterodoxa de los *pāśupatas*,<sup>95</sup> y se hace

<sup>94</sup> El uso de la literatura como medio para poner en escena la competencia religiosa en la región encuentra sustento en otra obra de la misma época, el *Maṇimekalai*, poema budista escrito en tamil que narra las peripecias de la hija de una prostituta para abrazar el budismo tras repasar los defectos de otros credos.

<sup>95</sup> Que el santón es un creyente de Śiva se desprende, en primer lugar, del énfasis en su dominio del yoga (86, 92, 94, 183). A ello se suman las alusiones a Paśupati y Maheśvara (148, 183), los dos nombres de Śiva. En el ámbito de las ideas, son importantes indicios la enseñanza sobre ver el cuerpo en el universo y viceversa (106), así como la doctrina sobre las “ocho potestades divinas” (*aṣṭagaṇaiśvāryam*) (86), la cual hace eco de *Pāśupatasūtra* 1.21-26, entre otros textos canónicos de la secta de los *pāśupatas*, precursora de los cultos tántricos a Śiva. Por último, el motivo central de la obra, a saber, el ardid yóguico por el que el santón “entra”

acompañar de un discípulo llamado Śāṇḍilya. Maestro y discípulo dan vida a la mancuerna central de los dramas sánscritos formada por el protagonista y el bufón. Así, mientras que el asceta predica la renuncia a los deseos y un estilo de vida frugal con los ojos puestos en el orden trascendente, Śāṇḍilya es irreverente y glotón, y manifiesta un afecto por la vida del aquí y el ahora. Si se interesó por el ascetismo fue, como admite con desparpajo, para tener asegurado techo y comida (15, 19). De hecho, antes de seguir al santón, probó suerte con el budismo, pero decepcionado con la escasa comida que ahí le servían abandonó los votos (15).

El contraste entre ambas personalidades cobra realce al entrar en escena una hermosa mujer, símbolo de lo profano en la sociedad tradicional india. Se trata de Vasantasenā, una cortesana que canta al amor y se entrega al festín sensorial que le ofrece la arboleda donde se citó con su amante, cierto Rāmilaka, y donde coincidentemente el santón y Śāṇḍilya toman un descanso (107-117).

Al mismo lugar arriba un emisario de Yama, el dios de la muerte. Tiene el encargo de arrancarle la vida a una tal Vasantasenā, cuyo tiempo sobre esta tierra llegó a su fin. Por error asume que se trata de esa Vasantasenā y así, cuando la mujer se dispone a cortar la flor de un árbol, aquél se hace pasar por una serpiente, la muerde y la mata, para después llevarse su alma (130-148). Testigo del suceso, Śāṇḍilya no deja de lamentarse y espera de su maestro una reacción similar (150-176); sin embargo, el santón no se inmuta y aprovecha la escena para sermonear sobre la fugacidad de la vida. El afligido discípulo le reprocha su falta de sensibilidad, así como la inutilidad de todo su ascetismo frente a la desgracia (152, 178): “¡Cuánta mezquindad hay en su ‘yoga!’”, le espeta (182).

En este punto, el texto introduce el motivo que le da título: para darle una lección a Śāṇḍilya, el santón decide resucitar a la mujer a través de una técnica yóguica (183). Así, transfiere su alma al cadáver de la cortesana, quien revive al instante pero con la personalidad del santón. La conducta insolente que manifiesta esta cortesana-santón, el verdadero sentido del

---

en la cortesana para revivirla (183), evoca la experiencia de la posesión (*āveśā*) en los cultos tántricos tempranos.

título de la obra (229),<sup>96</sup> hace pensar a los ahí presentes que la mujer perdió la cabeza (186-206). Mandan traer a un médico, que resulta ser un charlatán (207-216, 237-253). En eso, el emisario de la muerte, al darse cuenta de su error, regresa con el alma de la cortesana, pero al hallarla viva y comprender la razón, introduce su alma en el cuerpo del asceta (217). Ante la mirada atónita de todos, ahora no solo ella actúa como él, sino que él actúa como ella, un intercambio con tintes de hermafroditismo que inspira nuevas chanzas (218-236). La obra termina con el enredo resuelto (254-264).

## Trasfondo

A partir de los siglos iv-v de nuestra era, el sánscrito consolidó su transformación de lengua exclusivamente religiosa en lengua culta. Como señalé en el capítulo sexto, esta ampliación le permitió servir como medio para explorar literariamente la vida secular. Mencioné además que esa exploración comprende varias etapas y culmina en la creación de personajes con una abierta afición por la vida mundana, entre ellos falsos ascetas y arteras prostitutas. En el terreno teatral, el ejemplo paradigmático es el drama en diez actos de Śūdraka (aprox. siglo vi), *El carrito de barro* (*Mṛcchakaṭikā*), cuya protagonista femenina, también una prostituta llamada Vasantasenā, claramente está detrás de la Vasantasenā de nuestro texto.

No pasaría mucho tiempo antes de que el interés teatral por estas figuras ávidas de sexo y dinero recurriera al humor y la parodia. Destacan cuatro monólogos escénicos del siglo vi conocidos como *Bhāṇa*, centrados en la vida burdesca. Fue aproximadamente por la misma época que el interés por los personajes venidos a menos y moralmente incorrectos sumó a su repertorio *El santón y la cortesana*. La ascendencia del texto nos compele, por lo tanto, a leerlo a la luz del añejo conflicto entre el orden sagrado, el *dharma*, y las fuerzas de la vida cotidiana, con especial énfasis en la hipocresía religiosa. En efecto, en un sentido amplio, la obra es una

<sup>96</sup> Tal como exclama Śāṅḍilya: “Ajá, ya voy entendiendo de qué va esta farsa. Ni santón ni cortesana, más bien una combinación de los dos, una cortesana santón”, y por añadidura un santón cortesana. Sobre la ambigüedad del título y su verdadero significado, véase Steiner (2010, pp. 79-80).

reflexión sobre las dificultades para abrazar genuinamente el *dharma* vis a vis el mundo del deseo.

Dicho conflicto está encarnado, en primer lugar, en las personalidades contrastantes del santón y su discípulo. Así, el espíritu farsesco de la obra no solo gira alrededor de este contraste, sino que lo hace más hondo. Por su insolencia y descaro, Śāṅḍilya es, desde luego, el blanco obvio de la crítica; sin embargo, en el acto mismo de señalarlo, la ridiculización funciona también como un espejo. Su desvergüenza sutilmente cuestiona la superioridad moral del santón. “No entiendo su criterio de verdad”, se queja Śāṅḍilya al notar la contradicción entre las palabras y los hechos de un maestro al que comida, ocio y, de tener dinero, posiblemente una mujer no parecen disgustar. En realidad, el hedonismo de Śāṅḍilya es la expresión abierta de lo que el santón oculta detrás de su constante moralina.

El contraste entre el santón y la cortesana introduce una mayor dosis de mordacidad, pues, al igual que Śāṅḍilya, pero sin necesidad de hacerse pasar por mendicante, esta encarna las aspiraciones de la vida ordinaria. Así, cuando el santón comienza a predicar en medio del súbito deceso de la mujer, la reacción de Śāṅḍilya abre un gran signo de interrogación sobre la vida espiritual: cómo puede decirse sabio quien es incapaz de sentir compasión ante la muerte de otro. A partir de este momento, la obra no solo busca poner sutilmente en entredicho al santón, el paladín del orden moral y religioso, sino que parece ensayar una vindicación satírica de figuras marginadas por ese orden. Esa inversión se presiente cuando Śāṅḍilya lamenta la desgracia de la mujer llamándola *tapasvinī* (180), palabra que significa tanto “pobre” como “asceta”, y alcanza su clímax con el intercambio de almas, es decir, con el santón convertido en prostituta y la prostituta en asceta. Más de una ruta interpretativa es posible.

Por ejemplo, cabe interpretar el motivo como una premonición del viaje “real” de ambos personajes al mundo del más allá para retornar a este, según lo establece la doctrina india de la metempsicosis. En esa lectura, inesperadamente el santón “renace” en su némesis, la prostituta, para confirmar así que su horror por aquello que consideraba “profano” era proporcional a la fragilidad de su “elevada espiritualidad”. Como sentencia con sorna Śāṅḍilya: “Así que también los sabios mueren” (189). Entonces, cuando este santón con alma profana pide placer carnal y “un trago”

(223-228), parece dar salida a lo que siempre hubo en su mente, en lo que constituye, por lo demás, una nueva crítica velada a los cultos tántricos. Por el contrario, la resucitación de la cortesana en el santón parece premiar la honestidad secular de la mujer. Bajo esta óptica, los cantos de la cortesana en el parque celebrando el poder irresistible del amor incluso sobre los yoguis (117, 122) y, en el otro extremo, las insinuaciones que la comparan con los yoguis por su desapego hacia los hombres (160), resuenan ahora de un modo distinto. Igualmente, reverberan ahora de un modo distinto las opiniones de Śāṅḍilya, juzgadas como disparates por su maestro. Por ejemplo, cuando afirma que a sus ingenuos ojos el alma es el cuerpo y la belleza las cosas bellas (51-55, 69); o cuando su “ignorancia” le permite mostrar una mayor sensibilidad que la de su gurú hacia la belleza natural (en el bosque) (67), estética (en la música) (118, 123) y femenina (en la cortesana). Paradójicamente, insertos en la lógica paródica de la obra, todos estos gestos, pese a su naturaleza profana o quizá por ello mismo, poseen de pronto un aire de sabiduría.

El efecto acumulado de tal insinuación suspende los juicios apresurados. Al final, para nuestra sorpresa, la simpatía de la obra no parece recaer en el santón, al menos no como esperaríamos. El santón entra en el cuerpo de la mujer, pero en ningún momento la obra usa esta “lección” como moraleja, por ejemplo, para sancionar al irreverente discípulo, condenar a la prostituta o hacer una exhortación final contra el deseo. El fin didáctico, si es que hay uno, no parece limitarse a los personajes torcidos. Antes bien, por la propia inercia satírica de la obra, apunta en la dirección contraria, invirtiendo nuestras expectativas. Lo que prevalece es la crítica a las figuras de autoridad, en primera instancia el santón, pero también el médico y el emisario de la muerte. Lo que impera es el cuestionamiento a la insensibilidad y la falta de sentido común en nombre de la religión, en particular en nombre del yoga, así como la exhibición de la hipocresía religiosa, por igual de budistas, jainistas y devotos de Śiva.<sup>97</sup>

<sup>97</sup> En el caso específico de los cultos *śaivas*, como he sugerido, el ataque estaría dirigido específicamente a los incipientes cultos heterodoxos de grupos como los *pāśūpatas* y los *kāpālikas*, tal como ocurre también en la farsa *Las delicias de la embriaguez*. Esto podría tomarse como indicio de que el autor de la obra simpatizaba con la corriente *śaiva* moderada conocida como *siddhānta*, la cual ha dominado hasta nuestros días el paisaje religioso del sur de la

## Relevancia y actualidad

Más allá de este rico trasfondo general, varios detalles concretos dan relevancia a *El santón y la cortesana* en el contexto de la cultura sánscrita. En el terreno escénico, la duplicación del director y el bufón (9-11) en los personajes del santón y su discípulo ofrece material interesante para los estudios sobre teatro sánscrito clásico. En cuanto a teoría dramaturgica, la clasificación de géneros (7) que presenta la obra se suma a otras similares y aporta importantes elementos sobre el tema. Igualmente valiosos son sus aportes para los estudios sobre la dinastía Pallava, así como la representación de la geografía real e imaginaria del sur de la India vista desde los aires por el emisario de Yama (148), en un claro juego intertextual con la literatura del mensajero de amor a la que me referí en el capítulo quinto. En el ámbito filosófico, la alusión a los fundamentos de la escuela *sāṅkhya* (101-102, 104), jocosamente confundida por Śāṅḍilya con la doctrina de Śākya (el Buda), es un importante testimonio sobre el desarrollo de esta tradición intelectual. Finalmente, como cabría esperar, los detalles más relevantes son de índole religiosa. Al respecto, destacan los elementos que arrojan luz sobre el desarrollo histórico del yoga y los cultos *śaivas*.<sup>98</sup> En particular, el acto de entrar en el cuerpo de otra persona (183), a menudo asociado con la experiencia de la posesión (*āveśa*), constituye un antecedente de un motivo que reaparece en fuentes posteriores, tanto literarias como religiosas, en especial fuentes tántricas.<sup>99</sup> Más aún, se trata de un antecedente temprano de un motivo que persiste hasta nuestros días en

---

India, en particular en la región tamil. Se trata, sin embargo, de una hipótesis que requeriría ser probada con más elementos.

<sup>98</sup> Además de los “elementos tántricos” mencionados en la nota 5, cabe añadir la referencia a *maṅḍalas* y *tantras* (¿escrituras?, ¿hechizos?) como remedios contra el veneno de serpiente (212), ambos recursos comúnmente asociados con los cultos *śaivas* heterodoxos.

<sup>99</sup> Sobre el tema en general, véase Bloomfield (1917, pp. 6-21) y White (2009, pp. 26-33). La referencia clásica es, sin duda, *Yogasūtra* (3.38). En el contexto heterodoxo de los cultos tántricos, el fenómeno está ampliamente documentado con diversos nombres (véase, por ejemplo, *Mālinīvijayatantra*, 21.9-19). En el ámbito literario, algunas de las primeras alusiones se hallan en el *Mahābhārata* (12.290.12, 15.26.26-29, etc.). Más importantes en nuestro caso son, sin embargo, las referencias literarias con un lazo implícito o explícito con iniciados tántricos, por ejemplo, Kṣemendra, *Kalāvīlāsa* (2.48-49), Somadevabhaṭṭa, *Kathāsaritsāgara* (12.30.21-41), Mādhava, *Śaṅkaradigvijaya* (9.73-109), etcétera.

el imaginario indio.<sup>100</sup> Por último, la actualidad de la obra también puede apreciarse desde el punto de vista escénico. Al menos desde los siglos XI-XII y hasta nuestros días, *El santón y la cortesana* ha formado parte del repertorio del *kūṭiyāṭṭam*, el arte teatral de Kerala, al sur de la India (Paulose, 2000; Malathi, 1995). Desde luego, las adaptaciones contemporáneas tanto profesionales como *amateurs* completan la vigencia sobre el escenario de esta excepcional farsa sánscrita.

### Sobre la traducción

Para hacer la traducción utilicé el texto editado por Anujan Achan con base en un amplio número de manuscritos (1925) y lo cotejé con la edición de Roland Steiner *et al.* (2006). La edición de Achan incluye un comentario alegórico sánscrito, la *Guía simple [a El santón y la cortesana]* (*Diṅmātradarśinī*), atribuido a cierto Nārāyaṇa y fechado en el siglo XVII. A lo largo de mi lectura tuve presente dicho comentario y en ocasiones me serví de él para resolver pasajes oscuros o interpretar expresiones. Con ese mismo fin, tuve a la vista cuatro traducciones previas: las tres inglesas de Van Buitenen (1971), Lockwood y V. Bhat (1978, revisada en 2005) y Minakshi (1978), así como la alemana, más reciente y rigurosa, de Steiner *et al.* (2006).<sup>101</sup> Por último, la numeración del texto reproduce la propuesta de Lockwood y Bhat, basada en las intervenciones de los personajes.

<sup>100</sup> El motivo figura en varias expresiones literarias y artísticas contemporáneas. Un buen ejemplo es el filme *Duvidha* (1973, 2005), acerca de un espíritu que entra en el cuerpo de un hombre recién casado mientras descansa debajo de un árbol con el fin de poseer a su joven esposa.

<sup>101</sup> Existen dos traducciones académicas más que lamentablemente no pude consultar. Por un lado, la primera que se haya hecho del texto al italiano, por Ferdinando Belloni-Filippi, *Lasceta trasmutato in etera* (Lanciano, Gino Carabba Editore, 1931, reimpresa en M. Vallauri, *Teatro indiano*, Milán, Nuova Accademia Editrice, 1959, pp. 506-526); por el otro, la holandesa de Herman Tiekken, “De heilige en het hoertje” (en H. Tiekken y G. H. Schokker, *Vorstelijke humor: drie kluchten uit het klassieke India*, Leiden, Brill, 1991).

## Traducción

### *El santón y la cortesana*

#### *Personajes*

El DIRECTOR de la obra, quien hace a su vez el papel del SANTÓN o mendicante.

El BUFÓN que acompaña al DIRECTOR y hace a su vez el papel de ŚĀṄḌILYA, el discípulo del santón.

VASANTASENĀ (Primavera), la cortesana.

MADHUKARIKĀ (Abejita), una criada de la cortesana.

PARABHṚTIKĀ (Cuca), una criada de la cortesana.

Un EMISARIO de Yama, el dios de la muerte.

La MADRE de Vasantasenā.

RĀMILAKA (Amorcito), el amante de VASANTASENĀ.

Un MÉDICO.

*(Concluida la invocación, el director entra en escena)*

- [1] DIRECTOR.— De atributos sin par, alabado por los hombres de bien, acariciado por las gemas en la corona de los grandes dioses: que el pie de Rudra, cuyo pulgar sometió a Rāvaṇa, los proteja.<sup>102</sup> Ah, hogar, dulce hogar. Entraré. *(Al entrar)* ¡Bufón! ¡Bufón!

BUFÓN.— Señor, aquí estoy.

DIRECTOR.— ¿Estamos solos? Tengo una gran noticia que darte.

BUFÓN.— Adelante, señor *(sale y vuelve a entrar)*. No hay nadie más en casa. Dígame, pues, las buenas nuevas.

- [5] DIRECTOR.— Escucha. Un connotado brahmán que recién arribó a la ciudad de otra región y que se ha ganado la confianza de mucha gente por sus certeras predicciones, vaticinó que en el séptimo día a partir

<sup>102</sup> Rudra es el dios Śiva; Rāvaṇa, el rey de los demonios. La alusión es a un episodio del *Rāmāyāna* (7.16.27-28) que explica el nombre Rāvaṇa a partir del “alarido” (*rava*) que este lanzó cuando intentaba arrancar de raíz la montaña Kailāsa, la morada de Śiva, quien, al observar las intenciones de aquel, pisa la montaña con el dedo pulgar aplastando los brazos del rey demonio.

de hoy ofreceré un espectáculo en la corte, y profundamente complacido con la puesta en escena, el rey me obsequiará una inmensa fortuna. Estoy muy emocionado, pues los presagios de ese brahmán son infalibles, así que desde ya me dispongo a trabajar en los arreglos musicales.

BUFÓN.— ¿Y qué obra, señor, va a llevar esta vez al escenario?

DIRECTOR.— Precisamente en eso he estado pensando. De los diez tipos de sentimiento dramático que suelen ponerse en escena [asociados con los géneros] ecléctico, de suspenso, fantástico, mitológico, heroico, monologal, dialógico, folclórico, trágico y cómico,<sup>103</sup> considero que el sentimiento cómico es el más importante; por lo tanto, presentaré una farsa.

BUFÓN.— Pero señor, aunque nuevo a la risa, de comedia no sé nada.

DIRECTOR.— Tendrás que aprender entonces. Imposible saber algo sin haberlo estudiado [primero].

BUFÓN.— Siendo así, enséñeme usted, señor.

[10] DIRECTOR.— De acuerdo. Con una mente resuelta, cual discípulo, sigue a este santón que avanza por la senda de la verdad en pos del conocimiento...

[Una voz tras bambalinas: ¡Śaṅḍilya! ¡Śaṅḍilya!]

DIRECTOR (*fingiendo escuchar*).— ...el mejor de los brahmanes, un yogui consumado.

(*Los dos salen del escenario*)

Inicio [de la obra propiamente]

<sup>103</sup> Ofrezco equivalentes aproximados para los diez géneros, respectivamente: *vāra*, *ihāmṛga*, *ḍima*, *samavakāra*, *vyāyoga*, *bhāṇa*, *sallāpa*, *vīthi*, *utkṛṣṭikāṅka* y *prahasana*. El vigésimo libro del *Nāṭyaśāstra* contiene una de las primeras clasificaciones de diez géneros teatrales. Esta abre, sin embargo, con los géneros *nāṭaka* y *prakaraṇa*, aquí presentados conjuntamente como metacategorías de las que se derivan los diez géneros propiamente. Textos posteriores presentan otras variantes y adiciones.

(*Entra el*) SANTÓN.— ¡Śāṇḍilya! ¡Śāṇḍilya! (*Volviéndose para ver*). No se ve por ninguna parte. Muy elocuente para alguien sumido en la oscuridad, pues  
 Asediado por la vejez y condenado a morir,  
 el cuerpo es un baúl de enfermedades,  
 el frágil blanco de reveses constantes,  
 como un árbol a la orilla de una corriente.  
 Quien con muchos méritos consigue uno,  
 cegado por sus cualidades —vigor, belleza, juventud—  
 pierde de vista sus defectos  
 y acaba alabándolo como la esencia.

Por lo tanto, no vale la pena culpar a este asceta. Lo llamaré, pues, de nuevo: ¡Śāṇḍilya! ¡Śāṇḍilya!

(*Entra Śāṇḍilya hablando para sí*)

[15] ŚĀṆḌILYA.— Ay, para empezar, nací en una familia que dependía de lo que dejaran los cuervos, ligera de lengua pero analfabeta —eso sí, nunca nos quitábamos el cordón sagrado y nada nos enorgullecía más que ser brahmanes—. <sup>104</sup> Con el tiempo, puesto que en casa

<sup>104</sup> El pasaje es problemático y se presta a varias interpretaciones. Desde luego, es una caricatura del bajo estatus económico y social de Śāṇḍilya, un brahmán que de brahmán solo tenía el nombre. Pero no es del todo claro si se trata solo de una construcción poética o si hay un trasfondo social y ritual específico. Así, en un sentido más profundo, el pasaje podría hacer alusión a una clase inferior de brahmanes, como proponen Lockwood y Bhatt. La alusión a las sobras de comida y los cuervos, sostienen, sería una referencia a sacerdotes especialistas en ritos fúnebres. Cabe notar, sin embargo, que la palabra *karaṭaka*, “cuervo”, también puede significar “chacal”, en cuyo caso la deplorable condición de estos brahmanes estaría relacionada con el hecho de que se alimentaban de lo que dejaban los chacales. Por su parte, la mención del *yajñopavīta* —el cordón que reciben los niños brahmanes en un rito especial como señal de pertenencia de casta y que portan sobre el torso, acepta también una lectura distinta: literalmente, dice el texto, “llevaban el cordón pegado al cuello” (*kaṅṭhaprasaktayañopavīta*). De nuevo, a la par de la representación literaria de una familia sumamente rústica que ni siquiera sabía cómo usar correctamente el cordón sagrado, podría haber alguna razón “real” por la que lo usaban de ese modo. Por último, la mofa por su manera de hablar, claramente indica que eran analfabetas, pero de nuevo, tal vez la burla posee un trasfondo en conexión con un grupo específico de brahmanes.

siempre escaseaba la comida, yo padecía hambre, así que, ávido de probar bocado todas las mañanas, me hice mendicante budista. Sin embargo, dado que esos bastardos comen una sola vez al día, yo seguía hambriento, así que abjuré también de ellos: desgarré el hábito, rompí el cuenco, cogí apenas esta sombrilla y me marché. Fue así como acabé convertido en la bestia de carga de ese miserable maestro. Por cierto, ¿en dónde estará?, ¿a qué habrá salido? Ah, ya sé; seguramente el muy sinvergüenza, ávido de un buen desayuno, no salió sino a mendigar. No debe, pues, haber ido muy lejos. (*Se vuelve y mira*). ¡Ay, ya llegó su santidad! (*Se acerca*). Perdóneme, señor, perdóneme.

SANTÓN.— Está bien, Śāṇḍilya, no te preocupes.

ŚĀṆḌILYA.— Su santidad, ¿en este mundo profano, que es un festín permanente y donde el placer es lo único que importa, cuál es su método para salir a mendigar?

SANTÓN.— Escucha:

Libre del orgullo y el deseo,  
blanco de toda clase de insultos,  
vivo de mendigar entre la gente humilde  
mientras recorro cauteloso  
este océano infestado de monstruos  
—el mundo con todos sus defectos y vicios.

ŚĀṆḌILYA.— Oh, venerable,

No tengo familia, ni hermanos ni mucho menos padre.  
Todo lo que tengo son sus bendiciones.  
En mi soledad, fue por hambre y no por amor a la virtud  
que me hice mendicante.

[20] SANTÓN.— ¿Pero qué dices, Śāṇḍilya?

ŚĀṆḌILYA.— ¿Acaso no su santidad suele afirmar que la mentira esclaviza?

SANTÓN.— Sí, sí, desde luego. Quien combina verdad con falsedad vive esclavizado, pues:

Cuando un hombre se apresura a actuar  
conforme al designio de sus deseos,

el fruto de sus acciones irremediamente  
queda bajo el resguardo de los dioses como depósito en garantía.

ŚĀṆḌILYA.— ¿Y cómo podría obtenerse un fruto sin deseo?

SANTÓN.— Siendo supremamente desapegado.

[25] ŚĀṆḌILYA.— Bueno, ¿y eso cómo se logra?

SANTÓN.— Con ecuanimidad.

ŚĀṆḌILYA.— Y qué es eso de ecuanimidad, si se puede saber, señor.

SANTÓN.— Ser indiferente por igual al deseo y la aversión, pues:

En la alegría y el pesar siempre el mismo,  
imparcial ante el miedo y el placer,  
considera iguales a amigos y enemigos,  
esto es lo que los sabios llaman ecuanimidad.

ŚĀṆḌILYA.— Pero de nuevo, ¿y eso existe?

[30] SANTÓN.— Si no existiera, no tendría nombre...

ŚĀṆḌILYA.— Está bien, si su santidad dice que es posible alcanzarla...

SANTÓN.— ¿Lo dudas?

ŚĀṆḌILYA.— No, claro que no.

SANTÓN.— ¿Y entonces?

[35] ŚĀṆḌILYA.— ¿Por qué se enoja su santidad conmigo?

SANTÓN.— ¡Porque no aprendes!

ŚĀṆḌILYA.— Si aprendo o no, ¿a usted en qué le afecta? Ya está liberado,  
¿no?

SANTÓN.— Te prohíbo hablar de ese modo. Según una extendida tradición, la letra con sangre entra. Por tu propio bien, sin perder la calma, tendré, pues, que darte una paliza.

ŚĀṆḌILYA.— Vaya, vaya. ¡Su santidad puede golpearme sin perder la calma! Mejor dejémoslo ahí. Se nos está pasando la hora de mendigar.

[40] SANTÓN.— Imbécil, aún es temprano, no el mediodía. Los cánones dictan que la hora [para mendigar] es cuando se ha puesto a un lado el mortero, las brasas no arden más y todo mundo ha comido. Vayamos, pues, al parque a tomar un descanso.

ŚĀṆḌILYA.— ¡Ay, su santidad ha decidido faltar a sus palabras!

SANTÓN.— ¿Cómo dices?

ŚĀṆḌILYA.— ¿No decía que alegría y pesar le daban lo mismo?

SANTÓN.— Así es. A mi alma le dan lo mismo alegrías y pesares, pero mi cuerpo necesita descansar.

[45] ŚĀṆḌILYA.— ¿Qué es el alma, su santidad? ¿Y en qué se distingue del cuerpo?

SANTÓN.— Escucha:

La que viaja al firmamento mientras dormimos es el alma interior; es ella también la que transmigra cuando así lo ordena el destino. En cambio, lo que se llama “cuerpo”, ya sea humano o cualquier [otro, es la fuente del karma, el receptáculo de las penas y las alegrías de la gente.

ŚĀṆḌILYA.— El alma es eso que es atemporal, inmortal, indestructible, indivisible. Por su parte, el cuerpo es eso que ríe, provoca risas, descansa, come y perece.

SANTÓN.— Entendiste bien.

ŚĀṆḌILYA.— ¡Patrañas! De verdad, no tiene remedio.

[50] SANTÓN.— ¿Cómo dices?

ŚĀṆḌILYA.— ¿Acaso no aquí y ahora el alma es este cuerpo? Pues sin un cuerpo, ¿cómo podría existir?

SANTÓN.— Esa es la opinión del vulgo, de aquellos que creen que a cada ser individual corresponde un estadio diferente, y así lo expresan.

ŚĀṆḌILYA.— Dicho lo cual, ¿quién es “usted”?

SANTÓN.— Escucha:

Con un cuerpo hecho de éter, aire, agua, fuego y tierra, que se desplaza de un lugar [a otro], y percibe a través de oído, vista, gusto, olfato y tacto, soy un ser animado más llamado “hombre”.

[55] ŚĀṆḌILYA.— Sí, cómo no, tanto para que ni siquiera se conozca a sí mismo: mucho menos el “alma”. (*Mirando alrededor*). Ahí está el parque, su santidad.

SANTÓN.— Adelante, entra tú primero. Refugiémonos en esta arboleda, nuestro retiro solitario.

ŚĀṄḌILYA.— Entre usted primero. Yo lo sigo.

SANTÓN.— ¿Por qué?

ŚĀṄḌILYA.— Oí decir a mi madre, bien versada en las antiguas leyendas, que un tigre vive oculto entre las ramas de un [árbol] *aśoka*.<sup>105</sup> Por eso, entre usted primero.

[60] SANTÓN.— Está bien.

(*Entran*)

ŚĀṄḌILYA.— ¡Auxilio, el tigre me atrapó! Sálveme de las fauces de este tigre. Estoy indefenso; el tigre me devora. De mi garganta mana sangre.

SANTÓN.— Tranquilo, Śāṅḍilya, tranquilo. Es solo un pavorreal.

ŚĀṄḌILYA.— ¿Un pavorreal? ¿De verdad?

SANTÓN.— De verdad, es solo un pavorreal.

[65] ŚĀṄḌILYA.— Si es solo un pavorreal, entonces puedo abrir los ojos.

SANTÓN.— Sin problemas.

ŚĀṄḌILYA.— Eh, maldito tigre, me tiene tanto miedo que se transformó en pavorreal y ahora huye. (*Mirando el jardín*). Oh, oh, pero qué hermoso jardín, lleno de árboles: de magnolias, *arjunas*, *kadambas*, *nīpas*, *niculas*, sésamos, amarantos, casias, alcanforeros, mangos, *priyaṅgus*, *sālas*, palmeras, canelos, mirísticas, beteles, nísperos, pinos, *sarjas*, sauzgatillos, pandanos, quinos, adelfos, limoneros, sándalos, *aśokas*, jazmines, gardenias, *tagaras*, acacias y platanares;<sup>106</sup> engalanado por la primavera; un derroche de frondas, hojas,

<sup>105</sup> El *aśoka* (*Saraca asoca*) es un árbol de abundante follaje y flores de color rojo encendido. La expresión “ramas” o “retoños del [árbol] *aśoka*” (*aśokapallava*) es un doble sentido (*śleṣa*), pues *pallava* es también el nombre de la dinastía de Mahendravarman I, posible autor de la obra, y *Aśoka*, el nombre de uno de los primeros reyes de dicha dinastía. Que el tigre se oculte entre los retoños de un *aśoka* es, entonces, quizá una alusión a un miembro de los Pallava descendiente (“retoño”) del rey *Aśoka*, tal vez el propio Mahendravarman I.

<sup>106</sup> El texto hace eco de la descripción del jardín de la protagonista de *Mṛcchakaṭikā* (4.4), la obra de Śūdraka, una prostituta también llamada Vasantasena. Los equivalentes botánicos son aproximados en varios casos; para otros no existe un equivalente o se trata de especies ficticias, y reproduzco, por lo tanto, los nombres originales. Para los detalles sobre esta lista, véanse los apéndices correspondientes tanto en la traducción de Lockwood y Bhatt (pp. 104-105) como en la de Steiner *et al.* (pp. 66-69).

pimpollos, pétalos, flores, racimos; decorado con pérgolas cubiertas de trepadoras de jacaranda y jazmín; ensordecedor con el dulce clamor de pavorreales, cuclillos y embriagadas abejas; la causa de zozobra entre las jovencitas vencidas por la tristeza al verse lejos de sus amantes; una fuente de dicha para aquellas que los tienen a su lado.

SANTÓN.— Tontuelo, cuando los sentidos se van apagando día con día no sé cómo puede parecerse hermoso. Pon atención, pues, Con cada nueva estación, un niño exclama emocionado: “Ah, la primavera ya está aquí cargada de pimpollos; ah, el otoño llegó rebosante en lotos”; y así se consume su vida, aunque a él le parezca bella.

ŚĀṆḌILYA.— ¿Pero qué no cuando algo es hermoso, es hermoso?

[70] SANTÓN.— Hablas otra vez como los ignorantes. Mira:  
Quienes suspiran por el futuro,  
se lamentan por el pasado  
y viven disgustados con el presente,  
jamás alcanzan el nirvana.

ŚĀṆḌILYA.— Largo es el sendero. ¿Dónde nos sentamos ahora?

SANTÓN.— Descansemos aquí.

ŚĀṆḌILYA.— ¡Está sucio!

SANTÓN.— La arboleda es pura, la tierra inmaculada.

[75] ŚĀṆḌILYA.— Ya veo: cuando está cansado y lo único que desea es sentarse, lo sucio le parece limpio.

SANTÓN.— Así lo establecen las escrituras, no yo. Pues, Quienes están cegados por la soberbia aseguran ver lo bueno en lo malo y caprichosamente asumen que no hay verdad más grande que la suya.

ŚĀṆḌILYA.— ¿Entonces toda su moralina carece de autoridad?

SANTÓN.— Por supuesto que no, En este mundo considera verdadero solo lo que los sabios consideran verdadero.

Quienes viven en la verdad  
jamás defenderán la falsedad.

ŚĀṆḌĪLYA.— Definitivamente, no entiendo su criterio de verdad.

[80] SANTÓN.— Ven, hijo mío, te enseñaré.

ŚĀṆḌĪLYA.— No me interesa estudiar.

SANTÓN.— ¿Cómo?

ŚĀṆḌĪLYA.— Quiero saber primero para qué sirve aprender.

SANTÓN.— Incluso quienes se entregan a los estudios comprenden el verdadero significado de su aprendizaje solo después de mucho tiempo. Por lo tanto, ¡comienza a estudiar!

[85] ŚĀṆḌĪLYA.— ¿Qué obtiene el que estudia?

SANTÓN.— Escucha, el conocimiento conduce a la sabiduría, la sabiduría al autocontrol, el autocontrol al ascetismo, el ascetismo a la práctica del yoga y la práctica del yoga a la visión de la verdadera naturaleza del pasado, el presente y el futuro. Así se alcanzan finalmente las ocho potestades divinas.<sup>107</sup>

ŚĀṆḌĪLYA.— Cuando su santidad habla, mi mente se siente arrastrada a lo insondable por una poderosa fuerza. ¿Puede entrar también en las casas de los demás sin ser notado?<sup>108</sup>

SANTÓN.— ¿A dónde vas con eso?

ŚĀṆḌĪLYA.— Se me ocurría que podríamos comernos todos esos manjares que son preparados en el monasterio por el bien de los monjes budistas.

[90] SANTÓN.— Tu voracidad no conoce límites.

ŚĀṆḌĪLYA.— Pero si es precisamente por eso que se rapó la cabeza. No veo con qué otro fin lo hizo.

SANTÓN.— ¡Eso no es cierto!

<sup>107</sup> Referencia explícita a los Pāśūpatas, la secta heterodoxa *śaiva* precursora de los cultos tántricos. De acuerdo con dicho grupo, al identificarse con Śiva por medio del yoga, el iniciado obtiene los ocho poderes sobrenaturales o “potestades” (*aṣṭaguṇam aiśvaryaṃ*) del dios: clarividencia, omnisciencia, el don de metamorfosearse, etcétera. Véase *Pāśūpatasūtra* 1.21-25, junto con el comentario de Kauṇḍīnya. La doctrina está inspirada en *Yogasūtra* 3.45.

<sup>108</sup> Se alude al poder que desplegará el santón más adelante. La alusión descansa en el doble sentido de la palabra *geha*, “casa” y “cuerpo”. Lo que interesa al descarado Śāṇḍilya es entrar a robar casas; en cambio, lo que hará el santón es entrar en el cuerpo de la cortesana.

Yo persigo el fruto supremo del yoga,  
venerado y respetado por los mejores brahmanes,  
apreciado intelectualmente aun por dioses y demonios;  
insuperable, inalterable, inefable, inmutable.

ŚĀṄḌĪLYA.— “¡Yoga! ¡Yoga!” es de lo único que saben hablar los mendicantes religiosos como usted. ¿Pero qué es en realidad el tal yoga?

SANTÓN.— Escucha:

La raíz de la sabiduría, la esencia del ascetismo,  
el asiento de la verdad, el fin de las diferencias,  
lo que libera del deseo y la aversión,  
esto es lo que se conoce como yoga.

[95] ŚĀṄḌĪLYA.— ¡Gloria al señor Buda, quien enseña que descuidar la alimentación es descuidar todo lo demás!

SANTÓN.— ¿De qué hablas, Śāṅḍilya?

ŚĀṄḌĪLYA.— ¿Acaso no sabe su santidad que si alguna vez entré en la orden budista fue básicamente para poder desayunar todos los días?

SANTÓN.— Bueno, ¿y aprendiste algo más?

ŚĀṄḌĪLYA.— ¿Algo? Más bien mucho.

[100] SANTÓN.— Adelante, soy todo oídos.

ŚĀṄḌĪLYA.— Ponga atención, su santidad: “Ocho naturalezas, dieciséis productos, un espíritu, cinco alientos, la mente, tres atributos, manifestación y reabsorción”, palabra del venerable conquistador en los libros canónicos.<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Como el santón aclara en su respuesta, los principios enunciados no pertenecen al budismo, sino a la escuela dualista *sāṅkhya*, palabra que Śāṅḍilya confunde jocosamente con Śākya (el Buda). El pasaje refiere una antigua tradición, más tarde consignada en el *Tattvasamāsaśūtra* (1-10), un compendio anónimo de la tradición *sāṅkhya* que gozó de gran popularidad. Los primeros aforismos en dicho texto presentan una enumeración similar de los componentes del mundo mental y físico, la *prakṛti*. Las ocho naturalezas hacen referencia a la división de la propia *prakṛti* en los cinco elementos, la mente, el ego y la conciencia (véase *Bhagavadgītā* 7.4). Esta división se traslapa, sin embargo, con la de los dieciséis “productos” o “derivados” (*vikāra*) de la *prakṛti*, a saber, los cinco elementos de la materia, los cinco sentidos de percepción, los cinco sentidos de la acción y la mente. Los tres “atributos” (*guṇa*) son la inercia, la actividad y el equilibrio. “Conquistador” o “victorioso” (*jina*) es un título por igual para el Buda y Mahāvīra, el fundador del jainismo. Por la referencia a continuación al *piṭaka*, la “colección” de textos que conforma el canon pali, se infiere que se trata del Buda. Desde luego, eso no descarta que la caricaturización de Śāṅḍilya como un discípulo inepto incluya no solo una confusión entre la doctrina budista y la del *sāṅkhya*, sino asimismo entre el budismo y el jainismo.

SANTÓN.— Śāṅḍilya, esas son enseñanzas de la escuela *sāṅkhya*, no enseñanzas budistas.

ŚĀṆḌILYA.— Tengo tanta hambre que en mi mente solo hay comida, y así como pienso algo digo otra cosa. Escuche ahora, su santidad:  
 Abstenerse de tomar lo que no te fue dado.  
 Abstenerse de hablar por hablar.  
 Abstenerse de fornicar.  
 Abstenerse de violentar seres vivos.  
 Abstenerse de comer a deshoras.  
 Estos son nuestros preceptos.  
 Me refugio en el Buda, en la verdad, en nuestra orden.<sup>110</sup>

SANTÓN.— Śāṅḍilya, no es correcto faltar a tus preceptos y pregonar los preceptos de otros.  
 Abandona la oscuridad, disipa el deseo,  
 y establecido en la verdad, concentrado,  
 disponte a meditar, pues la meditación  
 es la fuente de la sabiduría.<sup>111</sup>

[105] ŚĀṆḌILYA.— Su santidad, usted apréstese a meditar en el yoga, que yo me aprestaré a meditar en comida.

SANTÓN.— Basta de tonterías,  
 Deposita los sentidos en el corazón  
 y percibe el universo entero en tu propio cuerpo;  
 ahora contempla tu cuerpo en todas las cosas  
 y con sabiduría abraza la verdad.

<sup>110</sup> Compárese con *Mattavilāsa* 116 y 130. Lo que el discípulo recita son preceptos budistas, rematados por la célebre “triple joya”, la fórmula que se profiere solemnemente durante las ceremonias de iniciación y ordenación para hacer explícita la lealtad con el Buda, la doctrina (*dharma*) y la comunidad budista (*saṅgha*). Desde luego, el quinto precepto, “abstenerse de comer a deshoras”, es una broma basada en la ambigüedad de la frase *akālabhojanād viraṃṣam*, “abstenerse de comer en horas no permitidas”. Tradicionalmente, el precepto es abstenerse de beber alcohol.

<sup>111</sup> El santón responde con una alusión a la doctrina del *sāṅkhya* sobre los tres componentes del orden material: la “oscuridad” o “inercia” (*tamas*), el “deseo” o “actividad” (*rajas*) y el “bien” o la “verdad” (*sattva*).

(*En eso, entra una cortesana acompañada de dos criadas, Madhukarikā y Parabhṛtikā*)

CORTESANA.— Querida Madhukarikā, ¿dónde, dónde está mi amorcito Rāmilaka?

MADHUKARIKĀ.— Madame, el “cuñado”<sup>112</sup> dijo “ahora regreso” y se largó a la ciudad.

CORTESANA.— ¿Qué podrá ser, querida?

[110] MADHUKARIKĀ.— ¿Qué más podría ser?, le urgía ir a la tertulia.

CORTESANA.— ¿No había pasado ya la dichosa tertulia?

MADHUKARIKĀ.— Dice bien, madame. Pero por tertulia entiéndase alcohol, el mismo que emborracha y pone alegre aun a la mujer más recatada.

CORTESANA.— Entonces ve por él, date prisa.

MADHUKARIKĀ.— Como usted ordene, madame.

(*Sale*)

[115] CORTESANA.— Querida Parabhṛtikā, ¿dónde nos sentamos?

PARABHṚTIKĀ.— Siéntese un rato en esa banca de piedra, madame; ahí, debajo de ese hermoso árbol de mango en flor, y cante algo, madame.

CORTESANA.— De acuerdo, querida Parabhṛtikā.

(*Las dos se sientan y la cortesana comienza a cantar*)

Kāma, el dios del amor, se pasea por este jardín;  
ya tañe la cuerda de su arco —la música de cuclillos y abejas—,  
ya coge su flecha —el árbol florido de mango—,  
para robar el corazón incluso del asceta.

<sup>112</sup> La palabra *āvutta* significa “cuñado” como fórmula de trato afectivo para dirigirse a amigos y conocidos; sin embargo, hay un sarcasmo, pues la palabra también designa a un hombre dedicado al tráfico de la prostitución. Entiéndase entonces que Rāmilaka, el “amorcito” de la cortesana es, en realidad, su proxeneta o rufián.

ŚĀṆḌILYA (*escuchando*).— Ah, el canto de un cuclillo. No, no es el canto de un cuclillo. ¿Qué es entonces? (*Cayendo en cuenta*). ¡Es la melodía de una canción, tan dulce como el arroz con leche y mantequilla! Voy a ver. (*Se acerca un poco y mira*). ¡Oh, oh, oh! ¿Quién es esa atractiva doncella, cuya hermosura es una joya que no puede ocultarse y ella misma una gema que engalana este jardín?

PARABHṚTIKĀ.— Madame...

[120] ŚĀṆḌILYA.— ¡Oh, oh, oh, es una cortesana! ¡Afortunados los ricos [que pueden tenerla]!

PARABHṚTIKĀ.— ...cante algo más, madame.

CORTESANA.— ¿Qué tal esto?:

Envalentonado por la primavera,  
cortejado por las miradas furtivas de las doncellas,  
el dios del amor flecha el corazón de los yoguis  
con las flores arboladas de este jardín.

ŚĀṆḌILYA.— ¡Su voz destila dulzura! Escuche, su santidad.

SANTÓN.— El oído fue hecho para escuchar de verdad; no pienso involucrarme en algo tan trivial.

[125] ŚĀṆḌILYA.— No dudaría en “involucrarse” si tuviera dinero...

SANTÓN.— ¡Impertinente! ¡Guarda la compostura!

ŚĀṆḌILYA.— No se enoje. Se supone que los ascetas no deben enojarse.

SANTÓN.— No voy a hablar más...

ŚĀṆḌILYA.— Al fin actúa con sabiduría...

(*En eso, entra un emisario de Yama, el dios de la muerte*)

[130] EMISARIO DE YAMA.— Heme aquí,

El emisario del testigo de las buenas y malas acciones de los seres  
[vivos,  
del que se lleva a las criaturas cuyo paso por este mundo terminó,  
de Yama, el destructor, quien me ordena extraer el alma  
del cuerpo de todos aquellos cuyo tiempo se agotó.

Así pues,  
 Tras surcar el cielo azotado por el viento  
 y poblado de seres sobrenaturales<sup>113</sup>  
 y, bajo la sombra de una masa de nubes cargadas,  
 contemplar la tierra con sus incontables reinos,  
 ríos, junglas y montes,  
 finalmente, en un abrir y cerrar de ojos, arribé a esta ciudad por  
 orden de Yama.  
 Y bien, ¿dónde está? (*Buscando con la mirada*). Ah, es ella,  
 Rodeada de espléndidos racimos de flores  
 luminosos como el oro bruñido y cubiertos de retoños,  
 esta hermosa mujer brilla como la luna creciente  
 rodeada de rubicundas nubes al caer la tarde.

Bien, bien, aún le queda algo de karma, así que esperaré un poco  
 antes de arrancarle la vida.

PARABHṚTIKĀ.— Madame, ¿no están preciosos los pimpollos de este árbol  
*ásoka*? Voy a coger uno.

CORTESANA.— Espera, espera, yo misma lo arranco.

EMISARIO de YAMA.— ¡El momento y el lugar perfectos! Me transformaré  
 en una serpiente y, oculto en las ramas del árbol, le arrancaré la  
 vida. Aquí voy.

Presto y raudo llevo a la mansión de Yama  
 a esta sensual muchacha cubierta de fino sándalo,  
 de radiante tez morena y amena charla,  
 de anchas caderas y ojos seductores como el loto carmesí.

(*Mientras la cortesana coge el pimpollo*) Es el momento de morderla (*la  
 muerde*).

CORTESANA.— ¡Ay, algo me mordió!

[135] PARABHṚTIKĀ (*observando las ramas del árbol*): ¡Madame, hay una víbora  
 oculta entre los pimpollos del árbol!

<sup>113</sup> Se trata, específicamente, de *cāraṇas*, *siddhas* y *kinmaras*, esto es, cantantes, magos y músicos celestiales.

CORTESANA.— ¿Qué, una víbora? (*Se desploma*).

ŚĀNḌILYA (*se acerca*): ¿Qué sucede?

PARABHṚTIKĀ.— ¡Señor, una víbora mordió a la madame!

ŚĀNḌILYA.— ¡Oh, no, su santidad, una víbora mordió a esta joven cortesana!

- [140] SANTÓN.— Debe ser que su karma se agotó. Pues, como bien dicen:  
 Está escrito que a fin de experimentar su karma  
 las criaturas nazcan,  
 y cuando ese karma se agota  
 renazcan en otro cuerpo.

PARABHṚTIKĀ.— ¿Dónde le duele, madame?

CORTESANA.— Creo que me voy a desmayar. Me falta el aliento. Necesito recostarme.

PARABHṚTIKĀ.— Recuéstese, madame, descanse.

CORTESANA.— Querida, despídeme de mi madre.

- [145] PARABHṚTIKĀ.— No, no, usted misma irá y la saludará.

CORTESANA.— Y dale un abrazo a Rāmilaka de mi parte (*con estas palabras, cae inconsciente*).

PARABHṚTIKĀ.— ¡Oh, no, la madame está muerta!

EMISARIO DE YAMA.— ¡Así es, yo le arranqué la vida! Y ahora heme aquí.

Cruzando el Ganges, las montañas Vindhya,  
 y las sagradas aguas del río Narmadā,  
 los montes Sahya, los ríos Godāvārī y Kṛṣṇaveṇī,  
 el santuario de Paśupati, el río Suprayogā y la ciudad de Kāñcī,  
 las corrientes del Kāverī y el Tāmraparṇī, y los montes Malaya,  
 y atravesando a la velocidad del viento el océano,  
 más allá de Lañkā, hasta llegar a la región de Yama.<sup>114</sup>

<sup>114</sup> El emisario resume con estos versos su recorrido aéreo desde el sitio donde le arranca la vida a la cortesana hasta la morada de la muerte, un lugar indeterminado asociado con el sur. De este modo, indirectamente, el texto sitúa la trama en algún lugar cercano al Ganges, al norte de la India. De acuerdo con un comentarista tardío, se trataría de la ciudad de Pāṭaliputra, la actual Patna (véase V. Sharma, “A Note on Bhagavadajjukam”, p. 35). Desde ahí, el emisario nos invita a imaginar un viaje por ríos y montañas sagradas hasta el extremo sur del subcontinente y, una vez en el océano Índico, continuar “más allá de Lañkā”, la actual Sri Lanka. El río Narmadā atraviesa los actuales estados de Madhya Pradesh y Gujarat; el Godāvārī, la meseta

Oh, una frondosa higuera y, sentado debajo de ella, Citragupta. Le llevaré [el alma de la mujer].<sup>115</sup>

(Sale)

PARABHṚTIKĀ.— ¡Madame, madame!

[150] ŚĀṄḌILYA.— ¡Su santidad, creo que esta joven cortesana perdió la vida!

SANTÓN.— No seas tonto, nada hay más querido para una persona que su propia vida. Más bien di que la vida abandonó su cuerpo.

ŚĀṄḌILYA.— No puede ser, es usted un desalmado, sin corazón ni sentimientos, un perverso, un hipócrita, un ambicioso que se hace pasar por asceta...<sup>116</sup>

SANTÓN.— Eh, ¿qué te pasa?

[155] ŚĀṄḌILYA.— Espere, aún no termino la letanía de sus ciento ocho nombres...<sup>117</sup>

SANTÓN.— Como quieras.

ŚĀṄḌILYA.— En serio, su santidad, estoy destrozado.

SANTÓN.— ¿Por qué?

ŚĀṄḌILYA.— Era una de los nuestros.

SANTÓN.— ¿En qué sentido?

---

del Deccan. Los montes Sahya y Malaya forman parte de la cadena montañosa conocida como los Ghats occidentales, los primeros a lo largo del estado de Karnataka; los segundos, ya en Kerala. En esas montañas nacen el río Kṛṣṇaveṇī, que corre por el actual estado de Andhra Pradesh para desembocar en el mar de Bengala, y más al sur, en la región tamil, los ríos Kāveri y Tāmraparṇī. El Suprayogā aparece mencionado en otras fuentes (véase, por ejemplo, *Mahābhārata* 3.212.24) y ha sido asociado con un río menor de Tamil Nadu, pero hay dudas al respecto. Cabe notar que la palabra podría tomarse como un adjetivo para la única ciudad mencionada: Kāñcī, la capital del reino *pallava*, la actual Kāñcīpuram, en Tamil Nadu. Si esto es así, entonces podría tratarse de un elogio a la ciudad por sus cualidades escénicas o teatrales (*suprayoga*), quizá en alusión a *Las delicias de la embriaguez*, cuya trama se desarrolla precisamente en Kāñcī.

<sup>115</sup> Citragupta es el asistente de Yama que tiene a su cargo el registro de las buenas y malas acciones de cada ser vivo, y, por lo tanto, del balance final que decide el momento de su muerte.

<sup>116</sup> El discípulo usa dos expresiones coloquiales para acusar al santón de ambicioso e hipócrita. Lo llama, literalmente, una “carreta llena de arroz” (*kūraśakaṭa*) que “se rapa el cabello falsamente” (*mudhāmuṇḍa*), es decir, alguien que finge pobreza para hacerse rico.

<sup>117</sup> El texto caricaturiza la tradición de recitar himnos que contienen ciento ocho nombres (*nāmāṣṭaśata*) del dios que se desea venerar.

- [160] ŚĀṆḌILYA.— Tal como los mendicantes, no tenía ningún apego.<sup>118</sup>  
 SANTÓN.— Bien dicen que quien no tiene apegos acaba siempre manifes-  
 tando nuevos apegos según sus intereses, pues:  
 Quien sin egoísmo se consagra a alcanzar la liberación  
 y recorre el sendero recomendado por las sagradas escrituras,  
 da la espalda a los apegos [mundanos]  
 para poner su corazón en obtener virtudes.<sup>119</sup>
- ŚĀṆḌILYA.— Su santidad, no me puedo contener más. Quiero llorar al  
 lado de esa mujer.  
 SANTÓN.— ¡No, no! ¡Ni te acerques!  
 ŚĀṆḌILYA.— No se enoje. Se supone que los ascetas no deben enojarse. (*Se  
 acerca a la cortesana muerta*). ¡Ay, madame! ¡Ay, amada! ¡Ay, mujer  
 de dulce canto!
- [165] PARABHṚTIKĀ.— ¿Qué le pasa, señor?  
 ŚĀṆḌILYA.— Es amor.  
 PARABHṚTIKĀ (*para sí misma*).— Bueno, se supone que los santones sien-  
 ten compasión por todos.  
 ŚĀṆḌILYA.— Si me lo permite, quiero tocarla.  
 PARABHṚTIKĀ.— Adelante, señor.
- [170] ŚĀṆḌILYA.— Ay, madame (*toca los pies de la cortesana*).  
 PARABHṚTIKĀ.— ¡Los pies no!<sup>120</sup>

<sup>118</sup> Es una convención de los autores satíricos sánscritos equiparar a prostitutas y santones por su actitud de desapego. Como cabría esperar, la comparación permite evocar mordaces inversiones: la insensibilidad e hipocresía del santón, la sabiduría de la prostituta, etcétera.

<sup>119</sup> El santón parece dar la razón a su discípulo, pero lo hace irónicamente. Tal como el apego mundano puede transformarse en anhelo espiritual, el desapego de la mujer por los demás (sus clientes) descansaba en un apego al dinero. A la luz del sarcasmo, el pasaje aceptaría una traducción paralela, a saber: “Bien dicen que quien no muestra apego [por los demás] es porque tiene apego al dinero, pues:  
 Quién vive ajeno a cualquier obligación  
 y sigue el camino recomendado por los manuales [de cortesanas],  
 da la espalda al afecto y pone su corazón  
 únicamente en obtener ganancias”.

<sup>120</sup> Tocar los pies es un gesto de respeto regulado por jerarquías de edad, estatus social y oficio. Que un brahmán y mendicante se incline para tocar los pies de una prostituta contraviene por completo esa práctica social y, por lo tanto, se trata de un gesto escandaloso. En ese tono debe interpretarse la reacción de Parabhṛtikā.

ŚĀṆḌILYA.— Ay, estoy tan afectado que no distingo ni pies ni cabeza. Ay, y esos turgentes pechos, abultados como los frutos del cocotero, untados con sándalo y azafrán: ¡qué desgracia la mía que no pude disfrutarlos cuando ella aún estaba viva!

PARABHṚTIKĀ (*para sí misma*).— Tengo una misión. (*Alzando la voz*). Señor, por favor cuide a la madame mientras voy y traigo a su madre.

ŚĀṆḌILYA.— Corre, date prisa. Seré como una madre para esta huérfana.

[175] PARABHṚTIKĀ (*para sí misma*).— Este compasivo brahmán no abandonará a la madame. Voy por su madre (*sale*).

ŚĀṆḌILYA.— Se marchó. Ahora puedo llorar a moco tendido. ¡Ay, madame! ¡Ay, mujer de dulce canto! (*Llora*).

SANTÓN.— ¡Śāṇḍilya, qué espectáculo es este!

ŚĀṆḌILYA.— ¡Largo! ¿Acaso cree que soy como usted, sin sentimientos?

SANTÓN.— Ven aquí, hijo mío. Es hora de estudiar.

[180] ŚĀṆḌILYA.— ¿Cómo? ¿Hay alguna cura para esta pobre y desdichada mujer?<sup>121</sup>

SANTÓN.— ¿Ahora te interesa la medicina?

ŚĀṆḌILYA.— ¡Cuánta mezquindad hay en su “yoga”!

SANTÓN (*para sí mismo*).— Es obvio que este pobre no tiene sentido del decoro y por eso confunde los deberes de un asceta. De acuerdo con Maheśvara<sup>122</sup> y otros grandes maestros del yoga, encariñarse con un discípulo no es malo si se hace por compasión. Debo, pues, ganarme su confianza mostrándole lo que en verdad es el yoga. Ya sé, con mis poderes yóguicos entraré en el cuerpo de esa cortesana.

CORTESANA (*alzándose*).— ¡Śāṇḍilya, Śāṇḍilya!

[185] ŚĀṆḌILYA (*feliz*).— ¡Milagro, está viva! ¡De verdad resucitó! ¡Aquí estoy, madame!

CORTESANA.— ¡No me toques con tus asquerosas manos!

ŚĀṆḌILYA.— ¿Y eso? ¿Por qué tanta pulcritud?

CORTESANA.— Ven, hijo mío. Es hora de estudiar.

<sup>121</sup> Śāṇḍilya se refiere a la mujer como *tapasvinī*, “pobre”, para subrayar su desgracia, pero al mismo tiempo para enviar un mensaje irónico de inversión, pues la palabra significa también “asceta”.

<sup>122</sup> Literalmente, el “gran soberano”, un epíteto del dios Śiva.

ŚĀṆḌILYA.— ¿Qué? ¿También aquí hay que estudiar? Mejor regreso con su santidad (*se acerca al santón*) Su santidad... ¡Ay, su santidad está muerto! ¡Ay, elocuente maestro, célebre por sus excesos yóguicos...! Así que también los sabios mueren.

(*En eso, llega la criada Parabhṛtikā acompañada de la madre de la cortesana*)

[190] PARABHṚTIKĀ.— ¡Por aquí, por aquí, madre!

MADRE.— ¿Dónde está mi hija?

PARABHṚTIKĀ.— La madame está en el parque; una víbora la mordió.

MADRE.— ¡Ay, me muero! ¡Cuán desdichada soy!

PARABHṚTIKĀ.— Cállese, cállese, madre. ¡Parece que la madame está bien!

[195] MADRE.— ¿En serio está bien? (*Acercándose*). Vasantasenā, hijita, ¿qué sucedió?

CORTESANA.— No me toque, vieja paria.

MADRE.— ¡Pero qué demonios...! ¿Qué está pasando?

PARABHṚTIKĀ.— Debe ser que el veneno se le subió a la cabeza.

MADRE.— ¡Corre, trae un médico!

[200] PARABHṚTIKĀ.— Lo que usted diga, madre (*sale*).

(*Entra la criada Madhukarikā acompañada de Rāmilaka*)

MADHUKARIKĀ.— Apúrese, cuñado. La madame está sufriendo por su ausencia.

RĀMILAKA.—

Nada deseo más que beber del rostro  
de esa mujer de ojos grandes y dulce voz,  
como el zángano consumado,  
el néctar del delicado loto abierto.

(*Acercándose*). ¿Cómo, me vio y se queda ahí, dándome la espalda? (*Tomándola por el borde del vestido*).

Vuelve tu rostro hacia mí, oh, mujer de hermosa figura,  
como lo hace sutilmente el nenúfar ante las ondas del estanque;  
como el agua que se bebe a sorbos con la palma de la mano,  
nada me causa más placer que me lances una mirada furtiva.

CORTESANA.— ¡Eh, inmundo, suélteme!

RĀMILAKA.— ¿Qué te pasa, querida?

[205] MADHUKARIKĀ.— Desde que la víbora la mordió solo dice sandeces.

RĀMILAKA.— Ya veo.

Es evidente que la pobre perdió la conciencia y en su cuerpo vacío entró  
algún ser demoniaco.

(*Entra Parabhṛtikā con el médico*)

PARABHṚTIKĀ.— Por aquí, por aquí, señor.

MÉDICO.— ¿Dónde está?

PARABHṚTIKĀ.— Ahí está, de pie y viva.

[210] MÉDICO.— Pero la enorme víbora que la mordió debió poseerla.

PARABHṚTIKĀ.— ¿Cómo sabe?

MÉDICO.— Porque actúa de una manera muy extraña. Tráiganla, pondré  
en marcha el procedimiento para conjurar el veneno (*se sienta y  
dibuja un mándala en el suelo*). Ah, criatura retorcida de andar zig-  
zagante, entra, entra en este mándala. Descendiente de Vāsuki,  
no te muevas, no te muevas.<sup>123</sup> Y ahora, quietecita, shhh, que te voy  
a cortar la cabeza. ¿Dónde está mi hacha?

CORTESANA.— Médico estúpido, ni se atreva.

MÉDICO.— Ajá, conque bilis también.<sup>124</sup> Pondré remedio a los tres humo-  
res, bilis, aire y flema.

[215] RĀMILAKA.— Adelante, doctor. Se lo agradeceremos.

MÉDICO.— Voy por el remedio contra serpientes; son unas píldoras mag-  
níficas (*sale*).

<sup>123</sup> En la mitología, Vāsuki es el rey de las serpientes.

<sup>124</sup> El médico interpreta la grosera reacción de la mujer como un síntoma de locura, explicada por la medicina tradicional india (*āyurveda*) como una afectación de la bilis (*pitta*), uno de los tres humores corporales, junto con el aire y la flema (*vāta* y *śleṣman*).

(*En eso, entra el emisario de Yama*)

EMISARIO DE YAMA.— Ay, Yama me reprendió:

“Esta Vasantasenā no es; rápido devuélvela  
y trae a la otra Vasantasenā, aquella cuya hora llegó”.  
Si su cuerpo aún no ha sido cremado, podré resucitarla. (*Observando*). ¿Qué? ¿Pero si está vivita y coleando! Eh, ¿cómo puede ser?  
La buscona se puso en pie, pero su alma yace en mi mano:  
un milagro nunca antes visto sobre la faz de esta tierra.

(*Mirando en derredor*) Ajá, todo es un juego de ese yogui mendicante. ¿Y ahora qué hago? ¿Ya sé! Pondré el alma de la cortesana en el cuerpo del santón y cuando termine la movida la transferiré al lugar que le corresponde (*hace lo primero*).

Metida en el cuerpo de ese brahmán,  
el ánima de esta mujer  
sin duda provocará una alteración  
de naturaleza y carácter.

(*Sale*)

SANTÓN (*incorporándose*).— ¡Parabhṛtikā, Parabhṛtikā!

ŚĀṆḌILYA.— ¿¡Cómo, resucitó su santidad!?! Conclusión: los desgraciados nunca mueren.<sup>125</sup>

[220] SANTÓN.— ¿Dónde, dónde está Rāmilaka?

RĀMILAKA.— Aquí estoy, su santidad.

ŚĀṆḌILYA.— ¿Qué le ocurre, señor? Me parece como si su brazo izquierdo, en vez de portar un cántaro, como dictan los cánones ascéticos, llevara puestas pulseras de conchas.<sup>126</sup>

SANTÓN.— ¡Rāmilaka, abrázame!

<sup>125</sup> Entiéndase “desgraciado” (*duḥkhabhāgin*) sarcásticamente, en el doble sentido de la palabra, alguien que padece desgracias y alguien despreciable.

<sup>126</sup> La alusión es, por supuesto, a un movimiento afeminado de los brazos. Las pulseras y brazaletes con conchas eran un ornamento común femenino, en especial entre bailarinas y cortesanas.

- ŚĀṆḌĪLYA.— ¡Abraze su bastón!<sup>127</sup>
- [225] SANTÓN.— ¡Me vuelves loco, Rāmilaka!
- ŚĀṆḌĪLYA.— ¿Loco? ¡Está demente!
- RĀMILAKA.— Esas palabras no son dignas de un asceta, su santidad.
- SANTÓN.— Quiero un trago.
- ŚĀṆḌĪLYA.— Beba veneno... Ajá, ya voy entendiendo de qué va esta farsa.  
Ni santón ni cortesana, más bien una combinación de los dos, una  
cortesana santón [y un santón cortesana].<sup>128</sup>
- [230] SANTÓN.— ¡Parabhṛtikā, Parabṛtikā, abrázame!
- PARABHṚTIKĀ.— ¡Apártese!
- MADRE.— ¡Vasantasenā, hija mía!
- SANTÓN.— ¡Madre, aquí estoy! ¡Hola, mamá!
- MADRE.— ¿Pero qué le ocurre, su santidad?
- [235] SANTÓN.— ¿No me reconoces, mami? Rāmilaka, hoy te siento muy dis-  
tante.
- RĀMILAKA.— No le debo ninguna explicación.

(*En eso, entra el médico*)

- MÉDICO.— Traje ocho píldoras y unas hierbas. Pronto sabremos si la mu-  
jer vivirá o morirá. ¡Agua, un poco de agua! (*Acercándose a Mad-  
hukarikā*).
- MADHUKARIKĀ.— Aquí está el agua.
- MÉDICO.— Voy a machacar una píldora... Ah, no fue mordida, más bien  
está poseída.
- [240] CORTESANA.— Doctor estúpido, en vano envejeciste: no sabes nada sobre  
la muerte de los seres vivos. Dinos, según tú, ¿qué víbora la trastor-  
nó?

<sup>127</sup> En el original *kiṃśuka*, un árbol caducifolio de corteza resinosa y grandes flores rojas (*Butea frondosa*). Traduzco, sin embargo, “bastón” porque su uso religioso, para hacer con su madera instrumentos rituales y báculos para brahmanes, está bien documentado.

<sup>128</sup> El texto ofrece aquí la clave para entender propiamente el título de la obra a la luz de su motivo cardinal. Más que nombrar a sus protagonistas (el santón y la cortesana), el título anuncia la transformación de esta en aquél (“la cortesana santón”) y, por implicación, la de este en aquella (“el santón cortesana”).

MÉDICO.— ¿Qué tiene eso de especial?

CORTESANA.— ¿Algún texto canónico?

MÉDICO.— ¡[Conozco] muchos, cientos!

CORTESANA.— Anda, pues, recita un tratado médico.

[245] MÉDICO.— Escuche, madame. “Las de humor aire, las biliosas y las fle..., fle...” Ay, mi libro, ¿dónde está mi libro?

ŚĀṆḌĪLYA.— Pero qué estudiado salió el médico... Se le olvidó desde la primera línea... Nada más porque es uno de los míos: aquí está el libro.

MÉDICO.— Escuche, madame. “Las de humor aire, las biliosas y las flemáticas, he aquí la tría de serpientes que poseen un veneno mortífero; no existe una cuarta clase”.

CORTESANA.— Hay un error. Se dice “el trío de serpientes”, pues la palabra “trío” es masculina.

MÉDICO.— Al parecer la mordió una víbora experta en gramática.

[205] CORTESANA.— ¿Cuántos efectos tiene el veneno de serpiente?

MÉDICO.— Cientos.

CORTESANA.— Por supuesto que no. Son siete, a saber:

Carne de gallina, boca reseca, palidez, temblores, hipo, disnea y mareos son los siete síntomas de envenenamiento [por serpiente].

Si una persona presenta más de estos siete síntomas, entonces ni siquiera los Aśvins podrán salvarla.<sup>129</sup> Si tienes algo que agregar, dilo ahora.

MÉDICO.— Definitivamente esta no es mi especialidad. Me despido, madame. Con su permiso.

*(Sale)*

*(Entra el emisario de Yama)*

EMISARIO DE YAMA.— Aquí voy de nuevo.

<sup>129</sup> En la mitología, los Aśvins, literalmente los “gemelos”, son los médicos celestiales y, por lo tanto, los patronos de la medicina. Sobre la posible tradición médica detrás de estas afirmaciones, véase Steiner (2010, pp. 107-108).

A causa de abortos, abscesos, fiebres, gota e infecciones del oído; debido a males intestinales, problemas cardiacos, enfermedades de la vista, tumores cerebrales y muchos otros padecimientos, en este mismo instante varias almas se aprestan a emprender su viaje al reino de la muerte.

Debo ejecutar ya la orden de mi señor. (*Acercándose a la cortesana*).  
Su santidad, tiene que abandonar el cuerpo de la mujerzuela.

[255] CORTESANA.— Como usted diga.

EMISARIO DE YAMA.— Intercambiaré sus almas y luego a seguir con mis deberes (*las intercambia y sale*).

SANTÓN.— ¡Śāṇḍilya, Śāṇḍilya!

ŚĀṆḌILYA.— ¡Su santidad recuperó la compostura!

CORTESANA.— ¡Parabhṛtikā, Parabhṛtikā!

[260] PARABHṚTIKĀ.— ¡La madame vuelve a hablar como siempre!

MADRE.— ¡Vasantasenā, hija mía!

RĀMILAKA.— ¡Ah, está lúcida otra vez! Por aquí, querida Vasantasenā.

(*La cortesana sale acompañada de su séquito: Rāmilaka, sus criadas y su madre*).

ŚĀṆḌILYA.— ¿Qué fue lo que pasó, su santidad?

SANTÓN.— Es una larga historia. Te la contaré cuando llegemos a casa (*mirando al cielo*). El día se extingue y ya...

El sol poniente se hunde en el firmamento  
como oro fundido en la boca de un crisol,  
y, del mismo lustre coloreados, los cúmulos  
hacen ver el cielo como si estuviera preñado de fuego.

(*Los dos salen*)

FIN

[Bendición final]

Que en todas partes haya abundancia;  
que la gente sea solidaria;  
que el mal sea erradicado;  
que todo mundo sea feliz.

## 15. Sátira de nuestro tiempo (*Kalividāmbanam*)

### Presentación

Para concluir este recorrido por el gran estanque de la cultura clásica de la India, presento aquí la colección de 102 versos que el poeta Nīlakaṇṭha Dīkṣita escribió a propósito de la decadencia de su época o *kaliyuga*, que es también la nuestra, según la cronología mítica india. Nīlakaṇṭha Dīkṣita nació en el siglo xvii en el seno del linaje de brahmanes eruditos del sur de la India, los Dīkṣita, al que también perteneció el importante pensador Appayya Dīkṣita,<sup>130</sup> su tío abuelo y mentor. En un periodo de su carrera, Nīlakaṇṭha desempeñó diversos cargos en la corte de los Nāyaka, en la ciudad Madurai; sin embargo, tal como sugiere su poema *Śāntivilāsa*, durante su vejez se volvió un duro crítico de la vida disipada de la corte, por lo que prefirió el recogimiento y el rigor ascético propios de un renunciante. Aunque menos prolífico que su abuelo, escribió varias piezas literarias de gran calidad. En este rubro, su contribución a las letras sánscritas incluye, entre otros, tres poemas extensos, una obra de teatro y varias colecciones cortas de versos. Estas últimas pueden agruparse en dos grandes categorías: por un lado, textos religiosos que preconizan las

---

<sup>130</sup> Autor de una obra muy vasta y diversa. En particular, son célebres sus aportes a la teoría poética sánscrita en textos como *Citramimāṃsā* y *Kuvalayānanda*.

virtudes de la fe en el dios *Śiva*; por el otro, textos satíricos que exhiben el deterioro moral y espiritual de la sociedad en su conjunto, escritos entre los cuales destaca su *Kaliviḍambanam*.

La palabra *kali* hace referencia a *kaliyuga*, literalmente, la “edad de la discordia”, la última de las cuatro edades que componen un ciclo cósmico y en la que nos encontramos inmersos desde hace cinco milenios, según el cómputo tradicional indio. Un ciclo cósmico o *kalpa* describe el proceso completo de entropía material y degeneración moral a las que inevitablemente está sometida la creación. En tanto fase final de ese proceso, *kaliyuga* se caracteriza por la “discordia”, la “desavenencia” y el “conflicto” (*kali*). Es también la era bajo el dominio de la oscuridad de la ignorancia, la pobreza de espíritu y la falta de discernimiento, males que traen consigo una alteración en la escala de valores que rige la vida de los hombres. Por ejemplo, tal como refiere *Nilakaṇṭha*, la búsqueda de riqueza material (*artha*) se impone sobre la rectitud moral (*dharma*).

Por su parte, la palabra *viḍambana* puede interpretarse de dos maneras. Por un lado, con base en las acepciones de “falsedad”, “engaño”, “fiasco”, la palabra describe la naturaleza de *kaliyuga*; por otro, entendida como “burla”, “mofa” o “escarnio”, la palabra describe el espíritu del texto. *Kaliviḍambana* es, pues, una imitación burlesca o una parodia de una era caracterizada por la falsedad y la podredumbre, producto de una degradación sostenida del *dharma*. Con esta parodia, *Nilakaṇṭha* se suma a la lista de autores tardíos que abrazaron una visión catastrofista y asumieron que la decadencia era un signo de su presente inmediato, de modo que el propio término *kaliyuga* pierde su aura mítico-cosmológica y funciona casi como un sinónimo de modernidad (Sharma, 1982; Yadava, 1978). Si a esto sumamos la vigencia y la universalidad de varios de los versos, el lector sabrá perdonar la licencia al traducir *kaliviḍambanam* como “sátira de nuestro tiempo”.

En efecto, muchas cosas en esta sátira se acercan a la manera como hoy hablamos de la decadencia de los tiempos, y reflejada en ese espejo, la obra proyecta una India universal en lo que tiene de particular. El efecto quizá sorprenda: *Kaliviḍambanam* no es un catálogo de corte moralista sobre los males que aquejaron a una cultura exótica en un pasado remoto; más bien es un testimonio mordaz y a la vez sobrio, irreverente y al mismo

tiempo desencantado, de situaciones y personajes que en muchos sentidos mantienen su vigencia.

Así pues, próximos al espíritu sentencioso del aforismo, los versos en métrica simple que componen este escarnio retratan los distintos ámbitos y actores de una sociedad corrompida: eruditos, médicos, ricos y pobres, poetas y creyentes, todos desfilan ante la pluma implacable de Nīlakaṇṭha, un brahmán ortodoxo testigo de la colonización europea y, al mismo tiempo, un simple hombre de su tiempo, el nuestro propio.

La traducción se basa en el texto editado por Pierre Sylvain Filliozat a partir de varios manuscritos. Al connotado indólogo francés debemos además la primera traducción de la obra a una lengua europea. Más recientemente, Somadeva Vasudeva la tradujo al inglés, versión que también pude consultar (2005). Mi intención ha sido lograr un balance entre literalidad (Filliozat) y literatura (Vasudeva). Como apoyo, me he permitido reproducir los encabezados propuestos por Filliozat para indicar los diferentes blancos de la crítica de Nīlakaṇṭha, “los académicos”, “los médicos”, etcétera. Por último, el lector puede añadir al comienzo de cada verso la forma locativa que les es implícita: “En Kaliyuga...”

## Traducción

### *[Los académicos]*

Quien desee vencer en un debate, no necesita preocuparse por los argumentos del adversario, tampoco comprenderlos y ni [siquiera] escucharlos: ¡basta con refutarlos en automático!

Desenfado, cinismo, faltarle al respeto al oponente, burlarse de él y, claro, adular al rey: he aquí los cinco principios para vencer [en un debate].

Si el moderador es incompetente, basta con gritar para salir victorioso; si es experimentado, entonces hay que acusarlo de favorecer [al rival].

La premisa es la avidez; dinero, el *probandum*; el ejemplo, el brahmán, la conclusión, el beneficio personal.<sup>131</sup> este es el verdadero método silogístico.

<sup>131</sup> La alusión paródica es a los pasos del silogismo de acuerdo con la lógica clásica india.

[5] Quien aspira a la sabiduría debe estudiar la verdad por largo tiempo y con humildad; quien solo desea fama, dejando de lado la modestia, ha de recurrir al sensacionalismo.

Escribir y enseñar aseguran un estatus; incierto es, sin embargo, obtener por ese medio un dominio absoluto de la verdad hacia el final de la vida.

¿Quién sobre la faz de la tierra se atrevería a elogiar al tonto? Si no es porque él mismo se elogia, ¿cómo podría hallar satisfacción en la vida?

“¡Lee!”. “La clase terminó”. “Ya lo comprenderás”. Quien así enseña, ¿qué dificultades puede hallar en un texto?

Falta de visión, una fe ciega y complacencia con conocimientos superficiales: estas tres cualidades en un estudiante significan la buena fortuna para el maestro incompetente.

[10] Ahora bien, si nuestro intelecto simplemente no consigue especializarse en ninguna ciencia [no hay por qué preocuparse:] muy bien podemos llegar a ser hechiceros,<sup>132</sup> yoguis o incluso ascetas.

### **[Los hechiceros]**

Si completa exitosa y prontamente su trabajo, el hechicero obtiene celebridad; dinero, si se demora prescribiendo toda clase de rituales onerosos.

El hechicero es, de verdad, muy afortunado: obtiene ganancias tanto de la felicidad de los venturosos como de la desgracia de los infelices.

En el caso del hechicero, tanto el silencio nacido de la ignorancia como la conducta excéntrica son sinónimos de grandeza.

### **[Los astrólogos]**

Puesto que su [trabajo] depende de un conocimiento completo del movimiento (*cāra*) de los planetas, el astrólogo nunca predecirá el futuro a un

<sup>132</sup> En el original *māntrika*, es decir, un experto en mantras o conjuros, normalmente un iniciado tántrico. El tono satírico justifica traducir de manera genérica como “hechicero”.

rey sin haber primero consultado a sus espías (*cāra*).<sup>133</sup>

[15] Si la consulta es sobre embarazo, el astrólogo siempre tendrá éxito si predice niño al padre y niña a la madre.

Si la consulta es sobre longevidad, el astrólogo siempre augurará una larga vida. Quienes sobrevivan lo tendrán en muy alta estima; quienes mueran, ¿a quién llamarán a cuentas?

El astrólogo siempre se expresará con cierta ambigüedad, dirá que hay dos posibilidades, dos plazos distintos.

Prediciendo riquezas al pobre y todavía más abundancia al rico, el astrólogo se granjea siempre la admiración de toda la gente.

Si predice ganancias del cien por ciento, el astrólogo recibe algo de buyo; si predice ganancias del mil por ciento, una comida completa; pero si comete un error, su pago es la censura eterna.

[20] Puede escudriñarse la faz de la tierra hasta sus confines y no se hallará un solo rincón, por más pequeño que sea, en el que no haya un astrólogo.

Algunos conocen los días,<sup>134</sup> otros, los planetas y algunos más, las constelaciones. Quien posee estos tres conocimientos es Vācaspati en persona.<sup>135</sup>

Adivinos, idólatras e intérpretes de sueños: he aquí los tres enemigos naturales del astrólogo.

### [Los médicos]

A los médicos no les interesa la gente saludable ni quienes padecen enfermedades incurables; los enfermos crónicos y los hipcondriacos son su verdadera mina de oro.

<sup>133</sup> El sarcasmo se basa en el doble significado de la palabra *cāra*. No es conociendo el “movimiento” de los planetas que el astrólogo ofrece predicciones al rey; en realidad lo hace con la ayuda de “espías”.

<sup>134</sup> Más exactamente las distintas fases del día, cada una influida por cierta conjunción astral.

<sup>135</sup> Vācaspati, también conocido como Bṛhaspati, es el preceptor de los dioses. La mofa radica, desde luego, en que ser un experto en astrología representa, en la corrompida era moderna, la cumbre del conocimiento.

Un médico nunca debe mostrar ni demasiada confianza ni un temor desmedido. Despreocupado en el primer caso, desesperanzado en el segundo, el enfermo no querrá pagarle.

[25] El médico debe prescribir un tratamiento sencillo, pero una dieta muy difícil de llevar. Si el enfermo se cura será por la grandeza del médico, si empeora será por no haberse apegado a la dieta.

En la casa del enfermo, son las mujeres quienes explican al médico todos los detalles: la patología, el diagnóstico, el régimen a seguir e incluso el remedio.

Es lentamente, a medida que las enfermedades se propagan y los pacientes fallecen, que los médicos aprenden los principios de su ciencia.

Primero, por haberle hecho venir; luego, para comprar medicinas, y por último, en reconocimiento a su labor: el médico siempre exige dinero.

Tan pronto como un médico encuentra a un paciente al que puede sacarle dinero, parientes, astrólogos y hechiceros hacen acto de presencia.<sup>136</sup>

[30] Al principio, el paciente es amable con el médico; luego, más o menos generoso para pagar; pero a medida que se alivia se torna indiferente, y apenas hace las abluciones finales no quiere volver a saber de él.<sup>137</sup>

La astrología, la hechicería, la medicina y el arte de adular<sup>138</sup> son re-dituables por sí solas, aunque muy difícil de hallarlas todas juntas en una misma persona.

### *[Los poetas]*

Mentira y adulación: la combinación perfecta para hacerse rico; honestidad y sabiduría: la combinación que conduce a la pobreza.

Servil a cambio de un puñado de arroz, el poeta logra disimular su cobardía, maldad, avaricia y estupidez.

<sup>136</sup> Con el fin, evidentemente, de obtener también algún beneficio.

<sup>137</sup> Baño ritual que indica la recuperación total del enfermo.

<sup>138</sup> Es decir, el arte literario, reducido a mero ejercicio de zalamería al servicio del mejor postor. Nilakaṅṭha introduce así el siguiente blanco de su crítica: los poetas.

Ansioso por lanzar sus loas, al poeta poco le importa si hay una razón real para hacerlo, e incluso cuando no hay nada que elogiar, su lengua no deja de moverse.

[35] Incapaces de apreciar por sí mismos las virtudes de las cosas, los poetas se dedican a exaltar lo consabido. ¡Cuánta tinta no han desperdiciado para describir un insecto tan insignificante como la abeja!

La poesía simplemente no tiene parangón: les sirve a sus autores para hacerse de aldeas, caballos, elefantes y, en el peor de los casos, comida, vestido y buyo.

El arte literario la hace parecer hermosa, otros comercian con ella y algunos más la corrompen: es la Palabra apenas segunda respecto al Ser supremo.<sup>139</sup>

Esa gentuza que se dedica a exaltar a supuestos héroes a pesar de haber recibido el don de la palabra, si encontrara a la vaca que otorga todos los deseos, ¡seguramente la engancharían a la yunta!

Al elogiar pseudohéroes y proferir toda clase de disparates, ¡qué lejos están los poetas, los portavoces de la grandeza del deseo, de poder trascender la existencia mundana!

[40] En cambio, quien presta completa atención a cualquier historia, descripción o metáfora que tenga por tema a Śiva, sin duda trasciende incluso el *samādhi*.<sup>140</sup>

### [Los parientes]

Una esposa, sus padres y también su hermana y su hermano: el dios de la discordia le otorgó a los hombres estos otros cinco alientos vitales.<sup>141</sup>

<sup>139</sup> Para Nīlakaṇṭha, el poeta corrompe la sacralidad original del lenguaje, la Palabra primordial o *śabdabrahman*.

<sup>140</sup> De acuerdo con el yoga clásico y otras tradiciones, el *samādhi* es la absorción interior contemplativa que corresponde a la experiencia de la liberación. Aquí y en los versos 53 y 101, Nīlakaṇṭha hace explícita su filiación religiosa, el culto al dios Śiva, presentado como la única vía para escapar a la decadencia de los tiempos.

<sup>141</sup> De acuerdo con las tradiciones médica y religiosa, el hombre posee cinco alientos vitales. Concedidos al momento de nacer, estos cinco alientos conforman el sustrato mismo de la vida y son, por lo tanto, el fundamento de toda actividad física y mental. Los cinco alientos

Pese a ser unos completos desconocidos, yernos, sobrinos, tíos y demás parentela de la esposa devoran todo en casa del marido como las ratas.

La madre es el poder detrás del tío materno; la hija, el poder detrás de los yernos; la esposa, el poder detrás del suegro. El huésped depende, en cambio, únicamente de sí mismo.

El yerno actúa con malicia solo mientras su cuñado es aún un niño, pero apenas este comienza a crecer, aquel se corrige. Cuando el cuñado comprende finalmente las cosas, el yerno sale huyendo.

[45] Casarse con la hija mayor, tener un cuñado todavía pequeño, una suegra independiente y un suegro de viaje: he aquí el combo completo de buena suerte para cualquier yerno.

Llevando consigo joyas, vestidos, cacerolas y juguetes para los niños, la hija saquea la casa [de sus padres] en una sola visita.

La mujer siempre dirá que sus familiares son austeros y frugales en la mesa, mientras que los de su marido, unos glotonos, adictos a los lácteos<sup>142</sup> e incluso unos ladrones.

Tener dos mujeres bendecidas con muchos hijos y una hermana soltera: esta es, para cualquier jefe de familia, la combinación conocida como “pleito eterno”.

Dos esposas, muchos hijos, pobreza, enfermedades y unos padres ancianos: cada una de estas cosas es peor que el infierno mismo.

### **[Los prestamistas]**

[50] Basta recordarlo para que el cuerpo desfallezca; basta mirarlo para que el espíritu sucumba: ¡ay, así de poderoso es el demonio llamado “prestamista”!

---

otorgados por Kali o el dios de la discordia, a saber, esposa, suegros, cuñada y cuñado, representan una especie de gracia invertida, literalmente de desgracia: el don que le arruina la vida a los hombres.

<sup>142</sup> El contraste radica en que una comida “austera” o *śuṣka*, literalmente “seca”, es por definición aquella preparada sin la riqueza de sabores y texturas que proporcionan los lácteos conforme a los estándares culinarios de la India.

Incluso la muerte espera hasta el último momento antes de llevarse a las personas. Para la llegada del prestamista no hay, en cambio, hora pactada que valga.

Quizá no notemos los colmillos en su boca ni la red en sus manos,<sup>143</sup> pero basta mirar al prestamista para que nuestro corazón se estremezca.

### **[La pobreza]**

Si se trata de un enemigo, pueden hacerse las paces; para toda enfermedad hay una cura; la meditación en Mr̥tyuñjaya<sup>144</sup> nos salva de la muerte: en cambio, contra la pobreza no existe ningún remedio.

Nos empuja a seguir caminando, hace tolerables el frío y el calor, atiza el fuego digestivo: la pobreza es la medicina suprema.

[55] La voz temblorosa, la mirada apagada, los pies agrietados: como si fuera la condena de un rey, la pobreza nos condena a mendigar.

Se tragan el desdén de los reyes; se alimentan de cosas impuras: para los más ricos en el ejército de los desposeídos, incluso las piedras son comestibles.

Para el pobre no existen ni ladrones ni delatores ni herederos ni reyes. Entendida en su esencia misma, la miseria es superior aun a la nobleza.

### **[La riqueza]**

Un poco de dinero es suficiente para hacer surgir el egoísmo, atraer ladrones y alentar herederos.

El hombre rico siempre se mofa del hombre educado, pero tan pronto pierde un poco de su riqueza, él mismo se convierte en hazmerreír.

[60] Tomar los halagos como razonamientos bien fundados, sentirse tocado por los dioses y creer que los demás son, en cambio, simples insectos: he aquí los signos del nuevo rico.

<sup>143</sup> Los colmillos y la red son parte de la parafernalia de Yama, el dios de la muerte.

<sup>144</sup> Literalmente, “el que vence a la muerte”, epíteto del dios Śiva.

Aunque escuchan, piden que se les repita; aunque ven, no entienden. Para el rico, incluso las burlas son halagos.

Aun los allegados a un hombre cegado por la locura del dinero, de común acuerdo se burlan de él en su propia cara cual si fueran chiquillos, borrachos o demonios.

Halagado siempre por aquellos a quienes él debería honrar, atendido por aquellos a quienes él debería servir: con todo, el rico no siente ni temor ni vergüenza.

La mala influencia astral dura apenas un instante; una borrachera, unas cuantas horas, pero la embriaguez del dinero le dura al ignorante tanto como dura el cuerpo.

[65] La fortuna hace acto de presencia no más de un mes o una quincena, para esfumarse después, pero la perturbación que provoca se queda para siempre como el olor del ajo.

Mientras que el *kodrava*<sup>145</sup> adormece la garganta y el buyo aturde el corazón, la embriaguez del dinero se siente en todo el cuerpo y afecta incluso el semblante de la esposa y los hijos.

Cabe esperar que quien tuvo o tiene dinero pierda irremediablemente la cabeza, pero ¿cómo explicar que el delirio se propague a toda la familia, cual si fuera lepra o epilepsia?

Cinco o seis centavos<sup>146</sup> en la mano son suficientes para querer aleccionar a los demás sobre ciencia, menospreciar a los sabios y ya no se diga olvidar la propia casta.

Aun cuando mantenga a sus dependientes o sea generoso con los necesitados, tan pronto un rico da señales de necesitar ayuda, todos le dan la espalda.

<sup>145</sup> Tipo de mijo (*paspalum scrobiculatum*) con el que los más pobres preparan un bodrio de efecto adormecedor.

<sup>146</sup> Literalmente, “cinco o seis *varāṭas*”, la concha del molusco *cypraea moneta*, empleada como moneda de la más baja denominación.

**[Los informantes]<sup>147</sup>**

[70] Sin duda, el informante carga con el peso completo de la riqueza mundial. De otro modo, ¿por qué estaría tan empeñado en aligerar ese peso?<sup>148</sup>

¿Compensa el rey el esfuerzo de su informante de manera justa? Dos y hasta tres veces más será la muerte quien lo consienta.

Repetir mantras en los santuarios de Gokarna y Bhadrakarna destruye el karma negativo; hacerlo en los oídos del rey consume al instante el karma completo.<sup>149</sup>

Ni el informante malvado ni el bienintencionado buscan un beneficio personal; ninguno actúa por órdenes de alguien más; su único interés son los otros.<sup>150</sup>

Que un buitre se pose en lo alto de la casa es presagio de una calamidad futura. Que un [informante] malvado ronde la casa es presagio de una desgracia inmediata para todos.

**[Los avaros]**

[75] Ayuno extremo si se trata de observancias religiosas; como medicina, escapar comidas, y durante los sacrificios repetir además mantras: todo esto complace al mezquino.

<sup>147</sup> En el contexto cortesano, personas dedicadas a espiar a los demás y dar informes puntuales sobre su comportamiento, por lo general, al rey. Así, el término (*piśuna*) acepta distintas traducciones, desde un simple “informante” o “soplón” hasta un “delator” o “traidor”.

<sup>148</sup> La ironía descansa en las implicaciones de las palabras “pesado” y “ligero”. Lo pesado es sinónimo de “importancia”, “respetabilidad”, mientras que, por añadidura, lo ligero es “insignificante” o “innoble”. Que el informante se empeñe en “aligerar” la riqueza significa, entonces, que con calumnias busca desprestigiar fortunas ganadas honrosamente.

<sup>149</sup> Es decir, cuando un informante “murmura sus mantras” en la presencia del rey, ya sea para delatar o calumniar, arruina por igual el karma positivo o negativo de la gente.

<sup>150</sup> Hay un doble sentido que solo puede reproducirse con una traducción paralela. Entonces, en el caso del informante malvado: “no atiende sus asuntos, ignora las órdenes de sus superiores, se entromete en la vida de los demás”; en el caso del bienintencionado: “es desinteresado, independiente y altruista”.

Tal como el pobre teme al rico pensando: “¿Qué me irá a decir?”, del mismo modo, el avaro teme al pobre pensando: “¿Qué me irá a pedir?”.

Al ver la montaña Meru en cada puñado de comida ofrecido como dádiva, el avaro vuelve literal el significado de las escrituras sobre la hospitalidad.<sup>151</sup>

Incluso el tesorero de los demonios se torna generoso en la presencia de su señor; en cambio, el avaro jamás da nada a nadie.

Los necesitados imploran a los caritativos, los caritativos, a su vez, a los necesitados: con semejante inversión de papeles, ¡ay!, ¿quién es superior y quién inferior?

[80] “¿Quién cuidará de mis bienes cuando yo me vaya?": es únicamente movido por esta convicción que el avaro tolera comer.

Cuando un avaro desea pasar una larga temporada como huésped, apenas llega ya está con que se va, y cada día que pasa repite que ahora sí se marcha, pero siempre tiene algún pretexto para no hacerlo.

### [Los creyentes]

El vulgo da uno por el hombre de letras, diez por el poeta, cien por el actor, mil por el impostor, mas nada por el sacerdote ortodoxo.

Solo después de haber complacido en todo a un intercesor, el creyente practica el ascetismo más extremo;<sup>152</sup> solo ocultando su falta de determinación persigue sus metas.

“De un lado, todas las escrituras; del otro, la madera del árbol sagrado”. Quien así habla lo hace solo por decir algo: en realidad considera superior al árbol sagrado.<sup>153</sup>

<sup>151</sup> Es decir, su mezquindad “materializa” la promesa de las escrituras de que todo alimento dado como limosna será recompensado en la otra vida con una abundancia tal que sólo puede compararse con la mítica montaña Meru.

<sup>152</sup> Es decir, en esta época el creyente hace depender su fe en las señales favorables de un intercesor o consejero (*ghaṭaka*).

<sup>153</sup> Nīlakaṇṭha crítica a los devotos de Viṣṇu o *vaiṣṇavas*, quienes atribuyen un valor sagrado al árbol *tulasī* (*ocimum tenuiflorum*), del que colocan una mata a la entrada de las casas y con su madera hacen rosarios. La crítica apunta al hecho de convertir un árbol en objeto de culto por encima de las escrituras.

[85] Al enumerar las propiedades del árbol sagrado, el médico Vāhata olvidó mencionar dos cualidades más: como causa de la ilusión universal y como fuente de riquezas.<sup>154</sup>

Seis son los medios con los que el tonto se gana la vida: un taparrabos, hierba santa, un rosario, untarse cenizas, guardar silencio y sentarse en el mismo sitio [todos los días].<sup>155</sup>

Establecerse en un sitio de peregrinaje con reputación, decirse discípulo de un maestro renombrado pero ya fallecido, enseñar una y otra vez lo mismo: estos son los pasos seguidos por los cazafortunas.

Si se masculla el mantra: “Es una tradición”; cuando un ritual presenta lagunas: “Es el método”; si la conducta es inapropiada: “Se trata de una costumbre local”. Esta es la manera eficaz de responder a los que protestan.

Nunca se debe profesar una religión en vano: quien hace proselitismo y hace llegar la buena nueva a un mecenas actúa como verdadero creyente.

[90] Para despertar en los demás una fe inmediata basta llevar siempre un rosario en la mano y cerrar los ojos cada cierto tiempo mientras se proclama: “Todo es *brahman*, el absoluto”.

Fingiendo hacer abluciones en el río hasta el mediodía, venerando a los dioses entre la muchedumbre y vistiendo siempre ropas immaculadas: esta es la manera como se gana la vida el hipócrita.

Si la audiencia es numerosa, entonces el ritual cotidiano se prolonga. En la ausencia de espectadores, todo es acertado.

¿Qué necesidad tiene de hacer prácticas religiosas quien sin más puede derramar lágrimas o erizar su vello? No hay rey que no se convierta en su lacayo.

### [Los malvados]

Si después de castigarlos se vuelven peores, ¿qué se puede esperar si se es complaciente con ellos? Lo único que funciona con la gente malvada es, por lo tanto, el destierro.

<sup>154</sup> Vāhata o Vāgbhaṭa es el autor del *Aṣṭāṅgahr̥daya*, un importante tratado de medicina.

<sup>155</sup> Nilakaṇṭha se burla ahora del falso creyente de Śiva, quien usa la parafernalia del culto como *modus vivendi*. Tenida como sagrada, la hierba *darbha* o *kuśa* se usa en todo tipo de ceremonias rituales.

[95] Si algo enfurece a la gente perversa, es recibir nada o muy poco. Siempre esperan que se les dé todo, de lo contrario se tornan hostiles.

Lo mejor es no tener ninguna amistad con la gente malvada, pues hacerlo despierta su envidia. Formalizar una alianza con sus descendientes en verdad solo trae infortunios.

Cuando convergen la prole, la ignorancia, el infundio y la pobreza, más vale darle la bienvenida al horizonte.<sup>156</sup>

El Creador le dio al hombre malvado un corazón para intuir las debilidades de la gente, un oído para enterarse de chismes y una voz para señalar los defectos de los demás.

### [Epílogo]

Tal como el escorpión causa pavor debido al veneno que guarda en la cola, así también el Tiempo causa horror debido a *kaliyuga*, su décima parte.<sup>157</sup>

[100] ¡Saluciones a la gloriosa era de la discordia, en la que la palabra de la esposa es verdad revelada,<sup>158</sup> la religión es un medio para enriquecerse y las fantasías personales son la norma!

Es cierto que el mundo entero está a merced de esta era, mas ¿qué puede hacerle el Tiempo a quienes nos hemos refugiado en Kālākāla, el Destructor del Tiempo?<sup>159</sup>

Aplaudida en la corte, esta *Sátira de nuestro tiempo* (*Kaliviḍambanam*) fue compuesta por el poeta Nīlakaṇṭha para beneplácito de la gente sabia.

<sup>156</sup> Literalmente “gloria al horizonte”, la expresión parece sugerir que ante una “confluencia” tan aciaga lo mejor es retirarse, quizás en un sentido espiritual.

<sup>157</sup> El Tiempo (*kāla*) es aquí identificado con un *kalpa* o ciclo cósmico completo. Puesto que un *kalpa* comprende diez mil años divinos, de los cuales los últimos mil corresponden a *kaliyuga*, esta constituye la décima parte de un ciclo cósmico.

<sup>158</sup> Literalmente, la era “en la que la palabra de la esposa son los Vedas”.

<sup>159</sup> El Tiempo (*kāla*) es también Yama o el señor de la muerte. Por su parte, Kālākāla, “el tiempo más allá del tiempo” y “aquel que destruye la temporalidad”, es el dios Śiva.

## Escritura y pronunciación del sánscrito

El sánscrito posee vocales breves y largas. Estas últimas duran el doble que las primeras y se las distingue por el macrón ( $\bar{a}$ ,  $\bar{i}$ ,  $\bar{u}$ ,  $\bar{r}$ ); por ejemplo, *kāma*, *rūpa*, etcétera. Las vocales compuestas *e*, *o*, *ai* y *au* también son siempre largas; por ejemplo, *devī*, *śaiva*, etcétera. Por su parte, *ṛ* es un sonido vocálico sordo retroflejo; su pronunciación aproximada, con la lengua doblada y tocando el paladar, es *ri*, por ejemplo, en *Ṛgveda*. La misma posición de la lengua vale para el fonema *ḷ*.

Las consonantes aspiradas (*kh*, *ch*, *th*, *dh*, etc.) son fonemas simples. Se pronuncian emitiendo un ligero resoplo. Ejemplos: *bhakti*, *dharma*, etcétera.

La *g* es siempre gutural, incluso seguida de las vocales *i* y *e*, de modo que, por ejemplo, *gītā* se pronuncia [guītā]. La *ñ* es una nasal gutural sin equivalente exacto en español; nuestra *n* en palabras como *mango* o *ganga* son ejemplos cercanos. Piénsese en Śaṅkara, uno de los nombres de Śiva.

La consonante palatal *c* se pronuncia como nuestra *ch*. Entonces, *cakra* se escucha [chakra]. Por su parte, la consonante *j*, también palatal, se pronuncia aproximadamente como nuestra *ll*. Por lo tanto, *japa* se pronuncia [llapa].

Las consonantes con un punto abajo son cerebrales o retroflejas (*ṭ*, *ṭh*, *ḍ*, *ḍh*, *ṇ*, *ṣ*). Se pronuncian doblando la punta de la lengua hacia atrás y tocando la cavidad del paladar; por ejemplo, *haṭha*, *Kṛṣṇa*, etcétera.

Las semivocales *y*, *r*, *l*, *v* son siempre suaves.

La sibilante *ś* se aproxima al sonido inglés y alemán *sch*. Śiva se pronuncia [shiva].

La *h* es siempre aspirada; su pronunciación se asemeja a nuestra *j*. *Mahābhārata* se pronuncia [majābhārata].

Algunas palabras sánscritas de uso corriente, como *yoga*, *yogui*, *samsara* o *mándala*, aparecen en su forma castellanizada. Los nombres propios, incluidos los de colecciones de textos (Upaniṣads, Purāṇas, etc.) y dinastías (Gupta, Kauravas, etc.), aparecen en redondas e inicial mayúscula. El resto de los términos sánscritos aparece en cursivas. Por último, el plural de todas las palabras sánscritas fue castellanizado; no así el género, que reproduce el original (por ejemplo, las Upaniṣads, la *Bhagavadgītā*, etcétera).

## Cronología de los textos

Siglo XII a. e. c. aproximadamente	<i>Ṛgveda</i>
Siglos VIII-VII a. e. c. aproximadamente	<i>Śatapathabrāhmaṇa;</i> <i>Maitrāyaṇīsaṃhitā;</i> <i>Chāndogyopaniṣad</i>
Siglo V a. e. c.	<i>Yāska, Nirukta</i>
Siglos IV a. e. c.-IV e. c. aproximadamente	<i>Rāmāyaṇa; Mahābhārata</i> <i>(Bhagavadgītā)</i>
Siglo II a. e. c.	<i>Patañjali, Mahābhāṣya;</i> <i>Vasiṣṭha,</i> <i>Dharmasūtra; Baudhāyana,</i> <i>Dharmasūtra;</i> <i>Sāmaññaphalasutta</i>
Siglo I a. e. c. aproximadamente	<i>Kauṭilya, Arthaśāstra</i>
Siglos I-II aproximadamente	<i>Mānavadharmasāstra;</i> <i>Akṣapāda</i> <i>Gautama, Nyāyasūtra;</i> <i>Pāśupatasūtra</i>
Siglo IV	<i>Nāṭyaśāstra; Vātsyāyana,</i> <i>Kāmasūtra; Patañjali,</i> <i>Yogasūtra</i>

Siglo v	Kālidāsa, <i>Meghadūta</i> , <i>Raghuvamśa</i> , <i>Mālavikāgnimitra</i> , <i>Vikramorvaśīya</i> , <i>Abhijñānaśākuntalam</i> ;
Siglo vi	Bhartrhari, <i>Śṛṅgāraśataka</i> ; <i>Caturbhāṇa</i> ; Śūdraka, <i>Mṛcchakaṭikā</i>
Siglo vii	Dharmakīrti, <i>Prāmaṇavārttika</i> ; Mahendravarman I, <i>Mattavilāsa</i> , <i>Bhagavadajjukam</i> ; Bhavabhūti, <i>Mālatīmādhava</i> , <i>Uttararāmacarita</i> ; Bāṇabhaṭṭa, <i>Kādambarī</i> ; <i>Brahmayāmalatantra</i> ; Kumārila Bhaṭṭa, <i>Ślokavārttika</i> , <i>Tantravārttika</i> ; Bhāmaha, <i>Kāvyaḷaṅkāra</i>
Siglo viii	Daṇḍin, <i>Daśakumāracarita</i> ; <i>Guhyasamājatantra</i> ; <i>Mālinīvijayatantra</i>
Siglo ix	Ānandavardhana, <i>Dhvanyāloka</i> ; Medhātithi, <i>Manubhāṣya</i> ; Jayarāśi, <i>Tattvopaplavasimha</i>
Siglo x	Abhinavagupta, <i>Abhinavabhāratī</i> , <i>Tantrāloka</i> , <i>Locana</i> ; Udayana, <i>Nyāyakusumāñjali</i>

Siglo XI	<p>Kṣemendra, <i>Samayamātrkā</i>,  <i>Kalāvilāsa</i>; Kalhaṇa,  <i>Rājatarāṅgiṇī</i>;  Kṛṣṇamiśra,  <i>Prabodhacandrodaya</i>;  Somadevabhaṭṭa,  <i>Kathāsaritsāgara</i></p>
Siglo XIV	<p>Vedāntadeśika,  <i>Haṃsasandeśa</i>;  <i>Adhyātmarāmāyaṇa</i></p>
Siglo XVI	<p>Tulsidās, <i>Rāmcaritamānas</i></p>
Siglo XVII	<p>Jagannātha, <i>Rasagaṅgādhara</i>,  <i>Āsaphavilāsa</i>, <i>Bhāminīvilāsa</i>;  Nilakaṇṭha Dikṣita,  <i>Kaliviḍambanam</i>;  Mādhava, <i>Śaṅkaradigvijaya</i></p>



## Nota editorial

Como mencioné en el prefacio, los ensayos “El dilema detrás de la grieta” (capítulo cuatro), “Hipocresía religiosa” (capítulo siete) y “Otras periferias” (capítulo nueve), así como las traducciones “El nacimiento de la poesía” (*Rāmāyaṇa* 1.1-4), “La gran partida” (*Mahābhārata* 17-18) y la farsa en un acto “El santón y la cortesana” (*Bhagavadajjukam*), son trabajos inéditos que completé expresamente para este libro. Por su parte, la traducción del último libro del *Nāṭyaśāstra*, incluida en “El nacimiento del teatro” (capítulo doce), también es inédita. No así la traducción del primer libro de ese texto, que publiqué previamente en la revista *Nova Tellus* (32-1, 2018) con el título “Los orígenes del teatro. Traducción anotada del primer libro del *Nāṭyaśāstra*”.

Los demás ensayos que conforman el libro, así como la traducción *Sátira de nuestro tiempo* (*Kaliviḍambanam*), se remontan a publicaciones anteriores. En todos los casos revisé esas primeras versiones y en algunos los cambios son sustanciales. Así pues, el primer capítulo, “La vía de la literatura”, recoge las ideas centrales del artículo “Lo profano en lo sagrado: identidad religiosa y literaria en el *Rāmāyaṇa*”, publicado en la revista de la Universidad de los Andes *Humana del Sur* (17, 2014). Una primera versión del segundo capítulo, “La vía del teatro”, se publicó en la revista de la Universidad de Sevilla *Habis* (45, 2014) con el título “Persuasión y mito en los orígenes del drama sánscrito. A propósito del primer libro del *Nāṭyaśāstra*”. Por su parte, “El deseo demonizado y reivindicado”, el tercer

capítulo de este libro, apareció en una primera versión en *Acta Poética* (38-1, 2017) con el título “La visión de Lañkā en el *Rāmāyaṇa* de Vālmiki: una poética de la vida secular”. El cuarto capítulo, “Mensajes de amor”, es una revisión a fondo del artículo “El mensaje de amor en la poesía sánscrita: Kālidāsa y Vedāntadeśika”, publicado en la revista de El Colegio de México *Estudios de Asia y África* (135, 2008). “El oficio más antiguo del mundo” se basa en “El personaje de la prostituta en la literatura sánscrita clásica: historia y significado”, publicado como capítulo en el libro que coedité con Wendy Phillips, *Inventar la India: representaciones disciplinarias a partir de la historia, las humanidades y las artes* (UNAM, 2019). Publicado en la revista *Estudios de Asia y África* (147, 2012), el artículo “El argumento indio sobre la existencia de Dios: una lectura a través de sus críticos”, sirvió de base, con numerosos cambios, para el octavo capítulo de este libro, “¿Existe Dios?”. Por su parte, “Poesía sánscrita en la corte mogola” es una nueva versión del artículo “La modernidad de la imaginación en Jagannātha Paṇḍitarāja”, publicado en la revista de la Universidad de Palermo *Journal de Ciencias Sociales* (9, 2017). Por último, con el título “Sátira de Kaliyuga. Colección de 102 versos atribuida al poeta Nīlakaṇṭha Dīkṣita”, la traducción que cierra el libro, titulada ahora simplemente “Sátira de nuestro tiempo”, apareció en una primera versión en la revista *Estudios de Asia y África* (136, 2008).

## Referencias bibliográficas

- Abhinavagupta (1926-1964), *Abhinavabhāratī*, en *Nāṭyaśāstra*, Ramakrishna, M. K. (ed.), 4 vols., Vadodara: Oriental Research Institute.
- Abhinavagupta (1986), *Īśvarapratyabhijñāvivṛtivimarśinī*, Pandey, K. C. (ed.), 3 vols., Delhi: Motilal Banarsidass.
- Abhinavagupta (1998), *Locana*, en *Ānandavardhana, Dhvanyāloka*, Durgāprasād, P. y Parab, K. P. (eds.), Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Abhinavagupta (1918-1938), *Tantrāloka*, Rāma, M. y Shāstrī, M. K. (eds.), Shrinagar: Research Department of Jammu and Kashmir.
- Adhyātmarāmāyaṇa* (1999), Menon, K. P. A. (ed.), Delhi: Nag Publishers.
- Ānandavardhana (1998), *Dhvanyāloka*, Durgāprasād, P. y Parab, K. P. (eds.), Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Aśvagoṣa (1990), *Buddhacarita*, Johnston, E. H. (ed.), Delhi: Motilal Banarsidass.
- Baldissera, F. (2016), “Ways of Presenting Love in Ancient Sanskrit Literature”, *Interfaces*, núm. 2, pp. 34-51.
- Bāṇabhaṭṭa (1928), *Kādambarī*, Kale, M. R. (ed.), Bombay: Nirnaya Sagar Press.
- Bansat-Boudon, L. (1992), *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, París: EFEO.
- Baudhāyana (2005), *Dharmasūtra*, Olivelle, P. (ed.), Delhi: Motilal Banarsidass.

- Bhagavadgītā* (1945), Belvalkar, S. K. (ed.), Pune: Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Bhāmaha (1928), *Kāvyaḷaṅkara*, Sarma, B. N. y Upadhyaya, B. (eds.), Benares: Chowkhamba Sanskrit Series.
- Bhartṛhari (2005), *Śṛṅgāraśataka*, Bailey, G. (ed.), Nueva York: New York University Press.
- Bhavabhūti (1989), *Mālatīmādhava*, Coulson, M. (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Bhavabhūti (2007), *Uttararāmacarita*, Pollock, S. (ed.), Nueva York: New York University Press.
- Bilimoria, P. (2001), “Hindu Doubts about God: Towards a Mīmāṃsā Deconstruction”, en Perret, R. W. (ed.), *Indian Philosophy: A Collection of Readings*, vol. 4, Nueva York: Garland Publishing, pp. 87-105.
- Bisgaard, D. (1994), *Social Conscience in Sanskrit Literature*, Delhi: Motilal Banarsidass.
- Bloomfield, M. (1924), “On False Ascetics and Nuns in Hindu Fiction”, *Journal of the American Oriental Society*, núm. 44, pp. 202-242.
- Bloomfield, M. (1917), “On the Art of Entering Another’s Body: A Hindu Fiction Motif”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 56, núm. 1, pp. 1-43.
- Brahmayāmalatantra* (2015-2018), Hatley, S. y Kiss, C. (eds.), 2 vols., Pondichéry: Institut Français d’Indologie/École Française d’Extrême-Orient.
- Bṛhadāranyakopaniṣad* (1991), en *Upaniṣads*, Olivelle, P. (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Brockington, J. (2000), *Epic Threads*, Delhi: Oxford University Press.
- Buitenen, J. A. B. van (1971.), “The Hermit and the Harlot”, *Mahfil*, vol. 7, núm. 7, pp. 149-166.
- Burrow, T. (1955), *The Sanskrit Language*, Londres: Faber & Faber.
- Busch, A. (2010), “Hidden in Plain View: Brajbhasha Poets at the Mughal Court”, *Modern Asian Studies*, vol. 44, núm. 2, pp. 267-309.
- Chāndogyopaniṣad* (1991), en *Upaniṣads*, Olivelle, P. (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Daṇḍin (1966), *Daśakumāracarita*, Kale, M. R. (ed.), Delhi: Motilal Banarsidass.

- De, S. K. (1955), “Wit, Humor and Satire in Ancient Indian Literature”, *Our Heritage: Bulletin of the Department of Postgraduate Training and Research*, vol. 3, núm. 2, pp. 157-180.
- Dharmakīrti (1989), *Pramāṇavārttika*, Pandeya, R. C. (ed.), Delhi: Motilal Banarsidass.
- Dīghanikāya* (1890-1910), Rhys, T. W. y Carpenter, J. E. (eds.), 3 vols., Londres: Pali Text Society.
- Doniger, W. (2015), *The Mare’s Trap. Nature and Culture in the Kāmasūtra*, Delhi: Speaking Tiger.
- Dowson, J. (2009), *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion*, Delhi: Rupa.
- Elizarenkova, T. (1995), *Language and Style of the Vedic Ṛṣis*, Nueva York: State University of New York Press.
- Figuroa, Ó. (2017), *La mirada anterior: poder visionario e imaginación en la India antigua*, México: UNAM.
- Gerow, E. (1977), *Indian Poetics*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Gitomer, D. (1994), “Whither the Thick Sweetness of their Passion? The Search for Vedic Origins of Sanskrit Drama”, en Patton, L. (ed.), *Authority, Anxiety, and Canon. Essays in Vedic Interpretation*, Nueva York: State University of New York Press, pp. 171-200.
- Goldman, R. y Sutherland, S. (1996), “Introduction”, en *The Rāmāyaṇa of Vālmīki: An Epic of Ancient India*, vol. 5, Princeton: Princeton University Press, pp. 3-98.
- Gonda, J. (1963), *The Vision of the Vedic Poets*, Leiden: Brill.
- Gonda, J. (1975), “Ascetics and Courtesans”, en *Selected Studies*, vol. 4, Leiden: Brill, pp. 223-247.
- González Reimann, L. (1990), *Tiempo cíclico y eras del mundo en la India*, México: El Colegio de México.
- Guhyasamājatantra* (1978), Matsunaga, Y. (ed.), Osaka: Toho Shuppan.
- Halbfass, W. (2013), *India y Europa: ejercicio de entendimiento filosófico*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Halbfass, W. (1991), *Tradition and Reflection. Explorations in Indian Thought*, Nueva York: State University of New York Press.
- Hatley, S. (2012), “From Mātṛ to Yoginī: Continuity and Transformation in the South Asian Cults to the Mother Goddesses”, en Keul, I. (ed.),

- Transformations and Transfer of Tantra in Asia and Beyond*, Berlín: De Gruyter, pp. 99-129.
- Hemacandra (2007), *Kāvyañuśāsana*, Patan: Hemachandracharya North Gujarat University.
- Hiltebeitel, A. (1977), “Nahuṣa in the Skies: A Human King of Heaven”, *History of Religions*, vol. 16, núm. 4, pp. 329-350.
- Hirsh, M. (1987), “Mahendravarman I Pallava: Artist and Patron of Māmallapuram”, *Artibus Asiae*, vol. 48, núm. 1, pp. 109-130.
- Hudson, E. (2013), *Disorienting Dharma: Ethics and the Aesthetics of Suffering in the Mahābhārata*, Oxford: Oxford University Press.
- Ingalls, D. (1976), “Kālidāsa and the Attitudes of the Golden Age”, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 96, núm. 1, pp. 15-26.
- Jacobi, H. (1893), *Das Rāmāyaṇa: Geschichte und Inhalt nebst Concordanz der gedruckten Recensionen*, Bonn: Friedrich Cohen.
- Jagannātha (2005), *Bhāminīvilāsa*, Sharma, H. D. (ed.), Delhi: Chaukhambha Sanskrit Pratishtan.
- Jagannātha (1958), *Pañḍitarājakāvyaśaṅgraha*, Sharma, A. (ed.), Hyderabad: Osmania University.
- Jagannātha (2004), *Rasagaṅgādhara*, Bhanja, D. (ed.), Delhi: Bharatiya Kala Prakashan.
- Jamison, S. (2006), “Women Between the Empires and Between the Lines”, en Olivelle, P. (ed.), *Between the Empires: Society in India 300 BCE to 400 CE*, Nueva York: Oxford University Press, pp. 191-214.
- Jayarāśi (1987), *Tattvopaplavasimha*, Franco, E. (ed.), Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Kalhaṇa (1900), *Rājatarāṅgiṇī*, Stein, M. A. (ed.), 2 vols., Westminster: Constable.
- Kālidāsa (1911), *Meghadūta* (con el comentario de Vallabhadeva), Hultzsch, E. (ed.) Londres: Royal Asiatic Society.
- Kālidāsa (1974), *Meghadūta*, Kale, M. R. (ed.), Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kālidāsa (1985), *Mālavikāgnimitra*, Kale, M. R. (ed.), Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kālidāsa (1981), *Raghuvamśa*, Kale, M. R. (ed.), 2 vols., Delhi: Motilal Banarsidass.

- Kālidāsa (1981), *Vikramorvaṣīya*, Velankar, H. D. (ed.), Delhi: Sahitya Akademi.
- Karttunen, K. (2015), *Yonas and Yavanas in Indian Literature*, Helsinki: Studia Orientalia.
- Kauṭilya (1969), *Arthaśāstra*, Kangle, R. P. (ed.) Bombay: University of Bombay.
- Kṛṣṇamiśra (1935), *Prabodhacandrodaya*, Sharma, L. (ed.) Bombay: Nir-naya Sagar Press.
- Kṣemendra (2005), *Kalāvīlāsa*, Vasudeva, S. (ed.), Nueva York: New York University Press.
- Kṣemendra (2019), *Samayamāṭṛkā*, Figueroa, O. (ed.), Madrid, Trotta.
- Keith, A. B. (1924), *The Sanskrit Drama*, Oxford: Oxford University Press.
- Kuiper, F. (1979), *Varuṇa and Vidūṣaka. On the Origin of the Sanskrit Drama*, Ámsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Kumārila Bhaṭṭa (1926-1943), *Ślokavārttika*, Shastri, K. S. (ed.), 3 vols., Trivandrum: Trivandrum Sanskrit Series.
- Kumārila Bhaṭṭa (1903), *Tantravārttika*, Gangadhara, M. P. (ed.), Benares: Benares Printing Press.
- Lévi, S. (1890), *Le théâtre indien*, París: Bouillon.
- Lockwood, M. y Bhat, V. (2005), “The Saint-Courtesan”, en *Metatheater and Sanskrit Drama*, Madrás: Tambaram Research Associates, pp. 3-108.
- Lo Turco, Bruno (2009), “The Construction of Nature: Ṛṣis and Kavis”, *Pandanus*, núm. 9, pp. 33-44.
- Mādhava (1956), *Śaṅkaradigvijaya*, Ananthakrishna, N. S. (ed.), Sringeri: Sringeri Math.
- Mahābhārata* (1927-1966), Sukthankar, V. S. y Belvalkar, S. K. (eds.), 18 vols., Pune: Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Mahendravarman I (1925), *Bhagavadajjukam*, Achan, A. (ed.), Trichur: Mangalodayam Press.
- Mahendravarman I (1974), *Mattavīlāsa*, Unni, N. P. (ed.), Trivandrum: College Book House.
- Maitrāyaṇīsamhitā* (1970-1972), Schroeder, L. von (ed.), Wiesbaden: Franz Steiner.

- Malathi, K. (1995), *Prahasanas in Sanskrit Literature and Kerala Stage*, Delhi: Nag Publishers.
- Mālinīvijayatantra* (1922), Kaul, M. (ed.), Bombay: Tatva-Vivechaka Press.
- Mallinātha (1974), *Sañjīvanī*, en Kālidāsa, *Meghadūta*, Kale, M. R. (ed.), Delhi: Motilal Banarsidass.
- Mānavadharmasāstra* (2005), Olivelle, P. (ed.), Nueva York: Oxford University Press.
- Matilal, B. (2002), *Ethics and Epics*, Oxford: Oxford University Press.
- Medhātithi (1932-1939), *Manubhāṣya*, Jha, G. (ed.), 3 vols., Allahabad: Asiatic Society of Bengal.
- Miller, Barbara S. (1973), “The Original Poem: Vālmīki-Rāmāyaṇa and Indian Literary Values”, *Literature East and West*, núm. 17, pp. 163-173.
- Minakshi, C. (1978), “Bhagavadajjukam”, en Nagaswamy, R. (ed.), *South Indian Studies*, Madrās: Society fo Archaeological, Historical and Epigraphical Research, pp. 59-78.
- Monius, A. (2001), *Imagining a Place for Buddhism. Literary Culture and Religious Community in Tamil-Speaking South India*, Oxford: Oxford University Press.
- Namouchi, N. (1995), *Käufliche Liebe. Prostitution im alten Indien*, Fráncfort: Peter Lang.
- Nāṭyaśāstra* (1926-1964), Ramakrishna, M. K. (ed.), 4 vols., Vadodara: Oriental Research Institute.
- Nilakaṇṭha Dīkṣita (1967), *Kalividāmbanā*, Filliozat, P. S. (ed.), Pondichéry: Institut Français d’Indologie.
- Nyāyasūtra* (1990), Sinha, N. (ed.), Delhi: Motilal Banarsidass.
- Olivelle, P. (1993), *The Āśrama System. The History and Hermeneutics of a Religious Institution*, Oxford: Oxford University Press.
- Pāśupatasūtra* (2006), Bisschop, P. (ed.), *Indo-Iranian Journal*, núm. 49, pp. 1-21.
- Patañjali (1880-1885), *Mahābhāṣya*, Kielhorn, F. (ed.), 3 vols., Bombay: Government Central Book Depot.
- Patañjali (2008), *Yogasūtra*, Angot, M. (ed.) París: Belles Lettres.

- Paulose, K. G. (2000), *Bhagavadajjukam in Kūṭiyāṭṭam. The Hermit and the Harlot, the Sanskrit Farce in Performance*, Delhi: New Bharatiya Book Corporation.
- Pollock, S. (2006), *The Language of the Gods in the World of Men. Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*, Berkeley: University of California Press.
- Pollock, S. (2003), “Sanskrit Literary Culture from the Inside Out”, en *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*, Berkeley: University of California Press, pp. 39-130.
- Pollock, S. (2001a), “New Intellectuals in Seventeenth Century India”, *The Indian Economic and Social History Review*, vol. 38, núm.1, pp. 3-31.
- Pollock, S. (2001b), “The Death of Sanskrit”, *Comparative Studies in Society and History*, vol. 43, núm.2, pp. 392-426.
- Pollock, S. (1993), “Rāmāyaṇa and Political Imagination in India”, *The Journal of Asian Studies*, vol. 52, núm. 2, pp. 261-297.
- Pollock, S. (1985-1986), “Rākṣasas and Others”, *Indologica Taurinensia* núm. 13, pp. 263-281.
- Ramachandran, T. N. (1932), “The Royal Artist Mahendrarvarman I”, *Journal of Oriental Research*, núm. 6, pp. 219-246, 303-330.
- Ramanujan, A. K. (1991), “Three Hundred Ramāyanas: Five Examples and Three Thoughts on Translation”, en Richmann, P. (ed.), *Many Rāmāyaṇas. The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia*, Berkeley: University of California Press, pp. 22-49.
- Renou, L. (1956), *Histoire de la langue sanskrite*, Lyon: Editions IAC.
- Renou, L. (1963), “La recherche sur le théâtre indien depuis 1890”, *Annuaire de la École pratique des hautes études, 4e section*, s/n, pp. 27-49.
- Ṛgveda (1994), Van Nooten, B. A., y Holland, G. B. (eds.), Cambridge: Harvard University Press.
- Śatapatrabrahmaṇa (2008), Deshpande, M. (ed.), 4 vols., Delhi: New Bharatiya Book Corporation.
- Shalom, N. (2017), *Re-ending the Mahābhārata: the Rejection of Dharma in the Sanskrit Epic*, Nueva York: State University of New York Press.
- Sharma, A. (2000), “Of Śūdras, Sūtas, and Ślokas: Why is the Mahābhārata Preeminently in the Anuṣṭubh Metre?”, *Indo-Iranian Journal*, vol. 43, núm. 3, pp. 225-278.

- Sharma, R. S. (1982), "The Kali Age: A Period of Social Crisis", en Mukherjee, S. N. (ed.), *India: History and Thought*, Calcuta: Subarnarekha, pp. 186-203.
- Sharma, V. (1928), "A Note on Bhagavadajjukam", *Bulletin of the School of Oriental Studies*, vol. 5, núm. 1, pp. 33-35.
- Shulman, D. (2012), *More Than Real. A History of the Imagination in South Asia*, Cambridge: Harvard University Press.
- Shulman, D. (1991), "Towards a Historical Poetics of the Sanskrit Epics", *International Folklore Review*, núm. 8, pp. 9-17.
- Siegel, L. (1987), *Laughing Matters. Comic Tradition of India*, Chicago: University of Chicago Press.
- Sjoman, N. (1981), "Jagannātha's Definition of Poetry: An Analysis of the Introductory Verses of Rasagaṅgādhara and the Definition of Poetry", *Journal of Indian Philosophy*, núm. 9, pp. 359-402.
- South Indian Inscriptions* (1924), vol. 4, Madrās: Archaeological Survey of India.
- Somadevabhaṭṭa (1993), *Kathāsaritsāgara*, Baldissera, F. et al. (eds.), Torino: Einaudi.
- Steiner, R. (2010), "Philologische Untersuchungen zum Bhagavadajjuka", en Steiner, K. y Brückner, H. (eds.), *Indisches Theater: Text, Theorie, Praxis*, Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 77-115.
- Steiner, R., et al. (2006), *Die Heiligein-Hetäre: eine indische Yoga-Komödie*, Múnich: Kirchheim Verlag.
- Śūdraka (2009), *Mṛcchakaṭikā*, Acharya, D. (ed.), Nueva York: New York University Press.
- Tattvasamāsasūtra* (1912), en Sinha, N. (ed.), *The Sāṃkhya Philosophy*, Allahabad: The Indian Press, apéndice V.
- The Penguin Companion to the Mahābhārata* (2007), Londres: Penguin.
- Thieme, P. (1966), "Das indische Theater", en Kindermann, H. (ed.), *Fernöstliches Theater*, Stuttgart: Kröner, pp. 21-120.
- Truschke, A. (2016), *Culture of Encounters: Sanskrit at the Mughal Court*, Nueva York: Columbia University Press.
- Tubb, G. y Bronner, Y. (2008), "Vastutas tu: Methodology and the New School of Sanskrit Poetics", *Journal of Indian Philosophy*, núm. 36, pp. 619-632.

- Tulsidās (2016-2020), *Rāmcaritamānas*, Lutgendorf, P. (ed.), 5 vols., Cambridge: Harvard University Press.
- Udayana (2002), *Nyāyakusumāñjali*, Upādhyāya, P. y Śāstrī, D. (eds.), Benares: Chaukhamba Sanskrit Sansthan.
- Upaniṣads* (1991), Olivelle, P. (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Urban, H. (2003), *Tantra. Sex, Secrecy, Politics, and Power in the Study of Religion*, Berkeley: University of California Press.
- Vālmiki (1960-1975), *Rāmāyaṇa*, Bhatt, G. H. y Shah, U. P. (eds.), 7 vols., Baroda: Oriental Research Institute.
- Vālmiki (1914-1920), *Rāmāyaṇa* (vulgata), Mudholkar, S. K. (ed.), 7 vols., Bombay: Gujarati Printing Press.
- Vāmana (1989), *Kāvyaḷaṅkārasūtra*, Jha, B. (ed.), Benares: Chaukhamba.
- Vasiṣṭha (2005), *Dharmasūtra*, Olivelle, P. (ed.), Delhi: Motilal Banarsidass.
- Vasudeva, S. (2005), *Three Satires. Nīlakaṇṭha, Kṣemendra and Bhallaṭa*, Nueva York: New York University Press.
- Vātsyāyana (2006), *Kāmasūtra*, Prasad, P. D. (ed.), Delhi: Rashtriya Sanskrit Sansthan.
- Vaudeville, C. (1963), “The Krauñca-Vadha Episode in the Vālmiki Rāmāyaṇa”, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 83, núm. 3, pp. 327-335.
- Vedāntadeśika (1973), *Haṃsasandeśa* (con el comentario de R. Chariar), Madrās: Vedanta Deshika Research Society.
- Vedāntadeśika (1973), *Haṃsasandeśa* (con el comentario de T. Viraraghavacharya), Madrās: Ubhaya Vedanta Granthamala.
- Wedemeyer, C. (2012), *Making Sense of Tantric Buddhism. History, Semiology, and Transgression in the Indian Traditions*, Nueva York: Columbia University Press.
- White, D. (2009), *Sinister Yogis*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Winternitz, M. (1927), *A History of Indian Literature*, 2 vols., Calcuta: University of Calcutta.
- Wojtilla, G. (1984), “Notes on Popular Śaivism and Tantra in Eleventh Century Kashmir: A Study on Kṣemendra’s Samayamātrkā”, en Ligeti, L. (ed.), *Tibetan and Buddhist Studies Commemorating the 200th*

- Anniversary of the Birth of Alexander Csoma de Körös*, 2 vols., Budapest: Bibliotheca Orientalis Hungarica, pp. 381-389.
- Yadava, B. N. S. (1978), "The Accounts of the Kali Age and the Social Transition from Antiquity to the Middle Ages", *Indian Historical Review*, núm. 5, pp. 31-63.
- Yāska (1967), *Nirukta*, Sarup, L. (ed.), Delhi, Motilal Banarsidass.
- Zentai, G. (2017), "The Use of Religious Themes in the Satires of Kṣemendra", *Chronica: Annual of the Institute of History*, núm. 17, pp. 100-105.

*El loto en el estanque. Canon y diversidad  
en la India Clásica* forma parte de la *Colección  
Universitaria de Estudios sobre Asia y África del  
Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África.*

Fue editado por la Coordinación de Humanidades  
y el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.

Se terminó de imprimir en offset en el mes de abril de 2022, en los  
talleres de Gráfica Premier, S. A. de C. V. Calle 5 de Febrero No. 2309, Col.  
San Jerónimo Chicahualco, C. P. 52170. Metepec, Estado de México. El tiro consta  
de 500 ejemplares impresos en papel cultural ahuesado de 90g para interiores  
y cartulina couché de 300g para forros. Para su composición se emplearon  
fuentes Minion Pro de 8, 9, 10 y 11 puntos. Cuidado de la edición  
y lectura de originales: Mario Alberto Islas Flores; lectura de  
pruebas: Alberto Gallegos; diagramación y formación:

Irma G. González Béjar.





