

**El amor en la ribera del
Godāvarī, el *Gāhāsattasāī*
de Sātavāhana Hāla**

Sergio Armando Rentería Alejandro

EL COLEGIO DE MÉXICO

EL AMOR EN LA RIBERA DEL GODĀVARĪ,
EL *GĀHĀSATTASĀĪ* DE SĀTAVĀHANA HĀLA

El amor en la ribera
del Godāvarī,
el *Gāhāsattasāi*
de Sātavāhana Hāla

Estudio preliminar, traducción,
texto māhārāṣṭrī, notas
y comentarios de
SERGIO ARMANDO RENTERÍA ALEJANDRE



EL COLEGIO DE MÉXICO

891.3

R422a

Rentería Alejandre, Sergio Armando.

El amor en la ribera del Godāvarī, el Gāhāsattasāi de Sātavāhana Hāla / estudio preliminar, traducción, texto māhārāṣṭrī, notas y comentarios de Sergio Armando Rentería Alejandre. – 1a ed. – Ciudad de México, México : El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2021.

564 p. : il. ; 21 cm.

ISBN 978-607-564-324-3

1. Hāla. Gāhāsattasāi – Crítica e interpretación. 2. Poesía prácrita – Historia y crítica. I. t.

El amor en la ribera del Godāvarī, el Gāhāsattasāi de Sātavāhana Hāla,
Sergio Armando Rentería Alejandre

Primera edición, 2021

D. R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C.
Carretera Picacho-Ajusco núm. 20
Ampliación Fuentes del Pedregal
Alcaldía Tlalpan
C. P. 14110
Ciudad de México, México
www.colmex.mx

ISBN 978-607-564-324-3

Impreso en México

A Carla y Narayan, a quienes les debo todo

A mi familia, que siempre está conmigo

Con profundo amor, a quien me enseñó que la poesía es parte de la vida,
a mi padre, Sergio Armando Rentería Pedroza (*in memoriam*)

A mis maestros, de quienes he aprendido todo

A mis amigos y a mis alumnos, quienes siempre
me dejan muchas enseñanzas

A la maestra Cynthia Godoy y a María Magdalena Bobadilla Gómez,
por su amistad e inestimable apoyo en este libro

ÍNDICE

Abreviaturas.....	11
Presentación.....	13

ESTUDIO PRELIMINAR

[19]

La dinastía Sātavāhana.....	21
Antecedentes de la lírica en el <i>Gāhāsattasāī</i>	31
El concepto del amor (<i>śṛṅgāra</i>) en el <i>Gāhāsattasāī</i>	41
La teoría del <i>rasa</i> en el <i>Gāhāsattasāī</i>	59
La heroína (<i>nāyikā</i>) y el héroe (<i>nāyaka</i>) en el <i>Gāhāsattasāī</i> ..	77
¿Por qué el <i>Gāhāsattasāī</i> es un <i>kāvya</i> ?.....	95
Aspectos retóricos y poéticos del <i>Gāhāsattasāī</i>	111
Aspectos sociales del <i>Gāhāsattasāī</i>	131
Aspectos culturales del <i>Gāhāsattasāī</i>	179
Influencia y relevancia del <i>Gāhāsattasāī</i> en la lírica sánscrita ..	215
El <i>Gāhāsattasāī</i> y su lengua māhārāṣṭrī	225
Comentario, traducción y recepción del <i>Gāhāsattasāī</i>	287

TRADUCCIÓN Y COMENTARIOS DEL *GĀHĀSATTASĀĪ*

[301]

गाहासत्तसई Los setecientos versos.....	303
--	-----

GLOSARIO MĀHĀRĀṢṬRĪ

[525]

Glosario māhārāṣṭrī-español	527
Referencias bibliográficas	557

ABREVIATURAS

De las obras clásicas

<i>AP. Agnipurāna</i>	<i>KM. Kāvyaṁīmāṁsā</i>
<i>Am. Amaruśatakam</i>	<i>KĀn. Kāvyaṅnuśāsana</i>
<i>AŚ. Arthaśāstra</i>	<i>KPr. Kāvyaṅprakāśa</i>
<i>ĀS. Āryāśaptaśatī</i>	<i>Mbh. Mahābhārata</i>
<i>A. Aṣṭādyāyī</i>	<i>MM. Mālatīmādhava</i>
<i>AV. Atharvaveda</i>	<i>MD. Meghadūta</i>
<i>AVC. Aucityavicāracarcā</i>	<i>NaṭŚ. Nāṭyaśāstra</i>
<i>BhG. Bhagavadgītā</i>	<i>N. A. Noches Áticas</i>
<i>Caurap. Caurīśuratapañcāśikā</i>	<i>Poet. Poética</i>
<i>ChUp. Chāndogyaupaniṣad</i>	<i>PP. Prakṛtaprakāśa</i>
<i>Mn. Dharmasāstra</i>	<i>PV. Prakṛtavyaṅkaraṇa</i>
<i>DhĀ. Dhvanyāloka</i>	<i>R. Rāmāyaṇa</i>
<i>GS. Gāhāsattasāi</i>	<i>ṚV. Ṛgveda</i>
<i>GG. Gītagovinda</i>	<i>ṚS. Ṛtusamhāra</i>
<i>Inst. or. Institutio Oratoria</i>	<i>SK. Sarasvatikaṅṭhābharaṇa</i>
<i>KSū. Kāmasūtra</i>	<i>ŚPr. Śṛṅgāraprakāśa</i>
<i>KD. Kāvyaḍarśa</i>	<i>ŚTl. Śṛṅgaratilaka</i>
<i>KAl. Kāvyaḷaṅkāra</i>	<i>VJ. Vakroktijivita</i>
<i>KL. Kāvyaḷaṅkāra</i>	

Abreviaturas usadas en el glosario

<i>adj.</i> = adjetivo	<i>f.</i> = femenino
<i>adj. num.</i> = adjetivo numeral	<i>ind.</i> = palabra indeclinable
<i>adv.</i> = adverbio	<i>interj.</i> = interjección
<i>conj.</i> = conjunción	<i>m.</i> = masculino

12 ABREVIATURAS

n. = neutro

núm. = número

pre. = preposición

pron. = pronombre

prv. = preverbio

verb. = verbo

PRESENTACIÓN

En los últimos años ha habido un creciente interés por los estudios indológicos a escala mundial. Por ello, es trascendental que los indólogos mexicanos aportemos nuestra propia visión de la India, sobre todo porque contamos con las herramientas metodológicas imprescindibles: el conocimiento del sánscrito, los prácritos y las lenguas que actualmente se hablan en India, por ejemplo, el hindi. El Colegio de México, a través del Centro de Estudios de Asia y África, se ha convertido en una de las instituciones más importantes de formación y difusión en el campo de la indología a nivel hispanoamericano y, me atrevo a decir, mundial. En este contexto, y siguiendo la línea de trabajo de mi tesis doctoral, elegí ahondar en el tema de investigación que ahora presento y que he titulado *El amor en la ribera del Godāvarī, el Gāhāsattasāi de Sātavāhana Hāla*. Si escogí este tema no fue por considerar que el mundo tan amplio de la India careciera de aspectos relevantes, vigentes y poco explorados, sino porque dentro de la poesía prácrita existen elementos literarios significativos que permiten pensar que la poética sánscrita forma parte del estudio, el análisis y la crítica literaria de las lenguas prácritas. Además, en la antología que aquí presento confluyen rasgos sumamente reveladores de la lírica prácrita que parten de la lírica védica y que influyen en la tradición sánscrita, porque se trata de una obra que finca las bases del pensamiento poético indio posterior; en otras palabras, es el vínculo entre las antiguas poéticas indias y las modernas.

Uno de los elementos fundamentales de este trabajo es la contextualización de la antología. Para ello es necesario conocer los datos históricos que rodean la obra y, principalmente, los que atañen al autor. En este sentido, el rey Sātavāhana Hāla, compilador del *Gāhāsattasāi*, pertenece a la dinastía Sātavāhana, que impulsó el

desarrollo de la poesía lírica tanto en sánscrito como en prácrito (Gopalachari 1941, 41-43). La lírica, a diferencia de la poesía dramática y épica, se caracteriza por exponer una idea concreta en versos breves; además, los poemas no siguen un desarrollo argumental. Es una poesía plena de temas bucólicos y de amor; se originó en las aldeas de la región del Decán, sobre la ribera del río Godāvārī. De aquí el título que propongo para esta traducción al español.

Se trata, pues, de una obra literaria escrita en una lengua prácrita denominada māhārāṣṭrī, la cual se incluye entre las lenguas del indio medio, conocidas gracias a inscripciones que datan del siglo III a.e.c.¹ No obstante, a partir del siglo I e.c. se conoce una forma de literatura de estas lenguas. El concepto genérico *prácrito*, que significa “original”, “genuino”, “verdadero”, “principal” y, en términos lingüísticos, “vernacular” (Pujol 2019, 643), se usa en oposición a la palabra *sánscrito*, que significa “bien hecho”, “refinado” y “culto” (Pujol 2019, 1102). Los gramáticos tradicionales sostienen que las lenguas prácritas se derivan del sánscrito que codificó el gramático Pāṇini (entre los siglos v y iv a.e.c.) en su obra *Aṣṭādyaīyī*.² Sin embargo, el gramático Hemacandra (1089-1172 o 1173), en su obra *Prākṛtavayākaraṇa* (PV. I. 1), emplea el término prácrito para referirse a las lenguas vernáculas opuestas al sánscrito.³ Si se examinan las evidencias de las inscripciones, es claro que las lenguas prácritas no se derivan del sánscrito, aunque su morfosintaxis y léxico son muy similares, por lo que deduzco que el sánscrito pudo haber sido, en sus orígenes, un prácrito. Sin embargo, tanto los poetas como los gramáticos abordan las lenguas prácritas según el sistema gramatical del sánscrito propuesto por el gramático Pāṇini.

¹ En este trabajo utilizo la nomenclatura que actualmente se considera de manera convencional la más correcta para designar la era común (e.c.) y el periodo anterior a la era común (a.e.c.).

² Para profundizar más en el tema de la tradición gramatical del sánscrito, véase la obra de Pāṇini, traducida por Vasu, en las referencias bibliográficas, sobre todo los aspectos más importantes de la definición y de la derivación de las palabras (A. I. I. 1-75).

³ ॐ ॥ अथप्राकृतम् ॥

अथशब्द आनन्तर्यार्थोधिकारार्थश्च ॥ प्रकृतिः संस्कृतम् । तत्र भवं तत आगतं वा प्राकृतम् । संस्कृतानन्तरं प्राकृतमधिक्रियते ॥

El teórico sánscrito Daṇḍin (entre los siglos VII y VIII e.c.), en su obra *Kāvyaḍarśa* (KD. I. 34), afirma que el m̄hārāṣṭrī es el pr̄crito por excelencia. Ello se debe a que esa lengua prosperó principalmente gracias la popularidad de la poesía lírica pr̄crita.⁴ A la par, los teóricos indios comenzaron a sistematizar el uso del sánscrito en la poesía artística, llamada *kāvya*, la cual estaba sujeta a reglas estilísticas y utilizaba abundante ornamentación literaria, denominada *alamkāra*, que se puede entender como “figura retórica” (Pujol 2019, 105). Este proceso terminó por producir una poesía muy ornamentada, tanto sánscrita como pr̄crita (Warder 2009, 97). Uno de los poetas tempranos que cultivaron la poesía lírica en forma de *kāvya* fue el budista Aśvaghōṣa, probablemente contemporáneo del rey Kaniṣka (ca. siglo I e.c.). Fue autor del *Saundarānanda* y el *Buddhacarita*, piezas de tema budista. Otro poeta fue Āryaśūra, quien escribió el *Jātakamālā* (siglos III-IV e.c.), que trata sobre las vidas anteriores de Buda. Sin embargo, al lado de estos textos literarios sánscritos existió una colección de poemas líricos escritos en lengua m̄hārāṣṭrī, la cual estaba sujeta a las teorías del *kāvya* y el *rasa*, me refiero al *Gāhāsattasāi*.⁵

En estas páginas presento el estudio, la traducción y el comentario literario del *Gāhāsattasāi*. Como he dicho, se trata de una antología (*kośa*) de poemas líricos compilada por el rey Hāla de la dinastía Sātavāhana, escrita en m̄hārāṣṭrī, en metro *gāthā* o *āryā*, como se conoce en sánscrito,⁶ y que comprende trabajos de poetas

⁴ महाराष्ट्राश्रयां भाषां प्रकृष्टं प्राकृतं विदुः।

सागरः सूक्तिरत्नानां सेतुबन्धादि यन्मयम्॥ ३४॥

⁵ El concepto del *rasa* es muy importante para la teoría literaria india; me referiré a él más adelante.

⁶ La palabra *gāthā*, *gāhā* en m̄hārāṣṭrī, deriva de la raíz sánscrita *gai*, que significa “cantar”. En realidad, se trata de un canto, himno o verso (Pujol 2019, 332). Este tipo de canto se identifica con el metro *āryā*, el cual está compuesto de dos líneas o versos, divididos en cuatro partes. La primera y la tercera partes deben contener doce sílabas (cada una de estas partes debe estar distribuida por una vocal corta y dos largas, lo que se conoce como pie métrico; además es un verso que se estructura por la cantidad vocálica y no por grupos de tres, como lo hacen los versos clásicos); la segunda parte debe contener dieciocho sílabas, y la cuarta parte, quince. Este metro está regulado por el número establecido de sílabas y se conoce como *jāti*; el verso *āryā* es una de sus variantes (Morgan 2011,

y poetisas⁷ en lengua prácrita anteriores al poeta y dramaturgo Kālidāsa (siglo IV e.c.).

Ahora bien, si Kālidāsa fue uno de los primeros poetas que utilizaron el māhārāṣṭrī en sus trabajos literarios en forma de *kāvya* para resaltar los diálogos pronunciados por distintos personajes, cabe, entonces, plantearse las siguientes preguntas: ¿los tópicos e imágenes del *Gāhāsattasāi* ofrecieron información importante a los poetas posteriores acerca del ámbito social y cultural de las aldeas de la India antigua, particularmente de la región del Decán? ¿La caracterización de los personajes (héroe y heroína) y los tópicos en esta obra son esenciales para la poética prácrita que recogió la lírica que se gestó desde el periodo védico, la cual confluye en la lírica sánscrita posterior y ha contribuido al desarrollo del *kāvya*? ¿El *Gāhāsattasāi* se puede considerar una obra fundamental a la luz de la teoría del *rasa*, puesto que cada estrofa se inserta en el *śṛṅgārarasa* o el sabor del amor? La respuesta a cada una de esas preguntas me ha ayudado a organizar esta investigación en un estudio preliminar, así como a dilucidar la importancia de la antología que aquí presento dentro de los estudios literarios, ya que, en el mundo hispanoamericano, mi traducción es inédita.

Este trabajo está organizado en tres partes. En la primera expongo los aspectos más relevantes del contexto histórico tanto de la antología como del rey Hāla, y especialmente aquellos que ayudan a entender mejor la poesía lírica de la India y el *Gāhāsattasāi* en particular. En este sentido, quise iniciar con los elementos del contenido y la temática de la poesía lírica que más contribuyen a comprender la teoría del *rasa* o el sabor del amor y su desarrollo dentro del *kāvya*. Asimismo, fundamento los comentarios literarios para apuntalar el análisis detallado de los aspectos sociales, culturales, retóricos y poéticos y, principalmente, de los tópicos centrales que influyen en la lírica sánscrita. Además, hago hincapié en los rasgos lingüísticos

172-173). Este tipo de versificación es uno de los más antiguos; se utilizaba desde el periodo védico para componer versos que se recitaban en las bodas en el ámbito popular (*RV.* X. 86. 4).

⁷ Sólo algunos poemas conservan el nombre del autor. Se conocen los nombres de 269 poetas y nueve poetisas.

del *māhārāṣṭrī*, explicando sus procesos lingüísticos para tener un mejor entendimiento de su desarrollo, no sólo en lo que respecta a la antología sino también a la lengua misma. En la segunda parte de este trabajo presento la traducción de las siete centenas de versos con comentarios que explican las circunstancias y el contenido de los poemas de esta antología. Finalmente, en la tercera parte ofrezco un glosario *māhārāṣṭrī*-español compilado a partir de los versos.

Amén de lo anterior, incluyo un detallado análisis literario que permitirá comprender mejor la obra y que se refleja en la traducción. Adicionalmente, el conjunto de comentarios se basa en la teoría retórico-poética y se acompaña del texto original en *māhārāṣṭrī*. Cabe mencionar aquí que es necesario aportar estudios literarios mexicanos sobre la India antigua aprovechando el comentario literario y las traducciones directas no sólo del sánscrito sino también de otras lenguas, como el *māhārāṣṭrī*. Al respecto, es importante decir que el *Gāhāsattasāi* se ha convertido en una obra fundamental para el estudio de la lírica sánscrita porque continúa con una tradición no sólo poética, sino también figurativa y tópica. De acuerdo con ello, el estudio y el análisis de esta obra deben estar acompañados de rigurosos análisis textuales y también de traducciones.

Cabe agregar que la lectura directa de la obra es una herramienta poderosa para la construcción del análisis a partir de la teoría poética india. Desde el punto de vista metodológico, utilizo las cuestiones textuales y contextuales, aplicando un análisis discursivo, sintáctico, semántico y pragmático del texto, así como también lo relacionado con el autor-compilador y su ambiente histórico-cultural y los diversos aspectos teórico-poéticos presentes en la teoría del *rasa* y en el estudio del *kāvya*. La metodología de trabajo se presenta de la siguiente forma: en primer lugar, tomo diferentes estudios históricos y literarios realizados por otros investigadores y la lectura de fuentes primarias para construir un marco contextual que incluye el estudio del *māhārāṣṭrī* y del *Gāhāsattasāi* como fuente principal de información. En segundo lugar, analizo la postura lingüística y los criterios de traducción desde la directriz del proceso transformacional, además de establecer el marco teórico retórico-poético para sustentar el análisis de la obra. Con respecto al aparato crítico,

inserto comentarios a la traducción, apoyado en notas explicativas y aclarativas, en las cuales empleo las abreviaturas de las obras en sánscrito que aparecen en el diccionario de Óscar Pujol Riembau. Las obras modernas se presentan ordenadas por el primer apellido del autor, el año de publicación y el número de página al estilo Chicago. En la bibliografía se cita cada autor y a continuación la referencia completa de la fuente. Por último, presento un glosario m̄hārāṣṭrī-español construido a partir de los lineamientos de la lexicología.

ESTUDIO PRELIMINAR

LA DINASTÍA SĀTAVĀHANA

Traducir, leer, analizar y comprender una obra literaria como el *Gābhāsattasāi* ayuda a establecer un contacto con el pensamiento de la sociedad que la creó. Entablar un diálogo, sobre todo a través de la traducción, entre nuestro tiempo y espacio y el tiempo y el espacio de las obras literarias antiguas requiere reflexión y deseo de entender los acontecimientos que rodean los textos. El examen del trasfondo de un mundo literario como el que ofrece la poesía se vuelve una guía que transporta a lo más recóndito de las sociedades. Para comprender mejor una obra en todos sus aspectos es necesario analizar el medio en el cual surgió y las circunstancias de su aparición. La literatura es un documento vivo, íntimo, en el cual se descubren el paisaje, las costumbres y, ante todo, el contexto social y psicológico de un pueblo y una época (Gómez 2008, 7). Así pues, esta parte de mi investigación intentará inscribir el *Gābhāsattasāi* en su momento histórico, su contexto ideológico y sus antecedentes en la corriente literaria a la que pertenece.

Antes de que la dinastía Sātavāhana se estableciera como el centro de la autoridad política en el sur del Decán, la gente de Andhra parece haber vivido en comunidades campesinas organizadas en clanes (Gopalachari 1941, 4-27). Esta región adquirió importancia económica gracias a la agricultura y el comercio. Mediante excavaciones arqueológicas se han hallado restos de cerámica —cuencos, urnas y jarrones—, huesos de animales domésticos, boñiga en grandes cantidades, polvo de varios granos y ciertos patrones de casas en más de un lugar del Decán, como en Brahmagiri, Piklihal y Nagarjunakonda. Asimismo, los arqueólogos destacan el descubrimiento de un gran número de implementos y herramientas agrícolas de acero en forma de hachas que se usaban como azadones, hoces y morteros para moler granos. Las evidencias indican que hubo gran

actividad agrícola en las comunidades, lo que al parecer fue de gran importancia para la región. Es probable que en la zona de Andhra, principalmente en el valle que se localiza entre los ríos Kṛṣṇa y Godāvārī, se asentara una nueva organización socioeconómica que mejoró los métodos agrícolas utilizados en la era pre-Sātavāhana. En los albores del siglo III a.e.c. hubo también mucha actividad comercial en el Andhra, la cual se debió en parte a la conexión de esta región con el Imperio Maurya. Las inscripciones de los Sātavāhana y Śakaṣatrapa del oeste del Decán, lugar de origen de los Sātavāhana, contienen información importante sobre la actividad agrícola en esta región, la cual se basó en la organización de la propiedad de la tierra, en su medición y en la organización productiva mediante la irrigación y distintos métodos para el cultivo del arroz. El análisis de las inscripciones muestra que la explotación de la tierra durante el reinado de los primeros Sātavāhana condujo a una gran actividad socioeconómica (Singh 2012, 375).

En el siglo I a.e.c., la dinastía de los Sātavāhana se estableció en la parte noroccidental del Decán, cuyo centro fue la ciudad de Nasik (Singh 2012, 381). Esta dinastía también era conocida como Andhra, lo cual llevó a algunos historiadores a suponer que sus miembros eran originarios de dicha región en el delta de los ríos Kṛṣṇa y Godāvārī, en la costa oriental, de donde se habrían desplazado hacia el occidente, rumbo a las fuentes del río Godāvārī, para establecer, finalmente, su poder durante la confusión política suscitada por el desmembramiento del Imperio Maurya. Existen algunas opiniones contrarias a esta suposición; así, hay quien afirma que la familia que provenía del occidente extendió su dominio a la costa oriental y dio su nombre a la zona: Andhra. En todo caso, los Andhra ocuparon una posición territorial importante desde el periodo de los Maurya, pues Aśoka los menciona específicamente como una de las familias de su imperio. Por ello, es probable que los Sātavāhana hayan desempeñado algún puesto administrativo en el Imperio Maurya (Thapar 2002, 226).

Uno de los reyes Sātavāhana del que se tiene más información es Satakarṇi, debido a su política de expansión militar. Satakarṇi se convirtió en el señor del occidente y desafió al rey Kharavela de Ka-

liṅga, contra el cual tuvo que luchar. También llegó a ser el señor de Pratiṣṭhāna, la moderna Paithán, en el noroeste del Decán, capital de los Sātavāhana. Sus conquistas lo condujeron al norte del río Narmada, a la Malva oriental, que en aquel tiempo era amenazada por los śaka y por los griegos. Satakarṇi logró dominar la región de Sañci; una inscripción en este lugar lo menciona como Rājā Śrī Satakarṇi. Su siguiente campaña se dirigió a la parte meridional de la India. Cuando conquistó el valle del Godāvārī se sintió con derecho a llamarse a sí mismo “Señor de las Regiones Meridionales” (*Dakṣiṇapathapati*). Satakarṇi apoyó la ortodoxia brahmánica y realizó el ritual védico del sacrificio del caballo con el fin de sustentar sus pretensiones imperiales (Singh 2012, 383).

Los Sātavāhana no retuvieron el occidente del Decán por mucho tiempo. Después del reinado de Satakarṇi padecieron su mayor derrota al ser expulsados gradualmente del occidente, por lo cual tuvieron que huir a la costa oriental. Tal vez esta situación los benefició a la larga, puesto que pudieron establecerse en la región de Andhra; cuando finalmente volvieron a la costa occidental, llegaron a dominar la mitad del Decán, de costa a costa. Sus posesiones occidentales habían sido anexadas una vez más. Los śaka tenían que ahora Satakarṇi fuera el dueño del poder en el occidente de la India, al norte del río Narmada (Thapar 2002, 227). En Nasik se han encontrado varias monedas acuñadas por Nahapana, lo que indica que en el siglo I e.c. los śaka dominaban esta área. No obstante, debió de ser poco después cuando los Sātavāhana recuperaron sus antiguas posesiones occidentales, pues las monedas de Nahapana con frecuencia muestran superpuesto el nombre de Gautamiputra Satakarṇi, soberano responsable del restablecimiento del poderío Sātavāhana en esta región cuando expulsó a los śaka (Singh 2012, 383).

Gautamiputra y su hijo Vāsiṣṭhiputra, quienes gobernaron durante la primera mitad del siglo II e.c., llevaron a los Sātavāhana a una posición eminente. Vāsiṣṭhiputra usó el nombre adicional de Śrī Pulumavi, lo que hizo que fuera identificado con el Siro Polemaio que gobernaba en Baithana (Paithán), mencionado por Ptolomeo en su geografía de la India (Gopalachari 1941, 44-46). Ahora el

Decán se había convertido en el vínculo entre el norte y el sur de la India, no sólo en términos políticos sino también, más significativamente, en el comercio y el intercambio de ideas. Algunos historiadores como Romila Thapar afirman que tanto Vāsiṣṭhiputra como Gautamiputra desterraron a los śaka y acabaron con la arrogancia de sus *kṣatriya* o guerreros, quienes habían contaminado los cuatro *varṇa* o clases sociales del hinduismo al apoyar los intereses brahmánicos. Los Sātavāhana clasificaron a los śaka como una *varṇa* mixta, es decir, impura, y a los griegos como *kṣatriya* degenerados. En una inscripción, la madre de Gautamiputra alude al destierro de los śaka, yavana y pahlava a manos de su hijo. Para solucionar el conflicto entre los Sātavāhana y los śaka se celebró una alianza matrimonial: la hija del rey de los śaka se desposó con el rey Sātavāhana. Se sabe que este esfuerzo no fue completamente exitoso, puesto que Rudradāman afirmó que había derrotado dos veces al rey Sātavāhana en el campo de batalla, pero que se había abstenido de aniquilarlo debido a que existía entre ambos una estrecha relación. Después de la muerte de Rudradāman, los Sātavāhana lograron más éxito en sus ataques contra el territorio de los śaka; hacia finales del siglo II e.c. tenían ya en su poder Kathiavar, en la costa occidental, y el delta del río Kṛṣṇa, en la costa oriental de Andhra. Pero su extenso dominio no subsistiría por mucho tiempo. En el siguiente siglo (III e.c.) ocurrió el debilitamiento de los Sātavāhana con el correspondiente aumento de poder de los gobernadores locales, quienes demandaban una posición independiente (Thapar 2002, 227).

Los reyes indogriegos y los Kuśana mantuvieron sus imperios adoptando títulos imperiales —como *Mahārājātirājā*, “rey de reyes”, o *Daivaputra*, “hijo del cielo”—, encumbrando a sus antepasados al rango de dioses y dedicándoles templos (Singh 2012, 383). No obstante, los Sātavāhana se abstuvieron de tomar ese tipo de títulos debido a que la naturaleza de su dominio sobre los jefes y reyes locales no lo necesitaba, pues el poder se distribuía entre todos los funcionarios de la jerarquía administrativa. El territorio de los Sātavāhana se dividió en provincias pequeñas, cada una de ellas bajo el control de un gobernador civil (*amātya*) y otro militar (*mahāsenāpati*). A estos últimos se les permitía contraer matrimonio

con miembros de la familia real, presumiblemente con la esperanza de fortalecer su lealtad a la dinastía. A algunos se les permitió incluso acuñar sus propias monedas. Cuando el poder de los Sātavāhana se derrumbó, estos gobernadores se establecieron como gobernantes independientes. La administración se dejó en gran medida en manos locales, aunque sujeta al control general de los funcionarios reales. Las aldeas de los gobernantes independientes surgieron como una unidad administrativa, tanto en el norte como en el sur del Decán. Esta situación permaneció inalterable mientras las aldeas se consideraron la fuente principal de impuestos y de soldados para el ejército. Los cambios en las relaciones políticas se limitaban al nivel superior entre los gobernadores provinciales y sus funcionarios.

Desde finales del siglo I e.c. se cuenta con registros literarios que reflejan los acontecimientos de la época. En sus inscripciones, Aśoka (siglo III a.e.c.) se refiere a los reinos del sur de la India (la región que comprende la moderna Andhra Pradesh, Tamil Nadu, Karnataka y Kerala) como los chola, pandya, Satiyaputra y Keralaputra (Rodríguez 1987, 87-150). Los dos primeros llegaron a dominar la costa oriental y estuvieron asociados con la aparición de la cultura tamil, denominada así por el nombre de su lengua. El núcleo de la cultura tamil era la región ubicada al sur de lo que hoy es la ciudad de Madrás (que aún se conoce como Tamilnad, la tierra de los tamiles). Kharavela, el rey de Kaliṅga, en la región de Orissa, dijo haber derrotado a la confederación tamil, que sin duda era la de los “tres reyes coronados”, es decir, los chola, los pandya y los chera, así como sus feudatarios (Thapar 2002, 229). Los testimonios de la época están contenidos en la literatura *shangam*, escrita en tamil, la cual comprende antologías poéticas como la del *Gābhāsattasāi*, similares en alguna forma a las fuentes védicas, pero sin un origen directamente religioso. En este periodo surgió en los reinos tameses una literatura que probablemente influyó en el *Gābhāsattasāi* (Thapar 2002, 232).

El surgimiento del poder de los Sātavāhana en el norte del Decán proveyó líneas de comunicación entre el norte y el sur, lo que aumentó el comercio interno del subcontinente. El comercio romano con las costas orientales y occidentales y su concentración en el sur

ayudaron a eliminar el aislamiento de los reinos meridionales. En esta época, las rutas comerciales cruzaban la India; algunas de ellas continuaban más allá, hasta el centro y occidente de Asia. Solían seguir los caminos principales y los valles fluviales. Los ríos no tenían puentes, pero era común el uso de embarcaciones. Los viajes se hacían solamente en los veranos secos y el invierno; el periodo de descanso tenía lugar durante el monzón. Las caravanas eran numerosas y frecuentemente se unían para reforzar la seguridad. Los animales utilizados en las caravanas eran bueyes, mulas y asnos, aunque en el desierto solamente se utilizaban camellos. La navegación costera era común, pues las rutas marítimas resultaban menos costosas que las terrestres. Si bien el viaje por barco era más barato, el peligro de los piratas y el costo inherente a la consecuente pérdida de naves lo hacían más caro. Una ruta costera evidentemente es más segura que otra en medio del océano y también ofrece mayores oportunidades para el comercio. Kauṭīliya aconsejaba tomar los caminos del sur que corrían a través de las zonas mineras, pues éstos atravesaban regiones densamente pobladas y por lo tanto eran más seguros. Esta recomendación sugiere que la minería, principalmente la de metales y piedras preciosas, estaba ya bastante extendida (*AS.* II. XII). Las fuentes budistas se refieren a las rutas más frecuentes: dos que iban del norte al sudeste, de Śravastī a Pratiṣṭhāna, y de Śravastī a Rājagriha, y otra del oriente al occidente, que seguía los valles fluviales del norte. Por lo regular se evitaba cruzar el desierto de Rajastán. Bharukachcha (el moderno Broach) continuaba siendo el principal puerto para el comercio marítimo occidental, como lo había sido en siglos anteriores, cuando estaba comunicado con Baveru (Babilonia) (Thapar 2002, 235).

El comercio terrestre con el occidente de Asia y el mundo helénico pasaba por las ciudades del noroeste, especialmente por Taxila. Con el transcurso de los siglos, los Maurya construyeron un camino real que comunicaba Taxila con Pataliputra, en Bihar, el cual se conserva en la actualidad y recibe el nombre de “Gran Camino Troncal”. Pataliputra estaba conectada por tierra con Tamruk, en el delta del río Ganges, el principal puerto hacia Birmania, la costa oriental de la India y Ceilán. Las rutas terrestres hacia el sur se

desarrollaron después del periodo Maurya, al intensificarse las demandas del comercio, y continuaron a lo largo de los valles fluviales y la costa porque la naturaleza montañosa de la meseta del Decán no facilitaba la comunicación entre este y oeste, a no ser que se utilizaran los ríos Kṛṣṇa y Godāvārī, donde estaban asentados los Sātavāhana. La meseta todavía estaba cubierta con espesos bosques y, por tanto, era insegura en comparación con las zonas desmontadas y los asentamientos a lo largo de los valles fluviales. Por supuesto, se aprovechaban las brechas y los cañones en las montañas, como en el caso de la ruta que iba de la costa de Malabar en occidente, a través de Coimbatore, cruzando la planicie del Kaveri hasta la estación comercial de la costa oriental en Arikamedu, cerca de Pondichery (Thapar 2002, 236).

El camino principal hacia occidente, utilizado con mayor frecuencia, era el de Taxila a Kabul, del cual se desprendían vías secundarias en varias direcciones. La ruta septentrional iba, vía Bactria, del Amudarya al mar Caspio y el Cáucaso, hasta el mar Negro. Otra ruta más meridional partía de Kandahar y Herat a Ecbatana (posteriormente Hamadan), y de allí se dirigía a los puertos orientales del Mediterráneo. Otro camino importante conectaba Kandahar con Persépolis y Susa. Todavía más al sur estaba la ruta que pasaba por el golfo Pérsico para llegar a Babilonia, o bien atravesaba el mar de Arabia hasta Adén o Socotora, pues ambos tenían instalaciones portuarias, y de allí continuaba hasta el mar Rojo. Los productores desembarcaban en Suez o en algún punto cercano a la moderna población de ese nombre y viajaban por tierra a Alejandría. La ruta costera de la India hacia el occidente de Asia era al mismo tiempo tediosa y costosa. Los árabes fueron los primeros en valerse del monzón o de las lluvias con vientos que soplaban en dirección norte-oriente a través del mar de Arabia en el verano. Estos vientos hacían que el viaje por el océano fuera más rápido que por las rutas costeras. A mediados del siglo I a.e.c. otros viajeros del mundo mediterráneo se dieron cuenta de la existencia de estos vientos y comprendieron su utilidad en la navegación. La tradición clásica afirma que Hippalus fue su descubridor. Sin embargo, los árabes conocían este fenómeno desde antes. Los barcos que salían de los puertos del

mar Rojo esperaban a que se iniciara el monzón sudoccidental para darse a la vela. En el invierno, el monzón que soplabla en sentido contrario después de atravesar la India llevaba a los barcos de regreso (Thapar 2002, 237).

Debido al comercio entre la India y el occidente de Asia, en aquel tiempo había un estrecho contacto cultural con Afganistán. El oriente de Afganistán era considerado, tanto política como culturalmente, parte del noroccidente de la India. El Asia central también había estado abierto al comercio por rutas que atravesaban sus oasis y valles; una de éstas sería famosa posteriormente con el nombre de “Antigua Ruta de la Seda”. Los comerciantes indios establecieron estaciones comerciales y colonias de mercaderes en lugares como Kashgar, Yarkand, Khotan, Miran, Kuchi, Qara Shahr y Turfán, regiones remotas que pronto quedarían abiertas no sólo por obra de los comerciantes indios, sino también por los misioneros budistas. Como resultado de esta actividad en Asia central, mejoraron las comunicaciones con China. Los reyes Kušana constituían en cierto sentido un vínculo entre India y China, y las actividades misioneras de los budistas las acercaron aún más. El comercio ya había sentado las bases de esta relación con la importación de seda desde China hasta India. Los comerciantes que venían de territorios romanos ocasionalmente se internaban en el desierto de Gobi, pero los mercaderes indios no tardaron en apreciar la ventaja de servir de intermediarios en el comercio suntuario entre China y Roma. El comercio con Roma también contribuyó en parte a estimular el interés indio en el comercio con el sudeste de Asia. Se intentó utilizar las rutas terrestres vía Birmania y Assam, pero se encontró más conveniente la ruta marítima. Los riesgos eran grandes, como se desprende de los cuentos recogidos en las antologías relativas a las aventuras de los comerciantes en las Islas Doradas, como Java, Sumatra y Bali. No obstante, las grandes utilidades obtenidas de la venta de especias a los romanos compensaban los riesgos. Por lo tanto, no es de sorprender que las comunidades mercantiles de las costas occidentales y meridionales de la India fueran las primeras en aventurarse en dirección al oriente (Thapar 2002, 237).

En este ambiente de intensa actividad social y cultural vivió el decimoséptimo de los treinta reyes de la dinastía Sātavāhana, llamado Hāla. Poco se sabe de este personaje; desde el rey Āpīlaka hasta él (en una lista que menciona desde el octavo rey hasta el decimoséptimo) hay un periodo de absoluta oscuridad, por lo que sólo llegan testimonios de los nombres de los monarcas y no de los hechos sociales, políticos y culturales. El rey Hāla aparece en varios *purāṇa*, entre ellos el *Saptaśatakam*, *Līlāvati*, *Abhidhānacintāmaṇi* y *Deśināmamālā*. En estos dos últimos textos, Hemacandra considera que Hāla es una variación de los nombres Sālāhana y Sātavāhana. En el *Gāhāsattasaī* este rey figura como Hāla y Sātavāhana. Rājaśekhara es otro soberano que se conoce como Hāla y Sātavāhana. Según Hemacandra, los nombres Kuntala y Cauricinda son sinónimos de Hāla. No obstante, mediante los *purāṇa* se sabe que estos dos apelativos pertenecen a diferentes reyes. En las monedas y en las inscripciones de Sātakaṇi, el nombre de Sātavāhana se abrevia como Sāta, Sāti, Sada y Sātaka. Sin embargo, el nombre de Hāla no puede ser una abreviación de Sātavāhana porque los historiadores lo consideran una variación de Sātakaṇi, Sāta y Sāti. La forma Sātakaṇi aparece como Hālakaṇi en algunas monedas y en ciertas ocasiones como Hātakaṇi. Sātakaṇi, como nombre de persona, se utilizó para nombrar a los reyes que nacieron en la ciudad que lleva este nombre (citado por Gopalachari 1941, 41-43).

El reinado de Hāla data de una época de intensa producción literaria; ejemplo de ello son las inscripciones en la lengua oficial de los Sātavāhana, es decir, en prácrito, hasta la literatura, que también fue plasmada en dicha lengua. Sin embargo, únicamente en algunas inscripciones de Uṣavadāta en Nāsik y Kārlā aparece una mezcla del prácrito con el sánscrito, o bien un posible dilecto del mismo prácrito. Los abuelos de los Sātavāhana mantuvieron unas formas de sánscrito en las inscripciones de Kañheri. No obstante, la lengua oficial del rey Gotamīputra y su hijo Puḷumāyi II en Nāsik y Kārlā fue el prácrito māhārāṣṭrī en una versión vernácula. El *Gāhāsattasaī* responde a una tradición que el rey Hāla empleó para unificar esta importante obra literaria. Esta antología es fundamental porque en ella se mencionan los numerosos poetas que la compusieron. Pero

es más relevante aún, de acuerdo con el estudio del rey Hāla, autor él mismo de algunos versos (Gopalachari 1941, 42). Por ejemplo, el siguiente verso habla de la conformación de la antología y alude a la intensa actividad intelectual del rey Hāla como autor-compilador y la creatividad literaria de las poetisas y los poetas de su tiempo (*GS*. 3):

Entre diez millones de versos,
adornados con figuras retóricas,
el rey Hāla, amigo de los poetas,
recopiló sólo setecientos. (Hāla).¹

El *Lilāvati* contiene datos sobre los acontecimientos sociales y culturales en los que participó el rey Hāla,² entre ellos el conjunto de hazañas militares del general Vijayanaṁda en Ceilán. El rey de Śṛṅgaladvīpa, de nombre Śilamegha, tuvo una hija, llamada Līlāvati, fruto de su matrimonio *gāndharva* con Saraśrī. Śilamegha vivió cerca de Sapta Godāvarī Bhīma, que se identifica con la moderna Drākṣārāma. Después de la expansión militar de Vijayanaṁda, acampó junto con sus tropas en Sapta Godāvarī Bhīma; allí aprendió todo sobre el *Lilāvati*. Tras su regreso a la capital, Vijayanaṁda narró su historia al rey Hāla. Entonces, Hāla se marchó al lugar donde vivía el demonio Bhīṣaṇana y, a su vuelta, se casó con Līlāvati. Luego de visitar el palacio del padre de Līlāvati, Hāla retornó a Pratiṣṭhāna en Svabhuktiviṣaya (Gopalachari 1941, 43). Muy poco se sabe de la vida de este rey. Sin embargo, lo que es preciso destacar aquí es la producción de la antología *Gāhāsattasāi*, que responde a una importante tradición poética, objeto de estudio de esta investigación.

¹ सत्त सआइं कइवच्छलेण कोडिअ मज्झआरम्मि। हालेण विरइआइं सालंकाराणं गाहाणं ॥ ३ ॥
हालस्स।

² El *Lilāvati* es un texto de matemáticas escrito por el poeta Bhāskara (1114-1185 e.c.), quien era originario de Mahārāṣṭra (Keith 1961, 523).

ANTECEDENTES DE LA LÍRICA EN EL *GĀHĀSATTASĀI*

Una vez que he situado al rey Hāla en su ámbito social, cultural y político, comenzaré a estudiar los antecedentes de la poesía lírica del *Gāhāsattasāi*, desde sus inicios védicos hasta la aparición de esta antología. Con ello pretendo mostrar un panorama más completo de la evolución de los aspectos literarios.

Uno de los momentos iniciales de la lírica erótica, lo que yo llamo “el exordio del erotismo”, se puede rastrear en la época védica; su principal fuente es el *Ṛgveda*. Para la cultura védica, hablar de sexualidad era tan natural que muchos de sus himnos contienen tópicos sexuales y eróticos que se han repetido con singularidad en la lírica de la India antigua, y el *Gāhāsattasāi* no es la excepción. En los más tempranos poemas indios, en los cuales aparecen las apasionadas expresiones del sentimiento amoroso, destacan dos composiciones védicas o himnos dialogados (*samvāda*) del libro diez del *Ṛgveda* (Bhattacharji 1984, 27-30). El primero de ellos es un poema de dieciocho versos en los que se desarrolla un diálogo entre Purūravas, un mortal, y Urvasī, una ninfa (*ṚV.* X. 95). Esta historia de amor entre un mortal y una ninfa se ha convertido en un tópico clásico de la literatura india. El himno védico narra la historia de Urvasī, quien ha vivido con Purūravas por años en la tierra. Ella se concibe como el amanecer y Purūravas, quien la encontró después de mucho tiempo, le suplica que no se marche. Tras haberla persuadido, Purūravas le recuerda los momentos de placer que pasaron juntos. Sin embargo, el único consuelo de Urvasī es la promesa de Purūravas de darle un hijo (De 1969, 2).

Otro poema cargado del sentimiento amoroso en el *Ṛgveda* es el diálogo entre Yama y Yamī. No hay duda de que este mito des-

cribe el amor entre los hermanos gemelos que procrearon la especie humana (*RV. X. 10*). Este poema es sólo una parte del mundo que constituye el *Ṛgveda*; sin embargo, es importante porque proporciona una evidencia directa y fuertes expresiones sobre el amor y el erotismo. Tanto este texto como el anterior describen el anhelo y el deseo de un amor, en el ámbito de las leyendas populares. No obstante, los dos poemas no se inscriben en el pensamiento filosófico y ético presente en el resto del *Ṛgveda*. Por ello, sin lugar a dudas, se pueden considerar como el exordio del erotismo de los tópicos amorosos en la literatura india posterior (De 1969, 3). Aparte de estos dos poemas existen fragmentos de otros himnos que integran elementos eróticos y sexuales que se desarrollaron en la literatura ulterior. Si bien en el *Gābhāsattasāi* no existe alusión alguna a los himnos anteriores, esta obra tiene versos en los que se pueden apreciar tópicos eróticos y sexuales contenidos en el *Ṛgveda*.

Asimismo, de acuerdo con la crítica literaria, la separación de los amantes es un tópico muy recurrente. En el himno de Purūravas y Urvasī, el argumento central es la separación, tema que se repite constantemente en el *Gābhāsattasāi*. En el caso del himno de Yama y Yamī, el rechazo de los amantes es una de las partes esenciales, y también se reitera asiduamente en el *Gābhāsattasāi*; incluso hay un verso en que se menciona al dios de la muerte y el sueño, Yama, Jāma en māhārāṣṭrī (*GS. 412*):

¡Amigas, váyanse a los brazos de Jāma,
son más de las tres de la mañana. ¿Por qué me hacen esto?
El perfume de las flores *sehāliā* no me deja dormir;
ustedes mismas intenten conciliar el sueño! (Sirisatti).

En los himnos más antiguos que conforman los distintos libros del *Ṛgveda* se pueden apreciar fragmentos que hacen alusión al tópico de la maternidad y que se relacionan directamente con el erotismo; es el caso del verso “cuál de los dos senos nutre nuestra vida” (*RV. II. 39. 6*). Este lugar común aparece también en un verso del *Gābhāsattasāi* en el que el poeta asocia perfectamente los senos, el erotismo y la maternidad (*GS. 409*):

Uno de sus senos produce leche,
 el otro está arañado y erizado:
 he aquí la señora de la casa
 sentada entre su hijo y su marido. (Hāla).

Otra de las alusiones que se pueden relacionar por medio de los lugares comunes son las palabras con que Lopāmudrā, mujer del asceta Agastya, pide a éste que la satisfaga sexualmente. La manera en que Lopāmudrā se expresa es digna de imitación; dice que su esposo debe fluir sexualmente como un toro (*ṚV.* I. 79. 4). En este caso, el toro es un símbolo de virilidad sexual. De forma similar, en el *Gāhāsattasāi* se encuentra la idea de que un joven debe madurar para convertirse en un toro blanco, fuerte y viril. Estos aspectos proporcionan a estas obras no sólo una actividad pastoril, sino también un carácter bucólico (*GS.* 19):

¡Becerro del color de los brotes del *kosamva*,
 con tus orejas erguidas,
 antes de ir a la casa que se halla en tu corazón,
 debes obtener la blancura de un toro! (Gaja).

Sin ninguna duda, el nombre de la deidad védica Rudra, Ruddha en mähārāṣṭrī, aparece en el *Gāhāsattasāi*. En el *Ṛgveda* hay varios himnos dedicados a esta divinidad asociada al viento y las tormentas (*ṚV.* X. 10). En el *Gāhāsattasāi* se le menciona en un mito en el que el dios del amor, Kāma, molesta a Rudra (Śiva) mientras éste medita; Rudra abre su tercer ojo y quema a Kāma. Sin embargo, el poeta transforma este hecho en una tentación para Rudra, pues el verso expresa el amor apasionado que su consorte Parvatī, Pavvaī en mähārāṣṭrī, siente por él (*GS.* 455):

¡Que triunfe el tercer ojo de Ruddha,
 al cual Pavvaī besó apasionadamente,
 mientras envolvía sus otros dos ojos
 con sus manos cuando su vestido
 resbaló al calor del juego del amor!

En este verso aparece el nombre de Rudra y su consorte Parvatī. Su mención supone una conexión directa con la lírica presentada en el *Ṛgveda*, sobre todo porque está enmarcada en el erotismo y la sexualidad. Después de la literatura védica hay una carencia de poemas de amor como los anteriormente descritos.

Los versos del *Ṛgveda* sobre el ritual del matrimonio proporcionan una pauta importante como tópicos en la lírica india. Por ejemplo, hay un himno que describe la boda de Sūryā, doncella solar, en cuarenta y siete versos, lo que hace de éste uno de los himnos más largos (*ṚV.* X. 85). Para la cultura representada en el *Ṛgveda*, la liturgia del matrimonio era fundamental; en este sentido, resulta simbólica la manera en que se presenta la descripción detallada de la boda de Soma (el dios de la luna) y Sūryā. En el *Gābhāsattasāi* también hay un verso que destaca por mostrar la importancia del rito del matrimonio (*GS.* 646), cuya ceremonia se realizaba el cuarto día:

Sus manos y las de su novio
parecen llorar lágrimas
de sudor, muy apretadas
porque la separación está
próxima cuando se acerca
el ritual del cuarto día.

Otros versos muestran la relevancia de las canciones en la ceremonia del matrimonio como parte esencial de la vida, el amor y el erotismo en el *Ṛgveda* (*ṚV.* X. 85. 11). Asimismo, en el *Gābhāsattasāi* hay un verso que alude a la importancia de la música en el matrimonio (*GS.* 645):

¡Creo que los matorrales de caña,
así como mis jóvenes enamorados,
se burlaron de mí cuando escucharon
la solemne canción de bendición
en la víspera de mi boda!

En el *Gāhāsattasāi* hay algunos versos que se caracterizan por expresar cierta tranquilidad y carácter sociable, además de mencionar la magia del amor, los encantamientos y las canciones vinculadas con el matrimonio. También, existen otros versos más interesantes que, aunque narran los exorcismos y las curas relacionadas con las intrigas amorosas y los problemas de la vida en el matrimonio, siguen siendo de tipo lírico. Dos de estos encantamientos se ejemplifican en el *R̥gveda* (*R̥V.* VII. 55) y en el *Atharvaveda* (*AV.* IV. V). Estas referencias se han interpretado como conjuros para una cita romántica, en la cual el corazón del amante es hurtado por la noche. Cabe aclarar que antiguamente se creía que los encantamientos amorosos ejercían poder sobre la amada o el amado. De acuerdo con los versos mágicos del *Atharvaveda*, durante el desarrollo de estos encantamientos el corazón de los amantes era perforado por las flechas del dios del amor (Kāma), las cuales tenían forma de espinas, estaban hechas con plumas de búho cubiertas con miel y eran disparadas con el arco de la deidad (*AV.* III. 25).¹ La misma descripción está presente en el *Gāhāsattasāi* (*GS.* 177):

¡Amiga, las flores *kalam̐va* me atormentan,
ni el resto de las flores reunidas me consuelan;
en verdad, ahora Kāma porta su arco
con flechas cubiertas de su miel! (Asuladdhī).

La imagen del dios del amor que se presenta en el *Atharvaveda* es muy recurrente en el *Gāhāsattasāi*; simboliza el amor, la pasión y el erotismo de los amantes en todas sus facetas. Incluso, los poetas y las poetisas del *Gāhāsattasāi* critican a quienes crearon el concepto de Kāma en la poesía prácrita (*GS.* 2):

¿Por qué quienes crearon el verdadero
pensamiento de Kāma no se avergüenzan?,

¹ Es interesante mencionar que en este verso ya se alude al dios del amor, Kāma, junto con sus armas, el arco y las flechas. Este personaje mítico podría identificarse con el Eros griego y el Cupido romano.

pues no saben escuchar ni recitar,
de la poesía *prākṛta*, su verdadero néctar. (Hāla).

En los textos védicos también se encuentra la personificación del amor como una deidad, lo cual será muy notorio en la literatura posterior. Y, aunque no hay evidencia de la adoración de las fuerzas eróticas o del amor como una divinidad central del culto erótico en el periodo védico, esto debió de suceder tiempo después. En el *Rgveda*, Kāma aparece sólo como una deidad abstracta, generalmente denominada “deseo” (*RV. X. 129. 4*). En este texto, Kāma carece de una connotación sexual. Sin embargo, desde la perspectiva filosófica, es el primer movimiento, del cual se originó el mundo y el universo. Kāma no es el dios del amor y el placer, sino una deidad abstracta que representa el deseo, es decir, involucra el aspecto semántico y pragmático de la palabra “deseo” (que en sánscrito se escribe *kāma* y en *māhārāṣṭrī*, *kāmo*). En el *Atharvaveda*, Kāma se concibe como el poder cósmico superior a todos los dioses y algunas veces se identifica con Agni, o dios del fuego. Empero, en el *Atharvaveda* hay varios himnos en los cuales la idea de Kāma, como dios del amor, es muy distinta de la que aparece en el *Rgveda*. Una de las características de Kāma son las flechas que utiliza para perforar el corazón de los amantes, llenas de deseo y pasión. Posteriormente, en la poesía lírica india, Kāma es la imagen del amor y la pasión por antonomasia, cuyas flechas en forma de flores pueblan la literatura épica. Esta imagen llegó a ser muy importante en la lírica amorosa (De 1969, 6). Lo mismo ocurre en el *Gāhāsattasāi* (*GS. 325*):

Miles de reverencias
a las flechas de Maṇḍa,
las cuales infligen pasión
y dolor, afligen, dan felicidad
y producen amor y regocijo. (Vasantavamma).

Kāma no sólo prosperó en la poesía, sino también en el arte. Con el paso del tiempo se volvió una deidad muy importante a la cual se le rendía pleitesía durante las festividades populares, sobre

todo en aquellas que se celebraban a la entrada de la primavera, como lo muestra el siguiente verso del *Gāhāsattasāi* (*GS.* 545):

El cabello trenzado enmarañado
 por la mano de su amante y
 sus bocas perfumadas con el vino
 son los únicos adornos de los amantes
 en la fiesta de Maaṇa.

En un principio hubo una construcción ideal del concepto del dios Kāma, a partir de la literatura védica, de las cortes y, sobre todo, los dramas en éstas. El propósito fue justificar la institución de la poligamia. Las relaciones amorosas y eróticas entre los cortesanos llegaron a causar verdaderos alborotos (Bhattacharyya 1975, 38). El Código de Manu surgió entonces para controlar este tipo de atropellos contra el deber (*dharmā*) y mantener sojuzgado el deseo (*kāma*).² Es necesario, por tanto, determinar los elementos sociales presentes en el *Gāhāsattasāi* y la manutención del deber y el amor (*GS.* 113):

Raros los varones buenos,
 cuyo amor, reflejado en sus divinos rostros,
 cultivan día a día y lo transmiten,
 como si fuese un deber, a sus hijos. (Inda).

Puesto que la literatura védica más temprana no es rica en poemas de amor, parecería vano buscar las maravillas de la poesía amorosa en la especulación teológica de los *Brāhmaṇa*. Sin embargo, en el *Śatapatha Brāhmaṇa*, la historia del amor y la separación de Purūravas y Urvasī es, sin lugar a duda, un retrato incompleto de la versión del *Rgveda* y alude a la historia de Duṣyanta y Śakuntalā que el poeta Kālidāsa representa en su obra *Abhijñāśakuntala*. Sin embargo, las posibilidades del romanticismo y los temas amorosos

² Sobre todo aquellos versos del Código de Manu que explican los deberes del brahmán (*Mn.* I. 97-118).

son completamente nulos; fueron restringidos por los mismos autores. El erotismo desempeñó un papel inequívoco en algunos ritos de fertilidad descritos en los *Brāhmaṇa*, pero el erotismo literario estuvo sujeto a la teoría religiosa y la práctica ritual.

En su primera fase, la literatura profana³ debió de ser contemporánea, como apunta De (1969, 7), de la literatura religiosa y sacerdotal de los *Veda*; esto se puede confirmar no sólo por la existencia de los himnos y hechizos védicos que se consideran de tipo secular, sino también por el crecimiento gradual de los temas de la rica literatura en lengua pāli, de las leyendas seculares y, por supuesto, de los *gāhā* o versos de corte erótico-amoroso (Hinüber 2000, 1 y ss.). Otro elemento que influyó en la literatura erótica del *Gāhāsattasāi* son las historias más tempranas de la literatura épica, como el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa*. Primeramente, quiero citar algunos versos del *Gāhāsattasāi* que hacen alusión al *Rāmāyaṇa* y al *Mahābhārata*. El primer verso expresa el comportamiento del hermano de Rāma, Lakṣmaṇa, cuando se quedó solo con Sītā mientras Rāma se encontraba en el exilio (R. III. I-X). Como puede verse, resulta muy clara la influencia del *Rāmāyaṇa* sobre el *Gāhāsattasāi* en el contenido (GS. 35):

Diario, la esposa de buena familia
narra las hazañas pintadas en la pared
de su casa, sobre Somitti, devoto de Rāma,
a su cuñado, quien tenía malos pensamientos. (Hāla).

El siguiente verso es muy interesante porque posiblemente hace referencia a un diálogo entre Sītā y su captor Rāvaṇa y se menciona a quien pronto llegará a matarlo: el arquero Rāma. Ésta es otra alusión proveniente del *Rāmāyaṇa* (GS. 528):

“¿Por qué no intentas escapar? ¿Por qué
tan confiada? ¿Qué te mantiene tan calmada?”

³ En este contexto, se considera “profana” toda aquella literatura ajena al culto védico.

La esposa del arquero respondió con una sonrisa: “Pronto lo descubrirás, ladrón”.

La siguiente estrofa retoma la idea del verso anterior. En realidad, aunque es incierto su significado, se puede interpretar que se está hablando de Rāma cuando rescata a su esposa Sītā, cautiva por el poderoso demonio Rāvaṇa. Después este demonio muere a manos del héroe (*GS.* 54):

Al escuchar del arco de su esposo
el tañido de su cuerda,
más potente que la caída de los truenos,
la mujer cautiva se limpió los ojos
igual que sus compañeras. (Kaṇṇa).

El siguiente verso es una clara alusión al *Mahābhārata*. Se refiere a un pasaje que aparece en el *Śalyaparva* (*Mbh.* IX. LVIII. 1-60). El contenido equipara el sufrimiento de un viajero con el del señor de los kuru, Duryodhana, hijo mayor de Dṛtarāṣṭra. Este episodio, de manera general, narra cómo Bhīma, el terrible, abatió a Duryodhana, insultándolo y burlándose de él junto con Kṛṣṇa tras golpearle la cabeza con el pie derecho (*GS.* 443):

El terrible viento vernal del sur sopló
y fortuitamente alcanzó al viajero,
que sufre como el señor de los *kuru*.

El siguiente verso tiene resonancias de la esencia del diálogo entre Kṛṣṇa y Arjuna en la *Bhagavadgītā*, sobre todo el canto III, que se refiere al cumplimiento del deber. Cuando Kṛṣṇa dice que es mejor cumplir el propio deber, aunque de manera imperfecta, que el deber de otro, aunque de manera perfecta (*BbG.* III. 35), es probable que esta enseñanza se haya forjado como verdad universal y que aquí se retome para ejemplificar la ejecución de las acciones (*GS.* 61):

Considero que las acciones inconclusas
de las personas que se realizan
con el corazón nos llenan de felicidad,
más que las acabadas sin corazón. (Maṇḍahiva).

La literatura en lengua pāli ha conservado más poesía de tipo erótico tomada de las mismas historias de la literatura épica, pues, dentro de sus temas, considera que el amor es una parte importante de la poesía erótica y contribuye a su desarrollo. Las historias budistas continuaron aportando temas amorosos a la temprana lírica sánscrita, en especial a la poesía de Amaru y Kalīdāsa, así como a la poesía prácrita del *Gāhāsattasāi* (De 1969, 7-8).

A manera de conclusión, quiero comentar que en esta sección, a partir del análisis y el comentario literarios, he descrito el papel de la dinastía Sātavāhana, su contexto social, político, cultural y los acontecimientos históricos que marcaron el surgimiento y la creación de los versos que componen el *Gāhāsattasāi*, lo que permite comprender mejor el trasfondo histórico de esa obra. También, he hecho un esbozo de los antecedentes de la lírica amorosa del *Gāhāsattasāi*, desde la literatura védica, pasando por las literaturas *Brāhmaṇa* y pāli, hasta la épica y los inicios de la lírica prácrita. Esta visión me ha permitido situar en su contexto esta antología para presentar a continuación diversos tópicos de la poesía lírica.

EL CONCEPTO DEL AMOR (ŚRĀṄĠĀRA) EN EL GĀHĀSATTASĀĪ

Con el fin de entender a fondo la estructura y el contenido del *Gābhāsattasāī*, en este apartado me propongo analizar tres fundamentos de la teoría literaria india: 1) el concepto del amor y de sus actores, el héroe y la heroína; 2) la teoría del *rasa* considerando la evolución del concepto y la descripción de su uso dentro de la teoría literaria india, y 3) el desarrollo del *kāvya*, a partir de su desenvolvimiento literario no sólo desde el punto de vista lingüístico sino también histórico. Todo esto, en el contexto histórico del *Gābhāsattasāī*, me dará la pauta para comprender mejor tanto la parte extrínseca como la intrínseca de esta antología.¹

Desde el punto de vista literario, el tema del amor ha preocupado y ha dado mucho que decir desde tiempos muy antiguos. El amor es el asunto más estudiado en el campo sentimental-afectivo y ha sido analizado por la filosofía, la historia, la literatura, la psicología, la biología, la música, la pintura, la escultura y, sobre todo, la poesía. Sin embargo, cuando los poetas, los músicos, los filósofos, los pintores, los escultores, los psicólogos, etc., tratan de definir el concepto, de entender sus lineamientos, de analizar sus diferentes orientaciones y sus distintas formas, se produce un desconcierto de ideas, sentimientos y emociones que complican el panorama. Por ejemplo, el diccionario enciclopédico de Martín Alonso define el amor como “vivo afecto o inclinación hacia una persona o cosa o bien pasión que atrae a las personas” (Alonso 1998, 325). Otra definición que se puede mencionar aquí por su relevancia, no sólo

¹ Las cuestiones extrínsecas se refieren a las partes externas del texto, como el contexto y la vida del autor; las cuestiones intrínsecas atañen a las partes internas del texto, como el contenido, la lengua en la que está escrito y los temas que se desarrollan en él.

histórica sino también literaria, se encuentra en el *Nāṭyaśāstra* de Bharata (400-200 a.e.c.) (De 1969, 18); según esta fuente, el amor es “la unión pasional llamada *kāma* entre dos personas; este amor, que puede finalizar en alegría o en pena para todos los seres vivos, es, la mayoría de las veces, importante en situaciones de felicidad, incluso de infelicidad. Además, siempre está unido al aspecto social de los cuatro fines de la vida: *dharmā, artha, kāma y mokṣa*” (*NaṭŚ. XXIV, 95-96*).²

Aquí hay un concepto fundamental que se debe destacar; me refiero al amor (*kāma*), no sólo porque es la imagen literaria y mitológica representada en la lírica india, sino porque también funciona en el ámbito social de la India antigua. Desde esta perspectiva, tanto Martín Alonso como Bharata concuerdan en que el amor está ligado a la pasión. Para Bharata, “la unión sexual (*kāma*) de las personas es el encuentro erótico-pasional (*śṛṅgāra*) en el que se benefician ambos con la felicidad” (*NaṭŚ. XXIV. 97-98*).³ En este sentido, Bharata discute, dentro de la teoría literaria, el concepto del amor en el terreno del teatro como el amor o *preman* (Pujol 2019, 713). De este modo, pasa de la literatura prácrita a la sánscrita, pues enmarca las sensibilidades femeninas y masculinas, en parte porque los dos aspectos, los sentimientos y las emociones, son el núcleo más importante del amor que se desarrolla dentro del drama y después en la poesía. Además, tanto la mujer como el varón desempeñan un papel muy relevante en el amor; en otras palabras, los seres humanos son el núcleo de la lírica. Prueba de esto es que en el *Gāhāsataśai* hay un número considerable de poetisas que crean y se sensibilizan ante el fenómeno del amor desde una perspectiva emocional y sentimental, bajo el rubro de la lírica. Esta sensibilidad es más evidente al referirse al *preman* (*pemma*), al *śṛṅgāra* (*sirīṅgo*) e incluso al *kāma* (*kāmo*) como conceptos del amor en la crítica literaria.⁴

² धर्मकामो ऽर्थकामश्च मोक्षकामस्तथैवच। स्त्रीपुंसयोस्तु योगो यः स तु काम इति स्मृतः॥९५॥ सर्वस्यैव हि लोकस्य सुखदुःखनिवर्हणः। भूयिष्ठं दृश्यते कामः सुखदो दुःखदञ्चपि॥९६॥

³ यः स्त्रीपुरुषसंयोगो रतिसंयोगकारकः। स शृङ्गार इति ज्ञेय उपचारकृतः सुखः॥९७॥ इह प्रायेण लोको ऽयं सुखमिच्छति नित्यशः। सुखस्य च स्त्रियो मूलं नानाशीलाश्च ताः पुनः॥९८॥

⁴ Estos tres niveles de amor se definen de acuerdo con los sentimientos y las emociones de la teoría literaria del *rasa*. *Preman* se refiere al amor romántico y

Por ejemplo, el siguiente verso del *Gābhāsattasāi* es uno de los más bellos, ya que muestra un grado de composición y sofisticación literaria respecto al concepto del amor (*kāma*) en lengua māhārāṣṭrī y fue escrito por la poetisa Aṇulacchī (*GS.* 274):

Hacer el amor con gran sofisticación,
para retribuir el desbordado placer pasional,
no es tan apasionante, a menos que se haga
con amor verdadero dondequiera y como sea. (Aṇulacchī).

Sin embargo, la tradición del amor, específicamente en la lírica, considera todas las emociones contenidas en las relaciones humanas; el amor es el sentimiento más fuerte que conduce a la gratificación física y espiritual, de donde surge la apreciación elemental por el amor, la cual dependerá de su contexto (Shah 2009, 163-166). De acuerdo con lo anterior, propondré la siguiente definición desde la perspectiva literaria india (*śrīngāra*), basado en mi experiencia con la lírica: el amor “es un estado de emociones y de fuertes y apasionados sentimientos de una persona por otra, que surge a partir de cualidades tanto físicas como interiores, de la simpatía o bien de los actos naturales de los seres humanos que se manifiestan en todas las formas de afecto”. Existen muchas otras definiciones del amor; unos lo describirán como una enfermedad necesaria, otros dirán que es la cura para los males que aquejan a la humanidad. Sin embargo, debo admitir que las definiciones cambian de acuerdo con el pensamiento de las personas y la diversidad cultural; es decir, los campos semántico y pragmático de la palabra *amor* responden a los contextos sociales, culturales y temporales. Hay que señalar que la filosofía también ha tratado de encontrar aquello que causa el amor, de una manera descriptiva y como un fenómeno que se asocia con la *psique*. La literatura, por su parte, ha sido uno de los vehículos más importantes para entender el amor, y la poesía lírica se ha convertido en el receptáculo de estas emociones y estos sen-

devocional; *śrīngāra*, al amor erótico o literario, y *kāma*, al amor pasional en el ámbito social.

timientos, los cuales se manifiestan en el concepto del amor de los poetas y poetisas del *Gāhāsattasāi*.

Conforme a la definición anteriormente citada, en la teoría literaria india, el amor (*śṛṅgāra*) puede ser de dos tipos según Rudraṭa, en su obra *Kāvyaḷaṅkara: sambhoga* o el amor en la unión y *vipralambha* o el amor en la separación (KL. XII. 5-6).⁵ Mammaṭa, en su obra *Kāvyaḷprakāśa*, también habla de estas dos clases de amor (KPr. IV. 1).⁶ Podría considerarse el *sambhoga* como la máxima expresión del amor, porque es cuando los amantes están unidos y pueden manifestar mutuamente el sentido inherente del amor. Pero, como dicen los dos poetas indios antes citados, el verdadero amor se produce en el *vipralambha*.⁷ Sin duda, ambos autores siguen la clasificación del amor del *Nāṭyaśāstra* de Bharata (NatŚ. VI. 45).⁸ A continuación, resumo tal clasificación literaria en el siguiente esquema que me ha servido para ilustrar los conceptos de *sambhoga* y *vipralambha*, además de ayudarme a determinar la construcción poética del *Gāhāsattasāi*, que los poetas y las poetisas elaboraron a partir de esta teoría bipartita. El siguiente verso resume a la perfección lo que acabo de señalar (GS. 235):

En la separación ella es veneno,
en la unión es ambrosía.
¿Cómo hizo Brahmā (el Creador)
para combinar estos dos
brebajes en mi amada? (Hāla).

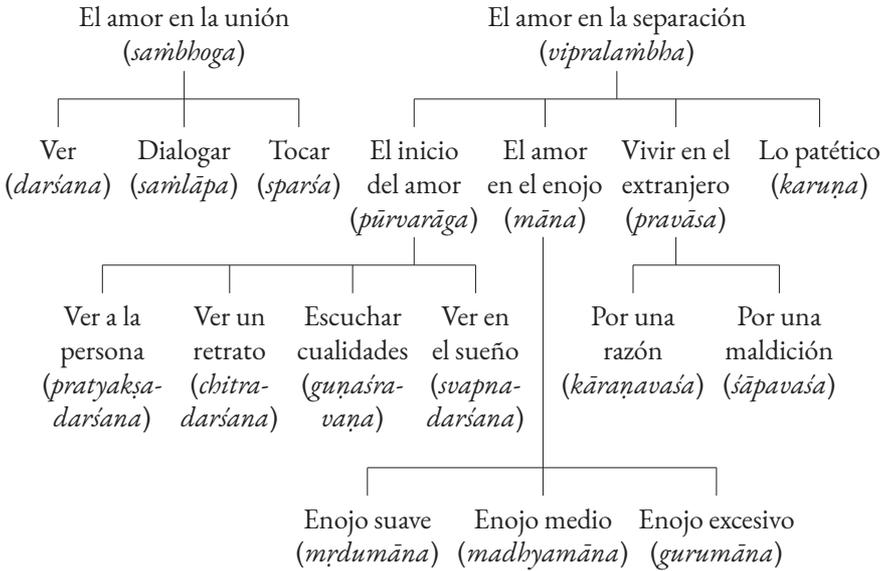
⁵ व्यवहारः पुंनार्योरन्योन्यं रक्तयो रतिप्रकृतिः। शृङ्गारः स द्वेषा संभोगो विप्रलम्भश्च॥५॥ संभोगः संगतयोर्वियुक्तयोश्च विप्रलम्भो ऽसौ। पुनरप्येष द्वेषा प्रच्छन्नश्च प्रकाशश्च॥६॥

⁶ तत्र शृङ्गारस्य द्वौ भेदौ। सम्भोगो विप्रलम्भश्च। तत्राद्यः परस्परवलोकनालिङ्गना ऽधरपानपरिचम्बनाद्यनन्तत्वादपरिच्छेद्य एक एव गम्यते।

⁷ Aunque estos dos poetas son posteriores al *Gāhāsattasāi*, los tomo como referencia porque a partir de ellos se estudia teóricamente el concepto del amor en la poesía sánscrita y prácrita que ya desde el *Nāṭyaśāstra* se venía desarrollando.

⁸ तस्य द्वे अधिष्ठाने सम्भोगो विप्रलम्भश्च।

Clasificación del amor (śrīᅅāra)



Enseguida describiré cada una de estas clasificaciones, además de ilustrarlas con ejemplos tomados del *Gāhāsattasāi*.

El amor en la unión (saᅁbhoga): es el lado placentero del sentimiento, en el cual parece que los amantes están llenos de gozo, deseo y contemplación. Para ellos, el periodo del amor en la unión se asemeja a un sueño. En este estado no experimentan el correr del tiempo pues éste no obra en contra ni se percibe como un obstáculo. Durante el lapso de la unión, los amantes tienen el control de ellos mismos por completo; como si estuvieran intoxicados experimentan una suerte de éxtasis, olvidándose de sí mismos y logrando la realización personal. Esta realización con el ser amado define al amor en la unión. Desde el punto de vista de la crítica literaria india, el amor en la unión comienza con el intercambio de la mirada, después depende del diálogo y culmina con el contacto mutuo. Veamos el siguiente ejemplo del *Gāhāsattasāi*, donde el *saᅁbhoga* es muy evidente (GS. 659):

¡Durante el plenilunio, me complazco
con la caricia de tus rayos, oh, luna llena!
Yo te reverencio mientras la unión
en el segundo día consume tu cuerpo!

De acuerdo con el *Nāṭyaśāstra*, el amor en la unión (*sambhoga*) consta de tres partes: ver, dialogar y tocar (*darsāna*, *samlāpa* y *sparsā*), las cuales describiré para explicar la visión de esta teoría literaria (*Naṭ.Ś.* VI. 44-45).⁹

Ver (*darsāna*): es el primer paso para que nazca el amor entre dos personas; es el medio universal por el cual los actos misteriosos del amor culminan en el cenit pasional. Según esta definición, ver es la antesala del amor. Éste no puede iniciarse sin ver a la persona. El sentimiento del amor nace de las miradas de los seres humanos. El amor, gratificación del acto de ver, es un sentimiento natural que permanece latente en la vida de los seres vivos. El siguiente verso ejemplifica lo anterior (*GS.* 5):

Mientras hacen el amor,
las miradas amorosas de las mujeres
imperan hasta que sus ojos se cierran
como los pétalos de los lirios acuáticos. (Culloha).

Dialogar (*samlāpa*): esta acción, desde la perspectiva del amor en la unión, constituye el siguiente paso en el sendero del amor. El silencio podría frustrar el amor. En consecuencia, dialogar ayuda a los amantes a conocerse mutuamente y a descubrir si realmente desean estar unidos. Dialogar contribuye a desarrollar el amor. En la poesía, el diálogo permite mantener una atmósfera para el curso del amor. Sin el diálogo, el problema de la caracterización de los amantes se vuelve más complejo. En diálogo en los versos amorosos del *Gābhāsattasāi* reflejan el pensamiento de los amantes a través del

⁹ तत्र सम्भोगस्तावद् ऋतुमाल्यानुलेपनालङ्कारेष्टजनविषयवरभवनोपभोगोपवनगमनानुभवनश्रवणदर्शनक्रीडालीलादिभिर्विभावैरुत्पद्यते। तस्य नयनचातुर्यभ्रूविक्षेपकटाक्षसञ्चारललितमधुराङ्गहारवाक्यादिभिरनुभावैरभिनयः प्रयोक्तव्यः। व्यभिचारिणस्त्रासालस्यौस्यजुगुप्सावर्जाः।

diálogo, sus sentimientos, su edad, sus verdaderas intenciones, la sinceridad al conquistarse, la clase social, la psicología, la franqueza de su comportamiento, etc. En suma, dialogar es uno de los factores más importantes del sentimiento del amor, como lo muestra el siguiente verso, donde el amante señala a su amada el lugar propicio para su encuentro amoroso (GS. 4):

¡Ve, la grulla luce inerte
en la hoja del loto, como la concha
nacarada que rodea la vasija, resplandece
como una esmeralda brillante! (Vodisa).

Tocar (*sparsā*): éste es el estado final del amor en la unión. En este estadio, el amor toma la forma de la pasión. Los dulces sueños de los amantes culminan con el acto sexual hecho con amor. Los sentimientos de los amantes se fortalecen y se complementan mutuamente. Éste es el punto más elevado de la curva del amor, que tiende a bajar cuando finaliza el acto amoroso. Tocar involucra los besos, los abrazos, las caricias, el aferramiento de las manos en el cuerpo del otro; comprende también los juegos sexuales como acariciar las piernas, cubrir los ojos con las manos o con telas finas, frotarse los dedos de los pies y de las manos, frotarse las mejillas y el mentón, acariciar los senos con las uñas suavemente para excitar el cuerpo del ser amado. En este sentido, tocar es uno de los componentes más importantes del amor en la unión, porque se refiere tanto a las partes externas como internas del amor. El siguiente verso ilustra lo anteriormente descrito (GS. 405):

¡Oh, árbol *asoa*, eres un esteta,
inteligente, seductor, hábil para tocar
el alma; incluso si una joven,
tierna como un loto, te toca con su pie,
excitado floreces! (Bahmaāri).

De acuerdo con el *Nāṭyaśāstra*, el amor en la separación comprende varios tipos (*pūrvarāga*: *pratyakṣadarśana*, *chitradarśana*,

guṇāśravaṇa y *svapnadarśana*; *māna*: *mṛdumāna*, *madhyamāna* y *gurumāna*; *pravāsa*: *kāraṇavaśa* y *śāpavaśa*, y *karuṇa*), que describiré para explicar la visión de esta teoría literaria (*NatŚ.* VI. 44-45).¹⁰

El amor en la separación (*vipralambha*): esta condición se entiende a partir del amor en la unión porque, una vez que se ha disfrutado de la comunión con la pareja, la separación produce sufrimiento y dolor en los amantes. Para los teóricos indios, sin el sufrimiento de la separación, el amor tiene una vida muy corta, pierde su fuerza y su gracia; su existencia no se fundamenta en nada, porque el verdadero amor llega realmente cuando los amantes se separan. Cada ser humano padece los sentimientos arrebatados de la separación de manera distinta. El amor en la separación hace nacer en la poesía del *Gāhāsattasāi* una parte profunda de la vida de los seres humanos. Dentro del amor en la separación hay muchas emociones y sentimientos que desempeñan un papel importante en la lírica y que hacen que el amor se convierta en pena, pánico, angustia, desesperación, sufrimiento, melancolía, celos; todos síntomas del amor en la separación, pues dan color a las emociones y sentimientos y provocan el misterio del placer en cada verso de la lírica. El secreto de la grandeza de la separación radica en la naturaleza humana; en otras palabras, la grandeza de la naturaleza humana no deriva de los placeres y pasiones del amor en la unión, pues en esto no hay sufrimiento. Para las poetisas y los poetas, el verdadero amor radica en los sentimientos que surgen en el amor en la separación. Y es que a medida que se produce la separación el amor se intensifica. Como ya se dijo, el amor en la unión es normalmente intoxicante; los amantes se mantienen en un estado de éxtasis y no sólo se olvidan de sí mismos, sino que también entran en un mundo interior. Por el contrario, al distanciarse, los amantes sienten el vacío de su corazón; se ven forzados a entrar en un estado de soledad; se convierten en testigos del abandono de su mundo; comienzan a reconocer y a en-

¹⁰ विप्रलम्भकृतस्तु निर्वेदग्लानिशङ्कासूयाश्रमचिन्तौत्सुक्यनिद्रासुप्तस्वप्नविवोधव्याधुन्मादापस्मारजाड्यमोहमरणादिभिरनुभावैरभिनेतव्यः।

tender el sufrimiento de los otros seres separados, y, finalmente, se iluminan a sí mismos con el delicado *pathos* del mundo. Los amantes sienten el sufrimiento de la separación en diferentes y variados aspectos de su vida. Esta angustia va cambiando su sentir, haciéndolo cada vez más suave, lastimero e incluso afable. Veamos el siguiente verso que muestra este aspecto del amor en la separación (*GS.* 24):

La separación de lo que se ama
y la presencia de lo que no se ama,
ambas son ingratas, incluso dolorosas;
por ello, debes verlas con buenos ojos. (Vasuāri).

El inicio del amor (*pūrvarāga*): este estado se manifiesta cuando la separación está condicionada por un preamor, porque existe una pena en el corazón de los amantes antes de reunirse o hablar de sus sentimientos y emociones. En ocasiones, el *pūrvarāga* es posible aun sin ver al ser amado, ya sea en persona, en un retrato, en una pintura o por pura casualidad. Este caso es un misterio porque aún no se ha podido aclarar la causa de que una persona sufra las primeras manifestaciones de *kāma* sin haber visto al ser amado. Recuérdese que, para las poetisas y los poetas, el nacimiento del amor se debe al contacto visual. Veamos el siguiente verso del *Gāhāsattasāi* que ejemplifica este punto (*GS.* 9):

¿Por qué lloras cabizbaja en los
resplandecientes campos blancos de arroz?
Como una bailarina maquillada
con pintura amarilla, siempre existirá
otra plantación de cáñamo floreciente. (Mahinda).

De acuerdo con el verso anterior, los objetivos del inicio del amor se introducen en el amor en la separación por las siguientes causas:

- 1) El punto máximo de la tristeza no se alcanza en el inicio del amor.

- 2) Los amantes no experimentan la compañía cercana.
- 3) El amor en el enojo existe por un tiempo muy corto y éste no provoca la ruptura de los amantes.
- 4) No existe un lugar donde se manifiesten los otros estados del amor en la separación.

Para las poetisas y los poetas, el inicio del amor en la separación se manifiesta de cuatro formas distintas: ver a la persona (*pratyakṣadarśana*), ver el retrato de una persona (*chitradarśana*), escuchar las cualidades de una persona (*guṇaśravaṇa*) y ver a la persona en un sueño (*svapnadarśana*).

Ver a la persona (*pratyakṣadarśana*): ésta es la causa primera por la cual nace el amor. En este caso, los amantes necesitan verse para que se produzca el sentimiento. Sin embargo, se refiere al amor en la separación y particularmente en el inicio del amor, porque cuando se deja de ver al ser deseado no se sufre, pues el amor no es tan fuerte, pero se experimentan sentimientos negativos de enojo, celos y dolor. El siguiente verso del *Gābhāsattasāi* es un ejemplo de esto (*GS*. 17):

Primero, ausente de casa, regresaría;
después, yo estaría molesta; al final,
me suplicaría. ¿Para qué amante esta
guirnalda de tres deseos fructificará? (*Siridhammaa*).

Ver un retrato (*chitradarśana*) es otra manera de manifestarse el inicio del amor en la separación, porque se puede ver la imagen del ser amado en una pintura o un retrato. Sin embargo, también es algo momentáneo, pues los amantes no están juntos; lo único que los une son imágenes físicas y mentales. Este amor no es duradero y provoca melancolía. El siguiente verso del *Gābhāsattasāi* es un ejemplo de esto (*GS*. 614):

La virtud de esta pintura
descolorida es que la persona

que sostiene a su amante
entre sus brazos ni siquiera
por un momento lo deja.

Escuchar cualidades (*guṇasravana*): en este caso, uno de los amantes escucha cosas buenas del otro. Las cualidades más importantes son la belleza, la modestia, la juventud, la voz dulce, la virtud, la castidad, entre muchas otras. No obstante, el amor nace cuando el amante escucha las cualidades; después desaparece, por lo que esta fase se considera parte del inicio del amor. Veamos el siguiente ejemplo del *Gāhāsattasāi* (*GS.* 310):

Una persona no sólo se conquista
por sus cualidades, sino también por lo que es.
Sin mostrar interés en las joyas preciosas,
los pulinda prefieren los frutos de los *guñja*. (Samarīṇasa).

Ver en un sueño (*svapnadarśana*): éste es otro de los estados iniciales del amor, porque también en el sueño se puede sentir amor cuando se presentan la imagen y las cualidades del amante. Ver en un sueño es un acto muy parecido al de ver un retrato (*chitradarśana*). Sin embargo, al despertar, el amante puede dejar de inmediato de sentir amor, o puede ocurrir lo contrario. Veamos el siguiente verso del *Gāhāsattasāi* (*GS.* 93):

Cuando lo vi en ese momento,
tía, él me vio sin complacerse,
como la sed insatisfecha
con el agua de un sueño. (Vajja).

El amor en el enojo (*māna*): este estado es una variante del amor en la separación. Se manifiesta cuando los seres humanos están celosos después de enterarse de las infidelidades de sus amantes o luego de ver las marcas en los cuerpos de éstos realizadas por otras personas. Para los poetas indios, este estado es una de las formas más importantes del amor en la separación. Puede ser de dos tipos:

- 1) El enojo en el amor presuntuoso.
- 2) El enojo debido a los celos.

El enojo en el amor presuntuoso también se conoce como “la pelea de los amantes”; se trata de un estado en el que hay un perfecto desentendimiento del amor en la pareja. La mujer se enoja con el varón o viceversa. El enojo se manifiesta para intensificar el grado de amor que sienten. Esto puede ocurrir a veces sin ninguna razón y también se puede presentar en el amor en la unión. Se puede decir que el enojo condiciona el amor de los amantes, aunque no exista unión entre ellos. Por esta razón se estudia en el amor en la separación y no en el amor en la unión. El siguiente verso del *Gābhāsattasāi* es un ejemplo de ello (*GS.* 184):

¡Tonto, no estoy enojada, abrázame!
 ¿Por qué me imploras en vano?
 Ni siquiera mi orgullo, que despertó
 tu enojo, era necesario. (Miañka).

El amor producido por los celos es el más común entre mujeres y varones; los seres humanos expresan su enojo cuando saben, escuchan o sospechan que su amante está con otras personas. Una mujer o varón puede dudar de su amante por tres razones:

- 1) Cuando el amante habla en sueños sobre su amor por otra persona.
- 2) Por ver marcas en el cuerpo de su amante ocasionadas por otra persona.
- 3) Cuando inconscientemente el amante dice el nombre de otra persona.

Lo anteriormente descrito lo ejemplifico con el siguiente verso del *Gābhāsattasāi* (*GS.* 1):

¡Reverencien al crepúsculo ofreciendo a Pasuvaiño agua,
 sostenida como una copa entre sus manos,

donde se refleja la cara lunada de Gori,
sonrojada y enojada por los celos,
como un loto carmesí capturado para la ofrenda! (Hāla).

Estas clasificaciones del enojo y sus manifestaciones abundan en la literatura india antigua y moderna. Los poetas y las poetisas recurren frecuentemente a este estado del amor. Existen tres formas de enojo: suave (*mṛdumāna*), medio (*madhyamāna*) y excesivo (*gurumāna*).

Enojo suave (*mṛdumāna*): este estado es un tipo de irritación que sienten las personas que nunca toman en serio los movimientos sospechosos y gestos picarescos de sus amantes. Este enojo fácilmente puede sofocarse con dulces palabras. En esta condición, la persona se mantiene favorable para escuchar a su amado o amada; sólo hace hincapié en el acto desleal de coqueteo o infidelidad. Esta clase de enojo no produce consecuencias en el curso del amor. Así lo indica el siguiente verso del *Gāhāsattasāi* (GS. 11):

Quando el niño trepó
a la espalda de su padre arrodillado,
una sonrisa se iluminó en la señora de la casa,
aunque estuviese dolida por el enojo. (Duggasāmi).

Enojo medio (*madhyamāna*): esta condición se manifiesta cuando hay dudas sobre la fidelidad del ser amado. El hombre o la mujer pueden intentar apagar esta emoción de su pareja con palabras suaves y dulces o simplemente pidiendo disculpas. Sin embargo, quien experimenta el enojo medio casi nunca cede a las palabras. Afligida por la emoción, la persona se quema y se consume a sí misma debido al sentimiento de irritación. Le importa poco lo que su amante sienta, pues lo castiga con un lenguaje áspero y con cuestionamientos. Se molesta y lo reprende sin ningún reparo, amén de exigirle disculpas por sus acciones e infidelidades. En esta situación, estar en pareja puede llegar a ser muy complicado. Debido a su enojo, la persona se mantiene firme y evidencia las

mentiras de su amante. Éste, por su parte, recibe de ella repetidos insultos. El siguiente verso del *Gāhāsattasāi* es un ejemplo de ello (*GS.* 90):

¿Qué faltas, querido, ya has cometido
y están pasando ahora?
En un futuro te acometerán,
¿cuáles te debo perdonar?
Responde, insolente. (*Revā*).

Enojo excesivo (*gurumāna*): este estado es el punto más alto en el sendero del amor. Esta emoción no puede sofocarse fácilmente y puede llegar a representar un problema grande para la mujer o el varón. Para suavizar el enojo del ser amado, el amante no sólo cae rendido a sus pies, sino que también suplica y ruega. La persona enfurecida desconcierta a su amante con sus acciones, ridiculizándolo y burlándose de él. El amante inculpado se enfrenta a un problema mayor, porque no sabe cómo tranquilizar al ser amado. El enojo excesivo constituye un tópico recurrente de la poesía india. Los poetas y las poetisas se han regocijado al describir el enojo de las personas reflejado en los ojos, el llanto, el comportamiento, las gesticulaciones o la actitud. Estas formas de expresión son comunes en la poesía del *Gāhāsattasāi*. Ahora un ejemplo (*GS.* 466):

¡Hermosa, estás satisfecha ahora,
tus actos irascibles te acometerán!
¡Ojos de gacela, en esta noche de
festejo radiante, la luna está partiendo!

Vivir en el extranjero (*pravāsa*): vivir en el extranjero es la tercera variante del amor en la separación. Las poetisas y los poetas consideran esta fase como la verdadera separación, porque, en el inicio del amor, los amantes han intercambiado miradas amorosas o escuchado las cualidades de su pareja y porque, en el amor con enojo, la separación es puramente artificio, pues no existe realmente un distanciamiento físico de ningún tipo y los amantes se mantienen

en contacto; incluso es posible que estén juntos y hablen. En cambio, al vivir en el extranjero, la persona sale físicamente de la vida de su amada o amado. La agonía de la separación en el corazón es un tópico muy recurrente entre los poetas y las poetisas. Las personas que experimentan este estado flotan en “el océano de la pena”. Las vivencias son radicalmente opuestas: mientras que en el amor en la unión se disfruta de los placeres del amor, en el amor en la separación los amantes se enfrentan al sufrimiento y la tristeza. Hay dos motivos por los cuales se puede vivir en el extranjero: “por una razón (*kāraṇavaśa*)” —el varón o la mujer tienen que trabajar en otro lado, deben visitar a sus familiares, estudiar en otro país o bien ir a la guerra— o “por una maldición (*śāpavaśa*)” —el varón tiene que separarse de su amada para cumplir un castigo en el exilio y ha de abandonar su lugar de origen—. Los poetas y poetisas han usado este tópico de manera frecuente porque involucra sentimientos ligados al amor; recordar los momentos felices forma parte de su imaginario. Ahora un ejemplo (*GS.* 547):

Viajero, ¿por qué te fuiste de tu hogar,
si todo lo que haces es contemplar
el cielo, suspirar, bostezar, llorar,
desmayarte, tropezar y caer?

Lo patético (*karuṇa*): ésta es la última variante del amor en la separación. En esta condición, la oportunidad de alcanzar la unión con el ser amado es prácticamente nula, pues el amante muere o se casa con otra persona. Esto resulta paradójico porque el amor existe aunque no haya ninguna posibilidad de que los amantes estén juntos. El amor patético, en el cual el sentimiento predominante es la tristeza, presenta dos formas:

- 1) La condición de lo patético.
- 2) Lo patético en su forma más íntima.

Durante la condición de lo patético, el amante vive hasta tener la oportunidad de conocer a otra persona. En cambio, en lo paté-

tico en su forma más íntima, el amante no busca a otra persona. Cabe resaltar que, para los poetas y las poetisas del *Gābhāsattasāī*, lo patético puede continuar incluso después de la muerte. Normalmente, en el amor patético las personas suelen estar enfermas de amor, aun después de la muerte de su amante. En este sentido, él o ella se mantienen fieles y aman a su amante hasta el último momento de su vida, incluso más allá. Veamos los siguientes ejemplos (*GS.* 503 y 43):

Ahora, querida amiga,
te pido me dejes
sollozar en este momento.
Al amanecer, cuando se marche,
si es que aún no he muerto,
¡ya no lloraré más!

El fuego de la separación se mantiene
con el eslabón de la esperanza.
Pero, mamá, durante la ausencia
de mi amado fuera de la aldea,
desearé la muerte. (Amia).

La tradición y los teóricos de la poesía han descrito los diferentes estados del amor en la separación. Esto me lleva a pensar que existen condiciones psicofisiológicas que determinan los sentimientos y los comportamientos de las personas que padecen la separación. En el *Gābhāsattasāī*, hay abundantes ejemplos del inicio del amor, del amor en la separación por vivir en el extranjero y del amor en el enojo, entre otros. Estos estados emocionales predominan y se manifiestan en un sufrimiento permanente a la hora de la separación de los amantes, ya que van cambiando sin una regularidad. Debido a esto, los estados mentales transitorios brotan como aquellos sentimientos momentáneos que nacen de la separación. El *Gābhāsattasāī* presenta estos estados con el propósito de describir los sentimientos y emociones de las personas y ejemplificar el comportamiento en el amor en la unión y el amor en la separación

de manera literaria. Tanto las mujeres como los hombres que experimentan con fuerza el amor están influidos por la constante tensión de la unión y la separación, por lo que la poesía del *Gāhāsattasāi* se nutre de estos elementos para dar viveza y color a la lírica india.

LA TEORÍA DEL *RASA* EN EL *GĀHĀSATTASĀĪ*

Muchos teóricos tratan este tema comenzando con el origen de la palabra *rasa* y explicando el término de manera amplia (semántico-pragmática), ya que puede presentar numerosos problemas de traducción. A continuación, abordaré el término desde el punto de vista histórico y luego lo contextualizaré siguiendo las directrices de la teoría literaria india y tomando algunos ejemplos del *Gāhāsattasāī*. En este apartado adopto los lineamientos históricos que al respecto han planteado Chantal Maillard y Óscar Pujol (1999, 1-25).

Para entender el significado de la palabra *rasa* desde sus inicios, me remontaré al *Rgveda*. En esa obra, el término se utiliza para designar la leche de vaca (*RV*. I. 37. 5), el agua (*RV*. III. 48. 1) y el jugo de una planta, específicamente la planta del *soma* (*RV*. IX. 6. 6); incluso llega a significar semen, como potencia viril, porque se considera la quintaesencia del cuerpo humano (*RV*. I. 105. 2). En el *Atharvaveda*, el campo semántico-pragmático de la palabra aumenta porque significa fluido, néctar, licor o poción (*AV*. IV. II. 5). En el *Āyurveda*, rama medicinal del *Atharvaveda*, *rasa* es la medicina tradicional india que se manifiesta en el *Atharvaveda*. En el *Āyurveda*, *rasa* hace referencia al resultado de la reacción química entre los metales y los minerales y también a sus componentes medicinales, es decir, las “esencias” curativas (*AV*. IV. IV. 5). En el *Mahābhārata* se utiliza como el condimento del deseo del gusto y del deseo amoroso. Desde el principio, estas dos acepciones iban unidas debido a los elementos esenciales que producen la degustación, el sabor mismo y la acción de saborear (*Mbh*. XII. CCCXLVII. 67). De igual modo, la percepción y lo percibido se dan porque se ejerce la acción de la experiencia de la percepción (Maillard y Pujol 1999, 19). En las *Upaniṣads*, principalmente en la *Chāndogyaupaniṣad* (*ChUp*. I. 1. 3), el término adquiere un campo semántico más abs-

tracto y el *rasa* se convierte en una experiencia que intoxica dentro del gozo místico. *Rasa* se vuelve la “fuente del gozo” que hace descubrir a uno mismo cuando se bebe y se entra en contacto con la propia esencia: la razón y el principio creador del propio ser. Por tanto, desde el comienzo, *rasa* es un jugo esencial que, cuando se degusta, produce placer, en el cual se conjuntan las características del placer sexual (semen), del placer amoroso y del placer o gozo extático (Maillard y Pujol 1999, 20). Es a partir de las *Upaniṣad* y del *Mahābhārata* cuando *rasa* adquiere su significado literario. De igual manera, en el *Gāhāsattasāi* el término recoge estos significados haciendo alusión a la teoría literaria del *rasa*. En el siguiente verso, la palabra *placer* se refiere al dulce placer de contemplar al ser amado y la palabra en *māhārāṣṭrī* es *raso* (*GS.* 323):

Si sus ojos no fuesen capullos en el dulce
placer de contemplar a su amado, entonces
¿por qué no observan los lotos azules
que penden de sus orejas? (*Vasanteaseṇa*).

En otro verso, la palabra *rasa*, que traduzco como “placer”, se refiere al dulce sabor placentero que provoca la caña de azúcar; las buenas personas se relacionan con su significado principal, concepto utilizado principalmente en la teoría literaria (*GS.* 542):

La caña de azúcar y las buenas
personas producen dulzura al paladar,
logran crear placer y felicidad
en el corazón, generan sabor y afecto,
aun cuando las opriman y acosen.

El siguiente verso explica claramente la teoría del *rasa* y su aplicación en el *kāvya* o poesía artística. Las palabras *raso pemmassa*, que traduzco como “el sabor del amor”, se refieren al aspecto literario que se desdobra, evidentemente, en el *śṛṅgārarasa* literario o “el sabor del amor” (*GS.* 53):

El sabor del amor, claramente
 visto de manera hipócrita,
 amargo, dañino, es insípido,
 como el agua fría cuando se calienta. (Mammaha).

Me parece muy interesante que el *Gāhāsattasāi* sea un claro ejemplo de la teoría del *rasa*, con base en la cual los poetas y las poetisas dan rienda suelta a sus ideas para construir excelsos versos. Sin lugar a duda, el siguiente verso expresa el sentido más amplio del vocablo *rasa* y le otorga la carga semántica de teoría literaria. Por ello, no traduzco el vocablo y lo dejo tal cual para darle todo el peso semántico y pragmático como la teoría literaria que es. Además, siendo esta antología una obra de extracto popular, podía funcionar como un vehículo de transmisión de la teoría del *rasa* (*GS.* 430):

¡Amiga, la naturaleza del fuego
 de Mammaha es extraordinaria,
 se extingue en el corazón
 de los carentes del *rasa*,
 pero se enardece rápidamente
 en el corazón de los poseedores del *rasa*!

De acuerdo con lo anterior, Bharata, en el *Nāṭyśāstra*, asignó al *rasa* la acepción de “placer estético”, como sucede en los versos anteriormente citados del *Gāhāsattasāi*, utilizando la metáfora del arte culinario. Así, el término adquiere un significado culinario, como la esencia de la comida, lo que da sabor a un platillo (*NaṭŚ.* VI. 31). Asimismo, Bharata utilizó el vocablo en el desarrollo de la poética dentro del drama. Uno de los primeros teóricos en emplear el término como una teoría fuera del teatro fue Bhāmana, aproximadamente en el siglo VII e.c.; en su obra propuso la voz *rasavat*, que vincula íntimamente la teoría del *rasa* con los *alaṅkāra* o figuras retóricas (*KAl.* III. 6).¹ Otro autor importante es Daṇḍin (siglo

¹ रसवद्दर्शितस्यष्टशृङ्गारादिरसं यथा। देवी समागमद्धर्ममस्करिण्यतिरौहिता ॥ ६ ॥

VIII e.c.), quien en su obra *Kāvyaadarśa*, compuesta de tres libros, asoció la teoría del *rasa* con el campo de los elementos del estilo (*rīti*), el cual se refleja en los *alañkāra* (Kane 2015, 88-102). Después Udbhata (siglo VIII e.c.), en su obra *Alañkārasārasaṅgraha*, estudió cuarenta y un *alañkāra* relacionándolos directamente con la teoría del *rasa* en setenta y nueve versos o *kārika* (Kane 2015, 133-139). Sin embargo, el primero en abordar el término *rasa*, ya como tema específico de una teoría poética constituida fuera del arte dramático, fue Rudraṭa en su obra *Kāvyaālāñkāra*. Este autor trató dicha teoría como parte de la composición poética, es decir, el *kāvya*, en dos libros de su obra (*KL*. XI-XII). Otro de los escritores cachemiros más importantes que contribuyeron a la teoría del placer estético es Ānandavardhana (820-890 e.c.) en su obra *Dhvanyāloka* (De 1969, 177). Este autor perteneció a la escuela del *dhvani* o “la resonancia”; hizo hincapié en que el término *rasa* se utilizaba únicamente como un elemento inexpresado, que se entendía como “sentimiento” dentro de la poesía, relacionándolo con “la resonancia” (*DhĀ*. II. 4-5).²

No obstante, el auge del *rasa* no ocurrió hasta que los teóricos de Cachemira se interesaron por el tratamiento que Bharata le diera en el *Nāṭyśāstra*. Fue entonces cuando el término, dentro de las representaciones teatrales, logró configurarse como el elemento clave de la estética y el placer de la India (Maillard y Pujol 1999, 20).

En resumen, para tratar de entender el desarrollo del concepto del *rasa* o “placer estético”, se debe partir del punto de vista teatral del *Nāṭyśāstra*, pues esto permite que una representación dramática sea “saboreada”, es decir, “disfrutada” o “degustada”. Por ello, es importante tomar en cuenta el significado inicial del término: “sabor”, y luego, por extensión, “deleite, degustación, gozo, felicidad”. Esto es, un estado en el que el sujeto queda inmerso en una experiencia, igual que la estética “totalmente degustativa” (Maillard y Pujol 1999, 22).

² वाच्यवाचकचारुत्वहेतूनां विविधात्मनाम्। रसादिपरता यत्र स ध्वनेर्विषयो मतः॥४॥ प्रधाने
ऽन्यत्र वाक्यार्थे यत्राङ्गं तु रसादयः। काव्ये तस्मिन्नलङ्कारो रसादिरिति मे मतिः॥५॥

Ahora bien, partiré desde este punto para estudiar y proponer mi análisis de la teoría del *rasa* basándome en el texto de Bharata, el *Nāṭyśāstra*. El teatro, en la estética india, ocupa un lugar muy importante, al igual que la música (Maillard y Pujol 1999, 23). El teatro representa la acción del Brahman. El mundo entero es la obra del Brahman, el efecto de su acción, de su ilusión (*māyā*), y el teatro reproduce la magia cósmica. Mediante sus poderes de representación, los seres humanos son capaces de encontrar en sí mismos la energía universal que los constituye. El poder del Brahman es el poder de la ilusión (*māyā*), y al tomar conciencia en este reconocimiento de lo que son en verdad, los seres humanos obtienen la visión necesaria para saltar fuera de sus límites, como un poder que toma conciencia fuera de la misma conciencia. En este sentido, el arte dramático es una revelación, uno de los *Vedas*. El *Nāṭyśāstra* es el *Veda* mediante el cual, dice el mismo *Nāṭyśāstra*, los dioses instruyen a aquellos cuyo espíritu es débil, esto es, aquellos que, por su casta y por su clase social, no pueden tener acceso a los cuatro *Vedas* (*NatŚ. I. 7-45*). El *Nāṭyśāstra* es por ello la quintaesencia de los cuatro *Vedas* y se le considera el quinto *Veda*, porque extrae del *R̥gveda* la recitación del texto (*pāṭhya*), del *Sāmaveda* el canto (*gīta*), del *Yajurveda* la interpretación teatral (*abhinaya*) y del *Atharvaveda* los ocho *rasa* (*NatŚ. I. 17-18*).³ Por esta razón, el teatro instruye y enseña, sin necesidad de lentos y esforzados estudios, al ser humano acerca de su verdadera naturaleza y lo hace mediante el arte de la representación (Maillard y Pujol 1999, 23-24).

Es un hecho que los poetas y las poetisas del *Gāhāsattasāi* conocieron esta teoría a través del *Nāṭyśāstra* de Bharata, porque también tenían muy clara la relación de la poesía con el teatro y la necesidad de éstos para regir el comportamiento humano. El siguiente verso es un testimonio de lo que planteé anteriormente. Las palabras *puvvarāṅga* y *nāḍaa* (en sánscrito *pūrvarāṅga* y *nāṭaka*) pertenecen a un léxico especializado que sólo se utiliza en la teoría teatral. La primera palabra significa “preludio escénico”, y la segun-

³ जग्राह पाठ्यमृगवेदात्सामभ्यो गीतमेवच। यजुर्वेदाद्भिनयात्रसानाथर्वणादपि॥ १७॥ वेदोपवेदैः संबद्धो नाट्यवेदो महात्मना। एवं भगवता सूष्टो ब्रह्मणा सर्ववेदिना॥ १८॥

da, “actor”. La manera de encajar estos dos términos con el acto de hacer el amor y el primer acto teatral con “el abrazo” es magistral. Veamos el ejemplo (*GS*. 344):

Tía, la dicha del abrazo,
el cual, como un impetuoso
viento, doblega el árbol
del orgullo, otorga
placer a todo el cuerpo,
es el prelude escénico
y el actor de la pasión.

Según el *Nāṭyāsāstra*, en la parte del *rasasūtra* o “la teoría del *rasa*”, el surgimiento (*niṣpatti*) del *rasa* se produce gracias a la conjunción (*saṃyoga*) de los determinantes (*vibhāva*), de los consecuentes (*anubhāva*) y de los estados mentales transitorios (*vya-bhicāribhāva*). La mezcla de estos tres elementos se asemeja a lo que sucede en la cocina, según apunta Bharata. Al combinarse la esencia o jugo de cada una de ellas se genera un sabor delicioso. De igual modo, el lector degustará el sentimiento básico (*sthāyibhāva*) (*NatŚ*. VI. 31).⁴

Entonces el *rasa* resultaría de un estado emocional surgido a partir de unos sentimientos básicos que se habrían modificado por la intervención de ciertos elementos que pertenecen igualmente al ámbito del sentimiento, porque corresponden a la escenificación de los componentes de una situación de tipo emocional. Los sentimientos básicos (*sthāyibhāva*) son las disposiciones psíquicas permanentes de la naturaleza humana (Barlingay 2007, 33-49). Bharata enumera ocho estados emocionales básicos: el amor (*rati*), la risa (*bāsa*), la pena (*śoka*), la cólera (*krodha*), el entusiasmo (*utsāha*), el miedo (*bhaya*), la aversión (*jugupsā*) y la admiración (*vismaya*) (*NatŚ*. VII. 9-27). Cuando entran en combinación con los elemen-

⁴ तत्र रसानेव तावदादावभिधास्यामः। न हि रसादृते कश्चिदप्यर्थः प्रवर्तते। तत्र विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः। को वादृष्टान्त इति चेत्, उच्यते यथा नानाव्यञ्जनौषधिद्रव्यसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः तथा नानाभावोपगमाद्रसनिष्पत्तिः। यथा हि गुडादिभिर्द्रव्यैर्व्यञ्जनैरोषधीभिश्च षड् रसा निर्वर्त्यन्ते, एवं नानाभावोपहिता अपि स्थायिनो भावा रसत्वमाप्नुवन्ति।

tos mencionados en el *sūtra*, estos estados emocionales dan pie a un determinado *rasa* (de acuerdo con lo anterior, traduciré el término *rasa* como “placer” o “estado emocional estético”). Si seguimos el orden de enumeración de los *sthāyibhāva*, los ocho tipos de *rasa* son los siguientes (*NaṭṢ. VI. 15*):⁵ lo erótico (*śṛṅgāra*), lo cómico (*hāsyā*), lo patético (*karuṇa*), lo furioso (*raudra*), lo heroico (*vīra*), lo terrible (*bhayānaka*), lo repugnante (*bibhatsa*) y lo maravilloso (*adbhuta*). El siguiente esquema ejemplifica la relación entre los *sthāyibhāva* y los *rasa*.⁶

<i>Sthāyibhāva</i>	<i>Rasa</i>
El amor (<i>rati</i>)	Lo erótico (<i>śṛṅgāra</i>)
La risa (<i>hāsa</i>)	Lo cómico (<i>hāsyā</i>)
La pena (<i>śoka</i>)	Lo patético (<i>karuṇa</i>)
La cólera (<i>krodha</i>)	Lo furioso (<i>raudra</i>)
El entusiasmo (<i>utsāha</i>)	Lo heroico (<i>vīra</i>)
El miedo (<i>bhaya</i>)	Lo terrible (<i>bhayānaka</i>)
La aversión (<i>jugupsā</i>)	Lo repugnante (<i>bibhatsa</i>)
La admiración (<i>vismaya</i>)	Lo maravilloso (<i>adbhuta</i>)

Según Bharata, para que un estado emocional básico (*sthāyibhāva*) se convierta en un *rasa* deberá combinarse con otros elementos emocionales: los determinantes (*vibhāva*), los consecuentes (*anubhāva*) y los estados mentales transitorios (*vyabhicāribhāva*). Los determinantes (*vibhāva*) son las causas del estado emocional. Los hay de dos tipos: *a*) la causa directa (*ālambana*), la cual se refiere a la persona o el objeto que provoca la emoción (entonces se denomina *viśayālam-bana*) y también a la persona o el objeto en los que se genera la emoción (en cuyo caso se llama *āśrayālam-bana*); *b*) las causas circunstanciales (*uddīpana*) que producen la emoción. La causa directa de una situación amorosa será, por

⁵ शृङ्गारहास्यकरुणा रौद्रवीरभयानकाः। बीभत्साद्भुतसंज्ञौ चेत्यष्टौ नाट्ये रसाःस्मृताः ॥ १५ ॥

⁶ El esquema lo obtuve del libro de Maillard y Pujol (1999, 25-26).

ejemplo, la aparición del ser amado (*viṣayā lambana*). Cuando surge esta emoción, la persona será de igual forma la causa directa (*āśrayā lambana*). En este caso, los dos son determinantes (*vibhāva*), como también lo son las circunstancias que refuerzan la escena amorosa, como una noche, un entorno con jardines, la luna llena, entre otras. Los consecuentes son los efectos visibles (*anubhāva*) que siguen al impacto emocional: gestos, entonaciones de la voz, posturas y ademanes de la persona, animal u objeto que se envuelve en el estado emocional. En el amor, serían los coqueteos, las miradas, los movimientos sensuales, la dulcificación de la voz, etc. Los estados mentales (o sentimentales) transitorios (*vyabhicāribhāva*) acompañan al estado emocional básico (*sthāyibhāva*) y lo ayudan a manifestarse (*NaṭŚ. VII. 1-7*). Bharata enumera treinta y tres estados mentales transitorios: descorazonamiento, debilitamiento interior, aprensión, celos, intoxicación, agotamiento, pereza, depresión, ansiedad, distracción, recuerdo, calma, timidez, entre otros. También enumera ocho reacciones o cambios físicos (*sāttvika*) que acompañan a una emoción y pueden considerarse como consecuentes (*anubhāva*) (*NaṭŚ. VI. 22*): sudoración, estupefacción, temblor, lágrimas, espanto, desfallecimiento, palidez y cambio de voz (Maillard y Pujol 1999, 26). En resumen, mediante la combinación del objeto de la emoción y de la manifestación en la misma persona de unos estados emocionales transitorios que acompañan a un determinado sentimiento básico, surgirá el *rasa* al que dicho sentimiento corresponde. Desde este punto de vista literario, en la vida diaria, las personas, ciertos objetos o circunstancias causan muchas emociones auxiliares que tienen efectos visibles en el andar cotidiano del individuo y en el imaginario de la poetisa o del poeta. Por ello, poner atención en los determinantes (*vibhāva*), sus consecuentes (*anubhāva*) y sus estados mentales transitorios (*vyabhicāribhāva*) es muy importante porque se nos manifiesta el sentimiento básico (*sthāyibhāva*) en cada momento de nuestras vidas, para que después degustemos los ocho *rasas* (Maillard y Pujol 1999, 27).

De acuerdo con lo anterior, en el *Gābhāsattasāi* cada interacción de los *rasa* incluye una serie de modificaciones y mezcla de senti-

mientos y emociones dentro de los versos porque, al igual que la cocina, el *Gāhāsattasāi* constituye la combinación de los ocho *rasa* o especias con el *rasa* o la especia dominante: el *śṛṅgāra*. En este sentido, el *rasa* de lo erótico (*śṛṅgārarasa*) se aborda a partir de dos clasificaciones: el amor en la unión (*sambhogasṛṅgāra*) y el amor en la separación (*vipralambhasṛṅgāra*).⁷ Sin duda, la emoción dominante que se encuentra en la lírica india y en las composiciones poéticas es el amor, y a partir de éste se construye el pensamiento del *Gāhāsattasāi*. Ésta es la clave para entender el proceso de clasificación, discusión y análisis de la teoría del *rasa* en esta antología. El amor (*kāma*) en la tradición literaria de la India ha estado asociado con el optimismo, en otras palabras, el amor (para ser más preciso, el amor en la unión) conduce a la felicidad. En la tradición india, el amor se considera verdadero cuando es mutuo, y el *śṛṅgāra* lleva al amor en la unión: la pureza, tocar, verse; finalmente, la unión sexual remite al *śṛṅgāra* o al sabor del erotismo. Por ejemplo, analicemos el amor en la unión en el siguiente verso (GS. 89):

Con el soplido de tu boca, oh, Kaṇha,
quitaste el polvo de los ojos de Rāhiā,
apartaste el orgullo y llenaste de sinceridad
la tez de las otras pastoras. (Poṭṭisa).

Este verso es uno de los más bellos de la antología porque constituye una de las primeras referencias populares que se conocen de Kaṇha (en sánscrito Kṛṣṇa) y su consorte Rāhiā (en sánscrito Rādhā). Los elementos del amor son evidentes pues entran en juego las causas que provocan este sentimiento: los *vibhāva*. Éstos permiten la manifestación del *rati* con sólo ver al ser amado o las cosas que se aman. Por ejemplo, en el verso, el poeta propone el *vibhāva* o determinante cuando Kṛṣṇa, enamorado, sopla con su boca el polvo que ensuciaba la pureza de su amada Rādhā. En este sentido, los *anubhāva* o consecuentes de *śṛṅgāra* se presentan como una habili-

⁷ Esta teorización la expliqué y desarrollé en el capítulo “El concepto del amor (*śṛṅgāra*) en el *Gāhāsattasāi*”.

dad para provocar la manifestación del amor; por ejemplo, el movimiento de los ojos, el coqueteo, el juego con el cabello, la sonrisa, los movimientos sensuales, la dulcificación de la voz, etc. En este caso, el mismo soplido se vuelve el consecuente porque proviene de un dios enamorado que hace surgir el amor no sólo en su consorte sino también en las pastoras y por ende en el lector, debido a la manera tan dulce y delicada de ejecutar esa acción.

Por el contrario, en el amor en la separación existe la posibilidad de que los amantes no vuelvan a juntarse. Los estudiosos afirman que en este estado se encuentra el verdadero amor. Por ejemplo, leamos el siguiente verso (*GS*. 124):

¡Tía, parece que en el mundo de los humanos
no existe el amor sincero!
Entonces ¿quién se ha separado? Y si hubiese
una separación, ¿quién viviría ante esto? (Rāma).

En el verso anterior, los *vibhāva* siguen siendo la manifestación del ser amado u objeto del amor. En este caso, el *vibhāva* es una acción que nace en el mundo de los seres humanos. Sin embargo, a diferencia del amor en la unión, los *anubhāva* cambian, pues aquí aparece el cansancio mental y físico, la ansiedad, la envidia, la fatiga, la preocupación, la nostalgia, la añoranza, el sueño, el despertar repentino durante las noches, la enfermedad, la locura, la vehemencia, la apoplejía, la muerte y otros trastornos (Patnaik 2004, 87). En el verso anterior los *anubhāva* son las preguntas retóricas que se hace el poeta porque responden a la separación y sus consecuencias, es decir, en el mundo de los amantes siempre habrá una separación y, con ésta, muchos cuestionamientos. Este aspecto es importante dentro de los *anubhāva* porque determina el amor en la separación: la añoranza se asocia con las emociones, pues en el amor en la separación el mayor temor es alejarse del ser amado y, cuando esto pasa, el sentimiento extremo que se genera es la añoranza. De aquí nacen las preguntas. Sin embargo, existe otro aspecto relevante del *śṛṅgārarasa* en el amor en la separación: la esperanza, que coexiste con el amor y principalmente con el *vipralambhaśṛṅgāra* (Patnaik

2004, 88). Tanto la esperanza como la añoranza son dos aspectos fundamentales para el amor en la separación, porque hacen que se intensifique el amor por el ser amado o por el objeto, de aquí que los estudiosos lo describan como “el verdadero amor” (*NaṭṢ*. VI. 44-48).

El *hāsyarasa* o el *rasa* de lo cómico se basa en las emociones primarias de la risa. Ello surge de los *vibhāva* —que se reflejan en las vestimentas y ornamentos del personaje desvergonzado—, de la glotonería, de las cosquillas en el cuerpo, de las narraciones o temas de fantasía, de ver a alguien cómico y de describir las faltas de otras personas. En este caso, el *sthāyivibhāva* es la risa que provoca el *rasa* o la comicidad que se genera al fracturarse el orden de las cosas; en otras palabras, hay aspectos que rompen los elementos congruentes para volverlos incongruentes. Esto abre la posibilidad de deformar el orden de las cosas, lo que se une a la comicidad, de donde también puede surgir el disgusto o el miedo (Patnaik 2004, 100). Las razones psicológicas que conducen al desorden generan en el lector o en el espectador, en el caso del teatro, la posibilidad de sentir, aun riendo, desagrado o miedo. Incluso los estudiosos piensan que este tipo de risa puede conducir a la crueldad. Entonces, a este respecto, se puede decir que el *hāsyarasa* o el *rasa* de lo cómico transporta al terreno de la sátira, porque en este género literario se describen las faltas que producen infelicidad, enojo o disgusto a las personas. Ejemplo de lo anterior es el siguiente verso (*GS*. 291):

La señora de casa corre
tras el niño que la hace trastabillar
por miedo al peluquero,
que sostiene entre sus dedos
el peine y la capa. (Māurāa).

Es interesante pensar en las causas que provocan la risa del verso anterior, porque, en este *rasa*, los *vibhāva* o causantes de la comicidad se enfocan en los aspectos físicos o psicológicos de las personas, como el hecho de que un niño llore y corra asustado porque no le gusta cortarse el cabello. Además, esta acción hace que casi se caiga la madre y el peluquero se quede con el peine y la capa en la mano.

Me parece una escena muy cotidiana que hoy día se puede vivir y que, por supuesto, produce risa. Asimismo, los *anubhāva* o consecuencias se reflejan en la risa, en la burla, en la ironía, en el miedo o temor, incluso en la crueldad, porque la escena puede desembocar en lo grotesco (*NatŚ.* VI. 44-61). En este sentido, aunque lo cómico de este verso puede provocar risa, no se debe perder de vista que este *rasa* está enmarcado en el *rasa* del amor, el *śṛṅgārarasa* es el *rasa* dominante aquí. Este tipo de retratos son parte del amor cotidiano y natural en la vida de las personas. Por ello, muchas veces el amor puede producir risa.

La exploración del *karuṇarasa* o *rasa* de lo patético da como resultado el sabor de la pena que, en la literatura, es poco visible, porque el *karuṇarasa* se genera a partir de su *sthāyibhāva*: la pena o el *pathos*. Cabe mencionar aquí que el *karuṇarasa* origina el *raudrarasa* o *rasa* de lo colérico. El *karuṇarasa* es producido por ciertas causas o *vibhāva*, por ejemplo, la pérdida o la muerte del ser amado. Leamos el siguiente verso para entender este tipo de *rasa* (*GS.* 43):

El fuego de la separación se mantiene
con el eslabón de la esperanza.
Pero, mamá, durante la ausencia
de mi amado fuera de la aldea,
desearé la muerte. (Amia).

En la separación de los amantes siempre aparece este *rasa*, ya que la ausencia de uno de ellos es determinante para que el otro desee morir. En esta misma línea, los consecuentes o *anubhāva* son el enojo y la ira, de donde surge la conexión directa con el *raudrarasa*. Asimismo, los *anubhāva* más comunes son la muerte, la destrucción, la calamidad, la agresión e incluso, en la separación de los amantes, se puede dar el sufrimiento que conduce a la muerte, lo que se llamaría “tragedia”, como lo explica claramente el verso anterior (*NatŚ.* VI. 61-63). Aunque este *rasa* se puede neutralizar porque siempre queda la esperanza de que el amado llegue, y así ella no morirá.

El *raudrarasa* o *rasa* de lo furioso se puede clasificar por el aspecto negativo o positivo de este sentimiento, según sea el caso.

Su *sthāyibhāva* es la cólera (*krodha*), lo que lo vuelve su emoción permanente (Patnaik 2004, 145). Los demonios, los monstruos y los hombres violentos son proclives a este sentimiento pues se mueven en el ámbito de las batallas, es decir, en el género de la épica. Surge de los *vibhāva* como el enojo, la provocación, los insultos, las mentiras, las agresiones sexuales, las malas palabras, la opresión y la envidia. La mezcla de este *rasa* con el del *śṛṅgāra* se vuelve muy intensa. Analicemos el siguiente verso (*GS*. 54):

Al escuchar del arco de su esposo
el tañido de su cuerda,
más potente que la caída de los truenos,
la mujer cautiva se limpió los ojos
igual que sus compañeras. (Kaṇṇa).

El *raudrarasa* se clasifica en la categoría de los estados negativos porque siempre causa pena y dolor; de aquí que se le conecte con el *karuṇarasa*. Este *rasa* también se puede incluir entre los estados positivos. Por ejemplo, en un estado positivo, el *raudrarasa* causaría heroísmo, valentía y justicia. En este sentido, el verso anterior muestra una imagen que podría interpretarse como un pasaje del *Rāmāyāṇa*, cuando Rāma rescata a su esposa Sītā, cautiva por el poderoso demonio Rāvaṇa; después, este demonio muere a manos del héroe Rāma. En consecuencia, esta acción se relaciona directamente con el *vīrarasa* o *rasa* de lo heroico. Los estados mentales (*vyabhicāribhāva*) que acompañan al *raudrarasa* se manifiestan en peleas, golpizas, desprendimiento de miembros, torturas, heridas expuestas, allanamientos, blandimientos de espadas y el hecho de que el arco, al tensarlo, suene más potente que un trueno. Así pues, el *raudrarasa* se enfoca en la violencia y sus *anubhāva* son el pánico, el miedo, la violencia, el temblor, la horripilación, la imprudencia, el resentimiento, el orgullo, la transpiración, el derramamiento de sangre, el tartamudeo, el nerviosismo y la lucha contra el enemigo (*NaṭṢ*. VI. 63-66).

El *vīrarasa* o *rasa* de lo heroico se manifiesta mediante el sentimiento básico (*sthāyibhāva*) del entusiasmo. Al parecer, la aparien-

cia física, como la estatura y la constitución muscular, desempeña un papel importante debido a la sugerencia de fuerza y vigor. La fiereza y la violencia podrían pertenecer al *raudrarasa*. No obstante, el héroe tiene que nutrirse de estas dos manifestaciones para provocar la justicia. Pero también las cualidades básicas que sugieren el heroísmo en una persona son la firmeza, la paciencia, incluso la energía dinámica del héroe y su desenvolvimiento positivo (Patnaik 2004, 146). En el *Gāhāsattasāi* los héroes épicos se veían también como héroes de la poesía lírica, es decir, hombres comunes y corrientes. Por ello, es fundamental comparar las hazañas de la guerra con las hazañas del amor. En este sentido, las causas o los *vibhāva* del *vīrarasa* son la percepción correcta, la determinación, la habilidad política, la cortesía, la pericia militar, la destreza en el manejo de las armas y el prestigio. El siguiente verso es un ejemplo de ello (*GS.* 35):

Diario, la esposa de buena familia
narra las hazañas pintadas en la pared
de su casa, sobre Somitti, devoto de Rāma,
a su cuñado, quien tenía malos pensamientos. (Hāla).

En este verso, el simple hecho de leer el nombre de Rāma ya es un consecuente para pensar en todo lo positivo que debe tener un héroe. Sin embargo, el *vīrarasa* se puede relacionar con la arrogancia, la injusticia, la corrupción, y entonces el héroe pasa de ser magnánimo a ser despreciable. En este *rasa*, el cuñado desea a la esposa de su hermano mayor y ella le hace ver, como una heroína, su conducta despreciable y ruin de un modo muy elegante. Los consecuentes o *anubhāva* son la firmeza del carácter, la paciencia, el heroísmo, la generosidad y la sagacidad, como la que presenta la protagonista de este verso. Sin embargo, en el lado negativo aparecen la cobardía, la falta de ética, la insensatez, la estupidez y la agresividad que representa el cuñado (*Naṭṣ.* VI. 66-68).

El *bhayānakarasa* o *rasa* de lo terrible se manifiesta por el sentimiento básico (*sthāyibhāva*) del miedo. Sus *vibhāva* son ruidos escalofriantes, cosas sobrenaturales como las apariciones fantasma-

góricas, la batalla, el miedo y el pánico debido a las criaturas de la noche, como chacales o búhos, una casa embrujada o un bosque oscuro, oír voces, incluso el asesinato y por ende la muerte. Los *anubhāva* son la precipitación, la parálisis corporal y vocal, el temblor, la pérdida de la voz, el tartamudeo, la inactividad, la estupefacción, la epilepsia, el cambio de color, la sudoración, el miedo mismo y la muerte. El *bhayānakarasa* se caracteriza por la pérdida del habla, la vista nublada, la parálisis de los muslos, la sequedad de la garganta y la boca, la agitación y la palpitación acelerada del corazón, entre otros (*NatŚ.* VI. 68-72). En el siguiente verso la mujer pide a su vecino que no se duerma porque teme a la noche oscura y que pueda ser ultrajada; esto es también una invitación a que el hombre pase la noche con ella, pues el marido está ausente. Éste es otro ejemplo de la mezcla del *rasa* del amor con otra especie. En este verso el *vibhāva* es la noche oscura y el *anubhāva* son los temblores de la mujer, que no son evidentes pero se dan por hecho (*GS.* 335):

La noche se tornó plenamente oscura,
ahora mi marido está ausente,
mi casa vacía. Vecino, permanezca
despierto para que no haya ningún
robo en nuestra casa. (Ahaa).

En el *bibhatsarasa* o *rasa* de lo repugnante se manifiesta el sentimiento básico (*sthāyibhāva*) de la aversión. Este *rasa*, por medio de los determinantes o *vibhāva*, se relaciona con groserías u ofensas impuras y nocivas, como las del siguiente verso (*GS.* 510):

¡Tonto corazón, hallarás
a otra persona que no te asesine
por un simple escarmiento!
¿Es tan infernal amar a alguien
que ama a otra persona?

Los determinantes del verso anterior se centran en el hecho de que se vuelve repulsivo amar a alguien que ama a otra persona, ade-

más de doloroso porque la fantasía de amor no se cumplirá. Estos estados de dolor y agonía se manifiestan en los consecuentes (*anubhāva*), como la parálisis del cuerpo, movimientos involuntarios de la boca, vomitar, escupir, temblor de labios por disgusto, etc. La expresión “tonto corazón” refleja el consecuente, ya que es el dolor el que impera en él; lo deja ver y sentir el amor con claridad. De acuerdo con esto, para Bharata existen también estados psicológicos que complementan el *bibhatsarasa*, como mantenerse estupefacto, caer en errores, agitarse corporalmente, desvanecerse, enfermarse y morir. En este sentido, el verso habla de una persona que cae en un estado psicológico de locura ante una situación que le resulta infernal. De aquí que Bharata mencione que el odio entra en las personas a través de los sentidos, la vista, el gusto, el olfato, el tacto y el oído, y las enferma (*NatŚ. VI. 72-74*).

El *adbhutarasa* o *rasa* de lo maravilloso se basa en el sentimiento básico (*sthāyibhāva*) de la admiración. Los determinantes que lo originan crean sucesos que hacen que los objetos o las personas se complazcan por medio del asombro. De acuerdo con Bharata, las personas entran en un estado de éxtasis. Estas manifestaciones pueden ocurrir en cualquier lugar, como un castillo o una asamblea pública, pero también se pueden presentar por actos ilusorios o por medio de la magia. El siguiente verso es un ejemplo de lo anterior (*GS. 146*):

¡Caray, es como si estas indiferentes
e inciertas miradas tuyas
se enraizasen en mi corazón,
con tus ojos confusos por tu repudio
y tu deseo! (Vijaagai).

Los determinantes del verso anterior se centran en la interjección “caray”, ya que esto supone por sí mismo un asombro que marca inmediatamente el inicio de este *rasa*. Asimismo, los consecuentes (*anubhāva*) son abrir mucho los ojos, mirar fijamente con admiración, gritar palabras de aprobación, ofrecer regalos, llorar de felicidad, hacer movimientos corporales de entusiasmo, entre

otros. En este caso son las miradas indiferentes, porque la persona no espera la indiferencia sino todo lo contrario, y esto provoca la admiración. Estos estados pueden causar parálisis, horripilación, agitación, apuro, inestabilidad emocional e incluso la muerte. En este verso, el *adbhutarasa* surge del carácter y de la belleza personal, porque depende de las personas, es decir, de sus acciones frente al amor (*NaṭṢ. VI. 74-76*).

Éstos son sólo algunos ejemplos que componen el gran universo que representa el *Gāhāsattasāi*. Como lo vimos, cada especie constituye un *rasa* y este *rasa*, a su vez, se mezcla con el principal, el *rasa* del amor. Por ello, considero que el sabor del amor se combina con otros sabores o sentimientos para dar un mejor sabor a la poesía. Debemos tener en cuenta que estos sabores siempre aparecen mezclados, pero en ellos impera un *rasa*, como en la cocina siempre domina un sabor. De acuerdo con esto, en el análisis anterior quedó demostrado que, en efecto, los poetas y las poetisas del *Gāhāsattasāi* conocían a la perfección la estructura de la teoría del *rasa*, la cual constituye sólo una parte del análisis, ya que el contenido teórico se relaciona directamente con la estructura funcional de los actores, es decir, con el héroe y la heroína, y con los componentes del *kāvya* para que fluya y se desarrolle la poesía. Estos temas los abordaré en los siguientes apartados.

LA HEROÍNA (*NĀYIKĀ*) Y EL HÉROE (*NĀYAKA*) EN EL *GĀHĀSATTASĀI*

La visión del *rasa* siempre es muy importante en el análisis de una obra literaria. Sin embargo, los que hacen posible que estos sabores hagan germinar el *rasa* son, sin duda, los personajes que sufren, lloran, ríen, juegan, se enamoran, y que se conocen como la heroína (*nāyikā*) y el héroe (*nāyaka*). Incluso el mismo poeta puede ser el héroe, o la poetisa, la heroína.¹ Este tema es esencial para la comprensión del *Gāhāsattasāi* porque se centra en la manera como se conciben el héroe y la heroína. Para entender estos procesos de reflexión sobre la poética, tomaré algunas obras de estudiosos de la poética sánscrita que han abordado, analizado y descrito al héroe y la heroína como actores centrales de la poesía sánscrita desde una perspectiva arquetípica. Asimismo, esta teoría me dará la pauta para pensar en las estandarizaciones literarias del héroe y la heroína en el *Gāhāsattasāi*, ya que se han conformado convenciones idealizadas no sólo en la literatura sánscrita sino también en la literatura prácrita, sobre todo en la lírica. De aquí que me surja la pregunta: ¿cómo pensar al héroe y la heroína a partir de su estructura psicológica estereotipada y desarrollada en la lírica prácrita mediante el estudio y el análisis del *Gāhāsattasāi*? Con esta pregunta comienzo el examen de los actores del amor. Ya este respecto, quiero aclarar aquí que, aunque existe mucha literatura en sánscrito de tema erótico, en que el héroe y la heroína desempeñan un papel muy importante, tomaré algunos versos del *Gāhāsattasāi* para ejemplificar este análisis. De manera particular, el objetivo de este apartado consiste en la crítica,

¹ Este tema lo traté, desde el punto de vista teórico, en un artículo que publiqué en *Letras*, revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Mayor de San Marcos, en Lima, Perú. Ésta es la liga para su consulta: <<http://revista.lettras.unmsm.edu.pe/index.php/le/issue/view/40>>.

la reflexión y el estudio de los aspectos psicológicos del héroe y la heroína como parte no sólo de la teoría del *rasa* sino también de su desarrollo literario en el *Gāhāsattasāi*.

En primer lugar, quiero comenzar definiendo estos personajes a partir de la etimología. Los partícipes del amor en la lírica sánscrita son el *nāyaka*, el héroe, y la *nāyikā*, la heroína. Las dos palabras provienen de la raíz sánscrita *nī*, que significa “conducir, llevar” (Pujol 2019, 549). *Nāyaka*, entonces, puede traducirse como “líder”, “conductor”; pero en el terreno de la poética es el “héroe” de una obra literaria. Lo mismo ocurre con la *nāyikā*, que se traduce como “lideresa”, “cortesana”, y en el campo de la poética, es la “heroína” (Pujol 2019, 510). A partir de este momento, comenzaré a tratar al héroe y la heroína bajo la óptica de la poética extrayendo del *Gāhāsattasāi* algunos ejemplos.

Quizá los tratados del *kāmasāstra* son las obras más tempranas que describen a la heroína y el héroe, como lo apunta Rākeśagupta (1967, 30). De acuerdo con este estudioso, la diferencia entre el héroe y la heroína radica en el enfoque que se les da debido a su comportamiento psicológico y, por consiguiente, al papel que desempeñan en la lírica, la cual dependerá de las intenciones y la imaginación de cada poeta o poetisa. El héroe, la heroína, los amigos y los mensajeros, todos se describen en varios tratados sobre poética. El *Kāmasūtra* de Mallanāga Vātsyāyana (siglo IV e.c.), como parte de los elementos esenciales de la psicología del *kāma* o del aspecto social del amor, se centra en las diversas representaciones del héroe y la heroína. En relación con este punto, el *Kāmasūtra*, que pertenece no sólo a la literatura erótica de la India antigua sino a los tratados científicos, se convierte en un gran laberinto cuando se indaga respecto al *nāyaka* y a la *nāyikā*. En este sentido, es muy sencillo lo que Mallanāga Vātsyāyana promueve en el *Kāmasūtra*: un amor que permea la sociedad de la India antigua, cuya literatura no tiene nada que ver en su conformación con aspectos pornográficos, pues simplemente surgió como una reacción a las prácticas ascéticas, asexuales y antieróticas que se efectuaban en los círculos religiosos de la India antigua, porque hasta en el erotismo deben mantenerse una reglamentación moral de las prácticas amorosas

por parte de los actores (Mylius 2015, 246). A partir de esta idea, el héroe y la heroína toman un lugar preponderante en el terreno de la lírica sánscrita como un estereotipo colectivo de la sociedad.

Esta observación me parece crucial porque en el *Gāhāsattasāi* existe un verso de una poetisa llamada Aṅṅlacchī que marca la pauta en lo tocante a la sofisticación de llevar a cabo los aspectos sociales del amor. Lo que interesa en este verso es que la poetisa da muestra de su conocimiento del *Kāmasūtra*; incluso se puede entender como una crítica al amor cortesano, que nunca se comparará con el sabor del verdadero amor que nace por sí mismo. Leamos el siguiente verso (*GS.* 274):

Hacer el amor con gran sofisticación,
para retribuir el desbordado placer pasional,
no es tan apasionante, a menos que se haga
con amor verdadero dondequiera y como sea. (Aṅṅlacchī).

Aunque el *Kāmasūtra* no es un trabajo sobre poética, el arte de amar descrito en ese tratado ha delineado una fuerte influencia en la ciencia del erotismo de la poesía india y en sus principales actores: el héroe y la heroína. El trabajo de Vātsyāyana contiene, escritos en varios capítulos, el arte del amor y del erotismo, la práctica y la reglamentación de éstos en la sociedad. Los aforismos del *Kāmasūtra* recomiendan mantener el amor mediante los diferentes signos eróticos, la conducta dentro del matrimonio y la práctica amplia de la psicología sobre los sentimientos y las emociones que promueven tanto el amor como el erotismo en el marco de la ética social (*KSū.* I. 24).²

La construcción poética del *Kāmasūtra* es esencial porque en esta obra se compilan las tipologías humanas fundamentadas de la ciencia erótica y amorosa dentro del concepto de *kāma* (*KSū.* II. 11).³ Tanto el héroe como la heroína se han mantenido en esta línea de la poética sánscrita, debido a que los modos del pensamiento

² संक्षेपमिममुत्तवास्य विस्तरोऽतःप्रवक्ष्यते। इष्टं हि विदुषां लोके समासव्यासभाषणम्॥ २४॥

³ श्रोत्रत्वक्क्षुर्जिह्वाघ्राणानामात्मसंयुक्तेन मनसाधिष्ठितानां स्वेषु स्वेषु विषयेष्वानुकूल्यतः प्रवृत्तिः कामः॥ ११॥

poético y de la tradición literaria india se han basado en los postulados de los *śāstra* o preceptos sagrados, siguiendo las reglas estrictas de conducta social (*KSū.* II. 17-18).⁴

El *Kāmasūtra* es un tratado que plantea la existencia de los sentimientos humanos y la necesidad de ellos. Sin embargo, la descripción de estos sentimientos es una manera de formular los conceptos poéticos mediante juicios psicológicos de los hechos de la experiencia personal erótica de los seres humanos reflejados en el héroe y, sobre todo, en la heroína (*KSū.* III. 12).⁵ Desde esta perspectiva, el *Gāhāsattasāi* mantiene el concepto de los estereotipos humanos que se mezclan con los hechos reales de las personas y reconoce la idea de un análisis de la emoción amorosa y erótica representada en la psicología estereotipada del *nāyaka* y la *nāyikā*.

Aunque propiamente el *Kāmasūtra* no es un tratado de poética, como ya lo he señalado, lo tomo como punto de partida porque las primeras descripciones que se hacen de estos actores cristalizan después en el ámbito de la poética sánscrita. En el *Kāmasūtra*, tanto el héroe como la heroína se conforman de acuerdo con las condiciones sociales, de tal modo que la vida cortesana desempeña un papel muy importante en la sociedad. Este ideal de sociedad se considera, como parte del *Kāmasūtra*, un bello ornamento para la construcción del héroe y la heroína en la lírica sánscrita (*KSū.* III. 11).⁶ Estos dos personajes tienen una relación íntima con las sesenta y cuatro artes descritas por Vātsyāyana, sobre todo la heroína, y en dicha relación predomina un grado máximo de refinamiento y conocimiento no sólo de la música y la danza sino también de las construcciones literarias de la lírica sánscrita (*KSū.* III. 1).⁷

El *Nāṭyaśāstra* de Bharata (siglo II a.e.c.-siglo II e.c.) es la obra más antigua que se conoce sobre dramaturgia, música y poética, como ya lo he referido. En este tratado aparece la primera descripción de las heroínas y los héroes como una teoría poética ubicada

⁴ तिर्यग्योनिष्वपि तु स्वयं प्रवृत्तत्वात् कामस्य नित्यत्वाच्च न शास्त्रेण कृत्यमस्तीत्याचार्याः ॥ १७ ॥
संप्रयोगपराधीनत्वात् स्त्रीपुंसयोरुपायमपेक्षते ॥ १८ ॥

⁵ तस्माद्वैश्वसिकाञ्जनाद्रहसि प्रयोगाञ्छास्त्रमेकदेशं वा स्त्री गृह्णीयात् ॥ १२ ॥

⁶ सन्त्यपि खलु शास्त्रप्रहतबुद्धयो गणिका राजपुत्र्यो महामात्रदुहितरश्च ॥ ११ ॥

⁷ धर्मार्थाङ्गविद्याकालाननुपरोधयन् कामसूत्रं तदङ्गविद्याश्च पुरुषो ऽधीयीत ॥ १ ॥

dentro del drama (Rākeśagupta 1967, 37). A diferencia del *Kāmasūtra*, que busca, entre otras cosas, el ideal del héroe y la heroína a partir de los principios sociales del amor y el erotismo, el *Nāṭyaśāstra* persigue el ideal del héroe y la heroína mediante la psicología literaria enmarcada en el drama. Por ello quiero presentar, en primera instancia, la descripción de las características psicológicas del héroe y después las de la heroína. Cabe resaltar que, a partir del *Nāṭyaśāstra*, tanto el héroe como la heroína se pueden encuadrar en la teoría poética sánscrita y sus convenciones literarias dentro de la teoría teatral y su representación en el escenario, aunque las bases psicológicas de estos actores del amor están propuestas en el *Kāmasūtra*.

Para Bharata, el *nāyaka* es el principal personaje del drama, pero no es igual al *nāyaka* de la lírica. El término *nāyaka* que Bharata utiliza para el contexto dramático es muy distinto del que se desarrolla en la teoría literaria de la lírica sánscrita (*NaṭŚ.* VI-VII), pues a partir de Bharata las características del *nāyaka* se toman como un conjunto de aspectos emocionales, sentimentales y psicológicos ligados al drama y a la teoría del *rasa*. Esta relación, íntimamente vinculada con los estados emocionales de los ocho tipos de *rasa*, representa los estados emocionales y cualitativos característicos de los héroes desarrollados en las obras teatrales, como lo describí en el capítulo anterior. El presupuesto teórico de las emociones, las cualidades y los sentimientos, dentro del concepto literario del erotismo, parte de los estereotipos literarios reflejados en los distintos personajes, siempre abrazando al héroe y a la heroína (*NaṭŚ.* XXXIV). Desde esta perspectiva, Bharata describe las cuatro clases principales de héroe mediante sus rasgos cualitativos: *dhīroddhata* (valiente y arrogante), *dhīralalita* (valiente y temerario), *dhīrodāta* (valiente y magnánimo) y *dhīraprasānta* (valiente y tranquilo) (*NaṭŚ.* XXXIV. 17-21). Asimismo, se refiere a los aspectos éticos y psicológicos del héroe: *uttama* (superior), *madhyama* (regular) y *adhama* (inferior) (*NaṭŚ.* XXXIV. 1-9). Estas clasificaciones se relacionan con los niveles culturales de los personajes dentro del teatro. Además, son las características psicológicas esenciales que los estudiosos de la teoría literaria del *rasa* retomarían como la teorización

del *nāyaka* dentro del sentimiento erótico-amoroso que se puede mezclar con los otros *rasa*. En este sentido, el comportamiento del héroe, para Bharata, es lo más importante porque refleja las características esenciales de las emociones y los sentimientos del personaje principal en el desarrollo psicológico del drama sánscrito, llevándolo a los terrenos de los estados emocionales y del surgimiento del *rasa* o el placer estético (Millard y Pujol 1999, 28). El surgimiento del *rasa* se asemeja al planteamiento aristotélico de la catarsis en el espectador o el lector, como quedó analizado en el capítulo anterior.

El *Agnipurāṇa*, aunque inciertamente datado y de autoría anónima, se toma como referencia para el estudio de la poética sánscrita (Keith 1961, 393); por su carácter esencialmente enciclopédico abarca numerosos temas. Es un texto de suma importancia para el estudio del *nāyaka*. En el *Agnipurāṇa*, el *nāyaka* y la *nāyikā* sólo se mencionan en cinco versos (*AP. CCCXXXIX. 34-40*).⁸ Sin embargo, éstos son de gran ayuda porque, a diferencia de Bharata, el autor del *Agnipurāṇa* trata al héroe y la heroína en el campo de la poesía y no del drama. Esta innovación se debe a que el héroe y la heroína experimentan el sentimiento del amor y el erotismo de acuerdo con sus rasgos psicológicos de manera social e individual, lo que coloca al héroe en una relación recíproca con la heroína y no con su contexto, como sucede en el drama. En este sentido, el *Agnipurāṇa* se acerca más a los postulados planteados en el *Kāmasūtra*. Además, el *Agnipurāṇa* establece una nueva clasificación del héroe distinta de la de Bharata: *anūkūla* (fiel), *dakṣiṇa* (inteligente), *śaṭha* (embustero) y *dhṛṣṭa* (desvergonzado). Los teóricos posteriores retomaron esta clasificación fuera del ámbito del drama y la aplicaron a la lírica (Rākeśagupta 1967, 38). Esto sucedió porque el héroe tomó un papel independiente en la lírica y ya no dependió de otros elementos

⁸ अनिबद्धप्रलापादिरुन्मादो मदनादिभिः। तत्त्वज्ञानादिना चेतःकषायोपरमः शमः॥३४॥
कविभिर्योजनीया वै भावाः काव्यादिके रसाः। विभाव्यते हि रत्यादिर्यत्र येन विभाव्यते॥३५॥ विभावो
नाम स द्वेधा ऽऽलम्बनोद्दीपनात्मकः। रत्यादिभाववर्गो ऽयं यमाजीव्योपजायते॥३६॥ आलम्बनविभावो
ऽसौ नायकादिभवस्तथा। धीरोदात्तो धीरोद्धतः स्याद्धीरललितस्तथा॥३७॥ धीरप्रशान्त इत्येवं चतुर्धा
नायकः स्मृतः। अनुकूलो दक्षिणश्च शठो धृष्टः प्रवर्तितः॥३८॥ पीठमर्दो विटश्चैव विदूषक इति त्रयः।
शृङ्गारे नर्मसचिवा नायकस्यानुनायकाः॥३९॥ पीठमर्दस्तु कलशः श्रीमांस्तद्देशजो विटः। विदुषको
वैहासिकस्त्वष्ट्र नायकनायिकाः॥४०॥

que lo rodeaban, sino que ahora el héroe y la heroína se determinaban a sí mismos a partir de sus propias vivencias y circunstancias, que los llevaban a padecer emociones y sentimientos en diferentes escenarios secundarios. Por ejemplo, en el siguiente verso del *Gāhāsattasāi* un amigo reclama al héroe desvergonzado (*dhṛṣṭa*) por su comportamiento con la heroína (GS. 306):

¡Qué tonto eres, ella estaba
dispuesta a probar los placeres
hasta que la humillaste
y se dio cuenta de lo que habías hecho
cuando no lo deseabas hacer
y llevaste a la inocente enamorada
por caminos sinuosos! (Śiḥa).

En sentido cronológico, el *Kāvyaśāstra* de Rudraṭa (800 e.c.) —que, aunque se dedica a explicar más el concepto del *rasa*, pertenece a la escuela del *alaṅkāra* o de las figuras retóricas (De 1988, 59-74; Kane 2015, 372-378)— y el *Śṛṅgāratilaka* de Rudraṭa (900-1100 e.c.) —trabajo que se dedica al estudio de la teoría poética (De 1988, 85-90)— son los siguientes textos que se ocupan del *nāyaka*. En estas obras definitivamente ya no se emplea la clasificación del *Nāṭyaśāstra* y se utiliza la del *Agnipurāṇa* como base fundamental, porque el héroe ya se concibe fuera del teatro y dentro de una construcción poética. Mientras que Rudraṭa añadió más definiciones al *anūkūla* (fiel), el *dakṣiṇa* (inteligente), el *śaṭha* (embustero) y el *dhṛṣṭa* (desvergonzado) (KL. XII. 9-13),⁹ Rudraṭa enriqueció el tema mediante el comportamiento psicológico del héroe a partir de las emociones y los sentimientos que cristalizan en la teoría del *rasa* dentro de la lírica (ŚTL. 114-115. Citado por

⁹ एवं स चतुर्धा स्यादनुकूलो दक्षिणः शठो धृष्टः। तत्र प्रेम्णः स्थैर्यादनुकूलो ऽनन्यरमणीकः॥९॥
खण्डयति न पूर्वस्यां सद्भावं गौरवं भयं प्रेम। अभिजातो ऽन्यमना अपि नार्या यो दक्षिणः सो ऽयम्॥१०॥
वक्ति प्रियमभ्यधिकं यः कुरुते विप्रियं तथा निभृतम्। आचरति निरपराधवदसरलचेष्टः शठः स इति॥११॥
कृतविप्रियो ऽप्यशङ्को यः स्यन्निर्भर्त्सितो ऽपि न विलक्षः। प्रतिपादिते ऽपि दोषे वक्ति च मिथ्येत्यसौ धृष्टः॥१२॥
भक्तः संवृतमन्त्रो नर्मणि निपुणः शुचिः पटुर्वाग्मी। चित्तज्ञः प्रतिभावांस्तस्य भवेन्नर्मसचिवस्तु॥१३॥

Rākeśagupta 1967, 38). El siguiente verso del *Gābhāsattasāi* muestra a un héroe embustero (*śaṭha*) que se ha resignado a perder el amor por sus celos y sus malas palabras (*GS.* 523):

Loco de celos,
siempre en busca
de un pretexto tonto,
rehusándome
a sus palabras,
he destruido el amor.

Otros trabajos importantes para el estudio del héroe y la heroína son dos obras monumentales de Bhoja (1010-1055 e.c.) (Kane 2015, 257-264), el *Sarasvatīkaṅṭhābharaṇa* y el *Śṛṅgāraprakāśa*, las cuales se caracterizan por tratar la poesía según los lineamientos del drama y la teoría poética desde una sola perspectiva (De 1988, 133-140). En el *Sarasvatīkaṅṭhābharaṇa*, Bhoja retomó la división del drama y la poesía, lo que representó una innovación, pues combino las dos posturas literarias, cosa que no se había hecho antes. Además, enlistó seis rasgos psicológicos para describir al héroe, de los cuales tres eran invención suya. La división que propuso para el *nāyaka* es la misma de Bharata; a saber, de acuerdo con sus rasgos elementales: *uttama* (superior), *madhyama* (regular) y *adhama* (inferior); de acuerdo con sus cualidades: *dhīroddhata* (valiente y altanero), *dhīralalita* (valiente y temerario), *dhīrodāta* (valiente y magnánimo) y *dhīraprasānta* (valiente y calmado), y de acuerdo con sus características psicológicas generales: *anūkūla* (fiel), *dakṣiṇa* (inteligente), *śaṭha* (embustero) y *dhṛṣṭa* (desvergonzado). Además, como en el teatro, en esta obra Bhoja añadió las siguientes subclasificaciones del *nāyaka* (el héroe), a partir de su posición e importancia en el drama y la lírica: *pratināyaka* (el adversario del héroe), *upanāyaka* (el héroe secundario) y *anunāyaka* (el héroe humilde). Asimismo, hizo una clasificación con base en la naturaleza del héroe: *sāttvika* (virtuoso), *rājas* (apasionado) y *tāmas* (ignorante), y otra según la cantidad de esposas que éste posee: *asādhāraṇa* (especial, extraordinario) y *sādhāraṇa* (común) (*SK.* I. 335-684).

Esta clasificación, que no aparece en autores anteriores a Bhoja, refleja una toma de conciencia de la tradición poética del teatro. La razón de esto se centra en el objetivo de educar y enseñar la técnica de las ciencias (*śāstra*) mediante los procesos estéticos de la teoría literaria. Esta idea se encuentra en el *Śṛṅgāraprakāśa*. Cabe resaltar que según Rākeśagupta (1967, 40) existe duda en torno a la clasificación del héroe en esta obra, sobre todo porque no hay otros parámetros anteriores a Bhoja para aquilatar sus propuestas. Sin embargo, en el *Śṛṅgāraprakāśa*, Bhoja no sólo hizo las mismas clasificaciones que en el *Sarasvatikaṇṭhābharana*, sino que también creó una nueva clasificación del *śṛṅgāra* o erotismo en cuatro tipos, de acuerdo con su importancia respecto al *dharmā* (el deber), *artha* (la economía), *kāma* (el placer) y *mokṣa* (la emancipación), es decir, teorizó poéticamente los cuatro fines de la vida (*puruṣārtha*) que se describen desde los tiempos védicos, teniendo en cuenta la preocupación de los indios por el orden básico de las cosas, por la verdad y la rectitud. Desde esta perspectiva, existe un orden natural de todas las cosas que se manifiesta también como un orden social y ritual. La organización social y los deberes religiosos se adecuan a ese orden natural, que subyace en toda manifestación cósmica. Desde la India posvédica, todo esto se concentró en el concepto de *dharmā*. No obstante, también se desarrolló un esquema clasificatorio de los fines de la vida humana, entre los cuales el *dharmā* ocupa el lugar primigenio, entre otras aspiraciones del hombre además del simple acatamiento del orden universal establecido. Se trata, pues, de un esquema que concentra cuatro encabezados: *dharmā*, *artha*, *kāma* y *mokṣa*. De ellos, los primeros tres se consideran de una naturaleza distinta de la del *mokṣa* (Lorenzen y Preciado 2003, 91). Esta concepción cosmológica del pensamiento hinduista de los *puruṣārtha* se asocia psicológicamente con cada uno de los tipos de héroe y con cada uno de los tipos de *śṛṅgāra* o erotismo literario. Así, por ejemplo, el *dharmāśṛṅgāra* se relaciona con el *dhīrodāta* (valiente y magnánimo) (*ŚPr.* XVIII. 994-1017); el *arthaśṛṅgāra* con el *dhīroddhata* (valiente y altanero) (*ŚPr.* XIX. 1018-1048); el *kāmaśṛṅgāra* con el *dhīvalalita* (valiente y temerario) (*ŚPr.* XX. 1049-1075), y el *mokṣaśṛṅgāra* con el *dhīraprasānta* (valiente y

tranquilo) (*ŚPr.* XXI. 1076-1097). Esta clasificación de Bhoja se concentra en el terreno del drama, pero también forma parte de la lírica. Por ello, deduzco que el pensamiento de Bhoja es conservador y apegado a la normatividad de las leyes ortodoxas del hinduismo. Aunque no se conocen otros autores posteriores que adopten esta clasificación, la aproximación literaria que hizo Bhoja del héroe lo encajona más en el drama, a semejanza de Bharata, que en el desarrollo del *śṛṅgārarasa* o placer estético del erotismo dentro de la lírica, como lo hacen los demás autores (Rākeśagupta 1967, 40). Sin embargo, considero que la aportación de Bhoja no carece de valor, porque hace una clasificación muy interesante desde el punto de vista de la psicología del héroe, la cual desemboca en la concepción de los cuatro fines de la vida que se plantean en el hinduismo. El siguiente verso del *Gābhāsattasāi* ejemplifica la idea de un héroe que está siendo guiado por el *dhamma* (en sánscrito *dharma*) o, como lo traduzco aquí, la “ecuanimidad” que gobierna la riqueza mencionada por el poeta Hāla (*GS.* 251):

Esta riqueza está a la mano:
un amigo que nunca te abandonará
en la adversidad, la belleza donde
hay virtudes y la sabiduría
donde existe ecuanimidad. (Hāla).

Otro de los autores que hicieron una clasificación del héroe es Hemacandra (1088-1173 e.c.), en su obra *Kāvyañūsāsana* (De 1988, 189-194; Kane 2015, 287-290). Hemacandra siguió la clasificación de Bharata y la del *Agnipurāṇa*. Mencionó al *dhīroddhata* (valiente y altanero), el *dhīralalita* (valiente y temerario), el *dhīrodāta* (valiente y magnánimo) y el *dhīraprasānta* (valiente y tranquilo). Además, realizó un estudio del *anūkūla* (fiel), el *dakṣiṇa* (inteligente), el *śatṭha* (embustero) y el *dhṛṣṭa* (desvergonzado). Finalmente, lo relevante es que mencionó al *pratināyaka* (el adversario del héroe), a quien el héroe va a vencer (*KĀn.* VII. 355-361). Es interesante que Hemacandra se haya referido al personaje antagónico del héroe, porque con ello siguió las convenciones litera-

rias que inauguró Bhoja en el *Sarasvatīkaṅṭhābharaṇa* (*KĀn.* VII. 355-361). La clasificación del *nāyaka* de los autores anteriormente nombrados se une a la persecución erótica que hacen los héroes por conseguir el afecto de las heroínas en el juego psicológico del amor y salir siempre triunfantes dentro de la teoría literaria sánscrita. Los autores del *Agnipurāṇa*, Rudraṭa y Rudrabhaṭṭa, determinaron y clasificaron al héroe dentro del drama como actor secundario: *pīṭhamarda* (el compañero del héroe, el parásito), *viṭa* (el truhán) y *vidūśaka* (el bufón). El *pīṭhamarda* posee cualidades de héroe principal, el *viṭa* tiene una actuación simple y el *vidūśaka* es el actor que hace la comedia (*AP.* CCCXXXIX. 39; *KL.* XII. 14-15, y *ŚTL.* 116. Citado por Rākeśagupta 1967, 47). Bhoja consideró al *pīṭhamarda*, el *viṭa* y el *vidūśaka* como personajes bajos y secundarios (*bināpātra*) (*SK.* I. 335-684). Aquí quiero mencionar a un autor que recogió toda esta tradición literaria y cuya obra ha trascendido en este campo. Se trata de Bhānudatta (siglo XV e.c.), quien compuso el *Rasamañjarī*. Esta obra describe las características de los héroes y las heroínas; poetas y poetisas posteriores la tomaron como modelo porque conjunta los preceptos sagrados (*sāstra*) con la creación poética (*kāvya*).

Ahora bien, en cuanto a las heroínas (*nāyikā*), el tratamiento es completamente distinto. El *Nāṭyaśāstra* de Bharata sólo contempla ocho tipos de heroína (*aṣṭanāyikāḥ*), de acuerdo con su condición (*avasthā*). Esta clasificación es la principal y fue la base para los teóricos posteriores, aunque algunos añadieron otras clasificaciones de la heroína. En realidad, este esquema del *Nāṭyaśāstra* representa el comportamiento psicológico de la *nāyikā* en relación con su amado (Rākeśagupta 1967, 51) (*Naṭ.Ś.* XXIV. 210-211):¹⁰

- 1) *Vāsakasajjā* (la heroína que viste elegantemente para recibir a su amado).
- 2) *Vīrabhotakaṅṭhitā* (la heroína afligida por la separación de su amado).

¹⁰ तत्र वासकसज्जा वा विरहोत्कण्ठितापि वा। स्वाधीनभर्तृका चापि कल्हान्तरितापि वा॥२१०॥
खण्डिता विप्रलब्धा वा तथा प्रोषितभर्तृका। तथाभिसारिका चैव इत्यष्टौ नायिकाः समुताः॥२११॥

- 3) *Svādhīnabartṛkā* (la heroína que somete a su amado).
- 4) *Kalahāntarītā* (la heroína separada de su amado por una pelea).
- 5) *Khaṇḍitā* (la heroína enojada con su amado).
- 6) *Vipralabdā* (la heroína engañada por su amado).
- 7) *Proṣitabhartṛkā* (la heroína separada de su amado).
- 8) *Abhisārikā* (la heroína que buscará a su amado).

Bharata analiza muy poco esta categorización psicológica de la heroína, la cual forma parte del *śṛṅgārarasa*, es decir, la teoría poética del esteticismo de la India (*NaṭṢ. XXIV. 212-299*). Sin embargo, Bharata proporcionó otra clasificación de la heroína de acuerdo con su condición: *uttamā* (baja), *madhyamā* (mediana) y *adhama* (superior) (*NaṭṢ. XXIV. 151-152*).¹¹ Los escritores posteriores retomaron esta clasificación y la adaptaron a los estados emocionales del comportamiento y el desarrollo en el drama.

A continuación incluyo un ejemplo de la heroína separada de su amante por una pelea (*kalahāntarītā*) tomado del *Gāhāsattasāi* para entender estos procesos teóricos (*GS. 522*):

Después de cada pelea, es verdad,
el placer del amor tiene un nuevo
sabor. Pero, mujer orgullosa,
demasiado orgullo puede destruirlo.

El *Agnipurāṇa* describe a la heroína en sólo dos versos. Sin embargo, en ellos se mantienen la idea y la estructura que retomaron las poetisas, los poetas y tratadistas posteriores. En estos versos se mencionan cuatro tipos de heroína, sin añadir ninguna definición o ilustración: *svakīyā* (la esposa del héroe), *parakīyā* (una mujer que está casada con otro hombre que no es el héroe), *punarbhū* (una viuda que se vuelve a casar) y *sāmānyā* (una cortesana) (*AP.*

¹¹ त्रिविधा प्रकृतिः स्त्रीणां नानासत्त्वसमुद्भवा। बाह्या चाभ्यन्तरा चैव स्याद्बाह्याभ्यन्तरा ऽपरा॥ १५१॥ कुलीनाभ्यन्तरा ज्ञेया बाह्या वेश्याङ्गना स्मृता। कृतशौचा च या नारी सा बाह्याभ्यन्तरा स्मृता॥ १५२॥

CCCXXXIX. 41-42).¹² Ahora quiero ejemplificar esta teoría con la descripción de la heroína *sāmānyā* que aparece en el *Gāhāsattasāi* (*GS.* 52):

Con tu cabello alborotado
como la cola del pavo real,
con tus muslos temblorosos,
con tus ojos medio cerrados,
con tu carácter dulce,
con tus placeres sexuales,
¿sabes lo difícil que es
para las personas esto? (*Vesara*).

El *Kāvyaḷaṅkāra* de Rudraṭa atraviesa la línea principal del esquema que planteó Bharata, porque su clasificación adopta una perspectiva poética y no dramaturgica (*Rākeśagupta* 1967, 52). En el *Kāvyaḷaṅkāra*, la heroína se clasifica en *ātmīyā* o *svakīyā*, *parakīyā* y *vaiśyā*. Rudraṭa propuso la existencia de tres tipos de *ātmīyā* o *svakīyā* (la esposa del héroe), de acuerdo con su comportamiento psicológico al estar en compañía de su esposo: *mugdḥā* (inocente), *madhyā* (moderada) y *pragalbhā* (orgullosa y arrogante). De acuerdo con lo anterior, la heroína que está llena de extrañeza y timidez y evita el contacto sexual con su esposo es *mugdḥā*. Con el progreso familiar, la heroína se vuelve responsable y poco a poco pierde su timidez; comienza a interesarse por relacionarse sexualmente con su marido, y entonces se convierte en *madhyā*. Después de un tiempo, cuando la mujer llega a su último estado, se vuelve *pragalbhā*; entonces odia tomar la iniciativa sexual, se ve cegada por su juventud y su orgullo, cada vez se encapricha más con el amor y con su marido, de aquí que sea un rasgo psicológico elemental para el desarrollo de la lírica (*KL.* XI. 1-36). Veamos un ejemplo de heroína arrogante y orgullosa debido a su juventud, tomado del *Gāhāsattasāi* (*GS.* 354):

¹² स्वकीया परकीया च पुनर्भूरिति कौशिकाः। सामान्या न पुनर्भूरि इत्याद्या बहुभेदतः॥४१॥
उद्दीपनविभावास्ते संस्कारैर्विविधैः स्थिताः। आलम्बनविभावेषु भवानुद्दीपयन्ति चे॥४२॥

Mujer orgullosa, no te enojas
 con las enredaderas de tus brazos,
 que rodean impulsivamente
 el cuerpo de tu amado,
 y con esa cara astuta
 que llora en silencio. (Alla).

Según Rudraṭa, hay dos tipos de *madhyā* y *pragalbhā*, de acuerdo con la forma en que se dirigen a sus maridos: *dhīrā*, heroína que tiene firmeza, y *adhīrā*, heroína imprudente. Una heroína *madhyā* revela su desagrado a su marido y platica con otras personas. Si no se controla, puede llegar a ser sarcástica con sus palabras; incluso puede romper en un llanto lleno de ira. Una mujer *pragalbhā* se mantiene alejada de su marido, aun durante la unión sexual. Si se controla, se vuelve dulce, pero si no, es sarcástica y grosera. Tanto *madhyā* como *pragalbhā* pueden ser *jyēsthā* o *kanīsthā*, “la más grande” y “la más joven”, respectivamente. La *parakīyā*, heroína que está casada con un hombre que no es el héroe o su amante, puede ser *kanyā* o *ūdhā*. La primera es una doncella enamorada y la segunda una mujer casada que ama a un hombre que no es su marido. Finalmente, la *vaiśyā* o cortesana es una mujer muy hermosa que ha sido entrenada para obtener riqueza de sus amantes (KL. XII. 11-47). El *Śrīngāratilaka* de Rudraṭa sigue la misma línea que Bharata, aunque muestra los lineamientos poéticos de Rudraṭa (Rākeśagupta 1967, 56).

Por su parte, Bhoja propuso once clasificaciones de la heroína. La primera está integrada por *nāyikā*, *pratināyikā*, *upanāyikā* y *anunāyikā*, de acuerdo con la posición del personaje dentro de la trama (SK. V. 334-363), según apunta Rākeśagupta. Esta categorización es extraña, porque al parecer se aboca más al drama que a la poesía. Sin embargo, no se debe perder de vista que el enfoque de la obra de Bhoja, *Sarasvatikaṇṭhābharaṇa*, se centra en los aspectos más importantes de la poética sánscrita. Rākeśagupta afirma que Bharata no habla de esta clasificación (1967, 56). La segunda clasificación que hace Bhoja se basa en las personalidades de las heroínas: *uttamā* (superior), *madyamā* (media) y *adhāmā* (baja). La

tercera toma en cuenta su edad y su inteligencia (*kausāla*): *mugdhā* (inocente), *madhyā* (moderada) y *pragalbhā* (arrogante). La cuarta consta de dos categorías: *dhīrā* (paciente) y *adhīrā* (impaciente). La quinta se divide en *svā* como en *svakīyā* (la esposa del héroe) y *anyadīyā* como en *parakīyā* (la heroína de otro). La sexta contempla los tipos *ūdhā* (casada) y *anūdhā* (soltera, doncella, virgen). La séptima plantea dos categorías, a partir de la edad: *jyeṣṭhā* (mujer de edad avanzada) y *kaniyasī* o *kaniṣṭhā* (mujer joven). La octava considera el comportamiento de la heroína cuando se enoja por celos (*mānavatī*): *uddhatā* (violenta), *udāttā* (gentil), *śāntā* (pacífica) y *lalitā* (dulce). La novena se basa en la conducta (*vṛtti*) de la heroína: *sāmānyā* (mujer que se complace en tener muchos amantes), *punarbhū* (mujer que acepta a otro esposo) y *svariṇī* (mujer libre). La décima tiene que ver con la forma de vida de la heroína: *gaṇikā* (cortesana), *rūpājīvā* (mujer que vive de su belleza) y *vilāsinī* (mujer joven coqueta). La undécima y última clasificación es una repetición de las primeras ocho que hace Bhoja en el *Sarasvatīkaṇṭhābharana*, basada en la forma en que la heroína se relaciona con el héroe (SK. V. 334-363). En el siguiente verso del *Gāhāsattasāi* aparece una heroína *anūdhā* (doncella) que expresa el amor de manera inocente por su amado al buscarlo con sus ojos (GS. 57):

Aunque tiene la oportunidad,
muchacho, de ver a otros jóvenes,
ella mueve sus castos ojos hacia todas
partes, transgrediendo el mundo
sólo para buscarte. (Gatalaṅghia).

Estas once clasificaciones se reflejan en el otro trabajo de Bhoja, el *Śṛṅgāraprakāśa*. Este autor sintetiza las primeras siete clasificaciones. Consideró la primera división, la octava y la undécima clasificaciones como heroínas independientes y abrevia la séptima clasificación. De acuerdo con el esquema general, éstos son los cuatro tipos de heroína: *svakīyā*, *parakīyā*, *punarbhū* y *sāmānyā*. La *svakīyā* y la *parakīyā* se dividen en *uttamā*, *madhyamā* y *kaniṣṭhā*; *ūdhā* y *anūdhā*; *dhīrā* y *adhīrā*; *mugdhā*, *madhyamā* y *pragalbhā*.

La *punarbhū* presenta cuatro tipos: *akṣatā* (virgen), *kṣatā* (no virgen), *yātāyātā* (mujer de muchos varones) y *yāyāvarā* (mujer santa). La *sāmānyā* puede ser *ūdhā*, *anūdhā*, *svayaṃvarā*, *svairiṇī* y *vaiśyā*. La *vaiśyā*, a su vez, tiene tres tipos: *gaṇikā*, *vilāsini* y *rūpājīvā* (ŚPr. XV. 880-934). Si se comparan las dos obras de Bhoja, la clasificación de la heroína en *jyeṣṭhā* y *kaniṣṭhā* tiene pocas formas. El *Śṛṅgāraprakāśa* menciona que la heroína, al igual que el héroe, se relaciona con los cuatro fines de la vida: *dharmasṛṅgāra* (ŚPr. XVIII. 994-1017), *arthasṛṅgāra* (ŚPr. XIX. 1018-1048), *kāmasṛṅgāra* (ŚPr. XX, 1049-1075) y *mokṣasṛṅgāra* (ŚPr. XXI. 1076-1097).

Otro de los autores que hicieron una clasificación de la heroína fue Hemacandra, en su obra *Kāvyaṅnuśāsana*. En su esquema principal, de acuerdo con el de Rudraṭa, consideró seis tipos. Y aunque usó una clasificación de ocho arquetipos, afirmó que su esquema era aplicable a la *svakīyā* y la *parakīyā*, las cuales se dividen en cuatro tipos: *vīrabotka*, *ṭhitā*, *abhisārikā* y *vipralabdā*. Hemacandra no incluyó a la cortesana en su clasificación pero sí a la *pratināyikā*, rival de la esposa del héroe (*KĀn*. VII. 369-379). Por último, la obra de Bhānudatta (siglo xv e.c.), el *Rasamañjarī*, describe las características de las heroínas, así como las del héroe.

En conclusión, todos los teóricos, aunque propusieron diferentes clasificaciones, coincidieron en que tanto la heroína como el héroe se mantienen bajo el influjo de la psicología y las expresiones externas e internas de las emociones teorizadas a partir de la perspectiva del *rasa* o del placer estético. Estas expresiones se manifiestan en los seres humanos, y los teóricos han ofrecido convenciones estereotipadas aptas para la lírica sánscrita y prácrita, todo esto con el fin de complementar elementos científicos vertidos en los *śāstra* con los rasgos característicos de la enseñanza-aprendizaje de la teoría poética sánscrita, pero siempre desde la óptica del amor. He notado que los autores describen formas propias de las mujeres y de los hombres basadas en las emociones reflejadas en el erotismo y en aquellos sentimientos y emociones que se fraguan en la poesía prácrita en virtud de un discurso poético, como el que emite el *Gāhāsattasāī*. Asimismo, estos aspectos psicológicos ofrecen cambios representativos en las obras literarias porque existe un desarrollo de emociones

que fijan los sentimientos mediante consecuentes y determinantes para hacer surgir el placer estético. Esta suerte de catarsis, parecida a la que planteó Aristóteles en su *Poética*, me ha llevado a pensar en la purificación literaria disfrazada de rasgos psicológicos como punto culminante de las cualidades típicas de los seres humanos que se disfrazan de héroes y heroínas en el *Gāhāsattasāi*.

¿POR QUÉ EL *GĀHĀSATTASĀI* ES UN *KĀVYA*?

En este apartado finalizaré el análisis literario del *Gāhāsattasāi*, para lo cual abordaré una discusión sobre la conformación literaria de esta obra bajo la óptica del *kāvya*. Por ello, quiero plantear una pregunta que me servirá de punto de partida: ¿por qué el *Gāhāsattasāi* es un *kāvya*? Para dar respuesta a este cuestionamiento iniciaré mi análisis con las siguientes consideraciones.

La crítica literaria ofrece dos caminos para entender la cultura del *kāvya*: 1) los discursos proyectados por los textos mismos que encarnan concretamente la diseminación del espacio-tiempo de un lugar y 2) el producto de su lugar de composición y consumo (Pollock 2006, 102). Según Sheldon Pollock, estas dos vías constituyen la proyección discursiva del espacio y tiempo del *kāvya*, los cuales se hallan en el discurso, en la que la historia toma un papel trascendental (al igual que en la crítica literaria, de la que el análisis es parte esencial). La encarnación concreta de la cultura literaria del *kāvya* se produce a partir de la circulación de los manuscritos y de su transformación en los procesos de los pensamientos transitorios de un lugar determinado. Finalmente, hay que notar que el espacio en el que circulan los manuscritos es el espacio conceptual del *kāvya* y que no necesariamente se traspasa. Los lugares de producción y consumo atañen a los espacios sociales (cortes, templos, escuelas, etc.) que ayudan a formar el significado de la literatura de la India y lo que el desarrollo del *kāvya* significa para ella.

El significado específico del *kāvya* se refiere a una “literatura en forma de arte” (*KM.* 17-19), y en este sentido puedo traducirlo como “poesía” (Pujol 2019, 281), porque también el concepto de “poesía” tradicionalmente tiene que ver con la literatura escrita en forma de arte. La referencia que quiero resaltar aquí tiene que ver con la concepción de la literatura en forma de arte que retomaron los poetas

y las poetisas del *Gābhāsattasāi*. Independientemente de la crítica, en el verso que cito a continuación se menciona la palabra *kavva* (en sánscrito *kāvya*, que traduzco como “poesía”), la cual designa la literatura prácrita o el *kāvya* prácrito, que se ha conformado en un determinado espacio y en un determinado lugar, como lo analicé en los primeros dos capítulos de este estudio. Leamos el verso (*GS*. 2):

¿Por qué quienes crearon el verdadero
pensamiento de Kāma no se avergüenzan?,
pues no saben escuchar ni recitar,
de la poesía *prākṛta*, su verdadero néctar. (Hāla).

De acuerdo con la crítica literaria, el *kāvya* presenta tres categorías según su composición: 1) los textos canónicos (*āgama*), 2) la tradición o historia (*itihāsa*) y 3) los tratados sobre varios temas (*śāstra*). Entre los textos canónicos (*āgama*) se encuentran los *Veda*, el canon de los brahmanes (o vedismo, *vaidika*), el canon budista (*tipitaka*) o la palabra del Buda, los *Brāhmaṇa* y los cánones de las escrituras *śaiva* y *vaiṣṇava*. La tradición o la historia (*itihāsa*) incluye de manera muy especial, dentro de la épica, el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa*, transmitidos de manera oral y muy probablemente enriquecidos a lo largo de los siglos. Asociados con la gran épica se encuentran también los *purāṇa* o “antigüedades” y la historia universal de los brahmanes. La colección de *purāṇa* se vincula íntimamente con la evolución de la palabra y la mitología; estos textos fueron escritos con el fin de que todas las doctrinas religiosas reencontraran su origen. Además, aportan un carácter enciclopédico e información sobre distintos temas. El estilo de los *purāṇa* mantiene mucha similitud con el del *Mahābhārata*, aunque gran parte de ellos son muy posteriores. En principio, estos textos tradicionalmente son leídos y estudiados por los grandes sabios (*ṛṣi*), y adquieren gran autoridad, según el aprendizaje y la virtud de los autores. Sin embargo, se consideran inferiores frente a los *Vedas*, porque no fueron revelados por los dioses.¹ Entre los tratados téc-

¹ Se debe tomar en cuenta que, para los metafísicos indios, los *Veda* son eternos y se les atribuye una autoría divina, lo que corresponde a un hecho pragmático (Pollock 2006, 76).

nicos o sistemáticos (*śāstra*) se incluyen comentarios a los textos de cualquier tipo. El término *śāstra*, que puede ser usado para referirse a un libro técnico o al sujeto que lo expone, fue algunas veces empleado por los poetas indios (por ejemplo, Rājaśekhara en su obra *Kāvya-mīmāṃsā*) para designar la literatura denominada *kāvya*, es decir, los textos canónicos, los textos históricos y los tratados sistemáticos, a condición de que los tales textos hayan sido elaborados y aprendidos con arte (*KM.* 19).

A lo largo del tiempo, los diferentes tipos de composición denominados *kāvya* se desarrollaron de manera gradual. Los *Veda* se consideran una forma de literatura artística de su época, porque fueron compuestos por varias familias de poetas, rapsodas y sabios. A la épica, sin duda, también se le considera poesía y desde tiempos remotos se ha incluido como parte de la historia. Sin embargo, con el paso de los años el desarrollo de la épica se estilizó de modo paulatino (Warder 2009, 2).

Los procesos de composición del *kāvya* los realiza el *kavi*, sustantivo que normalmente se traduce como “poeta”, pero también como “hombre sabio”. Los *kavi* son las personas que elaboran el *kāvya* (Pujol 2019, 268). Los poetas (*kavi*) y las poetisas (*kavikā*) del *Gāhāsattasāi* comprendieron muy bien este concepto y lo aplicaron de manera perfecta a sus composiciones. Esta aseveración se centra en la palabra *kai* (en sánscrito *kavi*), que traduzco como “poeta”. Leamos el siguiente verso que está relacionado con lo que acabo de explicar (*GS.* 3):

Entre diez millones de versos,
adornados con figuras retóricas,
el rey Hāla, amigo de los poetas,
recopiló sólo setecientos. (Hāla).

De acuerdo con Warder, estos términos llegan a ser imprecisos. En la India, tanto la prosa (*gadya*) como el verso (*padya*) se consideran *kāvya* y ambos se utilizan en otra división de la composición artística, que incluye los tratados técnicos. El verso es el más empleado, porque es más fácil de memorizar que la prosa. Se utiliza para la

elaboración de manuales, lo que se conoce como poesía didáctica. Además, se ha convertido en una herramienta muy importante para el aprendizaje de los alumnos. Sin embargo, no es necesario que todos los manuales sean poéticos (piénsese por ejemplo, en los tratados de derecho o matemáticas). No obstante, una novela, aunque escrita en prosa, podría tener todas las características necesarias para considerarse *kāvya* (Warder 2009, 2).

El *kāvya* se escribe en varias lenguas, aunque se asocia directamente con el sánscrito. Por ejemplo, se escribieron estos textos en las lenguas denominadas prácritas, como la lengua del *Gābhāsattasaī*. En el más estricto sentido de la estilística, el sánscrito (al que algunas veces los filólogos y los lingüistas llaman “sánscrito clásico”) es una lengua refinada y elevada, desde su forma más antigua, que se originó en el norte de la India. El sánscrito fue descrito con una extraordinaria comprensión y sistematización por el gramático Pāṇini. Ahora bien, existe gran diferencia entre el sánscrito clásico, el sánscrito épico, el sánscrito escolástico y el sánscrito híbrido o budista con respecto a su hermana más antigua, la lengua védica, en la cual se escribieron los *Veda*. La perfección de la descripción de Pāṇini fue posible gracias a la gran producción de literatura o *kāvya* en esta lengua que nunca presentó una variación morfosintáctica significativa. Sin embargo, el vocabulario se ha enriquecido con el tiempo. El sánscrito descrito y utilizado desde sus inicios alcanzó una perfecta regularización frente a otras lenguas —como los prácritos— porque llegó a niveles gramaticales complejos y procesos de estilización que le valieron el epíteto de “refinada y elegante”. Sin embargo, las lenguas prácritas también conocieron un alto grado de estilización y refinamiento, a tal punto que las composiciones de los poetas prácritos se han considerado estilísticamente bellas y modelos para otros poetas. No obstante, las lenguas vernáculas o prácritas se han diferenciado y se han diversificado en diversas regiones de la India, puesto que la comunidad *ārya* se dispersó desde el *Hindu Kush*, la histórica frontera de la India, hasta el delta del Ganges. Estas lenguas naturalmente presentaron, a diferencia del sánscrito, distintas fases hasta convertirse en las lenguas indoarias que actualmente se hablan en la India. Las lenguas populares o vernáculas

del periodo que corre del 500 a.e.c. al 500 e.c. se denominan con el nombre genérico de prácritos. Gran parte de éstos cultivó su propia literatura y particularmente el *kāvya*. Cabe resaltar que tanto el sánscrito como los prácritos y las lenguas modernas de la India tuvieron un ancestro común aproximadamente en el segundo milenio antes de la era común. Esto hace suponer que, desde tiempos muy antiguos, las lenguas de la India tuvieron un desarrollo dialectal. No obstante, sólo la lengua denominada védica se ha preservado sin ningún cambio desde muy temprana edad, porque muestra ciertas características fonéticas distintas de las de los prácritos debido a su uso litúrgico. Por ejemplo, el prácrito *māgadhī* ofrece una guía para inferir la existencia de las tres lenguas más antiguas de la India: el védico en el norte, el ancestro del sánscrito en el centro y en el este el *māgadhī* (Warder 2009, 3).

La lengua de la gran épica, usualmente llamada “sánscrito épico”, es de hecho la más libre e irregular de las variantes del sánscrito, debido a que sus formas morfosintácticas no siempre concuerdan con las de los gramáticos (Pollock 2006, 51). Su estilo es áspero e improvisado, pero los epítetos existentes, las fórmulas y los símiles dan alegría y color a la poesía y se pueden identificar con el género épico por el tema de la guerra, aunque en realidad son un gran tratado sobre el concepto del *dharmā*. Constantemente aparecen interpolaciones y prolonga mayormente los sucesos narrados. Se supone que la lengua del género épico es una lengua estándar del Imperio Pāñcala, capital de Hastināpura, en la región superior del Ganges, de la parte central, del norte al noroeste de la India. Aproximadamente entre el 900 y el 750 a.e.c., este imperio fue gobernado por la dinastía Paurava, descendiente de los vencedores de la guerra descrita en el *Mahābhārata*. Respecto al sánscrito, se dice que fue una lengua en la cual se educaron reyes y príncipes de la época (Warder 2009, 4).

La lengua *māgadhī* se estandarizó durante el gran Imperio Magadha, ubicado en la parte alta del río Ganges. Este reino se extendió en la zona norte y por poco tiempo en la parte sur de la India, aproximadamente en el año 600 a.e.c. (Thapar 2002, 72-77). El sánscrito se cultivó bajo el dominio de este imperio, aunque el mā-

gadhī se conservó como la lengua del gobierno y la administración e incluso de la literatura popular. Los emperadores eran los mecenas de los grandes intelectuales de la época. El sánscrito fue la lengua del *kāvya*, de los sabios, de los sacerdotes brahmanes y de los poetas. Se ha conservado sólo una pequeña porción de la literatura en māgadhī, la cual corresponde al periodo del Imperio Magadha. A partir de la evidencia literaria, es posible conocer extensas composiciones denominadas *kāvya*. El contenido de estos textos se escribió básicamente en lengua māgadhī; el *kāvya* o la literatura más temprana se perdió en los siglos subsecuentes. Desde esta época predominó el sánscrito del *Ramāyāna*, que tradicionalmente se considera como el primer *kāvya*, aunque su contenido e interpolaciones de versos son anteriores. Los ejemplos más tempranos que se conservan del *kāvya* se hallan en el canon o *āgama* de la escuela budista *Sthaviravāda* en pāḷi, que es un dialecto del prácrito viejo māgadhī, fuertemente influido por el sánscrito. Esta lengua parece haberse hablado en el oeste de la India (Avanti) durante el Imperio Magadha. Este *āgama* contiene los ideales del budismo, a partir de los cuales se traza el inicio y desarrollo del *kāvya* (Warder 2009, 4).

De acuerdo con algunos escritores budistas indios, el canon *Sthaviravāda* se escribió en un prácrito llamado paśācī, el cual podría inferirse que es el *pāḷi* (término usado para referirse al “texto” o “texto canónico” y no para el nombre de la lengua), aunque se ha comprobado que no es así (Pollock 2006, 92). En Ceilán se creyó que el pāḷi era el māgadhī. Se sabe que la literatura secular se escribió en un dialecto denominado paśācī, el cual apareció tiempo antes, entre los siglos v y iv a.e.c., en la ciudad de Dikṣiṇāpatha (el moderno Decán), desde el camino que venía del sur, desde la ciudad de Avanti hasta el río Godāvarī o Golā, el cual es el río más importante del *Gāhāsattasāi*. Leamos el siguiente verso (*GS*. 58):

Hoy él está ausente,
 hoy es la fiesta nocturna
 de la gente, hoy la ribera del río Golā
 se tiñe de pardo rojizo
 debido a los árboles de sándalo. (Asaria).

Dikṣiṇāpatha era una pequeña ciudad fronteriza entre las zonas en que se hablaban las lenguas indoarias y dravídicas, ubicadas en la parte sur de la India (Pollock 2006, 107). Posteriormente la ciudad se llamó Mahārāṣṭra y en su lengua, conocida como mākārāṣṭrī, se compuso el *Gāhāsattasāi*. El mākārāṣṭrī, aproximadamente entre los siglos II y III e.c., era una forma que se diferenciaba del prácrito paśācī; de hecho, los gramáticos la consideran como una nueva fase del prácrito. El paśācī descrito por los gramáticos se encuentra en pocos fragmentos que sobreviven de la novela *Bṛhatkathā*, que actualmente se puede leer en otras lenguas, y que es en muchos aspectos parecida al pāli, aunque con distintos elementos al analizarlas a detalle. De acuerdo con lo anterior, existieron once variedades del paśācī, tanto el pāli como los fragmentos de la novela *Bṛhatkathā* pudieron haber sido una de estas variedades. Lingüística e históricamente, el paśācī, el pāli y los diferentes dialectos de las inscripciones del siglo III a.e.c., en la región del Imperio Magadha, representan lo que podría considerarse como los tempranos prácritos. Dentro de este grupo, uno de los más antiguos es el māgadhī, datado entre los siglos V y II a.e.c. (Warder 2009, 5). Los prácritos continuaron usándose como lenguas estandarizadas (sobre todo en la administración y en las inscripciones). En la India, hasta el siglo II e.c., muchas de estas lenguas fueron superadas por el sánscrito en distintas regiones y en diferentes terrenos.

En los albores del siglo I e.c. se puede identificar un periodo vital para los inicios de la literatura sánscrita. El pensamiento de los gramáticos se basó en los más tempranos prácritos, que posteriormente se volvieron obsoletos, lo que llevó a estas lenguas a entrar en una fase vernacular. Los prácritos intermedios (especialmente el mākārāṣṭrī, el śaurasenī y el māgadhī) ocuparon entonces una posición subordinada frente al sánscrito dentro del *kāvya*. El śaurasenī es el prácrito básico del drama. Desde que se volvió el dialecto de Mathurā, se convirtió en la lengua de la capital Kuṣāṇa. A partir de aquí se puede inferir que el teatro clásico de la India utilizó el śaurasenī como lengua estandarizada durante los siglos I y II e.c. En esa fase, que representa las lenguas vernáculas aproximadamente de los siglos I al IV e.c., el prácrito llegó a ser una lengua estereotipada den-

tro de un grupo de dialectos subordinados y usados como *kāvya*. En lo que podrían llamarse las formas clásicas de este periodo, los poetas describieron estos prácritos y continuaron empleándolos indefinidamente de acuerdo con sus usos literarios durante el siglo IV e.c. (Warder 2009, 6).

Los *kavi* prefirieron el *māhārāṣṭrī* porque es un prácrito considerado como una lengua estándar muy parecida al sánscrito. El *māhārāṣṭrī* y los prácritos en general no han podido separarse del sánscrito desde el punto de vista gramatical y lingüístico, pues estas lenguas mantienen características morfosintácticas muy semejantes, incluso léxicas, razón por la cual el *māhārāṣṭrī* es muy utilizado en el *kāvya*. El prácrito *māhārāṣṭrī* aparece con más frecuencia en las inscripciones del siglo IV e.c. y sobre todo en el *Gāhāsattasāī*.

Las literaturas en lengua *paīśācī* y en *māhārāṣṭrī* se conservaron porque ambas florecieron bajo el Imperio Āndhra (Sātavāhana) de Mahārāṣṭra, que tuvo su apogeo desde el siglo II a.e.c. o hasta el inicio del siglo III e.c. Las inscripciones del periodo muestran una lengua intermedia entre el *paīśācī* y el *māhārāṣṭrī*. Algunos versos del *Bṛhatkathā* mencionan que el emperador Sātavāhana despreció el *paīśācī*, lo criticó cuando se lo presentaron por primera vez, retrasó su difusión y muy pronto causó su destrucción. Por esta razón, el *paīśācī* se convirtió en una lengua literaria obsoleta; incluso se usó como lengua artificiosa, no sólo por sus características arcaicas sino también porque llegó a ser idioma oficial. En cambio, el emperador Sātavāhana comenzó a patrocinar la lengua literaria *māhārāṣṭrī*, que se ha preservado en una colección de poemas líricos, basados en cantos folclóricos.² Esta colección se escribió aproximadamente en el siglo II e.c., aunque probablemente se le añadieron varios versos después. La lengua oficial del imperio fue el viejo dialecto de las inscripciones, mientras que el *māhārāṣṭrī* nunca se empleó para ese fin, lo cual en apariencia sólo ocurrió después del colapso de los Āndhra. De hecho, no hay una razón clara por la cual el *māhārāṣṭrī* se convirtió en un medio para la lírica y no para la administración

² También existe una gran parte de la literatura jaina escrita en *māhārāṣṭrī* y en otros prácritos (Jain 1981, 8).

imperial. A mediados del siglo I e.c., el prácrito intermedio ya había sido desplazado por el dialecto vernáculo llamado deśī o apabhraṃśa. El término genérico *apabhraṃśa* tiene dos significados diferentes: 1) señala formas lingüísticas no aceptadas por los poetas y los gramáticos frente al sánscrito y 2) designa las lenguas vernáculos de mediados del siglo I e.c. y las siguientes siete centurias. Desde el punto de vista histórico, el apabhraṃśa se considera una forma posterior del prácrito, aunque desde el punto de vista lingüístico sería más natural pensar que constituye la fase más temprana de las modernas lenguas de la India de origen indoeuropeo. La frontera entre el apabhraṃśa y las lenguas modernas es muy sutil, pues el desarrollo desde el siglo VI hasta el XVI e.c. fue gradual. El apabhraṃśa y las lenguas modernas fueron empleadas en el *kāvya*. El apabhraṃśa se originó en el río Sindhu y desde ahí comenzó a extenderse, lo que hizo que se conociera como *saindhava* (Warder 2009, 7).

El *kavi* Rājasékbara (aproximadamente del 860 al 930 e.c.) sugiere que el *kāvya* se puede escribir prácticamente en cualquier idioma (*KM*. III. 31).³ El *kāvya* nunca se ha restringido a un solo grupo lingüístico, como el de las lenguas indoarias, entre las cuales se incluye el cingalés. También hay *kāvya* en lenguas dravídicas, especialmente en tamil, que concentra una extensa literatura clásica en *kāvya*. Es complicado explicar los detalles de todas estas variantes del *kāvya*. No obstante, mi plan de estudiar esta forma literaria requiere que cada lengua se estudie por separado, aunque es imposible aislar cualquier lengua dentro del *kāvya* porque existe una mutua interacción por parte de los *kavi* y las lenguas mismas, ya que su mezcla aparece en varias formas literarias y, sobre todo, en el drama. Si se quiere realizar un estudio profundo del *kāvya* en la India, es preciso examinar muchas lenguas, incluyendo los prácritos, el sánscrito, el pāli, el apabhraṃśa o bien el mākāraṣṭrī, como es mi caso, además de las lenguas modernas de la India y las lenguas dravídicas (Warder 2009, 8). La literatura de numerosas lenguas modernas y clásicas no se estudia en ningún manual de *kāvya*, lo

³ Considero este punto muy importante porque supone que la literatura española o cualquier otra puede considerarse un *kāvya*, independientemente de su época y de su desarrollo en un determinado espacio geográfico.

que me hace pensar que tanto el sánscrito como los prácritos se toman como base para el desarrollo del *kāvya* en otras literaturas, ya sean modernas o antiguas.

Hay varias posibles causas por las que el conocimiento del *kāvya* se desarrolló en distintas lenguas. Una de ellas es el hecho de que el *kāvya* continuó como una tradición que se expandió en toda la India y que, a lo largo de los siglos, se expresó en diferentes lenguas. Otra es que el desarrollo principal de la cultura en la India tuvo lugar en el marco de la literatura sánscrita. Así, la naturaleza del *kāvya* sánscrito, a través de los textos mismos, hizo que los teóricos se enfocaran más en el sánscrito que en las demás lenguas (Pollock 2006, 42).

Con base en lo anterior, me centraré en el análisis y en las características del *Gābhāsattasāi* para considerarlo un *kāvya*. Quiero comenzar con un verso que marca la pauta y la toma de conciencia de los poetas y poetisas sobre el concepto de *kāvya*. Leamos el verso (*GS.* 428):

¿A qué corazón no cautivarían
los senos de una mujer,
placenteros al tacto, pesados,
compactos y muy bien decorados
como un buen *kavva*?

El anónimo autor de este poema está consciente del valor estético de su composición, como lo sugiere el hecho de que utiliza en el poema mismo la palabra *kavva* (en sánscrito *kāvya*). En efecto, el *Gābhāsattasāi* es una obra de gran valor estético, pues tradicionalmente recoge los procesos y desarrollos del *kāvya*. Prueba de ello es la tradición de la lírica pāli, porque en el *Gābhāsattasāi* hay versos que enmarcan una tradición budista al mencionar diversos sucesos en los que aparecen los monjes postrados a los pies de Buda. Ejemplo de lo anterior es el siguiente verso (*GS.* 308):

La tierra luce por las flores de los árboles
palāsa, semejantes a los picos de los loros,

como si fuesen una congregación de monjes
postrados a los pies del Buda.

Otro punto que quiero destacar es la creación del *kāvya* por parte de las poetisas. Su estilo es de gran valor literario y aporta extraordinarios elementos a la lírica tanto sánscrita como prácrita, pues estas autoras plasman también los cantos folclóricos con una imaginación sutil y llena de sofisticación. Los sentimientos encerrados en los poemas contienen gran sensibilidad y belleza, porque las poetisas reflejan sus experiencias de vida frente al fenómeno del amor. Esto hace que los lectores o lectoras también se sensibilicen ante las emociones y sentimientos proporcionados por el *rasa*. El siguiente verso, escrito por una poetisa, es claro ejemplo, ya que va dirigido a su amado (*GS*. 531):

A cualquier parte del cielo que mire
surges delante de mí como si estuvieses
pintado; toda la bóveda celeste parece
traerme una cadena de imágenes tuyas.

En el *Gāhāsattasāī*, las poetisas hacen gala de su civilidad al ver a las personas por igual frente al fenómeno del amor. En el siguiente verso, una mujer expresa sus emociones y sentimientos a su enamorado. El verso se refiere a un joven labrador que está siendo curado por su amada (*GS*. 317):

Después de que ella le preguntó
al labrador cómo estaba,
enfriando la medicina con el aliento
de su boca, puro y fragante como un loto,
él se la bebió hasta la última gota. (Tiloṇa).

En la misma tónica, una mujer le comenta a su amiga lo poderoso que es el amor. Y es que la mujer del *Gāhāsattasāī* marca la pauta en el ritmo de la vida con sus decisiones, como se aprecia en el siguiente verso (*GS*. 107):

La nuera del labrador,
 cuando vio al hijo
 del señor de la casa
 parado en la ribera del Godā,
 comenzó a descender
 por el arduo camino. (Aviakana).

Los versos describen elementos naturales, como un campo de arroz, un lago en la noche o una plantación de cáñamos. Estos escenarios son parte del imaginario del amor y después se vuelven necesarios, ya que resultan propicios para el encuentro de los amantes y son clave para que se desenvuelva el *kāma*. Además, el papel de la mensajera (*dūtī*) o la amiga que aconseja a la mujer enamorada es muy importante, porque ambas son parte de la construcción del *kāvya*. En este verso, el consejo dado por una amiga a otra es el núcleo para entender lo anterior, pues siempre habrá otros lugares y otros amores para ser feliz (*GS*. 9):

¿Por qué lloras cabizbaja en los
 resplandecientes campos blancos de arroz?
 Como una bailarina maquillada
 con pintura amarilla, siempre existirá
 otra plantación de cáñamo floreciente. (Mahinda).

Otro punto que deseo destacar es la alusión a la mitología. Aunque sea una lírica nacida en las aldeas situadas en la ribera del Godāvarī, la parte inteligible del *kāvya* también se nota en la transmisión de la cultura y la mitología como parte del desarrollo literario del *kāvya*. Esto me hace pensar que los poetas y las poetisas del *Gāhāsattasāi* no sólo son receptáculos sino también transmisores de estos elementos culturales tan necesarios para el *kāvya*. El siguiente verso es ejemplo de lo que intento explicar pues menciona el batido del Océano de Leche de donde surge la ambrosía y de donde nace Lacchī, en sánscrito Lakṣmī, diosa de la belleza y la fortuna en el hinduismo. Pero lo importante no sólo es la aparición de este mito y de la diosa, sino la forma magistral como se combina con la cultura

de las aldeas del Godāvārī y sobre todo con el amor. De aquí que estos versos se vuelvan dignos de imitación por la manera como se construye el *kāvya* (*GS.* 388):

Llenos de deseo, los viajeros se paran
a ver, sin parpadear, a la hija del labrador,
empolvada con harina blanca,
como si fueran dioses y ella la diosa Lacchī,
quien nació del Océano de Leche. (Surahivaccha).

Los teóricos indios, como el rey Bhoja, han tomado como ejemplos de *kāvya* versos del *Gāhāsattasāi* para ilustrar la manera tan eficaz y magistral de la composición poética. El siguiente verso, en el que se establece una hermosa comparación de la cara manchada de hollín de la esposa con la luna (*GS.* 14), se utilizó como ejemplo de la figura retórica *sāmya* o símil en la obra *Śṛṅgāraprakāśa* (*ŚPr.* II. 416). Veamos el verso:

El marido se rio
de su esposa porque su cara,
tocada con las manos llenas de hollín
por las labores de la cocina,
se pareció a la luna. (Hāla).

El siguiente verso expresa una manera peculiar de entender el amor a través de la cocina sofisticada, lo que resulta poco común en una aldea. El verso contiene un doble sentido que resguarda entre sus palabras mucha elegancia; en él se establece una comparación entre la palabra *loṇa* (en sánscrito *lavaṇa*), que traduzco como “especias”, y cuyo significado se relaciona con la cocina sofisticada (esto me indica que la heroína podría ser una mujer de ciudad y no de una aldea), y la palabra *siṇeho* (en sánscrito *snehaḥ*), que traduzco como “amor”, lo que se vincula directamente con la sofisticación de cocinar con amor. Además, el desamor por parte del marido es muy evidente para pensar en el amor en la separación, porque él prefiere elementos de amor menos elaborados, es decir,

más de corte rural. Este juego de características hace que las composiciones se vuelvan elegantes y refinadas para considerarlas un *kāvya* (GS. 316):

¡Come lo que desees comer!
 ¿De dónde crees que obtengo las especias
 para cocinar en esta miserable aldea?
 Incluso, querido, ¿de qué sirven
 las especias donde no hay amor? (Tiloṇa).

Debemos reflexionar también sobre los diferentes caracteres que subyacen en las palabras de los héroes y las heroínas del *Gābhāsattasaī*. Esto hace que la experiencia estética sea más real y el lector o la lectora sientan el surgimiento del *rasa* e incluso se identifiquen con él. Así, por ejemplo, el rey Bhoja en su obra *Śṛṅgāraprakāśa* (ŚPr. XXIII. 64) toma el siguiente verso como parte del cumplimiento del *kāvya* (GS. 142):

En una pareja, el amor crece con el tiempo,
 se alimenta de felicidad e infelicidad.
 Si uno muere, en verdad,
 vive en la otra persona,
 pero la otra también muere. (Vaḍḍharaṅka).

Otro de los escritores que toma versos del *Gābhāsattasaī* como ejemplos de *kāvya* es Ānandavardhana en su obra *Dhvanyāloka*. Este autor estudia las palabras de acuerdo con sus usos, y su teoría se denomina *dhvani*, es decir, resonancia. El siguiente verso lo toma como ejemplo de su teoría, lo que implica que el *dhvani* es parte también del *kāvya*. En este caso, las palabras se subordinan al contexto y a la transmisión de elementos resonantes reflejados en las figuras retóricas. Éstas se centran en el sentido y en la sugerencia disfrazadas de resonancia debido a su contexto y a su entorno, tal como sucede en la teoría del *rasa*. Al leer este tipo de versos en el *Gābhāsattasaī*, que contienen elementos de una elevada estética literaria, encontramos el poder del sentido, el cual se expresa mediante

una resonancia léxica y se basa en el eco del *kāvya* (*DhĀ.* II. 24-25).
Leamos el verso (*GS.* 173):

Con aretes de pluma de pavo real,
la joven esposa del cazador se pavonea
en medio de las otras esposas,
que visten ornamentos hechos
con perlas de elefante. (Poṭisa).

Ānandavardhana explica que los versos del *Gāhāsattasāī* ilustran elementos de la teoría del *dhvani*, porque el *kāvya* se conforma a partir del sentido de los versos y se subordina a la expresión de las palabras. De aquí la importancia de las figuras retóricas en la construcción del *kāvya* y la combinación de las emociones y los sentimientos del *rasa*. En este sentido, la sugestión se establece mediante la claridad y la vaguedad. La claridad es parte de la construcción del *kāvya*, no así la vaguedad, ya que la sugestión del *kāvya* se entiende a partir de la subordinación de la expresión a la resonancia de las palabras mezclada con las emociones y los sentimientos (*DhĀ.* III. 31). Analicemos el siguiente verso (*GS.* 110):

¡Tía!, ¿por quién, entonces, la nube
se ha tendido supina sobre el lago de la aldea?
Ni los mazos de lotos se han molestado
ni los gansos han emigrado. (Miaṅga).

En este verso, una mujer joven ve una nube y reflexiona sobre ella; esta expresión se subordina a la idea perfecta de belleza en la construcción del *kāvya*. Esto sugiere elementos de claridad que pueden establecerse dentro de la sugestión como la parte esencial del verso, lo cual se constata con la mención del lago, los lotos y los gansos, ya que la mujer joven después de visitar el lago piensa en la claridad del agua como parte de sus sentimientos y emociones. Además, la idea se centra en un lugar figurado, donde probablemente algún día la protagonista encontrará el amor.

Quiero terminar refiriéndome a otro autor que ha asegurado que el *Gāhāsattasāi* está constituido como un *kāvya*. Hablo de Mammaṭa, quien en su obra *Kāvyaaprākāśa* destaca el siguiente verso como ejemplo de la resonancia en el *kāvya* (*KPr.* II. 8). En él, un hombre muestra el lugar oculto y secreto donde desea reunirse con su amada. La grulla blanca, brillante por la luna y posada en el loto, nos remonta a los estanques, que durante la noche eran entornos propicios para los encuentros y los juegos amorosos de los amantes. Asimismo, el imperativo *ua* (en sánscrito *paśya*), “ve”, indica que un varón o una mujer señala a su amante el lugar favorable para la cita amorosa. Muchos poemas de esta antología comienzan con este imperativo y tienen el mismo sentido. Leamos el verso (*GS.* 4):

¡Ve, la grulla luce inerte
 en la hoja del loto, como la concha
 nacarada que rodea la vasija, resplandece
 como una esmeralda brillante! (*Vodisa*).

A manera de conclusión, termino este apartado diciendo que, hasta este punto, el análisis que he realizado se ha centrado en una descripción del amor en la India, de sus actores, el héroe y la heroína, y en la conformación del *Gāhāsattasāi* dentro de la teoría del *rasa* y los elementos para considerarlo un *kāvya*. Para ello me basé en argumentos históricos, lingüísticos y literarios que corresponden a los aspectos extrínsecos de la antología. En las páginas que siguen me centraré en el estudio de las características intrínsecas de la obra, para lo cual será preciso atender los elementos más importantes del contenido del *Gāhāsattasāi* como los aspectos sociales, culturales, retóricos y poéticos para seguir considerando esta antología como un *kāvya*.

ASPECTOS RETÓRICOS Y POÉTICOS DEL *GĀHĀSATTASĀI*

En este apartado comenzaré a estudiar los aspectos retóricos y poéticos del *Gāhāsattasāi*. Para ello me basaré en los planteamientos de los retóricos sánscritos, así como en las diferentes teorías y escuelas poéticas indias que se desarrollaron a lo largo de los siglos, pues ello me permitirá comprender mejor la forma poética de la antología. Los aspectos que deben dilucidarse en el *Gāhāsattasāi* son las fisonomías literarias que posibilitan la comprensión de la poesía india, ya sea en sánscrito, ya sea en prácrito. En este sentido, cabe preguntarse: ¿hay elementos que hagan posible este tipo de lectura y análisis en la poesía india, como la atracción, el miedo, la sorpresa, el amor, el erotismo, lo repugnante, etc.? Tales aspectos tienen efectos en la mente de los lectores o espectadores, cosa que sigue aconteciendo hoy en día. Una pieza poética se manifiesta por medio de elementos retóricos. De aquí que me surja otra pregunta: ¿cuáles son las razones por las cuales la poesía india produce la necesidad de apreciar una pieza poética mediante elementos tales como las figuras retóricas? Para responder a estos cuestionamientos es preciso estudiar las propuestas de algunos teóricos que se ocuparon de estos temas y luego ejemplificar estos conceptos mediante algunos versos del *Gāhāsattasāi*, lo cual me permitirá analizar mejor las teorías poéticas y entender la antología.

De acuerdo con Rājaśekhara, en su obra *Kāvyaṁmānsā*, la facultad creativa (*kārayitrī pratibhā*) posee al poeta o a la poetisa, mientras que la facultad apreciativa (*bhāvayitrī pratibhā*) posee principalmente al lector o espectador (KM. 52). Sin embargo, ambas facultades se apoderan del poeta o la poetisa, no sólo la creativa. Desde el punto de vista teórico, para los retóricos indios, el entendimiento poético o la creatividad del poeta (*kavipratibhā*) es el factor

más importante de la poesía, sin el cual no podría existir ninguna composición poética.

Los retóricos sánscritos Daṇḍin, Vāmana, Rudraṭa, Kuntaka y Mammaṭa escribieron sobre las causas de la poesía. Daṇḍin acepta tres causas: genio innato (*naisargikī pratibhā*), claro conocimiento de las ciencias (*nirmalaśāstrajñāna*) y constante aplicación y composición de los textos poéticos (*amandābbhiyoga*) (KL. I. 103).

Por su parte, tanto Rudraṭa como Kuntaka (950-1050 e.c.) proponen las siguientes tres causas: poder intelectual innato (*śakti*), habilidad para el conocimiento de las escrituras y trabajos literarios (*vyutpatti*) y constante práctica en la composición de trabajos poéticos (*abhyāsa*) (KL. I. 14; VJ. I. 24).

Vāmana también acepta tres causas del surgimiento de la poesía: conocimiento de las normas mundanas literarias y de su comportamiento (*loka*), conocimiento de varias disciplinas del aprendizaje (*vidyā*) y conocimiento de muchas cosas (*prakīrṇa*). Asimismo, Vāmana describe seis causas del *prakīrṇa*: estudio de las escrituras (*lakṣajñatā*), práctica en la composición poética (*abhiyoga*), atención a las instrucciones de los preceptores (*vṛddhasevā*), uso apropiado de las palabras o evasión de términos no apropiados dentro de la poesía (*avekṣaṇa*), inteligencia innata de la intuición poética (*pratibhāna*) y mucha concentración mientras se aprende, estudia o compone algún trabajo literario (*avadbhāna*) (Choudhary 1965, 5-13).

Por último, Mammaṭa habla de tres causas de la poesía, que incluyen algunas de las citadas por autores anteriores: intuición innata del poder intelectual, competencia de la conducta mundana y también del estudio de las escrituras y de los trabajos literarios, y práctica en la composición de trabajos poéticos para mejorar la poesía (KPr. I. 3).

Ahora es preciso determinar las tres causas de la poesía para dar algunos detalles que proporcionan los autores anteriormente citados.

1. El poder intelectual y la intuición poética (*śakti* o *pratibhā*)

Según Rudraṭa, *pratibhā* es la mejor cualidad de la poesía. Mientras que para Kuntaka y Mammaṭa se nace con esta cualidad, para Ru-

draṭa se trata de una facultad que se refleja en el pensamiento del poeta y se presenta de manera espontánea (*KL*. I. 3). Tanto Kuntaka como Mammaṭa dicen que *pratibhā* es el resultado de un buen nacimiento, pero que no tiene que ser la base para producir poesía, sino que también se tienen que adquirir otros conocimientos para poder desarrollarla. De acuerdo con Vāmana, *pratibhā* es la semilla de la creación poética (Choudhary 1965, 5-13); en cambio, Daṇḍin lo define como el factor esencial para la creación poética, porque es lo que ayuda a absorber el estudio de las escrituras sagradas y de otros trabajos poéticos, además de permitir la práctica y la composición literarias (*KD*. I. 103-105).

2. Erudición (*vyutpatti*)

La palabra *vyutpatti* quiere decir entender, estudiar y elaborar escrituras sagradas y textos literarios, al igual que temas considerados mundanos. Con la ayuda de *pratibhā*, *vyutpatti* llega a ser algo más refinado, agudo, milagroso, poderoso, incluso patético y capaz de entender lo esencial en la literatura o en el *kāvya*. Con esto, el intelecto asimila los textos que ofrecen una perspectiva amplia del conocimiento, con lo cual los retóricos pueden componer poesía. Así, los lectores y compositores podrán buscar las sutilezas de la literatura, que se verán reflejadas en sus trabajos poéticos.

3. Práctica (*abhyāsa*)

De acuerdo con los autores mencionados, la práctica es el factor que hace al poeta porque, aunque se nazca con la habilidad y se adquiera conocimiento, si no se llevan a la práctica, no sirven de mucho en el proceso creativo de la poesía. Unidos, los tres factores hacen que la poesía o el *kāvya* pueda producirse.

Una vez mencionados los factores que hacen posible la poesía, me enfocaré en definir lo que significa ésta para los retóricos sánscritos. De acuerdo con Bhāmaha, la poesía consiste en la fusión entre

la palabra (*śabda*) y el sentido (*artha*) (*KAl.* I. 16). El autor añade que la poesía debe estar compuesta con *alamkāra* o figuras retóricas, las cuales se relacionan tanto con la palabra como con el sentido (*KAl.* I. 15). Siguiendo a Bhāmaha, puedo decir que la poesía es la unión de palabras y sentido que se expresa mediante los diferentes *alamkāra* o figuras retóricas, interconectadas con el *rasa* dentro del *kāvya*. Indudablemente, esta definición requiere mayor explicación y precisión porque, aparte de los *alamkāra*, han de considerarse otros elementos.

Según Daṇḍin, el cuerpo de la poesía es un grupo de sonidos que indican el propósito del autor (*KD.* I. 10). Con esto el autor se refiere al cuerpo de la poesía, que se conforma de palabras, sentidos y *alamkāra*, y su correspondencia entre sí.

Vāmana, por su parte, considera que la poesía es la unión de sentidos y sonidos, carece de errores y está llena de elegancias (*guṇa*) y *alamkāra*. Para Vāmana, las elegancias son el componente esencial de una pieza poética, mientras que los *alamkāra* no lo son por sí solas. En este sentido, la esencia de la poesía es el estilo (*rīti*), que se halla en la estructura poética, es decir, se encuentra en las palabras, en los sentidos, en los *alamkāra*, en el *rasa* y en su elección, todo ello como un conjunto apropiado con elegancia (Choudhary 1965, 20-30).

La definición de Ānandavardhana se enfoca más en su teoría de la resonancia; así, este autor afirma que el cuerpo de la poesía es la combinación de palabras y sonidos, mientras que su alma es la resonancia (*DhĀ.* I. 12-13). Sin duda, esto sugiere que la poesía no es más que una estructura de belleza interna del significado y la construcción de las palabras. Lo importante en este escritor es la palabra *resonancia* (*dhvani*), la cual define a la poesía, y el lector o el espectador tienen la obligación de entenderla.

Kuntaka definió la poesía con base en la doctrina del *vakrokti*, es decir, el modo indirecto de expresar la poesía. Para Kuntaka, ésta es la unión de sonidos y sentidos arreglados de una manera tal que se establece un medio de expresión finamente cuidado (*vakrokti*) y cuyo objetivo es deleitar y apelar a la sensibilidad del lector o al que escucha los versos (*VJ.* I. 7). Algunos estudiosos de la poesía sánscrita no aceptan esta definición por varias razones. En primer

lugar, la doctrina del *vakrokti* (como la doctrina del *alamkāra* y *rīti*) se centra únicamente en la parte externa de la poesía. En segundo lugar, la palabra *vakrokti* (al igual que *alamkāra* y *rīti*, e incluso *dhvani*) es un término técnico utilizado en la teoría poética.

Después de Kuntaka, otra definición importante es la que establece Mammaṭa, quien considera que la poesía está constituida por palabras y sentidos que reflejan impecabilidad, posesión de elegancia y que forjan las figuras retóricas (*alamkāra*) poco usadas (*KPr.* I. 3. 1).

Estas definiciones convergen en todas las áreas de estudio de la poética india. Al parecer, la más importante es la que establece el *rasa* o sabor como el elemento central del *kāvya*. Desde luego, el cuerpo de la poesía es la construcción mediante palabras y sentidos, embellecidos con las figuras retóricas (*alamkāra*), pero de algún modo el *rasa* o el placer estético es lo que proporciona a la poesía su alma.

Un tema que no se debe dejar de lado es el del alma o la esencia de la poesía. Cabe señalar que el término *ātman* (alma) pertenece a las escuelas filosóficas *vaiśeṣika*, *vedānta* y *nyāya*, y no al campo de la poética. Una de las definiciones fundamentales del *ātman* en estas escuelas se centra en el “Alma Suprema”, que se considera la esencia de todos los seres vivos y la fuente de todas las sensaciones. Según otra definición, *ātman* sería la base del conocimiento. En este sentido, al hablar de conocimiento nos referimos también a la conciencia, que incluye el deseo, los celos, el esfuerzo, la felicidad y la pena, es decir, todo aquello que se relaciona con los sentimientos y las emociones. Los sentimientos se han reconocido como *liṅga* o características del *ātman*. Evidentemente, la existencia del alma mantiene la visión del cuerpo de todos los seres vivos, en especial la de los seres humanos. Esto vincula directamente el cuerpo con el alma o el *kāvya* con su esencia. De aquí que los poetas indios hablen del cuerpo de la poesía y también de su alma. Entonces, en este contexto, podría decirse que la palabra *alma* se entiende también como *prāṇa* (aliento) o *cetanatā* (conciencia), por lo que cuando se ausenta del cuerpo éste se vuelve inanimado y por lo tanto inútil (Choudhary 1965, 41-42). Desde esta perspectiva, en el campo de la poética, la palabra *ātman* también incorpora los sentidos de *prāṇa*

(aliento) y *cetanatā* (conciencia). Desde luego, se utiliza el “sentido expresado” (*vācyārtha*) y el “sentido indicado” (*lakṣārtha*), lo que permite deducir que *ātman* es la esencia elemental de la poesía. Por ejemplo, en el *Gābhāsattasāi*, hay un verso en el que aparece la metáfora de un árbol que es comparado con un poeta que toca el alma; si una doncella contempla el árbol, éste se inspira y florece con su poesía (*GS.* 405):

¡Oh, árbol *asoa*, eres un esteta,
inteligente, seductor, hábil para tocar
el alma; incluso si una joven,
tierna como un loto, te toca con su pie,
excitado floreces! (Bahmaāri).

En la poesía, Vāmana utilizó la palabra *ātman* (alma) por primera vez cuando se refirió al *rīti* como el alma de la poesía. Después, Ānandavardhana y Viśvanātha emplearon el término para referirse al *dhvani* y el *rasa*, respectivamente, como el alma de la poesía. Por su parte, Kuntaka aceptó al *vakrokti* como el alma de la poesía cuando utilizó la palabra *jīvita* (vida) en lugar de *ātman*. Basado en esto, Rājaśekhara usó la voz *ātman* para referirse a la metáfora del *kāvyaपुरuṣa* o el “hombre poesía” (*KM.* 19). Para Vāmana, la palabra *ātman* se relaciona íntimamente con el *rīti* o estilo, mientras que Daṇḍin consideró que *padāvalī* (fraseología) era parte de la poesía (*KD.* I. 10). El propio Daṇḍin usó la palabra *prāṇa* (aliento) en el sentido de factor vital para la poesía (*KD.* I. 42). Tanto Bhāmaha, como Daṇḍin, Udbhaṭa y Vāmana, en sus tratados, estuvieron todos de acuerdo en lo que respecta al cuerpo de la poesía: *alamkāra*, *guṇa*, *doṣa*, *rasa*, a lo que Ānandavardhana añadió el *dhvani*.¹

¹ Es importante aclarar que los *alamkāra* son las figuras retóricas; los *guṇa*, la cualidad poética o los atributos del *rasa*; los *doṣa*, los defectos o errores en la poesía; el *rasa*, el placer estético o el deleite poético, y el *dhvani*, la resonancia de las palabras dentro del *kāvya*. Asimismo, quiero mencionar a un autor que propuso otra teoría; se trata de Kṣemendra (siglo IX e.c.), para quien el *aucitya* o lo apropiado es el alma de la poesía (Rentería 2014, 59-65).

Para entender lo que es el alma de la poesía es necesario tomar en cuenta la escuela a la que pertenecen los diferentes autores citados anteriormente. Por lo tanto, se requiere profundizar con mayor detalle en lo relativo a las escuelas poéticas y lo que para cada una de ellas es el alma de la poesía. En este sentido, la poesía siempre se comparó con una mujer hermosa, y las poetisas y los poetas del *Gāhāsattasāi* tenían muy clara esta noción de *kāvya* (GS. 428):

¿A qué corazón no cautivarían
 los senos de una mujer,
 placenteros al tacto, pesados,
 compactos y muy bien decorados
 como un buen *kāvya*?

Ahora bien, me enfocaré en la escuela de los *alamkāra*, cuyos teóricos, Bhāmaha, Daṇḍin y Udbhaṭa, plantearon que las figuras retóricas son el alma de la poesía. Según Daṇḍin, los *alamkāra* son específicamente la esencia principal de la poesía. Para Bhāmaha, los *alamkāra* (como el *rūpaka* o la metáfora) son tan necesarios para la poesía como “los ornamentos que decoran la belleza de una adorable doncella, sin los cuales carecería de belleza” (*KAL.* I. 13). Estos teóricos están de acuerdo en llamar *alamkāra* a todos aquellos factores que embellecen la poesía (*KD.* II. 1). Para ellos, el *anuprasa* (aliteración), el *upamā* (similitud) y el *rūpaka* (metáfora), etc., son *alamkāra*. Asimismo, los *guṇa* (atributos), el *rasa* (sentimiento), el *bhāva* (emoción), el *rasābhāva* y el *bhāvābhāsa* (la apariencia del *rasa* y del *bhāva*), así como el *dhvani* y el *aucitya*, se relacionan directamente con los *alamkāra*. Daṇḍin definió el poema épico (*prabandhakāvya*) como un *bhāvika alamkāra*. Desde el punto de vista etimológico, la palabra *bhāvika* se refiere a una pieza poética en la que el propósito del poeta es prolongar el sentimiento tanto como sea posible por medio del *alamkāra* (*KD.* II. 365-367). Los miembros de esta escuela, particularmente Daṇḍin, consideran a los *guṇa* (atributos), el *rasa* (sentimiento), el *dhvani* (resonancia), el *prabandhakāvya* (poema épico) y algunos otros conceptos tomados del drama como parte de los *alamkāra*. De acuerdo con esto,

entonces, no sólo las aliteraciones, las metáforas, los símiles, las analogías, etc., son figuras retóricas; también lo son todos los elementos de la poesía que contribuyen a su resplandor y belleza.

Vāmana fue el iniciador de la escuela del *rīti* (estilo). De acuerdo con él, el *rīti* consiste en un especial arreglo o combinación de palabras, enfocado en los *guṇa*. Con base en esta definición, tanto el *rīti* como los *guṇa* comparten el mismo significado. Los *guṇa* son de dos tipos muy diferentes entre sí: los que se conectan con *śabda* (sonido) y los que se conectan con *artha* (sentido). Para Vāmana, *rīti*, que contiene los *guṇa*, es el alma de la poesía. Vāmana define tres *rīti*: *vaidarbhī*, *gaudīyī* y *pañcālī*. *Vaidarbhī* posee todos los *guṇa* (*ojas*, *prasāda*, *śleṣa*, *samatā*, *samādhi*, *mādhurya*, *udāratā*, *arthavyakti*, *saukumārya* y *kānti*); *gaudīyā* cuenta con dos (*ojas* y *kānti*), y *pañcālī*, con otros dos (*mādhurya* y *saukumārya*). Un tema importante del que Vāmana no se ocupó en su obra es si los *guṇa* que se presentan en los *rīti*, son de palabra o de sentido. Esta teoría se enfoca en dilucidar la presencia tanto de los *guṇa* como de los *rīti* en la poesía, siempre unidos a los *alamkāra* (Choudhary 1965, 14-19).

Otra escuela importante para entender la poesía india es la del *dhvani* (resonancia). Según Ānandavardhana, su fundador, el *dhvani* es el alma de la poesía (*DhĀ*. I. 5). Este término se refiere a la resonancia que se expresa cuando el sonido y el sentido se unen dentro de la poesía. Para apoyar su teoría, Ānandavardhana estableció que los encantos de la poesía se centran en el *dhvani*. De hecho, afirmó que cuando éste estaba muy bien empleado, un discurso podía convertirse en una novela. Ānandavardhana identificó tres formas de poesía: *dhvani*, *guṇibhūtavyamgya* y *citra*, de acuerdo con la proporción de *vyamgyārtha* (*dhvani*). *Dhvanikāvya* tiene cinco principales variedades que incluyen el *rasa*; *Guṇibhūtavyamgyakāvya* tiene ocho. Todas estas variantes de ambos tipos de *kāvya* se subdividen en distintos campos de estudio: sílaba (*akṣara*), parte de la palabra (*padāmśa*), palabra (*pada*), oración (*vākya*), continuación de la narración (*prabandhatva*) y *citrakāvya*, que podría definirse como la delineación de la poesía. Este tipo de poesía posee los tres *guṇa* (*mādhurya*, *ojas* y *prasada*); los tres *rīti* conectados con

los *guṇa*, de los cuales Vāmana ya había hablado, y estos encantos se conectan directamente con los *alamkāra*. De acuerdo con Ānandavardhana, como dice Mammaṭa, incluso los *guṇa* y los *alamkāra* no carecen de resonancia; por el contrario, son parte de ella (*KPr.* I. 4). Así, para Ānandavardhana, el elemento *dhvani* está presente en cualquier tipo de poesía. Ésa es la razón por la que lo considero el alma de la poesía.

Cabe añadir que Ānandavardhana y sus seguidores, Mammaṭa y Viśvanātha, también proporcionaron definiciones de *alamkāra*, *guṇa* y *rīti*, e incluso de *doṣa* (*KPr.* VII. 49). Con base en el *rasa*, ésa es la mejor variedad de *dhvanikāvya*. Como se ha dicho, Ānandavardhana declaró que el *dhvani* era el alma de la poesía e incluso en algún momento, una vez que aceptó la existencia de todos los otros componentes de ésta, los conectó con el *dhvani* y confirmó su posición relevante en la poesía.

Otro enfoque de la teoría poética es el análisis a partir del contexto. Kuntaka, quien fundó la escuela del *vakrokti*, afirmó que éste era el alma de la poesía. Para enfatizar su visión, Kuntaka nombró su libro *Vakroktijīvita*, definió *vicitramārga* y usó la palabra *jīvita* (*VJ.* I. 42). De acuerdo con Kuntaka, *vakrokti* significa “modo asombroso del discurso, nacido de la competencia poética”. En otras palabras, el elemento poético que genera encanto en la poesía recibe el nombre de *vakrokti* (*VJ.* I. 10). Así, *vakrokti* incluye todas las variedades de la belleza poética ya enumeradas por Ānandavardhana. La única diferencia es que Kuntaka lo llamó *vakrokti* y Ānandavardhana lo llamó *dhvani*. Además, Kuntaka sostuvo que el elemento *jīvita* era el alma de la poesía.

Sin duda, el *kāvyaṅga* (el elemento poético) que engrandece la poesía es el *rasa*. Bharata se considera el fundador de la escuela del *rasa*. Básicamente, este autor lo aceptó como una pieza importante dentro del drama (*NatŚ.* I. 62-63), estableciendo la relación del *rasa* con otros elementos poéticos, como *alamkāra*, *guṇa* y *doṣa* (*NatŚ.* XVII. 94-100). Bhāmaha y Daṇḍin vieron el *rasa* como un elemento de la épica (*KD.* I. 21). De acuerdo con Bhāmaha, la discusión del *rasa* es “dulce como un medicamento hecho de un baño dulce” (*KAL.* V. 3). El *mādhuryaguṇa* de Daṇḍin no es sino el *rasavat*,

que posee el sabor poético de las palabras. Sin embargo, las personas prueban este sabor “para intoxicarse como las abejas cuando prueban la miel” (*KD*. I. 51). Una de las variedades de *mādhurya*, como lo propuso Daṇḍin, es una *agrāmyatā* (no vulgar), lo que sugestiona al *rasa* dentro de la poesía (*KD*. I. 62).

Asimismo, Rudraṭa, quien estuvo influido tanto por la escuela de los *alamkāra* como por la del *dhvani*, al igual que Bhāmaha y Daṇḍin, consideró el *rasa* como el elemento esencial de la poesía. También aceptó la importancia del *śrīṅgārarasa* (*KL*. XIV. 1-5 y 37-38) y sugirió que los poetas debían componer poesía de acuerdo con el *rasa* (*KL*. XII. 2).

Ānandavardhana, quien, como ya se dijo, sostuvo que el *dhvani* era el alma de la poesía, declaró que *rasa* era la mejor forma de *dhvani* entre todas sus variedades. Para Ānandavardhana, el poeta debía concentrarse sólo en el *rasadvani*, teniendo gran aprecio por el *rasa*. También estableció que la composición poética expresaba el sentido deseado en distintas formas, pero llegaba a ser espléndido cuando se unía con el *rasa* (*DhĀ*. IV. 8). Mammaṭa, seguidor de Ānandavardhana, aseguró que el *rasa* era una de las esencias más importantes de la poesía (*KPr*. IV. 25-26).

Para Kuntaka, fundador de la escuela del *vakrokti*, el *rasa* era el néctar de la poesía. Este autor también planteó que “la facultad del fulgor” era uno de los propósitos de la poesía (*VJ*. I. 5), y que la poesía sin *rasa* no lucía ni era elegante, como la riqueza sin generosidad. Durante este tiempo, el *rasa* se mantuvo como el alma de la poesía (*AP*. CCCXXXIX. 9).

Otra de las escuelas fue la que floreció en Cachemira durante el siglo XI e.c., llamada del *aucityatattva*, iniciada por el poeta Kṣemendra en su obra *Aucityavicāracarcā*. El concepto de *aucityatattva* fue desarrollado originalmente por Ānandavardhana (*DhĀ*. II. 17; III. 6, 10-14 y 33). Sin embargo, Kṣemendra lo retomó como el propósito fundamental de la poesía. De acuerdo con este poeta, lo que corresponde a una cosa particular se debe llamar “apropiado”, y el *aucityatattva* es lo que se considera lo apropiado en la poesía (*AVC*. 1). Este elemento, según Kṣemendra, debería permanecer en todos los componentes de la poesía, tanto en la palabra

como en el sentido, el verbo, el caso, el género, el número, los *guṇa*, los *alamkāra*, el *rasa* mismo. Kṣemendra se refirió al *aucityajīvita* o lo que da vida a la poesía (*AVC.* 5-10). De hecho, Kṣemendra no usó la voz *jīvita* (alma) en el sentido de “alma”, sino como “elemento esencial que otorga vida”, el cual debe permanecer en todos los elementos poéticos. En consecuencia, *aucitya* sería el alma de la poesía y un elemento fundamental para su construcción.

En conclusión, el *rasa* se mantuvo como el alma de la poesía porque todas las escuelas lo mencionan como parte esencial de ésta. En este sentido, al margen de toda implicación negativa, se puede concluir que el alma de la poesía es el *rasa*, apoyado siempre en los *alamkāra*.

Ahora bien, es importante mencionar que el análisis y comentario de una obra se construye desde distintas perspectivas. En el caso del *Gāhāsattasāi*, los versos *gātha* o *ārya* intensifican la actividad lírica de los pensamientos y sentimientos de los autores recopilados. Los objetos de la vida cotidiana, como el agua, el fuego, la tierra, etc., son descritos de manera diferente por los poetas y las poetisas. Los versos que componen el *Gāhāsattasāi* utilizan un sistema peculiar de números de sílabas, alternados con un ritmo suave y de morfosintaxis sencilla, pero elegante. Los poemas de esta obra no responden a lo irresoluble ni exponen lo obvio, aunque las experiencias del lector pueden servir como punto de partida para continuar como la indagación sugerida.

En la tradición occidental, Aristóteles, en su *Poética*, no habló de la lírica. Al anunciar su materia, al inicio de la obra, declaró: “hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes”. Y a continuación mencionó “la epopeya y la poesía trágica y también la ditirámica” (*Poet.* I, 1447a). La exposición de Aristóteles se enfoca más en la epopeya y en la tragedia; ambas tienen en común la fábula, que se anuncia como el argumento central de las obras. Para Aristóteles, la fábula es el alma de la tragedia y de la epopeya. En este sentido, la mención de Aristóteles coincide con la teoría india del *rasa* descrita por Bharata.

Asimismo, la teoría de Aristóteles sobre la fábula concuerda con lo que es el alma de la poesía.

Lo importante en Aristóteles y en Bharata es que la imitación y la creación de versos no son tan relevantes como el alma de la poesía: *rasa* para el segundo y fábula para el primero.² Sin embargo, a diferencia de Bharata, la lírica no aparece en el tratado de Aristóteles porque no hay lugar en él para la perspectiva poética de la lírica. Ésta no ha tenido apoyo teórico que la dignifique, porque la fábula no es su eje. Para Bharata, en cambio, la lírica es parte esencial del drama y, por lo tanto, está sujeta a la teoría del *rasa*. En efecto, la lírica prácrita se entiende a partir de su composición y su versificación musical, pues el poeta y la poetisa son el objeto del canto, en muchas ocasiones hablan en primera persona y se refieren al canto de un poema, y esto incluye el verso *gāthā*. De aquí que sea muy importante para Bharata incluir en su tratado la poesía lírica en el contexto de la dramaturgia. Cabe destacar que el poema lírico no sólo está dirigido a los que se deleitan con él, sino también a una persona determinada, presente o ausente, o bien busca expresar en todo momento los sentimientos poéticos.

De acuerdo con lo anterior, el poeta y la poetisa del *Gāhāsattasai* son el sujeto del canto, que a veces es clasificado a partir de un comienzo poético. La composición épica siempre exhorta a la musa, mientras que la lírica apela a los sentimientos y las emociones. Los poetas y las poetisas líricos hablan constantemente en primera persona y se refieren a sus acciones de recitar y cantar el *kāvya*. Algunos se vuelcan al cultivo de su yo individual, centran su preocupación, al menos en ciertos momentos, en temas personales.³ En este sentido, la lírica india ha buscado siempre una manera de expresar el yo. El objeto de la lírica no es la fábula, es el *rasa* a través del propio sujeto, sin que ello signifique que el yo lírico sea real.

² Con esto no se quiere decir que *rasa* y *fábula* sean sinónimos. Cada uno de estos términos funciona de acuerdo con sus contextos.

³ Cabe recordar que cualquier escritor se ve indudablemente reflejado en su obra. Así, los momentos difíciles no pueden soslayarse desde el momento en que la creación artística empieza a perfilarse. Desde luego, el autor también se ve afectado por las lecturas que lo condicionan, además de su entorno personal.

Así como hay distintas escuelas poéticas en la tradición india, también existen muchas maneras de entender y analizar el *Gāhāsattasāi*. Tres escuelas parecen las más adecuadas para esta tarea: la del *rasa*, la de los *alamkāra* y la del *dhvani*. En la antología se menciona específicamente que el rey Hāla escogió entre muchos versos adornados con figuras retóricas (*alamkāra*) sólo setecientos. Por ello, dado que uno de los criterios era la compilación, fue precisamente el uso de los *alamkāra* lo que permitió llevar a cabo la selección. Leamos el verso (*GS*. 3):

Entre diez millones de versos,
adornados con figuras retóricas,
el rey Hāla, amigo de los poetas,
recopiló sólo setecientos. (Hāla).

Para los teóricos indios, tanto la epopeya como el drama son de suma importancia, no sólo por sus características poéticas sino por los valores y sentimientos que transmiten. La lírica también proporciona testimonios, formas diferentes de la vida cotidiana india, como ya lo he señalado. Otro aspecto destacado es el impacto significativo que tiene la lírica india en los tratados poéticos. Por ejemplo, en el siguiente verso se ejemplifica un punto relevante: la escuela del *dhvani*, porque nos sugiere que un joven o una joven muestra a su amante el lugar preciso para el encuentro amoroso, en este caso un estanque (*GS*. 4):

¡Ve, la grulla luce inerte
en la hoja del loto, como la concha
nacarada que rodea la vasija, resplandece
como una esmeralda brillante! (Vodisa).

Un *alamkāra* muy utilizado en la poesía lírica es la *upamā*.⁴ Este término viene del preverbio *upa*, con la raíz *mā*, que significa “semejanza, comparación, similitud”. Se trata de una figura retórica

⁴ Esta figura retórica se identifica con el símil o comparación (Beristáin 2000, 96).

que expresa la igualdad entre dos o más cosas. Desde el punto de vista retórico, cada comparación es un tipo de simbolismo en el lenguaje, y este mecanismo es la mejor aportación del discurso humano, tanto para los poetas y las poetisas como para los escritores y las escritoras (Banerjee 2002, 56). Tan es así que la comparación constituye un medio de enseñanza en los textos clásicos sánscritos. El verso citado plantea una comparación mediante la partícula *vva* (en sánscrito *iva*), que significa “como” o “igual que”. Los dos elementos comparados son la grulla blanca posada en la hoja del loto y la concha de ostra que adorna la vasija. Ambas lucen por su belleza y color, igual que la esmeralda. Otra de las cosas que destacan en este ejemplo es el *dhvani*. La inmovilidad de la grulla invita a los amantes a transgredir ese entorno de paz y tranquilidad. Es decir, se emite un mensaje del *rasa* de lo erótico, cuyo significado es muy claro: hacer el amor. Leamos el siguiente verso (*GS*. 39):

Aunque tenga a su amante,
aunque no se haya arreglado para la fiesta,
ella consuela a su pobre vecina,
porque su marido está ausente. (Ravirāa).

El verso anterior es sumamente importante para establecer el método de análisis poético en el *Gāhāsattasāi*. Al parecer, la resonancia del poema se centra en una mensajera que no se menciona, pero que determina la relación de los amantes, es decir, del héroe (la persona que emite el mensaje) y la heroína (quien recibe el mensaje). Es importante aclarar que en este verso la mujer enamorada y su esposo, quien se encuentra lejos, están sufriendo el amor en la separación. La mensajera, por su parte, desempeña un papel significativo porque es quien consuela a la heroína de la ausencia de su esposo. Sin embargo, esta mujer está tan enamorada que no escucha las palabras de nadie. Mediante esta explicación se manifiesta la sujeción de un amor intenso de parte de la esposa, cuyo esposo está fuera. Esto se considera como la verdadera esencia de la resonancia (*dhvani*) en el poema, la cual es recuperada por Hāla en el siguiente verso (*GS*. 428):

¿A qué corazón no cautivarían
 los senos de una mujer,
 placenteros al tacto, pesados,
 compactos y muy bien decorados
 como un buen *kavva*?

El propósito del poeta aquí no es excitar a los oyentes, sino establecer la comparación entre unos hermosos senos femeninos y una bella composición poética (*kavva*). Cada comparación tiene que ver con una figura retórica denominada paronomasia, que consiste en aproximarse en el discurso mediante expresiones que ofrecen varios fonemas análogos (paronimia), ya sea por parentesco etimológico (en cuyo caso se llama paraquesis), ya sea casualmente. Se trata de una metábola, de la clase de los metaplasmos, porque involucra los elementos morfológicos de las palabras. Se produce una adición repetitiva de varios fonemas en las palabras o en las frases, como ocurre en este verso, por lo que puede haber una homonimia parcial (Beristáin 2000, 392). Las frases que se comparan y ofrecen una homonimia corresponden a las descripciones de los hermosos senos, adornados con las palabras, lo que lleva a pensar que el poeta compara a la mujer con la poesía, y es ahí donde puede verse la paronomasia.

Otra de las figuras que se encuentran en el verso anterior es el *ākṣepa*. Término que proviene del preverbio *ā* y la raíz *ksip*, que significa “arrojar, pasar por alto, pasar e inferir” (Banerjee 2002, 40). El *ākṣepa* corresponde a una figura retórica conocida como paralipsis o preterición. Es muy usada en la teoría del *dhvani*, ya que menciona algo entre líneas y retóricamente sugiere algo, de donde surge la relación entre las palabras con su contexto (Binimelis 1977, 244). Las partes que se omiten aquí se refieren a otros elementos de la teoría poética, es decir, los procesos por los cuales se produce una excelente composición poética. Sin embargo, están ahí porque los senos de las mujeres cumplen con dicha función. Se trata, pues, de una figura de pensamiento que consiste, según se anotó, en subrayar una idea omitiéndola provisionalmente para manifestarla a continuación, es decir, fingiendo que se calla (Beristáin 2000, 406). Para ejemplificar esta figura, hay que recordar el concepto del *dhvani*. El

epíteto *parimalaṇasubā* (las que poseen senos perfumados) contiene una bella interpretación de sugestión: los varones se deleitan con los hermosos senos perfumados de las mujeres, por lo que cuenta el poeta. Sin embargo, una bella composición poética, cuyas palabras son como el perfume, también causa deleite en los seres humanos, lo que lleva a pensar que ambas cosas se producen en el corazón (*hīae*).

Otra figura que el poeta utiliza en este verso es la *utprekṣā* o fascinación poética (de los preverbios *ut* y *pra* y de la raíz *īkṣ*), que significa literalmente “adivinar, conjeturar, percibir o ver con atención”. Retóricamente quiere decir “observación fascinante para comparar una cosa con otra”. Esta figura retórica se utiliza cuando el poeta describe de manera fascinante una cosa y, además, la identifica con otra cosa igualmente fascinante (Banerjee 2002, 48). En este caso particular, se comparan los senos de las mujeres con las palabras de la composición poética. Ejemplo de esta figura retórica es el siguiente verso (*GS*. 257):

Con sus hojas que salen
de las fisuras de la cerca,
el *eraṇḍa* está como
proclamando a los jóvenes:
“Aquí, en esta casa, la esposa
del labrador habita, con sus grandes
y turgentes senos”. (Uddhava).

Con sus hojas, el árbol *eraṇḍa* parece estar indicando a los jóvenes, como si fuese una mano, el lugar donde vive una mujer hermosa por las dimensiones sugestivas de sus senos.

Al ocuparse de la ciencia del amor, es preciso recordar el tratado del *Kāmasūtra*, de Vatsyayana, que describe los sentimientos de los seres humanos. Las actividades que llevan a relacionarse con otras personas permiten entender las diferentes circunstancias en las cuales llega el amor. En el *Gābhāsattasāi*, el rey Hāla presenta un hermoso verso, en el cual se describe la manera en que el amor surge de las miradas de los amantes (*GS*. 161):

Cuanto más el viajero, con sus ojos
 puestos en ella, abre sus dedos lentamente
 y bebe agua, tanto más a cuentagotas
 hace que el fino hilo de agua
 se atenúe aún más. (Bhāḍḍa).

En este verso, el juego de miradas naturales del amor se puede inferir por la primera señal intercambiada entre la cuidadora del agua, que atenúa su flujo, y el viajero, que bebe durante mucho tiempo, dejando caer el agua de sus manos. Ambos se encuentran en éxtasis. El sentido del verso refiere, a través del *dhvani*, al amor que brota entre la muchacha que cuida el agua y el viajero. En este verso destaca una figura conocida como *anuprāsa* o aliteración. El término proviene de *anu* y *prāsa*, y significa frecuencia repetida. La aliteración es una figura de discurso que consiste en la repetición y que recurre a una o más sílabas consonánticas o sonidos (Banerjee 2002, 14). Se trata de una metábola de la clase de los metaplasmos, porque involucra los elementos morfológicos de las palabras. Se produce por adición repetitiva. Relaciona entre sí voces que ofrecen identidad parcial de sonidos, sobre todo si éstos reproducen o resultan equivalentes a otro sonido o ruido (Beristáin 2000, 26-27). Lo que hace el poeta es repetir los sonidos: *jalam jaha jaha*, que simulan el flujo del fino hilo de agua entre las manos del viajero.

Por otra parte, la presencia de una persona delgada puede destacar, aun entre una muchedumbre, como lo insinúa el siguiente verso del rey Hāla (*GS*. 147):

¡Querido, estas muchachas, a quienes
 eres indiferente, no suspiran por ti,
 ni lloran más,
 mucho menos adelgazan! (Hāla).

Entre los posibles significados del verso sobresale el siguiente: “Querido, ellas están sufriendo por amor, ellas te aman y quieren tu amor”. Ésa es la razón por la cual se afectan las vidas de las muchachas y los trabajos las perjudican. La pena de amor hace que su cuer-

po adelgace cada día que pasa. En este verso está presente la figura retórica llamada *utprekṣā* o fascinación poética, la cual es sumamente importante para los líricos porque en ella se muestra realmente el sentimiento poético del *rasa*. Para entenderla en este verso hay que retomar el verbo, que da la clave: *tumamī*, que significa “adelgazarse o atenuarse”. Esto sugiere la atenuación del cuerpo, porque el sujeto del poema no ha permitido a las muchachas entrar en su corazón. Ésa es la función de la figura. Unida a ella, se encuentra otra que es muy usada en la teoría del *dhvani*: *viśeṣokti* o acusación peculiar. *Viśeṣokti* significa algo no común, extraordinario, afirmación distante. Esta figura mantiene un registro peculiar cuando se le atribuye género o acciones (*guṇa*, *jāti* y *kriyā*) como la causa. Estas acciones se deben al hecho de que exhiben algo especial, no común. Es por ello que se hace referencia a la figura *viśeṣokti* (Banerjee 2002, 158). Para entender mejor esta figura, tenemos que recordar el significado de la palabra *mahilā*, de origen prácrito. Esto nos ayuda a dilucidar que el poema es la causa del desamor por parte de un amigo enamorado. Esta palabra tiene una fuerte conexión con lo que se considera no ario y con la palabra *mahala*, que significa “en el interior de la alcoba”. En resumen, las acciones retóricas que se mueven en el verso son las que causan que al amigo no lo amen y como resultado adelgace como las mujeres *mahilā*.

Antes de terminar, quiero mencionar otra figura que se utiliza mucho en la poesía y es fundamental en la construcción del *kāvya*; se trata del *rūpaka*, término que proviene de la raíz *rūp*, que significa “imitar, formar, representar” (Banerjee 2002, 134). El *rūpaka* corresponde a un *alamkāra* conocido como *metáfora*. Esta figura es muy usada en las teorías del *rasa*, en la teoría del *dhvani* y de manera general en la poesía: menciona algo entre líneas u omite algo que retóricamente sugiere otra cosa. Aquí es donde aparece la relación entre dos elementos comparados (Binimelis 1977, 280). Las partes más importantes que afectan la metáfora son los niveles léxico/semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción que se presenta como una comparación abreviada y elíptica sin la intervención de un verbo (Beristáin 2000, 310). Analicemos el siguiente ejemplo (GS. 405):

¡Oh, árbol *asoa*, eres un esteta,
 inteligente, seductor, hábil para tocar
 el alma; incluso si una joven,
 tierna como un loto, te toca con su pie,
 excitado floreces! (Bahmaāri).

En el verso anterior se omite la función de los verbos y los elementos de la metáfora son explícitos, es decir, los procesos de comparación por los cuales se realiza una excelente metáfora están ahí, porque la imagen del árbol *asoa* cumple con dicha función. Se trata de una metáfora que consiste, según se mencionó, en subrayar la comparación entre el árbol y un poeta omitiendo provisionalmente un verbo. La palabra *asoa* contiene una bella interpretación de su gestión, porque se puede referir a los poetas y a las poetisas. Desde esta perspectiva, los lectores se deleitan con las hermosas comparaciones de las actividades de los poetas. En efecto, este verso es una lograda composición poética y también causa deleite al leerlo, lo que lleva a pensar que ambas cosas comparadas se producen en un ambiente poético. Asimismo, esta figura funciona de acuerdo con su contexto, pues los adjetivos que rodean al árbol *asoa* refuerzan la idea de que se refiere a un poeta, sobre toda la palabra “esteta” (en *māhārāṣṭrī*, “*rasia*”, en sánscrito, *rasika*), que se relaciona directamente con alguien que maneja a la perfección el placer estético de la teoría del *rasa*, esto es, un poeta. De aquí mi traducción como “esteta” para acentuar muy bien la metáfora.

Estos ejemplos de figuras retóricas en el *Gāhāsattasāi* no son todos; hay muchísimos más. No obstante, cuando se escribe un texto poético se puede adoptar cierto punto de vista, es decir, cierta relación con el tema. Éstas son las actitudes líricas: se reconocen la enunciación lírica, el apóstrofe lírico y el lenguaje de la canción. Dentro del *Gāhāsattasāi* existe, en cierto modo, una actitud de realismo: el yo está frente al ello, lo capta y lo expresa. Los poetas y las poetisas nombran, pintan, dan constancia de su realidad, y lo hacen de tres formas distintas: la realidad descrita se apoya en las figuras retóricas; el objeto poético se constituye mediante el mismo lenguaje (pues hay una invención del mundo, de la realidad del poeta o de la poetisa en

el texto), y finalmente, como resultado de combinar las dos situaciones anteriores, se observa el detalle de la vida del poeta o de la poetisa que sobresale de su realidad y a partir de ésta se inventa un mundo ficticio. En los poemas que componen el *Gābhāsattasāi*, los poetas y las poetisas le hablan a un tú o hablan de un tú que se convierte en un desdoblamiento de sí mismos o de quien desean ser. Le hacen observaciones, lo reconviene y aconsejan. Los poetas líricos indios se conducen con objetividad frente al yo y actúan sobre él. Este proceso se funde por completo y se interioriza en el poeta lírico del *Gābhāsattasāi*. Es en la autoexpresión del estado de ánimo donde se vuelcan los sentimientos. Sin embargo, los poetas son cuidadosos al transmitir o recrear los sentimientos y el estado de ánimo por medio de imágenes con ayuda de las figuras retóricas; por ejemplo, no dicen que están tristes o están contentos, sino que recrean esa tristeza o esa alegría en la poesía misma gracias a la expresión de la palabra, de los sentidos, de los sentimientos y de las emociones del amor.

ASPECTOS SOCIALES DEL *GĀHĀSATTASĀĪ*

Quiero comenzar este apartado declarando que la literatura es una institución social que utiliza como medio de comunicación el lenguaje, el cual se erige como un universo social. Los artificios literarios tradicionales, como el simbolismo y la métrica, son sociales en su misma naturaleza, son convenciones y normas que sólo pueden haberse producido en la sociedad, porque las poetisas y los poetas son parte de ésta. Pero, además, la literatura representa “la vida”, y “la vida” es, en gran medida, una realidad social, aun cuando también haya sido objeto de “imitación literaria” el mundo natural y el mundo interior o subjetivo del individuo. El propio poeta o poetisa es miembro de la sociedad y tiene una condición social específica; recibe cierto reconocimiento y recompensa sociales; se dirige a un público, por hipotético que éste sea. La literatura tiene una función o “uso” social, que no puede ser puramente individual. De aquí que una gran mayoría de las cuestiones planteadas por los estudios literarios sean, por lo menos en última instancia o por derivación, cuestiones sociales: de tradición y convención, de normas y géneros, de símbolos y mitos (Wellek y Warren 2009, 112).

La vida moral y sexual del entorno social en las aldeas del Decán se refleja de manera muy marcada en los versos del *Gāhāsattasāī*. En relación con la vida sexual, la literatura sánscrita contrasta con la literatura prácrita media, que proporciona muchas referencias sobre la vida sexual, las cuales son expresadas con mayor amplitud y libertad. Por ejemplo, las ofensas sexuales han sido detalladas bajo el rubro de crímenes y castigos. A continuación menciono algunas prácticas sexuales impropias que se llevaron a cabo en la sociedad del rey Hāla, según el *Gāhāsattasāī*. Los amores prohibidos están presentes en muchos versos de esta antología, pues era uno de los temas predilectos de la lírica prácrita. En éstos, los poetas y las poe-

tisas daban cuenta de situaciones diversas y modos de actuar de los amantes. Los siguientes versos ejemplifican los actos sexuales ilícitos del hijo del jefe de la aldea, quien frecuenta a las prostitutas. La aldea padece las consecuencias de este acto reprobable para la estructura social (GS. 30):

¡Hijo del jefe, tan cruel,
tan miedoso de tu mujer,
tan feo como el gusano
del fruto *ṇimva*, por tu culpa,
tu aldea está pereciendo! (Hariāla).

Es claro que el hijo del jefe se la pasa fuera de su casa y, cuando está en ella, maltrata a su esposa, quien no duerme por la preocupación; sin embargo, su aldea no se ha percatado de este hecho reprobable (GS. 31):

La esposa del hijo del jefe
difícilmente concilia el sueño
sobre sus senos con desagradables
cicatrices, infligidas por las heridas,
mientras su aldea duerme dulcemente. (Aṅgarāa).

El siguiente verso expresa la debilidad del esposo que visita la casa del jefe de la aldea. En este caso, a la esposa le parece sospechoso que su marido pase tanto tiempo con su jefe. Ella se da cuenta por las hojas del *pāḍala*. Tal vez éstas simbolicen que el marido está cometiendo actos ilícitos que la sociedad del *Gāhāsattasāi* nunca aceptaría (GS. 469):

Suegra, sólo hay un árbol
pāḍala en la aldea y está en la casa
del jefe de la aldea; en la cabeza
de mi marido hay muchas flores
pāḍala. ¡Esto no está bien!

Incluso el hijo de un labrador parece haber tenido una relación prohibida con una mujer, como parte de estas transgresiones sociales (*GS.* 605):

El hijo del labrador está muy
mimado por los pastelillos
que la esposa del recaudador
de impuestos le ha dado
para comer. Ahora hace “mmm”
cuando huele los pastelillos de otros.

También otra mujer de la aldea se vio involucrada en actos de amor ilícitos (*GS.* 571):

¡Oye, cuñado! ¿Por qué buscas
en vano la media luna en el cielo?
¿Acaso no te has percatado
de que tu esposa, en su hombro,
tiene una fila de ellas?

Incluso una joven virgen está sujeta a los deseos de los amantes, lo que también era mal visto en la sociedad del *Gāhāsattasāi* (*GS.* 457):

Cuando sus parientes rodearon
la sábana manchada por la menstruación
de la joven novia, el amante de la virgen
la contempló con mirada lasciva.

El siguiente verso muestra a un hombre que tiene mucho apego por su esposa infiel e ilustra la psicología del héroe en el estereotipo literario. Quiero destacar que la palabra *asāi*, “infiel” (en sánscrito *asatī*), en el contexto de la lírica, se entiende como “mujer ladina”, con una carga negativa. Así que cada vez que se hable de las mujeres infieles en los versos posteriores existirá esta carga semántica. Ejemplo de esto es el siguiente verso escrito por la poetisa Aṅulacchī (*GS.* 228):

Que tu esposa es fiel
 y que nosotras somos infieles
 a nuestros maridos... Querido,
 ¿cuál sería la razón de esto?
 No hay nadie más joven que tú. (Aṇulacchī).

La forma de la vida sexual de las mujeres mueve a la sociedad del *Gābhāsattasāi*, de acuerdo con los siguientes ejemplos (GS. 104 y 165):

Una mujer, que llora amargamente,
 colecta las últimas flores de la estación
 del árbol *mabua*, pero al verlas le causan
 dolor, como si fuesen los huesos de su amante
 en la pira funeraria. (Siribala).

Cuando se hace la ofrenda del arado
 durante el día más auspicioso
 para la siembra del algodón,
 las manos de la mujer infiel
 tiemblan de deseo. (Kahila).

El siguiente verso trata de las doncellas vírgenes que temen a los viajeros, por ello se esconden entre las ramas de los árboles (GS. 166):

Preocupadas por que los viajeros
 puedan arrancarlas,
 las doncellas untan las hojas de los árboles *banyan*
 de espesa sombra con pintura festiva. (Aharāa).

Algunas mujeres parecen corromper a sus vecinas, quienes suelen evitarlas porque tienen a sus maridos ausentes (GS. 36):

Una hermosa y joven mujer,
 que vive en una encrucijada

y en la pobreza, con su marido ausente,
y como vecinas a mujeres infieles,
¿acaso no perdería su virtud? (Mahila).

Las mujeres infieles pueden saber cuándo llegan sus esposos o amantes gracias a que han entrenado muy bien a sus perros (GS. 664):

Con comida y con agua, la mujer infiel
ha entrenado a su perro para dar
la bienvenida a su amante
y ladrar a su esposo cuando vuelva a casa.

Las situaciones sexuales y amorosas son evidentes en la vida cotidiana que retrata el *Gāhāsattasāi*. Por ejemplo, en el siguiente verso se describe a una mujer casada que se enamoró de un peluquero y a la que irónicamente le echa en cara este hecho otra mujer (GS. 417):

¡Tienes razón,
soy una mujer infiel y tú virtuosa;
por ello, aléjate antes de que manches
tu reputación; pero al menos
no deseo a un barbero como la esposa
de alguien que conocemos! (Pālita).

En otro verso, una mujer de la secta de los *kāpālika* cubre su cuerpo con cenizas recolectadas del lugar de una cremación, lo cual es muestra de amor y era una práctica muy común en la sociedad reflejada en el *Gāhāsattasāi* (GS. 408):

La *kāvāliāi* novicia no dejaba
de untar su cuerpo con cenizas
que provenían de la pira funeraria
de su amado, por el deseo de tocarlo
con su cuerpo sudoroso. (Hāla).

Una mujer infiel emplea una excusa para ocultar a su esposo su relación con su amante (*GS. 301*):

“Acaba de llegar este varón
de la casa de mi familia.”
Así dijo la traicionera aventando
a un lado a su amante,
mientras se abalanzaba al cuello
de su marido súbitamente. (*Ahava*).

Con el pretexto de una picadura de escorpión, una muchacha es conducida a la casa de su amante médico (*GS. 237*):

Ante la presencia de su marido,
la joven fue trasladada a la casa del médico,
su amante, mientras sacudía sus brazos, apoyada
en las manos de sus mañosas amigas, que gritaban:
“un escorpión la picó”. (*Mallasena*).

En el siguiente verso se halla otra descripción en la que una mujer presenta su amante a su esposo como una persona que necesita ayuda (*GS. 297*):

“¡Señor, este varón busca refugio
con nosotros, protéjelo!”
Así le dijo la esposa infiel a su marido,
a quien se lo presentó rápidamente
cuando de súbito regresó. (*Viarḍḍhainda*).

El siguiente verso describe a una mujer invocando al dios Kāma para que fleche al hombre del que se ha enamorado (*GS. 441*):

Incluso en mi próxima existencia,
oh, *Maaṇa*, dedicaré toda mi vida
a la adoración de tus pies si
me prometes atravesarlo con las mismas
flechas con las que tú me heriste.

El siguiente verso alude a las mujeres casadas que se involucran en los asuntos del amor con sus maridos, gracias a las armas que les proporciona el dios Kāma (*GS.* 616):

Kāma tensa su arco cuando
las mujeres habitan con sus maridos:
sus caderas tiemblan poco a poco,
sus ojos parpadean lentamente
y suavemente desenredan su cabello.

El *Gābhāsattasāi* describe el aspecto económico de la vida basado en la prostitución. Esto también es parte de los aspectos sociales que encierra esta obra. Por ejemplo, en el siguiente verso se menciona a los hombres jóvenes que suelen visitar a las cortesanas (*GS.* 474):

¿Quiénes aquí fueron ultrajados?
¿Quiénes se sintieron decepcionados?
¿Quiénes han perdido mucho dinero?
Tales son los signos por contar que las
cortesanas llevan como si fuesen rasguños.

También los amantes de las cortesanas aparecen en el *Gābhāsattasāi* y son parte de este proceso económico que sustenta la actividad social del amor (*GS.* 156):

¡Delítense con los amores
de las cortesanas, con los cuales
se sacia la sed del sabor delicado
de la felicidad de todo el mundo
y se construyen por el camino
miríadas de artimañas! (Hāla).

La propensión al mal es parte de la naturaleza humana. En el *Gābhāsattasāi* se habla de seres humanos con virtudes, pero también se hace referencia a los diferentes vicios de las personas. En muchas épocas han existido diferentes formas de reprender estos vicios. En

este sentido, el *Gābhāsattasāi* es una fuente importante para conocer los castigos y los vicios que aquejaban a las personas en su entorno social. Por ejemplo, en el siguiente verso una mujer de noble familia tiene una relación ilícita y al parecer muere; sin embargo, la mujer no murió; simplemente se desmayó de placer, lo que da un sentido irónico y satírico al verso (*GS.* 360):

El campesino huyó, temeroso
 porque pensó que la noble mujer
 estaba muerta, cuando ella sólo se había
 desmayado por el éxtasis del amor.
 La planta de algodón, con sus vainas
 blancas inclinadas, parecía burlarse. (Jaṅṅandasāra).

Otro verso del *Gābhāsattasāi* describe las relaciones sexuales ilícitas entre un hombre y la esposa de su hermano. En el siguiente verso, una persona amarra los miembros de la esposa de su hermano con una guirnalda (*GS.* 28):

En donde el esposo deseó
 colocarle collares de enredaderas frescas,
 la joven novia vio la piel erizada de su amante
 en cada parte de su cuerpo. (Paṅāma).

Un hombre lanza indirectas a su cuñada, las cuales hacen que se ofenda (*GS.* 59):

Después de que su cuñado se comportó
 de una manera impropia con ella,
 la esposa, sumisa, no le dijo nada
 a su esposo enojón, porque sentía miedo
 de que la familia se desintegrara. (Maṅḍahiva).

En el siguiente verso una mujer exhorta a su cuñado a no continuar con su actitud negativa y lasciva (*GS.* 35):

Diario, la esposa de buena familia
narra las hazañas pintadas en la pared
de su casa, sobre Somitti, devoto de Rāma,
a su cuñado, quien tenía malos pensamientos. (Hāla).

Otro verso narra cómo un hombre persuade con malas palabras a la esposa de su hermano y de manera irónica la mujer lo compara con un perro (GS. 690):

Dime la verdad, cuñado,
¿dónde aprendió el perro
adulador a dar la espalda
tan bien cuando ha terminado
de realizar sus gracias?

La muerte también es un tema social en el *Gāhāsattasāi*. Por ejemplo, en el siguiente verso se menciona a un médico ladrón que mantiene secuestrada a una mujer en el bosque luego de matar a su familia (GS. 118):

Aunque angustiada por la muerte de sus familiares,
la joven cautiva miró con amor a su secuestrador,
joven y apuesto. ¿Quién aguantaría el enojo,
así sea una persona virtuosa? (Hāla).

En este verso, escrito por la poetisa Asuladdhī, una persona recibe severas críticas por la inminente muerte de su esposa (GS. 178):

Yo no soy tu mensajera,
no fuiste ni eres su amor.
¿Quién de los dos hará algo al respecto?
Si ella muere, será tu culpa;
te hablo con palabras honestas. (Asuladdhī).

La violencia contra las autoridades también es castigada y sancionada (GS. 396):

Con cautela, como si fuese
 una alta traición al rey,
 un viajero le dijo a otro viajero:
 “Algo, como una flor que
 ha germinado tenuemente,
 está allá donde brotan las hojas
 de los árboles de mango”. (Bahula).

El siguiente verso alude a una persona que fue sentenciada a muerte, lo cual se refleja en los tambores que podrían representar una ejecución (*GS. 29*):

Ahora, sin ella, yo, que recuerdo
 los bellos momentos, escucho
 el trueno de las jóvenes nubes
 como el tambor de un verdugo. (Kallāṇa).

En otros versos del *Gābhāsattasāi* se habla del vicio relativo al alcohol. Por ejemplo, una joven mujer bebe demasiado en el festival de Maaṇa, incitando a la infidelidad (*GS. 545*):

El cabello trenzado enmarañado
 por la mano de su amante y
 sus bocas perfumadas con el vino
 son los únicos adornos de los amantes
 en la fiesta de Maaṇa.

En la poesía, a veces se retrata a los enamorados luego de un pleito que se vislumbra en la palabra “orgullo”, todo esto bajo el influjo del alcohol (*GS. 270*):

Levantando la cara,
 con sus manos juntas, su amante
 le ofrece una bebida, un trago de vino,
 como un remedio para el orgullo. (Vahava).

El siguiente verso describe la adicción que se tenía por el alcohol, utilizando una metáfora que establece una comparación entre un hombre viejo y el alcohol fermentado por mucho tiempo. Además, menciona la posibilidad de una viudez temprana (*GS.* 197):

La aldea está llena de jóvenes,
es el mes de la primavera;
ella es joven, su esposo es viejo,
y hay vino añejado también.
¿Morirá siendo virgen si no se libera? (Hāla).

El siguiente verso describe el sitio donde se consumían bebidas alcohólicas, la cantina, que se muestra como un lugar deplorable (en *māhārāṣṭrī pāṇaudīa*, en sánscrito *pāṇakuṭī*) (*GS.* 227):

Si el fuego arde en una cantina,
también lo hará en el altar sacrificial.
En verdad, los seres humanos
no deben ser discriminados
por estar en situaciones deplorables. (Hāla).

La descripción de la sociedad en el *Gāhāsattasāi* está basada en el amor y en el erotismo, en un ambiente rural en el que se refleja el orden social de las aldeas, cuyos habitantes eran en su mayoría agricultores, divididos en dos clases: *pāmara* (persona de extracción baja) y *bālīka* (labradores). Ambas clases producían ajonjolí y arroz, especialmente del tipo *śāli*, el cual se cultivaba en las riberas del Godavari. Además, producían aceite de varias semillas, cultivaban algodón y cáñamo. Veamos el siguiente ejemplo que habla sobre las plantaciones de algodón (*GS.* 359 y 568):

Aun cuando el hijo del señor haya
recogido los copos de algodón,
ve, las manos de su esposa vagan
sin rumbo, con sus vellos erizados
y sus delgados dedos sudorosos. (Hāla).

El agricultor se deleita en los campos
de arroz como si fuese un pequeño
niño sucio de lodo, que sólo bebe
leche y que siempre está gateando.

En el *Gāhāsattasāi* se describe a los agricultores que cantan alegremente después de una rica cosecha. Éste es uno de los versos más bellos de la antología (*GS.* 691):

En otoño, cuando el trigo está muy bien
cultivado, el agricultor canta
dulcemente durante
las noches en que la luna es blanca
como los nuevos granos de arroz sin cáscara.

También se menciona la comida que las esposas llevaban a los agricultores al mediodía (*GS.* 694):

¡Mira al tonto agricultor novato: cuando vio
a la muchacha con la comida, en vez de desatar
la cuerda y el cinturón del yugo,
desató la cuerda de la nariz de los toros!

Otra descripción relativa a la vida del campo es la de la cerca o el alambrado que rodea la casa de los agricultores (*GS.* 221):

¿Qué debe hacer ella si,
vacilando de puntitas
y recargada en la cerca
apretando sus senos,
aún no te ha visto? (*Bahmaāri*).

Es curioso que las cercas se mencionen, porque a través de ellas los amantes pueden contemplarse a lo lejos (*GS.* 220):

Como un ave atrapada en una jaula,
que vuela de un lado a otro,

tonto, con sus ojos trémulos,
ella te ve a través de su cerca cuando pasas. (Arikesari).

Las casas hechas de hojarasca también se mencionan en el *Gāhāsattasāi* como parte de los elementos de la construcción social, porque en ellas vivían las personas de bajos recursos (*GS.* 315):

La tempestad despojó el techo
de hojarasca de la casa y los rayos
fulguraron a través de las vigas
como si mostraran las nubes a la esposa
desamparada, sentada y llorando
sola por su marido. (Rāahatthi).

Las plantas son otra parte importante del imaginario social del *Gāhāsattasāi*, porque los elementos naturales conforman el imaginario poético de la lírica, y los poemas de esta antología hacen referencia a muchas plantas, flores, árboles, frutos, etc. Ejemplo de ello es el gran árbol *banyan* o higuera que se halla en medio de la aldea (*GS.* 94):

Este lugar, adornado con hombres
de valor, es ahora miserable,
como la desarraigada higuera
de la aldea, porque esos hombres
están en el extranjero. (Harakunta).

Los estanques y los lagos son los lugares favoritos para el encuentro de los amantes. En la lírica son muy recurrentes (*GS.* 491):

Aún no se detiene el flujo de luz
proveniente de la luna,
cual cascada de rayos
hacia el estanque,
y que me impide
estar con mi amado.

Además, casi siempre van acompañados de lotos, símbolo por antonomasia del amor (*GS.* 110):

¡Tía!, ¿por quién, entonces, la nube
se ha tendido supina sobre el lago de la aldea?
Ni los mazos de lotos se han molestado
ni los gansos han emigrado. (*Miāṅga*).

Las flores son parte del imaginario de los agricultores, como la flor *kāsa* (*GS.* 434):

Después de que las noches lluviosas
con nubes hinchidas de agua,
como las jóvenes con sus exuberantes
senos, se han ido, en la madre tierra aparecen
brotes de flores y de hierba *kāsa*,
como los primeros mechones de canas.

Las flores *kunda* aparecen como una parte esencial en la transmisión de elementos dulces para otros seres vivos (*GS.* 591):

Ansiosa de saborear el dulce néctar
que se destila de los pétalos
de los capullos antes de florecer,
la abeja no puede libar
el tierno brote de las flores *kunda*.

Los lotos *kamala* son las flores por antonomasia en la poesía no sólo prácrita sino también sánscrita. Estas flores aparecen en muchas situaciones sociales y culturales. Veamos el siguiente ejemplo (*GS.* 78):

Recordamos que se negaba con la cabeza,
mientras le queríamos besar sus labios,
y sus rizos se balanceaban de un lado a otro,
su rostro era como un loto circundado

por un enjambre de abejas
excitadas por su fragancia.

Las flores *kuravaa* también forman parte de este imaginario social del amor (*GS.* 6):

¿Por qué no buscas una y otra vez
para ti el fruto del *kuravaa*? Mi amigo,
tu esposa se ríe de ti
volteando su cara de loto. (Maarandaseṇa).

Las flores *kalamva* proyectan su importancia en el amor. El siguiente verso muestra la esencia de la naturaleza en la lírica bucólica (*GS.* 37):

La creciente del río montañés arrastra
el árbol *kalamva* por el torrente de agua;
los filamentos de sus flores están escindidos
y las abejas ahogadas,
unas en la superficie, otras en el fondo. (Avaṭaṅga).

Hay una gran variedad de flores en el *Gāhāsattasāi*. Se mencionan, por ejemplo, las *sattala*, las *mālai* y las *pādala* (*GS.* 621):

¡Abeja, pasas por un momento por encima
de los lotos, después rozas las flores *sattala*,
luego te quedas pegada a las flores *mālai*, mas
si las flores *pādala* te arrebatan, mantente ahí!

Las flores *vaula* dan color de expresión en la lírica del *Gāhāsattasāi* (*GS.* 63):

¡Ve la araña que cuelga,
con sus patas hacia arriba,
desde su telaraña por debajo
del techo, como si fuese una flor *vaula*
pendiente de un hilo apenas visible! (Pālita).

Por su deliciosa fragancia, las guirnaldas de flores *ṇomāliā* aparecen como las preferidas de las mujeres, los varones y de amantes; de ahí la imprecación del poeta (*GS.* 281):

De todas las guirnaldas, el *ṇomāliā*
nunca perderá su propia fragancia.
¿Qué otra maldita flor despide un fuerte
aroma distinto al de las demás? (*Viaha*).

Por ser las favoritas de las doncellas, las flores *kusumbha* emiten un mensaje candoroso en el contexto del amor (*GS.* 392):

Gracias a ti, oh, *kusumbha*,
las doncellas desean poder beber tu aliento,
gemir, temblar, mariposear con sus manos
y hacer que sus pulseras tintineen. (*Ṇandiuḍḍha*).

Las flores *mabua* florecían de noche y las mujeres iban a recogerlas. Tal vez era el momento en que podían encontrarse con sus amantes. De aquí los celos de los maridos (*GS.* 159):

Mi marido celoso no me permite
recolectar flores *mabua* en la noche,
él mismo las corta. Pero, madre,
es demasiado estúpido. (*Arikesari*).

Las flores *sehāliā* también florecían por la noche y eran muy perfumadas, a tal grado que no dejaban dormir a las doncellas porque les recordaban a sus amantes (*GS.* 412):

¡Amigas, váyanse a los brazos de *Jāma*,
son más de las tres de la mañana. ¿Por qué me hacen esto?
El perfume de las flores *sehāliā* no me deja dormir;
ustedes mismas intenten conciliar el sueño! (*Sirisatti*).

Finalmente, las flores *maruvaa* sirven para tapar las infidelidades del amante de las doncellas (*GS.* 679):

¡Ay, mujer ingenua! ¿No deberías ser
 más discreta cuando la gente pregunta
 cómo se comporta tu amado? ¿Qué necesidad
 tienen las flores *maruvaa* de formar
 ramos con sus pétalos tan fragantes?

También los árboles son parte del imaginario social del *Gāhāsattasāi*. Por ejemplo, los árboles *asoa* son los que hacen sufrir a las amantes (*GS*. 7):

Cuando las mujeres tímidas se separan de sus amantes,
 los árboles *asoa* las hacen sufrir.
 ¿Quién puede, entonces, golpearlos con una patada
 si pueden vengarse? (*Pāvāraa*).

Los árboles *kañkella* se erigen como los favoritos de los amantes. Sus frutos se comparan con las manos de las encantadoras amadas (*GS*. 404):

¡Oh, *kañkelli*,
 no hay nada más que puedas conseguir:
 tus brotes se han comparado con las manos
 encantadoras de las amantes! (*Kaḍḍhilla*).

Los *āmra* o árboles de mango son muy recurrentes en la lírica; sus frutos son sumamente importantes para la vida social de las aldeas, porque representan la primavera. Además, cuando florecen estos árboles aparece Kāma, el dios del amor (*GS*. 543):

El retoño del mango, suegra, aún no
 aparece ni sopla el viento *malaa*;
 es mi alma, llena de pasión,
 la que anuncia la llegada de la primavera.

Los árboles *eraṇḍa* son los indicadores para que los amantes se fijan en las mujeres hermosas (*GS*. 257):

Con sus hojas que salen
de las fisuras de la cerca,
el *eraṇḍa* está como
proclamando a los jóvenes:
“Aquí, en esta casa, la esposa
del labrador habita, con sus grandes
y turgentes senos”. (Uddhava).

Los *kārpāsa* o planta de algodón constituyen un elemento indispensable para realizar actos amorosos (GS. 360):

El campesino huyó, temeroso
porque pensó que la noble mujer
estaba muerta, cuando ella sólo se había
desmayado por el éxtasis del amor.
La planta de algodón, con sus vainas
blancas inclinadas, parecía burlarse. (Jaṇṇandasāra).

Finalmente, los árboles *māhavi* fungen como cerrojos de las casas de las mujeres hermosas, cuyos maridos se han marchado al extranjero (GS. 322):

En el patio, los arbustos de *māhavi*
se han convertido en los cerrojos
de las puertas; incluso el camino,
tras contemplarlo, se ha desvanecido
para las esposas cuyos maridos
se han marchado ya. (Vaccha).

Los frutos de los árboles también son una parte importante en el imaginario del *Gābhāsattasāi*; por ejemplo, el fruto *ṇimva* contiene aspectos negativos dentro de la estructura social (GS. 30):

¡Hijo del jefe, tan cruel,
tan miedoso de tu mujer,
tan feo como el gusano

del fruto *ṇimva*, por tu culpa,
tu aldea está pereciendo! (Hariāla).

Como ya se dijo, los frutos del *āmra* son los mangos, emblema de los amantes y del dios del amor (*GS.* 62):

¡Ve, el tierno retoño del árbol
de mango, que brota del centro
de un fruto maduro, como si fuese
la punta de la cola de un *hālābala*,
que se esconde en la cavidad
de una concha entreabierta! (Brahmirāa).

Los *tāla* o palmeras también se mencionan en el *Gāhāsattasāi* (*GS.* 398):

Un par de tallos de palmera,
como aretes de oro, se sostiene
en las orejas hermosas y rosadas abrazando
las mejillas por el deseo de tocarlas.

Los frutos *jamvū* servían para que las bellas mujeres se adornaran (*GS.* 180):

Se opaca el esplendor
del rostro de la morena,
quien contempla con sus ojos
entreabiertos al hijo de la campesina
que camina alrededor con una hoja de *jamvū*
como un ornamento que pende de su oreja.

Algunas legumbres o semillas se mencionan, como las de *tuvari* (*GS.* 358):

Mientras está sembrando,
las semillas se pegan a las manos
del campesino, que se humedecen

por el sudor cuando piensa que pronto
estará haciendo el amor con su mujer
en este mismo campo. (Guṇamandī).

Otra información relevante que proporciona el *Gābhāsattasāi* sobre la actividad social de los agricultores es la domesticación de aves, por ejemplo, los pericos que servían como mensajeros de los amantes (GS. 553):

¡Suegra! ¿Por qué no saca al
perico que tiene en la jaula dentro
de su alcoba? Él repite a la gente
los gemidos de su intimidad.

Los pavos reales poseen elementos de realeza; sus plumas eran muy apreciadas por las mujeres al momento de adornarse (GS. 52):

Con tu cabello alborotado
como la cola del pavo real,
con tus muslos temblorosos,
con tus ojos medio cerrados,
con tu carácter dulce,
con tus placeres sexuales,
¿sabes lo difícil que es
para las personas esto? (Vesara).

Las palomas muestran los lugares escondidos para el encuentro de los amantes, como un templo abandonado (GS. 64):

Por los ruidos de las palomas
ocultas entre las vigas,
el templo en ruinas se queja
como una persona que sufre
un intenso dolor. (Pravaraseṇa).

Los gansos son un símbolo de belleza y amor muy recurrente en la poesía lírica (GS. 110):

¡Tía!, ¿por quién, entonces, la nube
se ha tendido supina sobre el lago de la aldea?
Ni los mazos de lotos se han molestado
ni los gansos han emigrado. (Miāṅga).

Los gallos anuncian el amanecer y las personas despiertan asustadas con su canto pensando que están en la casa de sus amantes (GS. 583):

Repentinamente el canto
del gallo te despertó; miras
a tu alrededor angustiado
como si hubieses pasado
la noche en la casa de otra;
no te alarmes, es la tuya:
es tu esposa, abrázala.

Los cuervos aparecen con gran frecuencia en la literatura prácrita y sánscrita (GS. 162):

El mendicante fija la mirada
en su ombligo redondo
y ella en su cara de luna,
mientras los cuervos destruyen
tanto su cuenco como su cráneo. (Sasirāa).

Las grullas también son indicadores de los estanques, los lugares favoritos de los amantes para encontrarse (GS. 435):

¿A dónde se fue el disco solar?
¿En dónde desaparecieron
la luna y las estrellas? Las lluvias
dibujan, como las marcas de cálculo,
las líneas de grullas en el horizonte.

Otras aves también aparecen y constituyen elementos líricos, que favorecen el encuentro de los amantes (GS. 218):

Debido a que la doncella ha perdido su virginidad,
 la bandada ultrajada de aves vuela
 desde los arbustos del río,
 con sus alas que dicen “¡aaah, aaah!” (Addhandharāa).

También se mencionan algunos animales acuáticos, como las conchas nacaradas (*GS.* 300), los peces *pāṭhīṇa* o tortugas (*GS.* 414) y las ranas (*GS.* 391):

La luna, que se refleja en las mejillas
 de una mujer con ojos de cervatillo
 y con circulares mordidas,
 es igual a una vasija adornada con concha
 nacarada de color rojo por dentro. (Ahava).

El verano muestra lo que nunca has visto
 antes, el fondo del estanque con tortugas
 y pequeños peces *pāṭhīṇa* sufriendo
 por el lodo denso, seco y caliente.

Con sus caderas que se mueven
 con las olas del agua y con sus manos
 que se sostienen de la ribera,
 la hembra de la rana y su reflejo
 parece como si estuviesen haciendo el amor. (Hāla).

Otros animales se describen en el *Gābhāsattasāi*, como las arañas, que indican los lugares abandonados y favoritos de los amantes (*GS.* 63), y las abejas, emblemas de amor y pasión (*GS.* 78). Asimismo, los grillos cantan entre los árboles del bosque (*GS.* 494):

¡Ve la araña que cuelga,
 con sus patas hacia arriba,
 desde su telaraña por debajo
 del techo, como si fuese una flor *vaula*
 pendiente de un hilo apenas visible!

Recordamos que se negaba con la cabeza,
 mientras le queríamos besar sus labios,
 y sus rizos se balanceaban de un lado a otro,
 su rostro era como un loto circundado
 por un enjambre de abejas
 excitadas por su fragancia.

Con el fuerte canto de los grillos,
 los árboles del bosque parecen llorar,
 porque renacen al contacto de los
 vehementes rayos del sol
 para sufrir el mediodía del verano.

Venados y antílopes son muy importantes como parte de la actividad social de los agricultores; estos animales simbolizan el comportamiento de los amantes (*GS.* 603):

Cuando los antílopes se pararon
 ante las flechas, cubriéndose
 uno al otro, al cazador, inundado
 de lágrimas por la melancolía,
 se le cayó de las manos su arco.

Las vacas son el símbolo central de la sociedad india y el siguiente ejemplo es prueba de ello (*GS.* 640):

El toro sólo vive para ti
 y las vaquillas sólo para el toro;
 así que, por favor, querida vaca,
 vive, porque la vida de nuestro
 establo depende de tu vida.

Los becerros son la metáfora de los nuevos amantes que buscan madurar para seguir los sinuosos caminos del amor (*GS.* 19):

¡Becerro del color de los brotes del *kosamva*,
 con tus orejas erguidas,

antes de ir a la casa que se halla en tu corazón,
debes obtener la blancura de un toro! (Gaja).

Los toros personifican el poder viril de los varones (GS. 460):

¡Mira, la vaquilla, en medio del establo,
muestra su afecto frotando el hueco
entre sus ojos con los cuernos del toro viril!

Los elefantes representan aspectos del comportamiento social de las mujeres; partes de su cuerpo son comparadas con partes del cuerpo de las mujeres, como símbolo de belleza (GS. 258):

¿Cómo es que ella, con sus prominentes,
apretados, turgentes y grandes senos,
como las dos protuberancias
en la frente de un elefante joven,
no puede respirar, mucho menos caminar? (Kairāa).

El amante que languidece por los actos del amor es como un búfalo recién nacido (GS. 65):

Si no tienes una amante,
¿por qué diario duermes
con tu cuerpo cansado
como la cría de un búfalo recién nacido
extasiado por beber la leche? (Muharāa).

El comportamiento de los monos ejemplifica una conducta de personajes retratados en el *Gābhāsattasāī* (GS. 532):

El mono roza el fruto *jambū*,
salta, sacude la rama,
gruñe con fuerza, pero no se atreve
a arrancarlo, porque se parece
a una abeja que una vez lo picó.

Los gatos son símbolos de sabiduría en la vejez, por eso a un viejo varón se le representa como un gato en los dichos populares (*GS.* 286):

El mundo, que conoce el verdadero
propósito, no se conquista sin un buen
sentimiento. ¿Quién puede engañar
a un gato viejo sólo
con un plato de jocoque? (Bhojaa).

Los perros siempre tendrán una carga negativa, pero son muy importantes para representar el comportamiento social de algunos humanos (*GS.* 688):

¡No creas en esos aduladores,
son como los perros;
primero se fañan, pero cuando
se encaminan te dan la espalda!

Los leones encarnan la fiereza y el salvajismo que azoran a los habitantes de las aldeas (*GS.* 175):

¡Vienes tranquila, alma pía!
Ahora este perro está muerto
por el salvaje león que habita
en el espeso arbusto en la ribera del Golā.

Un jabalí y su cría se mencionan en el siguiente verso (*GS.* 402):

La jabalí deambulaba en los campos
de cebada cerca de la aldea
sin nada que hacer allá; cuando
vio los dientes afilados de su cría,
un chillido emergió de su gran hocico. (Viggaha).

Tanto la flora como la fauna reflejadas en el *Gābhāsattasāi* viven y se mueven en el mundo fenoménico de la lírica, porque influyen en la vida y en el comportamiento social de los seres humanos. Incluso afectan su orden social, como lo vimos en los versos anteriores. Asimismo, después de analizar la vida social a partir de las descripciones de las aldeas, conviene referirse a la ocupación y la psicología de los hombres y las mujeres en las aldeas del Godāvārī. La mayoría de las esposas, ocupadas como amas de casa, siguieron una vida centrada en los menesteres del hogar (*GS.* 13):

¡Eres extraordinaria en el arte
de la cocina, no sufras!
Aunque se beba el aliento
perfumado de tu boca con el *pādala* rojo,
el fuego ni humea ni arde. (Bhīmasāmi).

Algunas otras dedicaban tiempo al arte culinario (*GS.* 14):

El marido se rio
de su esposa porque su cara,
tocada con las manos llenas de hollín
por las labores de la cocina,
se pareció a la luna. (Hāla).

Algunas veces se narra cómo los miembros de una familia sufrían debido a la mala administración del jefe de la familia (*GS.* 18):

¿Cómo debo soportar, llorando,
la ayuda de los malos familiares?
¡Vean, como si llorara,
el pañuelo gotea agua desde sus bordes! (Siridhamma).

Bajo la influencia del amor se puede ver la sonrisa de una señora de casa enojada con su esposo (*GS.* 11):

Cuando el niño trepó
a la espalda de su padre arrodillado

una sonrisa se iluminó en la señora de la casa,
aunque estuviese dolida por el enojo. (Duggasāmi).

En todo momento, los varones tenían que abandonar a sus esposas debido a sus negocios y a sus constantes viajes. Por ello, las mujeres expresaban su sufrimiento por el abandono y el dolor de su corazón, causado por la separación. En ocasiones, suplicaban a quienes iban a los lugares de trabajo de sus esposos que les dieran información sobre ellos y les dijeran que regresaran pronto a casa, además de pedirles que hicieran llegar a sus cónyuges sus cartas de amor (*GS.* 244):

 Mi pluma está dormida en mis dedos
 temblorosos y sudorosos, ni siquiera
 he pasado de un “hola”, querida amiga,
 ¿cómo comienzo a escribir mi carta? (Andha).

En otros casos, las esposas intentaban impedir que el marido partiera. También está la esposa que pregunta a sus amigas cómo puede dejar de sufrir porque su esposo se marchará (*GS.* 47):

 La esposa, cuyo marido está a punto de partir,
 vaga de casa en casa preguntando a las esposas
 que han sufrido la separación de sus maridos
 por el secreto de sobrevivir a la despedida. (Sīha).

Muchos versos del *Gāhāsattasāi* mencionan emotivos sentimientos de amor, tanto por parte del esposo como de la esposa. Así, cuando los varones salen a tierras lejanas (*GS.* 24), las mujeres sufren en sus hogares la separación (*GS.* 124):

 La separación de lo que se ama
 y la presencia de lo que no se ama,
 ambas son ingratas, incluso dolorosas;
 por ello, debes verlas con buenos ojos. (Vasuāri).

¡Tía, parece que en el mundo de los humanos
no existe el amor sincero!
Entonces, ¿quién se ha separado? Y si hubiese
una separación, ¿quién viviría ante esto? (Rāma).

Hay ejemplos de la pérdida de la compostura de algunas mujeres en ausencia de sus esposos; así, una mujer no duerme durante la noche porque hace el amor y durante el día descansa (GS. 66):

Durante las largas noches de invierno
debes dormir, pues tu marido se ha ido
por largo tiempo; no es bueno que duermas
durante el día. (Kantesara).

También hay esposas que desean la muerte ante la ausencia de su amado (*ekaggāma pavāso*) (GS. 43):

El fuego de la separación se mantiene
con el eslabón de la esperanza.
Pero, mamá, durante la ausencia
de mi amado fuera de la aldea,
desearé la muerte. (Amia).

Aunque el esposo y la esposa estén separados, en sus pensamientos viven unidos, pues ambos sufren la pena de la separación y abrigan la esperanza de una reunión futura. Mientras ésta llega, la esposa adelgaza con la entrada del verano (GS. 613):

Por tu culpa, ella
adelgaza: ¿cómo pudiste
preguntarle, burlándote,
por qué? Lo hago ahora
en el verano, porque lo expresó
antes de romper en llanto.

Durante el verano, la esposa, cuyo marido vive en el extranjero, llora con profunda pena y espera el monzón para que regrese su amado (GS. 70):

En el verano, las cumbres del Viñjha
se ven pintadas de negro por los bosques
incinerados. Mujer, cuyo marido está de viaje,
cálmate, aún no hay nubes frescas del monzón. (Baddhāvahī).

Es común que el esposo viva feliz durante el monzón, porque corre para encontrarse con el amor de su esposa (*GS.* 696):

Cuando se inicia el monzón,
el viajero corre con su alma
a su casa, toma muchos atajos,
destroza cada cosa y todo lo devora. (Hāla).

Se puede hallar también la descripción de los viajeros que, durante el otoño, beben y atraviesan el lago para llegar a su casa, porque los lotos azules recuerdan a sus amadas esposas (*GS.* 624):

En el otoño, los viajeros sedientos
beben agua clara en el lago,
viendo los rostros
de sus amadas esposas,
fragantes como los lotos azules.

También hay un verso que describe la relación amorosa de la esposa de un viajero con otro (*GS.* 669):

Aquí duerme mi suegra, aquí yo
y aquí todos los sirvientes.
¡Viajero, ciego de la noche,
no podrás dormir hoy en mi cama!

La pena nace en la mente de un viajero cuando siente la brisa vernal (*GS.* 443):

El terrible viento vernal del sur sopló
y fortuitamente alcanzó al viajero,
que sufre como el señor de los *kuru*.

De igual manera, un viajero no desea partir por el sufrimiento de su esposa (*GS. 501*):

Cautivo de la zozobra, el viajero
ya no quiso partir cuando
vio palidecer el rostro de su esposa
al momento de su despedida.

Durante la ausencia de los esposos, las mujeres renuncian a sus adornos, pues su belleza se opaca por las lágrimas que derraman (*GS. 34*):

Durante tu ausencia, oh, moroso,
ella, con su cara maculada
por las lágrimas derramadas,
no logra su belleza, como el estandarte
erguido en el carro del Sol. (Aṇaṅga).

Incluso una esposa de noble familia solía mantener escritas en la pared de su casa la promesa del regreso de su marido (*GS. 170*):

De la corriente de agua que fluye
a través de las fisuras de la casa destrizada
por el huracán, la noble mujer protege,
con la palma de su mano,
el día preciso marcado en su muro. (Jaaseṇa).

Una joven mujer repite muchas veces las palabras de su esposo que recibió por conducto de un mensajero (*GS. 198*):

Esa hermosa mujer tiene miles de excusas;
mientras te observa, no podrá escucharte,
aunque le des muchas veces el mensaje
que le envió. (Surahivaṁsa).

Una señora de noble familia avanza sigilosamente en la oscuridad de la noche para encontrarse con su amante (*GS. 249*):

“En este momento me iré con mi amado
aunque esté oscuro”.

Así pensó la señora, con sus ojos cerrados,
paseándose de un lado a otro dentro de su casa. (Mucaria).

El poder del amor se hace cada vez más fuerte cuando una joven de noble familia se encuentra con su amante agricultor (*GS.* 360):

El campesino huyó, temeroso
porque pensó que la noble mujer
estaba muerta, cuando ella sólo se había
desmayado por el éxtasis del amor.

La planta de algodón, con sus vainas
blancas inclinadas, parecía burlarse. (Jaṅṅandasāra).

En la sociedad india que refleja el *Gāhāsattasāi* siempre aparecía el desconcierto de los varones ante la menstruación de sus esposas, porque estaba estrictamente prohibido tocarlas durante este periodo, aunque era muy común que la prohibición no se cumpliera (*GS.* 457 y 530):

Cuando sus parientes rodearon
la sábana manchada por la menstruación
de la joven novia, el amante de la virgen
la contempló con mirada lasciva.

Si la gente se enoja, que se enoje;
si la gente es insolente, que lo sea;
a quién le importa. Ven, mujer en flor,
olvida tu periodo; acurrúcate a mi lado,
que no puedo dormir.

Como una señal de su ciclo menstrual, la mujer solía untarse la cara con una mezcla de aceites y polvo de azafrán (*GS.* 22):

Recordamos los ardientes besos
en su cara pintada con *ghaa* rojo,

sin tocar su frente ni su nariz maquillada,
sólo sus apasionados labios acorazonados. (Vaṅgaviāra).

Aun durante este periodo, algunas parejas se besaban y podían realizar otros juegos sexuales (*GS.* 520):

Aquel que con intensa ternura
me besó, aun cuando tenía
mi rostro untado de *ghaa*,
ahora lucha por tocarme,
aun cuando esté adornada con joyas.

Las ropas de las mujeres manchadas por su primera menstruación indicaban que ya se podían casar (*GS.* 457):

Cuando sus parientes rodearon
la sábana manchada por la menstruación
de la joven novia, el amante de la virgen
la contempló con mirada lasciva.

Las muchachas probablemente usaban azafrán en su baño diario y flores para adornarse (*GS.* 145):

Sus amigas preguntaron:
“¿Por qué deshojaste las flores
de azafrán sobre tus senos?”
La joven ingenua sonrió
mostrando las marcas de las uñas. (Valāicca).

En las sociedades de la India antigua, la relación amorosa entre la esposa del hermano más grande y el hermano más chico de éste era algo muy común. En el *Gāhāsattasāi* se mencionan algunos ejemplos de este tipo de relaciones prohibidas (*GS.* 28):

En donde el esposo deseó
colocarle collares de enredaderas frescas,

la joven novia vio la piel erizada de su amante
en cada parte de su cuerpo. (Paṇāma).

En muchos casos, la esposa del hermano más grande nunca confesaba a éste la conducta de su hermano más chico, para no causar ningún conflicto en la familia (*GS.* 59):

Después de que su cuñado se comportó
de una manera impropia con ella,
la esposa, sumisa, no le dijo nada
a su esposo enojón, porque sentía miedo
de que la familia se desintegrara. (Maṇḍahiva).

Esto también se puede observar en la literatura sánscrita; hay que citar el caso de la mujer que explica al hermano más chico (quien tenía pensamientos lascivos) la conducta de Lakṣmaṇa, hermano de Rāma, cuando éste se encontraba en el exilio (*GS.* 35):

Diario, la esposa de buena familia
narra las hazañas pintadas en la pared
de su casa, sobre Somitti, devoto de Rāma,
a su cuñado, quien tenía malos pensamientos. (Hāla).

Hay versos que reproducen los reproches de las mujeres por las palabras adulatoras de sus cuñados, así como por el carácter corrompido de algunos de ellos (*GS.* 571):

¡Oye, cuñado! ¿Por qué buscas
en vano la media luna en el
cielo? ¿Acaso no te has
percatado de que tu esposa, en su
hombro, tiene una fila de ellas?

En la sociedad que retrata el *Gāhāsattasāi*, el poder estaba concentrado en el jefe de la aldea, llamado *gāmaṇi* (en sánscrito *grāmaṇi*), quien administraba y controlaba todo lo ocurrido en el lu-

gar. Hay versos que hablan del hijo del jefe, que se caracteriza por ser un varón de mala conducta no sólo con la aldea sino también con su propia familia (*GS.* 31):

La esposa del hijo del jefe
difícilmente concilia el sueño
sobre sus senos con desagradables
cicatrices, infligidas por las heridas,
mientras su aldea duerme dulcemente. (*Aṅgarāa*).

A veces las esposas y las hijas del jefe de la aldea se describen como personas con mala reputación por su comportamiento lascivo (*GS.* 370):

¡Idiota!, ¿acaso no te dijo nada?
La hija del jefe de la aldea,
frente a sus familiares,
te miró con sus ojos medio abiertos,
con su cara sutilmente volteada
y sin parpadear ni un momento. (*Bahurāhaa*).

También puede suceder lo contrario: hay versos que dan cuenta de la buena reputación y la protección que el hijo del jefe de la aldea dispensaba a los habitantes de ésta (*GS.* 630):

Sus familiares desconfiaban
y sus enemigos le temían;
pero el hijo del jefe de la aldea,
aunque muy joven,
ha demostrado ser un excelente
protector de su aldea.

Cuando el jefe de la aldea moría, su hijo mayor se quedaba en el cargo y se ocupaba de los deberes para con la aldea y su familia, procurando mantener en alta estima el nombre de su padre (*GS.* 634):

El jefe de la aldea, a punto de morir,
no se cansaba de repetirle a su hijo:
“Actúa de manera correcta para que
no te avergüences de mi nombre”.

Para el mantenimiento del orden, el jefe de la aldea dependía administrativamente de un tipo de policía llamada *dauḥsādbhikas* (literalmente, “los guardianes de las puertas”, y que traduzco como “vigilantes”) (*GS.* 557):

¡Árbol *vada*, que das a los patios
de las casas sombra cuando la luna
aparece, el pueblo encuentra un
excelso refugio en ti y no le da miedo,
a pesar de que tiene un líder vigilante y cabal!

En el siguiente ejemplo, la esposa del cobrador de impuestos (*bhoginī* o *bhojaka*) se muestra obsequiosa con un joven porque está enamorada de él (*GS.* 605):

El hijo del labrador está muy
mimado por los pastelillos
que la esposa del recaudador
de impuestos le ha dado
para comer. Ahora hace “mmm”
cuando huele los pastelillos de otros.

Algunos versos hablan de la belleza de la hija del jefe de la aldea, que cautiva la mente de los hombres de su comunidad (*GS.* 593):

¡La hija del jefe de la aldea
posee virtudes y belleza tales
que a todos los hombres de la aldea
los ha convertido en dioses
incapaces de parpadear!

También hay un verso que describe situaciones comprometidas (GS. 84):

¡Hermosa mujer, el hijo del labrador
se ha demacrado por tu culpa, y su esposa,
aunque celosa, ha comprendido
la tarea de una mensajera! (Īsāṇa).

Cada noche las muchachas encienden las lámparas de sus casas, pero tienen mucho cuidado de evitar derramar lágrimas cuando sienten una pena profunda, porque esto se considera como un indicio no auspicioso (GS. 222):

La esposa del viajero acomoda la lámpara
con el cuello de lado por miedo a padecer
las lágrimas derramadas, que han emergido
por la remembranza de su amado. (Bahmaāri).

El parpadeo de los ojos de las mujeres, en la sociedad del *Gāhāsattasāi*, se consideraba un signo auspicioso (GS. 137):

¡Oh, mi ojo izquierdo, si por tu parpadeo
mi amado llega a casa, entonces
te recompensaré con su larga mirada,
mientras mantengo mi ojo derecho cerrado! (Sattihatthi).

En la India antigua, las personas también creían que algunas mujeres eran poseídas por seres fantasmales (GS. 386):

¡Agárrala, no le tengas miedo,
sólo está corriendo en círculos:
ella no está poseída por ningún demonio,
sólo es la esposa de un viajero
espantada por el tronido del rayo! (Duddhara).

En el subcontinente indio siempre hubo numerosos mendigos en las aldeas, los cuales vivían de limosnas y llevaban su comida en cuencos llamados *karaṅka*. El nombre de la vasija en la que guardaban las limosnas era *caṭva* (en sánscrito *caṭula*) (*GS.* 162):

El mendicante fija la mirada
en su ombligo redondo
y ella en su cara de luna,
mientras los cuervos destruyen
tanto su cuenco como su cráneo. (Sasirāa).

En algunas aldeas había médicos que curaban enfermedades y en el *Gāhāsattasāi* hay varios versos que hablan sobre la actividad que realizaban estos profesionistas. Son interesantes estos testimonios porque dan idea de los problemas que aquejaban a los habitantes de las aldeas (*GS.* 602).

El hijo del labrador no tiene
nada, aquí en este pueblo
miserable no hay un médico,
y la hija del jefe de la aldea
se está muriendo.
¿A quién le hablamos?

Debe recordarse la anterior referencia a una mujer que fingió una picadura de escorpión para visitar al médico porque éste era su amante (*GS.* 237):

Ante la presencia de su marido,
la joven fue trasladada a la casa del médico,
su amante, mientras sacudía sus brazos, apoyada
en las manos de sus mañosas amigas, que gritaban:
“un escorpión la picó”. (Mallasena).

Los aldeanos sufrían por muchas enfermedades y los encargados de curarlos eran los médicos (*GS.* 363):

Como una enfermedad sin cura,
 como vivir sin dinero con los familiares,
 como ver prosperar al enemigo,
 así es tu separación de insoportable. (Vāmaeva).

En el *Gāhāsattasāi* hay palabras que se refieren a la actividad de los médicos; por ejemplo, *subhapucchaa* (en sánscrito *sukhapṛcchaka*), que literalmente significa “el que pregunta por el bienestar” y que designa a la persona que preguntaba por un paciente, que normalmente era su amante (GS. 50 y 51):

Aunque me traigas de lejos
 a un hombre difícil de obtener,
 que pregunte por mi bienestar,
 fiebre bendita, si te llevas mi vida,
 no serás la culpable. (Saggavamma).

Si la disentería es fuerte o no,
 ¿te importa algo? Tú, que preguntas
 por mi bienestar, bello, tan bien perfumado,
 no me toques más,
 huelo a tu perfume. (Kāla).

La *subhapucchiāi* (*sukhapṛcchikā*) era la mujer que realizaba la misma labor que el *subhapucchaa* (*sukhapṛcchaka*) (GS. 317):

Después de que ella le preguntó
 al labrador cómo estaba,
 enfriando la medicina con el aliento
 de su boca, puro y fragante como un loto,
 él se la bebió hasta la última gota. (Tiloṇa).

A partir de estos versos se puede inferir que cuando una enfermedad afectaba a una familia, un amigo, una amiga o un pariente iba a preguntar por la situación de la persona enferma.

En la antología también se mencionan algunas enfermedades comunes, como *jara* (*jvara*), “fiebre” (GS. 50), y *āmajara* (*āmajvara*

en sánscrito), que es la fiebre que específicamente causa la disentería (*GS.* 50). También se habla del uso de una especie de vendas blancas para los raspones y las heridas, sobre todo aquellos producidos durante el encuentro de los amantes (*GS.* 458):

Con el pretexto de colocarse
un poco de unguento, lentamente,
con su dedo trémulo, la doncella
aplica un vendaje en las heridas
de sus labios adornados con signos de amor.

Las personas solían beber medicamentos fríos y amargos (*GS.* 317):

Después de que ella le preguntó
al labrador cómo estaba,
enfriando la medicina con el aliento
de su boca, puro y fragante como un loto,
él se la bebió hasta la última gota. (Tiloṇa).

Si era necesario, durante la enfermedad, los médicos administraban ciertos tipos de drogas para mejorar la vida del paciente. Cuando éste estaba muy enfermo y ponía en riesgo la vida de otros, lo ayudaban de forma gradual (*GS.* 336):

Como si fuese el remedio
que aviva a su hijo,
la suegra, sin tener otro trabajo,
protege a su nuera,
cuya vida ha vuelto a su garganta
al ver las nuevas nubes. (Vihala).

También hay un verso en el que se hace alusión a los pacientes que están sordos y ciegos (*GS.* 240 y 558):

Las matronas arruinaron a mi esposo,
como un jarro de azufais en la mano de un ciego;

ahora están celosas de mí. En verdad, la capucha
de la cobra comienza en la cola. (Aṅurāa).

La cesta se redujo a cenizas,
los garbanzos no se han tostado,
mi amado se ha marchado y
la molona de mi suegra
aún está en casa: es como
tocar una flauta para sordos.

Curiosamente, el *Gābhāsattasāi* contiene extensas descripciones de la vida feliz que se lleva en el ambiente rural, mientras que las descripciones de la vida urbana son muy escasas (*GS.* 77):

El viajero, que se ha protegido del fuego
producido por los árboles en los bosques,
se atormenta, como si estuviese enojado,
por el frío de la ciudad donde vive.

El extraordinario retrato que se hace de los hombres sabios los presenta como intachables ante las peores circunstancias, imperturbables en la adversidad, humildes en la prosperidad y firmes frente a los peligros (*GS.* 380):

Serenos en la adversidad,
humildes en la bonanza,
decididos en el peligro.
En las buenas y en las malas,
los hombres sabios nunca
cambian de carácter. (Paṅāla).

La igualdad entre el pensamiento y la aseveración se consideró en la sociedad india como el noble camino de la conducta. En este sentido, hay un verso en el que se lee un lamento por la pérdida del ser amado (*GS.* 32):

Sólo tú, querido, practicas la manera
de comportarte honorablemente.
Ahora, para unas personas estás en su corazón,
para otras únicamente en su palabrería. (Bhojaa).

Acerca de las transgresiones de los habitantes de las aldeas, hay un verso que describe el pensamiento de la gente y los secretos comunicados a las buenas personas que no se rebelaron a quienes peleaban entre sí (*GS.* 321):

A la hora de la muerte,
el fuego consume los enigmas
de un hombre honesto,
avejentados en su corazón
y no expuestos al final de las peleas. (Hāla).

Las buenas personas conocían la verdad y ninguna pena podía afectarlas (*GS.* 286):

El mundo, que conoce el verdadero
propósito, no se conquista sin un buen
sentimiento. ¿Quién puede engañar
a un gato viejo sólo
con un plato de jocoque? (Bhojaa).

En varios versos se describe a las buenas personas (*GS.* 265):

Aunque dependa de su propia
voluntad y actúe con tolerancia,
una buena persona, con la expresión
de su rostro inquebrantable, nunca
concuera con los deseos de una mala persona,
porque depende de su alto nacimiento. (Hāla).

Sin embargo, el mismo poeta recomienda un punto medio en el actuar (*GS.* 224):

Prefiero algo intermedio.
 ¿De qué sirve una mala persona
 o, en todo caso, una persona buena?
 Una persona malvada causa
 dolor por su presencia, una persona
 buena por su ausencia. (Hāla).

En la sociedad antigua de la India, los esposos de buena familia solían comportarse bien o mal con sus esposas, sin olvidar los privilegios que les daba su parentesco (*GS.* 24):

La separación de lo que se ama
 y la presencia de lo que no se ama,
 ambas son ingratas, incluso dolorosas;
 por ello, debes verlas con buenos ojos. (Vasuāri).

Las familias apreciaban a las esposas de los mendicantes que provenían de familias nobles, porque tanto amigos como parientes se acercaban a aquéllos por conveniencia, y las esposas los protegían por las donaciones opulentas que les daban (*GS.* 38):

Al proteger la gracia de su marido
 desgraciado, quien se piensa noble,
 la señora de la casa se enoja con sus parientes,
 porque llegan con riquezas. (Cullogaha).

La poligamia prevaleció en gran parte de la región del Decán, no sólo en las familias de los cazadores, sino también en las familias nobles (*GS.* 529):

Las otras esposas derramaron
 un mar de lágrimas cuando vieron,
 en el hombro del marido, unguento
 de *ghaa* de la cara de su esposa en flor.

Hay otro verso que muestra a una esposa celosa porque su marido está con las concubinas (*GS.* 79):

Es como proclamar su suerte al
no ducharse la rival, mientras
la otra esposa, durante el día festivo,
se alista con adornos después de bañarse
con agua tibia y perfumada. (Kaṭilla).

La juventud de la segunda esposa suele causar celos en la primera
(*GS.* 382):

Cuando vio los senos firmes
y turgentes de su nueva esposa,
la primera cónyuge suspiró
y sus mejillas menguaron. (Mattagainda).

El sentimiento de hostilidad se halla en cada una de las esposas
de un hombre (*GS.* 362):

¿Cómo es, hija, que pienses que
el muchacho está en tu contra?
Su vida está de por medio,
está más demacrado, adelgaza,
se cansa por la fuerza
y se va menguando. (Bhāula).

Según otro verso, el amor de la primera esposa por su marido
puede causar una profunda impresión (*GS.* 122):

Consumido por el verdadero amor
de su nueva esposa,
el cazador lleva su arco a través del bosque,
aunque haya sido tallado
para proteger el afecto de su primera mujer. (Kaṇṇautta).

No se puede criticar al jefe de la aldea por mantener muchas
esposas en su casa (*GS.* 449):

Todas las esposas del dirigente
de los guerreros están adornadas
para seguirlo en la muerte; sin embargo,
incluso en ese momento de amargura cruel,
sus miradas se hunden en su amado.

En el *Gābhāsattasaī*, algunos versos hablan de las esposas, especialmente de la más joven, quien divulga sus amores secretos a los tíos maternos (*GS.* 93), a las tías paternas (*GS.* 110) y a las hermanas de su madre que hablan de matrimonio (*GS.* 644):

Cuando lo vi en ese momento,
tía, él me vio sin complacerse,
como la sed insatisfecha
con el agua de un sueño. (Vajja).

¡Tía!, ¿por quién, entonces, la nube
se ha tendido supina sobre el lago de la aldea?
Ni los mazos de lotos se han molestado
ni los gansos han emigrado. (Miaṅga).

¡Mira, cuando las cantantes comienzan
a entonar las canciones de boda, a la joven
novia se le eriza la piel, como si ellas
quisieran escuchar el nombre del novio!

El *Gābhāsattasaī* recalca el código de conducta de las esposas que saben discernir entre lo bueno y lo malo, entre la felicidad y la infelicidad de los miembros de su familia, como cabezas de la estructura social familiar. Por el contrario, otras esposas son despreciadas por su mal comportamiento (*GS.* 513):

¡Hijo mío, las mujeres son quienes
conocen lo bueno y lo malo, la felicidad
y la infelicidad del hogar; pero otras
son la perdición de las personas!

Otro verso da un indicio de la costumbre social que impedía a la mujer hablar con su esposo o mirarlo directamente en presencia de personas más viejas, aunque ella pudiera sentir felicidad al escuchar las palabras de su esposo (*GS.* 618):

La maldita vergüenza impide
que el cuerpo actúe de forma
natural, incluso delante de sus
padres parados no se le puede
obligar a no usar sus oídos.

Era muy común que las buenas muchachas expresaran el enojo causado por el amor sonriendo en vez de censurar, prodigando excesivas atenciones en vez de comportarse orgullosamente, y llorando en exceso en vez de pelear (*GS.* 514):

El camino de las excelsas
doncellas es sonrisas en vez
de reproches, cortesía
en vez de agravios
y lágrimas en vez de peleas.

Las muchachas de noble familia atendían delicadamente a sus esposos (*GS.* 293):

Entre más viejo, feo
y encorvado sea el esposo,
más atractivo se vuelve
para las mujeres de buena familia. (Poṭṭisa).

Los deseos y los anhelos de las personas indigentes siempre se encontraban en un estado inactivo en sus mentes, mientras esperaban el momento de despotricar en contra de las nobles familias. Esta idea se menciona en el *Gāhāsattasāi* (*GS.* 612):

Esta muchacha es tan
tímida que los sentimientos

despertados en ella al verte
son como los deseos de los pobres,
sólo se cumplen en el corazón.

Las buenas esposas algunas veces asumían las responsabilidades que les correspondían (*GS. 608*):

La recién casada se despidió
de la risa coqueta y de sus paseos
superfluos; luego el peso
de la familia recayó en ella.

La esposa de un hombre pobre sabía cómo comportarse para no avergonzar al marido (*GS. 472*):

Cuando le preguntan los pobres
suegros a la esposa embarazada
qué más desea comer, ansiosa
por no causar pena a su marido,
simplemente responde: “agua”.

Durante el invierno, las familias pobres se pueden reconocer sus ropas invernales (*GS. 329*):

En el invierno, las personas humildes
se pueden reconocer por su ropa vieja,
olorosa a boñiga quemada,
ennegrecida por el humo y de fibras ásperas. (*Aṇhaa*).

La esposa era considerada una persona buena que solía rescatar a los miembros de su familia de la pobreza (*GS. 285*):

¡Madre, hasta las aves llenan sus buches
sin ninguna preocupación! Si el ser humano
fuese bueno, habría inclinación
para rescatar a los desolados. (*Alakka*).

Finalmente, los matrimonios eran muy bien vistos en la sociedad reflejada en el *Gāhāsattasāi*, porque eran un rito muy importante. Tan es así que los dioses también participaban de la ceremonia (*GS.* 69, 644 y 645):

Durante su boda,
 las amigas de Pavvaī sabían que sería feliz,
 porque Pasuvaiṇo tiró lejos
 su brazalete de la serpiente Vāsui. (*Aṇurāa*).

¡Mira, cuando las cantantes comienzan
 a entonar las canciones de boda, a la joven
 novia se le eriza la piel, como si ellas
 quisieran escuchar el nombre del novio!

¡Creo que los matorrales de caña,
 así como mis jóvenes enamorados,
 se burlaron de mí cuando escucharon
 la solemne canción de bendición
 en la víspera de mi boda!

ASPECTOS CULTURALES DEL *GĀHĀSATTASĀĪ*

El *Gāhāsattasāī* no sólo describe la vida social; también aborda cuestiones culturales, incluyendo festividades, música, adornos femeninos, el culto a los dioses, lo que se mezcla con los aspectos sociales. En este sentido, debo tomar en cuenta que los aspectos tanto sociales como culturales se tienen que estudiar bajo la óptica del concepto literario del amor, porque ambos son parte de una sola estructura narrativa. A continuación describo los principales elementos relativos a la cultura del Decán.

Cuando se acercan los días de fiesta, las personas comienzan a realizar preparativos y el júbilo empieza a aumentar con su perfeccionamiento (*GS.* 68):

El festival no ha resplandecido,
como la luna llena que apenas
se asoma, como la pasión, que al final
deja un mal sabor, como la gratitud
cuando no hay obsequios. (*Kālaiīva*).

Las festividades ocasionan que las mujeres usen decoraciones especiales para hacer lucir su belleza, aunque su marido esté ausente (*GS.* 39):

Aunque tenga a su amante,
aunque no se haya arreglado para la fiesta,
ella consuela a su pobre vecina,
porque su marido está ausente. (*Ravirāa*).

Hay un verso que se refiere a la costumbre de triturar el trigo hasta convertirlo en harina para la fiesta (*GS.* 626):

¡Mira, como dos gansos que descansan
bajo la sombra de su rostro de loto,
ella tiene, en sus dos senos, la blanca
harina molida para la fiesta!

Al final de las festividades, las esposas solían distribuir comida dulce a sus vecinos (*GS. 605*):

El hijo del labrador está muy
mimado por los pastelillos
que la esposa del recaudador
de impuestos le ha dado
para comer. Ahora hace “mmm”
cuando huele los pastelillos de otros.

Se conoce un verso que menciona una festividad que se inicia cuando los rayos de la luna llegan a tocar la tierra (*GS. 466*):

¡Hermosa, estás satisfecha ahora,
tus actos irascibles te acometerán!
¡Ojos de gacela, en esta noche de
festejo radiante, la luna está partiendo!

Durante la primavera, la festividad de la luna llena inundaba de júbilo a los varones, que enloquecían por los caminos, tocando música y golpeando los tambores. En la festividad del equinoccio, las jóvenes solían vestir ropas adornadas con flores de colores; esta celebración estaba dedicada a Kāma, dios del amor (*GS. 546*):

Las muchachas de los pueblos,
con sus senos turgentes, sólo
se ponen delicadas blusas color
del azafrán y arrebatan el corazón
de los jóvenes durante la fiesta de Maṇa.

La festividad de la primavera estaba dedicada a las jóvenes mujeres porque solían perfumarse con el olor del vino, donde siempre vivirá Kāma (*GS. 545*):

El cabello trenzado enmarañado
 por la mano de su amante y
 sus bocas perfumadas con el vino
 son los únicos adornos de los amantes
 en la fiesta de Maaṇa.

Los varones regalaban a las mujeres objetos durante las festividades del equinoccio; este hecho se consideraba grato y placentero (*GS.* 369):

¿Por qué limpias el adorno empolvado
 que te obsequiaron en la fiesta *phaggu*
 inocentemente? Ya has limpiado también
 el sudor que baja a tus senos como jarrones. (*Sūra*).

El *Gāhāsattasāi* contiene referencias a las casas donde vendían bebidas embriagantes que se utilizaban en las festividades, tales como el vino o el licor (*GS.* 197):

La aldea está llena de jóvenes,
 es el mes de la primavera;
 ella es joven, su esposo es viejo,
 y hay vino añejado también.
 ¿Morirá siendo virgen si no se libera? (*Hāla*).

Se encuentra en un verso una mención de que la gente gustaba beber licor durante las festividades. Para calmar el enojo del amor, las mujeres algunas veces daban vino a sus amantes (*GS.* 270):

Levantando la cara,
 con sus manos juntas, su amante
 le ofrece una bebida, un trago de vino,
 como un remedio para el orgullo. (*Vahava*).

Dentro de las familias, las mujeres de los campesinos pintaban los arados con marcas auspiciosas en un día sagrado, antes de comenzar a cultivar los campos de algodón (*GS.* 165):

Cuando se hace la ofrenda del arado
durante el día más auspicioso
para la siembra del algodón,
las manos de la mujer infiel
tiemblan de deseo. (Kahila).

Durante las festividades, las familias solían colocar jarros auspiciosos en las puertas de sus casas, costumbre que se mantiene hasta la fecha (*GS.* 140):

Ella, con sus ojos de loto
que contemplan del camino,
espera tu llegada con sus senos
como un par de jarros
auspiciosos puestos en la puerta. (Hāla).

Cuando llegaban los huéspedes a una casa, se colocaban guirnaldas de bienvenida que adornaban los arcos de la entrada (*GS.* 262):

Por tu culpa, muchacho,
la pobre mujer, sentada todo el día
bajo el arco de la puerta
de su casa, se marchita
como una guirnalda colgada
que da la bienvenida. (Duvviḍḍhaa).

Cuando una persona partía al extranjero, se ponían en la puerta jarras de agua con hojas de mango frescas y adornadas con las primeras flores, como signo de buen augurio para el viajero (*GS.* 143):

Con el brote nuevo del árbol de mango,
adornado con sus primeros racimos,
no impedirás la partida de tu amado;
hija mía, no llores, sólo lo harán los jarros
durante su viaje. (Vṛḍḍharaṅka).

La parte más importante del *Gāhāsattasāi* describe a las mujeres y sus costumbres. Así, por ejemplo, las esposas del jefe de familia solían adornar sus casas con una piel moteada de venado pegada a la pared, como lo atestigua el siguiente verso (*GS.* 631):

¡Viajero, si para comprar pieles
moteadas de los ciervos tendrás
que ir a otro lado, nuestro joven
cazador ya no tensará más su arco
en contra de los venados!

Las mujeres usaban una especie de toga azul para cubrir su cuerpo (*GS.* 395):

La plenitud del vientre, de los senos
y de la espalda de la ilustre mujer,
que escaparon de su ropa azul,
lució como el dígito de la luna
frente a las nubes hinchidas de agua. (*Mīṇasāmi*).

Las mujeres también solían cubrirse la cara con una especie de velo que tal vez hacía alusión al matrimonio (*GS.* 674):

¡Si deseas, guapo, las alegrías
de admirar la luna en todas sus fases,
contempla tiernamente su rostro
mientras su velo se desliza suavemente!

A menudo, las mujeres usaban un atavío teñido de azul y ropa sedosa (*GS.* 521):

No te alejes de ella pensando
que su ropa de seda azul cubre
su cuerpo. Cuando comiencen
a hacer el amor, poco a poco
se irá despojando de ella.

El *navaraṅga* (en sánscrito *navaraṅgaka*) era un ropaje que las mujeres usaban frecuentemente (*GS.* 241 y 461):

Habiéndose puesto su vestido nuevo,
al que no está acostumbrada, la nuera del labrador,
mírenla, no cabe en las calles de la aldea,
aunque estén muy anchas. (Mauūha).

¡Mira el vestido nuevo de la esposa infiel,
el cual arrojó cuando hacía el amor
y permaneció bajo la pérgola
como signo de la virtud olvidada!

Durante las festividades, las mujeres solían repartir dulces a sus vecinos. En este caso la muchacha viste su ropa nueva para hacerlo (*GS.* 328):

¡Ingrato, la pobre muchacha,
con la esperanza de verte,
ahora viste su ropa nueva,
llevando pastelillos de casa en casa! (Dhaṇaṁjaa).

En la época del *Gāhāsattasāi*, era muy común el voto llamado *sāmasavala* (en sánscrito *śyāmasābala*), que consistía en quemar el cuerpo de los difuntos y después arrojar sus cenizas al agua (*GS.* 185):

Por tu separación, su labio arde con frecuencia,
su respiración se calienta y se prolonga,
sus lágrimas la bañan por todos lados,
como si fuese el ritual funerario del *sāmasavala*.

Hasta la fecha, las poetisas y los poetas hacen referencia a los adornos de las mujeres (piezas artesanales con motivos de la naturaleza: flores, plumas, etc.), los cuales son un tema recurrente en la poesía porque resaltan la belleza femenina. Asimismo, los adornos son muy importantes porque se comparan con los ornamentos poé-

ticos, es decir, con las figuras retóricas. Además, en el *Gāhāsattasāi* los adornos son una representación del amor y el erotismo desde la óptica de la teoría literaria. Por último, cabe añadir que, en la época antigua, las mujeres (ya fueran casadas o solteras) usaban ajorcas, pulseras, brazaletes, entre otros accesorios (*GS.* 133, 283 y 453):

En la cama y con los ojos cerrados,
dentro de su fantasía, la imagen
de su amado apareció; se abrazó
tan fuerte que sus ajorcas se aflojaron.

Sus familiares se tranquilizaron;
los brazaletes de la esposa
del viajero, que rodeaban sus manos,
tintinearón mientras daba
vueltas en su cama. (*Alamkāra*).

¡Amigo, dime honestamente! Te pregunto:
¿caso las pulseras de todas las mujeres
se hacen grandes en sus muñecas
cuando sus maridos están ausentes?

Los brazaletes que usaban las mujeres indicaban que éstas eran viudas (*GS.* 540):

Para asegurarse de que no se veía
como una viuda, sus amigas
muchas veces le pusieron brazaletes
a la muchacha enojada,
como si fuesen vendedoras de pulseras.

Entre las joyas preciosas que utilizaban las personas para adornarse, se encuentran los rubíes (*GS.* 75):

¡Ve, la parvada de loros
desciende de la bóveda celeste

como si fuese un collar de rubíes
y esmeraldas que penden
del cuello de Siri en el cielo!

Otra piedra preciosa que se menciona constantemente es la esmeralda (*GS. 394*):

En el monzón, el pavo real
estira su cuello para beber
las gotas de agua que cuelgan
de la punta de la hierba
como si fuesen las perlas ensartadas
por la aguja de esmeralda. (*Pālita*).

Las perlas que se extraían de la cabeza del elefante eran muy valiosas (*GS. 173*):

Con aretes de pluma de pavo real,
la joven esposa del cazador se pavonea
en medio de las otras esposas,
que visten ornamentos hechos
con perlas de elefante. (*Poṭisa*).

Otra piedra preciosa que se menciona es el zafiro (*GS. 310*):

Una persona no sólo se conquista
por sus cualidades, sino también por lo que es.
Sin mostrar interés en los zafiros hermosos,
los pulinda prefieren los frutos de los *guñja*. (*Samariṇasa*).

También hay referencias a otras piedras preciosas (*GS. 671*):

Al no encontrar ninguna
otra situación en sus senos
turgentes y redondos, el collar

de perlas sólo baila en ellos como
las burbujas espumosas en el río Jamuṅṅā.

Asimismo, hay versos en que se menciona un tipo particular de collar llamado *kaṅṅṅhiā* (en sánscrito *kaṅṅṅhikā*), hecho de rubíes y esmeraldas (*GS.* 75):

¡Ve, la parvada de loros
desciende de la bóveda celeste
como si fuese un collar de rubíes
y esmeraldas que penden
del cuello de Siri en el cielo!

Las mujeres también solían usar aretes de oro (*GS.* 398):

Un par de tallos de palmera,
como aretes de oro, se sostiene
en las orejas hermosas y rosadas abrazando
las mejillas por el deseo de tocarlas.

Los lotos rojos eran adornos apreciados por las personas (*GS.* 176):

Tú, que soplas el polen de los lotos rojos
que el viento levanta de sus oídos,
y con los ojos cerrados, insaciable los besas,
¿no eres acaso uno de sus dioses? (*Pālita*).

Los lotos azules son flores preciosas que servían como adornos (*GS.* 323):

Si sus ojos no fuesen capullos en el dulce
placer de contemplar a su amado, entonces
¿por qué no observan los lotos azules
que penden de sus orejas? (*Vasanteaseṅa*).

Las hojas del árbol *jamvū* también eran ornamentos para las mujeres (*GS.* 180):

Se opaca el esplendor
del rostro de la morena,
quien contempla con sus ojos
entreabiertos al hijo de la campesina
que camina alrededor con una hoja de *jamvū*
como un ornamento que pende de su oreja.

El tallo de palma también se empleaba para confeccionar adornos (*GS.* 398):

Un par de tallos de palmera,
como aretes de oro, se sostiene
en las orejas hermosas y rosadas abrazando
las mejillas por el deseo de tocarlas.

De igual modo, se usaban collares de enredaderas y cadenitas de oro (*GS.* 28 y 211):

En donde el esposo deseó
colocarle collares de enredaderas frescas,
la joven novia vio la piel erizada de su amante
en cada parte de su cuerpo. (Paṇāma).

Nadie ha obtenido el dulce placer sexual
de ascender tus caderas.
Tu cadenita de oro abraza la magnanimidad
en el agua y en el fuego. (Vāsavarāja).

El oro siempre fue un material muy utilizado en los adornos y solía acompañarse de piedras preciosas (*GS.* 628):

¡Verano, ayuda a los encuentros amorosos
sacando agua y llenando las malezas

con hojas tiernas; tú, piedra filosofal,
oro de la dicha, nunca perecerás!

La actividad del orfebre se menciona en el *Gāhāsattasāi* (GS. 191):

Las personas que ni siquiera
saben saludar son menos valoradas
por la gente; como los balances
de los orfebres, aunque sin el *akkhara*,
son soberbios de los *kham̐dha*. (Pāvachhīla).

El joyero se desprestigia cuando frota las esmeraldas con otras
joyas y las ofrece como piedras comunes (GS. 629):

¡Esmeralda, un curso
de joyeros ineficaces
te ha enterrado mucho tiempo
en la piedra y ahora no eres más
grande que una semilla de sésamo!
¿Qué puedo decir de tu valor?

El uso de artículos de madera se hace evidente a partir de la men-
ción del serrucho y el hilo que utilizaban los carpinteros para medir
(GS. 153):

Cuando su corazón está partido
insoportablemente por el serrucho de la separación,
sus lágrimas, ennegrecidas por el *kajjal*,
se manifiestan como el hilo de la medición. (Sāhilla).

En el *Gāhāsattasāi* también aparecen mujeres que fabrica-
ban guirnaldas y que solían venderlas en un mercado al aire libre
(GS. 599):

Ansioso de contemplar los hermosos
miembros de la tejedora de guirnaldas,

el joven amable está a su alrededor
con la excusa de preguntarle
los precios de las flores.

En la sociedad del rey Hāla, la pintura y la música estuvieron muy presentes. Prueba de ello son los versos donde se habla de los retratos pintados en las paredes de las casas (*GS.* 217):

Se debería tener un amigo que,
aun en la adversidad, en todo momento y lugar,
no te dé la espalda como el retrato
pintado en la pared. (*Pālita*).

Otro verso da testimonio del uso continuo de los retratos (*GS.* 485):

Mi corazón habita en tu corazón,
mi mirada se enclava en tu rostro
como si estuviese pintado en un cuadro,
mas mi cuerpo mengua sin tus abrazos.

Las pinturas descoloridas también se mencionan en esta antología (*GS.* 614):

La virtud de esta pintura
descolorida es que la persona
que sostiene a su amante
entre sus brazos ni siquiera
por un momento lo deja.

Se puede pensar que los pintores empleaban muy bien el color. Hay un verso que se refiere a sus instrumentos, como el pincel y los lienzos (*GS.* 658):

Cualquier cosa que la mente desee
pintar en el lienzo del corazón
con los pinceles de la esperanza,

como un niño juguetero,
se borra con una sonrisa traviesa.

Otro verso se refiere al rostro del ser amado como si fuese una pintura en el cielo (*GS.* 531):

A cualquier parte del cielo que mire
surges delante de mí como si estuvieses
pintado; toda la bóveda celeste parece
traerme una cadena de imágenes tuyas.

La música, como actividad cultural y social, es muy importante y también está presente en el *Gāhāsattasāi*. Los músicos de los tiempos antiguos utilizaron una especie de tambor para producir un sonido dulce y especial (*GS.* 253):

Mientras un vil, de doble moral,
tenga comida, suena dulce;
cuando se la acaba, el canalla
suena mal como un tambor.

En otro verso se describe la manera de tocar la *viṇā* con los dedos (*GS.* 561):

El enjambre de moscos,
sobre los hombros del búfalo,
zumba cuando éste frota sus cuernos
trémulos produciendo un zumbido
como el de la *viṇā* cuando la tañen.

Las flautas de aliento también son parte fundamental del repertorio musical de las aldeas (*GS.* 558):

La cesta se redujo a cenizas,
los garbanzos no se han tostado,
mi amado se ha marchado y

la molona de mi suegra
aún está en casa: es como
tocar una flauta para sordos.

En un verso se describe al héroe como un tesoro de todo arte (GS. 421):

Contemplantarlo es alegría para mis ojos,
tocarlo con mis manos me pone feliz
y no imploro para conquistarlo,
porque es mi luna amada,
como el tesoro de todo arte. (Rājarasika).

Al parecer, había maestros que se dedicaban a enseñar todo tipo de artes (GS. 477):

Al hacer el amor con múltiples y confusos
placeres, ¿quién es el maestro que instruye
a las mujeres? Uno puede aprender cualquier
cosa simplemente mostrando algo de afecto.

El arte de hacer el amor también era importante no sólo socialmente sino culturalmente (GS. 590):

¡Mamá, el perico repitió delante
de sus papás el elogio de mi arte de amar;
en ese momento no supe
qué hacer ni dónde meterme!

En el siguiente verso se menciona a una joven damisela que solía aplicar cera en sus labios durante el invierno para esconder las mordidas hechas por su amante (GS. 458):

Con el pretexto de colocarse
un poco de ungüento, lentamente,
con su dedo trémulo, la doncella

aplica un vendaje en las heridas
de sus labios adornados con signos de amor.

El *Gāhāsattasāi* muestra un aspecto relevante no sólo de la vida social sino también de la educación de las personas. En la vida social y cultural, la educación forma parte del crecimiento y el desarrollo emocional de los seres humanos, y estos elementos interactúan siempre en el seno de la sociedad. Un ejemplo de ello es el verso que habla de los que reciben una mala educación y las consecuencias de ésta (*GS.* 191):

Las personas que ni siquiera
saben saludar son menos valoradas
por la gente; como los balances
de los orfebres, aunque sin el *akkhara*,
son soberbios de los *khamdha*. (*Pāvachhīla*).

Por el contrario, hay personas que se alegran de estudiar las composiciones poéticas y a las que les encantan las discusiones que les permiten entender las diferentes figuras retóricas y deleitarse con un buen *kavva* (*GS.* 428):

¿A qué corazón no cautivarían
los senos de una mujer,
placenteros al tacto, pesados,
compactos y muy bien decorados
como un buen *kavva*?

El siguiente verso revela un manejo excelente de la elocuencia (*GS.* 450):

Tía, sus palabras pueden ser
las mismas, pero suenan muy
distinto, porque dependen de su
sentido, unas con afecto, otras con injuria.

La astrología también formaba parte de la educación en la antigua India. Los astrólogos solían hacer sus cálculos de acuerdo con los signos zodiacales (*GS.* 435):

¿A dónde se fue el disco solar?
 ¿En dónde desaparecieron
 la luna y las estrellas? Las lluvias
 dibujan, como las marcas de cálculo,
 las líneas de grullas en el horizonte.

El martes se consideraba no propicio para los viajeros, por lo que ese día no solían iniciar ningún viaje (*GS.* 261):

Malos augurios: martes y días lluviosos
 complacen a los viajeros, quienes están
 ensimismados en el dulce goce de acariciar
 los senos redondos de sus esposas. (*Duvviḍḍhaa*).

La gente pensaba que, durante los eclipses, la luna era devorada por un planeta llamado Rāhu (*GS.* 319):

¿De dónde provienen las ofensas
 de la boca de un buen hombre
 enardecido por el enojo?
 Los rayos de la luna vierten ambrosía
 aun cuando están en la boca de Rāhu. (*Avantivamma*).

En el *Gābhāsattasāi*, se consignan muchos adagios y proverbios que empleaba la gente de las aldeas (*GS.* 240, 243 y 542):

Las matronas arruinaron a mi esposo,
 como un jarro de azufañas en la mano de un ciego;
 ahora están celosas de mí. En verdad, la capucha
 de la cobra comienza en la cola. (*Aṇurāa*).

La gentileza es el acto del maestro,
 el corazón de los amantes,
 la tolerancia de los fuertes,
 la palabra de los sabios
 y el silencio de los ignorantes. (Sundara).

La caña de azúcar y las buenas
 personas producen dulzura al paladar,
 logran crear placer y felicidad
 en el corazón, generan sabor y afecto,
 aun cuando las opriman y acosen.

Es preciso abordar a continuación el tema del matrimonio. En esta antología se hace referencia a las mujeres que solían cantar canciones auspiciosas acompañadas con el laúd para obtener un buen matrimonio (*GS.* 644):

¡Mira, cuando las cantantes comienzan
 a entonar las canciones de boda, a la joven
 novia se le eriza la piel, como si ellas
 quisieran escuchar el nombre del novio!

Para deleitarla, en estos versos, las cantantes comunican a una mujer que es el momento de casarse (*GS.* 645):

¡Creo que los matorrales de caña,
 así como mis jóvenes enamorados
 se burlaron de mí cuando escucharon
 la solemne canción de bendición
 en la víspera de mi boda!

Al cuarto día de la ceremonia después del matrimonio tiene lugar la primera separación de los recién casados (*GS.* 646):

Sus manos y las de su novio
 parecen llorar lágrimas

de sudor, muy apretadas
 porque la separación está
 próxima cuando se acerca
 el ritual del cuarto día.

En muchos versos del *Gāhāsattasāi* se pueden leer descripciones de los misterios del nuevo amor entre las parejas que desean casarse (*GS.* 647):

Él no te mira a la cara, ni te deja
 tocarla, ni te dice nada;
 pero, de alguna manera misteriosa,
 deseada es la unión con una joven novia.

En el siguiente verso, el recuerdo del amor de la primera esposa (ahora muerta) no llega a la mente del novio cuando está ansioso por unirse a su segunda esposa, porque se aproxima la celebración nupcial. En realidad, ésta es una situación común a todos los seres humanos (*GS.* 479):

A medida que se acerca el día de su boda,
 sólo piensa en hacer el amor con su nueva
 novia. Y es que el amor compartido con su primera
 esposa ya no ocupa un lugar en su corazón.

En la descripción del matrimonio entre Śiva y Parvatī se observa cómo los novios portan un brazaletes como signo de que son casados (*GS.* 69):

Durante su boda,
 las amigas de Pavvāī sabían que sería feliz,
 porque Pasuvaiṇo tiró lejos
 su brazaletes de la serpiente Vāsui. (Aṇurāa).

Al leer un verso acerca de una novia que eligió a su pretendiente, el poema parece señalar que la mejor opción para las mujeres es desposarse con alguien a quien aman (*GS.* 298):

“Debo entregarme a quien vive en mi corazón.
 ¿No ves, tía, que adelgazo?
 ¿De dónde vendrá la persona
 que habitará en mi corazón?”

Tras decir esto, la adolescente se confundió. (Saccaseṇa).

Desde tiempos antiguos, en muchas partes de la India fue muy relevante la costumbre de quemar los cuerpos de los muertos en la pira funeraria. Durante la cremación, las mujeres solían llevar ropa y adornos que indicaban su viudez (*GS.* 407, 104 y 635):

Con su cuerpo, que sudaba por el deseo
 de abrazar fuertemente a su amado
 después de que murió, la hija del señor
 de la casa apaga el fuego
 de su pira funeraria. (Aṅṛā).

Una mujer, que llora amargamente,
 colecta las últimas flores de la estación
 del árbol *mahua*, pero al verlas le causan
 dolor, como si fuesen los huesos de su amante
 en la pira funeraria. (Siribala).

Cuando la amada estaba a punto
 de seguirlo en la muerte, su marido
 se levantó a la vida y convirtió el símbolo
 de viudez en el de una casada dichosa.

Se conoce un verso que habla sobre la hermana de un jefe de familia que abrazó a su esposo muerto antes de tomar la decisión de quemarse en la pira funeraria. Cuando moría el esposo, todas sus viudas se vestían con ropas que marcaban su viudez antes de seguir a su marido en el camino de la muerte lanzándose a la pira funeraria (*GS.* 407 y 449):

Con su cuerpo, que sudaba por el deseo
 de abrazar fuertemente a su amado

después de que murió, la hija del señor
de la casa apaga el fuego
de su pira funeraria. (Aṅurāa).

Todas las esposas del dirigente
de los guerreros están adornadas
para seguirlo en la muerte; sin embargo,
incluso en ese momento de amargura cruel,
sus miradas se hunden en su amado.

Otra actividad importante para la sociedad y la cultura de la India antigua eran los combates entre fieros luchadores que peleaban con todas sus fuerzas, algo muy común en las aldeas (GS. 686 y 687):

El viejo luchador, con sus orejas destrozadas
por las constantes batallas, sólo tiene que
mostrar sus hombros para que los corazones
de sus oponentes se llenen de miedo.

Esposa del luchador, ¿no te
avergüenzas? Bailas por tu infortunio
que se muestra con el tambor
golpeado por la victoria de tu marido.

Otro verso describe la costumbre que había en la India antigua de mantener a los sirvientes en las casas de las personas ricas. Estos sirvientes intentaban realizar su trabajo de buen humor (GS. 91):

Las mujeres aman a quienes
renuncian a su autoridad,
como sirvientes que buscan apaciguar
a los enojados; pero el resto
de los hombres realmente son una pena. (Māhavī).

Otro verso enseña que se tiene que hablar con prudencia al dirigirse a otras personas, sobre todo si se trata del rey (GS. 396):

Con cautela, como si fuese
 una alta traición al rey,
 un viajero le dijo a otro viajero:
 “Algo, como una flor que
 ha germinado tenuemente,
 está allá donde brotan las hojas
 de los árboles de mango”. (Bahula).

En la India antigua, las personas solían esconder sus tesoros bajo tierra; después de un tiempo, si alguien excavaba por accidente y los encontraba, tanto la tierra como los tesoros pasaban a ser de su propiedad (*GS.* 423):

Tía, en este mundo, ahora
 me siento herida por este amor
 tan frágil, como un tesoro obtenido
 en un sueño, que, en un instante,
 desaparece cuando despierto.

Las ollas eran utilizadas para resguardar el oro (*GS.* 508):

La madre de la joven novia
 se regocija al ver sus mordidas,
 que el viento descubre
 al levantarle su vestido
 como si fuese la revelación
 de una olla con oro.

Es natural pensar que, si había saqueos y robos, los propietarios tenían que tomar muchas medidas de seguridad, así que algunas veces ponían serpientes o dragones para proteger sus tesoros (*GS.* 577):

Lascivamente los ladrones,
 con miedo y deseo, contemplan
 los senos de la esposa del héroe,

como si fuesen las ollas de oro
custodiadas por un dragón.

Si alguien encontraba una vasija con tesoros ya excavados, los robaba sin importar que agraviara a los propietarios (*GS.* 373):

En la casa vacía que dejó su esposa
muerta, el hijo del labrador se consume
por el dolor contemplando los lugares
donde solían hacer el amor,
como un tesoro arrebatado. (*Ñāhahatthi*).

En el *Gābhāsattasaī* hay poca información para poder realizar un estudio profundo de la filosofía y la vida religiosa en tiempos del rey Hāla. Sin embargo, se conocen muchos versos que hablan de la adoración de diosas y dioses a los que aún hoy se les rinde culto en la India. Es necesario mencionar algunas de las deidades más importantes para el hinduismo. En el ámbito cultural y social, es fundamental citar a Kṛṣṇa (Kaṇha), uno de los avatares del dios Viṣṇu, y a su consorte Rādhikā o Rādhā (Rāhiā), los cuales como pareja no eran aún tan populares, pues a lo largo del *Gābhāsattasaī* sólo se les menciona juntos en un verso (*GS.* 89):

Con el soplido de tu boca, oh, Kaṇha,
quitaste el polvo de los ojos de Rāhiā,
apartaste el orgullo y llenaste de sinceridad
la tez de las otras pastoras. (*Poṭṭisa*).

Desde tiempos antiguos, Rādhikā representa a las pastoras, que se relacionan con Kṛṣṇa. Sin embargo, las referencias a Kṛṣṇa son más frecuentes, pues claramente es una de las deidades principales, asociada íntimamente con la vida rural, por lo que los habitantes de las aldeas lo veneran plenamente. El amor devocional con el que las pastoras (*govī*, en sánscrito *gopī*) envuelven a Kṛṣṇa está muy bien definido en los versos del *Gābhāsattasaī*. En un pasaje, esta deidad se compromete a bailar con su pastora favorita, quien llena de besos su

imagen. En el transcurso de la danza, Kṛṣṇa se multiplica para bailar con todas al mismo tiempo (*GS.* 114):

La hábil *govī*, que está muy cerca,
besa la imagen de Kaṇha que se refleja
en las mejillas de las pastoras,
con el pretexto de elogiar la danza. (*Guvāra*).

La esposa de Nanda, Yośadā (Jasoā), además de sentir un afecto devocional por Kṛṣṇa, como si el dios fuese su hijo, siempre anheló que su propio hijo, Dāmodara (Dāmoara), se pareciera a Kṛṣṇa. Cuando Yośadā expresó sus sentimientos, la mujer de Vraja (Vaa, el pastor Dāmodara) sonrió en secreto por el gran parecido de éste con Kṛṣṇa (*GS.* 112):

“Aún hoy Dāmoara es un niño”,
esto dijo Jasoā cuando coquetamente sonrió
al ver la cara de Kaṇha, y, en secreto,
se rieron las mujeres de Vaa. (*Vidhiviggaha*).

En otro verso, Kṛṣṇa (la figura del amante principal de las pastoras) se describe como un ser orgulloso de su buena suerte al conquistar rápidamente a las doncellas y saber discernir entre las virtudes y los vicios (*GS.* 447):

¡Si, triunfante de tu buena suerte,
te gusta pasear por el establo
y puedes atrapar los méritos
y los deméritos de las mujeres,
adelante, Kaṇha!

Un poeta describe bellamente el momento en que Mahumaḥaṇo, en sánscrito Madhumatha (Kṛṣṇa), llegó a la edad madura para casarse y se aproximaba el día de su boda. Una joven pastora ocultó de Yośadā la relación que tenía con Madhumatha, lo cual hace suponer que Yośadā llevaba una relación amorosa con Kṛṣṇa.

Esta acción concuerda con la prohibición social de las relaciones fuera del matrimonio (*GS. 657*):

Cuando el tiempo de matrimonio
está próximo y Mahumahaṇo
se está convirtiendo en hombre,
las jóvenes pastoras niegan
ser familiares de Jasoā.

Otro verso compara el color del cuerpo de Madhumatha con el color de Viñjha (en sánscrito Vindhya), una montaña ennegrecida por el hollín de los campos quemados (*GS. 117*):

La cordillera Viñjha, aun con su cuerpo
ennegrecido por sus bosques quemados,
brilla por sus nubes blanquecinas,
como si Mahumahaṇo se rociara
con la leche batida del Océano de Leche. (*Hāla*).

El Jamuṇā (Yamunā) es un río que se menciona en el *Gābhāsataśai* y es muy famoso por las aventuras amorosas que tienen lugar ahí entre Kṛṣṇa y las pastoras (*GS. 671*):

Al no encontrar ninguna
otra situación en sus senos
turgentes y redondos, el collar
de perlas sólo baila en ellos como
las burbujas espumosas en el río Jamuṇā.

No cabe duda de que los versos dedicados a Kṛṣṇa hablan de un culto muy antiguo de este dios, así como de su relación con las pastoras. Existe otro verso que se refiere a Kṛṣṇa como un guerrero, a semejanza del Kṛṣṇa del *Mābhārata* (*GS. 443*):

El terrible viento vernal del sur sopló
y fortuitamente alcanzó al viajero,
que sufre como el señor de los *kuru*.

Uno de los avatares de Viṣṇu (Hari) que se mencionan en esta antología es Vāmana, el enano que con astutas palabras engaña al demonio Bali (GS. 406):

Hari triunfa en su forma
de enano y se regocija
con los ejércitos celestiales,
manifestando malicia y destreza
para eludir al demonio
Bali con sus palabras. (Bhojaa).

En otro verso se vuelve a mencionar a Vāmana. Se trata del culto a Viṣṇu, porque el verso alude a un ofrecimiento de flores a sus pies (GS. 411):

Veneren el tercer paso de Hari, mientras,
sin ser su morada el globo terráqueo,
ha permanecido suspendido en el éter
por largo tiempo, reverenciado con ramos
de flores como las estrellas. (Uahi).

En otro verso se menciona la manera en que Madhumathana (Viṣṇu) se extiende por los cielos en forma de Vāmana, tras vencer al demonio Bali mediante una perfecta metáfora con senos de mujer (GS. 425):

Su par de senos
primero fueron pequeños,
iguales a Vāmaṇa,
después florecieron
completamente, como cuando
Mahumahaṇo destruyó a Bali.

Viṣṇu aparece con su consorte Lakṣmī (Lacchi) cuando en su pecho brilla la joya *kaustubha* (*kotthaba*), que se asemeja al rostro de Lakṣmī (GS. 151):

Homenajeen a (Viṣṇu), en cuyo pecho
 está el rostro de Lacchi reflejado
 en la joya *kotthaba*, donde fulgura el ciervo
 como el disco lunar o el disco solar. (Nikalāṅka).

Los versos que inician esta antología hablan de Pasuvaiṅo, en sánscrito Paśupati (Śiva), y Gaurī (Gori), lo que hace pensar que el rey Hāla era seguidor del culto a Śiva. En estos versos se puede ver que la cara de loto de Gaurī se refleja en el estanque durante la tarde (GS. 1). También en el penúltimo verso, que cierra la antología, se habla de la devoción a Śiva (Hara) a través del *manta* (*mantra*) (GS. 699):

¡Reverencien al crepúsculo ofreciendo a Pasuvaiṅo agua,
 sostenida como una copa entre sus manos,
 donde se refleja la cara lunada de Gori,
 sonrojada y enojada por los celos,
 como un loto carmesí capturado para la ofrenda! (Hāla).

¡Saluden a Hara, que escapa en un *manta*,
 cuyos labios palpitan con disimulo cuando
 el rostro de loto de Gori aparece en un reflejo
 del *añjali* de agua recogida para el crepúsculo!

Otro verso habla de la buena fortuna de Pavvaī (Parvatī) para conseguir el amor de Paśupati (Śiva) (GS. 69):

Durante su boda,
 las amigas de Pavvaī sabían que sería feliz,
 porque Pasuvaiṅo tiró lejos
 su brazalete de la serpiente Vāsui. (Aṅurāa).

En otro verso se menciona al señor Pamahāhiva (Śiva), listo para ofrecer, en la tarde, la satisfacción de la prueba de agua de Gorī, como si se tratara de la promesa de fidelidad del dios a la diosa (GS. 448):

Saludos a Pamahāhiva, quien sostiene
la prueba de agua en el puño izquierdo,
esparciéndola y ofreciéndola durante el crepúsculo
para la satisfacción de Gorī.

En el *Gāhāsattasāi*, los poetas y las poetisas describen los momentos eróticos y amorosos de los dioses y diosas. Por ejemplo, hay una bella escena en la que Ruddha, en sánscrito Rudra (Śiva), intenta quitarle la ropa interior a Parvatī, cubriéndole los ojos con las manos, mientras ella besa su tercer ojo (*GS.* 455):

¡Que triunfó el tercer ojo de Ruddha,
al cual Pavvaī besó apasionadamente,
mientras cubría sus otros dos ojos
con sus manos cuando su vestido
resbaló al calor del juego del amor!

La idea de Brahmā como el Creador también aparece en esta antología (*GS.* 235):

En la separación ella es veneno,
en la unión es ambrosía.
¿Cómo le hizo Brahmā (el Creador)
para combinar estos dos
brebajes en mi amada? (Hāla).

Durante el tiempo de Hāla existieron muchos templos o lugares de adoración dedicados a diferentes deidades en las aldeas (*GS.* 190):

Ahora que se ha ido, nuestros corazones
están desolados, como las entradas
de los grandes caminos, de los templos
y los patios de las casas. (Amia).

En un verso se mencionan las condiciones deplorables en las que se encuentra un templo que los amantes solían visitar para encontrarse (*GS.* 64):

Por los ruidos de las palomas
ocultas entre las vigas,
el templo en ruinas se queja
como una persona que sufre
un intenso dolor. (Pravaraseṇa).

Es evidente que en la sociedad antigua de la India prevaleció la adoración de diferentes deidades. Así, en un verso se menciona a un amigo que pregunta a cuál de los dioses se parece (GS. 176):

Tú, que soplas el polen de los lotos rojos
que el viento levanta de sus oídos,
y con los ojos cerrados, insaciable los besas,
¿no eres acaso uno de sus dioses? (Pālita).

La gente ofrece a los dioses *jekkārā* (en sánscrito *jayakāra*), es decir, oraciones de actos devocionales (GS. 332):

¿A quién le rindes culto
con tus manos juntas
con el pretexto del sol?
Los actos de devoción a los dioses
no se mezclan con sonrisas
y miradas lascivas. (Viggaharāa).

Desde épocas antiguas, en la India, el sol se ha considerado como una de las principales deidades. En el *Gāhāsattasāi* se encuentra una referencia a un saludo de adoración al dios sol (GS. 655), a cambio de lo cual, como un regalo, el astro otorga luz (GS. 130):

¡Oh, sol, qué vista tan hermosa,
qué fiesta para los ojos, al amanecer
vuelves rojo por todas partes
cuando ha pasado la noche en otro lugar!
Adorno del cielo, señor del día,
te reverenciamos humildemente!

Quando el sol aún brillaba,
 aferrándose a los pies del risueño
 señor de la casa,
 la señora, riéndose, lo detuvo. (Hāla).

En esta antología existen muchas referencias a la luna. El sentimiento caluroso de los amantes y sus seres queridos, los cuales vienen como los rayos lunares, es un tema muy usual y recurrente para los poetas y las poetisas que describen el amor (*GS.* 16):

¡Colmada de ambrosía,
 diadema del firmamento,
tilaa en la cara de la noche,
 sólo acaríciame con tus manos,
 oh, luna, y seré
 tu más grande amor! (Hāla).

La cara de una doncella se compara con la luna (*GS.* 213):

Su rostro es como la luna,
 el sabor de su boca es ambrosía,
 ¿qué cosa se asemeja a su vehemente beso
 tras tomarla de su cabello? (Vāhavarāa).

En un verso hay una idea poética muy particular sobre la luna llena, cuya hermosura mengua cuando comienza a amanecer (*GS.* 68):

El festival no ha resplandecido,
 como la luna llena que apenas
 se asoma, como la pasión, que al final
 deja un mal sabor, como la gratitud
 cuando no hay obsequios. (Kālaiīva).

En otro verso interesante se dice que la luna vierte su ambrosía aun cuando se encuentra en las fauces de Rāhu durante un eclipse (*GS.* 319):

¿De dónde provienen las ofensas
de la boca de un buen hombre
enardecido por el enojo?
Los rayos de la luna vierten ambrosía
aun cuando están en la boca de Rāhu. (Avantivamma).

No hay duda de que en el *Gābhāsattasaī* se expresa el sentimiento del amor desde varias perspectivas y aparecen varias referencias al dios del amor, Maaṇa (Madana o Kāma), con sus poderosas flechas que penetran profundamente en la mente y el corazón de las personas (GS. 325):

Miles de reverencias
a las flechas de Maaṇa,
las cuales infligen pasión
y dolor, afligen, dan felicidad
y producen amor y regocijo. (Vasantavamma).

El saludo a los pies de Maaṇa es ideal para la persona que desea amor (GS. 441):

Incluso en mi próxima existencia,
oh, Maaṇa, dedicaré toda mi vida
a la adoración a tus pies si
me prometes atravesarlo con las mismas
flechas con las que tú me heriste.

Las señoras de clase alta también pueden sufrir los efectos de las armas de Kāma (GS. 616):

Kāma tensa su arco cuando
las mujeres habitan con sus maridos:
sus caderas tiemblan poco a poco,
sus ojos parpadean lentamente
y suavemente desenredan su cabello.

A partir del compuesto Āryāghara (en sánscrito Āryāgr̥ha) o la casa o templo de Ajjā (Āryā), parece posible pensar que hay una referencia a la diosa Caṇḍikā (*GS.* 172):

El jefe de familia, habiendo conservado
la cuerda de la campana del búfalo muerto
y conducido una manada de cien búfalos,
inmediatamente la dedicó al templo de Ajjā. (Saccasāmi).

En la literatura temprana de la India hay una mención del *ṇaa-ragharadevaa* (en sánscrito *nagaragr̥hadevatā*) o la deidad patrona de la ciudad. Existe un verso que se refiere a esta deidad, vestida con una guirnalda marchita de flores (*GS.* 194):

Incluso ahora eres beato,
como una diosa doméstica
en una ciudad abandonada.
Ella, aún hoy, lleva las guirnaldas
perfumadas que tú, con tus propias
manos, le obsequiaste.

En esta antología hay un solo verso que se refiere a Hutavaha (Agni) y Varuṇa juntos (*GS.* 211):

Nadie ha obtenido el dulce placer sexual
de ascender tus caderas.
Tu cadenita de oro abraza la magnanimidad
en el agua y en el fuego. (Vāsavarāja).

En la misma línea, el mismo Hāla compuso un verso donde mencionó el fuego que quema el altar sacrificial (*GS.* 227):

Si el fuego arde en una cantina,
también lo hará en el altar sacrificial.
En verdad, los seres humanos

no deben ser discriminados
por estar en situaciones deplorables. (Hāla).

Al parecer, durante el tiempo de Hāla y de otros reyes de la dinastía Sātavāhana, disminuyó la influencia del budismo. Es claro que las referencias tienen que ver con diferentes tipos de sacrificios védicos hechos por estos reyes. En una famosa inscripción en piedra de Nāganikā, reina de un emperador del Decán, se menciona la pérdida de interés en el budismo por parte de las sociedades del Decán.¹ Se puede inferir la ausencia total del budismo. No obstante, hay un verso que menciona la congregación de los monjes que caen a los pies de Buda para adorarlo (GS. 308):

La tierra luce por las flores de los árboles
palāsa, semejantes a los picos de los loros,
como si fuesen una congregación de monjes
postrados a los pies del Buda.

No es posible decir con exactitud si el poeta aludió al saludo con desdén. Sin embargo, la referencia puede dar una idea de que el budismo convivió muy poco con la sociedad del Decán en los tiempos de los reyes Sātavāhana. En otro verso se hace una mención peculiar a una mujer *kāvāliāi* (en sánscrito *kāpālikā*) que unta su cuerpo con cenizas de la cremación de su amado (GS. 408):

La *kāvāliāi* novicia no dejaba
de untar su cuerpo con cenizas
que provenían de la pira funeraria
de su amado, por el deseo de tocarlo
con su cuerpo sudoroso. (Hāla).

Al parecer, muchos versos de esta antología permiten inferir que la gente de la India antigua se inclinó por un desarrollo pleno de los

¹ Lüders Inscription No. 1112. Citado en *The Prākṛit Gāthā Saptasatī compiled by Sātavāhana King Hāla*, editado por Radhagovinda Basak en su introducción a la traducción del *Gāhāsattasāi*, p. xxxi.

actos religiosos y que también creía en la consecuencia de la buena suerte en la vida por el poder moral de la piedad (*GS.* 167, 174 y 175):

Caminas hacia el cielo,
rompes, en el río,
las ramas de los árboles *karañja*.
¿Cómo es que tus pies, virtuoso,
tocan aún la tierra? (Hāla).

Hijo, sólo alguien que ha adquirido
mérito en vidas pasadas
puede ganar el amor de las mujeres,
de miradas hechiceras,
de habla seductora, de contoneo encantador
y de sonrisas coquetas. (Vappasāmi).

¡Vienes tranquila, alma pía!
Ahora este perro está muerto
por el salvaje león que habita
en el espeso arbusto en la ribera del Golā.

En un verso del propio Hāla, claramente se sugiere que la vida humana y su periodo de juventud son efímeros y que los días del ser humano no transcurren de igual modo (*GS.* 247):

La vida no es eterna,
la juventud se va y no regresa,
los días pasados no son como los presentes.
¿Por qué el mundo es inhumano? (Hāla).

Para la gente de la India, que cree en los misterios del destino, la idea del ser humano se enfoca en las acciones de los dioses y diosas, lo cual va más allá de lo natural (*GS.* 207):

Cada vez que la luna está llena,
el Creador la desarticula,

para que se vuelva a armonizar
con tu rostro. (Rāahatthi).

Hay también una mención de una persona que cree en el trabajo bien logrado, pues sabe que es responsable de la buena suerte; sin embargo, si el trabajo no se logra, es que el destino es adverso (*GS.* 245):

Créanme, cuando el destino
se vuelve adverso, el trabajo
cumplido de los hombres se disipa.
¿Cómo se puede mantener en pie un acto
como si fuese una pared de arena? (Andha).

En otro verso se indica que, si una persona no realiza adecuadamente su trabajo, esforzándose hasta consumarlo, esa persona no estará segura de atraer abundancia y prosperidad. Bajo la influencia del destino, los seres humanos retratados en esta antología caen en diferentes circunstancias que nunca desearon (*GS.* 132):

Su imagen está en mis ojos,
sus manos en mi cuerpo,
su voz en mis oídos
y su corazón en el mío; en realidad,
¿qué me ha separado de mi destino? (Bamumhagati).

En tiempos antiguos, en la India, las personas se angustiaban por haber cometido una falta o pecado (*GS.* 183):

Ni por un momento
la morena mujer desaparece de mi corazón.
Día tras día el mismo dolor,
como ser perseguido por un oscuro pecado. (Hāla).

Estas personas también creían en los frutos de todas las acciones realizadas desplegadas por el destino (*GS.* 279):

¿Qué debemos hacer cuando
 los frutos dependen del destino?
 Ahora decimos esto: “No hay brotes
 similares a los retoños del *kaṅkelli*”. (Jīvaeva).

En un verso aparece la creencia en las teorías de la vida después de la muerte y en el renacimiento (*GS.* 174):

Hijo, sólo alguien que ha adquirido
 mérito en vidas pasadas
 puede ganar el amor de las mujeres,
 de miradas hechiceras,
 de habla seductora, de contoneo encantador
 y de sonrisas coquetas. (Vappasāmi).

En la antigua India, la construcción de lugares como hostelerías a las orillas de los caminos para suministrar agua a los viajeros fue considerada como un acto de piedad. La vieja costumbre de dar agua a los viajeros era muy común en los tiempos del rey Hāla. Los lugares donde se distribuía el agua se llamaban *pavā* (en sánscrito *prapā*). Las personas encargadas de este servicio voluntario eran mujeres denominadas *pavāliaā* (en sánscrito *prapāpālikā*) (*GS.* 161):

Cuanto más el viajero, con sus ojos
 puestos en ella, abre sus dedos lentamente
 y bebe agua, tanto más
 el fino hilo de agua
 se atenúa aún más. (Bhāḍḍa).

Quiero terminar esta sección diciendo que el retrato social, cultural, económico y religioso de la gente de la India antigua al cual hace referencia el *Gāhāsattasāi* proporciona suficiente información para entender el fondo social y cultural de esta antología.

INFLUENCIA Y RELEVANCIA DEL *GĀBHĀSATTASĀĪ* EN LA LÍRICA SÁNSCRITA

A continuación, analizaré la causa por la cual el *Gābhāsattasāī* se ha convertido en un clásico para algunos poetas y poetisas posteriores. Asimismo, me parece muy importante mencionar que tanto los aspectos sociales como los culturales funcionan como eslabones con las obras posteriores, ya que su presencia permite un nivel análisis que se puede rastrear en otras obras literarias a través de los tópicos o lugares comunes. Antes de empezar, quiero aclarar algunos conceptos importantes, como *literatura* y *clásico*, desde la perspectiva de la filología, lo que me permitirá dilucidar cómo esta obra influye en la tradición poética sánscrita, tanto en la forma como en el contenido.

Para hablar de literatura es necesario realizar un ejercicio histórico a fin de analizar el término. Como casi todos los conceptos que se refieren a la actividad intelectual y artística del ser humano, la palabra *literatura* está fuertemente afectada por el fenómeno de la polisemia, que hace difícil establecer y clarificar su significado. Hay que considerar, en primer lugar, la etimología y la evolución semántica del vocablo. Así, literatura es un derivado erudito del término latino *litteratura*, que, según Quintiliano (*Inst. or.*, II, I, 4), es calco del griego *grammatiké*. El derivado erudito de *litteratura* pasó al español como literatura. En latín, *litteratura* significa “instrucción, saber relacionado con el arte de escribir y leer, o también gramática, alfabeto, erudición”, etc. Se puede afirmar que, fundamentalmente, fue éste el contenido semántico de la palabra hasta el siglo XVIII e.c., ya que se entiende por literatura la ciencia en general (Aguiar 2005, 11-12).

Por su parte, el concepto *clásico* constituye un campo semántico muy amplio y la polisemia resultante dificulta en extremo la tenta-

tiva de aclarar su significado estético-literario. *Classicus* designaba en latín al ciudadano que, por su riqueza considerable, figuraba en la primera de las cinco clases en que la reforma del censo atribuida a Servio Tulio había dividido a la población de Roma. Se trataba, por tanto, de un término sociológico y político, pero que también encerraba, connotativamente, la idea de excelencia y prestigio. Referido a materias literarias, *classicus* aparece por vez primera en el texto de Aulo Gelio, *Noches áticas* (N. A. XIX, 8). La expresión *classicus scriptor*, utilizada por este autor, significa escritor excelente y modelo, como lo es el *kavi*. Se comprende fácilmente la transferencia del vocablo del dominio sociológico al dominio literario: así como el *classicus* era el ciudadano de la primera clase, destacado e importante, así el *classicus scriptor* era el autor que se distinguía por la belleza de sus composiciones literarias —sobre todo se enfocaba en la corrección lingüística de sus obras— y ocupaba, por consiguiente, el primer plano en la república de las letras (Aguiar 2005, 320).

En el bajo latín, *classicus* fue asociado con las *classes* de las instituciones escolares, y así se explica que la palabra haya adquirido el significado de autor leído y comentado en las escuelas. Ése fue el sentido que la palabra clásico tuvo predominantemente durante los siglos XVII y XVIII e.c., aunque la acepción primitiva de autor modelo y excelente no se haya perdido, pues está documentada en algunos textos franceses del siglo XVI e.c. Durante siglos, los autores leídos y comentados en las escuelas, así como los escritores considerados dignos de imitación, fueron preferentemente los griegos y latinos, por lo que no es extraño que el epíteto de clásico haya sido habitualmente concedido a estos escritores (Aguiar 2005, 21).

En nuestros días, el significado de clásico se centra básicamente en la literatura y hace referencia a las letras clásicas o la literatura clásica. Ya desde Aulo Gelio el escritor clásico era aquel que, sobre todo por la corrección de su lenguaje, podía ser tomado como modelo. Tal concepto se formó en la cultura helenística, cuando los filólogos alejandrinos escogieron, entre los autores griegos antiguos, a los que debían ser tenidos por modelos, procediendo al establecimiento de cánones de autores según los grandes géneros literarios. Así concebido, el término clásico se identifica sustancialmente con

la doctrina según la cual la creación literaria debe basarse en modelos, de los cuales se derivan la disciplina y las reglas para el logro de una obra perfecta; éste también es el caso de la tradición literaria india.

Los grandes adversarios de esta concepción clásica de la literatura han sido siempre los “modernos”, es decir, los autores que, confiando en el progreso de la cultura y en el poder creador del ser humano, no aceptan los cánones establecidos ni reconocen el magisterio atribuido a los llamados autores clásicos. Las actuales tendencias de la literatura han confirmado la doctrina de los modernos. Hoy por hoy, es impensable establecer de modo rígido y dogmático un canon de autores, con todas las consecuencias que de ello se derivan. Muchas veces se entiende por autor clásico aquel que puede ser considerado como un maestro de pureza en el idioma y, por lo tanto, como modelo para los que se dedican a escribir. Esta noción, estrechamente emparentada con la literatura, es muy frecuente en la literatura clásica india, sobre todo en las obras que se crearon a partir del siglo I e.c., época en que se manifiesta no sólo el sánscrito como lengua literaria sino también las lenguas denominadas prácritos. Es obvio que el término clásico se basa predominantemente en motivos gramaticales y en factores propiamente literarios o estilísticos. La designación se aplica habitualmente, sin ninguna discriminación, a todos los autores y obras de las literaturas griega, latina e india, entre otras de culturas antiguas. Entre las razones que suelen aducirse en defensa de tal designación se cuentan el equilibrio y la serenidad del espíritu griego, latino e indio. Las literaturas griega, latina e india presentan una variedad tan rica (en la forma y en la sustancia, en su motivación y en sus objetivos) que resulta ingenuo pretender que la designación de clásico encierra, con relación a ellas, un sentido estético-literario coherente (Aguiar 2005, 322-323).

En este sentido, me parece importante subrayar que el concepto literatura clásica evoca en la India las obras literarias sánscritas más destacadas, las cuales se han nutrido del *Gāhāsattasāi*. Ejemplo de ello es el *Āryāsaptasatī*, de Govardhana, quien vivió en el siglo XII e.c. Esta colección contiene setecientos versos, al igual que el *Gāhāsattasāi*. Desde los primeros versos puede observarse claramente la

influencia de una obra en la otra. El verso introductorio del libro primero del *Gābhāsattasāi* es una invocación al dios Śiva (Paśupati) (*GS.* 1), la cual coincide con la que hace Govardhana en el verso VI (*ĀS.* I. 6):

¡Reverencien al crepúsculo ofreciendo a Pasuvaiṇo agua,
sostenida como una copa entre sus manos,
donde se refleja la cara lunada de Gori,
sonrojada y enojada por los celos,
como un loto carmesí capturado para la ofrenda! (Hāla).

Śiva, el vencedor de Kāma,
cuya mente está fija en el rostro
de Gaurī, el sabio que protege
con su collar de serpiente,
conquista con un saludo respetuoso
y con el agua del crepúsculo.

En esta comparación hay que resaltar dos cosas: por un lado, en el verso de Hāla, en *māhārāṣṭrī*, se menciona a Pasuvaiṇo en vez de Śiva, además de que en ambos textos aparece Gaurī o Gori; por el otro, lo que hace Govardhana es copiar la parte en la que Hāla dice: *saṁjhbāsailāñjalim* (en sánscrito: *sandhyāsailāñjalim*). En el texto de Govardhana figura la misma frase con idéntico significado: *sandhyāsailāñjalim*. Como se ha mencionado, para que una obra se considere un clásico, es necesario que influya en los demás textos no sólo en la forma, sino también en el fondo. Es claro que el verso de Hāla está presente en el verso de Govardhana en su forma y en su contenido.

Otro autor que se ve influido por el *Gābhāsattasāi* es Kālidāsa, quien vivió antes del 472 e.c. (Keith 1961, 82). En su obra *Meghadūta* hay un tema de suma importancia que remite al *Gābhāsattasāi*. Se trata de la luna, símbolo central en la poesía india. Cabe señalar que en este verso se presenta como el tópico de una mujer con la cara de luna. Si bien este tópico se repite constantemente en la literatura posterior a esta antología, el *Gābhāsattasāi* es una obra que

marcó el inicio de la lírica prácrita fuera del ámbito religioso, pues describe la vida común de las personas. Hāla dice (*GS.* 16):

¡Colmada de ambrosía,
diadema del firmamento,
tilaa en la cara de la noche,
sólo acaríciame con tus manos,
oh, luna, y seré
tu más grande amor! (Hāla).

Al parecer Kālidāsa repite la misma idea en su obra *Meghadūta* cuando se refiere al rostro de la mujer amada, utilizando una metáfora sobre la luna (*MD.* II. 44):

Fascinado de ver tu cuerpo sobre las enredaderas Priyangu,
tu mirada perpleja como los ojos de una gacela,
la belleza de tu cara como la luna inmortal,
tu cabello decorado con el plumaje de los pavos reales
y los movimientos coquetos de tus cejas
sobre las dulces olas del río; pero ¡oh, mísero de mí!

Ahora una simple cosa. Yo, apasionado, vivo la existente semejanza. Leamos el siguiente verso de Hāla (*GS.* 235):

En la separación ella es veneno,
en la unión es ambrosía.
¿Cómo le hizo Brahmā (el Creador)
para combinar estos dos
brebajes en mi amada? (Hāla).

El verso anterior se parece a otro verso de Kālidāsa que repite la misma idea en su obra *Śṛṅgāratilka*, cuando se refiere a Brahmā, el Creador, como el artífice del comportamiento de su amada (*ŚTL.* 3):

¿Cómo es que Brahmā conformó
tus ojos con pétalos de lotos azules,

tu rostro con lotos, tus dientes con jazmines,
 tus labios con tiernos capullos,
 tu cuerpo con flores *campaka* y te hizo el corazón de piedra?

Otro verso del *Gāhāsattasāi* se refleja en el drama del autor Bhavabhūti, quien vivió durante el primer cuarto del siglo VIII e.c. (Warder 2009, 272-290). La obra de este escritor, llamada *Māla-tīmādhava*, también se ve influida por el *Gāhāsattasāi*. El verso que retoma la idea de la desesperación por el amor que no se halla en el corazón es el siguiente (*GS.* 40):

Su corazón es tu morada,
 sus ojos te contemplan
 y su cuerpo languidece
 por tu ausencia, pues son
 lo que más amas. (Mudda).

La idea del sufrimiento que quema el corazón de los amantes que se separan se encuentra latente en este verso. Es interesante que el verso de la antología hable de las distintas partes del cuerpo. En el texto de Bhavabhūti se menciona no sólo el cuerpo, sino también los sentidos. Bhavabhūti dice (*MM.* I. 41):

[...] aquí se despliega en todo mi cuerpo
 esta indescriptible sensación que me quema,
 pues causa mi destrucción; un fuerte capricho
 permanece a través de la percepción de los sentidos [...]

Un tema muy recurrente que se origina en el *Gāhāsattasāi* es la relación amorosa de los amantes en el lecho. Los amantes expresan sus sentimientos por alegría o placer; a veces también lo hacen por enojo (*GS.* 20):

¡Querido, con tus ojos cerrados,
 finges que duermes;
 pero el vello de tu cuerpo se eriza
 cuando beso tus mejillas.

¡Dame otra oportunidad,
no volveré a tardarme! (Candasāmi).

Uno de los autores más importante de la literatura sánscrita retoma este tópico para darle un toque de viveza y sagacidad a su poesía. Se trata de Amaru o Amaruka. No se sabe con precisión quién fue ni cuándo vivió. Sin embargo, hay algunas evidencias de que vivió antes del año 850 e.c. (es la única fecha que se conoce con precisión). Amaru escribió un poemario de cien versos que se ocupan del amor (*Am.* 21):

Están sufriendo los jóvenes esposos, mientras,
en silencio y dándose la espalda, yacen molestos en el mismo lecho;
quieren reconciliarse y expresarse su cariño,
y no lo hacen por orgullo, mas al fin, al mirarse de soslayo,
se cruzan sus miradas y, volteándose entonces bruscamente,
ponen fin a su querella entre risas y abrazos.

Otro tópico que quiero resaltar aquí proviene del *Gāhāsattasāi* y es la relación amorosa entre los amantes. Las fórmulas de construcción también se repiten constantemente (*GS.* 78):

Recordamos que se negaba con la cabeza,
mientras le queríamos besar sus labios,
y sus rizos se balanceaban de un lado a otro,
su rostro era como un loto circundado
por un enjambre de abejas
excitadas por su fragancia.

El recuerdo es un tópico muy común que aparece en la lírica sánscrita. En especial, el poeta Bilhana, en su obra *Caurīsurata-pañcāśikā* o “Los cincuenta poemas del amor furtivo”, remarca la idea del recuerdo como una de las esencias de la lírica sánscrita. En toda su obra, repite la expresión *adyāpi*, “aún hoy”, siempre acompañada de un verbo en tiempo presente, en este caso con el verbo sánscrito *smarāmi*, “recuerdo”. Esto sugiere el acontecimiento del

presente y el suceso del amor que se retoma en la memoria, ya sea de forma negativa o positiva (*Caurap.* 5):

Aún recuerdo sus enormes ojos,
 sus pupilas trémulas moviéndose sesgadas,
 rotando nerviosas al despertar acuciada por el deleite.
 Y la recuerdo luego retozando en la profundidad de la pasión
 como un cisne real en un estanque de lotos,
 y al amanecer despertando cabizbaja de vergüenza.

Leamos el siguiente verso del *Gābhāsattasāi* (*GS.* 445):

¡Ingrato, sinvergüenza, aún hoy contemplo
 el lodo de ese pueblo que pisé durante
 las noches del monzón sólo para complacerte,
 de lo cual no obtuve nada!

La idea de este verso se centra en *ajja vi* (en sánscrito *adya api*), que traduzco como “aún hoy”, lo cual se parece mucho a la fórmula utilizada por Bilhana (*Caurap.* 13):

Aún hoy recuerdo su mirada de soslayo,
 suplicando amor, sus miembros estremecidos
 por la intensidad del deleite.
 Recuerdo, tras el velo caído,
 el ámbito hermoso de sus senos
 y sus labios adornados con mordiscos.

Los anteriores son sólo algunos ejemplos de la gran influencia que ejerció el *Gābhāsattasāi* en la lírica sánscrita. Por ello, quiero terminar diciendo que existen muchas formas de entender la literatura sánscrita a partir de la teoría literaria india y a partir de las obras clásicas, como el *Gābhāsattasāi*. Ya en el mundo indio se comenzó a estudiar razonadamente la poesía y su composición, que se encierra en el concepto de *kāvya*. Las observaciones relativas a las obras literarias se convirtieron en un género que atrajo pronto la atención de

los poetas y las poetisas, cosa explicable gracias a la lectura y la traslación de tópicos, formas y fondos de los textos que actualmente se consideran clásicos. Esto no sólo fue importante para la vida social de la India antigua, sino también para el desarrollo de la literatura sánscrita y prácrita.

EL *GĀHĀSATTASĀI* Y SU LENGUA MĀHĀRĀṢṬRĪ

El *Gāhāsattasāi* del rey Hāla se conoce también como *Gāhākosa* (en sánscrito *Gāthāsaptasatī*, que significa “los setecientos versos”). Esta colección de versos fue escrita en un prácrito denominado māhārāṣṭrī. Por ello, en este apartado me dispongo, a analizar la lengua del *Gāhāsattasāi* no sólo, como ya lo hice en apartados anteriores, desde la perspectiva social, cultural y poética, sino también desde la perspectiva filológica, gramatical y lingüística, y como parte de los procesos del pensamiento de los poetas y las poetisas del *Gāhāsattasāi*. De aquí que sea importante explicar filológica, gramatical y lingüísticamente el māhārāṣṭrī a partir de los versos del *Gāhāsattasāi*.

Una de las partes esenciales del *Gāhāsattasāi* es el artificio poético que representa su lengua, el prácrito māhārāṣṭrī. Como cualquier otra lengua, el māhārāṣṭrī tiene distintas peculiaridades cuando se quiere traducirla, entre las que destacan los compuestos, la sintaxis de casos, los modos, los tiempos verbales y, por supuesto, las formas nominales del verbo, como el participio, el infinitivo y el gerundio. A pesar de su rica y compleja conjugación verbal, el māhārāṣṭrī se muestra proclive a la nominalización, es decir, tiende a sustituir formas finitas del verbo por formas nominales del verbo, como el participio, sobre todo cuando se trata del tiempo pasado (Sircar 1970, 2). Esto se hace mediante palabras tanto declinables como indeclinables, tomando en cuenta que, al igual que el latín, el griego y el sánscrito, el māhārāṣṭrī es una lengua de flexión. Quizá el participio sea el tipo de palabra más versátil y usado que se caracteriza por ser adjetivo en su forma verbal dentro la oración. Como resultado de esta peculiar función dual, un simple adjetivo (que concuerda en género, número y caso con el sustantivo al que califica, el cual podría ser el sujeto de la oración) puede representar una

oración entera por ser también un verbo, puesto que tiene aspecto, tiempo y voz.

El *Gābhāsattasāi* está constituido por siete libros con cien versos cada uno, escritos en metro denominado *ārya*. Esto indica que el pensamiento de esta obra es muy significativo, porque los versos se presentan de una manera sencilla y describen una sociedad inmersa en una vida armoniosa.

Ahora bien, el término “prácrito” se entiende a partir de los gramáticos indios, quienes lo definen como una variedad de lenguas literarias con características comunes. Prácrito deriva de *prākṛita* y *prākṛti*, que significa “elemento”, “base” (Pujol 2019, 643). De acuerdo con estos términos muchos gramáticos han propuesto que la base gramatical del prácrito es el sánscrito (Pischel 1981, 1). A este respecto, Hemaandra dice que el sánscrito es la base de donde se originó y de donde se deriva, es por ello que el término prácrito denomina lo contrario de sánscrito (*PV. I. 1*).

La historia del norte de la India y la historia de las lenguas indoarias podrían dividirse en tres periodos principales: lenguas antiguas, lenguas medias y lenguas modernas. Los textos del periodo antiguo o viejo indoario están encarnadas en la literatura del *R̥gveda*. A este periodo pertenecen también los dialectos hablados, en los cuales se basa la dicción poética de la épica, la más alta lengua literaria (sánscrito clásico) del gramático Pāṇini y de Patañjali y, posteriormente, de Kālidāsa (Woolner 1975, 1).¹

Las lenguas del indoario medio están representadas en la literatura por el pāli y los denominados prácritos. Éstos comprenden todas las lenguas vernáculas que se distinguen por preservar diversos cambios fonéticos. También conservan variaciones gramaticales, las cuales se diferencian totalmente del viejo indoario. Cuando los prácritos comenzaron a cambiar fonéticamente, se inició una nueva etapa en las gramáticas, porque produjeron una nueva lengua, similar a la que ya subsistía desde tiempos anteriores. El conocimiento de estos prácritos se centra en varios registros lingüísticos que

¹ Conviene citar esta división periódica de las lenguas prácritas, que se seguirá para un mejor entendimiento filológico, lingüístico y gramatical del desarrollo histórico de los prácritos.

se refieren a los diferentes lugares y espacios temporales donde se desarrollaron. Estos registros comprenden inscripciones, que también deben considerarse obras literarias. Entre las inscripciones más conocidas se encuentran los edictos del rey Aśoka. Los procesos históricos de los prácritos se centran en parte en la literatura del canon *pāli* del oeste o el canon budista *hīnayāna*, en la literatura del canon prácrito de los *jaina* (Jain 2004, 1-40), en la poesía lírica prácrita, en la épica, en las obras de teatro y en las gramáticas prácritas.

No se sabe con exactitud cuándo comenzó el desarrollo de los prácritos denominados modernos. Sin embargo, para su estudio se ha propuesto como base una clase de prácrito denominada *apabhraṃśa*, descrita por Hemacandra en el siglo XII e.c., algunos poemas escritos en las antiguas lenguas vernáculas, como el hindi, el bengalí, entre otras. Cabe mencionar que el poema más antiguo que se conoce en hindi es el *Prithi Rāj Rasau* de Chand Bardai de Lahore (ca. 1200 e.c.) (Upadhye 1975, 3-14).

Las lenguas del indoario medio se pueden dividir también en tres grupos: 1) el prácrito viejo (*pāli*), 2) los prácritos medios y 3) los prácritos posteriores o *apabhraṃśa*.

- 1) El viejo prácrito incluye: *a*) las inscripciones de la mitad del siglo III a.e.c. hasta el siglo II e.c.; el dialecto de estas inscripciones varía de acuerdo con el tiempo y el lugar, *b*) el *pāli* del canon budista *hīnayāna* y otros trabajos budistas, como el *mahāvamśa* y las narraciones de los *jātaka* (en los *jātaka* o las historias del nacimiento de Buda, los versos *gāhā* preservan formas más arcaicas que la prosa), *c*) el lenguaje viejo de los *sūtra jaina*, *d*) los prácritos de las tempranas obras de teatro, como la de Aśvaghōṣa, de la cual se han estudiado fragmentos provenientes de Asia central.
- 2) Los prácritos medios incluyen: *a*) el *māhārāṣṭrī*, la lengua de la lírica del Decán, que comprende el *Gāhāsattasāi* del rey Hāla, *b*) algunas obras de teatro escritas en los diferentes prácritos (*śaurasenī*, *māgadhī*, etc.) que se encuentran en las obras de *Kālidāsa*, así como en las que sus sucesores, y en las obras

de los gramáticos,² c) los diferentes dialectos de los textos *jaina*, d) el *paśācī* que se utilizó en la obra *Bṛbatkathā* y que se conoce sólo en fragmentos que citan los gramáticos.

- 3) Los *apabhraṃśa*, que no fueron muy usados con un fin literario. Representan el estado de la lengua coloquial, porque las formas más antiguas se encuentran en las obras de teatro, ya que los gramáticos las consideraron muy refinadas y estereotipadas (Woolner 1975, 1-3).

Los *prácritos* (incluyendo el *pāli*) son lenguas sintéticas porque mantienen un sistema de casos. El número de sus formas de casos y formas verbales tendió a disminuir, y se convirtieron poco a poco en lenguas analíticas. El *pāli* y el viejo *ardhamāgadhī* conservan características lingüísticas que desaparecieron del *śaurasenī* y el *māhārāṣṭrī* de la poesía lírica y las obras de teatro. Así, los *prácritos* comenzaron una etapa de ambigüedad que desembocó en las lenguas analíticas de la India moderna. Sin embargo, debido a sus rasgos morfológicos, la lengua *māhārāṣṭrī* se puede trabajar dentro de la poesía lírica del *Gāhāsattasāi*. En efecto, actualmente no existe una gramática del *māhārāṣṭrī* como tal, sino que se estudia a partir de otras gramáticas junto con los demás *prácritos*, porque, aun cuando se ha dicho que los *prácritos* provienen del *sánscrito* (asunto que se ha desmentido), son lenguas muy distintas que se parecen en algunos aspectos lingüísticos. Así que mi estudio gramatical es una revisión que reconstruyo con base en los versos del *Gāhāsattasāi* y de las gramáticas tanto antiguas como modernas.

Para poder efectuar la lectura del texto en lengua *māhārāṣṭrī*, comencé a analizar primeramente aspectos lingüísticos de su fonética, de su léxico,³ de su morfología y de su sintaxis. Quiero resaltar que la gramática del *māhārāṣṭrī* es muy similar a la del *sánscrito*. Sin embargo, es muy fácil encontrar una fuerte tendencia a simplificar los paradigmas de declinación a un solo grupo de temas y la

² Hay pocas obras de teatro escritas en *prácrito*. Estos textos se escribían en *sánscrito* y en ellos se incluían diálogos de personajes que no eran ni el rey ni príncipes en distintos *prácritos* (Jain 1981, 306-336).

³ Este tema lo cristalicé en el glosario *māhārāṣṭrī*-español como parte de este comentario gramatical.

conjugación a un solo esquema de verbos. El caso dativo desaparece y se asimila con el caso genitivo, pero su función prevalece. El nominativo y acusativo plurales tienden a coincidir en su morfología. En cuanto a los tiempos imperfecto, perfecto y aoristo, se han conservado sólo algunos vestigios en los prácritos medios. El número dual desapareció por completo, salvo para el numeral dos. Los verbos *ātmanaiṣadī* sobrevivieron en el viejo prácrito, pero después desaparecieron; sólo quedan algunos vestigios (Woolner 1975, 7). A continuación, comenzaré a describir las formas fonéticas del mĀhārāṣṭrī.

La fonética del mĀhārāṣṭrī

Los fonemogramas del mĀhārāṣṭrī podrían dividirse en tres grandes grupos: consonantes, vocales y diptongos. Al igual que el sánscrito y el hindi, el mĀhārāṣṭrī se escribe en el *abugida* devanagari. Se trata de un sistema fonemográfico cuyo nombre fue acuñado por el lingüista Peter T. Daniels (Rentería 2019, 21). Veamos el siguiente cuadro de la clasificación de los fonemogramas del mĀhārāṣṭrī organizados de acuerdo con su punto de articulación (PP. II. 1-47).⁴

Fonemogramas obstruyentes

	<i>Sordas no aspiradas</i>	<i>Sordas aspiradas</i>	<i>Sonoras no aspiradas</i>	<i>Sonoras aspiradas</i>	<i>Sonoras nasales</i>	<i>Semivocá- licas</i>	<i>Sordas sibi- lantes</i>
Velares (guturales)	क ka	ख kha	ग ga	घ gha	(ङ ṅa)	ह ha	—
Palatales	च ca	छ cha	ज ja	झ jha	(ञ ṅa)	—	—
Retroflejos	ट ṭa	ठ ṭha	ड ḍa	ढ ḍha	ण ṅa	र ra	—
Dentales	त ta	थ tha	द da	ध dha	(न na) ^a	ल la	स sa

^a En algunas ediciones críticas aparecen estos fonemogramas consonántico-nasales. Sin embargo, no es muy común que estén en mĀhārāṣṭrī, por ello los pongo entre paréntesis.

⁴ En este punto quiero aclarar que sólo utilizaré el *abugida* devanagari con el fin de ejemplificar el sistema fonológico del mĀhārāṣṭrī para efectos de difusión y pedagógicos de la lectura. Para los demás temas utilizaré la transliteración.

Fonemogramas obstruyentes

	<i>Sordas no aspiradas</i>	<i>Sordas aspiradas</i>	<i>Sonoras no aspiradas</i>	<i>Sonoras aspiradas</i>	<i>Sonoras nasales</i>	<i>Semivocá- licas</i>	<i>Sordas sibi- lantes</i>
Labiales	प pa	फ pha	ब ba ^b	भ bha	म ma	व va	—

^b En algunos versos del *Gābhāsattasāi* se puede encontrar /b/ en lugar de /v/ o viceversa (Ananthanarayana 1973, 5).

A diferencia del sánscrito, el mähārāṣṭrī simplificó gran parte de los fonemogramas consonánticos, como las nasales, las sibilantes y la semivocal /y/.

En el mähārāṣṭrī se pueden encontrar las siguientes observaciones con respecto a los fonemogramas consonánticos:

- 1) Todos los fonemogramas consonánticos se utilizan a principio de palabra, excepto /ṭ/, /ḍ/ y /ḍh/, cuyos casos son muy raros, pero llegan a presentarse.
- 2) A mitad de palabra no se localizan los fonemogramas consonánticos /ṭ/, /kh/, /ṭh/ y /th/, y raramente se pueden encontrar /c/, /ch/, /j/, /jh/ y /ph/.
- 3) Los fonemogramas consonánticos sordos pueden mezclarse con alguna de las nasales, haciendo consonantes dobles.
- 4) Los fonemogramas consonánticos aspirados y no aspirados aparecen a mitad de palabra.
- 5) Los fonemogramas consonánticos nasales y los fonemogramas consonánticos /v/, /l/ y /s/ pueden hallarse en la misma palabra.
- 6) Sólo la /m/ aparece al final de palabra, pero depende de la terminación del caso y gracias al *sandhi* puede presentarse como un *anusvāra* /m̄/. En algunos casos se encuentra, en vez de /m/, el *anunāsika* (ँ). Estos rasgos subfónicos del mähārāṣṭrī, se pronuncian nasalizando la vocal que los antecede y representan las nasales velares, palatales y dentales (Pischel 1981, 60-68).
- 7) También aparece el *avagraha* (ऽ), el cual marca la elisión de una /a/.

- 8) El *visarga* (:) se perdió, como se puede observar en las tablas de declinación y conjugación.

Ahora continuaré con el análisis de algunos ejemplos de uso de los fonemogramas consonánticos en distintas palabras que tomé de los versos del *Gāhāsattasāi*:

/k/ y /g/:

Inicial: /kaa/ “hecho”, /kahaṁ/ “cómo”, /gaā/ “ido”, /gehaṁ/ “casa”.

Media: /-kavvaṁ/ “poesía”, /-gīvā/ “cuello”, /saka-/ “con el cuello”, /maragaa/ “esmeralda”.

Fonemogramas consonánticos dobles: /mukkaṁ/ “esmeralda”, /maggo/ “camino”.

Fonemograma consonántico con una nasal: /vaṁka/ “sinuoso”, /bhuaṁga/ “serpiente”.

/c/ y /j/:

Inicial: /carai/ “él, ella, ello se mueve”, /jarā/ “vez”, /cāo/ “arco”, /jāva/ “hasta ahora”.

Fonemograma consonántico doble: /vacca/ “ve” (imperativo, segunda persona singular), /vijjū/ “relámpago”.

Media: /-citte/ “en la mente”, /-jāā/ “esposa”.

Fonemograma consonántico con nasal: /kaṁcua/ “blusa”, /bhumaṁjasu/ “alégrate” (imperativo segunda persona singular).

/ṭ/ y /ḍ/:

Inicial: únicamente /ḍ/ /ḍahai/ “él, ella, ello quema”.

Media: únicamente /ḍ/ /-paḍimā/ “imagen”, /vaḍa-/ “árbol *ban-ya*”, cambio del fonemograma consonántico medio /ḍ/ al fonemograma consonántico /ḷ/ /garuḍa/ = /garuḷa/.

Con una nasal: /veṇṭa/ “tallo”, /maṇḍala/ “círculo”.

/t/ y /d/:

Inicial: /taha/ “así”, /deva/ “dios”, /tumaṁ/ “tú”, /daṭṭhaṁ/ “visto”.

Media: /-taru-/ “árbol”, /-deha-/ “cuerpo”, /-tala-/ “final”, /-daṁsaṇa/ “vista”.

Reduplicación de este fonemograma consonántico: /putti/ “hija”, /chiddam/ “agujero”, /rittā/ “perdido”, /ṇiddā/ “sueño”.

Fonemograma consonántico con nasal: /cimtei/ “él, ella, ello piensa”, /rumda/ “vasto”.⁵

/p/:

Inicial: /pio/ “querido”, /puṇo/ “una vez más”.

Media: /-paṇimā-/ “imagen”, /kāpurisa/ “mala persona”.

Fonemograma consonántico doble: /sappo/ “serpiente”.

Fonemograma consonántico con nasal: /jampai/ “él habla”.

/kh/ y /gh/:

Inicial: /khara-/ “cruel”, /khala/ “pícaro”, /ghara/ “casa”, /gholai/ “él, ella, ello rueda”.

Media: /-ghaṇa-/ “firme”.

Fonemograma consonántico sorda gutural no aspirada y aspirada: /bhikkhu-/ “mendicante”, /-aggha-/ “agua que se le da al huésped”.

Fonemograma consonántico con nasal: /-saṅgha-/ “grupo”.

/ch/ y /jh/:

Inicial: /chittam/ “tocado”, /jhatti/ “una vez”, /chaṇo/ “momento”, /jhaṇa-/ “tintineo”.

Media: /-chāhi/ “sombra”, /-jhaṇai/ “él, ella, ello tintinea”.

Fonemograma consonántico sorda palatal no aspirada y aspirada: /accheram/ “sorpresa”, /ujjhasi/ “son llevados”.

Fonemograma consonántico con nasal: /samjhā/ “crepúsculo”.

/ṭh/ y /ḍh/:

Inicial: /ṭhiam/ “estado”, /ḍhakkam/ “tambor”.

Media: /paḍhiuṃ/ “leer”, /daḍha-/ “firme”.

Fonemograma consonántico sorda retrofleja no aspirada y aspirada: /puṭṭhim/ “espalda”, /vaḍḍhai/ “él, ella, ello incrementa”.

Fonemograma consonántico con nasal: /gaṇṭhi/ “nudo”, /saṇḍho/ “eunuco”.

⁵ En estos ejemplos puede aparecer la nasal /n/ con /t/ y /d/. Por ejemplo, /cintei/ “él, ella, ello piensa”, o /runda/ “vasto”.

/th/ y /dh/:

Inicial: /thavei/ “él, ella, ello pone”, /dhāvai/ “él, ella, ello corre”, /thaṇa/ “seno”, /dhaṇuṃ/ “arco”.

Media: /-dhoam/ “pálido”, /-dhārā-/ “arroyo”.

Fonemograma consonántico sorda dental no aspirada y aspirada: /attha-/ “riqueza”, /vuddha/ “Buddha”.

Fonemograma consonántico con nasal: /jāṇanti/ “ellos, ellas conocen”, /caṃda-/ “luna”.

/ph/ y /bh/:

Inicial: /phalai/ “él, ella, ello fructifica”, /bhamai/ “él, ella, ello pregunta”, /phariso/ “toque”, /bhamaro/ “miel”.

Media: /-phala-/ “fruta”, /-bhaṃgura/ “transitorio”.

Fonemograma consonántico sorda labial no aspirada y aspirada: /pupphaṃ/ “flor”.

Fonemograma consonántico con nasal: /sambhāva/ “buena naturaleza”, /sambharaṇa/ “recuerdo”.

Fonemogramas consonánticos nasales: en el mĀhārāṣṭrī no existen los fonemas nasales gutural, palatal y dental, pero se encuentran en grupos consonánticos. Estos fonemas se consideran una variante de la nasal labial /m/ y se sustituyen por /ṃ/.

/ṇ/ y /m/:

Inicial: /ṇāha/ “protector”, /ṇa/ “partícula negativa no”, /mā/ “partícula prohibitiva”, /mālā/ “guirnalda”.

Media: /maṇo/ “mente”, /viṇā/ “sin”, /sama-/ “igual”, /dumo/ “árbol”.

Fonemograma consonántico doble: /dhaṇṇā/ “bienaventurado”, /dhamma-/ “virtud”.

La final: /m/ normalmente se convierte por el *sandhi* en /ṃ/ /talam/ “final”, /ciram/ “por largo tiempo”.

Semivocales:

Inicial: /rakkhai/ “él, ella, ello protege”, /likkhae/ “es escrito”, /ravo/ “sonido”, /lehe/ “en la carta”, /vijjū/ “relámpago”, /visam/ “veneno”.

Media: /karam/ “mando”, /jalām/ “agua”, /ghariṇī/ “esposa”, /pulimī/ “mujer pulinda”, /jave/ “en un apuro”, /kuvīā/ “enfadado”.
 Fonemograma consonántico doble: /kallaṁ/ “al siguiente día”, /savva-/ “todo”.

Fonemograma consonántico nasal: /cuṁvai/ “él, ella, ello besa”.

Fonemogramas consonánticos sibilantes /s/ y /h/ (/h/ también se agrupa en este encabezado porque corresponde a la aspiración de la sibilante).

Inicial: /sattī/ “fuerza”, /hattha/ “mano”, /suham/ “placer”, /horam/ “hora”.

Media: /hāso/ “sonrisa”, /rasai/ “él, ella, ello ruge”, /vāha-/ “cazador”, /vahai/ “él, ella, ello lleva”.

Grupo fonemograma consonántico: sólo /s/ /kassa/ “¿de quién?”, /rassī/ “cuerda”, /uṅha-/ “calor”, /gimha-/ “verano”, /soṅhā/ “nuera”, /vimhao/ “sorpresa”, /alhādo/ “alegría” (PP. III. 1-66).

En cuanto al uso de las vocales en el māhārāṣṭrī, existen las siguientes vocales simples y diptongos con algunas excepciones. Se perdieron dos vocales vibrantes⁶ y dos diptongos (Woolner 1975, 25). También desaparecieron las tres vocales vibrantes retroflejas: /ɾ/, /ɾ̄/ y /l̄/, sólo dos diptongos se conservaron (/e/ y /o/) y se perdieron los diptongos /au/ y /ai/.⁷

Fonemogramas vocálicos simples (PP. I. 1-66):

अ /a/, आ /ā/, इ /i/, ई /ī/, उ /u/, ऊ /ū/

Fonemogramas de diptongos:

ए /e/ y ओ /o/

Los fonemogramas vocálicos en māhārāṣṭrī tienen otra forma de escritura, es decir, tienen una forma diacrítica cuando van en medio

⁶ Vibrante es un sonido articulado producido cuando un órgano articulador, generalmente la lengua, golpea contra una superficie firme de la boca una sola vez (Richards 1997, 440).

⁷ En māhārāṣṭrī, este diptongo sólo se conservó en una palabra, la interjección “¡oh!”: /ai/ (Pischel 1981, 68).

de palabra o al final, como parte de las características del *abugida* devanagari:

La अ /a/ ya no se escribe porque se encuentra dentro del fonemograma consonántico, de aquí el principio de la escritura *abugida*.

La आ /ā/ se escribe ा después del fonemograma consonántico.⁸

La इ /i/ se escribe antes del fonemograma consonántico ि, pero se pronuncia después.

La ई /ī/ se escribe después del fonemograma consonántico िी.

La उ /u/ se suscribe ु.

La ऊ /ū/ también se suscribe ू.

El diptongo ए /e/ se sobreescribe े.

El diptongo ओ /o/ se escribe después del fonemograma consonántico ो.

El uso de los fonemogramas vocálicos en el mĀhārāṣṭrī requiere de las siguientes observaciones:

- 1) Todos los fonemogramas vocálicos pueden iniciar una palabra, salvo la /ū/, que lo hace muy raramente.
- 2) Todos los fonemogramas vocálicos pueden ir a la mitad de una palabra.
- 3) Todos los fonemogramas vocálicos pueden terminar una palabra, salvo las largas, que son raras.
- 4) Antes de los grupos de fonemogramas consonánticos y de los fonemogramas consonánticos dobles siempre aparecen las vocales cortas y las largas no aparecen (Ananthanarayana 1973, 10-11).

Estudiamos los siguientes ejemplos:

/a/ y /ā/:

/amiam/ “néctar”, /āṇamti/ “ellos, ellas conocen”, /hasijjai/ “es reído”, /hāso/ “sonrisa”, /ṇa/ “partícula negativa, no”, /mā/ “partícula prohibitiva”, /ajja/ “hoy”, /ajjā/ “venerable”.

⁸ El círculo punteado señala que ahí se coloca el fonemograma consonántico (Rentería 2019, 23).

/i/ y /ī/:

/iṅaṁ/ “ese, esa, eso”, /īsaṁ/ “envidia”, /tarai/ “él, ella, ello atraviesa”, /taṇuī/ “delgado”, /lihai/⁹ “él lame”, /dīvao/ “lámpara”.

/u/ y /ū/:

/ua/ “ve”, /muha/ “rostro”, /pūriā/ “realizado”, /suṇasu/ “imperativo, segunda persona singular, escucha”, /sāsū/ “suegra”; en algunas palabras la sonante del sánscrito /ṛ/ se sustituye por /u/ en el mähārāṣṭrī, /ṇihua/ “firme” = *nibhṛta* en sánscrito (Woolner 1975, 25).

/e/ y /o/:

Estos dos fonemogramas de diptongos tienden a hacerse largos o breves, dependiendo de las consonantes. Cuando se encuentran con grupos consonánticos o consonantes dobles se pronuncian en dos tiempos y cuando están con las consonantes simples se pronuncian de manera corta, es decir, en un solo tiempo (Ananthanarayana 1973, 11). Revisemos los siguientes ejemplos:

/e/ /mettaṁ/ “sólo”, /eṇhiṁ/ “ahora”, /ei/ “él, ella, ello va”, /ṇeha/ “afecto”, /gaṇe/ “en el cielo”.

/o/ /doccaṁ/ “la función de un sirviente, el hecho de servir”, /poṭṭa-/ “estómago”, /osarai/ “él, ella, ello desaparece”, /gorī/ “Gauri”, /hāso/ “sonrisa” (Pischel 1981, 60-161).

La división silábica

La división silábica del mähārāṣṭrī es similar a la del sánscrito. Sin embargo, citaré las siguientes observaciones para el mähārāṣṭrī:

- 1) Una vocal sola puede constituir una sílaba.
- 2) Antes de vocal, una consonante forma parte de la sílaba.

⁹ Es claro que en mähārāṣṭrī el diptongo /ai/ no existe, pero cuando se encuentra /a/ con /i/ se distinguen fonética y morfológicamente, porque la /i/ es la terminación o el tema de la palabra, de aquí que el mähārāṣṭrī permita el hiato.

- 3) Un fonemograma consonántico intervocálico va con la siguiente vocal, lo que lo convierte en otra sílaba. Por ejemplo, /meho/, palabra constituida por dos sílabas: /me-ho/.
- 4) Para el primer fonemograma consonántico de un grupo de fonemogramas consonánticos dobles intervocálicos, el primero pertenece a la penúltima sílaba y el segundo fonemograma consonántico a la última sílaba. Por ejemplo, /maggo/ contiene dos sílabas: /mag-go/. Ocurre lo mismo con los grupos fonemogramas consonánticos: /ainto/ = /aiṁ-to/.
- 5) El fonemograma consonántico final siempre pertenecerá a la última sílaba. Por ejemplo, /muhaṁ/ está compuesto por dos sílabas: /mu-haṁ/ (Ananthanarayana 1973, 12).

A continuación presento un esquema breve de la fonética del mĀhārāṣṭrī en comparación con el sánscrito, para lo cual me he servido de un glosario simplificado:

<i>māhārāṣṭrī</i>	<i>sánscrito</i>	<i>māhārāṣṭrī</i>	<i>sánscrito</i>	<i>significado</i>
/kh/	/kh/	khara-	khara-	cruel
/kh/	raro /k/	khujja-	kubja-	sinuoso
/kh/	/kṣ-/	khamā	kṣamā	paciencia
/g/	/g/	gaṇa-	gagana-	cielo
/g/	/gr- ^a	gāma-	grāma	aldea
/ch/	/ch/	chāā	chāyā	sombra
/ch/	/kṣ-/	chaṇo	kṣaṇa	momento
/j/	/j/	jarā	jarā	vejez
/j/	/y/	jaha	yathā	como
/j/	/jñ-/	jāṇi-(ūṇa)	jñā-(tvā)	habiendo conocido
/jh/	/jh/	jhatti	jhaṭiti	una vez

^a Para Ananthanarayana, en lugar de usar g < gr, después p < pr, b < br, etc. En el mĀhārāṣṭrī, cuando la /t/ se alterna con otra consonante se pierde (Ananthanarayana 1973, 13).

<i>mābhāraṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>mābhāraṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>significado</i>
/jh/	/dhy/	saṁjhā	sandhyā	crepúsculo
/ṭh/	/sth-/	ṭhia-	sthita-	estado
/ḍ/	/ḍ/	ḍiṇḍimo	ḍiṇḍima-	tambor
/ḍ/	raro /t/	paḍimā	pratimā	imagen
/ḍ/	/ṭ/	paḍaho	paṭaha-	timbal
/ḍh/	/ḍh/	ḍhakka-	ḍhakka-	tambor grande
/ḍh/	raro /th/	paḍhama-	prathama-	primero
/ḍh/	/ṭh/	paḍhium	paṭhitum	leer
/ṇ/	/ṇ/	ṇāī	ṇadī	río
/ṇ/	/-ṇ-/	aruṇa	aruṇa	rojo
/ṇ/	raro /sn-/	ṇeha-	sneha-	afecto
/d/	/d/	daia-	dayita-	amante
/d/	raro /-t-/	parido	paritaḥ	alrededor
/p/	/p/	pai-	pati-	esposo
/p/	/pr-/	paḍimā	pratimā	imagen
/bh/	/bh/	bhāro	bhāra	carga
/bh/	/bhr-/	bhamaro	bhramara-	miel
/bh/	raro /sm-/	bharaṇa-	smaraṇa-	recuerdo
/l/	/l/	salila-	salila-	agua
/l/	raro /r/	muhalo	mukhara-	ruidoso
/v/	/v/	vaṇa-	vadana-	cara
/v/	/b/	vahu-	bahu-	mucho
/v/	raro /m/	vammaho	manmatha	Kāma
/v/	/-p-/	diṇavai	dinapati-	sol
/v/	/br-/	vamha-	brahma-	Brahma
/s/	/s/	hāso	hāsa	risa

<i>māhārāṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>māhārāṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>significado</i>
/s/	/ś/	sesa-	śeṣa-	restante
/s/	/ṣ/	rosa-	roṣa-	enojo
/s/	/śv-/	sāsa-	śvāsa-	alimento
/s/	/śr-/	suvvai	śrūyate	es escuchado
/h/	/h/	hāso	hāsa-	sonrisa
/h/	/-kh-/	suham	sukham	felicidad
/h/	/-gh-/	lahua-	laghuka-	pequeño
/h/	/-th-/	pahio	pathika-	viajero
/h/	/-dh-/	ṇihi	nidhi	tesoro
/h/	/-bh-/	ahiṇava-	abhinava-	fresco
/h/	raro /-ś-/	daha	daśa	diez
/h/	/-s-/	diaha-	divasa-	día
/-kk-/	/-kt-/	mukkaṁ	muktam	liberado
/-kk-/	/-kr-/	sakko	śakraḥ	Indra
/-kk-/	/-kv-/	pikkaṁ	pikvam	momento
/-kk-/	/-tk-/	ukkero	utkaraḥ	montón
/-kk-/	/-lk-/	vakkala-	valkala	ropa
/-gg-/	/-gn-/	lagga-	lagna-	atascado
/-gg-/	/-gr-/	ugga-	ugra-	feroz
/-gg-/	/-dg-/	muggaro	mudgaraḥ	martillo
/-gg-/	/-rg-/	maggo	mārgaḥ	camino
/-kkh-/	/-kṣ-/	bhikkhu	bhikṣu	mendicante
/-kkh-/	/-ṣk-/	pokkharo	puṣkaraḥ	lago
/-ggh-/	/-rgh-/	diggha-	dirghaḥ	largo
/-ggh-/	/-rghy-/	aggha-	arghya-	agua
/-cc-/	/-ty-/	saccaṁ	satyam	verdad

<i>mābhānāṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>mābhānāṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>significado</i>
/-jj-/	/-dy-/	vijjū	vidyut	relámpago
/-jj-/	/-bj-/	kujjo	kubjaḥ	sinuoso
/-jj-/	/-yy-/	sejjā	śayyā	cama
/-jj-/	/-rj-/	kajjo	kārva-	trabajo
/-cch-/	/-kṣm-/	Lacchī	Lakṣmī	Lakṣmī
/-jjh-/	/-dhy-/	majjhaṇṇo	madhyāhna-	mediodía
/-ṭṭ-/	/-rt-/	ṇaṭṭao	nartakaḥ	actor
/-ḍḍ-/	/-rt-/	gaḍḍo	gartaḥ	zanja
/-ṭṭh-/	/-ṣṭ-/	diṭṭhi-	dr̥ṣṭiḥ	señal
/-ṭṭh-/	/-ṣṭh-/	puṭṭhiṃ	pṛṣṭham	espalda
/-ḍḍh-/	/-rdh-/	vaḍḍhai	vardhate	aumentar
/-tt-/	/-kt-/	bhatta-	bhakta-	devoto
/-tt-/	/-tm-/	attā	ātmā	auto
/-tt-/	/-tr-/	mitto	mitram	amigo
/-tt-/	/-pt-/	sutta-	supta-	dormido
/-tt-/	/-rt-/	dhutto	dhūrtaḥ	perverso
/-dd-/	/-dr-/	dariddo	daridra-	pobre
/-dd-/	/-bd-/	saddo	śabdaḥ	ruido
/-dd-/	/-rd-/	cauddaha	caturdaśa	catorce
/-tth-/	/-st-/	vitthaa-	vistr̥ta	amplio
/-ddh-/	/-gdh-/	muddho	mugdhaḥ	inocente
/-ddh-/	/-dhv-/	addhā	adhvā	camino
/-ddh-/	/-rdh-/	addha-	ardha-	mitad
/-pp-/	/-tp-/	uppala-	utpala-	loto azul
/-pp-/	/-pr-/	vippo	vipra-	brahmán
/-pp-/	/-rp-/	sappo	sarpaḥ	serpiente

<i>māhārāṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>māhārāṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>significado</i>
/-pp-/	/-lp-/	appa-	alpa-	pequeño
/-pph-/	/-ṣp-/	pupphaṃ	puṣpam	flor
/-bbh-/	/-dbh-/	sabbhāva-	sadbhāva-	naturaleza
/-bbh-/	/-bhr-/	vibbhamā	vibhramā	modo de andar
/-ṇṭ-/	/-nt-/	veṇṭa-	vṛnta-	tallo
/-ṇṭh-/	/-nth-/	gaṇṭhi-	granthi-	nudo
/-ṇṇ-/	/-ṇy-/	araṇṇa-	araṇya-	bosque
/-ṇṇ-/	/-ny-/	maṇṇu-	manyu-	enojado
/-ṇṇ-/	/-rṇ-/	kaṇṇa-	karṇa-	oído
/-ṇh-/	/-kṣṇ-/	tiṇhaṃ	tīkṣṇam	afilado
/-ṇh-/	/-śn-/	paṇho	praśna-	pregunta
/-ṇh-/	/-ṣṇ-/	uṇha-	uṣṇa-	calor
/-ṇh-/	/-sn-/	ṇhāṇaṃ	snānam	baño
/-mp-/	/-lp-/	jampai	jalmpati	parlotear
/-mm-/	/-nm-/	vammaho	manmathaḥ	Kāma
/-mm-/	/-my-/	sommo	saumyaḥ	agradable
/-mm-/	/-rm-/	kammo	karma-	trabajo
/-mh-/	/-ṣm-/	gimha	grīṣma	verano
/-mh-/	/-hm-/	vaṃha-	brahma-	Brahma
/-ll-/	/-ly-/	kallam	kalyam	siguiente día
/-vv-/	/-rv-/	savva-	sarva-	todo
/-vv-/	/-vy-/	kavvaṃ	kāvyaṃ	poema
/-ss-/	/-ts-/	ussuo	utsukaḥ	impaciente
/-ss-/	/-śm-/	rassī	raśmiḥ	cuerda
/-ss-/	/-śy-/	avassaṃ	avaśyaṃ	ciertamente
/-ss-/	/-śv-/	asso	aśvaḥ	caballo

<i>mābhāraṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>mābhāraṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>significado</i>
/-ss-/	/-ṣv-/	maṇussa-	manuṣyaḥ	hombre
/-ss-/	/-sy-/	tassa	tasya	de este
/a/	/a/	pasu-	paśu-	animal
/a/	/ā/	kavvaṃ	kāvyaṃ	poema
/a/	raro /ā/	taha	tathā	así
/a/	raro /i/	ia	iti	de este modo
/a/	raro /u/	garu-	guru-	pesado
/a/	/ṭ/	daḍha-	ḍḍha-	firme
/ā/	/ā/	pāa-	pāda-	pie
/ā/	/ā/	paḍimā	pratimā	imagen
/i/	/i/	pai-	pati-	señor
/i/	/ī/	alia-	alīka-	falso
/i/	/ī/	issaro	īśvaraḥ	señor
/i/	raro /a/	puṭṭhiṃ	ṣṭham	espalda
/i/	muy raro /u/	puriso	puruṣaḥ	hombre
/i/	muy raro /e/	diara-	devara-	cuñado
/i/	/ṭ/	amiam	amṛtam	néctar
/ī/	/ī/	dīvao	dīpaka-	lámpara
/u/	/u/	muhaṃ	mukhaṃ	cara
/u/	/ū/	uddhaṃ	ūrdhvaṃ	encima de
/u/	/ṭ/	pāuaṃ	prākṛtam	prácrito
/ū/	/ū/	rūaṃ	rūpaṃ	forma
/e/	/e/	teṇa	tena	con (por) él
/e/	raro /a/	sejjā	śayyā	cama
/e/	raro /ī/	eriso	īdṛśaḥ	de este tipo
/e/	/ū/	neura-	nūpura-	cadena

<i>māhārāṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>māhārāṣṭrī</i>	<i>sānscrito</i>	<i>significado</i>
/e/	/ai/	kelāso	kailāsaḥ	monte Kailās
/o/	/o/	rosa-	roṣa-	enojo
/o/	/au/	gori-	gauri-	Gauri
/o/	/va/	do-	dva-	dos

El sandhi en māhārāṣṭrī

El *sandhi* o contracción eufónica es un fenómeno que afecta el nivel fonético de las palabras. El sistema de *sandhi* en māhārāṣṭrī está muy simplificado, a diferencia del sistema del sánscrito, el cual es más complejo (Rentería 2019, 51). Esto se debe a que el *visarga* en māhārāṣṭrī no existe y la gran mayoría de los fonemogramas consonánticos finales desapareció. Sin embargo, quedan algunos fonemogramas vocálicos de *sandhi* dentro de los compuestos, porque, en general, el māhārāṣṭrī utiliza mucho el hiato, ya que éste nace de la pérdida de un fonemograma consonántico o vocálico. Los *sandhi* de vocal más comunes son $a + a = ā$; a o $ā + i$ o $ī = e$; a o $ā + u$ o $ū = o$. El *sandhi* de *anusvāra* es el más común, porque la /m/ final sobrevivió en māhārāṣṭrī, convirtiéndose en *anusvāra* /m̄/, o, cuando la primera palabra termina con /m/ y la siguiente comienza con un fonemograma vocálico, se mezcla la /m/ con el fonemograma vocálico.

La morfología en māhārāṣṭrī

En māhārāṣṭrī se pueden distinguir varias clases de palabras; hay cuatro tipos que se identifican con la flexión de los morfemas (sustantivos, pronombres, adjetivos y verbos) y tres tipos que no permiten dicha flexión (adverbios, preposiciones e interjecciones). Hay dos tipos de flexión de los morfemas: 1) la flexión nominal, que se relaciona con los sustantivos, pronombres y adjetivos, y 2) la flexión verbal, que se relaciona con los verbos. La flexión de morfemas se refleja en el cambio del último elemento en las palabras, lo

que se denomina caso, y la terminación de persona para los verbos. Dicho de otra forma, la flexión del morfema expresa la función que está desempeñando la palabra en la oración, y la persona determina quién realiza la acción en la oración. La parte a la que se adhiere la flexión se llama base o raíz. Las palabras que se añaden a esta base se conocen como prefijos, pues se colocan antes de ella. En el caso de los verbos se denominan preverbios. Las palabras que contienen más de una base se consideran compuestas. Ni la base nominal o verbal ni la flexión del morfema pueden mantener una forma libre o independiente. Sin embargo, la segunda clase de palabras, conocidas como indeclinables, se expresan de manera independiente en la oración, porque no se marcan con morfemas que se representan por los casos (*PP. V. 1-47*).

La declinación en m̄hārāṣṭrī

En esta parte quiero comenzar con la flexión nominal. Ésta se marca por un determinado número de casos; en pocos ejemplos la distinción del género es muy clara. La flexión verbal se marca por el número y la persona, el modo y el aspecto. Existen dos números: singular y plural. A diferencia del s̄nscrito, que tiene dual, en m̄hārāṣṭrī (en general en todos los pr̄cricos) se perdió el número dual (Woolner 1975, 32), pero se mantuvo para indicarlo con el numeral 2 muy parecido al español. Por ejemplo, el siguiente verso muestra el uso del dual en caso instrumental con el numeral 2 en la expresión “con las dos manos”, *dobim̄ batthebim̄* (*GS. 314*):

Cuando lo vea, me cubriré
los ojos con las dos manos.
Pero ¿cómo esconderé
mi cuerpo erizado como
las flores del *kalamba*? (N̄arasīha).

El m̄hārāṣṭrī tiene siete casos: nominativo, acusativo, instrumental, ablativo, genitivo, locativo y vocativo, y tres géneros: mas-

culino, femenino y neutro.¹⁰ A continuación, quiero realizar algunos comentarios generales sobre los casos y su declinación:

- 1) El vocativo singular es la base sobre la cual se construye la flexión nominal. A ella se le adhieren las terminaciones de los casos en singular y en plural.
- 2) La vocal final del caso vocativo determina el tema de la declinación (excepto en el femenino del tema *-ā*), normalmente en los temas en *-a*, *-i* y *-u*.¹¹
- 3) Los tres temas (*-a*, *-i* y *-u*) cubren la mayoría de los sustantivos y no hay temas en consonante, porque se simplifican y se incluyen en los sustantivos con tema vocálico.
- 4) En el femenino no existe distinción entre las formas del instrumental, genitivo y locativo. Sólo por el contexto se pueden determinar las funciones de cada caso.
- 5) El neutro se distingue del masculino únicamente en el nominativo, el acusativo y el vocativo, tanto en singular como en plural.¹²
- 6) Los sustantivos en tema en *-u* se declinan de manera similar a los sustantivos con el tema en *-i* (Ananthanarayana 1973, 22).
- 7) Las consonantes finales de los sustantivos y adjetivos, dentro de la declinación, se pierden (Pischel 1981, 284).
- 8) La gran mayoría de los sustantivos en mĀhārāṣṭrī se clasifica y declina de la siguiente manera: *a*) masculinos y neutros con

¹⁰ El sánscrito mantiene ocho casos: nominativo, acusativo, instrumental, dativo, ablativo, genitivo, locativo y vocativo (Rentería 2019, 35). En mĀhārāṣṭrī, el caso dativo se asimiló con el caso genitivo, es decir, utilizan la misma terminación, pero la función depende del contexto. Sin embargo, en las gramáticas de prácrito (incluyendo la de mĀhārāṣṭrī) el caso dativo sí aparece (Pischel 1981, 291). No obstante, en los versos del *Gāhāsattasāi* no encontré ejemplos de esta última forma, sólo de la primera.

¹¹ El tema se refiere a la vocal que prevalece como característica en toda la flexión nominal.

¹² En el sánscrito sucede lo mismo: los sustantivos neutros se distinguen en los casos rectos (nominativo, acusativo y vocativo). En los demás casos (instrumental, dativo, ablativo, genitivo y locativo), denominados oblicuos, hay las mismas terminaciones tanto en los sustantivos masculinos como en los neutros (Rentería 2019, 35).

tema en *-a*; *b*) masculinos y neutros con temas en *-i* y *-u*; *c*) femeninos con temas en *-ā*, *-ī*, *-ī*, *-u* y *-ū* (Woolner 1975, 33).

A continuación ilustraré en los siguientes esquemas las terminaciones de los casos y después los modelos de declinación en *māhārāṣṭrī* para indicar claramente los conceptos y elementos principales de cada declinación:

<i>Singular</i>	<i>Nom.</i>	<i>Ac.</i>	<i>Abl.</i>	<i>Instr.</i>	<i>Gen.</i>	<i>Loc.</i>	<i>Voc.</i>
Tema en <i>-a</i> : masculino/neutro	-o/-m	-m	-ao	-eṇa	-ssa	-e/ -mmi	∅ ^a
Tema en <i>-ā</i> : femenino	-ā	-m	-āe/-āi	-āe/-āi	-āe/-āi	-āe/-āi	-e

^a Este signo indica que no existe una terminación para el caso vocativo.

<i>Plural</i>	<i>Nom.</i>	<i>Ac.</i>	<i>Abl.</i>	<i>Instr.</i>	<i>Gen.</i>	<i>Loc.</i>	<i>Voc.</i>
Tema en <i>-a</i> : masculino/ neutro	-a/ -ai(m)	-e/ -ai(m)	-ahi/ -ahimto/ -atto	-ehi(m)	-aṇa(m)	-esu	-a/ -ai(m)
Tema en <i>-ā</i> : femenino	-āo	-āo	-āhimto/ -āsumto	-āhi(m)	-āṇa(m)	-āsu	-āo

<i>Singular</i>	<i>Nom.</i>	<i>Ac.</i>	<i>Abl.</i>	<i>Instr.</i>	<i>Gen.</i>	<i>Loc.</i>	<i>Voc.</i>
Tema en <i>-ī</i> : masculino/ neutro	-ī	-m	-io	-ṇā	-ṇo/-ssa	-mmi	∅
Tema en <i>-ī</i> : femenino	-ī	-m	-io	-ṇā	-ie	-mmi	∅

<i>Plural</i>	<i>Nom.</i>	<i>Ac.</i>	<i>Abl.</i>	<i>Instr.</i>	<i>Gen.</i>	<i>Loc.</i>	<i>Voc.</i>
Tema en <i>-ī</i> : masculino/neutro	-io/ṇo	-io/ṇo	-ihimto/ -isumto	-ihi(m)	-iṇa(m)	-isu	-io/ṇo
Tema en <i>-ī</i> : femenino	-io	-io	-ihimto/ -isumto	-ihi(m)	-iṇa(m)	-isu	-io

<i>Singular</i>	<i>Nom.</i>	<i>Ac.</i>	<i>Abl.</i>	<i>Instr.</i>	<i>Gen.</i>	<i>Loc.</i>	<i>Voc.</i>
Tema en <i>-u</i> : masculino/ neutro	-u	-m	-uo	-ṇā	-ṇo/-ssa	-mmi	∅
Tema en <i>-u</i> : femenino	-u	-m	-uo	-ṇā	-ue	-mmi	∅

<i>Plural</i>	<i>Nom.</i>	<i>Ac.</i>	<i>Abl.</i>	<i>Instr.</i>	<i>Gen.</i>	<i>Loc.</i>	<i>Voc.</i>
Tema en <i>-u</i> : masculino/ neutro	-uo	-uo	-uhimto/ -usumto	-uhi(m)	-uṇa(m)	-usu	-uo
Tema en <i>-ū</i> : femenino	-ūo	-ūo	-ūhimto/ -ūsumto	-ūhi(m)	-ūṇa(m)	-ūsu	-uo

Estudiemos los siguientes paradigmas de las declinaciones.
Declinación de *putto m.* (hijo) y de *phala n.* (fruto):

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
Nominativo	putto	puttā	phalam	phalāi
Acusativo	puttam	puttā o putte	phalam	phalāi
Instrumental	putteṇa	puttehi (m)	phaleṇa	phalehi (m)
Dativo ^a	puttāa	—	phalāa	—
Ablativo	puttāo, puttāu o puttā	puttāhi, puttāhimto o puttatto	phalāo, phalāu o phalā	phalāhi, phalāhimto o phalatto
Genitivo	puttassa	puttāṇam	phalassa	phalāṇam
Locativo	putte o puttammi	puttesu(m)	phale o phalammi	phalesu(m)

^a Para Ananthanarayana, el caso dativo en singular no cabe en su esquema de declinación. Sin embargo, Pischel y Woolner sí lo incluyen; por lo tanto, tomaré a estos dos últimos gramáticos como base para el esquema de la declinación en mĀhārāṣṭrī.

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
Vocativo ^b	putta	puttā	phalam	phalāi

^b Sólo Pischel mantiene el caso vocativo en su esquema de declinación del mähārāṣṭrī (Pischel 1981, 291).

Quiero reproducir aquí el siguiente verso como un ejemplo de este modelo de declinación en locativo plural masculino con la palabra *puttesu*, la cual traduzco como “a los hijos” (*GS*. 113):

Raros los varones buenos,
cuyo amor, reflejado en sus divinos rostros,
cultivan día a día y lo transmiten,
como si fuese un deber, a sus hijos. (Inda).

Declinación de *mālā* f. (guirnalda):

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
Nominativo	mālā	mālāo
Acusativo	mālam	mālāo
Instrumental	mālāe	mālāhi(m)
Dativo ^a	—	—
Ablativo ^b	mālāo	mālāhiṁto o mālāsūṁto
Genitivo	mālāe	mālāṇa(m)
Locativo	mālāe	mālāsū ^c
Vocativo	mālā ^d	mālāo

^a Para Pischel, sólo el prácrito ardhmāgadhī tiene dativo singular en el femenino *mālāe* (Pischel 1981, 304).

^b Para Woolner y Ananthanarayana no hay ablativo plural. Sin embargo, para Pischel sí lo hay (Pischel 1981, 305).

^c En el locativo plural femenino, tanto el sánscrito como el mähārāṣṭrī mantienen la misma forma.

^d El vocativo singular femenino es igual tanto en sánscrito como en mähārāṣṭrī.

El siguiente verso ejemplifica este modelo de declinación en nominativo singular femenino con la palabra mĀhārāṣṭrī *mālā*, que traduzco como “esta guirnalda” (GS. 17):

Primero, ausente de casa, regresaría;
después, yo estaría molesta; al final,
me suplicaría. ¿Para qué amante esta
guirnalda de tres deseos fructificará? (Siridhammaa).

Declinación de *aggi m.* (fuego):

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
Nominativo	aggī o aggim	aggiṇo
Acusativo	aggim	aggiṇo
Instrumental	aggiṇā	aggihi(m)
Dativo ^a	—	—
Ablativo ^b	aggio	aggihiṁto o aggisuṁto
Genitivo	aggissa o aggino	aggiṇam
Locativo	aggimmi	aggiṣu
Vocativo ^c	aggi o aggī	aggiṇo

^a En este tema, no hay dativo (Pischel 1981, 308).

^b El ablativo tiene otras formas en el singular: *aggiu*, *aggiṇo*, y en el plural: *aggihiṁto* (Pischel 1981, 308).

^c El vocativo singular mantiene dos formas, una larga y otra breve.

El siguiente verso escrito por la poetisa Rohā sirve como ejemplo de este modelo de declinación en genitivo singular masculino de la palabra *aggi*, la cual traduzco como “del fuego” (GS. 163):

Si no quieres vivir sin él,
debes mantener una buena relación,
sea lo que sea que haya hecho.
Dime, aunque la ciudad se haya quemado,
¿acaso se puede prescindir del fuego? (Rohā).

Los femeninos terminados en *-i*, como /*devi*/ (diosa), se declinan igual que /*aggi*/, con la diferencia de que en el nominativo también pueden tener la forma *devaa*; en el instrumental, en el genitivo y en el locativo singulares tienen la forma *devie*. En el nominativo y acusativo plurales se declinan como *devīo* (Ananthanarayana 1973, 26).

El siguiente verso es un ejemplo de este modelo de declinación en nominativo singular femenino con la palabra *māhārāṣṭrī devaa*, que traduzco como “una diosa” (GS. 194):

Incluso ahora eres beato,
como una diosa doméstica
en una ciudad abandonada.
Ella, aún hoy, lleva las guirnaldas
perfumadas que tú, con tus propias
manos, le obsequiaste.

Declinación de *vahū f.* (novia):¹³

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
Nominativo	vahū	vahūo
Acusativo	vahūm	vahūo
Instrumental	vahūe	vahūhi(m)
Dativo ^a	—	—
Ablativo ^b	vahūo	vahūhīnto o vahūsurīto
Genitivo	vahūe	vahūṇam
Locativo	vahūe	vahūsu
Vocativo ^c	vahu	vahūo

^a En este tema no hay dativo (Pischel 1981, 309).

^b El ablativo tiene otras formas en el singular: *vahūo*; y en el plural: *vahūhīnto* o *vahūsurīto* (Woolner 1975, 35).

^c El vocativo singular femenino mantiene las mismas formas que en sánscrito.

¹³ El tema en *-u*, tanto en masculino como en neutro, se distingue del instrumental, del genitivo y del locativo singulares y plurales (Ananthanarayana 1973, 26).

El siguiente verso es un ejemplo de este modelo de declinación en genitivo singular femenino con la palabra *māhārāṣṭrī vabhūe*, que traduzco como “la joven novia” (*GS*. 28):

En donde el esposo deseó
colocarle collares de enredaderas frescas,
la joven novia vio la piel erizada de su amante
en cada parte de su cuerpo. (Paṇāma).

Algunas otras palabras se declinan de diferente manera y no siguen los modelos anteriormente vistos. Los sustantivos con tema en *-r* del sánscrito son de parentesco y agentes; en el *māhārāṣṭrī* se pierde este tema y se declina de manera distinta, pero los sustantivos siguen siendo de parentesco y agentes (Pischel 1981, 318).

Declinación de *piu m.* (padre) y de *māā f.* (madre) en *māhārāṣṭrī*:

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
Nominativo	piā	piaro	māā	māāo
Acusativo	piaram	piaro/piuṇo	māaram	_____ ^a
Instrumental	piuṇa	piūhi(m)	māāe	māāhi(m)
Dativo ^b	—	—	—	—
Ablativo ^c	—	—	—	—
Genitivo	piuṇo	piūṇam	māāe	māāṇa(m)
Locativo ^d	—	piūsu(m)	māāe	māāsu
Vocativo	piā	piaro	māā/māe	māāo

^a La declinación de *māā* carece de acusativo plural (Ananthanarayana 1973, 26).

^b Este modelo de declinación carece de dativo, tanto en el singular como en el plural (Pischel 1981, 318).

^c Este modelo de declinación carece de ablativo, tanto en el singular como en el plural (Pischel 1981, 318).

^d Según Pischel, Woolner y Ananthanarayana, *piu* carece de locativo singular. Sin embargo, mantiene la forma del plural.

La distinción que el sánscrito hace entre los sustantivos agentes y los sustantivos de parentesco también se mantiene en mähārāṣṭrī. En el nominativo y acusativo singulares y el nominativo plural, los sustantivos conservan sus paradigmas de declinación igual que el sánscrito. Existe, pues, un cambio vocálico de la /r/ a /i/ u /o/ (Pischel 1981, 318).

El siguiente verso es un ejemplo del modelo de declinación en nominativo singular femenino con la palabra mähārāṣṭrī *māā*, que traduzco como “madre” (GS. 400):

Dime, ¿qué persona enamorada
no se enojaría si estuviera en el momento
y lugar equivocados? ¿Qué madre
no maldeciría a su amado hijo
si viene llorando mientras
está haciendo el amor? (Mahohia).

Además, quiero comentar que todos los adjetivos en mähārāṣṭrī se declinan igual que los sustantivos y siguen los mismos paradigmas. A veces se encuentran en composición con otras palabras, pero, de manera general, se declinan como temas vocálicos.

El pronombre en mähārāṣṭrī

La declinación de los pronombres personales mantiene su propio paradigma. La distinción de la persona se indica únicamente con el pronombre personal (PP. VI. 1-64).

Declinación del pronombre de primera persona *aham* (yo):

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
Nominativo	aham	amhe
Acusativo	mamam	amhe, ŋo
Instrumental	mae	amhehim
Dativo	—	—

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
Ablativo	mamāo ^a	amhatto, amhāhinto, amhesuinto, mamatto
Genitivo	mama, majjha, maha, me	amhāṇam, ṇo
Locativo	maï, mamammi	amhesu

^a Ananthanarayana menciona que el mĀhārāṣṭrī no tiene ablativo ni singular ni plural. Sin embargo, Pischel considera que sí lo tiene (Pischel 1981, 347). Woolner describe estas formas de ablativo como una posibilidad, pero propone dos formas iguales, tanto para el singular como para el plural: *tumābinto* (Woolner 1975, 40). En este sentido, seguiré los lineamientos de Pischel.

Existen muchos ejemplos del uso de los pronombres personales. El siguiente verso muestra el paradigma de declinación en nominativo plural masculino con la palabra *ambe*, que traduzco como “nosotros” (*GS.* 518):

Son jóvenes, las bendiciones
de la vida en el pueblo son
nuestros días de juventud.
Ahora la gente hace un cuento
de hadas y nosotros lo escuchamos.

Declinación del pronombre de primera persona *yusmat* (tú):

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
Nominativo	tumam	tumhe
Acusativo	tumam	tumhe, vo
Instrumental	tue	tumhehim
Dativo	—	—
Ablativo	tumāo ^a	tumhatto, tubbhatto, tujjhatto

^a También para Ananthanarayana, el mĀhārāṣṭrī no tiene ablativo, ni singular ni plural. Sin embargo, Pischel considera que sí lo tiene (Pischel 1981, 347). Woolner pone estas formas de ablativo como una posibilidad, pero escribe dos formas iguales, tanto para el singular como para el plural: *tumābinto* (Woolner 1975, 40). Por lo tanto, seguiré los lineamientos de Pischel.

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
Genitivo	tuha, tujjjha, te	tumhāṇam, vo
Locativo	taï, tumammi	tumhesu

El siguiente verso es un ejemplo del paradigma de declinación en nominativo plural femenino con la palabra *tumbe*, que traduzco como “ustedes” (*GS.* 412):

¡Amigas, váyanse a los brazos de Jāma,
son más de las tres de la mañana. ¿Por qué me hacen esto?
El perfume de las flores *sehāliā* no me deja dormir;
ustedes mismas intenten conciliar el sueño! (*Sirisatti*).

La declinación del pronombre de tercera persona, que también se utiliza como pronombre demostrativo, es la siguiente: *so*, *tam*, *sā* (él, ella, ello, éste, ésta, esto):¹⁴

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>	<i>Plural</i>
Género	Masc./Neutr.	Femenino	Masc./Neutr.	Femenino
Nominativo	so/tam	sā	te/tāim	tāo
Acusativo	tam	taṁ	te/tāim	tāo
Instrumental	teṇa	tāe/tīe	tehi(m)	tāhi(m)
Genitivo	tassa/se	tāe/tīe	tāṇa(m)	tāṇa(m)
Locativo	tassim	tāe/tīe	tesu	tāsu

El siguiente verso es un ejemplo del paradigma de declinación en genitivo plural femenino. De hecho, aquí se puede observar la función de dativo que tiene el genitivo con la palabra *tāṇam*, que traduzco como “ellas a quienes” (*GS.* 85):

¹⁴ Este pronombre carece de vocativo, dativo y ablativo (*Ananthanarayana* 1973, 27).

Aproximándote con afabilidad, amado,
alegras nuestros corazones.
¿Qué dicha tendrán ellas a quienes
te les acercas con honestidad? (Āivarāha).

El pronombre relativo *yad*, “el que” (cual), “la que” (cual), “lo que” (cual), masculino, femenino y neutro, introduce una oración relativa o adjetiva siempre subordinada a otra. Por lo general este pronombre establece una correlación con el pronombre de tercera persona *so*:

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>	<i>Plural</i>
Género	Masc./Neutr.	Femenino	Masc./Neutr.	Femenino
Nominativo	jo/jam	jā	je/jāi	jāo
Acusativo	jam	jam	je	jāo
Instrumental	jeṇa	jiṇā/jāe	jehim	jāhim
Genitivo	jassa	jīe	jāṇam	jāṇam
Locativo	jassim	jāhe	jesu	jāgsu

Tomaré el ejemplo anterior de la declinación del pronombre relativo en genitivo plural femenino. De hecho, aquí se puede observar la función de dativo que tiene el genitivo *jāṇam* y que está en correlación con la palabra *tāṇam*, que traduzco como “ellas a quienes” (*GS*. 85):

Aproximándote con afabilidad, amado,
alegras nuestros corazones.
¿Qué dicha tendrán ellas a quienes
te les acercas con honestidad? (Āivarāha).

Pronombre interrogativo *kim* (qué, quién, cuál), masculino, femenino y neutro:

<i>Caso</i>	<i>Singular</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>	<i>Plural</i>
Género	Masc./Neutr.	Femenino	Masc./Neutr.	Femenino
Nominativo	ko/kam	kā	ke/kāi	kāo
Acusativo	kaṁ	kaṁ	ke	kāo
Instrumental	keṇa	kiṇā/kāe	kehiṁ	kāhiṁ
Genitivo	kassa	kīe	kāṇaṁ	kāṇaṁ
Locativo	kassim	kāhe	kesu	kāsu

El pronombre *kim* tiene un uso especial; aparte de ser un pronombre interrogativo en mähārāṣṭrī, cuando se construye con el caso instrumental, se puede traducir como “¿de qué sirve...?”, al igual que en sánscrito (Rentería 2019, 104). Por ejemplo, las palabras *kim ttha māṇeṇa* en el siguiente verso las traduzco como “¿de qué sirve esconderte allá?” (GS. 309):

¡Mujer esbelta, todas las partes de tu cuerpo
que antes eran anchas ahora son delgadas
y las que eran delgadas ahora son pequeñas!
¿De qué sirve esconderte allá? (Kulautta).

A veces el pronombre interrogativo *kim*, cuando se repite, puede tener una función distributiva y traducirse como “¿qué cosas...?” Veamos el siguiente verso, donde aparece *kim kim* (GS. 15):

Sus amigas le preguntaron a la joven mujer:
“¿Qué cosas te gustan?” Mientras, enamorada
y embarazada por vez primera,
sólo contempla a su amado. (Gaasīha).

La conjugación en mähārāṣṭrī

Con respecto a la conjugación, haré las siguientes observaciones (PP. VII. 1-71):

- 1) La conjugación de los verbos en māhārāṣṭrī tiene las tres personas del sánscrito y dos números: singular y plural.
- 2) En māhārāṣṭrī se distinguen dos tipos de verbos: los que tienen el tema en *-a* y los que tienen el tema en *-e*.
- 3) La mayoría de los verbos pertenecen a la voz activa y muy pocos a la voz media.¹⁵ Por ejemplo, en el siguiente verso se utiliza un verbo en tiempo presente, modo indicativo de la voz media, con la terminación de tercera persona *-e*. En este caso, la atención se centra en el verbo *pecchae*, que traduzco como “distinguen” (*GS. 397*):

Afortunadas son las mujeres
que contemplan en un sueño
a su amado, pero sin él
no pueden dormir. Entonces
¿a quién distinguen en el sueño? (Malaasehara).

- 4) Los verbos tienen tiempos (presente y futuro) y modos (indicativo, imperativo y optativo, poco frecuente).
- 5) Los tiempos imperfecto, perfecto y aoristo han desaparecido, pero se sustituyen con el presente (el tiempo pasado se entiende con base en el contexto) y el participio perfecto pasivo (Woolner 1975, 43). Por ejemplo, el siguiente verso utiliza el participio perfecto pasivo como verbo principal al mencionar que “han sido recopilados por el rey Hāla”, lo que traduzco como “el rey Hāla recopiló” (en māhārāṣṭrī, *hāleṇa viraiāim*) (*GS. 3*):

Entre diez millones de versos,
adornados con figuras retóricas,
el rey Hāla, amigo de los poetas,
recopiló sólo setecientos. (Hāla).

¹⁵ En sánscrito existen verbos en la voz activa y en la voz media, y verbos que tienen las dos voces (Rentería 2019, 27).

- 6) Los verbos tienen voz pasiva.
 7) También existen las formas de infinitivo, participio y gerundivo.

A continuación comenzaré a describir los tiempos y los modos mediante los paradigmas de conjugación. El tiempo presente corresponde a un proceso que se realiza en el momento en el que se habla. Desde esta perspectiva, el tiempo presente de indicativo en *māhārāṣṭrī* tiene diversas funciones y múltiples aspectos. Primeramente, veamos las terminaciones de persona del tiempo presente y su modelo de conjugación.

Presente de indicativo

<i>Número</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
1ª persona	-mī ^a	-mo
2ª persona	-si	-ha
3ª persona	-i	-ṁti/-nti ^b

^a Los verbos con el tema en *-a* alargan la vocal en las terminaciones de la primera persona del singular y del plural, al igual que en sánscrito.

^b Si bien no existe la sonora nasal /n/ en *māhārāṣṭrī*, algunas ediciones críticas la utilizan, por eso la coloco como una segunda opción en la terminación del presente de tercera persona del plural.

Paradigma del presente de indicativo

Verbo con tema en *-a*, *vaha-* (llevar), y verbo con tema en *-e*, *piṭṭe-* (pegar):

<i>Número</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
1ª persona	vahāmi	vahāmo	piṭṭemi	piṭṭemo
2ª persona	vahasi	vahaha	piṭṭesi	piṭṭeha
3ª persona	vahaḥ	vahaṁti	piṭṭeḥ	piṭṭeṁti

El presente de indicativo tiene diferentes aspectos en mĀhārāṣṭrī. Por ejemplo, en el siguiente verso se utiliza el verbo en presente con una función de presente actual o momentáneo, es decir, la acción se ejecuta en el momento en que el hablante la realiza (*GS.* 2):

¿Por qué quienes crearon el verdadero
pensamiento de Kāma no se avergüenzan?,
pues no saben escuchar ni recitar,
de la poesía *prākṛta*, su verdadero néctar. (Hāla).

En el verso anterior aparece el verbo *lajjamti*, el cual marca la función de momentaneidad. El poeta describe la idea principal del verbo para expresar la acción que se efectúa en el verso. De aquí que lo traduzca como “se avergüenzan”.

Otra función del presente de indicativo en mĀhārāṣṭrī se conoce como iterativa. Por ejemplo, en el siguiente verso se utiliza el verbo en presente con una función iterativa, porque la acción que ejecuta la esposa en ese momento se repite contantemente cuando dice que “vaga de casa en casa”, *bhamai gharam ghareṇa* (*GS.* 47):

La esposa, cuyo marido está a punto de partir,
vaga de casa en casa preguntando a las esposas
que han sufrido la separación de sus maridos
por el secreto de sobrevivir a la despedida. (Sīha).

Otra función del presente de indicativo en mĀhārāṣṭrī se conoce como durativa. Por ejemplo, en el siguiente verso se utiliza el verbo en presente con una función durativa, porque la acción de llorar que ejecuta la mujer inocente dura mucho tiempo; por ello traduzco *ruai* como “comenzó a llorar” (*GS.* 307):

“Los días pasan y se cuentan con los dedos
de las manos y de los pies. ¿Con qué de nuevo
los debes contar ahora?” Diciendo esto,
la mujer inocente comenzó a llorar. (Pāḷita).

Otra función del presente de indicativo en *māhārāṣṭrī* es el presente histórico o narrativo. El *māhārāṣṭrī* no expresa los tiempos pretéritos con una conjugación específica; más bien los construye con el presente histórico o narrativo, que normalmente se emplea cuando se habla de sucesos del pasado que el hablante no presencié, entonces se utiliza el tiempo presente con el sentido de perfecto. Este matiz se emplea cuando se alude a hechos en el pasado o narraciones mitológicas. El siguiente verso usa el verbo en presente con una función de presente histórico con el verbo *harasi*, que traduzco en pretérito por “quitaste” (*GS*. 89):

Con el soplido de tu boca, oh, Kaṇha,
quitaste el polvo de los ojos de Rāhiā,
apartaste el orgullo y llenaste de sinceridad
la tez de las otras pastoras. (Poṭṭisa).

A veces el presente de indicativo en *māhārāṣṭrī* se utiliza como un imperfecto, lo que se tiene que colegir por el contexto de la oración. Ejemplo de ello es el siguiente verso que usa el verbo en presente de indicativo con función de imperfecto, porque la acción del presente como imperfecto se realiza cuando se inicia en el pasado y no ha terminado en el presente. Por ejemplo, el siguiente verso marca la idea de salir con el verbo en presente *carai*, pero la idea del pasado se deduce por el contexto de las acciones anteriores de la jabalí. Por eso lo traduzco como “emergió” (*GS*. 402):

La jabalí deambulaba en los campos
de cebada cerca de la aldea
sin nada que hacer allá; cuando
vio los dientes afilados de su cría,
un chillido emergió de su gran hocico. (Viggaha).

En otras ocasiones el presente de indicativo en *māhārāṣṭrī* se utiliza como el tiempo aoristo. Este sentido se tiene que colegir por el contexto de la oración y la acción que está realizando el hablante. Por ejemplo, el siguiente verso emplea el verbo en presente de in-

dicativo con una función de aoristo, porque la acción del presente como aoristo se realiza puntualmente cuando se inicia la acción en el pasado y en ese mismo instante termina, no hay consecuencias en el presente. Por ejemplo, el siguiente verso marca la idea de “aproximar la mirada” con el verbo en presente *valai diṭṭhi*, pero la idea del pasado se colige por el contexto de que en ese instante se realiza y termina la acción verbal. Por eso lo traduzco como “sus miradas se hundieron” (*GS.* 449):

Todas las esposas del dirigente
de los guerreros están adornadas
para seguirlo en la muerte; sin embargo,
incluso en ese momento de amargura cruel,
sus miradas se hunden en su amado.

En *māhārāṣṭrī* se pueden encontrar algunos vestigios del tiempo imperfecto de indicativo de la raíz *as* del verbo “ser”. Por ejemplo, el siguiente verso utiliza el verbo “ser” en una forma de imperfecto en la tercera persona singular, *āsī*, que traduzco como “fue” (*GS.* 372):

Ahora me postro ante el mismo
Gaṇavaī, quien fue puesto
en mi cabeza por las jóvenes.
¡Maldita vejez, sé compasiva!

El imperativo se utiliza en oraciones imperativas. Pero en *māhārāṣṭrī* existen distintos matices; incluso, este modo suple ideas de otros modos, como el benedictivo, condicional, optativo o subjuntivo. Dado que no existe el subjuntivo, el uso del imperativo se vuelve más complicado por los distintos aspectos que posee y adquiere. Primeramente, estudiemos las terminaciones de persona del tiempo presente y su modelo de conjugación.

Modo imperativo en m \bar{a} h \bar{a} r \bar{a} ṣṭrī

<i>Número</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
1 ^a persona	-mu ^a	-mo/mha
2 ^a persona	ø/-su/hi ^b	-ha
3 ^a persona	-u	-ṛntu

^a Los verbos con el tema en *-a* alargan la vocal en las terminaciones de la primera persona del singular y del plural.

^b *-hi* se encuentra sólo en la segunda clase de verbos con el tema en *-e*.

Paradigma del modo imperativo

Verbo con tema en *-a*, *vaha* (llevar), y verbo con tema en *-e*, *piṭṭe* (pegar):

<i>Número</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
1 ^a persona	vahāmu	vahāmo	piṭṭemu	piṭṭemo
2 ^a persona	vahasu	vahaha	piṭṭesu/piṭṭehi	piṭṭeha
3 ^a persona	vahau	vahaṃtu	piṭṭeu	piṭṭeṃtu

Uno de los aspectos del modo imperativo expresa orden, exhortación o consejo en la segunda persona. Veamos el siguiente ejemplo, donde se muestra una orden con el imperativo *bhaṇa*, que traduzco como “dime” (GS. 163):

Si no quieres vivir sin él,
debes mantener una buena relación,
sea lo que sea que haya hecho.
Dime, aunque la ciudad se haya quemado,
¿acaso se puede prescindir del fuego? (Rohā).

Otro de los aspectos del modo imperativo expresa deseo, invitación o bendición. En este sentido, sustituye al modo benedictivo o funciones del subjuntivo. Veamos el siguiente ejemplo, donde se manifiesta el deseo de que la amada esté sana cuando haga el amor

con su amado, con el verbo *kḥellau*, que traduzco como “deja que juegue” (GS. 196):

Deja que juegue el *upphullīā*;
permítele que baje de peso
y que haga ejercicio. Ella es lenta
por sus grandes caderas; podría cansarse
mientras hace el amor con su amante. (Vaccha).

El modo imperativo también se usa para expresar posibilidad o duda. En este sentido, se emplea como si fuese el modo potencial u optativo. Veamos el siguiente ejemplo, donde se plantea una posibilidad con el verbo *sābeu*, que traduzco como “atrevería a cuestionarnos” (GS. 550):

El perro guardián está muerto,
mi suegra está borracha,
mi marido está ausente
y el toro ha roto el cerrojo.
¿Quién se atrevería a cuestionarnos?

El modo imperativo indica prohibición en el adverbio *mā*. En el siguiente verso aparece el adverbio negativo *mā* con el imperativo *vārehi*, que traduzco como “no te tapes” (GS. 269):

¡No te tapes, hermoso, con tu ropa,
el sol que acaricia tu cara!
¡Permíteme saber qué es más agradable
al tacto, tu rostro o el loto! (Nīla).

Modo optativo o potencial

El término *optativo* o *potencial* se aplica al modo verbal que expresa deseo, consejo, posibilidad, duda y cercanía con el futuro; se utiliza en las oraciones condicionales, aunque la gran mayoría de las veces se usa con el modo indicativo del tiempo presente y con la conjun-

ción *jai*, “si”, para expresar condición, por lo que sustituye al modo condicional. Pero también se traslapa en funciones aspectuales con el imperativo o el subjuntivo. Por ello, este modo se emplea muy poco y los poetas y las poetisas prefieren el imperativo. El optativo se forma con el infijo *-ejjā-* y después se añaden las siguientes terminaciones de persona.

<i>Número</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
1ª persona	—	-ma
2ª persona	-si	-ha
3ª persona	—	—

Paradigma del modo optativo o potencial

Veamos el paradigma del verbo *kuppe-* (enojarse, estar enojado):

<i>Número</i>	<i>Singular</i>	<i>Dual</i>
1ª persona	kuppejja	kuppejjāma
2ª persona	kuppejjāsi	kuppejjāha
3ª persona	kuppejja	kuppejja

Uno de los aspectos del modo optativo expresa deseo. Veamos el siguiente ejemplo, donde hay una serie de verbos que expresan deseo, con cierto aspecto de posibilidad que se puede concretar en un futuro, con el verbo en tercera persona *ehijja*, que traduzco como “regresaría”; en primera persona *kuppejja*, que traduzco como “yo estaría molesta”, y con el verbo en tercera persona *aṇuṇejja*, que traduzco como “suplicaría” (*GS*. 17):

Primero, ausente de casa, regresaría;
después, yo estaría molesta; al final,
me suplicaría. ¿Para qué amante esta
guirnalda de tres deseos fructificará? (Siridhammaa).

El modo optativo también sirve para expresar probabilidad y cercanía con el futuro. Veamos el siguiente ejemplo, donde la probabilidad y la cercanía con el futuro se manifiestan con el verbo *jāejja*, por lo que lo traduzco como “deberá crecer”, es decir, en un futuro próximo (GS. 230):

El árbol *kujja*, aunque sin hojas
y sin ramas, deberá crecer
en la tierra del bosque;
pero, en este mundo,
el que no da y el disoluto
deberían empobrecerse. (Asamasāha).

Tiempo futuro

En esencia, el tiempo futuro expresa una acción que está por venir y otorga información detallada del acontecimiento descrito por la acción verbal que tiene lugar en el futuro. El futuro se forma con el infijo *-issa-*, después se añaden las terminaciones de persona del tiempo presente indicativo, excepto para la primera persona del singular, que en el futuro es *-m*:¹⁶

Paradigma del tiempo futuro

Veamos el paradigma del verbo *lag(g)*- (aferrarse, estar aferrado):

<i>Número</i>	<i>Singular</i>	<i>Dual</i>
1ª persona	laggissam	laggissāmo
2ª persona	laggissasi	laggissaha
3ª persona	laggissai	laggissanti

¹⁶ El sánscrito forma el futuro con el infijo *-iṣya-* y después se le añaden las terminaciones de persona del tiempo presente (Rentería 2019, 227).

El futuro es muy usado en *māhārāṣṭrī*, por ello sólo pondré algunos ejemplos. El siguiente verso incluye el verbo en futuro, pues el personaje principal le pide a su amiga que la deje llorar hasta el día siguiente. Aquí se utiliza un futuro en primera persona del singular *roissam* que traduzco como “lloraré” (*GS. 503*):

¡Ahora, querida amiga,
te pido me dejes
sollozar en este momento!
Al amanecer, cuando se marche,
si es que aún no he muerto,
¡ya no lloraré más!

Otro ejemplo del futuro es el siguiente verso en primera persona del singular, *bhaṇissam*, que traduzco como “diré” (*GS. 604*):

¡Espera un momento,
hermoso, tengo un mensaje
para ti, o tal vez no;
ella comienza a actuar sin razón,
que esté muerta sería lo mejor;
no insistas, no te diré nada!

Otros verbos, como “ser” o “llegar a ser”, “hacer” e “ir”, en *māhārāṣṭrī* agregan un infijo *-hi-* a la raíz verbal y las terminaciones del tiempo presente para formar el futuro. Los siguientes versos me servirán de ejemplos. El primero utiliza el verbo *hobii*, que traduzco como “contemplarás”, porque está haciendo una perífrasis con la palabra *suditto*, que literalmente significa “será la vista”, es decir, “lo contemplarás” (*GS. 225*):

No lo veas a escondidas;
míralo claramente a los ojos;
lo contemplarás benéfico;
así la gente te tomará en cuenta. (*Maaranda*).

El otro verbo es “hacer”, el cual también agrega un infijo *-hi-* a la raíz verbal y las terminaciones del presente para formar el futuro. En el siguiente verso se utiliza el verbo *kābhi*, el cual traduzco como “causará” (*GS.* 410):

Aunque todavía es una niña, la hija
de la señora provoca perplejidad;
pronto causará un daño real
como una enredadera venenosa. (Bhojaa).

El verbo “ir” también agrega un infijo *-hi-* a la raíz verbal y las terminaciones del presente para formar el futuro. En el siguiente verso se utiliza el verbo *ebhi*, el cual traduzco como “vendrías” (*GS.* 385):

Pensando que vendrías, el desvelo
de la primera parte de la noche
pasó en un parpadeo. La otra porción,
llena de decepción, pareció durar un año. (Alla).

La voz pasiva

La voz pasiva¹⁷ indica que el sujeto es el paciente y la acción es realizada por otro, como el complemento agente. La voz pasiva se forma con el infijo *-(i)jja-* y las terminaciones de persona que dependen del tiempo y el modo.¹⁸ Por ejemplo, el siguiente paradigma verbal en tiempo presente del modo indicativo muestra la conjugación en voz pasiva del tiempo futuro y de los modos imperativo u optativo:

Veamos el paradigma del verbo *de, di* (dar, otorgar):

¹⁷ Tanto el futuro como el optativo y la voz pasiva añaden directamente los infijos a la raíz del verbo para formar la voz pasiva (Ananthanarayana 1973, 29).

¹⁸ El sánscrito forma la voz pasiva añadiendo el infijo *-ya-* directamente a la raíz del verbo; después se agregan las terminaciones de persona de la voz media (Rentería 2019, 187).

<i>Número</i>	<i>Singular</i>	<i>Dual</i>
1ª persona	dijjāmi	dijjāmo
2ª persona	dijjasi	dijjaha
3ª persona	dijjāi	dijjānti

Un ejemplo de la voz pasiva se centra en el paradigma que se estudió anteriormente. El siguiente verso expresa la voz pasiva en tiempo presente del verbo *dijjāi*, el cual traduzco como “se da” (GS. 41):

Cuando se colma de un amor
 dulce y verdadero, la gente
 se enamora y dice: “está muy bien”.
 Pero cuando el corazón se da
 a una persona cruel,
 la gente se burla. (Hāla).

La voz pasiva en *māhārāṣṭrī* es muy usada. He aquí otros ejemplos. El siguiente verso expresa la voz pasiva con el tiempo presente del verbo *uvamijjai*, el cual traduzco como “se comparan” (GS. 404):

¡Oh, *kankelli*,
 no hay nada más que puedas conseguir:
 tus brotes se comparan con las manos
 encantadoras de las amantes! (Kaḍḍhilla).

El siguiente verso expresa la voz pasiva en tiempo futuro, segunda persona del singular, del verbo *kalijjihisi*, el cual traduzco como “te tomará en cuenta” (GS. 225):

No lo veas a escondidas;
 míralo claramente a los ojos;
 lo contemplarás benéfico;
 así la gente te tomará en cuenta. (Maaranda).

Ahora comenzaré a estudiar otras formas verbales, conocidas como verboides. El mĀhārāṣṭrī posee participios presentes, pasados y futuros, así como infinitivos y gerundivos. Iniciemos este estudio con los participios.

El participio

El participio es una forma verbal que puede desempeñar dos funciones en la oración. Por un lado, es un verbo que admite objetos y complementos, además de tener tiempo, modo y voz; por otro lado, es un adjetivo que acepta género, número y caso. El participio presente activo expresa una acción que ocurre al mismo tiempo que la del verbo de la oración y se forma añadiendo *-(a)nta/-(a)nta* a la raíz. El siguiente verso contiene un participio presente activo con la forma femenina porque se refiere a la esposa, *pucchantī*. Quiero hacer énfasis en que la acción ocurre de manera simultánea a la del verbo principal; por ello, lo traduzco como “preguntando” (*GS*. 47):

La esposa, cuyo marido está a punto de partir,
vaga de casa en casa preguntando a las esposas
que han sufrido la separación de sus maridos
por el secreto de sobrevivir a la despedida. (*Sīha*).

A veces el participio presente puede formarse con un sentido de voz media añadiendo el sufijo *-māṇa* a la raíz. El siguiente verso contiene un participio presente medio con la forma masculina *daddhamāṇeṇa*, que traduzco como “atormentas” con un sentido causal; de aquí que esté en caso instrumental (*GS*. 45):

Niña tonta, tu juventud es
como un río tempestuoso.
Los días son fugaces y
las noches nunca regresarán,
¿por qué te atormentas por un berrinche? (*Pavaṇarāa*).

El participio presente también puede formarse con un sentido de voz pasiva añadiendo el sufijo *-māṇa* a la forma pasiva *-(i)jja-*. El siguiente verso ejemplifica un participio presente pasivo con la forma masculina *virajjamāṇo*, que traduzco como “se marchita” (GS. 266):

¡Hijo, un hombre sabio,
cuya magnanimidad ha nacido
del respeto, de la comprensión,
de las virtudes y que día a día
va creciendo, incluso cuando
es indiferente, no se marchita! (Parakkama).

El participio pasado constituye una acción anterior a la del verbo principal, y en *māhārāṣṭrī* se utiliza como verbo principal (recorremos que en esta lengua no hay una conjugación definida del pasado). El participio se utiliza en este sentido para marcar el pasado y se forma añadiendo de manera general *-ia* a la raíz. Además, en *māhārāṣṭrī*, el participio pasado se puede formar con *-ia*, *-a*, *-ta* y *-ṇa*. En algunos casos, las raíces también tienen varias formas antes de formar el participio. Por ejemplo, las raíces que terminan en vocal adhieren una *-a*, como *ka-a* (*kaa*), “hecho”; *gaa*, “ido”; *bhīa*, “amedrentado”. Las raíces que terminan en consonante *b*, *v*, *m* y *ḍ* adhieren *-ia*, como en *gabīa*, “agarrado”; *kuvīa*, “enojado”; *pūria*, “llenado”, y *paḍīa*, “caído”. Las raíces que terminan en otras consonantes añaden *-ta* o *-dha*, como en *ruddha*, “obstruido”; *chitta* (de *chiv-*), “difamado”; *mutta* (de *muṁc-*), “liberado”. El sufijo *-ṇa* se añade en las formas *diṇṇa* (de *de/di*), “dado”; *bhiṇṇa* (de *bhimḍ-*), “partido”.

Veamos algunos ejemplos, que abundan en esta antología. El siguiente verso presenta un participio pasado pasivo con la forma *runṇam*, que traduzco como “estalló en llanto” (GS. 277):

Aunque reconciliados
por su súplica, la pobre mujer
comenzó a contar sus innumerables
ofensas; cuando ya no le fueron

suficientes los dedos de ambas
manos, estalló en llanto. (Viṅṅa).

El participio futuro se forma añadiendo el infijo del tiempo futuro *-issa-* y después se agrega la característica del participio presente, *-(a)ṁta*, a la raíz. Por ejemplo, el verbo *pucch*, “preguntar”, forma su participio futuro como *pucchissamta*, “que está a punto de preguntar”. Es muy raro este participio y se sustituye por el participio futuro pasivo o gerundivo, más común. La idea que indica el participio futuro pasivo se utiliza para expresar que se tiene la intención de hacer algo, que está destinado para hacer algo o que algo se producirá pronto. En este sentido, existe otra forma participial conocida como participio potencial pasivo. Éste se forma añadiendo *-avva* a la raíz verbal y se declina como un adjetivo. Por ejemplo, en el siguiente verso aparece la forma *neavvo*, la cual traduzco como “al ver”, pues el enamorado está destinado a ver el rostro de su amada una vez más (*GS*. 339):

Oye, tú, ¿cuánto tiempo
debo pasar desdichado,
encerrado en mi utopía,
con la sola ilusión
de mi existencia de ver
tu rostro otra vez?

Hay otro ejemplo en el siguiente verso, donde aparece la forma *dīhroiavvāṅnam*, la cual traduzco como “que esté más delgado”, porque, por el lamento, el cuerpo de una mujer está a punto de adelgazar (*GS*. 348):

¡Oye, haces que su cuerpo esté
más delgado, maestro
del lamento perpetuo,
infractor de la buena conducta;
no, nunca la olvides! (Mihira).

Otro ejemplo del participio potencial pasivo se encuentra en el siguiente verso, en el que aparece la forma *ramiavvaṃ*, la cual traduzco como “pronto estará haciendo el amor” porque es una acción que no tarda en realizarse (GS. 358):

Mientras está sembrando,
 las semillas se pegan a las manos
 del campesino, que se humedecen
 por el sudor cuando piensa que pronto
 estará haciendo el amor con su mujer
 en este mismo campo. (Guṇamandīa).

El participio indeclinable

Para formar este participio, el *māhārāṣṭrī* emplea el sufijo *-ūna*, como en *kāuṇa*, “habiendo hecho”; *dattūna*, “habiendo visto”. Esta forma expresa anterioridad y una acción perfecta. Sintácticamente, constituye una oración subordinada porque su sujeto es el mismo que el de la oración principal y se considera una acción absoluta; de aquí que se conozca también como absoluto. El participio indeclinable se puede ejemplificar con el siguiente verso, con la forma *padvajjīūna*, que traduzco como “cuando se haya destruido” (GS. 437):

¡Afanoso corazón, cuando mi amado
 aludió la fecha de su regreso,
 no objetaste nada!
 Entonces ¿qué harás ahora cuando
 se haya destruido nuestra fe
 al momento de su llegada?

En *māhārāṣṭrī*, el participio indeclinable es muy común. A continuación, lo ejemplificaré con el siguiente verso, con la palabra *hariūna*, que traduzco como “cuando hablaba” (GS. 452):

¡Desgraciado! ¿Cómo ella puede
 compartir conmigo el mismo afecto

que te tengo? Me pusiste su nombre
cuando hablabas contigo.

En mĀhārāṣṭrī existe otra función del participio perfecto pasivo en caso locativo, llamada locativo absoluto. Cuando hablamos de una frase absoluta, significa que no depende de la frase en que se halla, es decir, ninguno de sus términos depende gramaticalmente de dicha frase. Por ello, en esta construcción absoluta hay dos sujetos, a diferencia del participio indeclinable, donde el sujeto es el mismo para las dos oraciones. Ejemplo de ello es el siguiente verso, que presenta el locativo absoluto *paimmi pāsutte*, el cual traduzco como “mientras su marido duerme” (*GS.* 324):

Mientras su marido duerme
cansado de empujar el arado
de un lado a otro en el lodo,
la pobre esposa, no habiendo obtenido
placer, impreca contra el monzón. (*Culloha*).

El infinitivo

El infinitivo es una forma verbal que no tiene matices de tiempo ni de modo. El mĀhārāṣṭrī forma el infinitivo añadiendo el sufijo *-(i)um* a la raíz. Las raíces que terminan en vocal agregan *-um*, como en *soum* “escuchar”; *kāum* “hacer”. En cambio las raíces que terminan en consonante adhieren *-ium*, como en *paḍium*, “leer”; *hasium*, “reír”. El infinitivo tiene dos funciones básicamente: la primera consiste en expresar el propósito de la acción; la segunda es ser complemento de verbos que signifiquen “poder”, “desear” o “querer”, y de adjetivos que requieren el infinitivo, como “ser capaz de” o “ser incapaz de”. En este sentido, se usa para formar las oraciones completivas de infinitivo. A continuación, veamos unos ejemplos. El siguiente verso expresa el propósito de la acción con el infinitivo *marium*, el cual traduzco como “para no morir” (*GS.* 327):

(Las flechas de Kāma) producen celos,
encienden la pasión, soportan el desamor
para no morir en la separación,
ay, sus cualidades tienen muchos caminos. (Māhavaṣeṇa).

Otro ejemplo de infinitivo se encuentra en el siguiente verso, en el que aparece la forma *veārium̐*, “engañar”, que funciona como complemento del verbo *tarai*, “puede”, lo que traduzco como “puede engañar” (GS. 286):

El mundo, que conoce el verdadero
propósito, no se conquista sin un buen
sentimiento. ¿Quién puede engañar
a un gato viejo sólo
con un plato de jocoque? (Bhojaa).

Ahora veamos un ejemplo de infinitivo con el adjetivo *asamattho*, “es incapaz de”. Aquí el infinitivo *paḍikāum̐*, “pagar”, funciona como complemento, por lo que la traducción sería: “es incapaz de pagar” (GS. 320):

Una persona virtuosa, que ha abandonado
toda riqueza, no siente pena, aunque la insulten;
es incapaz de pagar con la misma moneda,
porque todos la respetan. (Avantivamma).

El causativo en mähārāṣṭrī

El mähārāṣṭrī también tiene derivados verbales, como el causativo, el cual indica que el sujeto hace que otro sujeto realice la acción verbal. Muchas veces, este derivado verbal provoca que cambie el significado del verbo. El causativo es muy frecuente en mähārāṣṭrī. Se forma añadiendo *-ve-* a la raíz verbal y alargando la vocal temática en *-ā*. Un ejemplo de causativo presente, con sentido de imperfecto, se encuentra en el siguiente verso, con la forma *milāvei*, que traduzco como “se abalanzaba” (GS. 301):

“Acaba de llegar este varón
de la casa de mi familia”.
Así dijo la traicionera aventando
a un lado a su amante,
mientras se abalanzaba al cuello
de su marido súbitamente. (Ahava).

El denominativo

El mĀhārāṣṭrī tiene otro derivado verbal que se conoce como denominativo o posnominal, el cual consiste en formar un verbo a partir de un sustantivo o un adjetivo. Esta forma es frecuentemente usada en mĀhārāṣṭrī. El denominativo se forma añadiendo el tema del verbo al sustantivo o el adjetivo, además del tiempo y el modo. Un ejemplo de denominativo futuro, pasivo, segunda persona del singular se encuentra en el siguiente verso, con la forma *kalijjibisi*; este verbo se deriva del sustantivo *kali*, “pelea, riña”, por lo que el verbo derivado significa “pelear, reñir”. Esta forma la traduzco como “comenzará a pelear” (GS. 313):

¡Muchacha esbelta, no seas tonta,
quita de tu espalda las hojas
del árbol *aṅkolla* que se encuentra
detrás de tu casa, de lo contrario
tu cuñada comenzará a pelear contigo! (Paṅḍi).

Los preverbios en mĀhārāṣṭrī

El mĀhārāṣṭrī emplea preverbios que modifican el sentido de los verbos. Esto hace que cambie su significado. Los preverbios más comunes son *ṇi-*, que indica dirección hacia abajo, dirección hacia adentro, carencia, cambia el proceso de la acción o la niega; *vi-*, que indica contrariedad, diversidad, separación, intensidad, oposición, negación, variedad, especificidad, abundancia y distinción; *pa-*, que indica dirección hacia adelante, anterioridad, exageración, intensifi-

cación, grandeza, superioridad y negación, y *sam-*, que indica compañía, unión, acontecimiento, plenitud, intensificación, igualdad, semejanza y similitud.

Los compuestos

Los compuestos en *māhārāṣṭrī* son más sencillos; el más usado es el *tatpuruṣa*.¹⁹ Hay un ejemplo en el siguiente verso, cuando aparece la forma *duggaakuḍhamvāat̥hī*, que traduzco como “la ayuda de los malos familiares” (*GS*. 18):

¿Cómo debo soportar, llorando,
la ayuda de los malos familiares?
¡Vean, como si llorara,
el pañuelo gotea agua desde sus bordes! (*Siridhammaa*).

Existe otro compuesto llamado *karmadhāraya*.²⁰ Hay un ejemplo en el siguiente verso en el que aparece la forma *junṇavaḍaena*, que traduzco como “por su ropa vieja” (*GS*. 329):

En el invierno, las personas humildes
se pueden reconocer por su ropa vieja,
olorosa a boñiga quemada,
ennegrecida por el humo y de fibras ásperas. (*Aṇhaa*).

Otro compuesto es el llamado *bahuvrīhi*.²¹ En el ejemplo aparece la forma *piṭṭhapaṇḍuriam*, que traduzco como “empolvada con harina blanca” y cuyo antecedente es la hija del labrador (*GS*. 388):

¹⁹ En sánscrito, este compuesto combina dos palabras; la primera califica o especifica a la segunda. El último miembro del compuesto determina el compuesto (Rentería 2019, 213).

²⁰ Este compuesto en sánscrito se conoce como apositivo y está formado por un adjetivo y un sustantivo, al igual que en *māhārāṣṭrī* (Rentería 2019, 214).

²¹ Este compuesto en sánscrito se conoce como *bahuvrīhi* o compuesto de adjetivo, es decir, concuerda en género, número y caso con su antecedente, pero es una oración subordinada relativa, al igual que en *māhārāṣṭrī* (Rentería 2019, 219).

Llenos de deseo, los viajeros se paran
 a ver, sin parpadear, a la hija del labrador,
 empolvada con harina blanca,
 como si fueran dioses y ella la diosa Lacchī,
 quien nació del Océano de Leche. (Surahivaccha).

Las palabras indeclinables

Los indeclinables en māhārāṣṭrī son partículas, conjunciones, adverbios e interjecciones (*PP.* IX. 1-18). Las palabras que presento a continuación son sólo algunos ejemplos. Se pueden encontrar más vocablos indeclinables en el glosario māhārāṣṭrī-español.

Las partículas son *hu*, “en verdad”; *tī*, partícula discursiva, “así”, y *cea/cea*, partícula que acompaña a los pronombres interrogativos o relativos y los convierte en pronombres indefinidos.

Las interjecciones son *re*, “¡eh!”.

Las conjunciones son *ca/a*, “y, e, u”; *abhavā*, “o bien”, y *jai*, “sí”.

Los adverbios son *kaham*, “¿cómo?”; *puṇo*, “una vez más, otra vez”; *kallam*, “mañana, el siguiente día”; *kira*, “en efecto”; *ciram*, “por largo tiempo, por mucho tiempo”; *vva/va*, “como”, y *pi*, “también”.

La sintaxis oracional

Sintaxis oracional básica

La sintaxis es una parte de la gramática que estudia las relaciones entre las palabras dentro de la oración. El māhārāṣṭrī tiene oraciones en las que se presenta el orden lógico de los verbos copulativos, de los verbos transitivos, de los verbos ditransitivos y de los verbos intransitivos. Estudiemos cada una de estas oraciones. Un verbo copulativo sirve para unir al sujeto con algo que se dice o se afirma de él. Un verbo transitivo se construye con un objeto directo; cuando también se construye con un objeto indirecto, se conoce como ditransitivo. Cuando un verbo no requiere ninguno de los dos objetos sino un complemento circunstancial, se denomina intransitivo.

En m \ddot{a} h \ddot{a} r \ddot{a} ṣṭr \ddot{r} \ddot{i} , estos \acute{o} rdenes se presentan por medio de los casos y con el verbo al final:

- 1) Oraciones copulativas: nominativo + nominativo + verbo copulativo (N+N+VC). El siguiente verso contiene la oraci \acute{o} n copulativa *jaha na uv \ddot{a} lambhajoggo si*, que traduzco como “t \acute{u} ya no eres muy cari \acute{n} oso” (GS. 201):

Sin duda la gente habla,
pero tu coraz \acute{o} n debe ser tu propia medida.
Ya no eres muy cari \acute{n} oso,
hasta has sobrepasado tus reprimendas. (V \ddot{a} hava).

- 2) Oraciones transitivas: nominativo + acusativo + verbo transitivo (N+Ac+VT). El siguiente verso incluye la oraci \acute{o} n transitiva *pecchi \ddot{u} ṇa gahavaisuam*, que traduzco como “cuando vio al hijo del se \acute{o} or de la casa” (GS. 107):

La nuera del labrador,
cuando vio al hijo
del se \acute{o} or de la casa
parado en la ribera del God \ddot{a} ,
comenz \acute{o} a descender
por el arduo camino. (Aviakaṇa).

- 3) Oraciones ditransitivas: nominativo + genitivo (dativo) + acusativo + verbo ditransitivo (N+Gen (Dat)+Ac+VD). El siguiente verso contiene una oraci \acute{o} n ditransitiva que se encuentra en el compuesto *savvaṃgaṇivvuiarassa*, que traduzco como “el cual otorga placer a todo el cuerpo” (GS. 344):

T \acute{y} a, la dicha del abrazo,
que, como un impetuoso
viento, doblega el \acute{a} rbol
del orgullo, otorga
placer a todo el cuerpo,

es el preludio escénico
y el actor de la pasión.

- 4) Oraciones intransitivas: las circunstancias dependen del tipo de verbo intransitivo, pues éste puede requerir un caso específico como el instrumental, el ablativo, el genitivo, el locativo o bien una preposición con un caso específico: nominativo + instrumental o ablativo o genitivo o bien locativo o bien preposición con un caso específico + verbo intransitivo (N + Inst o Ab o Gen o Loc + VI). El siguiente verso incluye la oración intransitiva *āāsavabehi bhamanta hiaa*, la cual traduzco como “corazón, que vagas por los caminos del cielo” (GS. 202):

Corazón, que vagas por
los caminos del cielo,
que persigues a las personas
más difíciles de conquistar
y que corres tras el deseo,
un día te quemarás. (Pavaraseṇa).

El mĀhārāṣṭrī tiene también oraciones subordinadas adverbiales, oraciones subordinadas adjetivas y oraciones conjuntivas completivas. Las primeras expresan circunstancias particulares de la acción de la oración principal. En mĀhārāṣṭrī, estas oraciones generalmente preceden a las oraciones principales y se introducen por medio de un adverbio conjuntivo; a continuación, otro adverbio conjuntivo introduce la oración principal, estableciendo así una correlación de subordinación entre los dos conjuntos oracionales. En este caso existe una relación de subordinación entre la oración adverbial y la oración principal. El siguiente verso nos da un ejemplo de oración correlativa de tiempo con *jāva... tāva*, la cual se relaciona con todo el verso: *tāva ccia raisamae mahilāṇam vibbhamā virāanti / jāva ṇa kuvalaadalsecchaāim mauleṇti ṇaṇṇāi*. Las correlaciones las traduzco como “mientras... hasta que...” (GS. 5):

Mientras hacen el amor,
 las miradas amorosas de las mujeres
 imperan hasta que sus ojos se cierran
 como los pétalos de los lirios acuáticos. (Culloha).

Otro verso contiene un ejemplo de oración correlativa de lugar, con *jahim... tabim*, la cual se relaciona con todo el verso: *ṇavalai-paharam aṅge jahim jahim mahai dearo dāum / romamcadam-darāi tabim tabim disai vabūe*. Las correlaciones las traduzco como “en cada parte... (allá)...”. En realidad, este conjunto se traduciría como “donde... (allá)...”, pero dado que se repite tiene un sentido distributivo y queda de la siguiente manera (GS. 28):

En donde el esposo deseó
 colocarle collares de enredaderas frescas,
 la joven novia vio la piel erizada de su amante
 en cada parte de su cuerpo. (Paṇāma).

Otro verso nos da un ejemplo de oración correlativa de modo, con *jaha... taha*, la cual se relaciona con todo el verso: *sahai sahaitti taha ramiā suraaduvviaddheṇa / pavvāasirīsāi va jaha se jāai aṅgāim*. Las correlaciones las traduzco como “así como... así también...” (GS. 56):

Así como su cuerpo se desvanece
 igual que las marchitas flores *sirīsa*,
 así también la esposa satisface a su marido,
 inexperto en el arte del amor,
 con muchos juegos sexuales. (Kusumāuha).

Otros versos proporcionan ejemplos de oraciones temporales, que dejan de ser correlativas y se forman con locativos absolutos o participios indeclinables. Estas oraciones subordinadas se relacionan con todo el verso: *sāloe ccia sūre gharīṇī gharasāmiassa ghattūṇa / ṇecchamṭassa vi pāe dbuai hasamī hasamṭassa*. Esta construcción la traduzco como “cuando...” y queda de la siguiente manera (GS. 130):

Cuando el sol aún brillaba,
aferrándose a los pies del risueño
señor de la casa,
la señora, riéndose, lo detuvo. (Hāla).

Otros versos contienen ejemplos de oraciones causales, que dejan de ser correlativas y se forman con participios. Este tipo de oraciones subordinadas se relacionan con todo el verso: *savvassammi vi daḍḍhe taḅa vi hu hiassa ṇivvui ccea / jaṃ tena gāmaḍāḅe ha-ttāḅattim̃ kuḍo gabio*. Traduzco el participio *gabio* como “porque pasó” (GS. 229):

Aunque se hayan quemado todas mis cosas,
en mi corazón hay dicha,
porque, durante el incendio en la aldea,
la cubeta pasó de mano en mano. (Bhecchala).

Otros versos incluyen ejemplos de oraciones condicionales, que dejan de ser correlativas y se forman con la conjunción *jai* más el verbo en tiempo presente del modo indicativo. Estas oraciones subordinadas se relacionan con todo el verso *poṭṭaṃ bharaṃti sauṇā vi māuā appaṇo aṇuvviggā / vihaluddharaṇasahāvā huvaṃti jai ke vi sappurisā*. Esta construcción la traduzco como “si cualquiera fuese” (GS. 285):

¡Madre, hasta las aves llenan sus buches
sin ninguna preocupación! Si el ser humano
fuese bueno, habría inclinación
para rescatar a los desolados. (Alakka).

Finalmente, otros versos proporcionan ejemplos de oraciones concesionales que dejan de ser correlativas y se forman con la conjunción *vi* más el verbo en tiempo presente del modo indicativo. Este tipo de oración subordinada se presenta en el siguiente verso: *pāapadissa paiṇo puṭṭhim̃ putte samāruḅaṃtammi / daḍḅamaṇṇu-dūmiāi vi hāso gharīṇia ṇikkam̃to*. Traduzco la construcción como “aunque...” (GS. 11):

Cuando el niño trepó
a la espalda de su padre arrodillado,
una sonrisa se iluminó en la señora de la casa,
aunque estuviese dolida por el enojo. (Duggasāmi).

Otro tipo de oraciones subordinadas son las llamadas adjetivas, las cuales deben ir unidas a otra oración para formar una construcción gramatical completa. Estas oraciones dependen de otras denominadas independientes o principales. Las oraciones dependientes o subordinadas a menudo están unidas a las oraciones independientes por medio de conjunciones subordinantes, como “cuando”, “que”, o bien por pronombres relativos como “quien”, “que” o “cuyo”. Una oración independiente no depende de otra oración, aunque podría estar ligada a otra oración independiente o a una oración dependiente por medio de conjunciones. A partir de lo anterior, el m̄hārāṣṭrī utiliza las siguientes construcciones:

- 1) Cuando empleamos un verbo que signifique “pensar”, “decir”, “saber” o “desear” utilizamos la conjunción *que*, por lo que estamos hablando de oraciones conjuntivas completivas. El m̄hārāṣṭrī tiene una construcción de este tipo, integrada por un infinitivo, de ahí que se llame oración completiva de infinitivo (cuando vimos la formación del infinitivo di varios ejemplos).
- 2) La oración adjetiva, que funciona como una oración subordinada a otra, se puede establecer por medio de un pronombre relativo neutro, *jam̄*. Este tipo de oración subordinada está presente en el siguiente verso: *lahuam̄ti labum̄ purisam̄ pavvaamettam̄ pi do vi kajjāim̄ / mvvaranamaṇivvūḍhe nivvūḍhe jam̄ aṇivvaranam̄*. La construcción con *jam̄* la traduzco como “lo que” (GS. 255):

Dos cosas restan rápidamente a un hombre,
aunque tenga la magnificencia de una montaña:
¡no te preocupes por lo que aún no se termina,
preocúpate por lo que ya está hecho! (Govindasāmi).

- 3) El discurso indirecto no existe en mĀhārāṣṭrī, sólo el directo, por lo que se tiene que utilizar la partícula discursiva *tti*. Una construcción de este tipo está presente en el siguiente verso: *paipurao ccia nijjai vimchuaḍaṭṭhe tti jāravejjagbaram / niṇṇasabīkaradhariā bhuajualamḍolirī vālā*. El discurso directo o indirecto se determina dependiendo del contexto. A veces se utilizan las comillas para este caso, que queda de la siguiente manera (GS. 237):

Ante la presencia de su marido,
la joven fue trasladada a la casa del médico,
su amante, mientras sacudía sus brazos, apoyada
en las manos de sus mañosas amigas, que gritaban:
“un escorpión la picó”. (Mallaseṇa).

- 4) Hay oraciones subordinadas adjetivas en mĀhārāṣṭrī que se introducen por un pronombre relativo. La función de éste depende del número y género de su antecedente. El caso del pronombre relativo depende de la función gramatical de la oración adjetiva. A veces se plantea en correlación con el pronombre demostrativo *je... te...*, el cual traduzco como “quienes... ellos...”. Por ejemplo, este tipo de oración subordinada está presente en el siguiente verso: *amiam pāuakavvam paḍbium soum ca je ṇa āṇamti / kāmassa tattatattim kuṇanti te kaha ṇa lajjamti*, cuya traducción es la siguiente (GS. 2):

¿Por qué quienes crearon el verdadero
pensamiento de Kāma no se avergüenzan?,
pues no saben escuchar ni recitar,
de la poesía *prākṛta*, su verdadero néctar. (Hāla).

La métrica

La métrica o *chandās* es una ciencia que ha acompañado a la literatura de la India antigua desde los tiempos védicos. Desempeña

un papel preponderante dentro del simbolismo y misticismo del antiguo ritual. El *Sāmaveda* posee en sus himnos una encantadora melodía que llega a tener un poder mágico en su estructura métrica. Estas canciones melodiosas suponen una conexión de los seres humanos con los dioses o con los demonios. Se centran básicamente en la composición métrica, porque esto sirve para que se canten y su recitación sea aprendida de memoria. Otra colección de himnos sagrados estilizados con una métrica se encuentra en el *Ṛgveda*. Este tipo de canciones se conocen como *ṛcas* y se utilizan para alabar a los dioses. Estos himnos se enriquecieron con canciones populares, cuya esencia descansa en la métrica, con el fin de generar un flujo de sonidos con una regulada característica, formada por vocales largas y breves, lo que se denomina medidas móricas.

Los himnos védicos tienen gran variedad de metros. Por ejemplo, el *gāyatrī*, el *anuṣṭubh*, el *triṣṭubh* y el *jagatī*; de éstos, el *gāyatrī* es el más conocido y el más viejo de ellos. El *anuṣṭubh* se convirtió también en un verso muy popular, a tal grado que tiene una variante que determina la métrica en la literatura clásica sánscrita; se trata del verso *śloka*. Éste se utiliza en toda clase de poesía o composición literaria, especialmente para la didáctica y las composiciones tanto en poesía como en narrativa. Estos metros también se usaron en las composiciones poéticas y narrativas en lenguas prácritas. El *triṣṭubh*, el *jagatī* y el viejo *āryā* —que se conoce como *gābhā*, en *mābhārāṣṭrī gābhā*—, el cual tiene su origen en las canciones populares, son metros muy antiguos (Jain 2004, 357).

El *Gāhāsattasāi* o *Gāhākosa* —en sánscrito *Gāhāsaptasāti*—, que traduzco como “los setecientos versos”, está compuesto en el verso *gābhā*, el más popular de la literatura prácrita, y literalmente implica un verso convertido en canción, hecho para cantarse. Estos versos móricos pertenecen al grupo *āryā* y no aparecen en los tratados de métrica sánscrita bajo el nombre de *gābhā*; tampoco se describe esta composición prácrita en los tratados de métrica, sino que sólo se menciona su forma adaptada a la métrica clásica sánscrita, llamada verso *āryā*. Existen algunos usos mínimos de estos viejos cantos en la literatura clásica sánscrita; incluso, la métrica de estas canciones ha influido muchísimo en la métrica sánscrita posterior

(Mukherji 1976, 94). Desde esta perspectiva, abordaré las canciones *gāhā* con la estructura del verso *āryā*, la cual está dividida en cuatro hemistiquios: el primero de doce sílabas, el segundo de dieciocho sílabas, el tercero de doce sílabas y el cuarto de quince (Morgan 2011, 172). El siguiente verso ejemplifica la estructura métrica utilizada en el *Gāhāsattasāi* (GS. 3):

सत्त सआइँ कइवच्छलेण कोडीअ मज्झआरम्मि।
हालेण विरइआइँ सालङ्काराणँ गाहाणँ ॥ ३ ॥ हालस्स।

3

Entre diez millones de versos,
adornados con figuras retóricas,
el rey Hāla, amigo de los poetas,
recopiló sólo setecientos. (Hāla).

Primer hemistiquio 12 sílabas	– sat	U ta	U sa	– ā	– im̐	U ka	U i	– ra			
Segundo hemistiquio 18 sílabas	U ccha	– le	U ṇa	– ko	– ḍī	U a	– mā	U jjha	– ā	– ra	– mmi
Tercer hemistiquio 12 sílabas	– hā	– le	U ṇa	U vi	U ra	U i	– ā	– im̐			
Cuarto hemistiquio 15 sílabas	– sā	– lam̐	– gā	– rā	– ṇam̐	– gā	– hā	U ṇam̐			

A manera de conclusión, este esbozo gramatical y lingüístico que acabo de hacer de la lengua māhārāṣṭrī es una introducción a sus cuatro aspectos más importantes: la fonética, la morfología nominal y verbal, la sintaxis y la métrica. El estudio y el análisis del lé-

xico los abordaré con más detalle en el glosario m̄hārāṣṭrī-español. Para realizar este compendio gramatical analicé el problema lingüístico del m̄hārāṣṭrī tomando ejemplos del *Gāhāsattasāi*, los cuales fueron fundamentales para la reconstrucción gramatical de este comentario filológico. Para tal efecto, me centré en el tema de la traducción, porque a partir de ella efectué estos comentarios y las reconstrucciones filológicas. Es evidente que este comentario no lo es todo; existen muchos más detalles lingüísticos que sólo se pueden percibir haciendo un examen más profundo de los versos traducidos. Por ello, espero que esta introducción sirva al estudio de los prácritos, en especial el m̄hārāṣṭrī.

COMENTARIO, TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN DEL *GĀHĀSATTASĀĪ*

En este apartado final comenzaré a precisar conceptos como el comentario, la traducción y la recepción del *Gāhāsattasāī*.

A mi juicio, el comentario es el resultado de la lectura detallada de una obra literaria. Tiene varios elementos: el contexto, la vida y la obra del autor, aspectos sociales, culturales, retóricos, poéticos, filológicos, lingüísticos, gramaticales, léxicos, etc. Estos elementos se han abordado a largo de estas páginas y me han servido para conformar un estudio analítico encaminado a introducir el *Gāhāsattasāī* al mundo de habla hispana. El comentario del *Gāhāsattasāī* ha tenido mucho éxito entre los teóricos de la literatura a lo largo de los siglos, no sólo en la India sino también fuera de sus fronteras. En este sentido, los comentaristas tienen un papel preponderante en la interpretación de la literatura y ésta es la vía que todo comentarista sigue. Desde la Antigüedad, los comentaristas indios se han centrado en la interpretación imaginativa de la literatura, ya que su propósito es alcanzar una audiencia que apele a su sentir para difundir su comentario. Para alcanzar este objetivo, por ejemplo, Ānandavardhana, en su obra *Dhvanyāloka*, explica que el comentarista se debe enfocar en el verdadero significado de la poesía y conocer todos los aspectos literarios del poema (*DhĀ*. I. 2). Lo que Ānandavardhana no enseña es que hemos de conocer el alma de la poesía, y quiero entender que el concepto de poesía abarca cualquier obra literaria y su alma son todos los aspectos que se comentan. Asimismo, tiene que existir una estrecha dependencia entre la composición literaria y el comentarista, porque la composición literaria se centra en la palabra y en su significado estructurados por una técnica de habilidad poética dentro de un contexto literario.

La forma ideal del comentario consiste en la experiencia del comentarista al degustar los elementos aspectuales de la obra literaria. Probar y saborear una obra literaria nos llena de una conciencia que nos ayuda a interpretar dicha obra. Por tanto, seguiré la tradición de varios comentaristas que han logrado degustar y saborear el *Gāhāsattasāi*. Lo que me propongo aquí es identificar algunos comentaristas que han tomado versos del *Gāhāsattasāi* y los han señalado como modelos dignos de imitación. En este sentido, seguiré los postulados de varios comentarios que han existido desde la Antigüedad. Por ejemplo, la obra *Dhvanyāloka* es una de las primeras que citan y comentan versos en mähārāṣṭrī, y esto influyó para que el rey Bhoja, otro comentarista, eligiera ejemplos del *Gāhāsattasāi* y los glosara. Otro comentario que quiero mencionar aquí es el de Bhuvanapāla, probablemente un monje *jaina* del siglo XIV e.c. Este comentario se centró en las figuras retóricas y tomó varios versos del *Gāhāsattasāi* a modo de ejemplo. Otro comentario es el de Vemabhūpāla (muerto en 1420), que se encuentra en la recensión de Teliṅga, construido en ciento tres versos. Este comentario ha servido de base para la conformación de la edición crítica de Weber, la cual utilicé para mi edición del texto en mähārāṣṭrī y mi traducción (Weber 1966, XLI). Otro comentario que hay del *Gāhāsattasāi* es el de Gaṅgādhara; también se encuentra en una recensión llamada Vulgata que utilizó Weber para conformar su edición crítica (Weber 1966, XXXII). Este comentario es probablemente del siglo XVI e.c. Otro comentario es el de Pītāmbara; éste sólo abarca los versos del 400 al 700, de los cuales del 522 al 564 están perdidos. No se sabe cuándo se realizó, pero aparece también en la edición crítica de Weber (Weber 1966, XXXIV). Otros comentaristas que menciona Weber son Kulanātha (Weber 1966, XXXII) y Sādhāraṇadeva (Weber 1966, XXXVIII). Otro comentario es el de Mathurānāth Śāstrī, el cual se encuentra en la colección *Kāvyaṃālā*, volumen 21, de la edición Bombay de 1933. Este extenso y analítico comentario nos ha servido a todos los que hemos trabajado la antología, porque ofrece elementos muy precisos de significados y equivalencias de las palabras del mähārāṣṭrī (Dundas 1985, 9).

Los comentarios anteriormente citados me han servido para conformar y comentar mi traducción, ya que están basados en la expresión e interpretación de la experiencia de cada poema. Con la ayuda de adornos encantadores y exactos arreglos entre el sonido y el sentido de las palabras, he trasplantado su experiencia a mi traducción. Esto me ha llevado a analizar detalladamente la mente del poeta o la poetisa. En este sentido, la interpretación de los versos transmite diversos aspectos literarios que me han ayudado a reforzar mi comentario de la obra. La lengua *māhārāṣṭrī* es el receptáculo de esta tradición literaria que se concibe en cada verso que compone el *Gāhāsattasāi*. Desde esta perspectiva, para poder realizar el ejercicio de la traducción y el comentario literario, me basé en los versos del *Gāhāsattasāi* con la ayuda de la metodología transformacional de la escuela de Chomsky, la cual permite entender tanto la estructura morfosintáctica de los versos como las imágenes e ideas que se encuentran en el fondo de los versos que componen esta obra. Para comprender mejor lo anterior, me he dado a la tarea de trabajar con la disciplina de la traducción, para que mi traducción no sea un simple ejercicio de traslación léxica, sino que implique todo un proceso de conocimiento de dos realidades distintas, lo que resulta fundamental para todo traductor. La traducción acerca a lo más recóndito de los textos y la historia ayuda a vislumbrar el pasado que encierran las fuentes. La traducción se ha transformado en una disciplina, al igual que la arqueología y la tradición oral, mediante su relación con la historia; de aquí la importancia del comentario. De acuerdo con ello, la traducción se ha convertido en una herramienta primordial para poder entender y comprender los textos escritos en otras lenguas. La historia ayuda a establecer los hechos y gracias a la traducción podemos acceder a las fuentes. Por ello, es preciso comprender que tanto el historiador como el traductor son un eslabón ubicado entre dos realidades, es decir, se vuelven los interlocutores entre el pasado y el presente. Muchos críticos han hecho hincapié en el hecho de que la traducción es considerada como un instrumento de suma importancia para la historia. En efecto, la traducción de las fuentes originales se vuelve una disciplina necesaria para la historia. En este sentido, para que la traducción esté íntimamente

relacionada con la historia, no se debe dejar de salvar el gran muro lingüístico que separa el pasado del presente.

Cabe aclarar que la traducción del *Gāhāsattasāi* llega a convertirse en un ejercicio que, más allá de representar en sí mismo una disciplina, se enfoca en la investigación filológica que desemboca en el comentario gramatical y análisis literario, lo que permite vislumbrar el universo multidimensional del texto. El *Gāhāsattasāi* basa su temática principal en la vida social y cultural del Decán, lo que refleja una realidad que se convierte en un problema para la traducción, es decir, la traducción se enfrenta con dos extremos opuestos. Por un lado, el amor de los actores, y, por el otro, la realidad que representa este amor, de tal modo que la unidad plena, que forma su sociedad, se llena de contradicciones y crisis representadas por el amor. En este sentido, el *chāyā* o la “sobra”, que se entiende como traducción, se mantiene en esta antología. Además, exige la creación de una realidad más humana, porque identifica la relación que existe entre la vida común y los sentimientos que la envuelven, de tal suerte que, por la manera como se refiere a la realidad humana, el *Gāhāsattasāi* expresa una percepción más amplia de su sociedad. Por ello, los poetas y las poetisas miden el grado de realismo de su sociedad enfocados en la posibilidad y en la verosimilitud de los hechos y de los objetos narrados en la obra. Además, ésta sirve también para juzgar sobre la racionalidad y la irracionalidad de determinadas posturas, ya sean políticas o culturales, o bien fundadas en las experiencias acumuladas de la vida cotidiana.

Asimismo, quiero comentar que el estilo poético empleado en el *Gāhāsattasāi* incluye la utilización de *alamkāra* o figuras retóricas, que fundamentan el conjunto de significados alegóricos como medio de expresión y de comunicación entre el que habla y el que lee. Además, se refleja la universalidad de la educación y el aprendizaje, porque cada poema se esclarece gracias a la tradición literaria y mitológica indias, de tal modo que las consecuencias de traducir y comentar el *Gāhāsattasāi* en relación con los movimientos imaginarios y mitológicos de los poemas se alojan en el interior de un universo más amplio, y todo esto es la sombra que se clarifica en mi traducción. Esta clarificación traductológica se centra en el lenguaje

poético del *Gāhāsattasāi* y se caracteriza por el uso de una gran cantidad de figuras retóricas que se refieren a objetos, formas animadas, sentimientos o posiciones sociales. La traducción de esta antología describe elementos literarios de una forma más poética. Conjuntamente, la construcción poética intensifica los valores emotivos y debilita los contenidos denotativos del lenguaje; más que hechos o verdades, transmite sentimientos y emociones. El *Gāhāsattasāi* sorprende, emociona y divierte por las descripciones de cada verso, por lo que sugiere y por lo que evoca. El *Gāhāsattasāi* habla a la imaginación, a los sentimientos, a las fantasías reflejadas en el erotismo y en el amor. Reproduce un mundo real y crea un universo ideal.

Para terminar, el carácter lúdico impreso en el *Gāhāsattasāi* se refleja en su lenguaje poético. En esta obra, el imaginario sirve para distraer y divertir, para alejar tanto al poeta o poetisa como al lector o la lectora de las ocupaciones y las preocupaciones cotidianas, tal es el objetivo de la lírica. El *Gāhāsattasāi* construye un juego de la realidad que se vuelve la combinación armonizada de dos juegos distintos: un juego combinatorio que opera sobre los elementos sensoriales del lenguaje y un juego de imitación que trabaja con la relación entre el significado y la realidad. De aquí que mi traducción se centre en los elementos emocionales que acabo de describir mediante este juego. Por tanto, en mi traducción utilizo el método transformacional, cuyo objetivo es evitar la fraseología y la literalidad. A continuación presento un ejemplo de dicho método, analizando un verso.

El primer paso es la lectura y la determinación de cuántas oraciones tiene el verso. Para ello, siempre es muy importante precisar las oraciones por medio de los verbos:

असमत्तमण्डणा च्चिअ वच्च घरं से सकोउहल्लस्स।
वोलाविअहलहलअस्स पुत्ति चित्ते ण लग्गिहिसि ॥ २१ ॥ कलिराअस्स।

En este verso hay dos oraciones, puesto que hay dos verbos conjugados: *vacca* y *laggibisi*. La estructura del verso también ayuda a determinar que hay dos oraciones. El siguiente paso es enumerar cada elemento y así trasponer los elementos que componen cada

oración. Es necesario analizar morfológicamente cada elemento de las dos oraciones para entender la idea de los versos:

1 2 3 4 5 6
asamattamaṇḍaṇā ccia vacca gharāṃ se sakoubhallaṣṣa.
 4 1 3 2
volāviahalahalaassa putti citte ṇa laggibisi. (Kalirāassa).

Posteriormente es preciso analizar morfológicamente cada elemento de las oraciones y hacer su correspondencia con las funciones del español:

<i>Māhārāṣṭrī</i>	<i>Español</i>
<i>putti</i> : vocativo, singular, femenino.	Sujeto interpelado: ¡hija!
<i>vacca</i> : imperativo, singular, voz activa, 2ª persona	Verbo en modo imperativo, ir, moverse, dirigirse. Una mujer que va a un lugar para tener relaciones sexuales.
<i>gharāṃ</i> : acusativo, singular, neutro.	Complemento circunstancial de dirección.
<i>asamattamaṇḍaṇā</i> : nominativo singular femenino, compuesto: <i>asamatta</i> y <i>maṇḍaṇā</i> .	Adjetivos: el primero incompleto: adornada.
<i>ccia</i> : partícula enfática.	Adverbio, sólo.
<i>se</i> : pronombre genitivo, singular, masculino.	Complemento determinativo: indica posesión: de él.

<i>Māhārāṣṭrī</i>	<i>Español</i>
<i>ṇa</i> : adverbio negativo.	Adverbio negativo: no.
<i>laggibisi</i> : futuro, 2ª persona singular, voz activa. Se construye con locativo.	Futuro: adherirse a, penetrar a una persona el corazón y mente.
<i>citte</i> : locativo, singular, masculino.	Complemento circunstancial de lugar, en el que piensa.
<i>volāviahalahalaassa</i> : compuesto, genitivo, singular, masculino; se refiere a <i>se</i> .	Adjetivos: <i>volāvia</i> : transgredido, enojado, y <i>halahalaassa</i> : ansioso, deseoso de pasión.

Dado que el orden de los elementos que componen las oraciones en *māhārāṣṭrī* es totalmente distinto al del español ordenaré los elementos del *māhārāṣṭrī* de acuerdo con la sintaxis del español en un esquema, con lo cual ya se puede realizar una traducción inicial:

<i>Partícula enfática</i>	<i>Sujeto</i>	<i>Sujeto interpelado</i>	<i>Adjetivo</i>	<i>Verbo</i>	<i>C.C.D.</i>	<i>C. determinativo</i>
<i>via</i>	(tú)	<i>putti</i>	<i>asamatta- maṇḍaṇā</i>	<i>vacca</i>	<i>gharam</i>	<i>se sakoubhalla</i>

<i>Sujeto</i>	<i>Sujeto interpelado</i>	<i>Partícula negativa</i>	<i>Verbo</i>	<i>C.C.L.</i>	<i>Adjetivo</i>	<i>C. determinativo</i>
(tú)	<i>putti</i>	<i>ṇa</i>	<i>laggibisi</i>	<i>citte</i>	<i>volāvia</i>	<i>balabalaassa</i>

Finalmente, para evitar la literalidad, se puede traducir con ayuda de la estilística y modulación de las ideas y las imágenes del verso (*GS.* 21):

Aunque no hayas terminado de arreglarte,
corre a su casa, que enfermo está de ti.
Una vez sofocados sus deseos, hija mía,
no lo enloquecerás más. (*Kalirāa*).

En este verso, las ideas y las imágenes se centran en el sabor estético del erotismo, ya que éste desempeña un papel central al presentar la imagen de una mujer semidesnuda (según lo refiere la expresión “aunque no hayas terminado de arreglarte”). También se señala que la mujer es la parte fundamental del verso porque, de acuerdo con las características del *rasa*, el comportamiento de los héroes y las heroínas se proyecta en el amor, en los sentimientos y en las emociones. En torno a la lírica prácrita, el quehacer del traductor debe enfocarse en el ámbito social, cultural, a veces en el político, y en el núcleo de las ideas de cada verso. Desde esta perspectiva, el *Gāhāsattasāi* esboza imágenes que van más allá de las formas estructurales lingüísticas, estilísticas y lexicográficas. Para los poetas y

las poetisas, el *Gābhāsattasāi* es una fuente importante no sólo por la forma estructural de la poesía, sino también por las imágenes que fulguran en la narrativa.

La traducción también se ocupa del estudio y análisis de las obras. Desde la perspectiva de lo imaginario, el *Gābhāsattasāi* influye en los ideales de los poetas y las poetisas posteriores, porque estos autores determinan y magnifican el uso del *māhārāṣṭrī* en la literatura sánscrita. En este sentido, para realizar una traducción se debe poner atención en las imágenes que van más allá de las formas estructurales lingüísticas y estilísticas. Para el género de la antología y para los traductores, el *Gābhāsattasāi* es fundamental para los estudios literarios, no sólo por la forma estructural de sus versos, sino también por las imágenes que contiene.

Ahora bien, para traducir el *Gābhāsattasāi* he seguido varias vertientes nucleares del imaginario poético: la naturaleza, el amor y la sociedad. A manera de ejemplo, muestro el siguiente verso (*GS*. 10):

सहि एरिसि च्चिअ गई मा रुव्वसु तंसवलिअमुहअन्दं।
एआणँ वालवालुङ्कितन्तुकुडिलाणँ पेम्माणं ॥ १० ॥ अलअस्स।

sahi erisi ccia gaī mā ruvvasu taṁsavaliāmuhaandamī
eṅṅaṁ vālavālunkitāntukudilāṅaṁ pemmāṅaṁ. (Alaassa).

¡Amigo, el sinuoso camino
del amor es el tallo de una pequeña
enredadera de *vālunkita*;
no llores con tu cara maltrecha
como una luna deformada! (Alaa).

En el verso citado, el poeta es el observador del mundo que lo rodea. El traductor debe notar que en esta estrofa se presenta una unión entre la naturaleza y el amor, como sucede con la mayoría de las estrofas. Los conceptos naturales también son parte del imaginario del *Gābhāsattasāi*. El *vālunkita*, una especie de pepino, y la tristeza que trae la decepción del amor desempeñan un papel central en la construcción poética imaginaria, porque desde las primeras pa-

labras se presentan los aspectos más importantes de las emociones humanas. Por ejemplo, el sinuoso camino es el sendero que recorren los enamorados o los amantes, donde se puede gozar o sufrir; en este caso se sufre (así lo indica el verbo “llorar”). La metáfora que se está utilizando es la comparación de una luna sin forma con la cara triste de un varón que padece por amor.

Los animales también están sujetos a las condiciones del *rasa* del amor. De aquí que el traductor deba fijarse, por ejemplo, en el siguiente verso, en el que se establece un símil entre una grulla y una vasija, el cual se convierte en otra característica del imaginario (*GS.* 4):

उअ णिच्चलणिप्फन्दा भिसिणीवत्तम्मि रेहइ वत्ताआ।
निम्मलमरगअभाअणपरिट्ठिआ सङ्खसुत्ति व्व ॥४॥ वोदिसस्स।

*ua ṇiccalanippandā bhisinīvattammi rebai valāā
nimmalamaragaabhāṇaparitṭhiā saṅkhasutti vva.* (Vodisassa).

¡Ve, la grulla luce inerte
en la hoja del loto, como la concha
nacarada que rodea la vasija, resplandece
como una esmeralda brillante! (Vodisa).

En el verso anterior, el símil es parte del imaginario del *Gāhāsattasāi*. En contraste, en otro verso, la alegría del concepto de familia se expresa como otra forma del imaginario. El sentimiento que se presenta, como parte del *rasa*, es la alegría causada por la acción del niño, aunque la esposa esté enojada con su marido (*GS.* 11):

पाअपडिअस्स पइणो पुट्ठि पुत्ते समारुहन्तम्मि।
दढमण्णुद्धुमिआइ वि हासो घरिणीअ णिक्कन्तो ॥ ११ ॥ दुग्गसामिणो।

*pāapadiasya paiṇo puttḥim putte samāruhantammi.
dadhamañṇudhūmiāi vi hāso ghareṇīam ṇikkanto.* (Duggasāmi).

Cuando el niño trepó
a la espalda de su padre arrodillado

una sonrisa se iluminó en la señora de la casa,
aunque estuviese dolida por el enojo. (Duggasāmi).

El traductor debe poner atención en el placer estético del erotismo que se puede saborear al describir a una mujer muy enojada con su marido como parte fundamental de la poesía. De acuerdo con las características del *rasa*, el comportamiento del amor cambia en este imaginario.

El siguiente verso es una recomendación de una madre a su hija para que ésta seduzca a su esposo enojado. Es interesante notar que la pasión constituye la parte más importante del imaginario del amor (GS. 21):

असमत्तमण्डणा च्चिअ वच्च घरं से सकोउहल्लस्स।
वोलाविअहलहलअस्स पुत्ति चित्ते ण लग्गिहिसि ॥ २१ ॥ कलिराअस्स।

asamattamaṇḍaṇā ccia vacca gharaṃ se sakouhallassa.
volāviabalahalaassa puttī cittaṇa laggihisi. (Kalirāssa)

Aunque no hayas terminado de arreglarte,
corre a su casa, que enfermo está de ti.
Una vez sofocados sus deseos, hija mía,
no lo enloquecerás más. (Kalirāa).

En otro verso se describe la relación de una pareja que está inmersa en el sentimiento del enojo, pero también está en el terreno del amor. La imagen es de una mujer y un hombre en el lecho de la pasión (GS. 20):

अलिअपसुत्तअ विणिमीलिअच्छ दे सुहअ मज्झ ओआसं।
गण्डपरिउंवणापुलइअङ्ग ण पुणो चिराइस्सं ॥ २० ॥ चन्दसामिणो।

Aliapasuttaa viṇimīliaccha de subha majjha oāsāṃ
gaṇḍaparivāṇāpulaiāṅga ṇa puṇo cirāissāṃ (Candasāmi).

¡Querido, con tus ojos cerrados,
finges que duermes;

pero el vello de tu cuerpo se eriza
 cuando beso tus mejillas.
 ¡Dame otra oportunidad,
 no volveré a tardarme! (Candasāmi).

El traductor debe estar atento al amor y la pasión, porque no sólo afectan a los animales sino también a los seres humanos. En el *Gāhāsattasāi* hay muchas alusiones a las emociones que conllevan el amor y la pasión en todos los aspectos de la vida cotidiana y en la sociedad representada en la antología. El matrimonio es un elemento fundamental en los versos, pues al parecer no sólo era común en las altas esferas sociales, sino también en los grupos inferiores (GS. 31):

पहरवणमग्गविसमे जाआ किच्छेण लहइ से णिदं।
 गामणिउत्तस्स उरे पल्ली उण से सुहं सुअइ ॥ ३१ ॥ अङ्गराअस्स।

*paharavaṇamaggavisame jāā kiccheṇa lahai se ṇiddam
 gāmaṇiuttassa ure pallī uṇa se suham suai.* (Aṅgarāssa).

La esposa del hijo del jefe
 difícilmente concilia el sueño
 sobre sus senos con desagradables
 cicatrices, infligidas por las heridas,
 mientras su aldea duerme dulcemente. (Aṅgarāa).

En la antigua India, el jefe de la aldea, llamado *gāmaṇi*, era el encargado de la administración y el control. El verso anterior da testimonio de la organización social; debe ponerse atención en la referencia que permite entender el imaginario poético no sólo en el mundo de la pasión y del amor, sino también en la parte social construida con lineamientos poéticos. Los versos del *Gāhāsattasāi* poseen varios rasgos fundamentales para la construcción del imaginario, los cuales, aunque se encuentran en los siete libros que componen la antología, se repiten con distinta frecuencia e intensidad. En este sentido, se puede decir que el imaginario poético posee un carácter decorativo, sentimental y lúdico, como lo he explicado an-

teriormente. En la parte decorativa, el lenguaje poético se concibe y se explica por su singular ornamentación, que se conoce como *alaṅkāra* o figuras retóricas.

Para terminar, quiero decir que la traducción del *Gābhāsattasaī* no sólo se enfoca en el imaginario, sino también en el análisis morfosintáctico y léxico, ya que a través de ellos se debe entender el sentido sociocultural. El *Gābhāsattasaī* presenta imágenes que van más allá de las formas estructurales lingüísticas y estilísticas. Para sus poetas y poetisas es muy importante no sólo la forma de la poesía sino también los tópicos poéticos. Así, el traductor debe ir construyendo el mundo universal de las obras literarias, entre el significado y el significante, entre el imaginario y la realidad. Y es en esta realidad donde la traducción se convierte en parte esencial para el entendimiento y pensamiento del *Gābhāsattasaī*.

Asimismo, para poder traducir un texto literario, sobre todo si es clásico, resulta necesario evaluar las ediciones críticas de donde se tomará dicho texto. Con esto, me refiero a los elementos críticos esenciales que ayudan a determinar qué edición es la que ofrece la mejor lectura. También es preciso pensar en la transmisión de la obra, es decir, plantearse la pregunta: ¿cómo llegan a nuestras manos las obras clásicas? Para responderla, hablaré de la transmisión del *Gābhāsattasaī*.

Esta obra ha sido muy popular entre los críticos de la literatura. En consecuencia, comenzaron a circular muchos manuscritos por toda la India varios siglos después de la composición del texto. Ello provocó que éste empezara a corromperse y que cada manuscrito que circulaba tuviera muchos errores y extrapolaciones debido a los escribas y los comentaristas. Asimismo, el prácrito *māhārāṣṭrī* nunca alcanzó una codificación literaria, a diferencia del sánscrito. Sin embargo, sí fue una lengua que gustaba mucho para incluirla en muchos textos, sobre todo en el teatro. A esto se puede añadir que gran parte de los versos son muy ambiguos y su entendimiento no era muy claro, lo que causó que numerosos versos empezaran a ser sustituidos por otros y que llegara a haber no sólo setecientos sino hasta mil. Esto provocó que circularan abundantes manuscritos corruptos y se perdiera el original. Sólo en 1881 Albrecht Weber realizó y publicó la primera edición crítica —y, me atrevo a decir, la

única—, del *Gābhāsattasaī*. Esta edición está basada en diecisiete manuscritos que contenían alrededor de 964 versos. Weber advirtió que los versos 1 a 430 se repetían en todos los manuscritos, además de que el ordenamiento variaba en las diferentes recensiones. Por tanto, procedió a determinar el orden de los versos del *Gābhāsattasaī*.

En su edición crítica, Weber distinguió seis recensiones y desechó varios de los manuscritos que consultó. Las recensiones más importantes son la primera, llamada “Vulgata”, y la quinta, conocida como “Teliṅga”. Weber identificó que la segunda y la tercera recensiones parecían derivar de la primera con algunos versos nuevos y otros en común con la Teliṅga. Sin embargo, tanto la Vulgata como la Teliṅga fueron muy bien conocidas en los círculos literarios por los comentaristas, a los que me referí al principio de este apartado. Al parecer, la cuarta recensión, identificada por Weber, fue ignorada por los críticos literarios y comentaristas debido a algunos versos peculiares que sólo aparecen en esa recensión. La sexta recensión, a la que Weber denominó “la segunda Teliṅga”, parece ser muy vieja, pero sólo contiene 104 versos. Esta recensión no menciona los versos del rey Hāla. Lo relevante de esta sexta recensión es que contiene dieciocho versos muy peculiares e idénticos a los de la recensión Teliṅga, porque tanto Ānandavardhana y Mammaṭa la utilizaron para formular sus comentarios. Esto quiere decir que fue una recensión muy difundida, sobre todo en la región de Āndhra, donde se le localizó.

La Vulgata, que Albrecht Weber tomó como base de su edición crítica, no se divulgó hasta tiempos muy recientes y fue la recensión preferida de los distintos comentadores. Existen muchas más recensiones y comentarios, aunque obviamente Albrecht Weber no los consultó. En su estudio, éste encontró, como ya lo mencioné, 430 versos en común en todas recensiones. De la Vulgata y la Teliṅga provienen los primeros 560 versos de su edición crítica. El resto de los versos los fue construyendo con ayuda de las demás recensiones, incluyendo la segunda Teliṅga. Por lo que a mí respecta, retomo los 700 versos determinados por la reconstrucción de Weber para realizar mi traducción, ya que el verso 700 cierra a manera de colofón la obra cuando dice: “aquí termina la séptima centuria de poemas”.

Además, el rey Hāla dio testimonio de que sólo recopiló 700 versos en el *Gāhāsattasāi*.

Albrecht Weber fue el primero que tradujo esta obra a una lengua occidental, el alemán. Hay otras ediciones que circulan en la India y son traducciones al sánscrito y el hindi. Por ejemplo, la de Narmadeshvar Caturvedi, publicada en Varanasi por Chaukhambha en 1995, tiene sólo 700 versos. A partir de aquí se han hecho más traducciones, sobre todo al inglés. Quiero mencionar la traducción al inglés que incluye la edición del texto en mähārāṣṭrī y la traducción al sánscrito, de Radhagovinda Basak, publicada en 2010, la cual, al parecer, está basada en la recensión de la Vulgata y cuenta con 700 versos que concuerdan con la edición crítica de Weber. Otra edición muy importante con traducción al inglés es la de M. V. Patwardhan, publicada en dos partes. La primera vio la luz en 1980, con el texto en mähārāṣṭrī y el comentario sánscrito de Bhuvana-pāla; esta edición crítica se comparó con la de Albrecht Weber. La segunda parte, publicada en 1988, contiene la traducción al inglés comentada y cuenta con los 700 versos. Otra traducción destacada, aunque parcial, es la de Arvind Krishna Mehrotra, publicada en 2008, la cual sigue la edición crítica de Weber. También cabe citar la traducción al inglés de Peter Khoroch y Herman Tieken, la cual se publicó en 2009 y cuenta con 959 versos; evidentemente incluye todos los poemas de la edición crítica de Albrecht Weber y los divide por temas. Finalmente, quiero mencionar una traducción al italiano, la cual está comentada y cuenta con 1 000 versos, de Carlo Della Casa, Daniela Sagramoso, Cinzia Pieruccini y Giuliano Boccali. Esta versión está basada en la edición de Weber.

Todas estas ediciones y traducciones me han ayudado a conformar mi propia traducción al español, la cual considero inédita en el mundo de habla hispana. Pero, sin lugar a duda, mi edición del texto mähārāṣṭrī, mi traducción de los 700 poemas y mis comentarios están basados en la edición crítica de Albrecht Weber. Con esto quiero terminar este estudio preliminar, esperando que la degustación del *Gāhāsattasāi* les sea deliciosamente poética.

TRADUCCIÓN Y COMENTARIOS
DEL *GĀHĀSATTASĀĪ*

॥ गाहासत्तसई ॥
LOS SETECIENTOS VERSOS

पसुवइणो रोसारुणपडिमासंकन्तगोरिमुहअन्दं।
गहिअग्घपङ्कअअं मिअ संझासलिलंजलिं णमह ॥ १ ॥ हालस्स।

1

¡Reverencien al crepúsculo ofreciendo a Pasuvaiṇo agua,
sostenida como una copa entre sus manos,
donde se refleja la cara lunada de Gori,
sonrojada y enojada por los celos,
como un loto carmesí capturado para la ofrenda! (Hāla).

Este primer verso se inicia con una invocación al dios Śiva (Pasuvaiṇo) realizada en las primeras horas del día, porque menciona al Crepúsculo (que en mähārāṣṭrī es femenino, *saṃjhbā*, y en sánscrito también, *sandhyā*), hijo de Brahmā. Este importante hecho destaca el saludo al crepúsculo, porque suscita los celos de Gori (Gaurī o Parvatī), cuya cara enrojecida por la ira se refleja en el agua recogida por las manos de Śiva y se proyecta como si fuese la imagen de un loto rojo listo para ofrendarse. La palabra “celos” evoca el tema más importante del placer estético del erotismo.

अमिअं पाउअकव्वं पढिउं सोउं च जे ण आणन्ति।
कामस्स तत्तत्तिं कुणन्ति ते कहँ ण लज्जन्ति ॥ २ ॥ हालस्स।

2

¿Por qué quienes crearon el verdadero
pensamiento de Kāma no se avergüenzan?,
pues no saben escuchar ni recitar,
de la poesía *prākṛta*, su verdadero néctar. (Hāla).

Hāla critica a los pensadores que escriben sobre la verdadera ciencia del amor. Es evidente que la crítica va dirigida a los poetas que escriben en sánscrito, porque no entienden ni saben leer el gran valor de la poesía prácrita. Esto me parece importante porque supone la toma de conciencia del gran valor literario que tiene cada estrofa de esta antología. El verso también constituye la antesala para los temas amorosos y eróticos del placer estético en lengua mähārāṣṭrī.

सत्त सआइँ कइवच्छलेण कोडीअ मज्झआरम्मि।
हालेण विरइआइँ सालङ्काराणँ गाहाणँ ॥ ३ ॥ हालस्स।

3

Entre diez millones de versos,
adornados con figuras retóricas,
el rey Hāla, amigo de los poetas,
recopiló sólo setecientos. (Hāla).

La palabra *koḍīa* (en sánscrito *koṭī*) es una medida que significa “diez millones”; su aparición en este verso sugiere que la composición poética era muy frecuente en tiempos del rey Hāla. No sólo el contenido de los poemas es fundamental, sino también la manera en que se escriben por la mención de las figuras retóricas o *sālaṅkāra* (en sánscrito *alaṅkāra*), término importante para la teoría literaria india. También es el prelude de esta antología, al anunciar los setecientos versos que dan nombre a la obra *Gāhāsattasāi*.

उअ णिच्चलणिप्फन्दा भिसिणीवत्तम्मि रेहइ वलाआ।
निम्मलमरगअभाअणपरिट्ठिआ सङ्खसुत्ति व्व ॥ ४ ॥ वोदिसस्स।

4

¡Ve, la grulla luce inerte
en la hoja del loto, como la concha
nacarada que rodea la vasija, resplandece
como una esmeralda brillante! (Vodisa).

Este verso es un ejemplo de la resonancia poética (*dhvani*) porque alude al lugar oculto y secreto donde se reunían los amantes. La grulla blanca, brillante por la luna y posada en el loto, nos remonta

a los estanques, que durante la noche eran sitios propicios y favoritos para los encuentros amorosos, por lo que al escuchar que “la grulla luce inerte en la hoja de loto” nos trasladamos al lugar preferido por los héroes y heroínas. Asimismo, el imperativo *ua* (en sánscrito *paśya*), “ve”, indica que un varón señala a su amada, o viceversa, el espacio propicio para el amor. Muchos poemas de esta antología comienzan con ese imperativo, por lo que se debe entender en el mismo sentido.

ताव च्चिअ रइसमए महिल्लाणं विब्भमा विराअन्ति।
जाव ण कुवलअदलसच्छहआइँ मउलन्ति णअणाइँ ॥ ५ ॥ चुल्लोहस्स।

5

Mientras hacen el amor,
las miradas amorosas de las mujeres
imperan hasta que sus ojos se cierran
como los pétalos de los lirios acuáticos. (Culloha).

णोहलिअं अप्पणो किं ण मग्गसे मग्गसे कुरवअस्स।
एअं खु सुहअ तुह हसइ वलिअमुहपङ्कअं जाआ ॥ ६ ॥ मअरन्दसेणास्स।

6

¿Por qué no buscas una y otra vez
para ti el fruto del *kuravaa*? Mi amigo,
tu esposa se ríe de ti
volteando su cara de loto. (Maarandasena).

La *kuravaa* (*barleria*) es una especie de amaranto y su flor es roja. Se cree que florecía si una doncella la abrazaba. En consecuencia, el verso tiene una doble interpretación, porque la palabra *ṇohaliam*, que traduzco aquí como “fruto”, se puede relacionar con el término sánscrito *navaphalam*, que significa “fruta fresca” y, en sentido metafórico, se refiere a la *navaphalikā*, que sugiere una doncella que ya puede casarse. En este verso, el varón no busca en realidad el fruto del *kuravaa* sino a la joven que frecuenta el árbol. Sin embargo, la ironía es un poco ambigua, ya que no está determinada totalmente, porque la mujer que sonrío volteando su cara de loto puede interpretarse como una burla al marido por ser un anciano; de lo

contrario, si fuese joven, ella estaría llena de celos y enojada, como pasa en algunos otros versos. De aquí el otro sentido de la palabra *nohāliam*, que puede ser una mujer embarazada que busque verdaderamente el fruto de la sexualidad como sería un hijo o una hija.

ताविज्जन्ति असोएहिँ लडहविलआउ दइअविरहम्मि।
किं सहइ को वि कस्स वि पाअपहारं पडुप्पन्तो ॥७॥ पवाराअस्स।

7

Cuando las mujeres tímidas se separan de sus amantes,
los árboles *asoa* las hacen sufrir.
¿Quién puede, entonces, golpearlos con una patada
si pueden vengarse? (Pāvāraa).

Para entender este verso tendremos que poner en juego la figura retórica de la ironía, pues la palabra *asoa* (en sánscrito *śoka*) significa “sin sufrimiento”. La ironía aquí se plantea en la imagen de las mujeres tímidas que sufren por un amor y buscan el consuelo en los árboles *asoa*. Este tipo de mujeres no sufren por amor, pues la relación que se establece entre el sufrimiento de las mujeres tímidas y los árboles *asoa* (*jonesia śoka* o *saraca indica*) está reflejada en la contradicción de sentir a los varones enojados y llenos de celos porque ellas son indiferentes a ellos. De aquí la mención de la patada y la venganza en contra de los árboles. Quiero añadir aquí que estos árboles daban flores rojas, que simbolizan el amor, por lo que se hace referencia a ellos en toda la poesía prácrita y sánscrita. Además, se dice que estos árboles, consagrados al dios Śiva, florecen por primera vez cuando una muchacha bella y virgen le da una patada al tronco. Es por ello que las mujeres que no son vírgenes se enojan con el árbol cuando sufren. Cabe resaltar también que el arco de Kāma, el dios del amor, está hecho de flores de *asoa*; de aquí que se le ofrenden estas flores y su mención sea propicia para los temas del amor.

अत्ता तह रमणिज्जं अम्हं गामस्स मण्डणिहूअं।
लुअतिलवाडिसरिच्छं सिसिरेण कअं भिसिणिसंडं ॥८॥ कुमारिलस्स।

8

¡Suegra, el invierno destruyó
el adorable ramo de lotos
que adornaba nuestra aldea
como los campos de sésamos devastados! (Kumārila).

Este verso puede interpretarse de dos maneras. Por un lado, la ruina de los lugares sugiere que los amantes solían encontrarse ahí; por el otro, podría referirse a una joven novia que se va marchitando por la frialdad de su marido. En cualquiera de los dos casos, las palabras *attā*, que traduzco como “suegra”, y *ambam gāmassa*, que traduzco como “nuestra aldea”, aluden a la familia de la novia en contraposición con la del marido. De aquí la importancia planteada en el discurso de que podría tratarse de una mujer casada.

किं रुअसि ओणअमुही धवलाअन्तेसु सालिछेत्तेसु।
हरिआलमण्डिअमुही णडि व्व सणवाडिआ जाआ ॥ ९ ॥ महिन्दस्स।

9

¿Por qué lloras cabizbaja en los
resplandecientes campos blancos de arroz?
Como una bailarina maquillada
con pintura amarilla, siempre existirá
otra plantación de cáñamo floreciente. (Mahinda).

En este verso, una mujer consuela a su amiga indicándole el lugar donde puede tener otro encuentro amoroso para hallar un nuevo amor. En este verso, el lugar es una plantación de cáñamos florecientes. Según los comentaristas, éstos eran los escenarios propicios para el amor.

सहि एरिसि च्चिअ गई मा रुव्वसु तंसवलिअमुहअन्दं।
एआणं वालवालुङ्कितन्तुकुडिलाणं पेम्माणं ॥ १० ॥ अलअस्स।

10

¡Amigo, el sinuoso camino
del amor es el tallo de una pequeña
enredadera de *vālunkita*;

no llores con tu cara maltrecha
como una luna deformada! (Alaa).

En este verso se establece una metáfora a partir de la planta *vālūn-kita* (en sánscrito *karkaṭī*, una especie de pepino, *Cucumis utilisissimus*) y el camino sinuoso del amor.

पाअपडिअस्स पइणो पुट्ठि पुत्ते समारुहन्तम्मि ।
दढमण्णुहूमिआइ वि हासो घरिणीअ णिक्कन्तो ॥ ११ ॥ दुग्गसामिणो ।

11

Cuando el niño trepó
a la espalda de su padre arrodillado,
una sonrisa se iluminó en la señora de la casa,
aunque estuviese dolida por el enojo. (Duggasāmi).

सच्चं जाणइ ददुं सरिसम्मि जणम्मि जुज्जए राओ ।
मरउ ण तुमं भणिस्सं मरणं पि सलाहणिज्जं से ॥ १२ ॥ दुग्गसामिणो ।

12

Él sabe ver la verdad,
el amor se une a una persona de bien.
Que él muera así, no te diré nada,
aunque la muerte sea lo mejor para ella. (Duggasāmi).

Éste es un típico ejemplo de un mensaje pronunciado por una mensajera sobre un indigno amante. Las palabras se transmiten de una amiga a otra. La mensajera se niega a calificar al amante, el cual sería mejor que muriera debido a que es una mala persona. Se plantea, pues, la necesidad de no tener una relación amorosa con un hombre detestable como lo es el amante. Cabe destacar que el papel de la mensajera o el mensajero es muy importante en el placer estético del erotismo.

रन्धणकम्मणिउणिए मा जूरसु रत्तपाडलसुअन्धं ।
मुहमारुअं पिअन्तो धूमाइ सिही ण पज्जलइ ॥ १३ ॥ भीमसामिणो ।

13

¡Eres extraordinaria en el arte
de la cocina, no sufras!

Aunque se beba el aliento
perfumado de tu boca con el *pāḍala* rojo,
el fuego ni humea ni arde. (Bhīmasāmi).

Este verso representa la dulzura que un esposo prodiga a su esposa consolándola con bellas palabras de amor al ver que no puede prender el fuego para cocinar. La flor *pāḍala* (en sánscrito *pāṭala*; *Bignonia suaveolens*) se utilizaba como símbolo del amor por su aroma, su belleza y su color; de aquí la hermosa connotación del aliento perfumado.

घरिणीअ महाणसकम्मलग्गमसिमइलिण हत्थेण।
छित्तं मुहं हसिज्जइ चन्दावत्थं गअं पइणा ॥ १४ ॥ हालस्स।

14

El marido se rio
de su esposa porque su cara,
tocada con las manos llenas de hollín
por las labores de la cocina,
se pareció a la luna. (Hāla).

Este verso recrea una escena cotidiana de unas personas casadas. Lo hermoso aquí resalta al describir al marido tocando la cara de su esposa con hollín y comparándola con la luna, que también pareciera estar llena de hollín. Estos tópicos literarios son los preferidos por los comentaristas porque expresan una realidad más humana que ficticia dentro del placer estético de lo erótico.

किं किं दे पडिहासइ सहीहिं इअ पुच्छिआइ मुद्धाए।
पढमुग्गअदोहलिणीअ णवर दइअं गआ दिट्ठी ॥ १५ ॥ गअसीहस्स।

15

Sus amigas le preguntaron a la joven mujer:
“¿Qué cosas te gustan?” Mientras, enamorada
y embarazada por vez primera,
sólo contempla a su amado. (Gaasīha).

अमअमअ गअणसेहर रअणीमुहतिलअ चन्द दे छिवसु।
छित्तो जेहिं पिअअमो ममं पि तेहिं चिअ करेहिं ॥ १६ ॥ हालस्स।

16

¡Colmada de ambrosía,
diadema del firmamento,
tilaa en la cara de la noche,
sólo acaríciame con tus manos,
oh, luna, y seré
tu más grande amor! (Hāla).

La luna es un tópico muy utilizado en la lírica india antigua; este lugar común se halla en una metáfora con la palabra *tilaa* (en sánscrito *tilaka*), la cual designa el círculo que se pone en la frente y que destaca la belleza de las personas. En este verso, la luna es el símbolo (*tilaa*) que adorna el cielo con su belleza.

एहिज्ज सो पउत्थो अहअं कुप्पेज्ज सो वि अणुणेज्ज।
इअ कस्स वि फलइ मणोरहाणँ माला पिअमम्मि ॥ १७ ॥ सिरिधम्मअस्स।

17

Primero, ausente de casa, regresaría;
después, yo estaría molesta; al final,
me suplicaría. ¿Para qué amante esta
guirnalda de tres deseos fructificará? (Siridhammaa).

“Regresaría”, “estaría molesta” y “me suplicaría” son tres deseos de una mujer puestos en una guirnalda y a los que esta mujer se refiere con la pregunta retórica del verso, porque se sabe que son la verdad.

दुग्गअकुढवअट्ठी कह णु मए धोइएण सोढव्वा।
दसिओसरन्तसलिलेण उअह रुण्णं व पडएण ॥ १८ ॥ सिरिधम्मअस्स।

18

¿Cómo debo soportar, llorando,
la ayuda de los malos familiares?
¡Vean, como si llorara,
el pañuelo gotea agua desde sus bordes! (Siridhammaa).

कोसंवकिसलवण्णअ तण्णअ उण्णामिएहिँ कण्णेहिँ।
हिअअट्ठिअं घरं वच्चमाण धवलत्तणं पाव ॥ १९ ॥ गजस्स।

19

¡Becerro del color de los brotes del *kosamva*,
con tus orejas erguidas,
antes de ir a la casa que se halla en tu corazón,
debes obtener la blancura de un toro! (Gaja).

El *kosamva* (en sánscrito *kosāmra*) es la semilla de una planta (*magnifera sylvatica*) que al comerla pinta la boca de color rojo. Para los comentaristas, este verso es un claro ejemplo de la poesía bucólica, porque el becerro es en realidad un joven muchacho que, excitado, va por primera vez a la casa de su amada. Por ello, el poeta le pide que se comporte como un toro al mencionar el color blanco, porque éste es indicio de un toro maduro.

अलिअपसुत्तअ विणिमीलिअच्छ दे सुहअ मज्झ ओआसं।
गण्डपरिउंवणापुलइअङ्ग ण पुणो चिराइस्सं ॥ २० ॥ चन्दसामिणो।

20

¡Querido, con tus ojos cerrados,
finges que duermes;
pero el vello de tu cuerpo se eriza
cuando beso tus mejillas.
¡Dame otra oportunidad,
no volveré a tardarme! (Candasāmi).

El tópic erótico de este verso es muy común en la poesía india. Además, es interesante señalar las acciones del héroe y de la heroína. Se muestra, por un lado, la excitación de un héroe que permanece enojado porque su heroína tarda en llegar al lecho; y, por el otro, el contraste intencional que el poeta pone en boca de la heroína, el cual se enfoca en la indiferencia y en los celos que el héroe padece porque posiblemente su amada estaba ocupada.

असमत्तमण्डणा च्चिअ वच्च घरं से सकोउहल्लस्स।
वोलाविअहलहलअस्स पुत्ति चित्ते ण लग्गिहिसि ॥ २१ ॥ कलिराअस्स।

21

Aunque no hayas terminado de arreglarte,
corre a su casa, que enfermo está de ti.

Una vez sofocados sus deseos, hija mía,
no lo enloquecerás más. (Kalirāa).

Para los comentaristas, quien habla en este verso es una *mātrkā*, que se puede traducir como “matrona”. En la India antigua, esta figura era la que tenía a su cargo a muchas cortesanas, por lo que la persona a la que la *mātrkā* se dirige en realidad no es su hija sino su empleada. Lo que explica el poeta es que la matrona da consejos para enloquecer a los amantes y así obtener sus posesiones y riquezas.

आअरपणामिओट्टं अघडिअणासं असंहअणिडालं।
वण्णघिअलित्तमुहिए तीए परिउवणं भरिमो ॥ २२ ॥ वङ्गविआरस्स।

22

Recordamos los ardientes besos
en su cara pintada con *ghaa* rojo,
sin tocar su frente ni su nariz maquillada,
sólo sus apasionados labios acorazonados. (Vaṅgaviāra).

El *ghaa* (o *ghī* en sánscrito) es una sustancia roja que se ponían las mujeres cuando se encontraban en su periodo menstrual. Éste es el verdadero sentido del verso, que habla de la fertilidad femenina. En sentido estricto, en la India antigua estaba prohibido tocar a las mujeres durante su ciclo menstrual. Sin embargo, este verso incita a realizar lo contrario. De aquí la mención de que el amante no debe tocar ni su frente ni su nariz, sólo los labios, para no quedar marcado con el maquillaje de su amada y ser castigado o juzgado.

आणासआइँ देन्ती तह सुरए हरिसविअसिअकवोला।
गोसे वि ओणअमुही अह से त्ति पिआं ण सहहिमो ॥ २३ ॥ मअरन्दअस्स।

23

A la hora de hacer el amor, ella,
con sus enrojecidas mejillas excitadas,
le da cientos de órdenes.
“Creo que, al amanecer, no desea a su amada,
aunque esté lánguida”. (Maarandaa).

En este verso, el poeta redondea la situación del héroe y la heroína cuando hay confianza entre ellos. Incluso puede ser una recompensa al mérito de amar. Para entender mejor lo anterior, el poeta nos ofrece un tópico común en la lírica india, cuando las heroínas reposan y se ven lánguidas, están fatigadas de tanto hacer el amor.

पिअविरहो अप्पिअदंसणं च गुरुआइँ दो वि दुक्खाइ।
जीअ तुमं कारिज्जसि तीअ णमो आहिजाईए॥ २४ ॥ वसुआरिणो।

24

La separación de lo que se ama
y la presencia de lo que no se ama,
ambas son ingratas, incluso dolorosas;
por ello, debes verlas con buenos ojos. (Vasuāri).

Es importante destacar que en este verso los interlocutores son una pareja, y el poeta pone, en boca de la mujer, la expresión amarga, dolorosa e irónica de mantenerse en dos situaciones que causan dolor: abandonar lo que se ama y ver lo que no se ama, pues se trata de una esposa abandonada por un marido viajero que ve con “buenos ojos” su regreso con ella.

एको वि कालसारो ण देइ गन्तुं पआहिण चलन्तो।
किं उण वाहाउलिअं लोअणजुअलं पिअअमाए॥ २५ ॥ कालसारस्स।

25

Incluso a un venado negro
no se le permita salir dando tumbos,
mucho menos a los ojos perplejos
y confundidos por las lágrimas de su amada. (Kālasāra).

En realidad es muy clara la comparación del venado con el héroe que sale corriendo al ser despreciado por la heroína, la venada de ojos perplejos y confundidos por las lágrimas.

ण कुणन्तो चिअ माणं णिसासु सुहसुत्तदरविवुद्धाणं।
सुण्णइअपासपरिमुसणवेअणँ जइ सि जानन्तो॥ २६ ॥ अन्धराअस्स।

26

No serías tan insensible
si conocieras la pena de quedarse
dormido al lado de tu amada
y despertar en medio de la noche
para descubrir que la cama está vacía. (Andharāa).

पणअकुविआणं दोण्ह वि अलिअपसुत्ताणं माणइल्लाण।
णिच्चलणिरुद्धणीसासदिण्णअण्णाणं को मल्लो॥ २७॥ कुमारस्स।

27

Después de la pelea, ninguno
de los dos cede, fingen dormir,
se mantienen calmados,
contienen la respiración y escuchan;
¿quién será más fuerte? (Kumāra).

णवलइपहरं अङ्गे जहिं जहिं महइ देअरो दाउं।
रोमञ्चदण्डराई तहिं तहिं दीसइ व्हए॥ २८॥ पणांमस्स।

28

En donde el esposo deseó
colocarle collares de enredaderas frescas,
la joven novia vio la piel erizada de su amante
en cada parte de su cuerpo. (Paṇāma).

Para los comentaristas, la incitación al amor en el *Gāhāsattasāi* es muy frecuente y señala los distintos modos en que se presenta. En este verso, el esposo pretende hacerle el amor a su esposa de una manera clara y explícita.

अज्ज मए तेण विणा अणुहअसुहाईं सम्भरन्तीए।
अहिणवमेहाणं रवो णिसामिओ वज्झपडहो व्व॥ २९॥ कल्लाणस्स।

29

Ahora, sin ella, yo, que recuerdo
los bellos momentos, escucho
el trueno de las jóvenes nubes
como el tambor de un verdugo. (Kallāṇa).

La mención de las nubes anuncia la llegada del monzón y con ello la del marido a casa con su esposa. Sin embargo, este verso se puede interpretar de manera contraria; dada la imagen, se puede entender que el amante es el que parte, porque en breve puede llegar el marido, de aquí el señalamiento del tambor del verdugo. Este verso se parece mucho al libro II del *Rtusambhāra* de Kālidāsa, que trata del monzón y contiene versos donde se compara el tambor ejecutador con los truenos de las nubes.

णिक्किव जाआभीरुअ दुदंसण णिंवकीडसारिच्छ।
गामो गामणिणन्दण तुज्झ कए तह वि तणुआइ ॥ ३० ॥ हरिआलस्स।

30

¡Hijo del jefe, tan cruel,
tan miedoso de tu mujer,
tan feo como el gusano
del fruto *ṇimva*, por tu culpa,
tu aldea está pereciendo! (Hariāla).

Este verso tiene una carga profundamente irónica, pues las características del hijo del jefe perjudican las actividades de su aldea. De aquí que el verso compare al hijo del jefe con un gusano de la fruta *ṇimva* (en sánscrito *nimba*; *Azadirachta indica*), cuyas hojas eran usadas en las ceremonias fúnebres.

पहरवणमग्गविसमे जाआ किच्छेण लहइ से णिहं।
गामणिउत्तस्स उरे पल्ली उण से सुहं सुअइ ॥ ३१ ॥ अङ्गराअस्स।

31

La esposa del hijo del jefe
difícilmente concilia el sueño
sobre sus senos con desagradables
cicatrices, infligidas por las heridas,
mientras su aldea duerme dulcemente. (Aṅgarāa).

Para los comentaristas, este verso se puede explicar de dos maneras. Por un lado, se entiende que el hijo del jefe golpea a su esposa y que lo oculta; por ello se dice que la aldea duerme dulcemente, porque la

gente desconoce este hecho. Por el otro, se entiende que, durante las noches, el hijo del jefe y su esposa hacen el amor mientras la aldea descansa. Esto se constata por las heridas en los senos de la mujer, razón por la cual no puede conciliar el sueño.

अह सम्भाविअमग्गो सुहअ तुए च्चेअ णवरँ णिव्वूढो।
एण्हँ हिअए अण्णं अण्णं वाआइ लोअस्स ॥ ३२ ॥ भोजअस्स।

32

Sólo tú, querido, practicas la manera
de comportarte honorablemente.
Ahora, para unas personas estás en su corazón,
para otras únicamente en su palabrería. (Bhojaa).

उण्हाइँ णीससन्तो कीस मह परंमुहीअ सअण्ढे।
हिअअं पलीविउं अणुसएण पुट्ठि पलीवेसि ॥ ३३ ॥ अणङ्गस्स।

33

¿Qué crees que haces abrazándome por detrás?
Aun cuando hayas excitado mi corazón,
enciendes mi espalda con suspiros
ardientes de remordimientos. (Aṅga).

तुह विरहे चिरआरअ तिस्सा णिवडन्तवाहमइलेण।
रइरहसिहरधएण व मुहेण छाहि च्चिअ ण पत्ता ॥ ३४ ॥ अणङ्गस्स।

34

Durante tu ausencia, oh, moroso,
ella, con su cara maculada
por las lágrimas derramadas,
no logra su belleza, como el estandarte
erguido en el carro del Sol. (Aṅga).

Aquí se plantea la belleza como la luz que da el amor, y la fealdad como parte de la oscuridad. De aquí el doble sentido que tiene la palabra *māhārāṣṭrī chāhi* (en sánscrito *chāyā*), que por un lado puede significar “sombra” y por el otro “belleza”. Yo lo traduzco como “belleza” porque se establece la idea de “no alcanzar la belleza” y no la de “no alcanzar la sombra”. Quiero resaltar la comparación entre

la cara de la mujer y el estandarte del carro. La primera está manchada por las lágrimas y el segundo por las inclemencias del clima; ésta es la razón de la comparación.

दिअरस्स असुद्धमणस्स कुलवहू णिअअकुड्डुलिहिआइ।
दिअहं कहेइ रामाणुलग्गसोमिच्चरिआई ॥ ३५ ॥ हालस्स।

35

Diario, la esposa de buena familia
narra las hazañas pintadas en la pared
de su casa, sobre Somitti, devoto de Rāma,
a su cuñado, quien tenía malos pensamientos. (Hāla).

El verso explica el verdadero comportamiento de un hombre con la esposa de su hermano. Era común que los maridos salieran por largo tiempo y dejaran a sus esposas a cargo de sus hermanos. Algunos querían aprovecharse de la situación. Por ello, la esposa explica el comportamiento ejemplar de Lakṣmaṇa (Somitti), hermano de Rāma, el gran protagonista del *Rāmāyaṇa*, que estuvo con Sītā mientras Rāma se encontraba en el exilio. Un dato interesante son las pinturas en los muros; esto demuestra que se trata de una familia con dinero o de personas que pertenecían a la corte real. La referencia al *Rāmāyaṇa* sugiere que ésta era una obra muy popular y muy difundida.

चत्तरघरिणी पिअदंसणा अ तरुणी पउत्थपइआ अ।
असई सअज्जिआ दुग्गआ अ ण हु खण्ढिअं सीलं ॥ ३६ ॥ महिलस्स।

36

Una hermosa y joven mujer,
que vive en una encrucijada
y en la pobreza, con su marido ausente,
y como vecinas a mujeres infieles,
¿acaso no perdería su virtud? (Mahila).

ताल्लूरभमाउलखुडिअकेसरो गिरिणईअ पूरेण।
दरवुड्डुउवुड्डुणिवुड्डुमहुअरो हीरइ कलंवो ॥ ३७ ॥ अवटङ्कस्स।

37

La creciente del río montaños arrastra
 el árbol *kalamva* por el torrente de agua;
 los filamentos de sus flores están escindidos
 y las abejas ahogadas,
 unas en la superficie, otras en el fondo. (Avaṭaṅga).

Este verso describe la frustración de un hombre que pierde el amor de una mujer. La imagen se representa con la palabra *māhārāṣṭrī mahuarō* (en sánscrito *madhukarah*), que significa “abeja”, en referencia al hombre. En este sentido, el verso compara el amor de una mujer con las flores del árbol y el torrente de agua con las calamidades del amor. Esta interpretación no es casualidad, ya que se da a partir del árbol *kalamva*, en sánscrito *kadamba* (*Neclea cadamba*, que da exquisitas flores fragantes) pues en la lírica india, según los comentaristas, este árbol es un tópico que refiere a la devastación del amor.

अहिआइमाणिणो दुग्गअस्स छाईं पइस्स रक्खन्ती।
 णिअवन्धवाणं जूरइ घरिणी विहवेण एन्ताणं ॥ ३८ ॥ चुल्लोगहस्स।
 38

Al proteger la gracia de su marido
 desgraciado, quien se piensa noble,
 la señora de la casa se enoja con sus parientes,
 porque llegan con riquezas. (Cullogaha).

साहीणे वि पिअअमे पत्ते वि छणे ण मण्डिओ अप्पा।
 दुग्गअपउत्थवइअं सअज्जिअं सण्ठवन्तीए ॥ ३९ ॥ रविराअस्स।

39

Aunque tenga a su amante,
 aunque no se haya arreglado para la fiesta,
 ella consuela a su pobre vecina,
 porque su marido está ausente. (Ravirāa).

Este verso explica el trato tan delicado que una mujer prodiga a su vecina, pues deja de hacer sus cosas para consolarla. Estos actos

sutiles de gentileza son tópicos muy comunes en el *Gābāsattasāi* y constantemente se repiten en los poemas que componen esta antología. A mi juicio este comportamiento da mucho realismo a los versos, porque forma parte de los sentimientos y las emociones de los seres humanos que se deben buscar hoy en día.

तुज्झ वसइ त्ति हिअअं इमेहिं दिट्ठो तुमं ति अच्छीइं।
तुह विरहे किसिआइं ति तीएँ अङ्गाइं वि पिआइं ॥ ४० ॥ मुद्दस्स।

40

Su corazón es tu morada,
sus ojos te contemplan
y su cuerpo languidece
por tu ausencia, pues son
lo que más amas. (Mudda).

Para los comentaristas, este poema narra los diferentes hechos que tienen lugar cuando los héroes y las heroínas están separados. Este tema es muy común en la lírica prácrita. La delicada forma de representar el modo como las mujeres poco a poco adelgazan por la separación muestra matices de nostalgia y deseo por la unión del amado.

सब्भावणेहभरिए रत्ते रज्जिज्जइ त्ति जुत्तमिणां।
अणहिअए उण हिअअं जं दिज्जइ तं जणो हसइ ॥ ४१ ॥ हालस्स।

41

Cuando se colma de un amor
dulce y verdadero, la gente
se enamora y dice: “está muy bien”.
Pero cuando el corazón se da
a una persona cruel,
la gente se burla. (Hāla).

आरम्भन्तस्स धुअं लच्छी मरणं व होइ पुरिसस्स।
तं मरणमणारम्भे वि होइ लच्छी उण ण होइ ॥ ४२ ॥ वल्लहस्स।

42

Cuando un ser humano inicia algo,
siempre obtiene la fortuna y la muerte;

pero cuando no inicia nada, obtiene la muerte
y nunca la fortuna. (Vallaha).

De acuerdo con los comentaristas, éste parece más un dicho que un poema por contener una máxima, según la cual la acción es preferible a la inacción y no actuar en la vida tiene consecuencias.

विरहाणलो सहिज्जइ आसावन्धेण वल्लहजणस्स।
एकग्गामपवासो माए मरणं विसेसेइ ॥ ४३ ॥ अमिअस्स।

43

El fuego de la separación se mantiene
con el eslabón de la esperanza.
Pero, mamá, durante la ausencia
de mi amado fuera de la aldea,
desearé la muerte. (Amia).

El fuego de la separación es un lugar común que se retoma en la teoría poética del *rasa*, sobre todo en la parte dedicada a lo erótico. Quiero resaltar aquí que en tiempos de Hāla ya se entendía esta teoría de manera independiente, es decir, se estudiaba fuera del drama. Éste es un punto interesante, porque aquí se ve la influencia de la lírica prācrita no sólo en la literatura sánscrita, sino también en la conformación de la poética, y particularmente en el manejo los tópicos en la composición del *kāvya*.

अक्खडइ पिआ हिअए अण्णं महिलाअणं रमन्तस्स।
दिट्ठे सरिसम्मि गुणे सरिसम्मि गुणे अइसन्ते ॥ ४४ ॥ रइराअस्स।

44

Mientras le hace el amor a otra mujer,
su amada regresa a su corazón,
porque la ha visto y no le ha
visto cualidades familiares. (Rairāa).

णइपूरसच्छहे जोव्वणम्मि अइपवसिएसु दिअहेसु।
अणिअत्तासु अ राईसु पुत्ति किं दइमाणेण ॥ ४५ ॥ पवणराअस्स।

45

Niña tonta, tu juventud es
como un río tempestuoso.
Los días son fugaces y
las noches nunca regresarán,
¿por qué te atormentas por un berrinche? (Pavaṇarāa).

कल्लं किर खरहिअओ पवसिहइ पिओ त्ति सुण्णइ जणम्मि।
तह वड्डु भअवइ णिसे जह से कल्लं चिअ ण होइ ॥ ४६ ॥ णिप्पटस्स।

46

La gente sabe que, al amanecer,
el amante de corazón duro partirá.
Noche bienaventurada, extiéndete tanto
que el amanecer nunca le llegue. (Nippaṭa).

होन्तपहिअस्स जाआ आउच्छणजीअधारणरहस्सं।
पुच्छन्ती भमइ घरं घरेण पिअविरहसहिरीओ ॥ ४७ ॥ सीहस्स।

47

La esposa, cuyo marido está a punto de partir,
vaga de casa en casa preguntando a las esposas
que han sufrido la separación de sus maridos
por el secreto de sobrevivir a la despedida. (Sīha).

अण्णमहिलापसङ्गं दे देव्व करेसु अम्ह दइअस्स।
पुरिसा एक्कन्तरसा ण हु दोसगुणे विआणन्ति ॥ ४८ ॥ अणिरुद्धस्स।

48

Permítele, oh, dios, a mi amante conocer
el placer de otras mujeres, porque los hombres
que no poseen experiencia no saben distinguir
ni lo bueno ni lo malo. (Aṇiruddha).

थोअं पि ण णीइ इमा मज्झण्हे उअ सरीरतललुक्का।
आअवभएण छाही वि ता पहिअ किं ण वीसमसि ॥ ४९ ॥ सुरभिवच्छस्स।

49

Viajero, contempla tu sombra,
que se esconde bajo tu cuerpo,

aunque no sudes ni una gota
por miedo al calor del mediodía.
¿Por qué no descansas? (Surabhivaccha).

Este verso encierra una de las formas más raras de invitación a protegerse del excesivo calor del mediodía. Tales formas se despliegan a veces en la oscuridad del poeta, porque su sentido se vuelve muy ambiguo. Por lo que, en la traducción de este verso, desdoble la ambigüedad para dejar un poco más claro el sentido del verso.

सुहउच्छअं जणं दुल्लहं पि दूराहि अम्ह आणेन्त।
उअआरअ जर जीअं पि णेन्त ण कआवराहो सि ॥ ५० ॥ सग्गवम्मस्स।
50

Aunque me traigas de lejos
a un hombre difícil de obtener,
que pregunte por mi bienestar,
fiebre bendita, si te llevas mi vida,
no serás la culpable. (Saggavamma).

Es interesante este verso, porque una mujer a punto de morir hace una declaración de amor. Para algunos comentaristas, el contenido parece muy extraño, porque no existe otro verso en el *Gāhāsattasāi* que contenga este tipo de declaración amorosa emitida al borde de la muerte. Esto, por un lado; por el otro, podría también sugerir que la mujer está agonizando y su marido (*jaṇa*) se encuentra lejos y ella vive esperanzada de que regrese antes de fallecer para preguntar por su bienestar, porque en realidad lo que necesita es amor; por ello morirá y no por la enfermedad.

आम जरो मे मन्दो अहव ण मन्दो जणस्स का तत्ती।
सुहउच्छअ सुहअ सुअन्धअन्ध मा गन्धिरि छिवसु ॥ ५१ ॥ कालस्स।
51

Si la disentería es fuerte o no,
¿te importa algo? Tú, que preguntas
por mi bienestar, bello, tan bien perfumado,

no me toques más,
huelo a tu perfume. (Kāla).

A veces los problemas de salud no son impedimento para llevar a cabo las prácticas amorosas. Aunque este verso es muy claro: el amante visita a su amada no porque esté enferma sino porque quiere deleitarse con ella. La pregunta que plantea la amante no sólo es retórica, sino que es la clave para entender el verso: *jaṇassa kā tantī?*, que traduzco como “¿te importa algo?” La mujer se refiere al hecho de que el amante sólo la busca para tener relaciones y no para cuidarla o ayudarla en su enfermedad; de aquí que siempre la visite bien arreglado y perfumado.

सहिपिच्छलुलिअकेसे वेवन्तोरु विणिमीलिअद्धच्छि।
दरपुरिसाइरि विसमिरि जाणसु पुरिसाणं जं दुक्खं ॥ ५२ ॥ वेसरस्स।

52

Con tu cabello alborotado
como la cola del pavo real,
con tus muslos temblorosos,
con tus ojos medio cerrados,
con tu carácter dulce,
con tus placeres sexuales,
¿sabes lo difícil que es
para las personas esto? (Vesara).

Este verso habla de las tentaciones sexuales. Las cortesanas eran mujeres muy bellas que enloquecían a los hombres, y las cualidades que menciona el verso eran parte de las armas que utilizaban para conquistarlos. De aquí la pregunta retórica final: *jānasu purisāṇaṃ jaṃ dukkhaṃ* (en sánscrito *jānīhi puruṣāṇāṃ yadduḥkham*), cuya respuesta es evidente: “no, no pueden resistirse a estos encantos”.

पेम्मस्स विरोहिअसन्धिअस्स पच्चक्खदिट्ठविलिअस्स।
उअअस्स व ताविअसीअलस्स विरसो रसो होइ ॥ ५३ ॥ वम्महस्स।

53

El sabor del amor, claramente
visto de manera hipócrita,
amargo, dañino, es insípido,
como el agua fría cuando se calienta. (Mammaha).

Aquí quiero resaltar las palabras *raso pemmassa* (en sánscrito *rasah premah*), que traduzco como “el sabor del amor”. Su uso podría referir al aspecto de la teoría del *rasa* que se desdobra, evidentemente, en el *śṛṅgārarasa* o “sabor del amor”, dentro de la creación poética. Esto confirma que las poetisas y los poetas del *Gāhāsattasāi* conocían muy bien esta teoría que nace en el seno del drama. Sin embargo, esta antología sería uno de los primeros testimonios donde se utiliza exclusivamente la teoría del *rasa* en la lírica fuera del ámbito dramático. Si vamos más allá, el poeta Mammaha podría sugerir que existen elementos poéticos para referir los aspectos del amor teorizados por el *rasa*, es decir, los calificativos que enumera (hipócrita, dañino, amargo) son sólo algunas convenciones literarias del amor, con las cuales el poeta y la poetisa juegan a partir del conocimiento de la teoría estética del *rasa*, sobre todo por el empleo de la figura retórica *upamā* o similitud que se construye comparando el agua con el amor.

वज्रवडणाइरिक्कं पइणो सोऊण सिंजिणीघोसं।
पुसिआइ करिमरीएँ सरिवन्दीणं पि अच्छीइँ ॥५४॥ कण्णस्स।

54

Al escuchar del arco de su esposo
el tañido de su cuerda,
más potente que la caída de los truenos,
la mujer cautiva se limpió los ojos
igual que sus compañeras. (Kaṇṇa).

Es interesante que en este verso se retome un pasaje del género épico. En realidad, aunque es incierto su significado, se puede interpretar que se está hablando de Rāma cuando rescata a su esposa Sītā, cautiva por el poderoso demonio Rāvaṇa; después, este demonio

muere a manos del héroe Rāma. Al parecer, la presencia de la épica en el *Gābhāsattasāi* se entiende a partir de que los héroes épicos se veían también como los héroes de la poesía lírica. Por ello, la épica es fundamental para comparar las hazañas épicas con las hazañas del amor. De aquí podría concluir que la épica es parte de la constitución lírica. Además, no es casualidad que el verso se refiera a Rāma y a Sītā, porque tanto el *Mahābhārata* como el *Rāmāyāṇa* son obras muy populares en la India y, en tiempos del rey Hāla, se estudiaban mucho.

करिमरि अआलगज्जिरजलआसणिवडणपडिरवो एसो।
पइणो धणुरवकड्ढिरि रोमञ्चं किं मुहा वहसि ॥ ५५ ॥ मअरन्दस्स।

55

¡Mujer cautiva, del arco de tu esposo
deseas escuchar el tañido de su cuerda,
pero lo que escuchas es el retumbo
de la caída del trueno de la nube
estruendosa e intempestiva!
¿Por qué en vano sufres? (Maaranda).

Este verso es muy parecido al 54 por su contenido épico y también podría referirse al héroe Rāma y a la heroína Sītā.

सहइ सहइ त्ति तह तेण तह रामिआ सुरअदुव्विअद्धेण।
पव्वाअसिरीसाइँ व जह से जाआइँ अङ्गाइँ ॥ ५६ ॥ कुसुमाउहस्स।

56

Así como su cuerpo se desvanece
igual que las marchitas flores *sirīsa*,
así también la esposa satisface a su marido,
inexperto en el arte del amor,
con muchos juegos sexuales. (Kusumāuha).

Las flores *sirīsa* (en sánscrito *sirīṣa*, *Acacia sirissa*) junto con su tallo tienen un color pálido. De aquí la comparación que se plantea con el cuerpo de la amada. Es evidente que esta comparación se enfoca en las flores marchitas y el cuerpo desgastado de la mujer, que hace

un gran esfuerzo para satisfacer sexualmente a su marido inexperto. Aunque la deleite el amor, la comparación refleja todo lo contrario, porque tanto el cuerpo de la amada como las flores *sirīsa* se están marchitando.

अगणिअसेसजुआणा वालअ वोलीणलोअमज्जाआ।
अह सा भमइ दिसामुहपसारिअच्छी तुह कएण ॥ ५७ ॥ गतलङ्घिअस्स।

57

Aunque tiene la oportunidad,
muchacho, de ver a otros jóvenes,
ella mueve sus castos ojos hacia todas
partes, transgrediendo el mundo
sólo para buscarte. (Gatalaṅghia).

अज्ज चेअ पउत्थो उज्जागरओ जणस्स अज्जेअ।
अज्जेअ हलिदापिञ्जराइँ गोलाइ तूहाइँ ॥ ५८ ॥ असरिसस्स।

58

Hoy él está ausente,
hoy es la fiesta nocturna
de la gente, hoy la ribera del río Golā
se tiñe de pardo rojizo
debido a los árboles de sándalo. (Asaria).

El Golā o Godāvarī es uno de los ríos más grandes e importantes de la India, ubicado en el sur del subcontinente. Recorre el territorio del antiguo reino de la dinastía Sātavāhana, atravesando todo el Decán. Sus afluentes se consideran lugares sagrados, donde se adora al dios Śiva; por ello, también sus aguas son sagradas. Éste es uno de los tres ríos que se mencionan en el *Gāhāsattasāi*; los otros son el Yamunā y el Narmadā. El Godāvarī es la esencia vital de esta obra debido a que los poetas y las poetisas de la antología son de esta región y la esencia poética de esta obra nace en sus riberas.

असरिसच्चित्ते दिअरे सुद्धमणा पिअअमे विसमसीले।
ण कहइ कुडुंविहडणभएण तणुआअए सोणहा ॥ ५९ ॥ मण्डहिवस्स।

59

Después de que su cuñado se comportó
de una manera impropia con ella,
la esposa, sumisa, no le dijo nada
a su esposo enojón, porque sentía miedo
de que la familia se desintegrara. (Maṇḍahiva).

Parece que la práctica de molestar sexualmente a la cuñada era muy común. Este verso tiene un contenido semejante al del verso 35.

चिन्ताणिअदइअसमागमम्मि कअमणुआइँ भरिऊण।
सुण्णं कलहाअन्ती महीहिँ रुण्णा ण ओहसिआ ॥ ६० ॥ मण्डहिवस्स।

60

Recordando la pasada pelea
durante el encuentro con su amante,
aunque estén enojadas,
sus amigas lloran, no se burlan. (Maṇḍahiva).

हिअअणुणहिँ समअं असमत्ताइँ पि जह सुहावेन्ति।
कजाइँ मणे ण तथा इअरेहिँ समाणिआइँ पि ॥ ६१ ॥ मण्डहिवस्स।

61

Considero que las acciones inconclusas
de las personas que se realizan
con el corazón nos llenan de felicidad,
más que las acabadas sin corazón. (Maṇḍahiva).

Este verso posee ecos de la esencia del diálogo entre Kṛṣṇa y Arjuna en la *Bhagavadgītā*, sobre todo en el canto III, que consiste en el cumplimiento del deber. Cuando Kṛṣṇa afirma que es mejor cumplir el propio deber, aunque de manera imperfecta, que el deber de otro, así sea de manera perfecta, es probable que esta enseñanza se conciba como verdad universal para ejemplificar la ejecución de las acciones, y ésta sería una manera de retomar esta enseñanza. Maṇḍahiva también es autor de los versos 59 y 60.

दरफुडिअसिप्पिसंपुडणिलुकहालाहलग्गछेप्पणिहं।
पिक्कंवट्टिविणिग्गअकोमलं अवड्कुरं उअह ॥ ६२ ॥ बम्हिराअस्स।

62

¡Ve, el tierno retoño del árbol
de mango, que brota del centro
de un fruto maduro, como si fuese
la punta de la cola de un *bālābala*,
que se esconde en la cavidad
de una concha entreabierta! (Brahmirā).

El *bālābala* es una especie de lagartija, la cual desempeña un papel muy importante en el diálogo entre dos amigas. Existen muchos versos dialogados en el *Gāhāsattasāi* que muestran el final de la época de lluvias. En este caso, la mujer que contempla la fruta madura se encuentra ansiosa por el próximo regreso de su amado. Esto se confirma por la mención de la fruta, porque, al término de las lluvias, los árboles de mango comienzan a retoñar y los caminos están despejados. Es en este momento cuando los amantes se vuelven a encontrar.

उअह पडलन्तरोङ्गणणिअतन्तुद्धपाअपडिलगंगं।
दुल्लक्खसुत्तगुत्थेक्कवउलकुसुमं व मक्कडअं ॥ ६३ ॥ पालितस्स।

63

¡Ve la araña que cuelga,
con sus patas hacia arriba,
desde su telaraña por debajo
del techo, como si fuese una flor *vaula*
pendiente de un hilo apenas visible! (Pālita).

Se dice que la flor *vaula* (en sánscrito *bakula*; *Mimusops elengi*) se vuelve hermosa cuando la boca de una mujer enamorada la salpica con el néctar de su amor. Pero lo interesante aquí es la invitación de un amante a otro a incurrir en actos amorosos. Esto se da por la mención de la araña, que representa la llegada de la primavera, lo que se ve reforzado por la comparación cuidadosamente estructurada con la flor *bakula*, la cual aparece sólo en primavera. Todo el verso es una sugestión para entregarse al dominio del amor.

उअरिदरदिद्वखणुअणिलुक्पारावआणँ विरुएहिं।
णित्थणइ जाअविअणँ सूलाहिण्णं व देवउलं ॥ ६४ ॥ पवरसेणस्स।

64

Por los ruidos de las palomas
ocultas entre las vigas,
el templo en ruinas se queja
como una persona que sufre
un intenso dolor. (Pravarasena).

Este verso es interesante porque describe un templo abandonado. Para los comentaristas, estos lugares eran propicios para el encuentro de los amantes. Pero es aún más interesante por la comparación que aquí se plantea: el ruido de las palomas se asemeja al dolor agudo de una persona: *jāaveaṇaṃ sūlābhīṇṇaṃ* (en sánscrito *jātavedanaṃ sūlābhinnam*). Este dolor podría ser estomacal, causado por un cólico, una infección, la gota o por un calambre. De cualquier forma, tanto el ruido del templo como el dolor agudo son parte de la sugerencia del verso para que nadie escuche ni vea el encuentro de los amantes.

जइ होसि ण तस्स पिआ अणुदिअहं णीसहेहिं अङ्गेहिं।
णवसूअपीअपेऊसमत्तपाडि व्व किं सुअसि ॥ ६५ ॥ मुहराअस्स।

65

Si no tienes una amante,
¿por qué diario duermes
con tu cuerpo cansado
como la cría de un búfalo recién nacido
extasiado por beber la leche? (Muharaa).

En este diálogo, un amigo pregunta a otro por qué tiene sueño durante el día. Se trata de una pregunta retórica porque ambos saben que la respuesta es que se va con su amante todas las noches. Se conoce que son dos amigos porque el genitivo posesivo que se encuentra en el texto refiere al género masculino, esto es, la persona que posee en la forma del pronombre *tassa* más el verbo *hosi*. En *māhārāṣṭrī*, al igual que en sánscrito, no existe el verbo “tener”,

por lo que se recurre a esta construcción: *jai hosi na tassa piā* (en sánscrito *yadi bhavasi na tasya priyā*), que literalmente significa: “si una amante no es de ti...”, por lo que la traduzco como “si no tienes una amante...”.

हेमन्तिआसु अइदीहरासु राईसु तं सि अविणिद्दा।
चिरअरपउत्थवइए ण सुन्दरं जं दिआ सुअसि ॥ ६६ ॥ कन्तेसरस्स।

66

Durante las largas noches de invierno
debes dormir, pues tu marido se ha ido
por largo tiempo; no es bueno que duermas
durante el día. (Kantesara).

Es muy clara la influencia de este verso en el *Ṛtusambhāra* de Kālidāsa. Parece que la idea es que la mujer no duerme de noche porque se encuentra con su amante y, exhausta por los placeres sexuales, descansa de día. El consejo de su amiga es que se porte bien. El verso del *Ṛtusambhāra* dice que, durante el invierno, las mujeres fatigadas por el placer del amor duermen en el día bajo los rayos del sol y no por la noche por la misma razón enunciada en el verso del *Gāhāsattasāi*. Las dos obras concuerdan en esta práctica invernal que era parte de los lugares comunes de la lírica.

जइ चिक्खल्लभउप्पुअपअमिणमलसाइ तुह पए दिण्णं।
ता सुहअ कण्डइज्जन्तमङ्गमेणिहँ किणो वहसि ॥ ६७ ॥ चुउदुराअस्स।

67

Si la insensible mujer
saltó sobre tus pies
para salir airosa del lodo,
¿por qué, mi amor, tienes
ahora tu cuerpo erizado? (Cuudurāa).

पत्तो छणो ण सोहइ अइप्पहाए व्व पुण्णिमाअन्दो।
अन्तविरसो व्व कामो असंपआणो अ परिओसो ॥ ६८ ॥ कालइईवस्स।

68

El festival no ha resplandecido,
como la luna llena que apenas

se asoma, como la pasión, que al final
deja un mal sabor, como la gratitud
cuando no hay obsequios. (Kālaiīva).

पाणिगहणे च्चिअ पव्वईअ णाअं सहीहिं सोहग्गं।
पसुवइणा वासुइकङ्कणम्मि ओसारिए दूरं ॥ ६९ ॥ अणुराअस्स।

69

Durante su boda,
las amigas de Pavvaī sabían que sería feliz,
porque Pasuvaiṇo tiró lejos
su brazaletе de la serpiente Vāsui. (Aṇurāa).

Pavvaī, la hija de la Montaña o Gaurī (véase el verso 1), la resplandeciente esposa de Pasuvaiṇo (Śiva), el señor de las bestias, es afortunada por la atención que le muestra su consorte, pues Śiva le ofrece y se quita sus ornamentos, como el brazaletе de la serpiente Vāsui o Vāsuki. El mito refiere que, en la noche de bodas, a Pavvaī, jovencita, le daba miedo no sólo la pulsera sino también estar por primera vez en la intimidad con Pasuvaiṇo, por eso éste se quitó el brazaletе de la serpiente para mitigar este temor.

गिम्हे दवगिगमसिमइलिआइँ दीसन्ति विञ्झसिहराइँ।
आससु पउत्थवइए ण होन्ति णवपाउसब्भाइँ ॥ ७० ॥ बद्धावहीए।

70

En el verano, las cumbres del Viñjha
se ven pintadas de negro por los bosques
incinerados. Mujer, cuyo marido está de viaje,
cálmate, aún no hay nubes frescas del monzón. (Baddhāvahī).

En la sensibilidad del verso resuena el consejo de la poetisa Baddhāvahī a una mujer fiel, quien espera ansiosa la época de lluvias para reunirse con su marido. Éste es el primer verso, de muchos, escrito por una mujer llamada Baddhāvadhī. El *Gāhāsattasāi* es una de las fuentes más importantes de mujeres autoras de poesía lírica y conocedoras de la poética. La mención de la cadena montañosa Vindhya (en mākārāṣṭrī Viñjha) es muy recurrente en la poesía lírica del

Gāhāsattasāi, pues atraviesa toda la región del Decán, lo que indica que los viajeros tenían que recorrerla antes de poder reencontrarse con sus esposas. Este tópico poético aparece en el *Rtusambhāra* de Kālidāsa en el libro del verano, donde se describe también, dentro del erotismo, la intensidad de los incendios estivales.

जेत्तिअमत्तं तीरइ णिव्वोटुं देसु तेत्तिअं पणअं।
ण जणो विणिअत्तपसाअदुक्खसहणक्खमो सव्वो ॥ ७१ ॥ मुद्धसीलस्स।

71

Dame tu amor de tal modo que
pueda estar saciado. No todos
pueden soportar la pena
cuando la gentileza se va. (Muddhasīla).

वहुवल्लहस्स जा होइ वल्लहा कह वि पञ्च दिअहाइँ।
सा किं छट्टं मग्गइ कत्तो मिट्ठं च बहुअं च ॥ ७२ ॥ अलअस्स।

72

Una mujer que es la amante
de un hombre atractivo
con mayor razón pasa cinco días con él.
¿Por qué pide un sexto?
Porque es dulce e incontable. (Alaa).

Este poeta es también el autor del verso 10.

जं जं सो णिज्झअइ अङ्गोआसं महं अणिमिसच्छो।
पच्छाणमि अ तं तं इच्छामि अ तेण दीसन्तं ॥ ७३ ॥ वसन्तअस्स।

73

Si le ofrezco cualquier parte de mi cuerpo
cuando me guiña sus ojos,
cuando me coquetea con su mirada,
yo le respondo con lo mismo,
porque, al mismo tiempo,
deseo que él vea estas acciones. (Vasanta).

दिढमण्णुदुम्मिआइ वि गहिओ दइअम्मि पेच्छह इमीए।
ओसरइ बालुआमुट्ठिओ व्व माणो सुरसुरन्तो ॥ ७४ ॥ मोत्ताहलस्स।

74

¡Vean cómo la indignación
vehemente de la mujer
hacia su amado desaparece
lentamente con un suave murmullo,
cual puñado de arena! (Muktāphala).

उअ पोम्मराअमरगअसंवलिआ णहअलाउ ओअरइ।
णहसिरिकण्ठअद्व व्व कण्ठिआ कीररिञ्छोली ॥ ७५ ॥

75

¡Ve, la parvada de loros
desciende de la bóveda celeste
como si fuese un collar de rubíes
y esmeraldas que penden
del cuello de Siri en el cielo!

Cuando aparecen los nombres de los autores en los manuscritos, los críticos y los comentaristas del *Gābhāsattasaī* los indican en los poemas. En caso contrario, los versos se mantienen sin firma. Este verso es una bella imagen de la diosa Siri o Śrī, o bien Lakṣmī, consorte del dios Viṣṇu y deidad de la fortuna y la belleza, porque hace alusión a la lindeza de la parvada de loros, pues ha llegado la primavera. Por la manera en que está planteada la idea, posiblemente sea una poetisa la autora de este verso.

ण वि तह विएसवासो दोग्गच्चं मह जणेइ संतावं।
आसंसिअत्थविमुहो जह पणइअणो णिअत्तन्तो ॥ ७६ ॥

76

Más que su estadía en tierras
lejanas o mi miseria aquí en casa,
lo que me duele es que,
cuando mi amado regrese,
no cumpla sus promesas.

खन्धग्गिणा वणेसुं तणेहिं गामम्मि रक्खिओ पहिओ।
णअरवसिओ णडिज्जइ साणुसएण व्व सीएण ॥ ७७ ॥

77

El viajero, que se ha protegido del fuego
producido por los árboles en los bosques,
se atormenta, como si estuviese enojado,
por el frío de la ciudad donde vive.

भरिमो से गहिआहरधुअसीसपहोलिरालआउलिअं।
वअणं परिमलतरलिअभमरालिपइण्णकमलं व ॥ ७८ ॥

78

Recordamos que se negaba con la cabeza,
mientras le queríamos besar sus labios,
y sus rizos se balanceaban de un lado a otro,
su rostro era como un loto circundado
por un enjambre de abejas
excitadas por su fragancia.

Es muy interesante el uso del verbo “recordamos” (en *māhārāṣṭrī bharimo*, en sánscrito *smarāmaḥ*), que muchos investigadores traducen en singular como “recuerdo”; sin embargo, en el texto original está en plural. Se trata de una forma de trato más respetuoso, dado que la idea consiste en que muchos hombres han intentado besar a la mujer de cabello rizado sin tener éxito. Además, el recuerdo es un tópico muy común que aparece en la lírica sánscrita. En especial, el poeta Bilhana, en su obra *Caurīsuratapañcāsīkā* o “Los cincuenta poemas del amor furtivo”, remarca la idea como una de las esencias de la lírica sánscrita. En toda su obra, insiste en el concepto de *adyāpi*, “aún hoy”, siempre acompañado de un verbo en tiempo presente, en este caso el verbo sánscrito *smarāmi*, “recuerdo”. Esto sugiere que el suceso del amor se retoma en la memoria, ya sea de forma negativa o positiva.

हल्लफलण्णहाणपसाहिआण छणवासरे सवत्तीणं।
अज्जाइ मज्जणाणाअरेण कहिअं व सोहग्गं ॥ ७९ ॥ कटिल्लस्स।

79

Es como proclamar su suerte al
no ducharse la rival, mientras

la otra esposa, durante el día festivo,
se alista con adornos después de bañarse
con agua tibia y perfumada. (Kaṭilla).

Llama la atención la mención de la rival (en mähārāṣṭrī *ajjāe*, en sánscrito *āryā*) y la esposa (en mähārāṣṭrī *savattīṇam*, en sánscrito *sapatnīnām*) porque existen motivos para suponer que la bigamia en la época de Hāla era una práctica muy común. Ambas mujeres son prototipos literarios para describir a las heroínas que aparecen en la lírica sánscrita, y ésta es una constante en toda la antología.

पहाणहलिद्वाभरिअन्तराईं जालाईं जालवलअस्स ।
सोहन्ति किलिच्चिअकण्टएण कं काहिसि कअत्थं ॥ ८० ॥ मअरन्दस्स ।

80

Tú, que con la punta fina de un bambú
limpias los dientes de tu peineta después
de haberte bañado con la cúrcuma,
¿qué te hará tan feliz? (Maaranda).

अदंसणेण पेम्मं अवेइ अइदंसणेण वि अवेइ ।
पिसुणजणजम्पिएण वि अवेइ एमेअ वि अवेइ ॥ ८१ ॥ सामिअस्स ।

81

Por no ver al amor, se va;
aun si se le ve demasiado, se va;
por escuchar de los malvados sobre él, se va,
y, aun así, sin ninguna razón, se va. (Sāmia).

अदंसणेण महिलाअणस्स अइदंसणेण णीअस्स ।
मुक्खस्स पिसुणअणजम्पिएण एमेअ हि खलस्स ॥ ८२ ॥ सामिअस्स ।

82

El no ver al amor es de mujeres enamoradas;
el verlo demasiado es de sumisos;
es de tontos el escuchar sobre él de los infames;
sin razón aparente, es de indignos. (Sāmia).

पोट्टपडिपहिं दुक्खं अच्छिज्जइ उण्णएहिं होऊण ।
इअ चिन्तआणं मणे थणाणं कसणं मुहं जाअं ॥ ८३ ॥ कअण्णसीलस्स ।

83

Pensar cuán miserables son sus pechos
 al colgar sobre su vientre,
 siendo que una vez fueron turgentes;
 así es como sus senos están,
 con sus pezones ennegrecidos. (Kaṇṇasīla).

Este verso habla acerca de los senos de una mujer después de haber dado a luz y haber amamantado a su hijo.

सो तुज्झ कए सुन्दरि तह झीणो सुमहिलो हलिअउत्तो।
 जह से मच्छरिणीअ वि दोच्चं जाआइ पडिवण्णं ॥ ८४ ॥ ईसाणस्स।

84

¡Hermosa mujer, el hijo del labrador
 se ha demacrado por tu culpa, y su esposa,
 aunque celosa, ha comprendido
 la tarea de una mensajera! (Īsāṇa).

दक्खिण्णेण वि एन्तो सुहअ सुहावेसि अम्म हिअआइँ।
 णिक्कइअवेण जाणं गओ सि का णिव्वुई ताणं ॥ ८५ ॥ आइवराहस्स।

85

Aproximándote con afabilidad, amado,
 alegras nuestros corazones.
 ¿Qué dicha tendrán ellas a quienes
 te les acercas con honestidad? (Āivarāha).

Este poema expresa la verdadera amistad que se siente por los amigos. Este tipo de acciones pertenece a una de las diferentes modalidades del amor en la lírica del *Gāhāsattasāi*. Otra interpretación del verso que dan los comentaristas posee un toque jocoso, porque sostiene que en realidad el amado se acerca a las mujeres muy cariñoso y afable para obtener sus favores sexuales. De aquí el planteamiento de la pregunta que contiene un doble sentido y por ende una doble intención (en māhārāṣṭrī *ṇikkaiaveṇa jāṇam gao si, kā ṇivvuī tāṇam*, en sánscrito *niṣkavitaveṇa yāsām gataḥ asi kā nirvṛtiḥ tāsām*).

एकं पहरुग्गाअं हत्थं मुहमारुण वीअन्तो।
सो वि हसन्तीअ मए गहिओ वीएण कण्ठम्मि ॥ ८६ ॥ पईईए।

86

Cuando enfriaba mi mano,
hinchada por la cachetada,
con el aire de mi boca,
con la otra, burlándome,
lo tomé del cuello. (Pahaī).

Este verso se atribuye a una poetisa llamada Pahaī. Es la segunda vez que, en el *Gābhāsattasāī*, aparece otra poetisa. Ellas han contribuido al desarrollo de la lírica prācrita de una manera excelsa e importante. Con respecto al contenido, la mano se hinchó por la cachetada que la mujer propinó a su amante y no por un golpe que él pudo haberle dado a ella en la mano. Para enfatizar esta situación traduzco como “cachetada”, pero literalmente dice “golpe” (en *māhārāṣṭrī ekkam̐ paharuggbhāam̐ hattham̐ muhamāruena vīam̐to*, en sánscrito *ekam̐ prahārodvignam̐ hastam̐ mukhamārutena vījayan*). Se trata de una venganza de la mujer contra el amante por engañarla o por faltarle al respeto; cualquiera de las dos interpretaciones es válida.

अवलंविअमाणपरम्मुहीअ एन्तस्स माणिणि पिअस्स।
पुट्टपुलउग्गमो तुह कहेइ संमुहट्ठिअं हिअअं ॥ ८७ ॥ रेवाए।

87

¡Mujer altanera, le volteaste súbitamente
la cara a tu amado cuando se te acercó!
Pero el vello erizado de tu espalda
dice que estás lista para encararlo. (Revā).

Otro verso que se atribuye a una poetisa, llamada Revā o Revī. Esta participación embellece el *Gābhāsattasāī* con la frescura literaria de la lírica.

जाणाइ जाणावेउं अणुणअविद्दविअमाणपरिसेसं।
पइरिक्कम्मि वि विणआवलंवणं स च्चिअ कुणन्ती ॥ ८८ ॥ गामऊडस्स।

88

Ella sabe cómo entender
el restante orgullo desperdigado
por la reconciliación, manteniendo
una actitud que conserva
incluso en su soledad. (Gāmaūḍa).

मुहमारुण तं कण्ह गोरअं राहिआइ अवणेन्तो।
एआणँ वल्लवीणं अण्णाण वि गोरअं हरसि ॥ ८९ ॥ पोट्टिसस्स।

89

Con el soplido de tu boca, oh, Kaṇha,
quitaste el polvo de los ojos de Rāhiā,
apartaste el orgullo y llenaste de sinceridad
la tez de las otras pastoras. (Poṭṭisa).

Ésta es una de las menciones más antiguas de Kaṇha o Kṛṣṇa, el avatar más famoso y adorado del dios Viṣṇu. Aquí se muestra muy cariñoso hacia su consorte Rāhiā o Rādhikā, diminutivo de Rādhā. La visión del dios Kṛṣṇa como hombre enamorado y atraído por los encantos de las *vallavī* o pastoras se retomó como un tópico de la literatura sánscrita posterior al *Gāhāsattasāi*. Un poeta que no sólo retomó este tópico, sino que también hizo una obra hermosa sobre el amor entre Rādhā y Kṛṣṇa es Jayadeva, autor del siglo VIII e.c., quien en su obra *Gītagovinda* (GG.) o “El canto del pastor” retrató a un dios sumamente enamorado de Rādhā, aunque apasionado por las pastoras, al igual que en este verso.

किं दाव कआ अहवा करेसि काहिसि अ सुहअ एत्ताहे।
अवराहाणँ अलज्जिर साहसु कअरा खमिज्जन्तु ॥ ९० ॥ रेवाए।

90

¿Qué faltas, querido, ya has cometido
y están pasando ahora?
En un futuro te acometerán,
¿cuáles te debo perdonar?
Responde, insolente. (Revā).

Otro verso atribuido a la poetisa Revā o Revī.

णूमन्ति जे पहुत्तं कुविअं दासा व्व जे पसाअन्ति।
ते च्चिअ महिलाणं पिआ सेसा सामि च्चिअ वराआ ॥ ९१ ॥ माहवीए।

91

Las mujeres aman a quienes
renuncian a su autoridad,
como sirvientes que buscan apaciguar
a los enojados; pero el resto
de los hombres realmente son una pena. (Māhavī).

Este verso se ha atribuido a una poetisa llamada Māhavī.

तइआ कअग्घ महुअर ण रमसि अण्णासु पुफ्फजाईसु।
वद्धफलभारगरुईं मालईं एण्हं परिच्चअसि ॥ ९२ ॥ माअङ्गस्स।

92

Abeja egoísta, ahora no te complace
otra flor; abandona ahora mismo
la flor *mālai*, agobiada por el peso
de sus frutos tiernos. (Māaṅga).

La flor *mālai* o *mālatī* (*Jasminum grandiflorum*) es una especie de jazmín muy perfumada que abre durante la mañana. En este verso se puede interpretar como una mujer que está siendo acechada por un hombre malvado. Las abejas son un tópico muy recurrente; a veces se les compara con los hombres de malos sentimientos, sobre todo a las abejas negras.

अविअण्हपेच्छणिज्जेण तक्खणं मामि तेण दिट्ठेण।
सिविणअपीएण व पाणिएण तण्ह च्चिअ ण फिट्ठा ॥ ९३ ॥ वज्जस्स।

93

Cuando lo vi en ese momento,
tía, él me vio sin complacerse,
como la sed insatisfecha
con el agua de un sueño. (Vajja).

सुअणो जं देसमलङ्करेइ तं चिअ करेइ पवसन्तो।
गामासण्णुम्मूलिअमहावड्ढाणसारिच्छं ॥ ९४ ॥ हरकुन्तस्स।

94

Este lugar, adornado con hombres
de valor, es ahora miserable,
como la desarraigada higuera
de la aldea, porque esos hombres
están en el extranjero. (Harakunta).

सो गाम संभरिज्जइ पब्भसिओ जो खणं पि हिअआहि।
संभरिअव्वं च कअं गअं च पेम्मं गिरालंवं ॥ ९५ ॥ वापइराअस्य।

95

De él recordamos que, por un momento,
se ha ausentado del corazón:
tan pronto el amor se convierte en recuerdo,
se ve privado de cualquier sustento. (Vāpairāa).

णासं व सा कवोले अज्ज वि तुह दन्तमण्डलं वाला।
उब्भिण्णपुलअवइवेढपरिगअं रक्खइ वराई ॥ ९६ ॥ सामिअस्स।

96

Aun hoy, la señorita triste se cubre
la marca circular de tus dientes sobre sus mejillas,
como una señal en todas sus partes,
con un cerco rodeado por su cabello en flor. (Sāmia).

Es importante destacar que las señales de los dientes impresas en las mejillas de las mujeres son un símbolo que indica que están maduras sexualmente. Esto es fundamental para la poesía erótica india porque son lugares comunes que muestran la importancia del amor y el erotismo en la cultura popular.

दिट्ठा चूआ अग्घाइआ सुरा दक्खिणाणिलो सहिओ।
कज्जाइँ चिअ गरुआइँ मामि को वल्लहो कस्स ॥ ९७ ॥ कोन्तकवुरस्स।

97

¡Tía, vea las flores del mango,
huela la *surā* y sienta la brisa del sur!

Pero sus trabajos parecen más importantes.
¿A quién amaré más? (Kontakkhura).

La *surā*, de género femenino, es una especie de vino o licor embriagante que se prepara cuando un hombre está a punto de regresar a casa. Es evidente que el verso transporta a la estación de la primavera, cuando los amantes se encuentran una vez más, aunque aquí el amante aún no regresa y ella lo espera con ansia.

रमिऊण पअं पि गओ जाहे उवऊहिउं पडिणिउत्तो।
अहअं पउत्थपइआ व्व तक्खणं सो पवासि व्व ॥ ९८ ॥ मअरन्दस्स।

98

Satisfecho, se alejó un paso de distancia;
¿cuándo regresará a abrazarme de nuevo?
Me considero una mujer con su esposo
en el extranjero que vive en otra tierra. (Maaranda).

अविइणहपेच्छणिज्जं समसुहदुक्खं विइण्णसभावं।
अण्णोण्णहिअअलग्गं पुण्णोहिं जणो जणं लहइ ॥ ९९ ॥ सिरिसत्तिअस्स।

99

Por las buenas virtudes, las mujeres contentas,
dignas de verse con miradas suaves,
comparten la dulzura, el dolor y
aseguran el auténtico afecto,
anclado a un corazón como el de usted. (Sirisattia).

La palabra *puṇṇa* (en sánscrito *puṇya*) tiene un valor relevante en el verso. Aquí se puede traducir como “virtud”, pero se refiere a una persona virtuosa. De acuerdo con otros tópicos similares en el *Gāhāsattasaī*, este tipo de personas atrae a los hombres malvados, porque el verso habla de las personas virtuosas que puedan agradecer a un hombre malvado.

दुक्खं देन्तो वि सुहं जणेइ जो जस्स वल्लहो होइ।
दइअणहदूमिआणं वि वड्ढइ थणाणं रोमञ्चो ॥ १०० ॥ सिरिसत्तिअस्स।

100

Un hombre, amado por otros,
 causa placer y a veces da pena.
 La horripilación se extiende
 aun sobre los senos afligidos
 por las uñas del amante. (Sirisattia).

रसिअजणहिअअदइए कइवच्छलपमुहसुकइणिम्मविए।

सत्तसअम्मि समत्तं पढमं गाहासअं एअं ॥ हालस्स।

Aquí termina la primera centuria
 de versos de siete del *Sattasāi*,
 compuestos por sublimes poetas
 y poetisas, antologados
 por Kaivacchala, y guardados
 en el corazón y en los sentimientos
 de las personas. (Hāla).

Los colofones de las centenas uno, dos y tres no están contemplados dentro del cuerpo de los versos. De acuerdo con la edición de Weber, la recensión de la *Vulgata* proporciona estos colofones y los retomo para mantener el orden reordenado en la edición de Radhagovinda Basak. Sin embargo, los colofones de los libros cuatro, cinco, seis y siete sí son parte de la antología y aparecen en la edición crítica de Weber porque forman parte de la recensión de Teliṅga y de la *Vulgata*. Por tanto, incluyo los colofones faltantes, aunque mi edición del texto y traducción están basadas en la edición crítica de Weber.

धरिओ धरिओ विअलइ उवएसो पिअसहीहिं दिज्जन्तो।
 मअरद्धअवाणपहारजजरे तीअ हिअअम्मि ॥ १०१ ॥ माणस्स।

101

Un consejo, dado por sus queridas
 amigas, desaparece, aunque lo sostenga
 fuertemente en su corazón herido
 por las infranqueables
 flechas de Makaradhvaja. (Māṇa).

Makaradhvaja es otro nombre del dios del amor, Kāma. Éste se podría equiparar con el romano Cupido o el griego Eros, pero siempre se tienen que tomar en cuenta los contextos donde se desarrolla la imagen del dios.

तडसंठिअणीडेक्कन्तपीलुआरक्खणेक्कदिण्णमणा ।
अगणिअविणिवाअभआ पूरेण समं वहइ काई ॥ १०२ ॥ माणस्स ।

102

La cuerva se posa en el río
por miedo a perecer insignificante
con su mente puesta en la protección
de sus polluelos, posados dentro
de su nido situado en la ribera. (Māṇa).

बहुपुष्पभरोणामिअभूमीगअसाह सुणुसु विण्णत्तिं ।
गोलाअडविअडकुडङ्गमहुअ सणिअं गलिज्जासु ॥ १०३ ॥ माणस्स ।

103

¡Árbol *mahua*, puesto en la pavorosa
enramada a orillas del Golā,
con tus ramas pesadas hasta el suelo
llenas de incontables flores, escucha
mi plegaria: “pronto te marchitarás”! (Māṇa).

El árbol *mahua* o *madhūka* (*Bassia latifolia*) florecía en la ribera del río Golā o Godāvarī, mencionado una vez más en este verso. Es interesante pensar que este árbol representa el lugar donde los amantes se encontraban, puesto que sus ramas los protegían. La súplica del poeta nace a partir de que probablemente su amada se haya ido con otro, de aquí su deseo funesto: “pronto te marchitarás” (en māhārāṣṭrī *saṇiam̐ galijjāsu*, en sánscrito *śanath̐ galiṣyasi*). Māṇa es también autor de los versos 101 y 102.

णिप्पच्छिमाइँ असई दुक्खवालोआइँ महुअपुप्फाइँ ।
चिए वन्धुस्स व अट्ठिआइँ रुअईँ समुच्चिणइ ॥ १०४ ॥ सिरिबलस्स ।

104

Una mujer, que llora amargamente,
colecta las últimas flores de la estación

del árbol *mabua*, pero al verlas le causan dolor, como si fuesen los huesos de su amante en la pira funeraria. (Siribala).

El verso es muy relevante por la mención de la *asāi* (en sánscrito *asatī*), que en *māhārāṣṭrī* significa “mujer infiel”, porque se habla de una mujer que se resiste a abandonar a su amante. Debido a que el árbol *mabua* se ha marchitado, se entiende que ya no estará más el escondite de los amantes, y las flores representan los recuerdos que la mujer llora amargamente, pues su amado se ha marchado para siempre. De aquí parte la comparación de las flores y el dolor con los huesos en la pira funeraria. El término *asatī* se contrapone al término *satī*, “mujer fiel”. Posiblemente, unido a la palabra *cīe*, que quiere decir “pira funeraria”, alude a la práctica muy común en las aldeas que circundaban el río Golā, de autoinmolación de la viuda en la pira funeraria del marido; de aquí el significado de “mujer fiel”.

ओ हिअअ मडहसरिआजलरअहीरन्तदीहदारु व्व।
ठाणे ठाणे च्चिअ लग्गमाण केणा वि डज्झिहिसि ॥ १०५ ॥ महाएवस्स।

105

¡Corazón, como un trozo de madera
que naufraga en el agua de un riachuelo
y en cualquier parte lo agarran,
alguien te quemará! (Mahāeva).

जो तीअ अहरराओ रत्तिं उव्वासिओ पिअअमेण।
सो च्चिअ दीसइ गोसे सवत्तिणअणेसु संकन्तो ॥ १०६ ॥ दामोअरस्स।

106

El color rojo de sus labios,
borrado por su esposo en la noche,
a la mañana siguiente se reflejó
en las pupilas de su otra esposa. (Dāmoara).

Este verso ofrece otra prueba de la bigamia, muy común en la sociedad plasmada en el *Gāhāsattasāi*. También alude a los celos que

provoca en la esposa saber que su marido pasó la noche con su amada favorita.

गोलाअडट्टिअं पेच्छिऊण गहवइसुअं हलिअसोणहा।
आढत्ता उत्तरिउं दुक्वुत्ताराइ पअवीए॥ १०७॥ अविअकणस्स।

107

La nuera del labrador,
cuando vio al hijo
del señor de la casa
parado en la ribera del Godā,
comenzó a descender
por el arduo camino. (Aviakāṇa).

चलणोआसणिसणणस्स तस्स भरिमो अणालवन्तस्स।
पाअङ्गुट्ठावेढिअकेसदिढाअड्ढणसुहेल्लिं॥ १०८॥ भमरस्स।

108

Recuerdo el delicioso placer
que sentí cuando, sentado a mis pies
en silencio, enredé su cabello entre
los dedos de mis pies
y jalé con fuerza. (Bhamara).

फालेइ अच्छभल्लं व उअह कुग्गामदेउलद्दारे।
हेमन्तआलपहिओ विज्झाअन्तं पलालग्गिं॥ १०९॥ कालसीहस्स।

109

¡Veamos, el viajero en la estación de *bemanta*,
como si fuese un oso, tritura la paja
para avivar el fuego en las puertas
del templo de una mísera aldea! (Kālasīha).

La estación de *bemanta* es el invierno. Este verso es ambiguo porque plantea una comparación con un oso (en *māhārāṣṭrī acchabbhallam va*, en sánscrito *acchabbhallam iva*). En realidad, no se sabe muy bien si el otro término de la comparación es el fuego o el viajero. En lo que a mí respecta, para dejar de lado un poco la ambigüedad, prefiero mantener esta comparación del oso con el viajero y la acción

que hace el viajero cuando tritura la paja, ya que ésta es la idea esencial del verso. Para reforzar el simil, existe otro elemento en el verso que se clarifica con la forma imperativa “veamos” (en *māhārāṣṭrī uaba*, en sánscrito *paśyata*). Entonces, se trata de un diálogo entre una mujer y un hombre ocultos en la noche, los cuales observan la acción del viajero y el hombre dice a la mujer que hace mucho frío y le suplica que no se marche de su lado.

कमलाअरा ण मलिआ हंसा उड्ढाविआ ण अ पिउच्छा।
केण वि गामतडाए अब्भं उत्ताणिअं छूढं ॥ ११० ॥ मिअङ्गस्स।

110

¡Tía!, ¿por quién, entonces, la nube
se ha tendido supina sobre el lago de la aldea?
Ni los mazos de lotos se han molestado
ni los gansos han emigrado. (Miaṅga).

Éste es uno de los versos más hermosos del *Gāhāsattasāi*. Se trata de una niña pequeña que pregunta a su tía por el despertar del alba, pues la imagen que proyecta el cielo cuando se refleja en el lago es una de las más atrayentes; este bello retrato no se repetirá en toda la antología.

केण मणे भग्गमणोरहेण संलाविअं पवासो त्ति।
सविसाईं व अलसाअन्ति जेण वहुआइ अङ्गाईं ॥ १११ ॥ मिअङ्गस्स।

111

He pensado: “¿por qué sus deseos
se frustran cuando los varones
hablan de ausencia, por la cual a las nueras
se les languidecen sus cuerpos
como si estuviesen envenenados?” (Miaṅga).

अज्ज वि वालो दामोअरो त्ति इअ जम्मिए जसोआए।
कण्हमुहपेसिअच्छं णिहुअं हसिअं वअवह्हि ॥ ११२ ॥ विधिविग्गहस्स।

112

“Aún hoy Dāmoara es un niño”,
esto dijo Jasoā cuando coquetamente sonrió

al ver la cara de Kaṇha, y, en secreto,
se rieron las mujeres de Vaa. (Vidhiviggaha).

Aunque Jasoā (en sánscrito Yaśodā) era la madre adoptiva de Kaṇha o Kṛṣṇa (Dāmoara o Dāmodara), se siente atraída por éste, pues el verso explica que Kṛṣṇa sigue siendo un niño, lo que evidencian las mujeres de Vaa o Vraja. Esto atestigua que Kṛṣṇa, en el culto popular, ha sido el dios erótico más reverenciado y adorado dentro del hinduismo.

ते विरला सप्पुरिसा जाण सिणेहो अहिण्णमुहराओ।
अणुदिअह वड्डमाणो रिणं व पुत्तेसु संकमइ ॥ ११३ ॥ इन्द्रस्स।

113

Raros los varones buenos,
cuyo amor, reflejado en sus divinos rostros,
cultivan día a día y lo transmiten,
como si fuese un deber, a sus hijos. (Inda).

णच्चणसलाहणणिहेण पासपरिसंठिआ णिउणगोवी।
सरिसगोविआणँ चुंवइ कवोलपडिमागअं कण्हं ॥ ११४ ॥ गुवरस्स।

114

La hábil *govī*, que está muy cerca,
besa la imagen de Kaṇha que se refleja
en las mejillas de las pastoras,
con el pretexto de elogiar la danza. (Guvara).

La palabra mähārāṣṭrī equivalente al sánscrito *gopī* es *govī*, que significa “pastora”. Es interesante que los comentaristas afirman que este término se refiere a Rādhā, la consorte de Kṛṣṇa, porque es claro que el contenido del verso habla de la supremacía de Rādhā sobre las demás pastoras durante la danza en que Kṛṣṇa se multiplica y baila con todas las pastoras. Una vez más, como en el verso anterior, se muestra el culto a Kṛṣṇa en el folclor, relacionado con su consorte Rādhā. Este verso se parece al número 89, salvo que aquí sólo se hace alusión a Rādhā.

सव्वत्थ दिसामुहपसरिएहिं अण्णोण्णकडअलग्गेहिं ।
छल्लिं व मुअइ विज्झो मेहेहिं विसंघडन्तेहिं ॥ ११५ ॥ कमलस्स ।

115

Con las nubes destrozadas y dispersas
en todas direcciones, unas a otras aún
se adhieren a sus pendientes,
la cordillera Viñjha
parece deshacerse de su piel. (Kamala).

La cordillera Viñjha o Vindhya consta de siete montañas situadas en la parte central de la India. Esta cordillera divide el norte del sur. Es muy famosa porque aparece en muchas piezas literarias de la India antigua.

आलोअन्ति पुलिन्दा पव्वअसिरट्ठिआ धणुणिसण्णा ।
हत्थिउलेहिं व विज्झं पूरिज्जन्तं णवब्भेहिं ॥ ११६ ॥ हलिकस्स ।

116

Los pulinda, de pie en las cimas de las montañas,
con sus arcos tensados,
contemplan la cordillera Viñjha
llena de nubes frescas
como si fuesen manadas de elefantes. (Halika).

De acuerdo con la tradición épica, los *pulinda* son una tribu *mleccha* de las montañas que originalmente eran *kṣatriya* y se volvieron *śūdra* por culpa de una maldición de los brahmanes. En la gran epopeya, el *Mahābhārata*, los *pulinda* lucharon al lado de Duryodhana (este hecho se narra en el *Udyogaparva*, capítulo 158).

वणदवमसिमइल्लो रेहइ विज्झो घणेहिं धवलेहिं ।
खीरोअमन्थणुच्छलिअदुद्धसित्तो व्व महुमहणो ॥ ११७ ॥ हालस्स ।

117

La cordillera Viñjha, aun con su cuerpo
ennegrecido por sus bosques quemados,
brilla por sus nubes blanquecinas,
como si Mahumahaño se rociara
con la leche batida del Océano de Leche. (Hāla).

Para recuperar la ambrosía y las joyas preciosas surgidas del batido del Océano de Leche, Viṣṇu (Mahumahaṇo) se manifestó en forma de tortuga (Kurma) y soportó el monte Mandara sobre su caparazón. La serpiente Vāsuki se enredó alrededor del monte, y, de un lado los *sura* y del otro los *asura*, comenzaron a batir el océano. Durante este proceso, Viṣṇu se comenzó a salpicar de leche; es en este punto cuando la leche y la piel oscura de Viṣṇu hicieron contraste y la blancura de la leche hizo brillar al dios, como en el contenido de este verso, al plantear esta metáfora que asocia la imagen de Viṣṇu y la imagen de la cordillera Viñjha.

वन्दीअ णिहअवन्धवविमणाइ वि पक्कलो त्ति चोरजुवा।
अणुराएण पलइओ गुणेसु को मच्छरं वहइ ॥ ११८ ॥ हालस्स।

118

Aunque angustiada por la muerte de sus familiares,
la joven cautiva miró con amor a su secuestrador,
joven y apuesto. ¿Quién aguantaría el enojo,
así sea una persona virtuosa? (Hāla).

अज्ज कइमो वि दिअहो वाहवहू रूवजोव्वणुम्मत्ता।
सोहगं धणुरुम्मच्छलेण रच्छासु विक्खिरई ॥ ११९ ॥ हालस्स।

119

Aunque pase mucho tiempo,
la esposa del cazador, orgullosa
por su belleza y su juventud,
se pavonea por el crecimiento
de su buena suerte bajo el símbolo
de la viruta del arco adelgazado. (Hāla).

En este verso y en el 120, la buena fortuna de la mujer se acepta por el hecho de que el cazador está en casa con ella, tal vez cansado y aburrido de tanto amor, pues no ha podido tensar su arco. Por ello, está obligado a distraerse adelgazando y tallando su arco de madera. Entonces, ella se ve reflejada en la viruta del arco que simboliza su buena suerte.

उक्खिपइ मण्डलिमारुएण गेहङ्गणाहि वाहीए।
सोहग्गधअवडाअ व्व उवह धणुरुम्परिञ्छोली ॥ १२० ॥ हालस्स।

120

¡Ve el remolino que levanta las virutas
del arco en el patio de la casa de la esposa
del cazador, como si fuesen el estandarte
y las insignias de su buena fortuna! (Hāla).

गअगणडत्थलणिहसणमअमइलीकअकरञ्जसाहाहिं।
एन्तीअ कुलघराओ णाणं वाहीअ पइमरणं ॥ १२१ ॥ गन्धराअस्स।

121

Tras regresar de la casa de su familia, la esposa
del cazador se enteró de la muerte de su esposo
por las ramas insensatas de los árboles *karañja*
manchadas por el almizcle de los elefantes cuando
las frotaron con sus mejillas. (Gandharāa).

El árbol *karañja* (*Pongamia glabra*) se usaba como planta medicinal, aunque su esencia era tan fuerte que podía envenenar y matar a una persona o animal.

णववहुपेम्मतणुइओ पणअं पढमघरणीअ रक्खन्तो।
अलिहिअदुप्परिअल्लं पि णेइ रणं धणुं वाहो ॥ १२२ ॥ कण्णउत्तस्स।

122

Consumido por el verdadero amor
de su nueva esposa,
el cazador lleva su arco a través del bosque,
aunque haya sido tallado
para proteger el afecto de su primera mujer. (Kaṇṇautta).

हासाविओ जणो सामलीअ पढमं पसूअमाणाए।
वल्लहवाएण अलं मम त्ति बहुसो भणन्तीए ॥ १२३ ॥ अनुराअस्स।

123

La gente sonrió cuando la joven mujer
dio a luz por primera vez
y dijo en repetidas ocasiones:

“Ya es suficiente con decirme
que soy la favorita de mi marido”. (Anurāa).

कइअवरहिअं पेम्मं ण तिथि च्चिअ मामि! माणुसे लोए।
अह होइ कस्स विरहो विरहे होंतम्मि को जिअइ ॥ १२४ ॥ रामस्य।

124

¡Tía, parece que en el mundo de los humanos
no existe el amor sincero!

Entonces ¿quién se ha separado? Y si hubiese
una separación, ¿quién viviría ante esto? (Rāma).

अच्छेरं व णिहिं मिव सग्गे रज्जं व अमअपाणं व।
आसि म्ह तं महुत्तं विणिअंसणदसणं तिस्सा ॥ १२५ ॥ रामस्य।

125

Como un milagro, un hermoso tesoro,
un castillo en el cielo, un trago de néctar,
fue para mí verla desnuda. (Rāma).

सा तुज्झ वल्लहा तं सि मज्झ वेसो सि तीअ तुज्झ अहं।
वालअ फुडं भणामो पेम्मं किर बहुविआरं त्ति ॥ १२६ ॥ उज्जअस्स।

126

Ella es tu amada, tú eres el mío,
tú le eres odioso y yo para ti.
¡Muchacho, hablemos claro!

Se dice que el verdadero
amor tiene muchas facetas. (Ujjaa).

अहअं लज्जालुइणी तस्स अ उम्मच्छराइं पेम्माइं।
सहिआअणो वि णिउणो अलाहि किं पाअराएण ॥ १२७ ॥

127

Soy tímida; sus amoríos son
tiernos e incontenibles. Además,
mis amigas son astutas.

¡Basta, no es necesario!
¿Por qué me obligan a pintarme los pies de rojo?

Para los comentaristas, este verso puede considerarse como una breve representación dramática. Los primeros hemistiquios, en *māhārāṣṭrī*, se pronuncian con delicadas palabras (*abhaam̐ lajjā-luiṇī tassa a ummaccharāi pemmaim̐*); sin embargo, los otros se pronuncian en un tono más fuerte (*sabiāṇo vi ṇiṇṇo alāhi kim̐ pāraēṇa*), pues las amigas, expertas en el amor, quieren obligar a la mujer a pintarse los pies de rojo. Se puede deducir que se trata de una muchacha inocente que está rodeada de cortesanas. Las mujeres solían pintarse los pies de rojo como símbolo de belleza y madurez para el amor.

महुमासमारुआहअमहुअरइङ्कारणिब्भरे रण्णे।
गाइ विरहख्हरावद्धपहिअमणमोहणं गोवी॥ १२८॥ सालिअस्स।

128

En el bosque de encantadoras
abejas susurrantes y salpicado
de suave brisa primaveral, la pastora
canta una dulce melodía de separación
que cautiva el corazón de los viajeros. (Sālia).

तह माणो माणधणाइ तीअ एमेअ दूरमणुबद्धो।
जह से अणुणीअ पिओ एक्कग्गाम च्चिअ पउत्थो॥ १२९॥ सालिअस्स।

129

Tanto ha crecido su enojo y su orgullo
que no hay nadie que la consuele.
Su amado la reconforta,
aunque esté en el extranjero, en otra aldea. (Sālia).

सालोए च्चिअ सूरे घरिणी घरसामिअस्स घेत्तूण।
णेच्छन्तस्स वि पाए धुअइ हसन्ती हसन्तस्स॥ १३०॥ हालस्स।

130

Cuando el sol aún brillaba,
aferrándose a los pies del risueño
señor de la casa,
la señora, riéndose, lo detuvo. (Hāla).

वाहरउ मं सहीओ तिस्सा गोत्तेण किं त्थ भणिण्ण।
थिरपेम्मा होउ जहिं तहिं पि मा किं पि णं भणह ॥ १३१ ॥ कुसुमराअस्स।

131

¡Amigas! ¿De qué sirve buscarlo
si habla de otra mujer?
Debe estar realmente enamorado de ella.
¡Por favor, no le digan nada! (Kusumarāa).

रूअं अच्छीसु ठिअं फरिसो अङ्गेषु जम्पिअं कण्णे।
हिअअं हिअए णिहिअं विओइअं किं त्थ देव्वेण ॥ १३२ ॥ बमुंहगतिणो।

132

Su imagen está en mis ojos,
sus manos en mi cuerpo,
su voz en mis oídos
y su corazón en el mío; en realidad,
¿qué me ha separado de mi destino? (Bamumhagati).

El verso se refiere a un esposo que se encuentra lejos de casa. Es un verso hermoso que expresa la pena de no estar con el ser amado. Sin embargo, también puede aludir a la muerte del marido. De las dos formas, se trata de un canto de pena y dolor.

सअणे चिन्तमइअं काऊण पिअं णिमीलिअच्छीए।
अप्पाणो उपऊढो पसिढिलवलआहिं वाहाहिं ॥ १३३ ॥

133

En la cama y con los ojos cerrados,
dentro de su fantasía, la imagen
de su amado apareció; se abrazó
tan fuerte que sus ajorcas se aflojaron.

Las ajorcas son pulseras que utilizan las mujeres tanto en las muñecas como en los tobillos. La palabra *māhārāṣṭrī* que las designa es *valaā* (en sánscrito *valayā*). El abrazo de la mujer sucede en un mundo de fantasía, cuando la imagen de su amado llega por medio del sueño. Ésta es una característica hiperbólica muy utilizada en la lírica prácrita.

परिभूण वि दिअहं घरघरभमिरेण अण्णकज्जम्मि।
चिरजीविण्ण इमिणा खविअ म्हो डङ्काएण ॥ १३४ ॥ विकमराअस्स।

134

Con este cuerpo desgraciado,
he vivido por largo tiempo;
desafortunadamente maldecido,
siempre te arrastras de casa en casa
para realizar trabajos a otras personas;
estamos arruinados. (Vikkamarāa).

Este verso contiene un doble sentido y se presta a una doble interpretación. Primeramente, se podría tratar de una mensajera anciana que lleva los mensajes de amor de casa en casa. Segundo, podría referirse a una persona que tiene una discapacidad y, para subsistir, realiza trabajos domésticos en diferentes hogares. En cualquier caso, el verso está sujeto a otras formas de interpretación, pues se trata de un soliloquio de lamento por la existencia de una maldición.

वसइ जहिं चेअ खलो पोसिज्जन्तो सिणेहदाणेहिं।
तं चेअ आलअं दीवओ व्व अइरेण मइलेइ ॥ १३५ ॥ कित्तिराअस्स।

135

El malvado en poco tiempo ennegrece
la morada donde vive, incluso
el alimento dado con amor,
como la luz que se alimenta
del aceite ofrecido. (Kittirāa).

El verso contiene un hermoso juego de palabras que caracteriza a la lírica del *Gāhāsattasāi*: *siṇeha* (en sánscrito *sneha*), que significa “aceite”, al unirse a la voz *dāṇehim* (en sánscrito *dānaiḥ*), *snehadāṇehim*, significa “alimento dado con amor”. El juego da la pauta para una hermosa metáfora que relaciona el hogar del hombre malvado, quien ennegrece las donaciones hechas por amor, y la lámpara, que se alimenta de aceite y emite una hermosa luz, como el alimento dado con amor.

होन्ती वि णिफुल च्चिअ धणरिद्धी होइ किविणपुरिसस्स।
गिम्हाअवसंतत्तस्स णिअअछाहि व्व पहिअस्स ॥ १३६ ॥ कुन्दपुत्तस्स।

136

Como la sombra del viajero
atormentado por el calor de *gimbā*,
la abundancia y la riqueza
de un avaro jamás fructificará. (Kundaputta).

La palabra mähārāṣṭrī *gimbā* (*grīṣma* en sánscrito) es el nombre de la estación del verano.

फुरिए वामच्छि तए जइ एहिइ सो पिओ ज्ज ता सुइरं।
संमीलिअ दाहिणअं तुइ अविअण्हं पलोइस्सं ॥ १३७ ॥ सत्तिहत्थिस्स।

137

¡Oh, mi ojo izquierdo, si por tu parpadeo
mi amado llega a casa, entonces
te recompensaré con su larga mirada,
mientras mantengo mi ojo derecho cerrado! (Sattihatthi).

Para los comentaristas, esta hermosa metáfora del parpadeo del ojo izquierdo se refiere al coqueteo y al temblor del cuerpo de la mujer por la emoción como una señal favorable para que ella anuncie el regreso de su esposo a casa.

सुणहपउरम्मि गामे हिण्डन्ती तुह कएण सा वाला।
पासअसारि व्व घरं घरेण कइआ वि खज्जिहइ ॥ १३८ ॥ देवराअस्स।

138

Para buscarte de casa en casa,
esta muchacha vaga en la aldea infestada de perros,
algún día uno de ellos podría morderla como
a un ave *sāri* enjaulada. (Devarāa).

El *sāri* (en sánscrito *śārī* o *śārikā*; *Gracula religiosa*) es un ave silvestre de color amarillo y naranja que aparece tanto en la poesía prácrita como en la sánscrita. En este poema representa la desesperación de una mujer que vaga en la aldea para hallar su amor. Posiblemente se encuentre en la casa de su amante.

अण्णणं कुसुमरसं जं किर सो महइ महअरो पाउं।
तं णीरसाणं दोसो कुसुमाणं णेअ भमरस्स ॥ १३९ ॥ अणुराअस्स।

139

Si la abeja está ansiosa por beber
el néctar de una y otra flor,
en verdad, es culpa de las flores
sin néctar y no de las abejas. (Aṇurāa).

रच्छापइण्णणअणुप्पला तुमं सा पडिच्छए एत्तं।
दारणिहिण्हिं दोहिं वि मङ्गलकलसेहिं व थणेहिं ॥ १४० ॥ हालस्स।

140

Ella, con sus ojos de loto
que contemplan el camino,
espera tu llegada con sus senos
como un par de jarros
auspiciosos puestos en la puerta. (Hāla).

La colocación de dos jarros de agua en la puerta era un acto auspicioso para que el marido, que salía al extranjero, regresara pronto. De aquí que los senos como jarros den un toque de erotismo a una mujer que espera ansiosa a su marido.

ता रुण्णं जा रुव्वइ ता झीणं जाव झीजए अङ्गं।
ता णीससिअँ वराईअ जाव सासा पहुप्पन्ति ॥ १४१ ॥ वेरसत्तिस्स।

141

Entre más llora, más se lastima;
entre más se consume su cuerpo,
más se desgasta; tanto ha suspirado
la pobre que persiste en amar. (Verasatti).

समसोक्खदुक्खपरिवड्ढिआणं कालेण रूढपेम्माणं।
मिहुणाणं मरइ जं तं खु जिअइ इअरं मुअं होइ ॥ १४२ ॥ वड्ढरङ्कस्स।

142

En una pareja, el amor crece con el tiempo,
se alimenta de felicidad e infelicidad.
Si uno muere, en verdad,

vive en la otra persona,
pero la otra también muere. (Vaḍḍharaṅka).

हरिहिइ पिअस्स णवचूअपल्लवो पढममञ्जरीसणाहो।
मा रुअसु पुत्ति पत्थाणकलसमुहसंठिओ गमणं॥ १४३॥ वड्डरङ्कस्स।

143

Con el brote nuevo del árbol de mango,
adornado con sus primeros racimos,
no impedirás la partida de tu amado;
hija mía, no llores, sólo lo harán los jarros
durante su viaje. (Vṛḍḍharaṅka).

El tono de este verso es auspicioso; los jarros aparecen como un buen augurio para los viajeros, igual que en el verso 140. Éstos partirían durante la primavera, la cual se representa con el florecimiento del árbol de mango.

जो कहँ वि मह सहीहिँ छिदं लहिऊण पेसिओ हिअए।
सो माणो चोरिअकामुओ व्व दिट्ठे पिए णट्ठो॥ १४४॥ वलाइच्चस्स।

144

Este orgullo que
de algún modo me hicieron
sentir mis amigas
se alojó en mi corazón
y se escabulló, como un amante furtivo,
al ver a mi amado. (Valāicca).

सहिआहिँ भणमाणा थणए लग्गं कुसुम्भउप्फं त्ति।
मुद्धवहुआ हसिज्जइ पप्फोडन्ती णहवआई॥ १४५॥ वलाइच्चस्स।

145

Sus amigas preguntaron:
“¿Por qué deshojaste las flores
de azafrán sobre tus senos?”
La joven ingenua sonrió
mostrando las marcas de las uñas. (Valāicca).

उम्मूलेन्ति व हिअअं इमाइँ रे तुह विरज्जमाणस्स।
अवहीरणवसविसंठुलवलन्तणअणद्धदिट्ठाइँ ॥ १४६ ॥ विजअगइ।

146

¡Caray, es como si estas indiferentes
e inciertas miradas tuyas
se enraizasen en mi corazón,
con tus ojos confusos por tu repudio
y tu deseo! (Vijaagai).

ण मुअन्ति दीहसासे ण रुअन्ति चिरं होन्ति किसिआओ।
धण्णाउ ताउ जाणं बहुवल्लह वल्लहो ण तुमं ॥ १४७ ॥ हालस्स।

147

¡Querido, estas muchachas, a quienes
eres indiferente, no suspiran por ti,
ni lloran más,
mucho menos adelgazan! (Hāla).

णिदालसपरिघुम्मिरतंसवलन्तद्धतारआलोआ।
कामस्स वि दुव्विसहा दिट्ठिणिवाआ ससिमुहीए ॥ १४८ ॥ हालस्स।

148

A las miradas de esta mujer,
con su cara de luna, con estrellas
en sus pupilas trémulas y oblicuas,
medio dormidas, ni Kāma
puede resistirse. (Hāla).

जीविअसेसाइ मए गमिआ कहँ कहँ वि पेम्मदुदोली।
एण्हं विरमसु रे डड्हिअअ मा रज्जसु कहिं पि ॥ १४९ ॥ अवण्णाअस्स।

149

Con la vida que me queda,
de alguna forma me he soltado
de los lazos patéticos del amor.
Ahora me inquietas, maldito corazón
marchito; no me traigas a nadie más. (Avaṇṇāa).

अज्जाइ णवणहक्खअणिरीक्खणे गरुअजोव्वणुत्तुङ्गं।
पडिमागअणिअणअणुप्पलच्चिअं होइ थणवट्ठं ॥ १५० ॥ केसवराअस्स।

150

Al ver las marcas de las uñas,
la noble mujer, con sus ojos de loto,
rinda homenaje a sus senos, altiva
por la levedad y la pesadez de su juventud. (Kesavarāa).

तं णमह जस्स वच्छे लच्छिमुहं कोत्थुहम्मि संकन्तं।
दीसइ मअपरिहीणं ससिविवं सूर्विवं व्व ॥ १५१ ॥ णिकलङ्कस्स।

151

Homenajeen a (Viṣṇu), en cuyo pecho
está el rostro de Lacchi reflejado
en la joya *kotthaha*, donde fulgura el ciervo
como el disco lunar o el disco solar. (Nikalāṅka).

El verso, construido como otros, tiene muchas características peculiares como los juegos lingüísticos propios de la lírica. Esta estrofa habla del *viparītarata* de Lacchi o Lakṣmī, la diosa de la belleza y la fortuna, junto con su esposo Viṣṇu, de cuyo cuello cuelga la joya llamada *kotthaha* en māhārāṣṭrī y en sánscrito *kaustubha*. Esta joya se recuperó gracias al batido del Océano de Leche, que, cuando salió a la superficie, brilló en todo su esplendor. En este verso, el juego del amor y la cara de la diosa, parecida al disco de la luna llena, se refleja en la joya; tanto los poetas como las poetisas indios ven en ella la imagen de una cierva donde nosotros distinguimos un conejo.

मा कुण पडिवक्खसुहं अणुणेषु पिअं पसाअलोहिल्लं।
अइग्गहिअगरुअमाणेण पुत्ति रासि व्व झिज्जिहिसि ॥ १५२ ॥ माअङ्गस्स।

152

No hagas felices a tus enemigas,
reconcíliate con tu amado,
deseoso de tu indulgencia;
por tu orgullo grave y desmesurado,
hija, te arruinas como un montón de granos. (Māaṅga).

En este verso se establece un juego interesante entre las palabras māhārāṣṭrī, *māṅga* de género masculino (en sánscrito *māna*), que

significa “orgullo”, y *māṇa*, de género neutro (en sánscrito *māna*), que significa “dimensión, medida, peso”. De aquí que se pueda traducir como “orgullo grave y desmesurado”. Este orgullo se compara con un montón de granos de cualquier tipo. Aunque, la palabra “granos” no está en el texto original, la añadí para darle sentido a la imagen, como lo explican los comentaristas. *Māaṅga* también es autor del verso 92.

विरहकरवत्तदूसहफालिज्जन्तम्मि तीअ हिअअम्मि।
अंसू कज्जलमइलं पमाणसूत्तं व्व पडिहाइ ॥ १५३ ॥ साहिल्लस्स।
153

Cuando su corazón está partido
insoportablemente por el serrucho de la separación,
sus lágrimas, ennegrecidas por el *kajjal*,
se manifiestan como el hilo de la medición. (*Sāhilla*).

En este verso debe notarse que los protagonistas son el esposo y la esposa, porque “el serrucho de la separación” (*virahakaravatta* en *māhārāṣṭrī*) y el fluir de las lágrimas ennegrecidas por el *kajjal* (tanto en sánscrito como en *māhārāṣṭrī* se escribe igual) son el hilo que se usaba para medir cualquier cosa (*pamānasutta*). Esta hermosa metáfora se refiere a la actividad del esposo, tal vez como leñador o carpintero. Por su parte, el *kajjal* es un polvo que preparaban las mujeres para pintarse los ojos de color negro. Muchos investigadores y comentaristas traducen esta palabra como “colirio”, que en inglés tiene otro significado; sin embargo, yo lo dejo igual porque en español el colirio es un medicamento para los ojos.

दुणिणक्खेवअमेअं पुत्तअ मा साहसं करिज्जासु।
एत्थ पिहिताइं मण्णे हिअआइं पुणो ण लब्भन्ति ॥ १५४ ॥ साहिल्लस्स।
154

Esto es un insulto terrible, hijo,
no te precipites, deposita ahí, pienso,
los corazones que jamás volverán. (*Sāhilla*).

णिव्वुत्तरआ वि व्हू सुरअविरामट्ठिइं अआणन्ती।
अविरअहिअआ अण्णं पि किं पि अत्थि त्ति चिन्तेइ ॥ १५५ ॥ सदुणकलसस्स।

155

Al finalizar el placer, la joven esposa,
sin conocer las pausas de la excitación,
piensa con su corazón insatisfecho:
“debe haber algo que nos lleve más allá”. (Sadduṇakalasa).

णन्दन्तु सुरअसुहरसतणहावहराईँ सअललोअस्स।
वहुकइअवमग्गविणिम्मिआईँ वेसाणं पेम्माईँ ॥ १५६ ॥ हालस्स।

156

¡Deléitense con los amores
de las cortesanas, con los cuales
se sacia la sed del sabor delicado
de la felicidad de todo el mundo
y se construyen por el camino
miríadas de artimañas! (Hāla).

अप्पत्तमण्णुदुक्खो किं मं किसिअ त्ति पुच्छसि हसन्तो।
पावसि जा चलचित्तं पिअं जणं ता तुह कहिस्सं ॥ १५७ ॥

157

Considero que nunca has sentido
el dolor de la infelicidad
y sonriente me preguntas:
“¿por qué estás demacrado?”
Te responderé cuando hayas
encontrado a una amante caprichosa.

अवहत्थिरुण सहिजम्पिआईँ जाणं कएण रमिओ सि।
एआईँ ताईँ सोक्खाईँ संसओ जेहिँ जीअस्स ॥ १५८ ॥ देवस्स।

158

La dulzura que no hace caso
a las palabras de mis amigos
se entrega al amarte; son placeres
que ponen en riesgo mi vida. (Deva).

ईसालुओ पईँ से रत्तिं महुअं णं देइ उच्चेउं।
उच्चेइ अप्पण च्चिअ माए अइउज्जुअसुहाओ ॥ १५९ ॥ अरिकेसरिस्स।

159

Mi marido celoso no me permite
recolectar flores *mabua* en la noche,
él mismo las corta. Pero, madre,
es demasiado estúpido. (Arikesari).

Véanse los versos 103 y 104.

अच्छोडिअवत्थद्धन्तपत्थिण् मन्थरं तुमं वच्च।
चिन्तेसि थणहराआसिअस्स मज्झस्स वि ण भङ्गं ॥ १६० ॥ गुणद्धस्स।

160

¡Ahora que tu amante, en vano indolente,
parte por el camino y al fin no se va,
camina muy lento!, ¿crees que tu cuerpo,
exhausto por el peso de tus senos,
puede romperse a la mitad? (Guṇaddha).

उद्धच्छो पिअइ जलं जह जह विरलङ्गुली चिरं पहिओ।
पावालिआ वि तह तह धारं तणुअं पि तणुएइ ॥ १६१ ॥ भाडुअस्स।

161

Cuanto más el viajero, con sus ojos
puestos en ella, abre sus dedos lentamente
y bebe agua, tanto más
el fino hilo de agua
se atenúa aún más. (Bhāḍḍa).

Es interesante la descripción que hace el poeta del momento en que el viajero bebe el agua lentamente y la cuidadora del agua se vuelve presa de su mirada. Es una escena íntima que prolonga el silencio entre los amantes ante el deseo de dar y beber agua.

भिच्छअरो पेच्छइ गाहिमण्डलं सा वि तस्स मुहअन्दं।
तं चट्टुअं करङ्कं दोण्ह वि काआ विलुम्पन्ति ॥ १६२ ॥ ससिराअस्स।

162

El mendicante fija la mirada
en su ombligo redondo

y ella en su cara de luna,
mientras los cuervos destruyen
tanto su cuenco como su cráneo. (Sasirāa).

Este verso muestra a un joven mendigo que está embelesado por una mujer. Mientras él la observa, los cuervos roban dos atributos de los mendicantes: el cuenco o *caṭua* (en sánscrito *caṭuka*), que les sirve para beber agua, y el cráneo o *karaṅka* (en sánscrito se escribe igual), en el que guardan las limosnas (comida).

जेण विणा ण जिविज्जइ अणुणिज्जइ सो कआवराहो वि।
पत्ते वि णअरदाहे भण कस्स ण वल्लहो अग्गी॥ १६३॥ रोहाए।

163

Si no quieres vivir sin él,
debes mantener una buena relación,
sea lo que sea que haya hecho.
Dime, aunque la ciudad se haya quemado,
¿acaso se puede prescindir del fuego? (Rohā).

Este verso se ha atribuido a la poetisa Rohā. La hermosa metáfora que usa se basa en la palabra *aggī*, “fuego” (en sánscrito *agni*), pues traslada su significado al amor que deja sobreentendido con la pregunta retórica planteada.

वङ्कं को पुलइज्जउ कस्स कहिज्जउ सुहं व दुक्खं वा।
केण समं व हसिज्जउ पामरपउरे हअग्गामे॥ १६४॥ मेहणाअस्स।

164

¿Quién me contempla furtivamente?
¿A quién confiarle la felicidad o la infelicidad?
¿Con quién reír en esta villa destruida
y apestada de idiotas? (Mehaṅāa).

Es interesante este verso porque la que habla es una mujer que se cuestiona la problemática social del amor al llevar más allá su pensamiento, atraída más por la razón que por la pasión.

फलहीवाहणपुण्णाहमङ्गलं लङ्गले कुणन्तीए।
 असईअ मणोरहगभिणीअ हत्था थरहरन्ति॥१६५॥ कहिलस्स।

165

Cuando se hace la ofrenda del arado
 durante el día más auspicioso
 para la siembra del algodón,
 las manos de la mujer infiel
 tiemblan de deseo. (Kahila).

Los comentaristas mencionan que la idea central de este verso es el día más auspicioso para la siembra del algodón, ya que, cuando éste crece, ofrece un lugar propicio para el amor, y éste es uno de los sitios preferidos de los amantes; de aquí que las manos de la mujer infiel tiemblen de deseo.

पहिउल्लूरणसङ्काउलाहिँ असईहिँ वहलतिमिरस्स।
 आइप्पणेण गिहुअं वडस्स सित्ताईँ पत्ताईँ॥१६६॥ अहराअस्स।

166

Preocupadas por que los viajeros
 puedan arrancarlas,
 las doncellas untan las hojas de los árboles *banyan*
 de espesa sombra con pintura festiva. (Aharāa).

भञ्जन्तस्स वि तुह सग्गामिणो णइकरञ्जसाहाओ।
 पाआ अज्ज वि धम्मिअ तुह कहँ धरणिं चिअ छिवन्ति॥१६७॥ हालस्स।

167

Caminas hacia el cielo,
 rompes, en el río,
 las ramas de los árboles *karañja*.
 ¿Cómo es que tus pies, virtuoso,
 tocan aún la tierra? (Hāla).

La idea de caminar hacia el cielo constituye una ironía porque el caminante toca las ramas venenosas del árbol *karañja*, lo que indica que está agonizando. Esta imagen poética también se plasma en el verso 121.

अच्छुउ दाव मणहरं पिआइ मुहदंसणं अइमहग्घं।
तग्गामछेत्तसीमा वि झत्ति दिट्ठा सुहावेइ ॥ १६८ ॥

168

Por supuesto, ver el bello rostro
de mi amada es invaluable.
Aunque sólo contemple
la orilla de su aldea,
momentáneamente me hace feliz.

णिक्कम्महिं वि छेत्ताहिं पामरो णेअ वच्चए वसइँ।
मुअपिअजाआसुण्णइअगेहदुक्खं परिहरन्तो ॥ १६९ ॥ पुण्डरीअस्स।

169

Aunque no ha terminado su trabajo,
desde el campo no regresa a su morada,
el pobre hombre huye por el dolor
de su casa vacía, porque su amada
esposa ha muerto. (Puṇḍarīa).

झज्झावाउत्तिणघरविवरपलोद्वन्तसलिलधारहिं।
कुड्डुलिहिओहिदिअहं रक्खइ अज्जा करअलेहिं ॥ १७० ॥ जअसेणस्स।

170

De la corriente de agua que fluye
a través de las fisuras de la casa destrozada
por el huracán, la noble mujer protege,
con la palma de su mano,
el día preciso marcado en su muro. (Jaaseṇa).

El día preciso marcado, el que protege la mujer con sus manos, es el
de la llegada de su amado esposo.

गोलाणइअ कच्छे चक्खन्तो राइआइ पत्ताइँ।
उप्पडइ मक्कडो खोक्खएइ अ पोदं च पिट्ठेइ ॥ १७१ ॥ णरवाहणस्स।

171

Sobre la ribera del río Golā,
el mono, después de masticar
las hojas de mostaza,

salta produciendo el sonido
khokkha rascándose la panza. (Naravāhaṇa).

Para los comentaristas, la palabra *khokkha* es una onomatopeya del ruido que emiten los monos. Es interesante este verso porque contiene un mensaje oculto de amor: el varón indica a su amada el lugar donde se encontrarán, sobre la ribera del río.

गह्वइणा मुअसेरिहडुण्डमअदामं चिरं वहेऊण।
 वग्गसआइँ णेउण णवरि अज्जाहरे वद्धं ॥ १७२ ॥ सच्चसामिणो।

172

El jefe de familia, habiendo conservado
 la cuerda de la campana del búfalo muerto
 y conducido una manada de cien búfalos,
 inmediatamente la dedicó al templo de Ajjā. (Saccasāmi).

Los comentaristas sostienen que en este verso el señor de la casa, al no encontrar a otro señor (búfalo), ha preferido dedicar la cuerda del búfalo muerto al templo de Ajjā o Āryā (Caṇḍikā o Durgā, la esposa de Śiva en su aspecto terrorífico) como símbolo de poder; en otras palabras, como no pudo pasar la estafeta al siguiente líder, consagró la cuerda de la campana al templo de la diosa.

सिहिपेहुणावअंसा वहुआ वाहस्स गव्विरी भमइ।
 गअमोत्तिअरइअपसाहणाणँ मज्झे सवत्तीणं ॥ १७३ ॥ पोटिसस्स।

173

Con aretes de pluma de pavo real,
 la joven esposa del cazador se pavonea
 en medio de las otras esposas,
 que visten ornamentos hechos
 con perlas de elefante. (Poṭisa).

Poṭisa también es autor del verso 89. El sentido de estas líneas es que, agotado por los deleites del amor de su esposa joven, el cazador no tiene fuerzas para abatir a los elefantes, sólo a un pavo real. Esta acción constituye un fanfarroneo por parte de la esposa joven y no

del cazador, pues se supone que las perlas de elefante están junto a las bolas del cráneo del animal, así que, para obtenerlas, tendrían que haber cazado al elefante, lo que no era cosa sencilla.

वङ्कच्छिपेच्छिरीणं वङ्कुल्लविरिणं वङ्कभमिरीणं।
वङ्कहसिरीणं पुत्तअ पुण्णेहिं जणो पिओ होइ ॥ १७४ ॥ वप्पसामिणो।

174

Hijo, sólo alguien que ha adquirido
mérito en vidas pasadas
puede ganar el amor de las mujeres,
de miradas hechiceras,
de habla seductora, de contoneo encantador
y de sonrisas coquetas. (Vappasāmi).

Este verso no tiene ninguna carga irónica, porque “las buenas acciones” son propias de las mujeres. En este sentido, el padre incita al hijo a complacer a las mujeres con buenas acciones.

भम धम्मिअ वीसद्धो सो सुणहो अज्ज मारिओ तेण।
गोलाअडविअडकुडुङ्गवासिणा दरिअसीहेण ॥ १७५ ॥

175

¡Vienes tranquila, alma pía!
Ahora este perro está muerto
por el salvaje león que habita
en el espeso arbusto en la ribera del Golā.

Probablemente el verso sugiere que el final de la vida se acerca. Esto se explica por la acción del león que mató al perro.

वापरिण्ण भरिअं अच्छिं कण्णरइउप्पलरण्ण।
फुक्कन्तो अविण्हं चुवन्तो को सि देव्वाणं ॥ १७६ ॥ पालितस्स।

176

Tú, que soplas el polen de los lotos rojos
que el viento levanta de sus oídos,
y con los ojos cerrados, insaciable los besas,
¿no eres acaso uno de sus dioses? (Pālita).

सहि दुम्मेन्ति कलंवाइँ जह मं तह ण सेसकुसुमाइँ।
 णूणं इमेसु दिअहेसु वहइ गुलिआघणुं कामो ॥ १७७ ॥ असुलद्धीए।

177

¡Amiga, las flores *kalamva* me atormentan,
 ni el resto de las flores reunidas me consuelan;
 en verdad, ahora Kāma porta su arco
 con flechas cubiertas de su miel! (Asuladdhī).

Este verso se ha atribuido a la poetisa Asuladdhī. Las flores *kalamva* se consideraban afrodisiacas, de aquí el tormento de amor que sufre la heroína, cuyo dolor se representa con dichas flores. La mención del dios del amor, Kāma (en *māhārāṣṭrī kāmo* y en sánscrito *kā-maḥ*), desempeña un papel determinante en esta imagen, porque indica que el sufrimiento del amor se debe a sus flechas impregnadas por estas flores. Véase también el verso 37.

नाहं दूईं ण तुमं पिओ त्ति को अम्ह एत्थ वावारो।
 सा मरइ तुज्झ अअसो एअं धम्मक्खरं भणिमो ॥ १७८ ॥ असुलद्धीए।

178

Yo no soy tu mensajera,
 no fuiste ni eres su amor.
 ¿Quién de los dos hará algo al respecto?
 Si ella muere, será tu culpa;
 te hablo con palabras honestas. (Asuladdhī).

Es notable la manera como está planteado el contenido de este verso. Considero que un amante finge defender su amor y niega la situación de manera muy abrupta. De aquí que la mensajera lo interrumpa y le aclare los eventos desafortunados del amor tratando de compadecer a su amiga.

तीअ मुहाहिँ तुह मुहँ तुज्झ मुहाओ अ मज्झ चलणम्मि।
 हत्थाहत्थीअ गओ अइदुकरकारओ तिलओ ॥ १७९ ॥ हालस्स।

179

De su cara a la tuya y
 de la tuya a mis pies,

pasa de mano en mano,
 el *tilaka* ha cumplido
 con una empresa sumamente
 difícil de realizar. (Hāla).

Véase también el verso 16. Este verso habla sobre la infidelidad de una mujer, puesto que el *tilao* (en sánscrito *tilaka*) es un adorno propiamente femenino y siempre es un tópico en el erotismo. Aquí es evidente que, al besarse y al abrazarse, el *tilao* cumple con su propósito erótico.

सामाइ सामलिज्जइ अद्धच्छिपलोइरीए मुहसोहा।
 जंवूदलकअकण्णावअंसभमिरे हलिअउत्ते ॥ १८० ॥

180

Se opaca el esplendor
 del rostro de la morena,
 quien contempla con sus ojos
 entreabiertos al hijo de la campesina
 que camina alrededor con una hoja de *jamvū*
 como un ornamento que pende de su oreja.

Hay dos formas de entender este verso. Primero, se puede interpretar que el hijo de la campesina tenía una amante y se reunió con ella. Su esposa se dio cuenta de ello, porque la hoja del árbol *jamvū* (*Eugenia jambolana*) es la evidencia reveladora de que estuvo en el bosque. Segundo, también se puede interpretar que el hijo de la campesina se adornó con estas hojas para llamar la atención de su amante e indicarle el lugar preciso donde se verían a solas, sin tener éxito. De aquí que la tristeza de la mujer sea muy evidente al mantener los ojos entreabiertos y el rostro opaco.

दूइ तुमं चिअ कुसला कक्खडमउआई जाणसे वोत्तुं।
 कण्डूइपण्डरँ जह ण होइ तह तं करेज्जासु ॥ १८१ ॥ आहवसत्तिणो।

181

¡Mensajera, eres astuta,
 sé que hablas con palabras

amargas o dulces,
lo pellizcarás pero que no se ponga
pálido de enfermedad! (Āhavasatti).

Verso escrito por la poetisa Āhavasatti. Lo que quiere decir esta poetisa es que la mensajera pellizca con palabras amargas y dulces al amante, pero sin hacerlo sufrir, porque la enfermedad a la que se refiere es el amor.

महिलासहस्सभरिए तुह हिअए सुहअ सा अमाअन्ती।
दिअहं अणणकम्मा अङ्गं तणुअं पि तणुएइ ॥ १८२ ॥ हालस्स।

182

En tu corazón hay miles de mujeres,
las afortunadas no encuentran un lugar;
día a día adelgazan su cuerpo ya menguado
sin realizar otros quehaceres. (Hāla).

खणमेत्तं पि ण फिट्ठइ अणुदिअहविइण्णगरुअसंतावा।
पच्छण्णपावसंक व्व सामली मज्झ हिअआओ ॥ १८३ ॥ हालस्स।

183

Ni por un momento
la morena mujer desaparece de mi corazón.
Día tras día el mismo dolor,
como ser perseguido por un oscuro pecado. (Hāla).

अण्णुअ णाहं कुविआ अवऊहसु किं मुहा पसाएसि।
तुह मण्णुसमुप्पाअएण मज्झ माणेण वि ण कज्जं ॥ १८४ ॥ मिअङ्कस्स।

184

¡Tonto, no estoy enojada, abrázame!
¿Por qué me imploras en vano?
Ni siquiera mi orgullo, que despertó
tu enojo, era necesario. (Miañka).

दीहुण्हपउरणीसासपआविओ वाहसलिलपरिसित्तो।
साहेइ सामसवलं व तीए अहरो तुह विओए ॥ १८५ ॥

185

Por tu separación, su labio arde con frecuencia,
 su respiración se calienta y se prolonga,
 sus lágrimas la bañan por todos lados,
 como si fuese el ritual funerario del *sāmasavala*.

Los comentaristas explican que el ritual funerario del *sāmasavala* (en sánscrito *śyāmasābala*) consistía en quemar el cuerpo del difunto y después arrojar sus cenizas al río. En este verso se utiliza una hermosa comparación entre el funeral y la separación, haciendo sentir que la separación de los amantes es sinónimo de muerte.

सरए महद्धहाणं अन्तो सिसिराईं वाहिरुण्हाईं।
 जाआईं कुविसज्जणहिअससरिच्छाईं सलिलाईं ॥ १८६ ॥ विग्गहराअस्स।

186

En la estación de *saro*,
 las aguas de los grandes lagos
 se enfrían en el fondo,
 aunque por fuera sean cálidas,
 iguales al corazón de una buena
 persona cuando se enoja. (Viggaharāa).

La estación de *saro* (en sánscrito *śarad*) es el otoño.

आअस्स किं णु काहं किं वोच्छं कहं णु होहिइ इमं ति।
 पढमुग्गअसाहसआरिआई हिअअं थरहरेइ ॥ १८७ ॥

187

¿Cuándo llegará? ¿Qué haré ahora?
 ¿Qué le diré? ¿Cómo surgirán tantas cosas?
 Así, el corazón de la joven late,
 pues se ha arriesgado por primera vez.

णेरकोडिविलग्गं चिउरं दइअस्स पाअपडिअस्स।
 हिअअं पउत्थमाणं उम्मोअन्ति च्चिअ कहेइ ॥ १८८ ॥ अणङ्गस्स।

188

Ella cuenta que su corazón
 se ha liberado de los celos,

porque desenredó, del cabello
de su amado, que yace a sus pies,
sobre las ajorcas de su tobillo. (Aṅga).

Sobre las ajorcas, véase el verso 133. Este poeta también es autor de los versos 33 y 34.

तुञ्ज ऽङ्गराअसेसेण सामली तह खरेण सोमारा।
सा किर गोलातूहे ण्हाआ जंवूकसाएण ॥ १८९ ॥

189

Con el acre jabón de las fragantes
flores del *jamvū* y con sus residuos
permanecientes en su pulcro cuerpo,
la hermosa mujer morena
y delicada se baña en la ribera del Golā.

Es interesante el erotismo y la belleza de este verso, porque describe la imagen de una hermosa mujer bañándose en la ribera del río Golā o Godāvarī. Como parte de este erotismo, el jabón, hecho de flores del árbol *jamvū*, resalta la figura de su cuerpo porque refleja el bello color de su piel morena.

अजं चेअ पउत्थो अजं चिअ सुण्णआइँ जाआइँ।
रच्छामुहदेउलचच्छराइँ अमहं च हिअआइँ ॥ १९० ॥ अमिअस्स।

190

Ahora que se ha ido, nuestros corazones
están desolados, como las entradas
de los grandes caminos, de los templos
y los patios de las casas. (Amia).

Las personas que hablan en este verso son mujeres cuyos maridos han partido al extranjero y comienzan un periodo de soledad que se inicia en su corazón, ya que además se han quedado solas en las aldeas. Amia también es autor del verso 43.

चिरिदिं पि अआणन्तो लोआ लोएहिँ गोरवब्भहिआ।
सोणारतुले व्व गिरक्खरा वि खन्धेहि वुब्भन्ति ॥ १९१ ॥ पावच्छीलस्स।

191

Las personas que ni siquiera
saben saludar son menos valoradas
por la gente; como los balances
de los orfebres, aunque sin el *akkhara*,
son soberbios de los *khamdha*. (Pāvachīla).

Para los comentaristas, aunque resulte contrario, las palabras *māhārāṣṭrī akkhara* (en sánscrito *akṣara*) y *khamdha* (en sánscrito *skandha*) designan medidas de peso. En efecto, el segundo término significa “tronco donde se dividen las ramas”. Se establece una comparación con los valores más comunes de *akkhara*, “sílabas”, y *khamdha*, “hombros”. El verso, pues, muestra a una persona que lamenta haber perdido la contienda ante un rival totalmente tonto e ignorante en el amor.

आअंवन्तकवोलं खलिअक्खरजम्पिरिं फुरन्तोडिं।
मा छिवसु त्ति सरोसं समोसरन्तिं पिअं भरिमो ॥ १९२ ॥

192

Recuerdo a mi amada que se aleja
diciendo: “no me toques”; con sus
mejillas enrojecidas, con sus labios
temblorosos y con sus palabras confusas.

गोलाविसमोआरच्छलेण अप्पा उरम्मि से मुक्को।
अणुअम्पाणिदोसं तेण वि सा गाढमुवऊढा ॥ १९३ ॥

193

Con el pretexto de la difícil
cuesta al río Golā,
ella se cayó sobre su propio pecho,
él la abrazó con fuerza, y no lo pensó,
porque sintió compasión por ella.

सा तइ सहत्थदिण्णं अज्ज वि रे सुहुअ गन्धरहिअं पि।
उव्वसिअणअरघरदेवअ व्व ओमालिअं वहइ ॥ १९४ ॥

194

Incluso ahora eres beato,
 como una diosa doméstica
 en una ciudad abandonada.
 Ella, aún hoy, lleva las guirnaldas
 perfumadas que tú, con tus propias
 manos, le obsequiaste.

केलीअ वि रूसेउं ण तीरे तम्मि चुक्कविणअम्मि।
 जाइअएहिं व माए इमेहिं अवसेहिं अङ्गेहिं ॥ १९५ ॥ पावच्छीलस्स।
 195

Por una broma tonta está enojada con él.
 Aunque ella haya abandonado todo decoro,
 madre, no será posible contentarla
 con mis labios ni con juegos sensuales. (*Pāvachhīla*).

Este poeta es autor del verso 191.

उप्फुल्लिआइ खेलउ मा णं वारेह होउ परिखामा।
 मा जहणभारगरुई पुरिसाअन्ती किलिम्मिहइ ॥ १९६ ॥ वच्छस्स।
 196

Deja que juegue el *upphullīā*;
 permítele que baje de peso
 y que haga ejercicio. Ella es lenta
 por sus grandes caderas; podría cansarse
 mientras hace el amor con su amante. (*Vaccha*).

Los comentaristas dicen que el juego *upphullīā* (en sánscrito *ut-phullikā*) consistía en que los niños saltaban en su mismo lugar; era muy parecido a los saltos de conejo y ganaba el que aguantara más tiempo saltando.

पउरजुआणो गामो महुमासो जोव्वणं पई ठेरो।
 जुण्णसुरा साहीणा असई मा होउ किं मरउ ॥ १९७ ॥ हालस्स।
 197

La aldea está llena de jóvenes,
 es el mes de la primavera;

ella es joven, su esposo es viejo,
y hay vino añejado también.
¿Morirá siendo virgen si no se libera? (Hāla).

वहुसो वि कहिज्जन्तं तुह वअणं मज्झ हत्थसंदिट्ठं।
ण सुअं ति जम्पमाणा पुणरुत्तसअं कुणइ अज्जा ॥ १९८ ॥ सुरहिवंसस्स।
198

Esa hermosa mujer tiene miles de excusas;
mientras te observa, no podrá escucharte,
aunque le des muchas veces el mensaje
que le envío. (Surahivaṃsa).

पाअडिअणेहसब्भावणिब्भरं तीअ जह तुमं दिट्ठो।
संवरणवावडाए अण्णो वि जणो तह चेअ ॥ १९९ ॥ मणिराअस्स।
199

Mientras te miraba apasionadamente,
la colmaban por las emociones
de amor que la desvelaban.
Ahora, preocupada por disimularlo,
lo oculta a las demás personas. (Maṇirāa).

गेण्हह पलोअह इमं पहसिअवअणा पइस्स अप्पेइ।
जाआ सुअपढमुब्भिण्णदन्तजुअलङ्किअं वोरं ॥ २०० ॥ हरितउस्स।
200

La esposa, con su cara sonriente,
enseña su pecho mordido
por primera vez por su hijo
a su esposo diciendo:
“espera y mira”. (Haritāü).

Éste es un verso muy hermoso porque representa una escena familiar. Pero el doble sentido se da cuando la esposa muestra las mordidas a su esposo. Esto quiere decir que ya le están saliendo los dientes al niño; en otras palabras, termina una de las etapas de la crianza y con ello la pausa que se había establecido en los actos del amor. Por tanto, la esposa contenta manda un mensaje a su marido diciendo que ya está lista para continuar con su vida conyugal.

रसिअजणहिअअदइए कइवच्छलपमुहसुकइणिम्मइए।
सत्तसअम्मि समत्तं वीअं गाहासअं एअं ॥ हालस्स।

Aquí termina la segunda centuria
de versos de siete del *Sattasāi*,
compuestos por sublimes poetas,
antologados por Kaivacchala,
y guardados en el corazón y
en los sentimientos de las personas. (Hāla).

En la edición crítica de Weber este colofón no existe. Así que, para mantener la lógica del cierre de cada libro, lo añadí a mi edición tomándolo del trabajo de Radhagovinda Basak.

अच्छउ ता जणवाओ हिअअं चिअ अत्तणो तुह पमाणं।
तह तं सि मन्दणेहो जह ण उवालम्भजोग्गो सि ॥ २०१ ॥ वाहवस्स।

201

Sin duda la gente habla,
pero tu corazón debe ser tu propia medida.
Ya no eres muy cariñoso,
hasta has sobrepasado tus reprimendas. (Vāhava).

अप्पच्छन्दपहाविर दुल्लहलम्भं जणं विमग्गन्त।
आआसवहेहि भमन्त हिअअ कइआ वि भज्जिहिसि ॥ २०२ ॥ पवरसेणस्स।

202

Corazón, que vagas por
los caminos del cielo,
que persigues a las personas
más difíciles de conquistar
y que corres tras el deseo,
un día te quemarás. (Pavaraseṇa).

अहव गुण चिअ लहुआ अहवा गुणअण्णउओ ण सो लोओ।
अहव म्हि णिग्गुणा वा बहुगुणवन्तो जणो तस्स ॥ २०३ ॥ चन्दहत्थिस्स।

203

O las virtudes son insignificantes,
o bien este mundo no conoce las virtudes,

o yo no poseo virtudes, o bien él tiene
a una persona llena de virtudes. (Candahatthi).

फुट्टन्तेण वि हिअएण मामि कह णिव्वरिज्जए तम्मि।
अदाए पढिविं व्व जम्मि दुक्खं ण संकमइ ॥ २०४ ॥ राअवग्गस्स।

204

¡Oh, tía, aunque se rompa!
¿Cómo satisfacerlo con mi corazón,
cuando el dolor no se refleja
como una imagen en el espejo? (Rāavagga).

पासासङ्की काओ णेच्छइ दिण्णं पि पहिअघरिणीए।
ओणत्तकरअलोअलिअवलअमज्झट्ठिअं पिण्डं ॥ २०५ ॥ भोजअस्स।

205

El cuervo, temeroso de la trampa,
rechazó la bola de arroz,
que le ofreció la esposa del viajero
y colocó en medio del brazaletes,
que se le resbaló por la palma
de la mano hasta el suelo. (Bhojaa).

ओहिदिअहागमासंकिरीहि सहिआहि कुड्डलिहिआओ।
दो तिण्णि तर्हि मिअ चोरिआइ रेहा पुसिज्जन्ति ॥ २०६ ॥ पुण्णभोजअस्स।

206

Sus amigas, preocupadas
por la pronta llegada de su marido,
borran dos o tres marcas
que su ladrón furtivo escribió en la pared. (Puṇṇabhojaa).

Interpreto este verso como un acto de infidelidad por parte de la esposa, pues las amigas ayudan a la mujer a borrar dos o tres marcas —pueden ser más—, las cuales atestiguan la presencia del ladrón (en māhārāṣṭrī *corio*, en sánscrito *corikah*), es decir, el amante, de aquí que traduzca como “ladrón furtivo”.

तुह मुहसारिच्छं ण लहइ त्ति संपुण्णमण्डलो वि।
अण्णमअं व घडेउं पुणो वि खण्डिज्जइ मिअङ्को ॥ २०७ ॥ राहअहत्थिणो।

207

Cada vez que la luna está llena,
el Creador la desarticula,
para que se vuelva a armonizar
con tu rostro. (Rāahatthi).

La idea que prevalece del Creador (en *māhārāṣṭrī vihi*) como el autor de los hechos del mundo, incluyendo el amor, aparece en el *Śṛṅgāratilaka*. En esta obra de Kālidāsa también surge el nombre sánscrito de *vidhi* como el creador. Este verso puede ser una influencia clara de la lírica prácrita en la sánscrita.

अज्जं गओ त्ति अज्जं गओ त्ति अज्जं गओ त्ति गणिरीए।
पढम च्चिअ दिअहद्धे कुड्ढो रेहाहि च्चित्तलिओ ॥ २०८ ॥ पवरसेणस्स।

208

“Hoy se ha ido, hoy se ha ido,
hoy se ha ido”. Así dijo la mujer
temprano en la mañana cuando
comenzó a contar las líneas
pintadas en la pared. (Pavaseṇa).

La idea aquí es que la mujer cuenta las rayas, como solemos hacerlo también nosotros, que simbolizan los días que faltan para que regrese su marido, el cual apenas se ha marchado.

ण वि तह पढमसमागमसुरअसुहे पाविए वि परिओसो।
जह वीअदिअहसविलक्खलक्खिए वअणकमलम्मि ॥ २०९ ॥ भानुसत्तिणो।

209

Nunca se comparará la dicha
de la primera vez
después de hacer el amor,
con la vergüenza del siguiente
día en su cara de loto. (Bhānusatti).

जे समुहागअवोलन्तवलिअपिअपेसिअच्छिविच्छोहा।
अह मण्णे मअणसरा जणस्स जे होन्ति ते होन्तु ॥ २१० ॥ वाहवराअस्स।

210

Mientras camina hacia mí,
se pasa y vuelve la mirada.
Las miradas trémulas de mi amante
son como las flechas de Kāma,
sea lo que fuere para la gente. (Vāhavarāa).

इअरो जणो ण पावइ तुह जहणारुहणसंगमसुहेल्लिं।
अणुहवइ कणअडोरो हुअवहवरुणाण माहप्यं ॥ २११ ॥ वाहवराअस्स।

211

Nadie ha obtenido el dulce placer sexual
de ascender tus caderas.
Tu cadenita de oro abraza la magnanimidad
en el agua y en el fuego. (Vāsavarāja).

En este verso quiero explicar dos cosas que están íntimamente asociadas. Por un lado, la relación del agua y el fuego como dos elementos opuestos, los cuales hacen alusión a calentar y enfriar el cuerpo femenino con la relación sexual. Por el otro, la cadena de oro se pone alrededor de las caderas de las mujeres y el oro se moldea primero calentándolo en el fuego y después enfriándolo en el agua como cualquier metal. En estas dos sugerencias, presupongo que los hombres que han vencido los votos más estrictos de quemarse en el fuego y congelarse en el agua pueden aspirar al privilegio de unirse con una mujer excelsa como la cadena que está unida a sus caderas.

जो जस्स विहवसारो तं सो देइ त्ति किं थ अच्छेरं।
अणहोन्तं पि हु दिण्णं दोहग्गं तइ सवत्तीणं ॥ २१२ ॥ वाहवराअस्स।

212

¿Acaso hay alguien prodigioso que dé
lo mejor de su riqueza y sus posesiones?
En verdad, lo único que has concedido
a tus concubinas es infelicidad. (Vāhavarāa).

चन्दसरिसं मुहं से सरसो अमअस्स मुहरसो तिस्सा।
सकअग्गहरहसुज्जलचुंवणअं कस्स सरिसं से ॥ २१३ ॥ वाहवराअस्स।

213

Su rostro es como la luna,
el sabor de su boca es ambrosía,
¿qué cosa se asemeja a su vehemente beso
tras tomarla de su cabello? (Vāhavarāa).

Este poeta también es autor de los versos 210 y 212.

उप्पणत्थे कज्जे अइच्चिन्तन्तो गुणागुणे तम्मि।
चिरआलमन्दपेच्छित्तणेण पुरिसो हणइ कज्जं ॥ २१४ ॥ माणइन्दस्स।

214

Un ser humano eclipsa su oportunidad,
por mucho tiempo pensando en sus pros
y en sus contras; la trunca sopesando
a detalle su beneficio. (Māṇainda).

वालअ तुमाहि अहिअं णिअअं चिअ वल्लहं महं जीअं।
तं तइ विणा ण होइ त्ति तेण कुविअं पसारमि ॥ २१५ ॥ हालस्स।

215

Tonto, ni mi propia vida me
significa más que tú.
Por ello, consiento tu enojo,
porque no existe nada sin ti. (Hāla).

पत्तिअ ण पत्तिअन्ती जइ तुज्झ इमे ण मज्झ रुइरीए।
पुट्ठीअ वाहविन्दू पुलउब्भेए ण भिज्जन्ता ॥ २१६ ॥ पवरसेणस्स।

216

¡Créeme, no te juzgaría
si estas lágrimas que derramo
no fuesen violentas con mi piel
erizada, vertidas sobre tu espalda
arrodillado ante mí! (Pavaraseṇa).

Este poeta también es autor del verso 202.

तं मित्तं काअव्वं जं किर वसणम्मि देसआलम्मि।
आलिहिअभित्तिवाउल्लअं व ण परम्मुहं ठाइ ॥ २१७ ॥ पालितस्स।

217

Se debería tener un amigo que,
aun en la adversidad, en todo momento y lugar,
no te dé la espalda como el retrato
pintado en la pared. (Pālita).

बहुआइ णइणिउञ्जे पढमुगअसीलखण्डणविलक्खं।
उड्डेइ विहङ्गउलं हाहा पक्खेहिं व भणन्तं ॥ २१८ ॥ अद्धन्धराअस्स।

218

Debido a que la doncella ha perdido su virginidad,
la bandada ultrajada de aves vuela
desde los arbustos del río,
con sus alas que dicen “;aaah, aaah!” (Addhandharāa).

सच्चं भणामि बालअ ण तिथि असक्कं वसन्तमासस्स।
गन्धेण कुरवआणं मणं पि असइत्तणं ण गआ ॥ २१९ ॥ देवराअस्स।

219

Te hablaré con la verdad, tonto,
no hay nada imposible para el mes
de la primavera, incluso las fragantes flores
del amaranto no me han hecho
infiel en lo más mínimo. (Devarāa).

Este poeta también es autor del verso 138.

एक्केक्कमवइवेढणविवरन्तरदिण्णतरलणअणाए।
तइ वोलन्ते बालअ पञ्जरसउणाइअं तीए ॥ २२० ॥ अरिकेसरिणो।

220

Como un ave atrapada en una jaula,
que vuela de un lado a otro,
tonto, con sus ojos trémulos,
ella te ve a través de su cerca cuando pasas. (Arikesari).

Este poeta también es autor del verso 159.

ता किं करेउ जइ तं सि तीअ वइवेट्टेपेल्लिअथणीए।
पाअङ्गुट्टुद्धक्खिवत्तणीसहङ्गीअ वि ण दिट्ठो ॥ २२१ ॥ बम्हआरिणो।

221

¿Qué debe hacer ella si,
vacilando de puntitas
y recargada en la cerca
apretando sus senos,
aún no te ha visto? (Bahmaāri).

पिअसंभरणपलोद्वन्तबाहधाराणिवाअभीआए।
दिज्जइ वड्ढग्गीवाएँ दीवओ प्हिअजाआए ॥ २२२ ॥ बम्हआरिणो।

222

La esposa del viajero acomoda la lámpara
con el cuello de lado por miedo a padecer
las lágrimas derramadas, que han emergido
por la remembranza de su amado. (Bahmaāri).

तइ वोलन्ते बालअ तिस्सा अङ्गाइँ तह णु वलिआइँ।
जह पुट्टिमज्झणिवडन्तबाहधाराओ दीसन्ति ॥ २२३ ॥ हालस्स।

223

Mientras te marchas, oh, muchacho,
su cuerpo se quiebra
con un torrente de lágrimas
que caen en medio de tu espalda. (Hāla).

La imagen que se presenta en este verso es un retrato; en él, la muchacha gira para mirar a su amado el mayor tiempo posible mientras él se marcha.

ता मज्झिमो व्विअ वरं दुज्जणसुअणेहिँ दोहिँ वि ण कज्जं।
जह दिट्ठो तवइ खलो तहेअ सुअणो अईसन्तो ॥ २२४ ॥ हालस्स।

224

Prefiero algo intermedio.
¿De qué sirve una mala persona
o, en todo caso, una persona buena?
Una persona malvada causa
dolor por su presencia, una persona
buena por su ausencia. (Hāla).

अद्धच्छिपेच्छिअं मा करेहि साहाविअं पलोएहि।
सो वि सुदिट्ठो होहिइ तुमं पि मुद्धा कलिज्जिहिसि ॥ २२५ ॥ मअरन्दस्स।

225

No lo veas a escondidas;
míralo claramente a los ojos;
lo contemplarás benéfico;
así la gente te tomará en cuenta. (Maaranda).

Este poeta también es autor de los versos 55, 80 y 98.

दिअहं खुडक्किआए तीए काऊण गेहवावारं।
गरुए वि मण्णुदुक्खे भरिमो पाअन्तसुत्तस्स ॥ २२६ ॥ विच्छमस्स।

226

Recuerdo que, a pesar
de su insondable rencor,
se quedó dormida a mis pies,
después de realizar
sus quehaceres domésticos
con pasión taciturna. (Vikṣama).

पाणउडीअ वि जलिऊण हुअवहो जलइ जण्णवाडम्मि।
ण हु ते परिहरिअव्वा विसमदसासंठिआ पुरिसा ॥ २२७ ॥ हालस्स।

227

Si el fuego arde en una cantina,
también lo hará en el altar sacrificial.
En verdad, los seres humanos
no deben ser discriminados
por estar en situaciones deplorables. (Hāla).

जं तुज्झ सई जाआ असईओ जं च सुहअ अम्हे वि।
ता किं फुट्टउ बीअं तुज्झ समाणो जुआ ण त्थि ॥ २२८ ॥ अणुलच्छीए।

228

Que tu esposa es fiel
y que nosotras somos infieles
a nuestros maridos... Querido,
¿cuál sería la razón de esto?
No hay nadie más joven que tú. (Aṇulacchī).

Este verso fue escrito por una poetisa llamada Aṅulacchī. Aquí quiero comentar una expresión del mähārāṣṭrī; sobre todo se plantea en la pregunta *kiṃ phuṭṭau bīaṃ*, que significa literalmente “¿por qué debe abrirse la semilla?” y que tiene un sentido más amplio, para explicar razonadamente o develar una cosa o una situación, como sucede en el verso. Por ello, la traduzco como “¿cuál sería la razón de esto?”

सव्वस्सम्मि वि ढढ्ढे तह वि हु हिअअस्स णिव्वुइ च्चेअ।
जं तेण गामडाहे हत्थाहत्थिं कुडो गहिओ ॥ २२९ ॥ भेच्छलस्स।

229

Aunque se hayan quemado todas mis cosas,
en mi corazón hay dicha,
porque, durante el incendio en la aldea,
la cubeta pasó de mano en mano. (Bhecchala).

जाएज्ज वणुहेसे कुज्जो वि हु णीसहो झडिअपत्तो।
मा माणुसम्मि लोए ताई रसिओ दरिदो अ ॥ २३० ॥ असमसाहस्स।

230

El árbol *kujja*, aunque sin hojas
y sin ramas, deberá crecer
en la tierra del bosque;
pero, en este mundo,
el que no da y el disoluto
deberían empobrecerse. (Asamasāha).

El árbol *kujja* (en sánscrito *kubja*) se identifica con el mosqueta, mosqueta blanca o rosa mosqueta (*Rosa moschata*).

तस्स अ सोहग्गगुणं अमहिलासरिसं च साहसं मज्झ।
जाणइ गोलाऊरो वासारत्तोद्धरत्तो अ ॥ २३१ ॥ मअरद्धअस्स।

231

La creciente del Golā y
las noches lluviosas conocen
mi coraje de mujer afligida y
los talentos de tu clemente fortuna. (Maaraddha).

ते वोलिआ वअस्सा ताण कुडुङ्गाण खणुआ सेसा।
अम्हे वि गअवआओ मूलुच्छेअं गअं पेम्मं ॥ २३२ ॥ गिरुवमस्स।

232

Los amigos se han ido,
de estos arbustos quedan sólo las varas,
incluso la juventud se ha marchado,
y nuestro amor fue arrancado de raíz. (Niruvama).

थणजहणणिअम्बोवरि णहरङ्का गअवआणँ वणिआणं।
उव्वसिआणङ्गणिवासमूलबन्ध व्व दीसन्ति ॥ २३३ ॥ सच्चसेणस्स।

233

Los rasguños en los senos,
las caderas y los muslos
de las mujeres maduras parecen las fisuras
de un templo abandonado de Aṇaṅga. (Saccaseṇa).

Aṇaṅga significa “sin cuerpo”. Es otro nombre del dios del amor Kāma.

जस्स जहिं विअ पढमं तिस्सा अङ्गम्मि णिवडिआ दिट्ठी।
तस्स तहिं चेअ ठिआ सव्वङ्गं केण वि ण दिट्ठं ॥ २३४ ॥ अद्धन्धराअस्स।

234

La mirada de una persona
que primero cae sobre
una parte de su cuerpo
se conserva en ella;
por ello, nadie verá de nuevo
todo su cuerpo. (Addhandharā).

Este poeta también es autor del verso 218.

विरहे विसं व विसमा अमअमआ होइ संगमे अहिअं।
किं विहिणा समअं विअ दोहिं वि पिआ विणिम्मिअआ ॥ २३५ ॥ हालस्स।

235

En la separación ella es veneno,
en la unión es ambrosía.

¿Cómo hizo Brahmā (el Creador)
para combinar estos dos
brebajes en mi amada? (Hāla).

Esta idea de presentar al creador Brahmā (en mähārāṣṭrī *vibhinā*) como el dador del amor a las personas se determina por los comportamientos humanos y los supuestos de la teoría del *rasa* respecto al amor en la unión y al amor en la separación. Hāla, al igual que las poetisas y los poetas, muestra un gran conocimiento literario en estos supuestos líricos. Kālidāsa utiliza este tópico en su obra *Śrī-gāratilaka*. Asimismo, el poeta Rāahatthi lo empleó en el verso 207.

अहंसणेण पुत्तअ सुट्ठु वि णेहाणुबन्धघडिआइँ।
हत्थउडपाणिआइँ व कालेण गलन्ति पेम्माइँ ॥ २३६ ॥ बहुरसस्स।
236

Por negligencia, hijo, aunque los lazos
de los sentimientos estén fuertemente atados,
los amores se borran con el tiempo,
como el agua que escapa de las manos. (Bahurasa).

पइपुरओ व्विअ णिज्जइ विच्छुदट्ठे त्ति जारवेज्जहरं।
णिउणसहीकरधारिअ भुअजुअलन्दोलिणी बाला ॥ २३७ ॥ मल्लसेणस्स।
237

Ante la presencia de su marido,
la joven fue trasladada a la casa del médico,
su amante, mientras sacudía sus brazos, apoyada
en las manos de sus mañosas amigas, que gritaban:
“un escorpión la picó”. (Mallaseṇa).

विक्किणइ माहमासम्मि पामरो पाइडिं वइल्लेण।
णिद्धूममुम्मुर व्विअ सामलीअ थणे पडिच्छन्तो ॥ २३८ ॥ हालस्स।
238

Después de ver los senos morenos
de su esposa como dos carbones sin humo
en el mes frío de *māgha*,
el tonto cambió su cobija por un buey. (Hāla).

Los comentaristas explican que el tonto cambia por un buey su cobija para cubrirse del frío pensando que los senos y el cuerpo de su esposa lo calentarán durante el mes de *māgha*. Cuando se plantea que el tonto ve los senos de su esposa como carbones sin humo significa que su esposa es fría e indiferente con él por alguna razón.

सच्चं भणामि मरणे द्विअ म्हि पुण्णे तडम्मि तावीए।
अज्ज वि तत्थ कुडुङ्गे णिवडइ दिट्ठी तह चेअ ॥ २३९ ॥ विअङ्कुस्स।

239

“Hablo con la verdad, estoy a punto de morir;
como en aquel entonces, aun hoy,
mi mirada se pierde entre los matorrales
que crecen sobre la ribera del río Tāvī”. (Viadḍha).

Este verso es la hermosa y tierna despedida de una mujer que, a punto de morir, recuerda las aventuras amorosas que vivió a lo largo de la ribera del río Tāvī o Tāpī en su juventud. Tāvī es otro nombre con el cual se conoce el río Yamunā. Esta bella imagen se comprueba por la mirada y los recuerdos.

अन्धअरबोरपत्तं व माउआ मह पईं विलुम्पन्ति।
ईसाअन्ति मह विअ छेपाहिनतो फणो जाओ ॥ २४० ॥ अणुराअस्स।

240

Las matronas arruinaron a mi esposo,
como un jarro de azufañas en la mano de un ciego;
ahora están celosas de mí. En verdad, la capucha
de la cobra comienza en la cola. (Aṇurāa).

Es interesante este verso porque tiene, al final, la conclusión de un proverbio que puedo interpretar, de acuerdo con su contexto, como “todo está al revés” o “todo está mal”. En *māhārāṣṭrī* se hace alusión a la cobra para ejemplificar este proverbio: *īsānti maham via chepāhinto phaṇo jāo*.

अप्पत्तपत्तअं पाविऊण णवरङ्गअं हलिअसोणहा।
उअह तणुई ण माअइ रुन्दासु वि गामरच्छासु ॥ २४१ ॥ मउऊहस्स।

241

Habiéndose puesto su vestido nuevo,
al que no está acostumbrada, la nuera del labrador,
mírenla, no cabe en las calles de la aldea,
aunque estén muy anchas. (Mauūha).

आकखेवआईँ पिअजम्पिआईँ परहिअअणिव्वुइअराईँ।
विरलो खु जाणाइ जणो उप्पण्णे जम्पिअव्वाईँ ॥ २४२ ॥

242

En verdad, poca gente
conoce las palabras precisas
que alegran el corazón
de los demás y que sólo
se dicen en ocasiones especiales.

छज्जइ पहुस्स ललिअं पिआइ माणो खमा समन्थस्स।
जाणन्तस्स अ भणिअं मोणं च अआणमाणस्स ॥ २४३ ॥ सुन्दरस्स।

243

La caña de azúcar y las buenas
personas producen dulzura al paladar,
logran crear placer y felicidad
en el corazón, generan sabor y afecto,
aun cuando las opriman y acosen.

वेविरसिण्णकरङ्गलिपरिग्गहक्खलिअलेहणीमग्गे।
सोत्थि विअ ण समप्पइ पिअसहि लेहम्मि कि लिहिमो ॥ २४४ ॥ अन्धस्स।

244

Mi pluma está dormida en mis dedos
temblorosos y sudorosos, ni siquiera
he pasado de un “hola”, querida amiga;
¿cómo comienzo a escribirte mi carta? (Andha).

देव्वम्मि पराहुत्ते पत्तिअ घडिअं पि विहडइ णराणं।
कज्जं वालुअवरणं व्व कहँ वि बन्धं विअ ण एइ ॥ २४५ ॥ अन्धस्स।

245

Créanme, cuando el destino
se vuelve adverso, el trabajo

cumplido de los hombres se disipa.
 ¿Cómo se puede mantener en pie un acto
 como si fuese una pared de arena? (Andha).

मामि हिअअं व पीअं तेण जुआणेण मज्झमाणिणीअ।
 णहाणहलिद्दाकडुअं अणुसोत्त जलं पिअन्तेण ॥ २४६ ॥ बोबलएवस्स।

246

Tía, aquel joven, como si se bebiese
 mi corazón mientras me bañaba,
 se bebió el agua de mi jabón con cúrcuma
 que bajaba. (Bobalaeva).

जीअं असासअं विअ ण णिअत्तइ जोव्वणं अइक्कन्तं।
 दिअहा दिअहेहिं समा ण होन्ति किं णिट्ठरो लोओ ॥ २४७ ॥ हालस्स।

247

La vida no es eterna,
 la juventud se va y no regresa,
 los días pasados no son como los presentes.
 ¿Por qué el mundo es inhumano? (Hāla).

उप्पाइअदव्वाणं वि खलाणं को भाअणं खलो च्चेअ।
 पक्काइं वि णिम्बफलाइं णवरं काण्हिं खज्जन्ति ॥ २४८ ॥ पालितस्स।

248

¿Quién es el receptáculo de las dádivas de los viles
 que han adquirido riqueza? Sólo un malvado.
 Aunque estén podridos los frutos del *ṇimba*,
 los cuervos se los siguen comiendo. (Pālita).

Ésta es una hermosa metáfora en la que se comparan los frutos *ṇimba*, en sánscrito *nimba*, con las dádivas dadas por los hombres viles. En este sentido, ellos son los cuervos que se comen los frutos podridos del *ṇimba* como si fuesen las dádivas que otorgaban. Por eso, traduzco dádivas y no regalos. El fruto *ṇimba* es la margosa o lilia india (*Azadirachta indica*).

अज्ज मए गन्तव्वं घणन्धआरे वि तस्स सुहअस्स।
 अज्जा णिमीलिअच्छी पअपरिवाडिं घरे कुणइ ॥ २४९ ॥ सुचरिअस्स।

249

“En este momento me iré con mi amado
aunque esté oscuro”.

Así pensó la señora, con sus ojos cerrados,
paseándose de un lado a otro dentro de su casa. (Mucaria).

सुअणो ण कुप्पइ व्विअ अह कुप्पइ विप्पिअं ण चिन्तेइ।
अह चिन्तेइ ण जम्पइ अह जम्पइ लज्जिओ होइ ॥ २५० ॥ अज्जुणस्स।

250

Una persona buena nunca se enoja,
y cuando se enoja no piensa cosas malas
y cuando piensa cosas malas
nunca las expresa, y cuando las expresa
se avergüenza. (Ajjuṇa).

सो अत्थो जो हत्थे तं मित्तं जं णिरन्तरं वसणे।
तं रूअं जत्थ गुणा तं विण्णाणं जहिं धम्मो ॥ २५१ ॥ हालस्स।

251

Esta riqueza está a la mano:
un amigo que nunca te abandonará
en la adversidad, la belleza donde
hay virtudes y la sabiduría
donde existe ecuanimidad. (Hāla).

चन्दमुहि चन्दधवला दीहा दीहच्छि तुह विओअम्मि।
चउजामा सअजाम व्व जाभिणी कहुँ वि वोलीणा ॥ २५२ ॥ गगाराअस्स।

252

¡Oh, mi cara de luna
con mis ojos alargados!
¿Cómo es que la larga noche,
en la separación, transitó
con sus cuatro vigiliās,
que parecieron cien? (Gaggarā).

Este verso se centra en el clamor de una mujer hermosa que se pregunta cómo es que las cuatro vigiliās, que parecieron cien (en *māhārāṣṭrī caujāmā saajāma vva*), transcurrieron tan rápido en la

separación. Las cuatro vigiliās son las cuatro divisiones de la noche, las cuales, teóricamente, duraban tres horas cada una y correspondían a la octava parte del día.

अउलीणो दोमुहओ ता महुरो भोअणं मुहे जाव।
 मुरओ व्व खलो जिण्णम्मि भोअणे विरसमारसई ॥ २५३ ॥

253

Mientras un vil, de doble moral,
 tenga comida, suena dulce;
 cuando se la acaba, el canalla
 suena mal como un tambor.

A lo que se refiere este verso es a la manera como las personas muestran siempre una doble cara (en *māhārāṣṭrī domubao*, que traduzco como “doble moral”). En español hay un dicho que reza: “te daré comida para taparte la boca”, es decir, para que no hables de más. En este sentido, la voz *māhārāṣṭrī bhoṇam*, que traduzco como “comida”, se refiere a las palabras que pronuncian las personas malvadas, que cuando les conviene dan una cara y dicen cosas lindas, de ahí que “suenen bien”, y cuando no les conviene dicen cosas malas, es decir, “suenan mal”, como un tambor que está apoyado en el suelo, lo que impide la resonancia del instrumento.

तह सोण्हाइ पुल्लइओ दरवलिअन्तद्धतारअं पहिओ।
 जह वारिओ वि घरसामिण्ण ओलिन्दए वसिओ ॥ २५४ ॥ सुन्दअरस्स।

254

Después de que la nuera,
 con su mirada de reojo,
 le coqueteó al viajero,
 a quien el señor de la casa
 le negó la entrada, pasó
 toda la noche en la terraza. (Sundaara).

Evidentemente, el señor de la casa (en *māhārāṣṭrī gharasāmicṇa*) es el suegro de la nuera. Cabe resaltar que el marido de la mujer está lejos de su hogar, de aquí el miedo de que se acerque el viajero.

लहुअन्ति लहुं पुरिसं पव्वअमेत्तं पि दो वि कज्जाइँ।
णिव्वरणमणिव्वूढे निव्वूढे जं अणिव्वरणं ॥ २५५ ॥ गोविन्दसामिस्स।

255

Dos cosas restan rápidamente a un hombre,
aunque tenga la magnificencia de una montaña:
¡no te preocupes por lo que aún no se termina,
preocúpate por lo que ya está hecho! (Govindasāmi).

कं तुङ्गथणुक्खित्तेण पुत्ति दारिट्ठिआ पलोएसि।
उण्णामिअकलसणिवेसिअग्घकमलेण व मुहेण ॥ २५६ ॥ पालितस्स।

256

¿A quién contemplas con tu rostro,
hija, parada en la puerta,
con tus senos firmes,
como dos lotos erguidos
colocados en un jarrón? (Pālita).

वइविवरणिग्गअदलो एरण्डो साहइ व्व तरुणाणं।
एत्थ घरे हलिअवहू एहमेत्तत्थणी वसइ ॥ २५७ ॥ उद्धवस्स।

257

Con sus hojas que salen
de las fisuras de la cerca,
el *eraṇḍa* está como
proclamando a los jóvenes:
“Aquí, en esta casa, la esposa
del labrador habita, con sus grandes
y turgentes senos”. (Uddhava).

El *eraṇḍa* es un árbol de escasas hojas que está identificado con el *Ricinus communis* o *Palma Christi*. En este verso, sus hojas parecen indicar a los jóvenes, como si fuesen una mano, el lugar donde vive una mujer hermosa por las dimensiones sugestivas de sus senos.

गअकलहकुम्भसंणिहघणपीणगिरन्तरेहिं तुङ्गेहिं।
उस्ससिउं पि ण तीरइ किं पुण गन्तुं हअथणेहिं ॥ २५८ ॥ कइराअस्स।

258

¿Cómo es que ella, con sus prominentes,
apretados, turgentes y grandes senos,
como las dos protuberancias
en la frente de un elefante joven,
no puede respirar, mucho menos caminar? (Kairāa).

Como ocurre frecuentemente, el verso sale de la boca de un amante que desea hacer el amor con su amada. Comparar los senos con la cabeza de un elefante es muy común en la lírica, como también se lee en el verso 260.

मासपसूअं छम्मासगब्धिणिं एक्कदिअहजरिअं च।
रङ्गुत्तिण्णं च पिअं पुत्तअ कामन्तओ होहि ॥ २५९ ॥ कइराअस्स।

259

¡Hijo, deberías ser cálido con una
persona querida,
que haya dado a luz hace un mes,
que esté embarazada de seis meses,
que haya tenido fiebre por un día o
que haya huido del escenario. (Kairāa).

पडिवक्खमण्णुपुञ्जे लावण्णउडे अणङ्गअकुम्भे।
पुरिससअहिअअधरिए कीस थणन्ती थणे वहसि ॥ २६० ॥ उद्धवस्स।

260

¿Por qué cargas, quejándote,
tus dos senos, igual a dos montones
de celos de tus rivales, dos jarrones
de hermosura, dos lóbulos del dios Kāma
como un elefante y contemplados
por los corazones de cientos de hombres? (Uddhava).

Este poeta también es autor del verso 257.

घरिणिघणत्थणपेत्थणसुहेत्थिपडिअस्स होन्तपहिअस्स।
अवसउणङ्गारअवारविट्ठिदिअहा सुहावेन्ति ॥ २६१ ॥ दुव्विद्धअस्स।

261

Malos augurios: martes y días lluviosos
complacen a los viajeros, quienes están
ensimismados en el dulce goce de acariciar
los senos redondos de sus esposas. (Duvviḍḍhaa).

La ironía del poeta se centra en el viajero que está ausente de su hogar en esos días y lleno de celos expresa estas emociones negativas.

सा तुह कएण बालअ अणिसं घरदारतोरणणिसण्णा।
ओसूसइ वन्दणमालिअ व्व दिअहं विअ वराई ॥ २६२ ॥ दुव्विड्डुअस्स।

262

Por tu culpa, muchacho,
la pobre mujer, sentada todo el día
bajo el arco de la puerta
de su casa, se marchita
como una guirnalda colgada
que da la bienvenida. (Duvviḍḍhaa).

हसिअं सहत्थतालं सुक्खवडं उवगएहिं पहिएहिं।
पत्तअफलाणं सरिसे उड्डीणे सूअविन्दम्मि ॥ २६३ ॥ अणुलच्छीए।

263

Con risas y aplausos,
los viajeros se acercaron
al *vaḍa* seco cuando
la parvada de pericos voló
semejante a las hojas
y frutos del árbol. (Aṇulacchī).

El árbol *vaḍa* (en sánscrito *vaṭa*) es la higuera de la India (*Ficus indica*). Este verso fue escrito por una poetisa llamada Aṇulacchī.

अज्ज म्हि हासिआ मामि तेण पाएसु तह पडन्तेण।
तीए वि जलन्तिं दीववत्तिमब्भुण्णअन्तीए ॥ २६४ ॥ हालस्स।

264

¡Hoy me reí, tía, de quien
cayó a tus pies; incluso él

trató de reavivar la mecha
ardiente de tu lámpara! (Hāla).

En este verso, una mujer joven describe a su tía la situación vergonzosa que realizó su enamorado. Se trata de un hombre que le suplica a la tía por amor. “La mecha ardiente de la lámpara” es en realidad “la mecha ardiente del amor”.

अणुवत्तणं कुणन्तो वेसे वि जणे अहिण्णमुहराओ।
अप्पवसो वि हु सुअणो परव्वसो आहिजाईए ॥ २६५ ॥ हालस्स।

265

Aunque dependa de su propia
voluntad y actúe con tolerancia,
una buena persona, con la expresión
de su rostro inquebrantable, nunca
concuera con los deseos de una mala persona,
porque depende de su alto nacimiento. (Hāla).

En este verso, Hāla hace alusión a los brahmanes, porque las buenas cualidades de una persona se obtienen por medio de su alto nacimiento; esto hace pensar que Hāla actúa y se comporta como un brahmán, es decir, Hāla es un brahmán.

अणुदिअहवड्ढिआअरविण्णाणगुणेहिं जणिअमाहप्यो।
पुत्तअ अहिआअजणो विरज्जमाणो वि दुल्लक्खो ॥ २६६ ॥ परक्कमस्स।

266

¡Hijo, un hombre sabio,
cuya magnanimidad ha nacido
del respeto, de la comprensión,
de las virtudes y que día a día
va creciendo, incluso cuando
es indiferente, no se marchita! (Parakkama).

También se puede entender que la conclusión se establece incluso cuando el hombre sabio no es amado. Éste se mantiene ecuánime ante toda situación adversa.

विष्णाणगुणमहग्घे पुरिसे वेसत्तणं पि रमणिज्जं।
जणणिन्दिए उण जणे पिअत्तणेणावि लज्जामो ॥ २६७ ॥ सवरसत्तिस्स।

267

Cuando un ser humano de gran honor
está lleno de virtudes y es gentil, la enemistad
también lo complace; cuando la gente
culpa a esta persona por empatía,
también nos avergonzamos. (Savarasatti).

Este verso fue escrito por una poetisa llamada Savarasatti; su contenido se centra en un aspecto más de ética y moral dentro del comportamiento del amor.

कहँ णाम तीअ तह सो सहावगुरुओ वि थणहरो पडिओ।
अहवा महिलाणँ चिरं को वि ण हिअअम्मि संठाइ ॥ २६८ ॥ सवरसत्तिस्स।

268

¿Cómo es que sus turgentes senos
han perdido su peso natural?
De lo contrario, nadie permanecerá
en el corazón de estas mujeres
por mucho tiempo. (Savarasatti).

सुअणु वअणं छिवन्तं सूरं मा साउलीअ वारेहि।
एअस्स पङ्कअस्स अ जाणउ कअरं सुहप्फंसं ॥ २६९ ॥ णीलस्स।

269

¡No te tapes, hermoso, con tu ropa,
el sol que acaricia tu cara!
¡Permíteme saber qué es más agradable
al tacto, tu rostro o el loto! (Nīla).

माणोसहं व पिज्जइ पिआइ माणंसिणीअ दइअस्स।
करसंपुडवल्लिउद्धाणणाइ मइराइ गण्डूसो ॥ २७० ॥ वहवस्स।

270

Levantando la cara,
con sus manos juntas, su amante
le ofrece una bebida, un trago de vino,
como un remedio para el orgullo. (Vahava).

Esta imagen del vino o licor se repite en el verso 551.

कहँ सा णिव्वणिणज्जइ जीअ जहालोइअम्मि अङ्गम्मि।
दिट्ठी दुव्वलगाई व्व पङ्कपडिआ ण उत्तरइ ॥ २७१ ॥ पव्वअकुमारस्स।

271

¿Cómo puedo describirla
cuando contemplo su cuerpo?
Mi vista, como una vaquilla
débil atrapada en el fango,
no logra apartarse de ella. (Pavvatakumāra).

कीरन्ती व्विअ णासइ उअए रेह व्व खलअणे मेत्ती।
सा उण सुअणम्मि कआ अणहा पाहाणरेह व्व ॥ २७२ ॥ सरलस्स।

272

La amistad, cuando se realiza
con una persona malvada,
se desvanece como un labrado en el agua;
sin embargo, cuando se forja
con una persona buena,
es íntegra como un labrado en la roca. (Sarala).

अव्वो दुक्करआरअ पुणो वि तन्तिं करेसि गमणस्स।
अज्ज वि ण होन्ति सरला वेणीअ तरङ्गिणो चिउरा ॥ २७३ ॥ सरलस्स।

273

¡Ah, eres un hombre tan cruel,
pensando en largarte de nuevo;
incluso ahora los rizos de mi trenza
no han podido desenredarse! (Sarala).

Durante la ausencia del marido, las mujeres tenían prohibido tratarse el cabello con ungüentos y fragancias. Lo mantenían atado en una trenza que se desataban cuando el marido regresaba, porque tenían relaciones sexuales. Aparentemente, la trenza era para que otros hombres no las buscaran sexualmente, dado que en la lírica india el cabello es uno de los tópicos más eróticos y recurrentes. La mujer está enojada porque, después de una larga espera, su marido la dejó “vestida y alborotada”, como se dice coloquialmente.

ण वि तह छेअरआईँ वि हरन्ति पुणरुत्तराअरसिआईँ।
जह जत्थ व तत्थ व जह व तह व सभ्भावणेहरमिआईँ ॥ २७४ ॥ अणुलच्छीए।

274

Hacer el amor con gran sofisticación,
para retribuir el desbordado placer pasional,
no es tan apasionante, a menos que se haga
con amor verdadero dondequiera y como sea. (Aṇulacchī).

Este verso fue escrito por una poetisa llamada Aṇulacchī, al igual que el número 263. Considero que esta poetisa está criticando el amor sofisticado que se plantea en el *Kāmasūtra* y propone que prevalezca el actuar natural del amor, es decir, aboga por la preponderancia de la lírica y del *māhārāṣṭrī* sobre la tradición del *Kāmasūtra* y el sánscrito.

उज्झसि पिआइ समअं तह वि हु रे भणसि कीस किसिअं त्ति।
उवरिभरेण अ अण्णुअ मुअइ बइल्लो वि अङ्गाईँ ॥ २७५ ॥ ईसाणस्स।

275

A ti y a tu amante los cargo
en mi corazón; aun así, me preguntas:
“¿por qué tan demacrada?” Por el peso
que está sobre mí, ignorante,
hasta la bestia de carga
más fuerte mengua su cuerpo. (Īśana).

दिढमूलवन्धगण्ठि व्व मोइआ कहँ वि तेण मे बाहू।
अम्हेहिँ वि तस्स उरे खुत्त व्व समुक्खवा थणआ ॥ २७६ ॥ अणुलच्छीए।

276

¿Cómo es que se liberó de mis brazos,
como si se tratase de un nudo mal
amarrado, incluso separó mis senos
enérgicamente enterrados en su pecho? (Aṇulacchī).

La poetisa Aṇulacchī también es la autora de los versos 228, 263 y 274.

अणुणअपसाइआए तुज्झ वराहे चिरं गणन्तीए।
अपहुत्तोहअहत्थङ्गुरीअ तीए चिरं रुण्णं ॥ २७७ ॥ विण्णस्स।

277

Aunque reconciliados
por su súplica, la pobre mujer
comenzó a contar sus innumerables
ofensas; cuando ya no le fueron
suficientes los dedos de ambas
manos, estalló en llanto. (Viṇṇa).

सेअच्छलेण पेच्छह तणुए अङ्गम्मि से अमाअन्तं।
लावण्णं ओसरइ व्व तिवलिसोवाणवत्तीए ॥ २७८ ॥ हालस्स।

278

¡Miren, por el sudor, su belleza,
que no se sujeta a su cuerpo esbelto,
huye mediante los tres pasos
en los tres pliegues de su piel
por encima de su ombligo! (Hāla).

Este verso explica una convención de la belleza estética muy utilizada en la lírica; se trata de los tres pliegues por encima del ombligo.

देव्वाअत्तम्मि फले किं कीरइ एत्तिअं पुणो भणिमो।
कङ्केल्लिपल्लवाणं ण पल्लवा होन्ति सारिच्छा ॥ २७९ ॥ जीवएवस्स।

279

¿Qué debemos hacer cuando
los frutos dependen del destino?
Ahora decimos esto: “No hay brotes
similares a los retoños del *kankelli*”. (Jīvaeva).

El *kankelli* (en sánscrito *kankeli*) es un árbol que se identifica con el *asoka* (*Jonesia asoka*). También puede aparecer con el nombre de *kankola*.

धुअइ व्व मअकलङ्कं कवोलपडिअस्स माणिणी उअह।
अणवरअबाहजलभरिअणअणकलसेहिं चन्दस्स ॥ २८० ॥ विसमराअस्स।

280

¡Vean a la mujer orgullosa que se lava
 las manchas en sus mejillas
 oscurecidas de luna fulgurada,
 como una corriente perpetua
 de lágrimas que escurre de los ojos
 parecidos a unos jarros! (Visamarāa).

Es interesante que la imagen de la luna, tópico de la belleza en la poesía lírica, sea quien arruine el hermoso reflejo de las lágrimas incontrolables de una mujer que sufre y llora amargamente.

गन्धेण अप्पणो मालिआणँ णोमालिआ ण फुट्टिहइ।
 अण्णो को वि हआसाइ मंसलो परिमलुग्गारो ॥ २८१ ॥ विअहस्स।

281

De todas las guirnaldas, el *ṇomāliā*
 nunca perderá su propia fragancia.
 ¿Qué otra maldita flor despidе un fuerte
 aroma distinto al de las demás? (Viahā).

Los comentaristas dicen que el sentido verdadero del verso se concentra en la palabra *ṇomāliā* (en sánscrito *navamālikā*), que se identifica con la flor sampaguíta, gemela, diamela, jazmín de Arabia o jazmín de la India (*Jazminum sambac*), ya que representa la llegada de un nuevo rival de amores, el cual se ejemplifica con la voz *ṇo* (en sánscrito *nava*) que significa “nuevo”. De aquí la pregunta y la maldición. Esta doble forma intensifica al que está narrando la situación, pues la otra “maldita flor” es la que lo hace sufrir.

फलसंपत्तीअ समोणआइँ तुङ्गाइँ फलविपत्तीए।
 हिअआइ सुपुरिसाणं महातरूणं व सिहराइँ ॥ २८२ ॥ कुवलअस्स।

282

Los corazones de las personas
 buenas son como las copas
 de los grandes árboles,
 cuando están llenos de frutos

se inclinan copiosamente,
cuando no tienen frutos se levantan. (Kuvālaa).

आसासेइ परिअणं परिवत्तन्तीअ पहिअजाआए।
णित्थाणुवत्तणे वलिअहत्थमुहलो वलअसदो ॥ २८३ ॥ अलंकारस्स।

283

Sus familiares se tranquilizaron;
los brazaletes de la esposa
del viajero, que rodeaban sus manos,
tintinearón mientras daba
vueltas en su cama. (Alamkāra).

El verso representa a una mujer que no se encontraba muerta sino adolorida por la separación de su esposo que se hallaba lejos de su hogar.

तुङ्गो च्चिअ होइ मणो मणंसिणो अन्तिमासु वि दसासु।
अत्थमणम्मि वि रइणो किरणा उद्धं च्चिअ फुरन्ति ॥ २८४ ॥ माउराअस्स।

284

El espíritu de los sabios permanece erguido,
incluso en condiciones extremas;
aun, al atardecer, los rayos del sol
resplandecen en lo más alto. (Māurāa).

पोट्टं भरन्ति सउणा वि माउआ अप्पणो अणुव्विग्गा।
विहलुद्धरणसहावा हुवन्ति जइ के वि सप्पुरिसा ॥ २८५ ॥ अलक्कस्स।

285

¡Madre, hasta las aves llenan sus buches
sin ninguna preocupación! Si el ser humano
fuese bueno, habría inclinación
para rescatar a los desolados. (Alakka).

Los comentaristas dicen que no hay una conexión del dicho con los aspectos populares. Sin embargo, posiblemente el ave representa a los buenos seres humanos en el imaginario del poeta en lengua māhārāṣṭrī.

ण विणा सब्भावेण घेप्पइ परमन्थजाणुओ लोओ।
को जुणमञ्जरं कञ्जिण वेआरिउं तरइ ॥ २८६ ॥ भोजअस्स।

286

El mundo, que conoce el verdadero propósito, no se conquista sin un buen sentimiento. ¿Quién puede engañar a un gato viejo sólo con un plato de jocoque? (Bhojaa).

Este verso expresa un refrán que equivaldría al que conocemos como “más sabe el diablo por viejo que por diablo”, es decir, no se puede engañar al mundo con algo tan simple.

रणाउ तणं रणाउ पाणिअं सव्वअं सअंगाईं।
तह वि मआणं मईणं अ आमरणन्ताईं पेम्माईं ॥ २८७ ॥ अवणाअरस्स।

287

En cada bosque, el agua y la hierba están en todas partes para que los tomen. Aun así, el amor entre un ciervo y una cierva durará hasta la muerte. (Avañāara).

तावमवणेइ ण तहा चन्दणपङ्को वि कामिमिहुणाणं।
जह दूस्हे वि गिम्हे अण्णोण्णालिङ्गणसुहेल्ली ॥ २८८ ॥ हरिउद्धस्स।

288

Para las parejas de amantes, ni siquiera la pasta de sándalo quita el ardor, ni en el verano insoportable, como el dulce juego de rasguñarse uno al otro. (Hariuddha).

La pasta de sándalo es un símbolo del erotismo en la lírica; al parecer, aquí se alude al uso cotidiano por parte de las mujeres, quienes utilizaban este producto para perfumar en el cuerpo, la cara, incluso el cabello. Este tópico se repite mucho en los versos del *Ṛtusambhāra* de Kālidāsa, sobre todo en el libro que describe el verano.

तुप्पाणणा किणो चिट्ठसि त्ति पडिपुच्छआए वहुआए।
विउणावेट्ठिअजहणत्थलाइ लज्जोणअं हसिअं ॥ २८९ ॥ अलक्खस्स।

289

“¿Por qué deambulas con tu cara
llena de *ghī*?” Así se le preguntó
a la joven sonriente, que se
inclinó de vergüenza,
cubriendo parte de sus piernas. (Alakka).

El uso del *ghī* se explicó a propósito del verso 22. Por lo demás, Alakka también es autor del verso 285.

हिअअ च्चेअ विलीणो ण साहिओ जाणित्ठण घरसारं।
बान्धवदुव्वअणं विअ दोहलओ दुग्गअवहूए ॥ २९० ॥ विकिरस्स।

290

Escondido en lo más profundo de su corazón,
la niña no habla de su embarazo, porque es
una ofensa dolorosa para su familia,
sabiendo las condiciones de su casa. (Vikkira).

धावइ विअलिअधम्मिल्लसिचअसंजमणवावडकरग्गा।
चन्दिलभअविवलाअन्तडिम्मपरिमग्गिणी घरिणी ॥ २९१ ॥ माउराअस्स।

291

La señora de casa corre
tras el niño que la hace trastabillar
por miedo al peluquero,
que sostiene entre sus dedos
el peine y la capa. (Māurāa).

जह जह उव्वहइ वहू णवजोव्वणमणहराई अङ्गाई।
तह तह से तणुआअइ मज्झो दइओ अ पडिवक्खो ॥ २९२ ॥

292

Cuanto más la muchacha
joven alardea de su hermoso
cuerpo núbil y lleno de juventud,
tanto más de su talle, su enamorado
y su rival de amores menguan.

El sentido es que la muchacha aniquila a los varones con su belleza y esto hace sufrir a sus rivales de amores, es decir, a otras mujeres.

जह जह जरापरिणओ होइ पई दुग्गओ विरूओ वि।
कुलवालिआणँ तह तह अहिअअरं वल्लहो होइ ॥ २९३ ॥ पोट्टिसस्स।

293

Entre más viejo, feo
y encorvado sea el esposo,
más atractivo se vuelve
para las mujeres de buena familia. (Pottisa).

एसो मामि जुवाणो वारं वारेण जं अडअणाओ।
गिम्हे गामेक्कवडोअअं व किच्छेण पावन्ति ॥ २९४ ॥ मन्दसुअणस्स।

294

¡Tía, ése es el joven
al que las cortesanas desean apresar
con engaños y con dificultad,
como el agua del pozo bajo la higuera
de una aldea en el verano! (Mandasuaṇa).

गामवडस्स पिउच्छा आवण्डुमुहीणँ पण्डुरच्छाअं।
हिअएण समं असईणँ पडइ वाआहअं पत्तं ॥ २९५ ॥ खण्डस्स।

295

¡Tía, una hoja amarillenta,
golpeada por el viento,
cae de la higuera de la aldea,
como también los rostros pálidos
de las mujeres infieles, que producen
una anémica sombra! (Khaṇḍa).

पेच्छइ अलद्धलक्खं दीहं णीससइ सुण्णअं हसइ।
जह जम्मइ अफुडत्थं तह से हिअअट्ठिअं किं पि ॥ २९६ ॥ विअट्ठइन्दस्स।

296

Él mira sin ningún objetivo,
suspira por mucho tiempo,
se ríe en el vacío, ya que murmura

palabras sin sentido; entonces,
¿qué habrá en su corazón? (Viarḍḍhainda).

गहवइ गो म्ह सरणं रक्खसु एअं त्ति अडअणा भणिरी।
सहसागअस्स तुरिअं पइणो व्विअ जारमप्पेइ ॥ २९७ ॥ विअड्डइन्दस्स।

297

“¡Señor, este varón busca refugio
con nosotros, protéjelo!”
Así le dijo la esposa infiel a su marido,
a quien se lo presentó rápidamente
cuando de súbito regresó. (Viarḍḍhainda).

हिअअट्ठिअस्स दिज्जउ तणुआअन्तिं ण पेच्छह पिउच्छा।
हिअअट्ठिअस्स कंतो भणिउं मोहं गआ कुमरी ॥ २९८ ॥ सच्चसेणस्स।

298

“Debo entregarme a quien vive en mi corazón.
¿No ves, tía, que adelgazo?
¿De dónde vendrá la persona
que habitará en mi corazón?”
Tras decir esto, la adolescente se confundió. (Saccaseṇa).

Este poeta también es autor del verso 233.

खिण्णस्स उरे पइणो ठवेइ गिम्हावरणहरमिअस्स।
ओल्लं गलन्तकुसुमं णहाणसुअन्धं चिउरभारं ॥ २९९ ॥ अवन्तिवम्मस्स।

299

Mojada y perfumada después
de tomar su baño con flores
que aún le caen de su cabello largo
y grueso, ella se colocó sobre
el pecho de su marido cansado,
pues en una tarde de verano le hizo el amor. (Avantivamma).

अह सरसदन्तमण्डलकवोलपडिमागओ मअच्छीए।
अन्तो सिन्दूरिअसङ्खवत्तकरणिं वहइ चन्दो ॥ ३०० ॥ अहवस्स।

300

La luna, que se refleja en las mejillas
de una mujer con ojos de cervatillo
y con circulares mordidas,
es igual a una vasija adornada con concha
nacarada de color rojo por dentro. (Ahava).

Este verso ofrece una hermosa imagen en la que un jarrón es comparado con una mujer. La vasija adornada con concha nacarada aparece también en el verso 4.

रसिअजणहिअदइए कइवच्छलपमुहसुकइणिम्मअए।
सत्तसअम्मि समत्तं वीअं गाहासअं एअं ॥ हालस्स।

Aquí termina la tercera centuria
de versos de siete del *Sattasāi*,
compuestos por sublimes poetas,
antologados por Kaivacchala,
y guardados en el corazón y
en los sentimientos de las personas. (Hāla).

Al igual que el colofón anterior, éste, en la edición crítica de Weber, no existe. Así que, para mantener la lógica del cierre de cada libro, lo añadí a mi edición tomándolo del trabajo de Radhagovinda Basak.

अह अम्ह आअओ अज्ज कुलहराओ त्ति छेच्छई जारं।
सहसागअस्स तुरिअं पइणो कण्ठम्मि लावेइ ॥ ३०१ ॥ अहवस्स।

301

“Acaba de llegar este varón
de la casa de mi familia”.
Así dijo la traicionera aventando
a un lado a su amante,
mientras se abalanzaba al cuello
de su marido súbitamente. (Ahava).

Este verso tiene la misma idea y los mismos tópicos que el 297. Ahava también es autor del verso 300.

पुसिआ अण्णाहरणेन्दणीलकिरणाहआ ससिमऊहा।
 माणिणिवअणम्मि सकज्जलंसुसङ्काइ दइएण ॥ ३०२ ॥ कलसगन्धस्स।
 302

El amante limpiaba los rayos de la luna
 confundidos con los destellos
 de sus aretes de zafiro cuando ella
 comprendió que se trataba de sus lágrimas
 mezcladas con *kajjal*. (Kalasagandha).

La palabra *kajjal*, su significado y la importancia de su uso en la
 lírica ya los expliqué a propósito del verso 153.

एद्वहमेत्तम्मि जए सुन्दरमहिलासहस्सभरिए वि।
 अणुहरइ णवर तिस्सा वामद्धं दाहिणद्धस्स ॥ ३०३ ॥ सिरिराअस्स।
 303

Incluso en este mundo
 lleno de miríadas de mujeres hermosas,
 la porción de sus cuerpos,
 tanto su lado derecho como el izquierdo,
 son similares. (Sirirāa).

En sentido más amplio, lo que el poeta explica en este verso es que
 todas las mujeres son hermosas.

जह जह वाएइ पिओ तह तह णच्चांमि चञ्चले पेम्मे।
 वल्ली वलेइ अङ्गं सहावथद्धे वि रुक्खम्मि ॥ ३०४ ॥ ससिप्पहाए।
 304

Cuando el amor es
 caprichoso, yo bailo
 con mi amado a mi ritmo,
 como la enredadera
 que se envuelve en el árbol
 y se detiene a su conveniencia. (Sasippahā).

Este verso fue escrito por una poetisa llamada Sasippahā; el sentido
 es que ella siempre está en concordancia con el amor, como una

enredadera que se expande de acuerdo con su naturaleza y sabe cuándo dejar de crecer.

दुःखेहिँ लम्भइ पिओ लद्धो दुःखेहिँ होइ साहीणो ।
लद्धो वि अलद्धो विअ जइ जह हिअअं तह ण होइ ॥ ३०५ ॥

305

Un enamorado se obtiene con dificultad;
una vez alcanzado, permanece a tu lado
con apuros; incluso, ya en tu poder,
si no lo cautivas, nunca será tuyo su corazón.

अव्वो अणुणअसुहकङ्खिरीअ अकअं कअं कुणन्तीए ।
सरलसहावो वि पिओ अविणअमग्गं वला णीओ ॥ ३०६ ॥ सीहस्स ।

306

¡Qué tonto eres, ella estaba
dispuesta a probar los placeres
hasta que la humillaste
y se dio cuenta de lo que habías hecho
cuando no lo deseabas hacer
y llevaste a la inocente enamorada
por caminos sinuosos! (Siha).

Este poeta es también autor del verso 47.

हत्थेसु अ पाएसु अ अङ्गुलिगणणाइ अइगआ दिअहा ।
एणिहं उण केण गणिज्जउ त्ति भाणिऊ रुअइ मुद्धा ॥ ३०७ ॥ पालितस्स ।

307

“Los días pasan y se cuentan con los dedos
de las manos y de los pies. ¿Con qué de nuevo
los debes contar ahora?” Diciendo esto,
la mujer inocente comenzó a llorar. (Pālita).

कीरमुहसच्छेहेहिँ रेहइ वसुहा पलासकुसुमेहिँ ।
बुद्धस्स चलणवन्दणपडिणहिँ व भिक्खुसंघेहिँ ॥ ३०८ ॥

308

La tierra luce por las flores de los árboles
palāsa, semejantes a los picos de los loros,

como si fuesen una congregación de monjes
postrados a los pies del Buda.

Es interesante el contenido de este verso porque, a través de símiles, alude a una mujer que trata de retener a su marido, quien está a punto de irse. El poeta o tal vez poetisa se refiere claramente a la primavera, al mencionar los árboles *palāsa* (en sánscrito *palāśa*; árbol de la laca de Malabar, llama del bosque, *Butea frondosa*). La mención de los loros también es importante, porque Kāma, dios del amor, florece en la primavera y su montura es un loro. La comparación de los loros, aves que emigran durante el invierno, con una congregación de monjes que siempre se mantiene en el lugar destinado a la adoración del Buda es el centro del verso. Por otro lado, las flores del árbol *palāsa*, que brotan entre febrero y abril, son de color rojo con destellos anaranjados brillantes que recuerdan el plumaje de los loros y las ropas de los monjes budistas, lo que deja en claro el vínculo del *rasa* del erotismo con el budismo.

जं जं पिहुलं अङ्गं तं तं जाअं किसोअरि किसं ते।
जं जं तणुअं तं तं पि णिद्धिअं किं त्थ माणेण ॥ ३०९ ॥ कुलउत्तस्स।
309

¡Mujer esbelta, todas las partes de tu cuerpo
que antes eran anchas ahora son delgadas
y las que eran delgadas ahora son pequeñas!
¿De qué sirve esconderte allá? (Kulautta).

ण गुणेण हीरइ जणो हीरइ जो जेण भाविओ तेण।
मोत्तूण पुलिन्दा मोत्तिआइँ गुञ्जाओ गेण्हन्ति ॥ ३१० ॥ समरिणसस्स।
310

Una persona no sólo se conquista
por sus cualidades, sino también por lo que es.
Sin mostrar interés en los zafiros hermosos,
los pulinda prefieren los frutos de los *guñja*. (Samarīṇasa).

Este verso es un claro ejemplo de la moralidad que debe primar cuando se conoce a las personas. Aquí se muestra un acto de prefe-

rencias, porque los *pulinda*, mencionados en el verso 116, utilizaron los frutos del *guñja* (*Abrus precatorius*) como unidad de peso e intercambio, de ahí que tuvieran más valor que las piedras preciosas. De esas palabras nace este proverbio que sirve para demostrar que el valor no es un interés intrínseco, sino más bien extrínseco, es decir, tiene que ser subjetivo, y todo tiene un valor inestimable, al igual que las personas, como lo marca el poeta o la poetisa.

लङ्कालआणं पुत्तअ वसन्तमासेकलद्धपसराणं।
आपीअलोहिआणं वीहेइ जणो पलासाणं ॥ ३११ ॥ अनुराअस्स।

311

¡Hijo, la gente se aterra con las flores
del *palāsa* que cuelgan en las rojizas
ramas amarillentas y que brotan
sólo en los meses de primavera! (Anurāa).

Este verso presenta una hermosa metáfora en la palabra *laṅkāla-āṇaṃ* (en sánscrito *laṅkālayānāṃ*), que hace alusión a los demonios que habitan Laṅkā; es muy claro que se refiere al *Rāmayaṇa*. Esto también se refuerza con el compuesto *āpīalohiāṇaṃ* (en sánscrito *āpītalohitānāṃ*), que significa rojizo amarillento; esta palabra establece el sentido más amplio de la metáfora, ya que las ramas de los árboles *palāsa*, mencionados también en el verso 308, se comparan con los demonios que habitan la ciudad de Laṅkā; de aquí que la gente también les tenga miedo. Asimismo, este poeta también es autor del verso 123.

घेत्तूण चुण्णमुट्ठि हरिसूससिआएँ वेपमाणए।
भिसणेमि त्ति पिअअमं हत्थे गन्धोदअं जाअं ॥ ३१२ ॥ कान्तफरस्स।

312

Temblorosa y excitada,
ella tomó un puñado de polvo
y le dijo a su amante: “te cubro”;
pero, en su mano, se había convertido
ya en agua perfumada. (Kāntaphara).

Este verso contiene una de las imágenes más eróticas de esta antología y, a mi juicio, una de las más bellas de la lírica, porque la emoción y la excitación se unen a la modestia, como a menudo sucede en la literatura india. La imagen se centra en el polvo que se untaban los amantes cuando apagaban la luz, y así sus cuerpos se proyectaban en la oscuridad.

पुट्टि पुससु किसोअरि पडोहरङ्कोल्लपत्तचित्तलिअं।
छेआहिँ दिअरजाआहिँ उज्जुए मा कलिज्जिहिसि ॥ ३१३ ॥ पण्डणो।

313

¡Muchacha esbelta, no seas tonta,
quita de tu espalda las hojas
del árbol *ankolla* que se encuentra
detrás de tu casa, de lo contrario
tu cuñada comenzará a pelear contigo! (Paṇḍi).

El *ankolla* o *ankoṭa* es el árbol *Alangium hexapetalum*.

अच्छीइँ ता थइस्सं दोहिँ वि हत्थेहिँ वि तस्सिं दिट्ठे।
अङ्गं कलम्बकुसुमं व पुलइअं कहँ णु ढक्किस्सं ॥ ३१४ ॥ णरसीहस्स।

314

Cuando lo vea, me cubriré
los ojos con las dos manos.
Pero ¿cómo esconderé
mi cuerpo erizado como
las flores del *kalamva*? (Narasīha).

Los *kalamva* (en sánscrito *kadamba*) son árboles de flores perfumadas color naranja (*Nauclea kadamba*). También se mencionan en los versos 37 y 177.

झञ्झावाउत्तणिए घरम्मि रोऊण णीसहणिसण्णं।
दावेइ व गअवइअं विज्जुओओ जलहराणं ॥ ३१५ ॥ राअहत्थिणो।

315

La tempestad despojó el techo
de hojarasca de la casa y los rayos

fulguraron a través de las vigas
como si mostraran las nubes a la esposa
desamparada, sentada y llorando
sola por su marido. (Rāahatthi).

Este poeta también es autor del verso 207.

भुञ्जसु जं साहीणं कुत्तो लोणं कुगामरिद्धम्मि।
सुहअ सलोणेण वि किं तेण सिणेहो जहि ण त्थि ॥ ३१६ ॥ तिलोअणस्स।
316

¡Come lo que deseas comer!
¿De dónde crees que obtengo las especias
para cocinar en esta miserable aldea?
Incluso, querido, ¿de qué sirven
las especias donde no hay amor? (Tiloṇa).

El verso contiene un doble sentido muy elegante debido a que se establece una comparación entre la palabra *loṇa* (en sánscrito *lavāṇa*), que traduzco como “especias”, lo cual indica que la esposa cocina con sofisticación, y la palabra *siṇeho* (en sánscrito *snehaḥ*), que traduzco como “amor”, la cual se relaciona directamente con la sofisticación. Estas dos palabras encierran un sentido de traición, porque la mujer que se esmera cocinando reclama al marido que ya no quiere comer en su casa, es decir, el amado aspira a encontrarse con otra mujer o come en casa de su amante. Éste es el verdadero sentido del verso.

सुहपुच्छिआइ हलिओ मुहपङ्कअसुरहिपवणणिव्वविअं।
तह पिअइ पअइकडुअं पि ओसहं जह ण णिट्ठाइ ॥ ३१७ ॥ तिलोअणस्स।
317

Después de que ella le preguntó
al labrador cómo estaba,
enfriando la medicina con el aliento
de su boca, puro y fragante como un loto,
él se la bebió hasta la última gota. (Tiloṇa).

अह सा तहिं तहिं व्विअ वाणीरवणम्मि चुक्कसंकेआ।
तुह दंसणं विमग्गइ पब्भट्टणिहाणठाणं व ॥ ३१८ ॥

318

Ahora, ella, que había olvidado
el lugar de la cita, te buscó
en cada bosquecillo de juncos
como si estuviese buscando
el lugar preciso de un tesoro perdido.

दढरोसकलुसिअस्स वि सुअणस्स मुहाहिं विप्पिअं कत्तो।
राहुमुहम्मि वि ससिणो किरणा अमअं विअ मुअन्ति ॥ ३१९ ॥ अवन्तिवम्मस्स।

319

¿De dónde provienen las ofensas
de la boca de un buen hombre
enardecido por el enojo?
Los rayos de la luna vierten ambrosía
aun cuando están en la boca de Rāhu. (Avantivamma).

Rāhu es el nombre de un *asura* que provoca los eclipses, de aquí el tópico de los rayos lunares: aunque estén en la boca de este demonio, siguen resplandecientes.

अवमाणिओ वि ण तहा दुम्मिज्जइ सज्जणो विहवहीणो।
पडिकाउं असमत्थो माणिज्जन्तो जह परेण ॥ ३२० ॥ अवन्तिवम्मस्स।

320

Una persona virtuosa, que ha abandonado
toda riqueza, no siente pena, aunque la insulten;
es incapaz de pagar con la misma moneda,
porque todos la respetan. (Avantivamma).

Este poeta también es autor de los versos 299 y 319.

कलहन्तरे वि अविणिग्गआइँ हिअअम्मि जरमुवगआइँ।
सुअणकआइँ रहस्साइँ डहइ आउक्खए अग्गी ॥ ३२१ ॥ हालस्स।

321

A la hora de la muerte,
el fuego consume los enigmas

de un hombre honesto,
avejentados en su corazón
y no expuestos al final de las peleas. (Hāla).

लुम्बीओ अङ्गणमाहवीणं दारगलाउ जाआउ।
आसासो पन्थपलोअणे वि पिट्ठो गअवईणं ॥ ३२२ ॥ वच्छस्स।

322

En el patio, los arbustos de *māhavī*
se han convertido en los cerrojos
de las puertas; incluso el camino,
tras contemplarlo, se ha desvanecido
para las esposas cuyos maridos
se han marchado ya. (Vaccha).

Māhavī (en sánscrito *mādhavī*) es una enredadera que también se conoce como hiedra de la primavera (*Gaertnera racemosa*). Vaccha también es autor del verso 196.

पिअदंसणसुहरसमउलिआइँ जइ से ण होन्ति णअणाइँ।
ता केण कण्णरइअं लक्खिज्जइ कुवलअं तिस्सा ॥ ३२३ ॥ वसन्तसेणस्स।

323

Si sus ojos no fuesen capullos en el dulce
placer de contemplar a su amado, entonces
¿por qué no observan los lotos azules
que penden de sus orejas? (Vasanteaseṇa).

Es interesante la manera como se emplea el término *rasa*. Aquí lo traduzco como “placer”, porque va acorde con la teoría literaria del “placer estético”.

चिक्खिल्लखुप्पहलमुहकड्ढुणसिडिले पइम्मि पासुत्ते।
अप्पत्तमोहणसुहा घणसमअं पामरी सवइ ॥ ३२४ ॥ चुल्लोहस्स।

324

Mientras su marido duerme
cansado de empujar el arado
de un lado a otro en el lodo,

la pobre esposa, no habiendo obtenido
placer, impreca contra el monzón. (Culloha).

Culloha aparece como autor del verso 5.

दुम्मेन्ति देन्ति सोक्खं कुणन्ति अणुराअं रमावेन्ति।
अरइरइवन्धवाणं णमो णमो मअणवाणाणं ॥ ३२५ ॥ वसन्तवम्मस्स।

325

Miles de reverencias
a las flechas de Maṇa,
las cuales infligen pasión
y dolor, afligen, dan felicidad
y producen amor y regocijo. (Vasantavamma).

Maṇa (en sánscrito Madana) es otro nombre del dios del amor, Kāma. Me parece interesante que aparezca la palabra *rai* (en sánscrito *rati*), que traduzco como “pasión”, porque indirectamente hace alusión a la consorte de Kāma, Rati.

कुसुममआ वि अइखरा अलद्धफंसा वि दूसहपआवा।
भिन्दन्ता वि रइअरा कामस्स सरा बहुविअप्पा ॥ ३२६ ॥ हालस्स।

326

¡Qué desconcertantes son
las flechas de Kāma:
aunque estén hechas de flores,
son extremadamente hirientes;
aunque no las toques,
son irresistiblemente poderosas;
aunque corten, causan pasión! (Hāla).

También en este verso el poeta Hāla hace alusión indirectamente a Rati, la consorte del dios del amor Kāma.

ईसं जणेन्ति दीवेन्ति मम्महं विप्पिअं सहावेन्ति।
विरहे ण देन्ति मरिउं अहो गुणा तस्स बहुमग्गा ॥ ३२७ ॥ माहवसेणस्स।

327

(Las flechas de Kāma) producen celos,
encienden la pasión, soportan el desamor
para no morir en la separación;
ay, sus cualidades tienen muchos caminos. (Māhavaṣeṇa).

En este verso, añado las palabras —que no existen en el texto original— “las flechas de Kāma” porque éstas son las protagonistas de los eventos que describe el verso.

णीआई अज्ज णिक्खि व पिणद्धणवरङ्गआई वराईए।
घरपरिवाडीअ पहेणआई तुह दंसणासाए ॥ ३२८ ॥ घणंजअस्स।

328

¡Ingrato, la pobre muchacha,
con la esperanza de verte,
ahora viste su ropa nueva,
llevando pastelillos de casa en casa! (Dhaṇamjāa).

सूइज्जइ हेमन्तम्मि दुग्गओ पुप्फुआसुअन्धेण।
धूमकविलेण परिविरलतन्तुणा जुण्णवडएण ॥ ३२९ ॥ अण्हअस्स।

329

En el invierno, las personas humildes
se pueden reconocer por su ropa vieja,
olorosa a boñiga quemada,
ennegrecida por el humo y de fibras ásperas. (Aṇhaa).

खरसिप्पिरउल्लिहिआई कुणइ पहिओ हिमागमपहाए।
आअमणजलोल्लिअहत्थफंसमसिणाई अङ्गाई ॥ ३३० ॥ पसण्णस्स।

330

Cuando arriba el invierno,
el viajero cura su cuerpo
raspado por los tallos puntiagudos,
sobándose con sus manos mojadas
con agua de la ceremonia de purificación. (Pasaṇṇa).

La palabra *āmaṇa* (en sánscrito *ācamana*), que traduzco como “ceremonia de purificación”, refiere el acto realizado antes de los

ritos o de la comida, que consistía en beber agua con las palmas de la mano, luego se vertía por todo el cuerpo como una forma de purificación. Destaca la manera poética en que se refiere este acto, al decir que el viajero cura su cuerpo raspado con el mismo rito.

णक्खक्खुडिअं सहआरमञ्जरिं पामरस्स सीसम्मि।
बन्दिम्मि व हीरन्तिं भमरजुआणा अणुसरन्ति ॥ ३३१ ॥ महाराअस्स।

331

Las jóvenes abejas,
como mujeres cautivas,
siguen las flores del mango
que lleva en la cabeza el vil,
quien las destruyó con sus uñas. (Mahārāa).

सूरच्छलेण पुत्तअ कस्स तुमं अञ्जलिं पणामेसि।
हासकडक्खुम्मिस्सा ण होन्ति देवाणं जेक्कारा ॥ ३३२ ॥ विग्गहराअस्स।

332

¿A quién le rindes culto
con tus manos juntas
con el pretexto del sol?
Los actos de devoción a los dioses
no se mezclan con sonrisas
y miradas lascivas. (Viggaharāa).

Las manos juntas se refieren al saludo *añjali*. Viggaharāa es también autor del verso 186.

मुहविज्झविअपईवं गिरुद्धसासं ससङ्किओल्लावं।
सवहसअरक्खिओट्टं चोरिअरमिअं सुहावेइ ॥ ३३३ ॥ वज्जएवस्स।

333

La vela se apagó con el soplido de la boca,
se sofocaron los suspiros,
los susurros se volvieron tímidos y
los labios se sellaron con cientos de juramentos.
¡Oh, la felicidad del amor robado! (Vajjaeva).

गेअच्छलेण भरिउं कस्स तुमं रुअसि णिब्भरुकण्ठं।
मण्णुपडिरुद्धकण्ठद्धणित्तखलिअक्खरुल्लावं ॥ ३३४ ॥ अहअस्स।

334

¿A quién le lloras con triste melancolía,
cuando la recuerdas con esa canción?
Tu voz entrecortada nace de tu garganta
media cerrada por tu pena. (Ahaa).

बहलतमाहअराई अज्ज पउत्थो पई घरं सुण्णं।
तह जग्गोसु सअज्जिअ ण जहा अम्हे मुसिज्जामो ॥ ३३५ ॥ अहअस्स।

335

La noche se tornó plenamente oscura,
ahora mi marido está ausente,
mi casa vacía. Vecino, permanezca
despierto para que no haya ningún
robo en nuestra casa. (Ahaa).

Es interesante la manera como se plantea el argumento amoroso de este verso, pues el exhorto no es simplemente para cuidar la casa sino una insinuación para estar juntos amorosamente.

संजीवणोसहिम्मिव सुअस्स रक्खइ अणणवावारा।
सासू णवब्भदंसणकण्ठागअजीविअं सोण्हं ॥ ३३६ ॥ विहलस्स।

336

Como si fuese el remedio
que aviva a su hijo,
la suegra, sin tener otro trabajo,
protege a su nuera,
cuya vida ha vuelto a su garganta
al ver las nuevas nubes. (Vihala).

णूणं हिअअणिहत्ताइ वससि जाआइ अम्ह हिअअम्मि।
अण्णह मणोरहा मे सुहअ कहं तीअ विण्णाआ ॥ ३३७ ॥ महाएवस्स।

337

En verdad, habitas en mi corazón
junto con tu esposa que vive en el tuyo;

de lo contrario, explícame, dichoso:
¿cómo pudo haber presagiado mis deseos? (Mahāeva).

Lo que el verso describe es la reacción de una amante celosa, porque se muestra a una mujer que ve llegar a su amado con los signos clásicos del amor —labios mordidos, marcas de uñas—, de su unión con otra mujer que aparece como “la esposa”. Sarcásticamente, la rival concluye que los dos viven en su corazón, ya que la esposa entendió los deseos de su rival: morder y hacer el amor, y se adelantó a su realización para mantenerse cerca de su marido. Por otra parte, Mahāeva es autor del verso 105.

तइ सुहअ अईसन्ते तिस्सा अच्छीहिं कण्णलग्गेहिं।
दिण्णं घोलिरवाहेहिं पाणिअं दंसणसुहाणं ॥ ३३८ ॥ मणोरहस्स।
338

Cuando ella, oh, niño afortunado,
ya no pudo seguirte con sus ojos,
que se extendían hasta sus oídos, derramó,
como una libación, lágrimas
por el placer de verte en su recuerdo. (Maṇoraha).

उप्पेक्खागअ तुअ मुहदंसणपडिरुद्धजीविआसाइ।
दुहिआइ मए कालो केत्तिअमेत्तो व्व णेअव्वो ॥ ३३९ ॥ विसमसेणस्स।
339

Oye, tú, ¿cuánto tiempo
debo pasar desdichado,
encerrado en mi utopía,
con la sola ilusión
de mi existencia de ver
tu rostro otra vez? (Visamaseṇa).

वोलीणालक्खिअरूअजोव्वणा पुत्ति कं ण दुम्मेसि।
दिट्ठा पणट्ठपोराणजणवआ जम्मभूमि व्व ॥ ३४० ॥ पवरराअस्स।
340

Hija, aunque tu belleza
y tu juventud hayan desaparecido,

aún puedes causar pena,
como ver la patria desolada,
de donde ha desaparecido
los rostros familiares. (Pavararāa).

परिओसविअसिएहिं भणिअं अच्छीहिं तेण जणमज्झे।
पडिवण्णं तीअ वि उव्वमन्तसेएहिं अज्जेहिं ॥ ३४१ ॥ जीअएवस्स।

341

En medio de la gente, él le habló
con sus ojos abiertos de deleite;
y ella también le correspondió
con su cuerpo bañado en sudor. (Jīaeva).

एककमसंदेशाणुराअवड्ढन्तकोउहल्लाईं।
दुक्खं असमत्तमणोरहाईं अच्छन्ति मिहुणाईं ॥ ३४२ ॥

342

Los amorosos cargan una vida triste
por los deseos de sus corazones
incumplidos, aunque sus anhelos
se excitan por la pasión producida
gracias a los mensajes recíprocos.

जइ सो ण वल्लहो व्विअ गोत्तग्गहणेण तस्स सहि कीस।
होइ मुहं ते रविअरफंसव्विसदं व तामरसं ॥ ३४३ ॥ सुसीलस्स।

343

Si él no es tu amor, ¿por qué, amiga,
tras pronunciar su nombre, tu rostro
se vuelve un loto rojo floreciente
cuando lo toca el sol con sus manos? (Susīla).

माणदुमपरुसपवणस्स माभि सव्वङ्गणिव्वुइअरस्स।
अवऊहणस्स भदं रइणाडअपुव्वरङ्गस्स ॥ ३४४ ॥

344

Tía, la dicha del abrazo,
el cual, como un impetuoso
viento, doblega el árbol

del orgullo, otorga
 placer a todo el cuerpo,
 es el preludio escénico
 y el actor de la pasión.

En este verso hay dos palabras que deseo resaltar: *pūvvaraṅga* y *nāḍaa* (en sánscrito *pūrvaraṅga* y *nāṭaka*). Estos dos vocablos pertenecen a un léxico especializado, que sólo se utiliza en la teoría teatral. *Pūvvaraṅga* significa “preludio escénico”, y *nāḍaa*, “actor”. Esto quiere decir que los poetas y las poetisas de esta antología conocían muy bien la obra más importante sobre el tema, a saber, el *Nāṭyśāstra* de Bharata Muni.

णिअआणुमाणणीसङ्क हिअअ दे विरम एत्तहे।
 अमुणिअपरमत्थजाणाणुलग्ग कीस म्हे लहुएसि ॥ ३४५ ॥ केलासस्स।

345

¡Corazón, por favor, basta!
 ¿Por qué insistes en darnos el afán
 de atarte a alguien,
 cuya verdadera pasión es ignorada,
 a juzgar meramente por tu propio sentir? (Kelāsa).

ओसहिअजणो पइणा सलाहमाणेण अइचिरं हसिओ।
 चन्दो त्ति तुज्झ वअणे विइण्णकुसुमञ्जलिविलक्खो ॥ ३४६ ॥ मन्दरस्स।

346

El señor de la casa se burló
 de tu marido por mucho tiempo
 cuando lo alababa; él estaba desconcertado
 al brindar un puñado de flores
 en su cara pensando que era la luna. (Mandara).

छिज्जन्तेहिं अणुदिणं पच्चक्खम्मि वि तुमम्मि अङ्गेहिं।
 वालअ पुच्छीज्जन्ती ण आणिमो कस्स किं भणिमो ॥ ३४७ ॥ माणिक्कराअस्स।

347

Cuando te encuentres ante mi mirada
 y me cuestiones por qué mi cuerpo

se consume día tras día,
no sé qué responderé ni qué diré. (Māṇikkarāa).

अङ्गणं तणुआरअ सिक्खावअ दीहरोइअव्वाणं।
विणआइक्कमआरअ मा मा णं पम्हसिज्जासु ॥ ३४८ ॥ मिहिरस्स।

348

¡Oye, haces que su cuerpo esté
más delgado, maestro
del lamento perpetuo,
infractor de la buena conducta;
no, nunca la olvides! (Mihira).

अण्णह ण तीरइ च्चिअ परिवड्ढन्तगरुअं पिअअमस्स।
मरणविणोएण विणा विरमावेउं विरहदुक्खं ॥ ३४९ ॥ अणवत्थस्स।

349

El sufrimiento, que crece
y se vuelve fastidioso,
no puede acabar
de ningún otro modo
que por el juego placentero
de la muerte. (Aṇavattha).

वण्णन्तीहिं तुह गुणे बहुसो अम्हेहिं छिञ्छईपुरओ।
बालअ सअमेअ कओ सि दुल्लहो कस्स कुप्पामो ॥ ३५० ॥ सङ्करसत्तिस्स।

350

Mi niño, he descrito muchas veces
las gentilezas que tienes
con las mujeres infieles; es mi culpa
que ahora estés fuera de mi alcance.
¿Con quién nos debemos enojar? (Saṅkarasatti).

Este verso fue escrito por la poetisa Saṅkarasatti.

जाओ सो वि विलक्खो मए वि हसिऊण गाढमुवगूढो।
पढमोसरिअस्स णिअंसणस्स गण्ठिं विमग्गन्तो ॥ ३५१ ॥ चन्दस्स।

351

También estaba avergonzado;
cuando me reí con ella, la abracé
fuertemente, mientras buscaba
el nudo de mi vestimenta,
que ya había atado. (Canda).

Para entender el contenido de este verso, me enfocaré en la marca de la timidez de un varón ansioso y avergonzado por desnudar a su amada. Esta imagen no es muy común en la lírica india. Normalmente quien tiene este papel es la mujer y no el hombre. Pero éste es un ejemplo de que se pueden dar los dos casos.

कण्डुञ्जुआ वराई अज्ज तए सा कआवराहेण।
अलसाइअरुण्णविअम्भिआईं दिअहेण सिक्खविआ ॥ ३५२ ॥ कअलीहरस्स।

352

La pobre, una muchacha modesta,
hoy por tu culpa, malvado,
tomó una enseñanza: todos los días
de holgura, sollozos y bostezos. (Kaalīhara).

अवराहेहिं वि ण तहा पत्तिअ जह मं इमेहिं दुम्मेसि।
अवहत्थिअसम्भावेहिं सुहअ दक्खिण्णभणिएहिं ॥ ३५३ ॥ जअराअस्स।

353

Querido, créeme cuando
te digo que ni siquiera
con estas ofensas me lastimas,
así como cuando tus palabras
ladinas van en contra
de la verdad. (Jaarāa).

मा जूर पिआलिङ्गणसरहसभमिरीणं बाहुलइआणं।
तुण्हक्कपरुण्णेण अ इमिणा माणांसिणि मुहेणं ॥ ३५४ ॥ अल्लस्स।

354

Mujer orgullosa, no te enojas
con las enredaderas de tus brazos,

que rodean impulsivamente
el cuerpo de tu amado,
y con esa cara astuta
que llora en silencio. (Alla).

मा वच्च पुष्पलाविर देवा उअअञ्जलीहिं तूसन्ति।
गोआअरीअ पुत्तअ सीलुम्मूलाई कूलाई ॥ ३५५ ॥ णन्दणस्स।

355

Hijo, ya no vayas a cortar
más flores, los dioses
se complacen con las ofrendas
de agua de las riberas del Goāārī,
que vician la moralidad. (Nandaṇa).

Las riberas del Goāārī o Godāvarī viciaban la moralidad porque eran los lugares favoritos para el encuentro de los amantes.

वअणे वअणम्मि चलन्तसीससुण्णावहाणहंकारं।
सहि देन्ति णीसासन्तरेसु कीस म्हु दुम्मोसि ॥ ३५६ ॥ असोअस्स।

356

A cada palabra nuestra
respondes con un murmullo,
con la cabeza colgada y distraída
entre suspiros y sollozos;
amiga, ¿por qué me angustias? (Asoa).

Traduje como “murmullo” el compuesto *humkāra* (en sánscrito se dice igual), que literalmente quiere decir “hacer el sonido *hum*”, es decir, emitir murmullos o murmurar.

सब्भावं पुच्छन्ती बालअ रोआविआ तुह पिआए।
ण त्थि व्विअ कअसवहं हासुम्मिस्सं भणन्तीए ॥ ३५७ ॥ सअस्स।

357

Mientras le preguntaba sobre
sus verdaderos sentimientos,
oh, muchacho, tu amada me hizo llorar,

porque respondió con muchas risas
y juramentos diciéndome: “No pasa nada”. (Saa).

En sentido amplio, el verso describe una actitud modesta que consiste en admitir los propios sentimientos y no una verdadera indiferencia, porque, entre burlas y juramentos, la amada esconde sus verdaderos sentimientos y sus claras emociones.

एत्थ मए रमिअव्वं तीअ समं चिन्तिऊण हिअएण।
पामरकरसेउल्ला णिवडइ तुवरी वविज्जन्ती ॥ ३५८ ॥ गुणमन्दिअस्स।

358

Mientras está sembrando,
las semillas se pegan a las manos
del campesino, que se humedecen
por el sudor cuando piensa que pronto
estará haciendo el amor con su mujer
en este mismo campo. (Guṇamandīa).

गहवइसुओच्चिएसु वि फलहीवेण्टेसु उअह वहुआए।
मोहं भमइ पुलइओ विलग्गसेअङ्गुली हत्थो ॥ ३५८ ॥ हालस्स।

359

Aun cuando el hijo del señor haya
recogido los copos de algodón,
ve, las manos de su esposa vagan
sin rumbo, con sus bellos erizados
y sus delgados dedos sudorosos. (Hāla).

अज्जं मोहणसुहिअं मुअ त्ति मोत्त पलाइए हल्लिए।
दरफुडिअवेण्टभारोणआइ हसिअं व फलहीए ॥ ३६० ॥ जण्णन्दसारस्स।

360

El campesino huyó, temeroso
porque pensó que la noble mujer
estaba muerta, cuando ella sólo se había
desmayado por el éxtasis del amor.
La planta de algodón, con sus vainas
blancas inclinadas, parecía burlarse. (Jaṇṇandasāra).

णीसासुकुम्पिअपुलइएहिं जाणन्ति णच्चिउं धण्णा।
अम्हारिसीहिं दिट्ठे पिअम्मि अप्पा वि वीसरिओ ॥ ३६१ ॥ रोलाएवस्स ॥

361

¡Por suerte, cuando ven al ser amado,
las personas que saben bailar
con suspiros, con latidos y erizadas de piel
son como nosotros, incluso nos olvidamos
de nosotros mismos! (Rolaeva).

तणुण्ण वि तणुइज्जइ खीएण वि खिज्जइ बला इमिणा।
मज्झत्थेण वि मज्झेण पुत्ति कह तुज्झ पडिवक्खो ॥ ३६२ ॥ भाउलस्स ॥

362

¿Cómo es, hija, que pienses que
el muchacho está en tu contra?
Su vida está de por medio,
está más demacrado, adelgaza,
se cansa por la fuerza
y se va menguando. (Bhāula).

वाहि व्व वेज्जरहिओ धणरहिओ सुअणमज्झवासो व्व।
रिउरिद्धिदंसणं मिव दूसहणीओ तुह विओओ ॥ ३६३ ॥ वामएवस्स ॥

363

Como una enfermedad sin cura,
como vivir sin dinero con los familiares,
como ver prosperar al enemigo,
así es tu separación de insoporable. (Vāmaeva).

को त्थ जअम्मि समत्थो थइउं वित्थिण्णणिम्मलुत्तुं।
हिअअं तुज्झ णराहिव गअणं व पओहरं मोत्तुं ॥ ३६४ ॥ विलासस्स ॥

364

¿Quién, en este mundo, es capaz de
cubrir tu corazón, como un cielo excelso,
inmaculado y extenso,
oh, encantador, excepto las nubes? (Vilāsa).

आअण्णेइ अडअणा कुडङ्गहेट्टम्मि दिण्णसंकेआ।
अग्गपअपेत्तिआणं मम्मरअं जुण्णपत्ताणं ॥ ३६५ ॥ मज्झस्स ॥
365

Una mujer infiel, citada al pie
de los matorrales, escucha el crujido
de las hojas secas por las pisadas
a hurtadillas de su amante. (Majjha).

अहिलेन्ति सुरहिणीससिअपरिमलाबद्धमण्डलं भमरा।
अमुणिअचन्दपरिहवं अपुव्वकमलं मुहं तिस्सा ॥ ३६६ ॥ वसन्तस्स ॥
366

Las abejas, en enjambre, lentamente
se agruparon en su rostro,
como un loto fragante dibujado
por el perfume de su aliento,
que rivaliza con la luna. (Vasanta).

धीरावलम्बिरीअ वि गुरुअणपुरओ तुमम्मि वोलीणे।
पडिओ से अच्छिणिमीलणेण पम्हट्ठिओ वाहो ॥ ३६७ ॥ वाहवस्स ॥
367

Cuando tú pasas por enfrente
de tus familiares, orgullosa,
una lágrima cae de tus ojos cerrados
y se pasma entre tus pestañas. (Vāsava).

भरिमो से सअणपरम्मुहीअ विअलन्तमाणपसराए।
कइअवसुत्तुवत्तणथणकलसप्पेल्लणसुहेत्तिं ॥ ३६८ ॥ उच्छेउस्स ॥
368

Ella, de quien paulatinamente se esfumó
el torrente de cólera mientras yacía en la cama,
me dio la espalda; en ese momento recordé
el plácido juego de apretar sus senos, jarros perfectos,
cuando fingió dormir y se volteó hacia mí. (Uccheüa).

फग्गुच्छणणिहोसं केण वि कद्दमपसाहणं दिण्णं।
थणअलसमुहपलोद्वन्तसेअधोअं किणो धुअसि ॥ ३६९ ॥ सूरस्स ॥

369

¿Por qué limpias el adorno empolvado
que te obsequiaron en la fiesta *phaggu*
inocentemente? Ya has limpiado también
el sudor que baja a tus senos como jarrones. (Sūra).

Phaggu (en sánscrito *phalgu*) es la fiesta que se conoce como *Holī* o “de los colores”. La metáfora que se establece entre los senos y los jarrones es muy recurrente en la lírica.

किं ण भणिओ सि बालअ गामणिधूआइ गुरुअणसमक्खं।
अणिमिसमीसीसि वलन्तवअणणअणद्धदिट्ठेहिं ॥ ३७० ॥ बहुराहअस्स ॥

370

¡Idiota!, ¿acaso no te dijo nada?
¡La hija del jefe de la aldea,
frente a sus familiares,
te miró con sus ojos medio abiertos,
con su cara sutilmente volteada
y sin parpadear ni un momento! (Bahurāhaa).

णअणब्भन्तरघोलन्तबाहभरमन्थराइ दिट्ठीए।
पुणरुत्तपेच्छरीए बालक किं जं ण भणिओ सि ॥ ३७१ ॥ हालस्स ॥

371

Idiota, ¿acaso no te dijo nada
contemplándote sin tregua
con su mirada abatida
por el peso de sus lágrimas
que anegaban sus ojos? (Hāla).

जो सीसम्मि विइण्णो मज्झ जुआणेहिं गणवई आसी।
तं व्विअ एण्हं पणमामि हअजरे होहि संतुट्ठा ॥ ३७२ ॥

372

Ahora me postro ante el mismo
Gaṇavaī, quien fue puesto
en mi cabeza por las jóvenes.
¡Maldita vejez, sé compasiva!

El verso se centra en la virilidad menguada de un hombre viejo, que está figurada por Gaṇavaī (en sánscrito Gaṇapati), la deidad benevolente que quita los obstáculos del camino. El nombre más popular con el que se conoce Gaṇavaī es Gaṇeśa, el dios hindú con cara de elefante, y, me atrevo a decir, el más venerado.

अन्तोहुत्तं डज्जइ जाआसुण्णे घरे हलिअउत्तो।
उक्खाअणिहाणाई व रमिअट्ठाणाई पेच्छन्तो ॥ ३७३ ॥ णाहहत्थिस्स ॥

373

En la casa vacía que dejó su esposa
muerta, el hijo del labrador se consume
por el dolor contemplando los lugares
donde solían hacer el amor,
como un tesoro arrebatado. (Nāhahatthi).

णिहाभङ्गो आवण्डुरत्तणं दीहरा अ णीसासा।
जाअन्ति जस्स विरहे तेण समं कीरिसो माणो ॥ ३७४ ॥ हालस्स ॥

374

¿Qué ira toma en cuenta a una persona,
cuya separación nace por la falta de sueño,
por la palidez y por los profundos suspiros? (Hāla).

तेण ण मरामि मण्णूहिं पूरिआ अज्ज जेण रे सुहअ।
तोग्गअमणा मरन्ती मा तुज्झ पुणो वि लग्गिस्सं ॥ ३७५ ॥

375

La razón de que no muera,
querido, incluso ahora
con mi agonizante alma
atada a ti, es porque temo vivir
a tu lado una vez más.

En este verso habla una mujer atormentada por un amor infeliz, porque ya no quiere renacer junto al hombre que la ha hecho sufrir. Según la creencia hinduista, el pensamiento formulado en el momento de la muerte es determinante para la orientación de la existencia posterior. En este sentido, esta mujer trata de no morir

mientras su corazón aún está atado a su amante para no volver con él en otra vida.

अवरज्झसु वीसद्धं सव्वं ते सुहअ विसहिमो अम्हे ।
गुणणिब्भरम्मि हिअए पत्तिअ दोसा ण माअन्ति ॥ ३७६ ॥ माउराअस्स ॥

376

Mi amor, nos hemos herido
con todo tipo de ofensas;
en lo que a mí respecta,
las soportaré. Créeme,
en mi corazón hay
más virtudes que faltas. (Māurāa).

Este poeta también es autor de los versos 284 y 291.

भरिउच्चरन्तपसरिअपिअसंभरणपिसुणो वराईए ।
परिवाहो विअ दुक्खस्स वहइ णअणद्धिओ वाहो ॥ ३७७ ॥ वीसेसरसीहस्स ॥

377

Las lágrimas en los ojos
de la pobre muchacha traicionan
los pensamientos de su amado,
brotan, destilan y fluyen
como un desbordamiento de dolor. (Viserasasiha).

जं जं करोसि जं जं जप्पसि जह जह तुमं णिअच्छेसि ।
तं तमणुसिक्खिरीए दीहो दिअहो ण संपडइ ॥ ३७८ ॥ कल्लणसीहस्स ॥

378

Ella imita cada cosa
que tú haces, que dices,
que contemplas. El día no
le es suficientemente largo. (Kallaṇasiha).

भणडन्तीअ तणाइँ सोत्तुं दिण्णाइँ जाइँ पहिअस्स ।
ताइँ चेअ पहाए अज्जा आअड्डइ रुअन्ती ॥ ३७९ ॥ अत्थस्स ॥

379

En la mañana, llorando,
la señora de la casa barre,

lamentándose, la paja
que le había dado al viajero
para que durmiera. (Attha).

वसणम्मि अणुव्विग्गा विहवम्मि अगव्विआ भए धीरा।
होन्ति अहिण्णसहावा समेसु विसमेसु सप्पुरिसा ॥ ३८० ॥ पणालस्स ॥

380

Serenos en la adversidad,
humildes en la bonanza,
decididos en el peligro.
En las buenas y en las malas,
los hombres sabios nunca
cambian de carácter. (Paṇāla).

अज्ज सहि केण गोसे कं पि मणे वल्लभं भरन्तेण।
अम्हं मअणसराहअहिअअव्वणफोडणं गीअं ॥ ३८१ ॥ केसवस्स ॥

381

¡Amigo, quienquiera que haya
cantado en la mañana estubo
pensando en su amada, porque reabrió
las heridas que Maṇa hizo en mi
corazón con sus flechas agudas! (Kesava).

Para la explicación de Maṇa véase el verso 325.

उट्ठन्तमहारम्भे थणए दट्ठण मुद्धवहुआए।
ओसण्णकवोलाए णीससिअं पढमघरिणीए ॥ ३८२ ॥ मत्तगइन्द्रस्स ॥

382

Cuando vio los senos firmes
y turgentes de su nueva esposa,
la primera cónyuge suspiró
y sus mejillas menguaron. (Mattagāinda).

गरुअच्छुहाउलिअस्स वि वल्लहकरिणीमुहं भरन्तस्स।
सरसो मुणालकवलो गअस्स हत्थे च्चिअ मिलाणो ॥ ३८३ ॥

383

Aunque esté atormentado
 por el hambre, el elefante
 permite que el delicioso
 bocado de raíces de loto
 se marchite y el lago se seque,
 mientras de pie piensa
 en el rostro de su amada elefanta.

La idea que se presenta en este verso se centra en un elefante triste y abatido por el recuerdo de su amada elefanta. Esta imagen podría representar al viajero errante que pasa sus días solo recordando a su amada.

पसिअ पिए का कुविआ सुअणु तुमं परअणम्मि को कोवो।
 को हु परो णाह तुमं कीस अपुण्णाण मे सत्ती ॥ ३८४ ॥ कुविन्दस्स ॥

384

¡No te quedes callada! ¿Quién está enojada?
 ¡Tú, flaca! ¿Quién está enojado con otra persona?
 En verdad, ¿quién es el otro? ¡Usted, señor!
 ¿Por qué tengo la energía de vituperar? (Kuvinda).

एहिसि तुमं त्ति णिमिसं व जग्गिअं जामिणीअ पढमद्धं।
 सेसं संतावपरव्वसाइ वरिसं व वोलीणं ॥ ३८५ ॥ अल्लस्स ॥

385

Pensando que vendrías, el desvelo
 de la primera parte de la noche
 pasó en un parpadeo. La otra porción,
 llena de decepción, pareció durar un año. (Alla).

Este poeta también es autor del verso 354.

अवलम्बह मा सङ्कह ण इमा गहलद्धिआ परिभमइ।
 अत्थक्कगज्जिउभन्तहित्थहिअआ पहिअजाआ ॥ ३८६ ॥ दुद्धरस्स ॥

386

¡Agárrala, no le tengas miedo,
 sólo está corriendo en círculos:

ella no está poseída por ningún demonio,
sólo es la esposa de un viajero
espantada por el tronido del rayo! (Duddhara).

केसररअविच्छुडे मअरन्दो होइ जेन्तिओ कमले।
जइ भमर तेन्तिओ अण्णाहिँ पि ता सोहसि भमन्तो ॥ ३८७ ॥

387

¡Abeja, mientras vuelas
por encima de cualquier flor,
si en ella hay miel, también habrá
en el loto polen en sus pistilos!

पेच्छन्ति अणिमिसच्छा पहिआ हलिअस्स पिट्टपण्डुरिअं।
धूअं दुद्धसमुद्दत्तरन्तलच्छिँ विअ सअण्हा ॥ ३८८ ॥ सुरहिवच्छस्स ॥

388

Llenos de deseo, los viajeros se paran
a ver, sin parpadear, a la hija del labrador,
empolvada con harina blanca,
como si fueran dioses y ella la diosa Lacchī,
quien nació del Océano de Leche. (Surahivaccha).

El verso está planteando una hermosa metáfora entre una mujer hermosa y la diosa de la belleza y la fortuna, Lacchī (en sánscrito Lakṣmī), quien nació después de que los dioses y los demonios bacieran el Océano de Leche. De aquí surge la otra parte de la metáfora entre la harina blanca de la hermosa mujer y la leche del océano.

कस्स भरिसि त्ति भणिए को मे अत्थि त्ति जम्पमाणीए।
उव्विग्गरोइरीए अम्हे वि रुआविआ तीए ॥ ३८९ ॥ सुरहिवच्छस्स ॥

389

Cuando le preguntamos: “¿a quién recuerdas?”,
ella respondió: “a nadie”. Entonces
comenzó a llorar tan lastimosamente
que lloramos junto con ella. (Surahivaccha).

पाअपडिअं अहव्वे किं दाणिँ ण उट्टवेसि भत्तारं।
एअं विअ अवसाणं दूरं पि गअस्स पेम्मस्स ॥ ३९० ॥ हालस्स ॥

390

¡Sé razonable,
tu esposo ha caído a tus pies!
¿Por qué ahora no lo ayudas
a levantarse? Por mucho que haya durado
su amor, esto podría ser el final. (Hāla).

तडविणिहिअग्गहत्था वारितरङ्गेहिँ घोलिरणिअम्वा।
सालूरी पडिविँवे पुरिसाअन्ति व्व पडिहाइ ॥ ३९१ ॥ हालस्स ॥

391

Con sus caderas que se mueven
con las olas del agua y con sus manos
que se sostienen de la ribera,
la hembra de la rana y su reflejo
parece como si estuviesen haciendo el amor. (Hāla).

Ésta es una alegoría muy hermosa, porque en realidad no se trata de la hembra de la rana que se mueve al ritmo de las olas y parece hacer el amor, sino que podría hacer referencia a una mujer que realmente hace el amor en la ribera del río Godāvārī.

सिक्करिअमणिअमुहवेविआइँ धुअहत्थसिञ्जिअव्वाइँ।
सिक्खन्तु वोडहीओ कुसुम्भ तुम्ह प्पसाएण ॥ ३९२ ॥ णन्दिउड्ढस्स ॥

392

Gracias a ti, oh, *kusumbha*,
las doncellas desean poder beber tu aliento,
gemir, temblar, mariposear con sus manos
y hacer que sus pulseras tintineen. (Nāndiuddha).

El árbol *kusumbha* —cártamo, alazor o azafrán, *Carthamus tinctorius*; se escribe igual en sánscrito— era el lugar perfecto para que los amantes se encontraran e hicieran el amor, como lo representa el verso.

जेत्तिअमेत्ता रच्छा णिअम्ब कह तेत्तिओ ण जाओ सि।
जं छिप्पइ गुरुअणलज्जिओसरन्तो वि सो सुहओ ॥ ३९३ ॥ पालितस्स ॥

393

¡Caderas! ¿Por qué no crecieron con la misma
amplitud que el camino ancho,
para que toquen a mi amado incluso
cuando se aleje, por vergüenza, de mis padres? (Pālita).

मरगअसूईविद्धं व मोत्तिअं पिअइ आअअग्गीवो।
मोरो पाउसआले तणग्गलगं उअअविन्दुं ॥ ३९४ ॥ पालितस्स ॥

394

En el monzón, el pavo real
estira su cuello para beber
las gotas de agua que cuelgan
de la punta de la hierba
como si fuesen las perlas ensartadas
por la aguja de esmeralda. (Pālita).

अज्जाइ णीलकञ्चुअभरिउव्वरिअं विहाइ थणवट्टं।
जलभरिअजलहरन्तरदरुग्गअं चन्दविम्व व्व ॥ ३९५ ॥ मीणसामिणो ॥

395

La plenitud del vientre, de los senos
y de la espalda de la ilustre mujer,
que escaparon de su ropa azul,
lució como el dígito de la luna
frente a las nubes hinchidas de agua. (Mīṇasāmi).

राअविरुद्धं व कहं पहिओ पहिअस्स साहइ ससद्धं।
जत्तो अम्वाण दलं तत्तो दरणिग्गअं किं पि ॥ ३९६ ॥ बहुल्लस्स ॥

396

Con cautela, como si fuese
una alta traición al rey,
un viajero le dijo a otro viajero:
“Algo, como una flor que
ha germinado tenuemente,
está allá donde brotan las hojas
de los árboles de mango”. (Bahula).

धण्णा ता महिलाओ जा दइअं सिविणए वि पेच्छन्ति।
णिद् व्विअ तेण विणा ण एइ का पेच्छए सिविणं ॥ ३९७ ॥ मलअसेहरस्स ॥

397

Afortunadas son las mujeres
que contemplan en un sueño
a su amado, pero sin él
no pueden dormir. Entonces
¿a quién distinguen en el sueño? (Malaasehara).

परिख्खकणअकुण्डलगण्डत्थलमणहरेसु सवणेसु।
अण्णुअ समअवसेण अ परिहिज्जइ तालवेण्टजुअं ॥ ३९८ ॥

398

Un par de tallos de palmera,
como aretes de oro, se sostiene
en las orejas hermosas y rosadas abrazando
las mejillas por el deseo de tocarlas.

मज्झण्हपत्थिअस्स वि गिम्हे प्पहिअस्स हरइ संतावं।
हिअअट्ठिअजाआमुहमअङ्कजोणहाजलप्पवाहो ॥ ३९९ ॥ मङ्गलकलसस्स ॥

399

En el verano, al mediodía, una corriente
fresca de agua es, para el viajero,
la luz de la cara lunada de su esposa,
que se ha instituido en su corazón. (Maṅgalakalasa).

भण को ण रुस्सइ जणो पत्थिज्जन्तो अएसकालम्मि।
रइवाअडा रुअन्तं पिअं वि पुत्तं सवइ माआ ॥ ४०० ॥ महोहिअस्स ॥

400

Dime, ¿qué persona enamorada
no se enojaría si estuviera en el momento
y lugar equivocados? ¿Qué madre
no maldeciría a su amado hijo
si viene llorando mientras
está haciendo el amor? (Mahohia).

एत्थ चउत्थं विरमइ गाहाणं सअं सहावरमणिज्जं।
सोऊण जं ण लग्गइ हिअए महुरत्तणेण अमअं पि ॥ हालस्स ॥

Aquí termina la cuarta centuria
de versos de siete del *Sattasāi*,
tan encantador por su dulzura
y ambrosía, que atrae el corazón
de quienes lo escuchan. (Hāla).

A diferencia de los anteriores, que no lo están, este colofón está contemplado en el cuerpo de los versos y en la edición crítica de Weber.

डज्झसि डज्झसु कुत्थसि कुत्थसु अह फुडसि हिअअ ता फुडसु।
तह वि परिसेसिओ च्चिअ सो खु मए गलिअसब्भावो ॥ ४०१ ॥ हालस्स ॥

401

¡Corazón,

si quieres consumirte, consúmeme,
si quieres quemarte, quémame,
si quieres romperte, rómpete!
En cuanto a mí, he terminado
definitivamente con este ingrato. (Hāla).

ददूण रुन्दतुण्डगगिगगं णिअसुअस्स दाढगं।
भोण्डी विणां वि कज्जेण गामणिअडे जवे चरइ ॥ ४०२ ॥ विग्गहस्स ॥

402

La jabalí deambulaba en los campos
de cebada cerca de la aldea
sin nada que hacer allá; cuando
vio los dientes afilados de su cría,
un chillido emergió de su gran hocico. (Viggaha).

Los elementos bucólicos que permean este verso son muy comunes en la lírica india. Este verso se refiere al amor de una madre que alimenta a su hijo; aunque mencione a la jabalí y su cría, alude a una mujer y su bebé.

हेलाकरगगअड्ढिअजलरिकं साअरं पआसन्तो।
जअइ अणिग्गहवडवग्गिभरिअगगणो गणाहिवई ॥ ४०३ ॥ पोट्टिस्स ॥

403

Gaṇāhivaī conquista iluminando
 el océano de aguas trémulas
 con su trompa desnuda
 y llenando el cielo con el fuego
 profundo y desmesurado. (Poṭṭisa).

La descripción de este verso corresponde a Gaṇāhivaī (en sánscrito Gaṇāpati), el cual es otro nombre del dios de cara de elefante, Gaṇeśa, al que ya me he referido a propósito del verso 372. Un dato importante que deseo destacar es que el poeta Poṭṭisa es autor de otros dos versos de esta antología, el 89 y el 293.

एण चिअ कङ्कल्लि तुज्झ तं ण त्थि जं ण पज्जत्तं।
 उवमिज्जइ जं तुह पल्लवेण वरकामिणीहत्थो ॥ ४०४ ॥ कङ्किल्लस्स ॥

404

¡Oh, *kankelli*,
 no hay nada más que puedas conseguir:
 tus brotes se comparan con las manos
 encantadoras de las amantes! (Kaḍḍhilla).

Estos árboles ya se mencionaron en el verso 279.

रसिअ विअट्ट विलासिअ समअण्णुअ सच्चअं असोओ सि।
 वरजुअइचलणकमलाहओ वि जं विअससि सअण्हं ॥ ४०५ ॥ बम्हआरिणो ॥

405

¡Oh, árbol *asoa*, eres un esteta,
 inteligente, seductor, hábil para tocar
 el alma; incluso si una joven,
 tierna como un loto, te toca con su pie,
 excitado floreces! (Bahmaāri).

En el verso 7 también aparecen estos árboles. Resulta muy interesante la mención de la palabra “esteta”. En māhārāṣṭrī, la voz *rasia* (en sánscrito *rasika*) se utiliza para decir que alguien es conocedor del “placer estético”, es decir, la teoría literaria del *rasa*. Por ello, la

traduzco como “esteta”. Considero que mi interpretación se cristaliza en la descripción de los árboles *asoa*, porque se refiere a los poetas y a las poetisas que gustan escribir poesía lírica. Por lo demás, Bahmaāri es también autor de los versos 221 y 222.

वलिणो वाआबन्धे चोजं णिउणत्तणं च पअडन्तो।
सुरसत्थकआणन्दो वामणरूवो हरि जअइ ॥ ४०६ ॥ भोजअस्स ॥

406

Hari triunfa en su forma
de enano y se regocija
con los ejércitos celestiales,
manifestando malicia y destreza
para eludir al demonio
Bali con sus palabras. (Bhojaa).

En este verso, el dios Viṣṇu (Hari) se presenta en su quinto descenso Vāmaṇa (en sánscrito Vāmana). Este dios vence al demonio Bali engañándolo con sabias palabras. Después de dar sólo tres pasos, abarcó los tres mundos. Con estas acciones sometió al demonio Bali.

विज्जाविज्जइ जलणो गहवइधूआइ वित्थअसिहोवि।
अणुमरणघणालिङ्गणपिअममसुहसिज्जिरङ्गीए ॥ ४०७ ॥ अणुराअस्स ॥

407

Con su cuerpo, que sudaba por el deseo
de abrazar fuertemente a su amado
después de que murió, la hija del señor
de la casa apaga el fuego
de su pira funeraria. (Aṇurā).

Este poeta es también autor de los versos 69, 139 y 240.

जारमसाणसमुभवभूइसुहफंससिज्जिरङ्गीए।
ण समप्पइ णवकावालिआइ उद्धूलणारम्मो ॥ ४०८ ॥ हालस्स ॥

408

La *kāvāliāi* novicia no dejaba
de untar su cuerpo con cenizas

que provenían de la pira funeraria
de su amado, por el deseo de tocarlo
con su cuerpo sudoroso. (Hāla).

La *kāvālīāi* (en sánscrito *kapālīnī*) es una mujer devota de Bhairava, de la secta sivaísta de los *kapālīka*. Una característica de esta secta era que sus miembros se untaban el cuerpo con ceniza de los cadáveres incinerados en los crematorios. Además, portaban un cráneo humano como recipiente para que les dieran comida y limosnas. Aquí la joven viuda no logra silenciar el dolor y la emoción de estar en contacto con las cenizas de su amado y por lo tanto no puede extenderlas por su cuerpo, como era el hábito de ascetas y penitentes.

एकौ पण्डइ थणो वीओ पुलएइ गहमुहालिहिओ।
पुत्तस्स पिअमस्स अ मज्झणिसण्णाएँ घरणीए ॥ ४०९ ॥ हालस्स ॥
409

Uno de sus senos produce leche,
el otro está arañado y erizado:
he aquí la señora de la casa
sentada entre su hijo y su marido. (Hāla).

एत्ताइ च्चिअ मोहं जणेइ बालत्तणे वि वट्टन्ती।
गामणिधूआ विसकन्दलि व्व वट्ठीआ काहिइ अणत्थं ॥ ४१० ॥ भोजअस्स ॥
410

Aunque todavía es una niña, la hija
de la señora provoca perplejidad,
pronto causará un daño real
como una enredadera venenosa. (Bhojaa).

Este verso describe a una niña hermosa que, cuando sea adolescente, enamorará a muchas personas por su belleza. Bhojaa es autor de los versos 32, 205, 286 y 406.

अपहुप्पन्तं महिमण्डलम्मि गहसंट्ठिअं चिरं हरिणो।
ताराप्पुफप्पअरञ्चिअं व तइअं पअं णमह ॥ ४११ ॥ उअहिस्स ॥

411

Veneren el tercer paso de Hari, mientras,
sin ser su morada el globo terráqueo,
ha permanecido suspendido en el éter
por largo tiempo, reverenciado con ramos
de flores como las estrellas. (Uahi).

Este verso habla del dios Viṣṇu (Hari) como su quinto descenso Vāmaṇa (en sánscrito Vāmana) al igual que el verso 406.

सुप्यउ तइओ वि गओ जामो त्ति सहीओ कीस मं भणह।
सेहालिआणँ गन्धो ण देइ सोत्तुं सुअह तुम्हे ॥ ४१२ ॥ सिरिसत्तिस्स ॥

412

¡Amigas, váyanse a los brazos de Jāma,
son más de las tres de la mañana. ¿Por qué me hacen esto?
El perfume de las flores *sebāliā* no me deja dormir;
ustedes mismas intenten conciliar el sueño! (Sirisatti).

Las flores que, con su aroma, mantienen despierta a la doncella enamorada son las *sebāliā* (en sánscrito *śephālikā*) o jazmín nocturno (*Nyctanthes arbor-tristis*), cuyas hojas color blanco con rojo brotan durante la noche y se cierran en la mañana. El texto original menciona al dios védico de la muerte Jāma (en sánscrito Yama). Aquí se representa como el dios del sueño. Literalmente el texto dice: “vayan con el dios Jāma”, que debe entenderse como “vayan a dormir”; así como en español diríamos “vayan a los brazos de Morfeo”, de aquí la traducción que hago de esta imagen.

कहँ सो ण संभरिज्जइ जो मे तह संठिआइँ अङ्गाइँ।
णिव्वत्तिए वि सुरए णिज्झाअइ सुरअरसिओ व्व ॥ ४१३ ॥ सङ्करस्स ॥

413

¿Cómo olvidar a aquel hombre,
quien incluso, como un experto amante,
solía contemplar mi cuerpo supino
después de hacer el amor
como si tuviera aún ganas? (Saṅkara).

सुखन्तबहलकद्मघम्मविसूरन्तकमढपाढीणं।
दिट्ठं अदिट्ठउच्चं कालेण तलं तडाअस्स ॥ ४१४ ॥

414

El verano muestra lo que nunca has visto
antes, el fondo del estanque con tortugas
y pequeños peces *pāṭhīna* sufriendo
por el lodo denso, seco y caliente.

Los peces *pāṭhīna* (en sánscrito *pāṭhīna*) pertenecen a la familia de los silúricos (*Silurus pelorius* o *boalis*).

चोरिअरअसद्धालुइ मा पुत्ति भम्मसु अन्धआरम्मि।
अहिअअरं लक्खिज्जसि तमभरिए दीवअसीह व्व ॥ ४१५ ॥ बम्हअन्तस्स ॥

415

¡Hija, si tu corazón guarda un lóbrego
secreto de pasión, no debe lucir
en la oscuridad, porque entre
más oscuro será más visible
como la llama de una lámpara! (Bahmaanta).

वाहिता पडिवअणं ण देइ रूसेइ एक्कमेक्कस्स।
असई कज्जेण विणा पइप्पमाणे णईकच्छे ॥ ४१६ ॥ रोलाएवस्स ॥

416

Una mujer infiel no responde
cuando se le habla y ofende
a todas las personas sin ninguna
razón, porque su fuego
quema las riberas del río. (Rolaeva).

Este verso muestra a una mujer furiosa y enojada por la desaparición de los bosques ubicados en el río Godāvārī. Esta acción le impide estar secretamente con sus amantes, de aquí la imagen del fuego quemante. Rolaeva también es autor del verso 361.

आम असइ म्ह ओसर पइव्वए ण तुह मइलिअं गोत्तं।
किं उण जणस्स जाअ व्व चन्दिलं ता ण कामेमो ॥ ४१७ ॥ पालितस्स ॥

417

¡Tienes razón,
soy una mujer infiel y tú virtuosa;
por ello, aléjate antes de que manches
tu reputación; pero al menos
no deseo a un barbero como la esposa
de alguien que conocemos! (Pálita).

Este verso describe una reunión entre amigas que conversan sobre sus amantes. Una de las amigas le dice a otra, aún virtuosa, que no se junte con ellas, porque se están burlando de otra amiga que ama a un barbero. Este hecho llena de ironía el contenido del verso. Además, este poeta también es autor de los versos 63, 176, 217, 248, 256, 307, 393 y 394.

णिदं लहन्ति कहिअं सुणन्ति खलिअक्खरं ण जम्पन्ति।
जाहिं ण दिट्ठो सि तुमं ताओ च्चिअ सुहअ सुहिआओ ॥ ४१८ ॥ देवएवस्स ॥

418

Pueden dormir,
pueden escuchar relatos,
hablarán sin tartamudear:
dichosas las mujeres,
oh, guapo, que no te conocen. (Devaeva).

बालअ तुमाइ दिण्णं कण्णे काऊण बोरसंघाडिं।
लज्जालुइणी वि व्हू घरं गआ गामरच्छाए ॥ ४१९ ॥ तुङ्गअस्स ॥

419

Alegre con el humilde
par de frutos azufaifa que le diste,
tu esposa, aunque tímida,
se fue a su casa por las calles
del centro de la aldea,
poniéndoselos en sus orejas. (Tuṅgaa).

अह सो विलक्खहिअओ मए अहव्वाएँ अगहिआणुणओ।
परवज्जणच्चरीहिं तुम्हेहिं उवेक्खिअओ णेन्तो ॥ ४२० ॥ हालस्स ॥

420

Cuando salí corriendo de la casa,
 afligido por mi rechazo soez
 por su intento de reconciliación,
 debiste detenerlo en vez de burlarte
 de la desdicha de esa persona. (Hāla).

दीसन्तो गअणसुहो णिव्वुइजणओ करेहिँ वि छिवन्तो।
 अब्भत्थिओ ण लब्भइ चन्दो व्व पिओ कलाणिलओ ॥ ४२१ ॥ राअरसिअस्स ॥

421

Contemplantarlo es alegría para mis ojos,
 tocarlo con mis manos me pone feliz
 y no imploro para conquistarlo,
 porque es mi luna amada,
 como el tesoro de todo arte. (Rājarasika).

En este verso se plantea una metáfora que relaciona a un hombre enamorado con la luna, tomando en cuenta que ésta, tanto en *māhārāṣṭrī* como en sánscrito, es de género masculino. La comparación se centra en las manos (*kara*), los rayos lunares y la palabra arte (*kalā*), porque se refiere a la percepción de las emociones y los sentimientos del arte de amar tanto del hombre enamorado como de la luna.

जे णीलभमरभरभग्गोछआ आसि णइअडुच्छङ्गे।
 कालेण वञ्जुला पिअवअस्स ते खण्णुआ जाआ ॥ ४२२ ॥

422

Querido amigo, mira, aquellos árboles
vañjulā que estaban en la ribera
 del río, con racimos de flores inclinados
 por el peso de las abejas, se convirtieron
 en troncos endebles gracias al tiempo.

Los árboles *vañjulā* se identifican con la caña de la India, rota o roten (*Calamus rotang*). También se identifican con el palisandro indio (*Dalbergia outgeinensis*).

खणभङ्गुरेण पेम्मेण माउआ दुम्मिअ म्हि एत्ताहे।
सिविणअणिहिलम्मेण व दिट्ठपणट्ठेण लोअम्मि ॥ ४२३ ॥

423

Tía, en este mundo, ahora
me siento herida por este amor
tan frágil, como un tesoro obtenido
en un sueño, que, en un instante,
desaparece cuando despierto.

चाओ सहावसरलं विच्छुहइ सरं गुणम्मि वि पडन्तं।
वङ्कस्स उज्जुअस्स अ संबन्धो किं चिरं होइ ॥ ४२४ ॥

424

El arco dispara la flecha
recta por naturaleza
cuando toca la cuerda.
¿Cómo puedo ir derecho
y torcido al mismo tiempo
cuando estamos juntos?

पढमं वामणविहिणा पच्छा हु कओ विअम्भमाणेण।
थणजुअलेण इमीए महुमहणेण व्व वलिवन्धो ॥ ४२५ ॥

425

Su par de senos
primero fueron pequeños,
iguales a Vāmaṇa,
después florecieron
completamente, como cuando
Mahumahaṇo destruyó a Bali.

Al igual que en los versos 406 y 411, aquí se vuelve a tratar el tema del quinto descenso del dios Viṣṇu en relación con el tema del amor, porque se compara a Vāmaṇa con los senos de una mujer floreciente.

मालइकुसुमाईं कुलुञ्चिऊण मा जाणि णिव्वुओ सिसिरो।
काअव्वा अज्ज वि णिग्गुणाणं कुन्दाणं वि समिद्धि ॥ ४२६ ॥

426

No pienses que el invierno
se ha trastornado porque
marchitó las flores *mālai*;
ahora es tiempo de que florezcan
las *kunda*, carentes de
bellas cualidades.

En el verso 92 también se mencionan las flores *mālai*. Las flores *kunda* son un tipo de jazmín (*Jasminum pubescens*) y también se identifican con la adelfa (*Nerium oleander* u *odorum*). La *kunda* se vincula con Viṣṇu, ya que otro nombre con el que se conoce a este dios es, precisamente, Kunda.

तुङ्गाणं विसैसणिरन्तराणं सरसवणलद्धसोहाणं।
कअकज्जाणं भडाणं व थणाणं पडणं वि रमणिज्जं ॥ ४२७ ॥

427

El pausado descenso de sus senos
es sublime, como dos guerreros,
que, al final, todavía prominentes,
espléndidamente unidos,
brillan por sus nuevas magulladas.

परिमलणसुहा गुरुआ अलद्धविवरा सलक्खणाहरणा।
थणआ कव्वालाव व्व कस्स हिअए ण लग्गन्ति ॥ ४२८ ॥

428

¿A qué corazón no cautivarían
los senos de una mujer,
placenteros al tacto, pesados,
compactos y muy bien decorados
como un buen *kavva*?

La conciencia de que estos poemas son composiciones de alto valor estético se refleja en el uso de la palabra *kavva* (en sánscrito *kāvya*), pues un buen *kavva* se compara con una hermosa mujer, y este tema se ha tratado en el círculo de los teóricos literarios indios.

Además, la excelsa belleza de los poemas es un tema que se plantea también en los versos 2 y 3.

खिप्पइ हारो थणमण्डलाहि तरुणीहि रमणपरिरम्भे।
अच्चिअगुणा वि गुणिणो लहन्ति लहुअत्तणं काले ॥ ४२९ ॥

429

En los brazos de sus amantes,
las doncellas lanzan sus collares
de sus senos turgentes;
incluso para los virtuosos
y amados por su valor, llega
el tiempo del desprecio.

अण्णो को वि सुहावो मम्महसिहिणो हला हआसस्स।
विज्झाइ णीरसाणं हिअए सरसाणं झत्ति पज्जलइ ॥ ४३० ॥

430

¡Amiga, la naturaleza del fuego
de Mammaha es extraordinaria,
se extingue en el corazón
de los carentes del *rasa*,
pero se enardece rápidamente
en el corazón de los poseedores del *rasa*!

Es interesante este verso, que, al igual que el 53, el 323 y el 405, habla de la teoría literaria del *rasa*. Es evidente que los poetas y las poetisas de esta antología conocían plenamente la composición literaria (*kavva*), enmarcados en la teoría del *rasa*. Estos versos son un claro ejemplo de la presencia de dicha teoría y la importancia que tiene dentro de la estructura literaria de la India.

तह तस्स माणपरिवड्ढिअस्स चिरपणअबद्धमूलस्स।
मामि पडन्तस्स सुओ सद्दो वि ण पेम्मरुक्खस्स ॥ ४३१ ॥ हालस्स ॥

431

Ni siquiera un sonido escuché, tía,
cuando el árbol del amor se derrumbó;
pues había crecido con respeto

y afabilidad y se había arraigado
en una eterna pasión. (Hāla).

पाअपडिओ ण गणिओ पिअं भणन्तो वि अप्पिअं भणिओ।
वच्चन्तो वि ण रुद्धो भण कस्स कए कओ माणो ॥ ४३२ ॥

432

Cuando se tiró a tus pies,
no te diste cuenta,
le hablaste con desamor
incluso cuando te hablaba con amor;
se fue y no lo detuviste.
Responde, ¿por qué ahora estás molesta?

पुसइ खणं धुवइ खणं पप्फोडइ तक्खणं अआणन्ती।
मुद्धवहू थणवट्टे दिण्णं दइएण णहरवअं ॥ ४३३ ॥

433

Por un momento, la joven esposa,
perpleja, se limpió, luego se talló,
después se restregó los rasguños
que su amante le hizo en sus senos.

वासारत्ते उण्णअपओहरे जोव्वणे व्व वोलीणे।
पढमेक्ककासकुसुमं दीसइ पलिअं व धरणीए ॥ ४३४ ॥

434

Después de que las noches lluviosas
con nubes hinchidas de agua,
como las jóvenes con sus exuberantes
senos, se han ido, en la madre tierra aparecen
brotes de flores y de hierba *kāsa*,
como los primeros mechones de canas.

La hierba *kāsa* (en sánscrito *kāśa*) es una caña silvestre o paja blanca que se utilizaba para hacer esferas o alfombras (*Saccharum spontaneum*). Este verso describe a una persona que está envejeciendo.

कथ गअं रइविम्बं कथ पणट्ठाओ चन्दताराओ।
गअणे वलाअपन्तिं कालो होरं व कड्ढेइ ॥ ४३५ ॥

435

¿A dónde se fue el disco solar?
 ¿En dónde desaparecieron
 la luna y las estrellas? Las lluvias
 dibujan, como las marcas de cálculo,
 las líneas de grullas en el horizonte.

En este verso, las líneas de grullas se comparan con las líneas que marcan y trazan los astrólogos para determinar la ubicación de los cuerpos celestes, así como para dibujar y describir las constelaciones y los horóscopos.

अविरलपडन्तणवजलधारारज्जुघटिअं पअत्तेण।
 अपहुत्तो उक्खिविउं रसइ व मेहो महिं उअह ॥ ४३६ ॥

436

¡Mira, cómo esa nube solloza
 con mucha fuerza, pero incapaz
 de alzar la tierra con sus hileras
 de gotas de lluvia, que caen en riachuelos!

ओ हिअअ ओहिदिअह तइआ पडिवज्जऊण दइअस्स।
 अत्थेक्काउल वीसम्भघाइ किं तइ समारद्धं ॥ ४३७ ॥

437

¡Afanoso corazón, cuando mi amado
 aludió la fecha de su regreso,
 no objetaste nada!
 Entonces ¿qué harás ahora cuando
 se haya destruido nuestra fe
 al momento de su llegada?

जो वि ण आणइ तस्स वि कहेइ भग्गाइँ तेण वलआइँ।
 अइउज्जुआ वराई अहव पिओ से हआसाए ॥ ४३८ ॥

438

Incluso para las personas
 que no sabían nada al respecto,
 ella dijo: “¡me rompió mis pulseras!”

La pobre muchacha es inocente
o realmente ama al hombre
que la ha hecho tan infeliz.

सामाई गरुअजोव्वणविसेसभरिए कवोलमूलम्मि।
पिज्जइ अहोमुहेण व कण्णवअंसेण लावण्णं ॥ ४३९ ॥

439

La belleza de una joven morena es,
por decirlo así, intoxicante por sus
pendientes que cuelgan sobre la parte
inferior de sus mejillas; floreciente
por su peculiar y plena juventud.

सेउल्लिअसव्वङ्गी गोत्तग्गहणेण तस्स सुहअस्स।
दूई पट्ठाएन्ती तस्सेअ घरङ्गणं पत्ता ॥ ४४० ॥

440

Sudando por todo su cuerpo tras mencionar
el nombre de su amante, la joven mujer estaba
ocupada instruyendo a la mensajera
y no se dio cuenta de que estaba llegando a su casa.

जम्मन्तरे वि चलणं जीएण खु मअण तुज्झ अच्चिस्स।
जइ तं पि तेण वाणेण विज्झसे जेण हं विज्झा ॥ ४४१ ॥

441

Incluso en mi próxima existencia,
oh, Maṇa, dedicaré toda mi vida
a la adoración a tus pies si
me prometes atravesarlo con las mismas
flechas con las que tú me heriste.

Maṇa es otro nombre con el cual se conoce al dios del amor, Kāma.
Este nombre ya apareció en los versos 325 y 381.

णिअवक्खारोविअदेहभारणिउणं रसं लिहन्तेण।
विअसाविउण पिज्जइ मालइकलिआ महुअरेण ॥ ४४२ ॥

442

La abeja, que sostiene hábilmente
el peso de su cuerpo con sus alas,
bebe el néctar del capullo de la flor
mālai después de florecer.

La flor *mālai* apareció en los versos 92 y 426.

कुरुणाहो व्विअ पहिओ दूमिज्जइ माहवस्स मिलिण्ण।
भीमेण जहिच्छिआए दाहिणवाएण छिप्पन्तो ॥ ४४३ ॥

443

El terrible viento vernal del sur sopló
y fortuitamente alcanzó al viajero,
que sufre como el señor de los *kuru*.

El verso, al igual que el 116, hace referencia al *Mahābhārata*; en este caso se alude a un pasaje que aparece en el *Śalyaparva*. El verso equipara el sufrimiento de un viajero con el del señor de los kuru, Duryodhana, hijo mayor de Dṛtarāṣṭra. El episodio, de manera general, narra cómo Bhīma, el terrible, abatió a Duryodhana, insultándolo y burlándose de él junto con Kṛṣṇa tras golpearle la cabeza con el pie derecho.

जाव ण कोसविकासं पावइ ईसीस मालईकलिआ।
मअरन्दपाणलोहिल्ल भमर तावच्चिअ मलेसि ॥ ४४४ ॥

444

¡Oh, abeja, tan ávida de beber el néctar,
rozas los ramilletes de capullos
de las flores *mālai* cuando
no consiguen abrir sus pétalos!

La flor *mālai* apareció en los versos 92, 426 y 442.

अकअण्णुअ तुज्झ कए पाउसराईसु जं मए खुण्णं।
उप्पेक्खामि अलज्जिर अज्ज वि तं गामचिक्खिवल्लं ॥ ४४५ ॥

445

¡Ingrato, sinvergüenza, aún hoy contemplo
el lodo de ese pueblo que pisé durante
las noches del monzón sólo para complacerte,
de lo cual no obtuve nada!

La idea de *ajja vi* (en sánscrito *adya api*), que traduzco como “aún hoy”, se parece al trabajo de Bilhana. Probablemente sea una influencia más de esta antología en las obras de autores posteriores.

रेहइ गलन्तकेसक्खलन्तकुण्डलललन्तहारलआ।
अद्धुप्पइआ विज्जाहरि व्व पुरुसाइरी बाला ॥ ४४६ ॥

446

La muchacha, encima de su
amante, con su cabello suelto,
con sus aretes temblorosos
y con su collar de perlas
colgante, luce como un ave
vijjāhari a punto de volar.

El ave *vijjāhari* (en sánscrito *vidyādhari*) no ha sido identificada.

जइ भमसि भमसु एमेअ कण्ह सोहग्गगव्विरो गोट्टे।
महिलाणं दोसगुणे विचारअइउं जइ खमो सि ॥ ४४७ ॥

447

¡Si, triunfante de tu buena suerte,
te gusta pasear por el establo
y puedes atrapar los méritos
y los deméritos de las mujeres,
adelante, Kaṇha!

Kaṇha se refiere al dios Kṛṣṇa y es el dios de los pastores por antonomasia, como lo ejemplifica este verso. También se menciona en los versos 89, 112 y 114.

संज्झासमए जलपूरिअञ्जलिं विहडिण्क्कवामअरं।
गोरीअ कोसपाणुज्जअं व पमहाहिवं णमह ॥ ४४८ ॥

448

Saludos a Pamahāhiva, quien sostiene
la prueba de agua en el puño izquierdo,
esparciéndola y ofreciéndola durante el crepúsculo
para la satisfacción de Gorī.

Pamahāhiva (en sánscrito Pramathādhīpa) es otro nombre del dios Śiva, y Gorī (en sánscrito Gaurī) es Parvatī. Ya desde el verso 1 aparece esta forma de adoración.

गामणिणो सव्वासु वि पिआसु अणुमरणगहिअवेसासु।
मम्मच्छेएसु वि वल्लहाइ उवरी वलइ दिट्ठी ॥ ४४९ ॥

449

Todas las esposas del dirigente
de los guerreros están adornadas
para seguirlo en la muerte; sin embargo,
incluso en ese momento de amargura cruel,
sus miradas se hunden en su amado.

मामि सरिसक्खराणँ वि अत्थि विसेसो पअम्पिअव्वाणं।
णेहमइआणँ अण्णो अण्णो उवरोहमइआणं ॥ ४५० ॥

450

Tía, sus palabras pueden ser
las mismas, pero suenan muy
distinto, porque dependen de su
sentido, unas con afecto, otras con injuria.

हिअआहिन्तो पसरन्ति जाइँ अण्णाइँ ताइँ वअणाइँ।
ओसरसु किं इमेहिँ अहरुत्तरमेत्तभणिणहिँ ॥ ४५१ ॥

451

Las palabras que provienen
del corazón suenan diferentes.
Aléjate, ¿de qué sirven las palabras
que suenan vanas?

कहँ सा सोहग्गुणं मए समं वहइ णिग्घण तुमम्मि।
जीअ हरिज्जइ गोत्तं हरिऊण अ दिज्जए मज्झइ ॥ ४५२ ॥

452

¡Desgraciado! ¿Cómo ella puede
compartir conmigo el mismo afecto
que te tengo? Me pusiste su nombre
cuando hablaba contigo.

सहि साहसु सभावेण पुच्छिमो किं असेसमहिलाणं।
वड्ढन्ति करिआ विअ वला दइए पउट्टम्मि ॥ ४५३ ॥

453

¡Amigo, dime honestamente! Te pregunto:
¿acaso las pulseras de todas las mujeres
se hacen grandes en sus muñecas
cuando sus maridos están ausentes?

Esta señal se puede interpretar como un mito que podría haberse conocido entre los hombres para descubrir a las mujeres solas y así saber a quién cortejar.

भमइ पलित्तइ जूरइ उक्खिविउं से करं पसारेइ।
करिणो पङ्कक्खुत्तस्स णेहणिअलाइआ करिणी ॥ ४५४ ॥

454

Absorta por el amor,
la elefanta camina con apuros
y extiende su trompa
para salvar a su pareja
atrapada en el fango.

Este verso tiene el mismo tema que el 383.

रइकेलिहिअणिअंसणकरकिसलअरुद्धणअणजुअलस्स।
रुद्दस् तइअणअणं पव्वइपरिउम्बिअं जअइ ॥ ४५५ ॥

455

¡Que triunfe el tercer ojo de Ruddha,
al cual Pavvaī besó apasionadamente,

mientras cubría sus otros dos ojos
con sus manos cuando su vestido
resbaló al calor del juego del amor!

Como en los versos 1 y 448, esta estrofa habla de nuevo sobre Śiva o Ruddham (en sánscrito Rudra) y Pavvāi (en sánscrito Parvatī); describe un episodio íntimo y de amor entre estos dioses.

धावइ पुरओ पासेसु भमइ दिट्ठीपहम्मि संठाइ।
णवलइकरस्स तुह हलिअउत्त दे पहरसु वराइँ ॥ ४५६ ॥

456

Corre para esconderse,
se mueve de un lado para el otro,
permanece siempre en tu mirada:
¡hijo del agricultor, castiga a tu
pobre hija con la rama fresca en tu mano!

कारिममाणन्दवढं भामिज्जन्तं बहूअ सहिआहिँ।
पेच्छइ कुमारीजारो हासुम्मिस्सेहिँ अच्छीहिँ ॥ ४५७ ॥

457

Cuando sus parientes rodearon
la sábana manchada por la menstruación
de la joven novia, el amante de la virgen
la contempló con mirada lasciva.

सणिअं सणिअं ललिअङ्गुलीअ मअणवडलाअणमिसेण।
बन्धेइ धवलवणवट्टअं व वणिआहरे तरुणी ॥ ४५८ ॥

458

Con el pretexto de colocarse
un poco de ungüento, lentamente,
con su dedo trémulo, la doncella
aplica un vendaje en las heridas
de sus labios adornados con signos de amor.

रइविरमलज्जिआओ अप्पत्तणिअंसणाओ सहस व्व।
ढकन्ति पिअअमालिङ्गणेण जहणं कुलबहूओ ॥ ४५९ ॥

459

Avergonzadas cuando terminan
de hacer el amor, sin encontrar
sus vestidos, las esposas inocentes
cubren su desnudez rápidamente
con el abrazo de su amante.

पाअडिअं सोहग्गं तम्बाए उअह गोट्टमज्झम्मि।
दुट्टवसहस्स सिङ्गे अविखउडं कण्डुअन्तीए ॥ ४६० ॥

460

¡Mira, la vaquilla, en medio del establo,
muestra su afecto frotando el hueco
entre sus ojos con los cuernos del toro viril!

उह संभमविक्खित्तं रमिअव्वअलेहलाएँ असईए।
णवरङ्गअं कुडङ्गे घअं व दिण्णं अविणअस्स ॥ ४६१ ॥

461

¡Mira el vestido nuevo de la esposa infiel,
el cual arrojó cuando hacía el amor
y permaneció bajo la pérgola
como signo de la virtud olvidada!

हत्थप्फंसेण जरग्गवी वि पण्हहइ दोहअगुणेण।
अवलोअणपण्हइरिँ पुत्तअ पुण्णेहिँ पाविहिसि ॥ ४६२ ॥

462

Hasta una vaca vieja da leche
al tocarla con la mano, si el ordeñador
sabe cómo hacerlo; sólo con tus virtudes,
hijo, seguro encontrarás a alguien
que se derrita con tu mirada.

मसिणं चङ्कम्मन्ती पए पए कुणइ कीस मुहभङ्गं।
णूणं से मेहलिआ जहणगअं छिवइ णहवन्ति ॥ ४६३ ॥

463

¿Por qué ella hace caras,
aunque camine lento en cada

paso que da? Seguramente,
su cinto roza la línea de
rasguños hechos en su cadera.

संवाहणसुहरसतोसिएण देन्तेण तुह करे लक्खं।
चलणेण विक्रमाइच्चरिअं अणुसिक्खिअं तिस्सा ॥ ४६४ ॥

464

Cuando su pie deja
su huella de laca,
y en las manos,
por el precio del placer, entonces,
hace el gesto de Vikkamāicca.

La comparación entre la huella de laca del pie y el rey Vikkamāicca (en sánscrito Vikramāditya) es posible entenderla por el doble significado de la palabra *lakṣha* (en sánscrito *lakṣa*), que además de “laca” quiere decir “cien mil”; esto puede referirse a grandes cantidades de cosas u objetos. En este caso, la “laca” se obtiene de cientos de miles de insectos. Se trata de una pintura roja con la que las mujeres pintan sus pies, lo cual se considera un símbolo de belleza. Es importante destacar aquí que la planta del pie de la amante mancha con laca las manos de su amante; esto significa que la mujer estará rodeada de regalos y riquezas, de aquí el gesto de Vikkamāicca. Asimismo, Vikkamāicca es un título asumido por varios reyes hindúes, principalmente el rey de Mālava, a quien se atribuye la derrota de los śaka y el fundador de la era Vikrama, cuyas virtudes y generosidad marcaron su reinado. Estas características se trasladan a las virtudes de las mujeres.

पाअपडणाणं मुद्धे रहसबलामोडिचुम्बिअव्वाणं।
दंसणमेत्तपसण्णे चुक्का सि सुहाणं बहुआणं ॥ ४६५ ॥

465

¡Niña ingenua, para verlo lo suficiente
y calmarte, te perdiste de tantos
dulces halagos!... ¡Se arrodilla a tus pies
y te da besos febriles y apasionados!

दे सुअणु पसिअ एण्हँ पुणो वि सुलहाइँ रूसिअव्वाइँ।
एसा मअच्छि मअलाञ्छणुज्जला गलइ छणराइँ ॥ ४६६ ॥

466

¡Hermosa, estás satisfecha ahora,
tus actos irascibles te acometerán!
¡Ojos de gacela, en esta noche de
festejo radiante, la luna está partiendo!

आवण्णाइँ कुलाइँ दो व्विअ जाणन्ति उण्णइँ णेउं।
गोरीअ हिअअदइओ अहवा सालाहणणरिन्दो ॥ ४६७ ॥

467

Sólo dos personas saben cómo
consolar a las familias afligidas:
el amado esposo de Gorīa
y el príncipe Sālāhaṇa.

Este verso se basa en el doble sentido de *āvvaṇṇāim kulāim* (en sánscrito *āpaṇṇāni kulāni*), que traduzco como “familias afligidas”, es decir, los templos de Āvaṇṇā o Aparṇā, otro epíteto de la diosa Parvatī, esposa del dios Śiva, a quien se hace alusión como el amado esposo de Gorī o Gaurī, mencionados en los versos 1, 448 y 455. Aquí los templos o familias en que se fundamenta la religión pueden ser erigidos y prosperar, ya sea por el dios Śiva o por el príncipe sivaísta Sālāhaṇa (en sánscrito Śālivāhana). La aparición de Sālāhaṇa es muy importante porque derrotó a un rey llamado Vikramāditya, vencedor de los śaka (este verso está vinculado con el 464), que gobernó la región de Pratiṣṭhāna (actual Paithan en Mahāraṣṭra). Además, está identificado con uno de los reyes de la dinastía Sātavāhana, por lo que podría estar emparentado con el rey Hāla, de aquí su inclusión en esta antología y su mención como un gran protector, igual que Śiva.

णिक्कण्डदुरारोहं पुत्तअ मा पाडलिँ समारुहसु।
आरूढणिवडिआ के इमीअ ण कआ हआसाए ॥ ४६८ ॥

468

¡Hijo, no intentes escalar el árbol
pāḍala: no tiene ramas y es complicado

treparlo! ¿A quiénes no ha tirado
este malicioso árbol después de escalarlo?

El árbol *pāḍala* (en sánscrito *pāṭala*) ya se mencionó en el verso 13.

गामणिघरम्मि अत्ता एक व्विअ पाडला इहग्गामे।
वहुपाडलं च सीसं दिअरस्स ण सुन्दरं एअं ॥ ४६९ ॥

469

Suegra, sólo hay un árbol
pāḍala en la aldea y está en la casa
del jefe de la aldea; en la cabeza
de mi marido hay muchas flores
pāḍala. ¡Esto no está bien!

Estos árboles ya se mencionaron en los versos 13 y 468.

अण्णाणं वि होन्ति मुहे पम्हलघवलाइँ दीहकसणाइँ।
णअणाइँ सुन्दरीणं तह वि हु दट्टुं ण जाणन्ति ॥ ४७० ॥

470

Si bien hay mujeres hermosas con pestañas
largas, lindas, rizadas y negras; pero,
en verdad, no las saben guñiar bien.

हंसेहिँ व तुह रणजलअसमअभअचलिअविहलवक्खेहिँ।
परिसेसिअपोम्मासेहिँ माणसं गम्मइ रिऊहिँ ॥ ४७१ ॥

471

Como los gansos, los enemigos
caen en tu poder; sus
compañeros, sorprendidos, se postran
por miedo ante la nube de la batalla,
pues han perdido toda esperanza de fe.

El doble sentido de este verso se concentra en la comparación entre los gansos (*baṃsa*) y los enemigos (*riū*), pues se habla de la migración de los gansos cuando abandonan el lago Mānasa, al igual que los enemigos abandonan la batalla.

दुग्गअघरम्मि घरिणी रक्खन्ती आउलत्तणं पइणो।
पुच्छिअदोहलसद्धा पुणो वि उअअं विअ कहेइ ॥ ४७२ ॥

472

Cuando le preguntan los pobres
suegros a la esposa embarazada
qué más desea comer, ansiosa
por no causar pena a su marido,
simplemente responde: “agua”.

आअम्बलोअणाणं ओल्लंसुअपाअडोरुजहणाणं।
अवरण्हमज्जिरीणं कए ण कामो वहइ चावं ॥ ४७३ ॥

473

Cuando vuelven de su baño vespertino,
con sus ojos enrojecidos y con sus caderas
traslúcidas por su ropa mojada, Kāma debe
portar su arco en el nombre de estas mujeres.

Una vez más se menciona al dios del amor, Kāma, como en los versos 2, 101, 148, 177, 210, 233, 260, 325, 326, 327 y 441.

के उव्वरिआ के इह ण खण्डिआ के ण लुत्तगुरुविहवा।
णहराई वेसिणिओ गणणारेहा उववहन्ति ॥ ४७४ ॥

474

¿Quiénes aquí fueron ultrajados?
¿Quiénes se sintieron decepcionados?
¿Quiénes han perdido mucho dinero?
Tales son los signos por contar que las
cortesanas llevan como si fuesen rasguños.

विरहेण मन्दरेण व हिअअं दुद्धोअहिं व महिऊण।
उम्मूलिआई अच्चो अहं रअणाई व सुहाई ॥ ४७५ ॥

475

¡Ay, tu separación conmovió
mi corazón y arrancó toda felicidad,
como el monte Mandara cuando batió
el Océano de Leche y extrajo las joyas!

El monte Mandara fue el que se utilizó para batir el Océano de Leche, del cual ya se habló en los versos 117, 151 y 388.

उज्जुअरए ण तूसइ वक्कम्मि वि आअमं विअप्पेइ।
एत्थ अहव्वाएँ मए पिए पिअं कहँ णु काअव्वं ॥ ४७६ ॥

476

El placer no lo satisface, me dijo,
y si lo refino, me preguntará quién
me enseñó eso. Entonces ¿cómo podré,
ay, pobre de mí, hacer feliz a mi amado?

वहुविहविलासरसिए सुरए महिलाणं को उवज्झाओ।
सिक्खइ असिक्खिआइँ वि सव्वो णेहाणुबन्धेण ॥ ४७७ ॥

477

Al hacer el amor con múltiples y confusos
placeres, ¿quién es el maestro que instruye
a las mujeres? Uno puede aprender cualquier
cosa simplemente mostrando algo de afecto.

Este verso es una ironía; el maestro enseña las artes amatorias a las mujeres, pero se entiende lo contrario, esto es, que las mujeres son las que llevan la instrucción a los hombres. Según los comentaristas, la muestra de afecto se relaciona con los hombres que caen rendidos a los pies de las mujeres, como es el caso del verso 264.

वण्णवसिए विअत्थसि सच्चं विअ सो तुए ण संभविओ।
ण हु होन्ति तम्मि दिट्ठे सुत्थावत्थाइँ अङ्गाइँ ॥ ४७८ ॥

478

Tal vez, igual que ayer,
debes estar presumiendo.
En realidad, no lo viste,
porque si lo hubieras hecho,
tu cuerpo no estaría sano.

आसण्णविआहदिणे अहिणवबहुसंगमस्सुअमणस्स।
पढमघरिणीअ सुरअं वरस्स हिअए ण संठाइ ॥ ४७९ ॥

479

A medida que se acerca el día de su boda,
sólo piensa en hacer el amor con su nueva
novia. Y es que el amor compartido con su primera
esposa ya no ocupa un lugar en su corazón.

जइ लोकणिन्दिअं जइ अमङ्गलं जइ वि मुक्कमज्जाअं।
पुफ्फवइदंसणं तह वि देइ हिअअस्स णिव्वाणं ॥ ४८० ॥

480

Sí, la gente lo condena;
sí, es muy desafortunado
y se considera muy impropio;
pero la vista de una mujer en flor
llena el corazón de dicha celestial.

जइ ण छिवसि पुफ्फवइँ पुरओ ता कीस वारिओ ठासि।
छित्तो सि चुलचुलन्तेहिँ धाविऊण अम्ह हत्थेहिँ ॥ ४८१ ॥

481

Si no puedo tocar a una
mujer en flor, entonces
¿por qué estás parada frente
a mí, tú que estás prohibida?
Mis trémulas manos te
acarician mientras huyes de mí.

उज्जागरअकसाइअगुरुअच्छी मोहमण्डणविलक्खा।
लज्जइ लज्जालुइणी सा सुहअ सहीहिँ वि वराई ॥ ४८२ ॥

482

Con sus ojos rojos y cansada al despertar,
llena de pena por haberse vuelto hermosa
en vano; pobrecita, ella se avergüenza,
querida, incluso delante de sus amigas.

ण वि तह अइगरुएण वि तम्मइ हिअए भरेण गब्भस्स।
जह विपरीअणिहुअणं पिअम्मि सोणहा अपाबन्ती ॥ ४८३ ॥

483

La nuera carga una pena en su corazón, no sólo porque lleva a su hijo, aunque pesado, en el vientre sino también porque no puede hacer el amor con su esposo.

अगणिअजणाववाअं अवहत्थिअगुरुअणं वराईए।
तुह गलिअदंसणाए तीए वलिऊण चिरं रुण्णं ॥ ४८४ ॥

484

Escuchó los chismes,
corrió a la casa de sus padres;
pobre mujer, cuando
la esperanza de verte
desapareció, lloró
durante mucho tiempo.

हिअअं हिअए णिहिअं चित्तालिहिअ व्व तुह मुहे दिट्ठी।
आलिङ्गणरहिआईं णवरं खिज्जन्ति अङ्गाईं ॥ ४८५ ॥

485

Mi corazón habita en tu corazón,
mi mirada se enclava en tu rostro
como si estuviese pintado en un cuadro,
mas mi cuerpo mengua sin tus abrazos.

अहअं विओअतणुई दुसहो विरहाणलो चलं जीअं।
अप्पाहिज्जउ किं सहि जाणसि तं चेव जं जुत्तं ॥ ४८६ ॥

486

¡Amiga, su ausencia me ha dejado
sin fuerzas, insoportable es el fuego
de la separación, la vida es una locura!
¿Qué puedo decirte?
¡Sólo tú conoces lo que es correcto!

तुह विरहुज्जागरओ सिविणे वि ण देइ दंसणसुहाईं।
वाहेण जहालोअणविणोअणं से हअं तं पि ॥ ४८७ ॥

487

Como no duerme cuando
estás separado de ella,
se priva de verte en sus sueños
y sus lágrimas arrasan
el pasatiempo de vigilarte.

अण्णावराहकुविओ जह तह कालेण गच्छइ पसाअं।
वेसत्तणावराहे कुविअं कहँ तं पसाइस्सं ॥ ४८८ ॥

488

El que se enoja por culpa
de otros en ese momento
encuentra paz; pero ¿cómo
se podrá calmar al que está
enojado sólo por culpa del odio?

दीससि पिआणि जम्पसि सब्भावो सुहअ एत्तिओ व्वेअ।
फालेइऊण हिअअं साहसु को दावए कस्स ॥ ४८९ ॥

489

Te apareces y aun así me hablas
cariñosamente. Pero, querido,
¿ésta es tu manera de comportarte?
Porque ¿quién rompería un corazón
y después de roto todavía se aparece?

उअअं लहिऊण उत्ताणिआणणा होन्ति के वि सविसेसं।
रित्ता णमन्ति सुइरं रहट्टघडिअ व्व कापुरिसा ॥ ४९० ॥

490

Cuando están llenas de agua,
se balancean en lo alto.
Cuando están vacías, se cuelgan
largo tiempo. Los cobardes
son como las ánforas de la noria.

भग्गपिअसंगमं केत्तिअं व जोणहा जलं णहसरम्मि।
चन्दअरपणालणिज्झरणिवहपडन्तं ण णिट्ठाइ ॥ ४९१ ॥

491

Aún no se detiene el flujo de luz
proveniente de la luna,
cual cascada de rayos
hacia el estanque,
y que me impide
estar con mi amado.

सुन्दरजुआणजणसंकुले वि तुह दंसणं विमग्गन्ती।
रण्णे व्व भमइ दिट्ठी वराइआए समुव्विग्गा ॥ ४९२ ॥

492

Incluso en medio de una
multitud de guapos jóvenes,
la mirada de la pobre muchacha
vaga inquieta, como en un
desierto, tratando sólo de verte.

अइकोवणा वि सासू रुआविआ गअवईअ सोणहाए।
पाअपडणोण्णआए दोसु वि गल्लिएसु वलएसु ॥ ४९३ ॥

493

Cuando a la nuera, alejada
de su esposo, se le cayeron
ambos brazaletes mientras
se inclinaba para tirarse a sus pies,
su suegra, aunque enojona,
no pudo contener sus lágrimas.

रोवन्ति व्व अरण्णे दूसहरइकिरणफंससंतत्ता।
अइतारइल्लिविरुण्हिं पाअवा गिम्हमज्झणहे ॥ ४९४ ॥

494

Con el fuerte canto de los grillos,
los árboles del bosque parecen llorar,
porque renacen al contacto de los
vehementes rayos del sol
para sufrir el mediodía del verano.

पढमणिलीणमहुरमहुलोहल्लालिउलबद्धझंकारं।
अहिमअरकिरणणिउरम्बचुम्बिअं दलइ कमलवणं ॥ ४९५ ॥

495

Cuando las miríadas de rayos
del sol besan el bosque de lotos,
florece éstos y zumban
los enjambres de abejas que vuelan
deseando su dulce néctar.

गोत्तक्खलणं सोऊण पिअअमे अज्ज तीअ छणदिअहे।
वज्झमहिसस्स माल व्व मण्डणं उअह पडिहाइ ॥ ४९६ ॥

496

¡Mira, después de que su marido la llamó con
el nombre de su amante, los adornos que había
colocado para la fiesta se esfumaron
repentinamente, como las guirnaldas
en la cabeza de un búfalo sacrificial!

महमहइ मलअवाओ अत्ता वारेइ मं घरा पेन्तिं।
अङ्कोल्लपरिमलेण वि जो खु मुओ स मुओ व्वेअ ॥ ४९७ ॥

497

Mi suegra no me deja salir a oler
el viento perfumado de *malaa*
que sopla fuerte, pero quien
muere oliendo la fragancia del
ānkolla muere igual.

En este verso, la suegra teme que el viento perfumado de los árboles de sándalo de la montaña Malaa (en sánscrito Malaya) cause dolor a su nuera y le recuerde a su esposo ausente. Sin embargo, la nostalgia despierta porque la fragancia del árbol *ānkolla* (en sánscrito *ānkoṭa*, *Alangium hexapetalum*), plantado en su casa, basta para sufrir por su amado.

मुहपेच्छओ पई से सा वि हु सविसेसदंसणुम्मइआ।
दो वि कअत्था पुहइँ अमहिलपुरिसं व मण्णन्ति ॥ ४९८ ॥

498

Su mirada contempla su rostro, y ella,
mirándolo, se embriaga de locura;
ambos enteramente entregados, ya no
hay para ellos otro hombre o mujer en la tierra.

खेमं कन्तो खेमं जो सो खुज्जम्बओ घरहारे।
तस्स किर मत्थआओ को वि अणत्थो समुप्पणो ॥ ४९९ ॥

499

¿Estás bien? ¿Por qué estaría bien?
El árbol de mango está curvado
en la puerta de mi casa,
me dicen que algo malo está saliendo
de su parte superior.

El verso explica que el árbol de mango florece en la primavera, pero, para una mujer enamorada que no ve a su amado regresar, no lo hace. Sin embargo, cuando ve la parte superior del árbol y contempla sus brotes, la mujer se llena de pena y dolor, pues sabe que su amado no volverá, posiblemente porque ya falleció.

रसिअजणहिअदइए कइवच्छलपमुहसुकइणिम्मइए।
सत्तसअम्मि समत्तं पच्चमँ गाआसअं एअं ॥ ५०० ॥

500

Aquí termina la quinta centuria
de siete del *Sattasāi*
compuesto por grandes poetas
sublimes, antologados por
Kaivacchala, tan queridos y refinados
para el corazón de las personas.

Este colofón no sólo está contemplado en el cuerpo de los versos, sino que lleva el número 500, cosa que no pasó con los anteriores colofones. Además, concuerda con la edición crítica de Weber.

आउच्छणविच्छाअं जाआइ मुहं णिअच्छमाणेण।
पहिण्ण सोअणिअलाविण्ण गन्तुं व्विअ ण इट्ठं ॥ ५०१ ॥

501

Cautivo por la zozobra, el viajero
ya no quiere partir cuando
ve palidecer el rostro de su esposa
al momento de su despedida.

सूईवेहे मुसलं विच्छुहमाणेण दड्डलोणेण।
एक्कगामे वि पिओ समअं अच्छीहिं वि ण दिट्ठो ॥ ५०२ ॥

502

Debido a la gente miserable,
que blande un simple palo
con punta, ni siquiera con ojos
indiferentes puedo mirar a mi amada,
aunque vivamos en el mismo pueblo.

La frase *sūīvehe musalaṃ vicchuhamaṇeṇa daddhaloṇa*, la cual traduzco como “debido a la gente miserable, que blande un simple palo con punta...”, se refiere a las personas que dicen muchos chismes. Por ello, el amado ve a su amada con mirada indiferente y no puede, como a él le gustaría, hablarle a su corazón, pues los chismes y los rumores se lo impiden.

अज्जं वि ताव एक्कं मा मं वारेहि पिअसहि रुअन्ति।
कल्लिं उण तम्मि गए जइ ण मुआ ता ण रोइस्सं ॥ ५०३ ॥

503

Ahora, querida amiga,
te pido me dejes
sollozar en este momento.
Al amanecer, cuando se marche,
si es que aún no he muerto,
¡ya no lloraré más!

एहि त्ति वाहरन्तम्मि पिअअमे उअह ओणअमुहीए।
विउणावेट्ठिअजहणत्थलाइ लज्जोणअं हसिअं ॥ ५०४ ॥

504

Cuando su marido le dijo:
“ven a la cama”, ella volteó

al otro lado con una sonrisa
avergonzada y se envolvió la falda
dos veces alrededor de sus muslos.

मारेसि कं ण मुद्धे इमेण रत्तन्ततिक्खविसमेण ।
भुलआचावविणिग्गअतिक्खअरद्धच्छिभल्लेण ॥ ५०५ ॥

505

¿A quién asesinas, muchacha,
con esta saeta: tu cómplice
es tu mirada, que brilla con
el arco de tu ceja, agudo
y cruel por su borde ardiente?

तुह दंसणे सअण्हा सद्दं सोऊण णिग्गदा जाइँ ।
तइ वोलीणे ताइँ पआइँ वोढव्विआ जाआ ॥ ५०६ ॥

506

Al sonido de tus palabras,
salió corriendo de su casa
por el deseo de verte.
Cuando pasaste, tuvieron
que meterla de nuevo.

ईसामच्छररहिण्हिँ णिव्विआरेहि मामि अच्छीहिँ ।
एण्हिँ जणो जणम्मिव णिरिच्छए क्हँ ण झिज्जामो ॥ ५०७ ॥

507

Tía, ahora me contempla
con sus ojos serios,
sin vestigio de celos o enojo,
como si fuese cualquier persona.
¿Cómo puedo dejar de sufrir?

वाउद्धअसिचयविहाविओरुदिट्ठेण दन्तमग्गेण ।
वहुमाआ तोसिज्जइ णिहाणकलसस्स व मुहेण ॥ ५०८ ॥

508

La madre de la joven novia
se regocija al ver sus mordidas,

que el viento descubre
al levantarle su vestido
como si fuese la revelación
de una olla con oro.

हिअअम्मि वससि ण करेसि मण्णुअं तह वि णेहभरिण्हिं।
सङ्किज्जसि जुअइसुहावगलिअधीरेहिं अम्हेहिं ॥ ५०९ ॥

509

Habitas en mi corazón,
no te enojas, te amo
demasiado; pero con nuestra
paciencia estropeada
por nuestra conducta púber,
sospecho de tu infidelidad.

अण्णं पि किं पि पाविहिसि मूढ मा तम्म दुक्खमेत्तेण।
हिअअ पराहीणज्जणं मग्गन्त तुह केत्तिअं एअं ॥ ५१० ॥

510

¡Tonto corazón, hallarás
a otra persona que no te asesine
por un simple desengaño!
¿Es tan infernal amar a alguien
que ama a otra persona?

वेसो सि जीअ पंसुल अहिअअरं सा हु वल्लहा तुज्झ।
इअ जाणिऊण वि मए ण ईसिअं दड्ढपेम्मस्स ॥ ५११ ॥

511

¡Qué desgraciado eres,
cuanto más te detesta una mujer
más te gusta; aunque sé que esto
es verdad, no hay nada que
pueda hacer con este maldito amor!

Este verso entreteteje amores desafortunados, porque el héroe es un hombre vil que está vinculado a otro hombre que ha tomado a una heroína que no le corresponde.

सा आम सुहअ गुणरूअसोहिरी आम णिग्गुणा अ अहअं।
भण तीअ जो ण सरिसो किं सो सब्बो जणो मरउ ॥ ५१२ ॥

512

¡Sí, mi amor, ella brilla por su belleza
y sus virtudes, y sí, yo no valgo nada!
Dime: ¿acaso todas las personas que
no son sus amigos abrazarán la muerte?

सन्तमसन्तं दुक्खं सुहं च जाओ घरस्स जाणन्ति।
ता पुत्तअ महिलाओ सेसाओ जरा मणुस्साणं ॥ ५१३ ॥

513

¡Hijo mío, las mujeres son quienes
conocen lo bueno y lo malo, la felicidad
y la infelicidad del hogar; pero otras
son la perdición de las personas!

हसिपुहिं उवालम्भा अच्चुपचारेहिं खिज्जिअव्वाइं।
अंसूहिं मण्डणाइं एसो मग्गो सुमहिलाणं ॥ ५१४ ॥

514

El camino de las excelsas
doncellas es sonrisas en vez
de reproches, cortesía
en vez de agravios
y lágrimas en vez de peleas.

उल्लावो मा दिज्जउ लोअविरुद्धं त्ति णाम काऊण।
समुहापडिए को उण वेसे वि दिट्ठि ण पाडेइ ॥ ५१५ ॥

515

No nos deben ver platicar porque
la gente lo desaprueba. Pero
¿qué se puede hacer si pones
los ojos en una persona que detestas
cuando se cruza en tu camino?

साहीणपिअअमो दुग्गओ वि मण्णइ कअत्थमप्पाणं।
पिअरहिओ उण पुहविं वि पाविउण दुग्गओ च्चेअ ॥ ५१६ ॥

516

Aunque una persona sea pobre,
 si tiene un amado o amada,
 se le juzga feliz; pero sin su amada
 o amado, se le juzga infeliz;
 sí, así lo considera el mundo entero.

किं रुवसि किं अ सोअसि किं कुप्पसि सुअणु एकमेक्कस्स।
 पेम्मं विसं व विसमं साहसु को रुन्धिउं तरइ ॥ ५१७ ॥

517

¿Por qué lloras, hermosa?
 ¿Por qué sufres?
 ¿Por qué te molestas
 con cualquier persona?
 El amor es como un veneno;
 dime, ¿quién puede pararlo?

ते अ जुआणा ता गामसंपआ तं च अम्ह तारुणं।
 अक्खाणअं व लोओ कहेइ अम्हे वि तं सुणिमो ॥ ५१८ ॥

518

Son jóvenes, las bendiciones
 de la vida en el pueblo son
 nuestros días de juventud.
 Ahora la gente hace un cuento
 de hadas y nosotros lo escuchamos.

वाहोहभरिअगण्डाहराएँ भणिअं विलक्खवहसिरीए।
 अज्ज वि किं रूसिज्जइ सवहावत्थं गअं पेम्मं ॥ ५१९ ॥

519

Miles de lágrimas corrían por sus
 mejillas y labios cuando, con una
 sonrisa temerosa, preguntó: ¿por qué
 sigo molesta cuando nuestro amor
 ha llegado a la etapa de jurar confianza?

वणअघअलिप्पमुहिँ जो मं अइआअरेण चुम्बन्तो।
 एणिहँ सो भूसणभूसिअं पि अलसाअइ छिवन्तो ॥ ५२० ॥

520

Aquel que con intensa ternura
me besó, aun cuando tenía
mi rostro untado de *ghaa*,
ahora lucha por tocarme,
aun cuando esté adornada con joyas.

En el verso 22 ya se habló del *ghaa*. En este verso se hace referencia a un hombre que se acaba de casar y ya desea hacer el amor con su esposa.

णीलपडपाउअङ्गी त्ति मा हु णं परिहरिज्जासु।
पट्टंसुअं पि णद्धं रअम्मि अवणिज्जइ च्चेअ ॥ ५२१ ॥

521

No te alejes de ella pensando
que su ropa de seda azul cubre
su cuerpo. Cuando comiencen
a hacer el amor, poco a poco
se irá despojando de ella.

सच्चं कलहे कलहे सुरआरम्भा पुणो णवा ह्योन्ति।
माणो उण माणंसिणि गरुओ पेम्मं विणासेइ ॥ ५२२ ॥

522

Después de cada pelea, es verdad,
el placer del amor tiene un nuevo
sabor. Pero, mujer orgullosa,
demasiado orgullo puede destruirlo.

माणुम्मत्ताइ मए अकारणं कारणं कुणन्तीए।
अहंसणेण पेम्मं विणासिअं पोढवाएण ॥ ५२३ ॥

523

Loco de celos,
siempre en busca
de un pretexto tonto,
rehusándome
a sus palabras,
he destruido el amor.

अणुऊलं विअ वोत्तुं बहुवल्लह वल्लहे वि वेसे वि।
कुविअं अ पसाएउं सिक्खइ लोओ तुमाहित्तो ॥ ५२४ ॥

524

¡Querido, la gente puede
aprender de ti cómo hablar con
los amigos y con los enemigos y a
tranquilizar a los que están enojados!

लज्जा चत्ता सीलं अ खण्डिअं अजसघोसणा दिण्णा।
जस्स कएणं पिअसहि सो च्चेअ जणो जणो जाओ ॥ ५२५ ॥

525

Abandoné toda modestia, dejé todas
las virtudes, mi vergüenza en los labios
por ella, querido amigo; ahora me he
convertido en cualquier persona.

हसिअं अदिट्ठदन्तं भमिअमणिक्कन्तदेहलीदेसं।
दिट्ठमणुक्खित्तमुहं एसो मग्गो कुलवहूणं ॥ ५२६ ॥

526

Reírse sin mostrar los dientes,
caminar sin cruzar el umbral
de la puerta, mirar sin levantar
la cara; ésta es la manera de
comportarse de las muchachas de familia.

धूलिमइलो वि पङ्कङ्किओ वि तणरइअदेहभरणो वि।
तह वि गइन्दो गरुअत्तणेण ढक्कं समुव्वहइ ॥ ५२७ ॥

527

Aunque esté sucio de polvo
y lodo, aunque sólo la hierba
nutra su cuerpo, el elefante
proclama su propia grandeza.

En la frase *gaindo garuattaṇeṇa dakkam samuvvabhai*, que traduzco como “el elefante proclama su propia grandeza”, literalmente significa “el elefante porta su propio tambor”. La parte más importante

de esta frase en m̄hārāṣṭrī se centra en el sentido de la imagen que representa el “tambor”, pues al portarlo el elefante puede proclamar su propia grandeza.

करमरि कीस ण गम्मइ को गव्वो जेण मसिणगमणा सि।
अद्दिद्वदन्तहं सिरीअ जम्पिअं चोर जाणिहिसि ॥ ५२८ ॥
528

“¿Por qué no intentas escapar? ¿Por qué tan confiada? ¿Qué te mantiene tan calmada?”
La esposa del arquero respondió con una sonrisa: “Pronto lo descubrirás, ladrón”.

Este verso es muy interesante porque posiblemente hace referencia a un diálogo entre Sītā y su captor Rāvaṇa, a quien pronto llegará a matarlo el héroe y arquero Rāma. Ésta podría ser una alusión a la obra épica del *Rāmāyāna*.

थोरंसुएहिं रुणं सवत्तिवग्गेण पुफ्फवइआए।
भुअसिहरं पइणो पेच्छऊण सिरलगगतुप्पलिअं ॥ ५२९ ॥
529

Las otras esposas derramaron un mar de lágrimas cuando vieron, en el hombro del marido, unguento de *ghaa* de la cara de su esposa en flor.

Al igual que en los versos 22 y 520, aquí se habla de la importancia sexual que tiene el unguento del *ghaa*.

लोओ जूरइ जूरउ वअणिज्जं होइ होउ तं णाम।
एहि णिमज्जसु पासे पुफ्फवइ ण एइ मे णिद्दा ॥ ५३० ॥
530

Si la gente se enoja, que se enoje;
si la gente es insolente, que lo sea;
a quién le importa. Ven, mujer en flor,
olvida tu periodo; acurrúcate a mi lado,
que no puedo dormir.

Al igual que los versos 22, 520 y 529, éste refleja la misma situación de desear a una mujer en su periodo menstrual.

जं जं पुलण्मि दिसं पुरओ लिहिओ व्व दीससे तत्तो ।
तुह पडिमापडिवाडिं वहइ व सअलं दिसाअक्कं ॥ ५३१ ॥

531

A cualquier parte del cielo que mire
surges delante de mí como si estuvieses
pintado; toda la bóveda celeste parece
traerme una cadena de imágenes tuyas.

ओसरइ धुणइ साहं खोक्खामुहलो पुणो समुल्लिहइ ।
जम्बुफलं ण गेणइ भमरो त्ति कई पढमडक्को ॥ ५३२ ॥

532

El mono roza el fruto *jambū*,
salta, sacude la rama,
gruñe con fuerza, pero no se atreve
a arrancarlo, porque se parece
a una abeja que una vez lo picó.

El árbol *jambū* (se escribe igual en sánscrito) se conoce como jambolán o ciruelo de Java (*Eugenia jambolana* o *Syzygium cumini*).

ण छिवइ हत्थेण कई कण्डूइभएण पत्तलणुउञ्जे ।
दरलम्बिअगोच्छकइकच्छुसच्छअं वाणरीहत्थं ॥ ५३३ ॥

533

En el arbusto de hojas, un mono,
por miedo, no toca con su mano
la mano de la mona porque
se parece al colgante ramo
ponzoñoso de la planta *kaikacchu*.

La planta *kaikacchu* (*Mucuna pruritus*) es muy ponzoñosa. De aquí que el mono no quiera tocar la mano de la mona.

सरसा वि सूसइ च्चिअ जाणइ दुक्खइँ मुद्धहिअआ वि ।
रत्ता वि पण्डुर च्चिअ जाआ वराई तुह विओए ॥ ५३४ ॥

534

Con tu separación, la pobre
muchacha, aunque muere
por amor, su corazón inocente
aprende a sufrir, y aunque arda
de pasión, comienza a palidecer.

आरुहइ जुण्णअं खुज्जअं वि जं उअह वल्लरी तउसी।
णीलुप्पल्लपरिमलवासिअस्स सरअस्स सो दोसो ॥ ५३५ ॥

535

¡Mira, la enredadera *tausi* se
envuelve trepando el árbol viejo
torcido; es culpa del otoño lleno
de aromas y fragancias de lotos azules!

La enredadera *tausi* (en sánscrito *trapusi*) se conoce como coloquín-
tida (*Cucumis colocynthis*).

उप्पहपहाविअजणो पविजिम्हिअकलअलो पअहतूरो।
अव्वो सो चेअ छणो तेण विणा गामडाहो व्व ॥ ५३६ ॥

536

La gente corre por el mal camino,
hace bulla por todas partes, golpean
muy fuerte los tambores: el ruido normal
de una fiesta. Pero, ay, sin él
me parece que la aldea se incendia.

उल्लावन्तेण ण होइ कस्स पासट्टिण्ण ठड्डेण।
सङ्का मसाणपाअवलम्बिअचोरेण व खलेण ॥ ५३७ ॥

537

¿Quién no se espantaría
cuando un malvado
se queda parado a su lado
como un ladrón colgado
del árbol del crematorio?

असमन्तगुरुअकज्जे एण्हिँ पहिए घरं णिअत्तन्ते।
णवपाउसो पिउच्छा हसइ व कुडअट्टहासेहिँ ॥ ५३८ ॥
538

¡Tía, el viajero se apresura
a llegar a su hogar dejando
su negocio a medias porque
comienza el monzón con sus blancas
flores *kudatta* que parecen burlarse
de él con blancas sonrisas!

Este verso contiene una de las imágenes más bellas de la lírica india. Las blancas sonrisas se comparan con las flores blancas *kudatta* (en sánscrito *kuṭaja*), que brotan durante la temporada del monzón y se consideran mensajeras del amor; de aquí su participación e importancia en el verso. Además, las blancas sonrisas podrían referirse a las sonrisas de la esposa que espera a su marido.

ददृण उण्णामन्ते मेहे आमुक्कजीविआसाए।
पहिअघरिणीअ डिम्मो ओरुण्णमुहीअ सच्चविओ ॥ ५३९ ॥
539

Cuando vio las nubes que se amontonaban
en el occidente, la esposa del viajero,
que había perdido toda esperanza de vida,
comenzó a adornar su cuerpo mientras
sus lágrimas corrían por su rostro.

अविहवलक्खणवलअं ठाणं गेन्तो पुणो पुणो गलिअं।
सहिस्तथो च्चिअ माणंसिणीअ वलआरओ जाओ ॥ ५४० ॥
540

Para asegurarse de que no se veía
como una viuda, sus amigas
muchas veces le pusieron brazaletes
a la muchacha enojada,
como si fuesen vendedoras de pulseras.

पहिअवहू विवरन्तरगलिअजलोले घरे अणोल्लं पि।
उदेसं अविरअवाहसलिलणिवहेण उल्लेइ ॥ ५४१ ॥

541

Mientras la lluvia goteaba a través de
las fisuras del techo, la esposa del viajero,
con su incesante flujo de lágrimas, mojó
el último espacio seco de la casa.

जीहाइ कुणन्ति पिअं होन्ति अ हिअअम्मि णिच्चुइँ काउं ।
पीडिज्जन्ता वि रसं जणन्ति उच्छू कुलीणा अ ॥ ५४२ ॥

542

La caña de azúcar y las buenas
personas producen dulzura al paladar,
logran crear placer y felicidad
en el corazón, generan sabor y afecto,
aun cuando las opriman y acosen.

दीसइ ण चूअमउलं अत्ता ण अ वाइ मलअगन्धवहो ।
पत्तं वसन्तमासं साहइ उक्कण्ठिअं चेअं ॥ ५४३ ॥

543

El retoño del mango, suegra, aún no
aparece ni sopla el viento *malaa*;
es mi alma, llena de pasión,
la que anuncia la llegada de la primavera.

Del viento *malaa* (en sánscrito *malaya*) se habló en el verso 497.

अम्बवणे भमरउलं ण विणा कज्जेण ऊसुअं भमइ ।
कत्तो जलणेण विणा धूमस्स सिहाउ दीसन्ति ॥ ५४४ ॥

544

En la arboleda de mangos,
los enjambres de abejas
están excitados sin razón:
¿dónde se ha visto humo sin fuego?

En este verso se colige que el humo es señal de que hay fuego, lo que se compara con los árboles de mango, es decir, donde hay árboles de mango seguro habrá enjambres de abejas.

दइअकरग्गहलुलिओ धम्मिल्लो सीहुगन्धिअं वअणं।
मअणम्मि एत्तिअं चिअ पसाहणं हरइ तरुणीणं ॥ ५४५ ॥

545

El cabello trenzado enmarañado
por la mano de su amante y
sus bocas perfumadas con el vino
son los únicos adornos de los amantes
en la fiesta de Maaṇa.

Maaṇa es otro nombre del dios del amor, Kāma. Al igual que los versos 2, 148, 177, 210, 233, 260, 325, 326, 327, 441 y 473, aquí se habla de las cualidades del amor encarnado en este dios.

गामतरुणीओ हिअअं हरन्ति छेआणं थणहरिल्लीओ।
मअणे कुसुम्भरञ्जिअकञ्चुइआहरणमेत्ताओ ॥ ५४६ ॥

546

Las muchachas de los pueblos,
con sus senos turgentes, sólo
se ponen delicadas blusas color
del azafrán y arrebatan el corazón
de los jóvenes durante la fiesta de Maaṇa.

Vuelve aparecer el nombre de Maaṇa en este verso, al igual que en el anterior.

आलोअन्त दिसाओ ससन्त जम्भन्त गन्त रोअन्त।
मुच्छन्त पडन्त खलन्त पहिअ किं ते पउत्थेण ॥ ५४७ ॥

547

Viajero, ¿por qué te fuiste de tu hogar,
si todo lo que haces es contemplar
el cielo, suspirar, bostezar, llorar,
desmayarte, tropezar y caer?

Todos estos síntomas anuncian que el viajero sigue enamorado de su amada.

देदृण तरुणसुरअं विविहविलासेहिं करणसोहिल्लं ।
दीओं वि तग्गअमणो गअं पि तेल्लं ण लक्खेइ ॥ ५४८ ॥

548

La lámpara estaba tan absorta
en contemplar a la joven pareja
juguetonamente haciendo el
amor en diferentes posiciones
que no se percató del aceite
que se estaba consumiendo.

पुणरुत्तकरप्फालणमुहअतडुल्लेहणवड्ढणसआइं ।
जुहाहिवस्स माए पुणो वि जइ णम्मआ सहइ ॥ ५४९ ॥

549

¡Madre! ¿Qué me importa
si el Nammaā permite que el toro
y el elefante golpeen cientos
de veces con sus cuernos,
raspen y aprieten ambas riberas?

El río sagrado Nammaā (en sánscrito Narmadā) es el tercero en mencionarse en esta antología; los otros dos son el Yamunā y el Godāvarī. El Nammaā desemboca en la costa oeste de la India, principalmente en el estado de Gujarāt.

वोडसुणओ विअण्णो अत्ता मत्ता पईं वि अण्णत्थो ।
फलिअं व मोडिअं महिसएण को तस्स साहेउ ॥ ५५० ॥

550

El perro guardián está muerto,
mi suegra está borracha,
mi marido está ausente
y el toro ha roto el cerrojo.
¿Quién se atrevería a cuestionarnos?

सकअग्गहरहसुत्ताणिआणणा पिअइ पिअमुहविइण्णं ।
थोअं थोअं रोसोसहं व उअ माणिणी मइरं ॥ ५५१ ॥

551

¡Mira, la mujer iracunda bebe
gota a gota el licor derramado
de la boca de su amante, que la
levanta sujetando su cabello, como
si fuese el remedio para su enojo!

गिरिसोत्तो त्ति भुअंगं महिसो जीहइ लिहइ संतत्तो।
महिसस्स कण्हवत्थरइज्जरो त्ति सण्यो पिअइ लालं ॥ ५५२ ॥

552

El búfalo, agobiado por el calor,
lame con su lengua a la serpiente,
que la cree un arroyo que baja
de la montaña, y la serpiente bebe
la saliva del búfalo como si fuese
el agua que brota de una piedra negra.

पञ्जरसारिँ अत्ता ण णेसि किं एत्थ रइहराहिन्तो।
वीसम्भजम्पिआइँ एसा लोकाणँ पअडेइ ॥ ५५३ ॥

553

¡Suegra! ¿Por qué no saca al
perico que tiene en la jaula dentro
de su alcoba? Él repite a la gente
los gemidos de su intimidad.

एहमेत्ते गामे ण पडइ भिक्खत्ति कीम मं भणसि।
धम्मिअ करञ्जभञ्जअ जं जीअसि तं पि दे बहुअं ॥ ५५४ ॥

554

¡Hombre honesto, quebrantador
de árboles *karañja*! ¿Por qué
me dices que no te robas las limosnas
de un pueblo tan grande? Es demasiado
tiempo para que sigas viviendo de esto.

El árbol *karañja* ya se mencionó en los versos 121 y 167.

जन्तिअ गुलं विमग्गसि ण अ मे इच्छाइ वाहसे जन्तं।
अणरसिअ किं ण आणसि ण रसेण विणा गुलो होइ ॥ ५५५ ॥

555

¡Mecánico, deseas melaza de mí; tú no operas la máquina de mis deseos, eres tan seco! ¿Acaso no sabes que la melaza no puede existir sin sentimiento?

Este verso presenta un doble sentido del término *rasa*. Por un lado, aparece la voz *anarasia* (en sánscrito *anarasika*) que traduzco aquí como “seco” y que se refiere a una persona que no tiene sentimientos; por el otro, la búsqueda del amor se basa en el flujo de los sentimientos (*rasa*) formulado en la pregunta.

पत्तणिअम्बफंसा ण्हाणुत्तिण्णाएँ सामलङ्गीए।
जलविन्दुएँहिँ चिहुरा रुअन्ति वन्धस्स च भएण ॥ ५५६ ॥

556

Cuando la hermosa mujer terminó de bañarse, su cabello, que conoció el placer de tocar sus caderas, comenzó a llorar gotas de agua, temeroso de ser atado de nuevo por un moño.

गामङ्गणणिअडिअकण्हवक्ख वड तुज्झ दूरमणुलग्गो।
तित्तिल्लपडिक्खकभोइओ वि गामो ण उव्विग्गो ॥ ५५७ ॥

557

¡Árbol *vada*, que das a los patios de las casas sombra cuando la luna aparece, el pueblo encuentra un excelso refugio en ti y no le da miedo, a pesar de que tiene un líder vigilante y cabal!

El árbol *vada* ya se mencionó en el verso 263. Es interesante el contenido de este verso, porque hace énfasis en la complicidad del árbol, bajo cuya sombra los amantes del pueblo se cobijan, a pesar de la estricta vigilancia del líder de la aldea. Por ello, la oscuridad

que brinda este árbol en los patios de las casas, sobre todo en los días en que la luna aparece, lo convierte en el lugar perfecto para que los amantes se encuentren.

सुप्यं ढड्डं चणआ ण भज्जिआ सो जुआ अइक्कन्तो।
अत्ता वि घरे कुविआ भूआणँ व वाइओ वंसो ॥ ५५८ ॥

558

La cesta se redujo a cenizas,
los garbanzos no se han tostado,
mi amado se ha marchado y
la molona de mi suegra
aún está en casa: es como
tocar una flauta para sordos.

पिसुणेन्ति कामिणीणं जललुक्कपिआवऊहणसुहेल्लिं।
कण्डइअकपोलुप्फुल्लणिच्चलच्छीइँ वअणाइँ ॥ ५५९ ॥

559

Con sus ojos encantadores
y grandes, con sus mejillas erizadas
y su cabello lleno de flores,
las amorosas abrazan, por debajo del agua,
a sus amantes en los juegos del amor.

अहिणवपाउसरसिएसु सोहइ सामाइएसु दिअहेसु।
रहसपसारिअगीवाणं णच्चिअं मोरवुन्दाणं ॥ ५६० ॥

560

En los días nublados suenan
los estruendosos truenos del fresco
monzón; la danza de las parvadas
de pavos reales brilla en las colinas
expectantes de amor.

महिसक्खन्धविलग्गं घोलइ सिङ्गाहअं सिमिसिमन्तं।
आहअवीणाइंकारसद्दमुहलं मसअवुन्दं ॥ ५६१ ॥

561

El enjambre de moscos,
sobre los hombros del búfalo,

zumba cuando éste frota sus cuernos
trémulos produciendo un zumbido
como el de la *viṇā* cuando la tañen.

La *viṇā* (en sánscrito *vinā*) es un instrumento musical antecesor del sitar. Es muy famoso porque siempre aparece como un símbolo de la música en la lírica erótica.

रेहन्ति कुमुददलणिच्चलद्विआ मत्तमहुअरणिहाआ।
ससिअरणीसेसपणासिअस्स गण्ठि व्व तिमिरस्स ॥ ५६२ ॥

562

El enjambre de abejas
excitado se posa inerte
sobre los pétalos de los lotos
blancos como si fuesen
oscuras manchas olvidadas
por los rayos de la luna.

उअह तरुकोडराओ णिणक्कन्तं पुंसुआणं रिच्छोल्लिं।
सरए जरिओ व्व दुमो पित्तं इव सलोहिअं वमइ ॥ ५६३ ॥

563

¡Mira, la parvada de cotorros vuela
fuera de las cavidades de los árboles,
como si esos árboles tuvieran fiebre
otoñal y vomitaran sangre y bilis!

Ésta es una comparación en la cual los colores de los cotorros de los árboles representan la sangre y la bilis: el verde de su plumaje es la bilis y el rojo de las plumas de su cuello es la sangre.

धाराधुव्वन्तमुहा लम्बिअवक्खा णिउच्चिअग्गीवा।
वइवेढणसु काआ सूलाहिण्णा व्व दीसन्ति ॥ ५६४ ॥

564

Con sus picos por los que se escurre la lluvia,
con sus alas abatidas, con sus cuellos rígidos,
los cuervos, posados en la cerca
de setos, parecen estar empalados.

ण वि तह अणालवन्ती हिअअं दूमेइ माणिणी अहिअं।
जह दूरविअम्मिअगरुअरोसमज्झत्थभणिण्हिँ ॥ ५६५ ॥

565

No sólo cuando está callada mi orgullosa
mujer atormenta mi corazón, sino
también cuando pronuncia palabras
indiferentes después de una cruel
pelea que duró mucho tiempo.

गन्धं अग्घाअन्तअ पक्ककलम्बाणं वाहभरिअच्छ।
आससु पहिअजुआणअ घरिणिमुहं मा ण पेच्छिहिसि ॥ ५६६ ॥

566

¡Joven viajero, con lágrimas en los ojos,
hinchados por el perfume
de las maduras flores *kalamba*, sé valiente,
volverás a ver el rostro de tu esposa!

Las flores *kalamba* ya se mencionaron en el verso 314.

गज्ज महं चिअ उपरिँ सव्वत्थामेण लोहहिअअस्स।
जलहर लम्बालइअं मा रे मारेहिसि वराइँ ॥ ५६७ ॥

567

¡Nube, trueno con todas tus fuerzas,
pues tengo un corazón de acero;
pero perdona a mi pobre esposa
que, en casa, se ha desatado el pelo,
ya que nunca morirá!

Las mujeres se desataban el cabello cuando tenían relaciones sexuales con otros hombres. Por ello, la súplica del viajero a la nube para que perdone a su esposa. La aseveración “nunca morirá” se refiere al desamor por la ausencia del marido.

पङ्कमइलेण छिरेक्कपाइणा दिण्णजाणुवडणेण।
आणन्दिज्जइ हलिओ पुत्तेण व सालिच्छेत्तेण ॥ ५६८ ॥

568

El agricultor se deleita en los campos
de arroz como si fuese un pequeño
niño sucio de lodo, que sólo bebe
leche y que siempre está gateando.

कहँ मे परिणइआले खलसङ्गो होहिइ त्ति चन्तन्तो।
ओणअमुहो ससूओ रुवइ व साली तुसारेण ॥ ५६९ ॥

569

El grano de arroz, dentro de su espiga y
llorando gotas de rocío, pensó:
“¿por qué se sentará el agricultor
en el granero al momento de mi cosecha?”

संझाराओत्थइओ दीसइ गअणम्मि पडिवआचन्दो।
रत्तदुऊलन्तरिओ थणणहलेहो व्व णववहुए ॥ ५७० ॥

570

La luna *paḍivaā*, en el cielo, oculta
el resplandor del ocaso, como los rasguños
en los senos de la esposa recién casada,
que apenas se traslucen de su vestido escarlata.

Paḍivaā (en sánscrito *pratipaca*) es la luna llena.

अइ दिअर किं ण पेच्छसि आआसं किं मुहा पलोएसि।
जाआइ वहुमूलम्मि अद्धअन्दाण परिवाडिँ ॥ ५७१ ॥

571

¡Oye, cuñado! ¿Por qué buscas
en vano la media luna en el cielo?
¿Acaso no te has percatado
de que tu esposa, en su hombro,
tiene una fila de ellas?

La media luna sugiere una situación de doble sentido, porque las medias lunas que porta la mujer en su hombro aluden a los rasgu-

ños o mordidas de su amante, que tienen esa forma. Ésta es una manera velada de decirle al marido que su mujer lo engaña.

वाआइ किं भणिज्जउ केत्तिअमेत्तं व लिक्खए लेहे।
तुह विरहे जं दुक्खं तस्स तुमं चेअ गहिअत्थो ॥ ५७२ ॥

572

¿Cómo te lo explico
con palabras? Se puede escribir
tan poco en una carta. Pero el dolor
que siento por tu separación
es algo que tú conoces muy bien.

मअणग्गिणो व्व धूमं मोहणपिच्छं व लोअदिट्ठीए।
जोव्वणघअं व मुद्धा वहइ सुअन्धं चिउरभारं ॥ ५७३ ॥

573

El cabello grueso y fragante de la joven
mujer es como la columna de humo
de la llamarada de Maṇa, como el abanico
de pluma de pavo real que distraía los ojos
de la gente y como la bandera de la juventud.

Maṇa es el nombre del dios Kāma. Como en los versos 2, 148, 177, 210, 233, 260, 325, 326, 327, 441, 473 y 546, este verso describe las cualidades del amor encarnado en este dios.

रूअं सिट्ठं चिअ से असेसपुरिसे णिअत्तिअच्छेण।
वाहोल्लेण इमीए अजम्पमाणेण वि मुहेण ॥ ५७४ ॥

574

Bañada de lágrimas,
con sus ojos indiferentes
a cada varón, incluso
sin hablar, el semblante de la
muchacha mostró su belleza.

रुन्दारविन्दमन्दिरमअरन्दाणन्दिआलिउच्छोली।
झणझणइ कसणमणिमेहल व्व महुमासलच्छीए ॥ ५७५ ॥

575

El enjambre de abejas, excitado por
el dulce néctar del loto, tintinea
como el cinturón adornado con piedras
negras de la diosa de la primavera.

La diosa de la primavera y la belleza es Lacchī (en sánscrito Lakṣmī) a quien se hizo referencia en el verso 388.

कस्स करो बहुपुण्णफलेकतरुणो तुहं विसम्मिहइ ।
थणपरिणाहे मम्महणिहाणकलसे व्व पारोहो ॥ ५७६ ॥

576

¿De quién es la mano que, como
las jóvenes ramas que sostiene los frutos,
descansa en los senos redondos,
como los jarros de oro de Mammaha?

Mammaha se refiere al dios Kāma. Como en los versos 2, 148, 177, 210, 233, 260, 325, 326, 327, 441, 473 y 546, este verso describe las cualidades del amor.

चोरा सभअसतण्हं पुणो पुणो पेसअन्ति दिट्ठीओ ।
अहिरक्खिवअणिहिकलसे व्व पोढवइआथणुच्छङ्गे ॥ ५७७ ॥

577

Lascivamente los ladrones,
con miedo y deseo, contemplan
los senos de la esposa del héroe,
como si fuesen las ollas de oro
custodiadas por un dragón.

En este verso resalta la palabra *abi* (en sánscrito se escribe igual), que significa “serpiente”. La traduzco como “dragón” porque en nuestro imaginario este ser fantástico suele custodiar tesoros y princesas, como lo ejemplifica el verso.

उव्वहइ णवतणङ्कुरोमञ्चपसाहिआइँ अङ्गाइँ ।
पाउसलच्छीअ पओहरेहिँ परिपेळ्ळिओ विज्झो ॥ ५७८ ॥

578

La montaña Viñjha está dotada
de un cuerpo decorado por nuevos
brotes de hierba, como si fuesen
vellos erizados, que están excitados
por los senos, igual a nubes llenas
de agua, de la diosa del monzón.

De la montaña Viñjha ya se habló en los versos 70, 115, 116 y 117. Al igual que en los versos 388 y 575, la diosa del monzón y la belleza es Lacchī (en sánscrito, Lakṣmī), quien también lo es de la primavera, verso 575.

आम वहला वणाली मुहला जलरङ्कुणो जलं सिसिरं।
अण्णणईणं वि रेवाइ तह वि अण्णे गुणा के वि ॥ ५७९ ॥

579

Es verdad, algunos ríos poseen
también cadenas de frondosos
bosques, agua fresca y ruidosas
manadas de antílopes *rankuṇo*.
Pero el río Revā tiene más virtudes.

El Revā es el río Nammaā o Narmadā, ya mencionado en el verso 549. Los *ranku* (en sánscrito se escribe igual) son antílopes semejantes a los venados; aún no han sido identificados científicamente.

एह इमीअ णिअच्छह परिणअमात्तूरसच्छहे थणए।
तुङ्गे सप्पुरिसमणोरहे व्व हिअए अमाअन्ते ॥ ५८० ॥

580

¡Ven y contempla sus senos, exuberantes
frutos *mālūra* listos para comerse,
como si fuesen los objetos de deseo
de las personas que se hospedan en su corazón!

Los frutos *mālūra* (en sánscrito se escribe igual) se conocen como membrillo de Bengala. El nombre del árbol es *Aegle marmelos* o

Feronia elephantum; sus hojas se usan en el culto al dios Śiva y su pulpa tiene propiedades medicinales contra la disentería, enfermedad mencionada en el verso 51.

हत्थाहत्थिँ अहमहमिआइ वासागमम्मि मेहेहिँ ।
अव्वो किं पि रहस्सं छणं पि णहङ्गणं गलइ ॥ ५८१ ॥

581

El tiempo del monzón llega como
algo misterioso: aunque esté cubierto
de nubes que se sujetan de la mano,
el horizonte comienza a gotear.

En la lírica india, cuando se acerca la estación del monzón, los amantes se angustian. Las nubes marcan los malos presagios que revelan la ausencia de los amores que permanecieron ocultos hasta ese momento y el sufrimiento se hace más evidente, como lo muestra este verso.

केत्तिअमेत्तं होहिइ सोहग्गं पिअअमस्स भमिरस्स ।
महिलामअणछुहाउलकडक्खविकवेवघेप्पन्तं ॥ ५८२ ॥

582

¿Cuánta felicidad podrá
obtener mi ausente esposo
de las miradas de reojo de las
mujeres deseosas de amor?

णिअधणिअं उवऊहसु कुक्कुडसद्देण झत्ति पडिवुद्ध ।
परवसइवाससङ्किर णिअए वि घरम्मि मा भासु ॥ ५८३ ॥

583

Repentinamente el canto
del gallo te despertó; miras
a tu alrededor angustiado
como si hubieses pasado
la noche en la casa de otra;
no te alarmes, es la tuya:
es tu esposa, abrázala.

खरपवणरअगलत्थिअगिरिऊडावडणभिण्णदेहस्स ।
धुक्काधुक्कइ जीअं व विज्जुआ कालमेहस्स ॥ ५८४ ॥

584

El rayo truena desde las entrañas
de las nubes oscuras, que se desprenden
de la cima de las montañas impulsadas
por la fuerza del viento tempestuoso.

मेहमहिसस्स णज्जइ उअरे सुरचावकोडिभिण्णस्स ।
कन्दन्तस्स सविअणं अन्तं व पलम्बए विज्जू ॥ ५८५ ॥

585

El rayo se cuelga, como las entrañas
del vientre del búfalo, de las nubes,
mugiendo del terror de desprenderse
del extremo del arcoíris.

णवपल्लवं विसण्णा पहिआ पेच्छन्ति चूरुक्खस्स ।
कामस्स लोहिउप्पङ्गराइअं हत्थभल्लं व ॥ ५८६ ॥

586

Los viajeros contemplan, melancólicos,
los nuevos retoños de los árboles de mango,
cual flechas adornadas con ríos
de sangre en las manos de Kāma.

Al igual que los versos 2, 148, 177, 210, 233, 260, 325, 326, 327, 430, 441, 473, 546, 573 y 576, éste habla de las cualidades del dios del amor, Kāma.

महिलाणं चिअ दोसो जेण पवासम्मि गव्विआ पुरिसा ।
दो तिण्णिण जाव ण मरन्ति ता ण विरहा समप्पन्ति ॥ ५८७ ॥

587

Que sus maridos se vayan felices
al extranjero, es culpa
de sus esposas. En el momento
en que dos o tres mueran, nunca
más hablarán de la separación.

वालअ दे वच्च लहुं मरइ वराई अलं विलम्बेण।
सा तुज्झ दंसणेण वि जीवेज्जइ गत्थि संदेहो ॥ ५८८ ॥
588

¡Oh, muchacho, date prisa, deja de esperar,
la pobre muchacha se está muriendo;
todo lo que necesitas es aparecer
en su presencia y ella podría vivir!

तम्मिरपसरिअहुअवहजालिपलीविए वणाहोए।
किसुअवणन्ति कलिऊण मुद्धहरिणो ण णिक्कमइ ॥ ५८९ ॥
589

Mientras las llamas enrojeadas del fuego
quemán la tierra en los linderos del bosque,
el ciervo ingenuo no escapa y piensa:
“En verdad, éste es un bosque de flores *kim'sua*”.

En realidad el ciervo ingenuo confunde el fuego con las flores *kim'sua* (*Butea frondosa*, en sánscrito *kim'suka*), las cuales son de color naranja-rojo, y se producen en largo racimos.

णिहुअणसिप्यं तह सारिआइ उल्लाविअं म्ह गुरुपुरओ।
जह तं वेलं माए ण आणिमो कत्थ वच्चामो ॥ ५९० ॥
590

¡Mamá, el perico repitió delante
de sus papás el elogio de mi arte de amar;
en ese momento no supe
qué hacer ni dónde meterme!

पच्चग्गफूल्लदलुल्लसन्तमअरन्दपाणलेहलओ।
तं गत्थि कुन्दकलिआइ जं ण भमरो महइ काउं ॥ ५९१ ॥
591

Ansiosa de saborear su dulce néctar,
la abeja no puede libar
el tierno capullo de las flores *kunda*.

Las flores *kunda* ya se mencionaron en el verso 426.

सो को वि गुणाइसओ ण आणिमो मामि कुन्दलइआए।
अच्छीहिँ च्चिअ पाउं अहिलस्सइ जेण भमरेहिँ ॥ ५९२ ॥

592

¡Tía, debe de haber algo muy especial,
que no conocemos, en las flores *kunda*,
ya que las abejas desean
beberlas hasta con sus ojos!

Una vez más, las flores *kunda* se mencionan en este verso, al igual que en el 426 y el 591.

एक च्चिअ रूअ गुणं गामणिधूआ समुव्वहइ।
अणिमिसणअणो सअलो जीए देवीकओ गामो ॥ ५९३ ॥

593

¡La hija del jefe de la aldea
posee virtudes y belleza tales
que a todos los hombres de la aldea
los ha convertido en dioses
incapaces de parpadear!

मण्णे आसाओ च्चिअ ण पाविओ पिअअमाहररसस्स।
तिअसेहिँ जेण रअणाअराहि अमअं समुद्धरिअं ॥ ५९४ ॥

594

Considero que los dioses nunca
probarán la ambrosía
de los labios del ser amado,
sólo la que se ha extraído
del batido del Océano de Leche.

Una vez más se menciona el mito del Océano de Leche, al igual que en los versos 117, 151 y 475.

आअण्णाअड्ढिअणिसिअभल्लमम्महआइ हरिणीए।
अदंसणो पिओ होहिइ त्ति वल्लिउं चिरं दिट्ठो ॥ ५९५ ॥

595

Afligido por la aguda flecha,
lanzada desde el arco

estirado hasta la oreja, la gacela,
ve a su amada entre largos temblores
y piensa: “No te volveré a ver”.

विसमद्विअपिकेक्कम्वदंसणे तुज्झ सत्तुघरिणीए।
को को ण पत्थिओ पहिआणं डिम्भे रुअन्तम्मि ॥ ५९६ ॥

596

¿Cuántos, entre los viajeros,
no han pedido ayuda a la esposa
de su rival cuando su hijo lloraba
tras ver el único fruto del mango
en una rama inaccesible?

मालारी ललिउल्लुलिअवाहुमूलेहिँ तरूणहिअआईँ।
उल्लूरइ सज्जुल्लूरिआईँ कुसुमाईँ दावेन्ती ॥ ५९७ ॥

597

Cuando levantó sus encantadores
brazos para mostrar las guirnaldas
de flores recién cortadas, la florista
arrancó los corazones de los jóvenes.

मज्झो पिओ कुअण्डो पल्लिजुआणा सवत्तीओ।
जह जह वड्ढन्ति थणा तह तह झिज्जन्ति पञ्च वाहीए ॥ ५९८ ॥

598

Mientras los senos de la mujer
recién casada alcanzan su plenitud,
la mano del cazador se ocupa de cinco cosas:
su cintura delgada, su amante, su arco,
la juventud de la aldea y sus concubinas.

मालारीए वेल्लहलवाहुमूलावलोअणसअण्हो।
अलिअं पि भमइ कुसुमग्घपुच्छिरो पंसुलजुआणो ॥ ५९९ ॥

599

Ansioso de contemplar los hermosos
miembros de la tejedora de guirnaldas,
el joven amable está a su alrededor

con la excusa de preguntarle
los precios de las flores.

रसिअजणहिअदइए कइवच्छलपमुहसुकइणिम्मइए।
सत्तसअम्मि समत्तं सट्ठं गाहासअं एअं ॥ ६०० ॥

600

Aquí termina la sexta centuria
de versos del *Sattasāi*
compuestos por grandes poetas
sublimes, antologados por
Kaivacchala, tan queridos y refinados
para el corazón de las personas.

A diferencia de los primeros cuatro colofones, éste no sólo está contemplado dentro del cuerpo de los versos, sino que lleva el número 600, al igual que el colofón anterior. Esto también concuerda con la edición crítica de Weber.

अकअण्णुअ घणवण्णं घणवण्णन्तरिअतरणिअरणिअरं।
जइ रे रे वाणीरं रेवाणीरं पि णो भरसि ॥ ६०१ ॥

601

¡Insensato, si tú no puedes
recolectar los juncos, oscuros
como las nubes, y si el follaje
pesado oscurece las miríadas
de los rayos del sol, no recordarás
las aguas del río Revā!

En el verso 579 ya se mencionó el río Revā; éste es también el nombre de la poetisa que escribió los versos 87 y 90.

मन्दं पि ण आणइ हलिअणन्दणो इह हि डड्ढगामम्मि।
गहवइसुआ विवज्जइ अवेज्जए कस्स साहामो ॥ ६०२ ॥

602

El hijo del labrador no tiene
nada, aquí en este pueblo

miserable no hay un médico,
y la hija del jefe de la aldea
se está muriendo.
¿A quién le hablamos?

एककमपरिरक्वणपहारसंमुहे कुरङ्गमिहुणम्मि।
वाहेण मण्णुविअलन्तवाहधोअं धणुं मुक्कं ॥ ६०३ ॥

603

Cuando los antílopes se pararon
ante las flechas, cubriéndose
uno al otro, al cazador, inundado
de lágrimas por la melancolía,
se le cayó de las manos su arco.

ता सुहअ विलम्ब खणं भणामि कीअ वि कएण अलमहवा।
अविआरिअकजारम्भआरिणो मरउ ण भणिस्सं ॥ ६०४ ॥

604

¡Espera un momento,
hermoso, tengo un mensaje
para ti, o tal vez no;
ella comienza a actuar sin razón,
que esté muerta sería lo mejor;
no insistas, no te diré nada!

भोइणिदिण्णपहेणअचक्खिअदुस्सिक्खिओ हलिअउत्तो।
एत्ताहे अण्णपहेणआणं छीवोह्लअं देइ ॥ ६०५ ॥

605

El hijo del labrador está muy
mimado por los pastelillos
que la esposa del recaudador
de impuestos le ha dado
para comer. Ahora hace “mmm”
cuando huele los pastelillos de otros.

पच्चूसमऊहावलिपरिमलणसमूससन्तवत्ताणं।
कमलाणं रअणिविरमे जिअलोकसिरी महम्महइ ॥ ६०६ ॥

606

Cuando cae la noche huele
por todas partes al delicioso
perfume, que cautiva al mundo,
de los lotos florecientes
cuando al amanecer los rayos
del sol los acarician.

वाउव्वेलिअसाउलि थएसु फुडदन्तमण्डलं जहणं।
चडुआरअं पइँ मा हु पुत्ति जणहासिअं कुणसु ॥ ६०७ ॥

607

¡Hija, tu vestido lo ha levantado
el viento, tápate, porque se te ve
la mordida que tu marido enamorado
te hizo, que no sea el hazmerreír de la gente!

वीसत्थहसिअपरिसक्किआण पढमं जलञ्जली दिण्णो।
पच्छा वह्अ गहिओ कुडुम्बभारो णिमज्जन्तो ॥ ६०८ ॥

608

La recién casada se despidió
de la risa coqueta y de sus paseos
superfluos; luego el peso
de la familia recayó en ella.

गम्मिहिसि तस्स पासं सुन्दरि मा तुरअ वड्डुउ मिअङ्को।
दुद्धे दुद्धं मिअ चन्दिआइ को पेच्छइ मुहं दे ॥ ६०९ ॥

609

¡Calma, no te apresures, hermosa,
te acercas a él, deja que salga la luna!
¿Quién podría ver tu cara a la luz
de la luna? Es como distinguir
la leche dentro de la leche.

जइ जूरइ जूरउ गाम मामि परलोअवसणिओ लोओ।
तह वि वला गामणिणन्दणस्स वअणे वलइ दिट्ठी ॥ ६१० ॥

610

Si las personas malvadas y disgustadas
realmente se quieren molestar,
tía, pues que se enojen; mi mirada está
fija, sin parpadear,
en la cara del hijo del jefe de la aldea.

गेहं व वित्तरहिअं णिज्झरकुहरं व सलिलसुण्णविअं।
गोहणरहिअं गोट्टं व तीअ वअणं तुह विओए ॥ ६११ ॥

611

En la separación, su rostro sin
ti se ve como una casa sin
riqueza, una cascada sin
agua y un establo sin ganado.

तुह दंसणेण जणिओ इमीअ लज्जाउलाइ अणुराओ।
दुग्गअमणोरहो विअ हिअअ च्चिअ जाइ परिणामं ॥ ६१२ ॥

612

Esta muchacha es tan
tímida que los sentimientos
despertados en ella al verte
son como los deseos de los pobres,
sólo se cumplen en el corazón.

जं तणुआअइ सा तुह कएण किं जेण पुच्छसि हसन्तो।
अह गिम्हे मह पअई एव्वं भणिऊण ओरुण्णा ॥ ६१३ ॥

613

Por tu culpa, ella
adelgaza: ¿cómo pudiste
preguntarle, burlándote,
por qué? Lo hago ahora
en el verano, porque lo expresó
antes de romper en llanto.

वण्णक्कमरहिअस्स वि एस गुणो णवरि चित्तकम्मस्स।
णिमिसं पि जं ण मुञ्चइ पिओ जणो गाढमुवऊढो ॥ ६१४ ॥

614

La virtud de esta pintura
descolorida es que la persona
que sostiene a su amante
entre sus brazos ni siquiera
por un momento lo deja.

Este verso se centra en la naturaleza poco confiable de las personas que se olvidan del amor y de la pasión, porque sólo en una pintura descolorida se puede estar seguro de que los amantes volubles no dejarán de abrazarse.

अविहत्तसन्धिवन्धं पद्मरसुब्धेअपाणलोहिल्लो ।
उब्बेलिउं ण आणइ खण्डइ कलिआमुहं भमरो ॥ ६१५ ॥

615

La abeja está ávida por degustar
el néctar fresco; no deja de volar
sobre los pétalos en capullo, pero
sólo perfora la cresta del botón.

दरवेविरोरुजुअलासु मउलिअच्छीसु लुलिअचिहुरासु ।
पुरिसाइरीसु कामो पिआसु सज्जाउहो वसइ ॥ ६१६ ॥

616

Kāma tensa su arco cuando
las mujeres habitan con sus maridos:
sus caderas tiemblan poco a poco,
sus ojos parpadean lentamente
y suavemente desenredan su cabello.

Al igual que los versos 2, 148, 177, 210, 233, 260, 325, 326, 327, 430, 441, 473, 546, 573, 576 y 586, este verso habla de las cualidades del dios del amor, Kāma.

जं जं ते ण सुहाअइ तं तं ण करेमि जं ममाअत्तं ।
अहअं चिअ जं ण सुहामि सुहअ तं किं ममाअत्तं ॥ ६१७ ॥

617

Haré cualquier cosa
para hacer lo que te gusta.
Pero, querida, ¿qué haré
con lo que no me gusta?

वावारविसंवाअं सअलावअवाणं कुणइ हअलज्जा।
सवणाणं उणो गुरुसंगिहे वि ण गिरुज्झइ णिओअं ॥ ६१८ ॥

618

La maldita vergüenza impide
que el cuerpo actúe de forma
natural, incluso delante de sus
padres parados no se le puede
obligar a no usar sus oídos.

किं भणह मं सहीओ मा मर दीसिहइ सो जिअन्तीए।
कज्जालाओ एसो सिणेहमग्गो उण ण होइ ॥ ६१९ ॥

619

Amigos, ¿por qué dicen: “no mueran,
sólo sigan viviendo y lo verán”?
¡Podría ser un consejo práctico,
pero no es el camino del amor!

एकल्लमओ दिट्ठीअ मइअ तह पुलइओ सअण्हाए।
पिअजाअस्स जह धणुं पडिअं वाहस्स हत्थाओ ॥ ६२० ॥

620

Con los ojos llenos de amor, la cierva
se encamina hacia su compañero solitario,
y de su mano el cazador, también
enamorado de su esposa, dejó caer su arco.

णालिणीसु भमसि परिमलसि सत्तलं मालइँ पि णो मुअसि।
तरलत्तणं तुह अहो महुअर जइ पाडला हरइ ॥ ६२१ ॥

621

¡Abeja, pasas por un momento por encima
de los lotos, después rozas las flores *sattala*,

luego te quedas pegada a las flores *mālai*, mas
si las flores *pāḍala* te arrebatan, mantente ahí!

Las flores *sattala* (en sánscrito *saptala*) provienen del árbol bignonia o flor de trompeta (*Bignonia suaveolens*). También puede tratarse del *Acaica* o *Mimosa concinna*, o bien abro, bugallón, regaliz indio, chocho trepador (*Abrus precatorius*). Las flores *mālai* (en sánscrito *mālatī*) se mencionaron en el verso 92, y las flores *pāḍala* (en sánscrito *pāṭala*), en los versos 13 y 469.

दोअङ्गुलअकवालअपिणद्धसविसेसणीलकञ्चुइआ।
दावेइ थणत्थलवणिणअं व तरुणी जुअजणाणं ॥ ६२२ ॥

622

El hermoso corsé turquesa,
cerrado por un ceñidor de cuatro
centímetros de ancho, le da un sabor
exquisito a los turgentes senos de la joven.

रक्खेइ पुत्तअं मत्थण्ण ओच्छोअअं पडिच्छन्ती।
अंसुहिं पहिअघरिणी ओल्लिज्जन्तं ण लक्खेइ ॥ ६२३ ॥

623

Con su cabeza, la esposa del viajero
protege a su hijo del agua que gotea
de los guardabarros, pero no se da cuenta
de que lo está mojando con sus lágrimas.

सरए सरम्मि पहिआ जलाइ कन्दोद्वसुरहिगन्धाइँ।
धवलच्छाईँ सअण्हा पिअन्ति दइआणं व मुहाइँ ॥ ६२४ ॥

624

En el otoño, los viajeros sedientos
beben agua clara en el lago,
viendo los rostros
de sus amadas esposas,
fragantes como los lotos azules.

अब्भन्तरसरसाओ उपरि पव्वाअवद्धपङ्काओ।
चङ्कम्मन्तम्मि जणे समुस्ससन्ति व्व रच्छाओ ॥ ६२५ ॥

625

Aún húmedas por dentro y por encima,
cubiertas con lodo seco por el viento,
las calles suspiraban fuertemente mientras
las personas caminaban de un lado a otro.

मुहपुण्डरीअछाआइ संठिआ उअह राअहंसे व्व।
छणपिट्टकुट्टणुच्छलिअधूलिधवले थणे वहइ ॥ ६२६ ॥

626

¡Mira, como dos gansos que descansan
bajo la sombra de su rostro de loto,
ella tiene, en sus dos senos, la blanca
harina molida para la fiesta!

तह तेण वि सा दिट्ठा तीअ वि तह तस्स पेसिआ दिट्ठी।
जह दोण्ह वि समअं चिअ णिव्वत्तरआइँ जाआइँ ॥ ६२७ ॥

627

Tanto él la contempló como ella
le ofreció una mirada. En ambos,
al mismo tiempo, nació el amor.

वाउलिआपरिसोसण कुडङ्गपत्तलण सुलहसंकेअ।
सोहग्गकणककसवट्ट गिम्ह मा कह वि झिज्जिहिसि ॥ ६२८ ॥

628

¡Verano, ayuda a los encuentros amorosos
sacando agua y llenando las malezas
con hojas tiernas; tú, piedra filosofal,
oro de la dicha, nunca perecerás!

दुस्सिक्खिअरअणपरिक्खण्हिं धिट्ठो सि पत्थरे तावा।
जा तिलमेत्तं वट्टसि मरगअ का तुज्झ मुल्लकहा ॥ ६२९ ॥

629

¡Esmeralda, un curso
de joyeros ineficaces
te ha enterrado mucho tiempo
en la piedra y ahora no eres más

grande que una semilla de sésamo!
¿Qué puedo decir de tu valor?

जह चिन्तेइ परिअणो आसङ्क जह अ इतस्स पडिवक्खो।
वालेण वि गामणिणन्दणेण तह रक्खिआ पल्ली ॥ ६३० ॥

630

Sus familiares desconfiaban
y sus enemigos le temían;
pero el hijo del jefe de la aldea,
aunque muy joven,
ha demostrado ser un excelente
protector de su aldea.

अण्णेसु पहिअ पुच्छसु वाहअपुत्तेसु पुसिअचम्माइँ।
अम्हं वाहजुआणो हरिणेषु घणुं ण णामेइ ॥ ६३१ ॥

631

¡Viajero, si para comprar pieles
moteadas de los ciervos tendrás
que ir a otro lado, nuestro joven
cazador ya no tensará más su arco
en contra de los venados!

गअवहुवेहव्वअरो पुत्तो मे एक्कण्डविणिवाई।
तह सोणहाइ पुलइओ जह कण्डकरण्डअं वहइ ॥ ६३२ ॥

632

Mi nuera ha hecho de mi hijo
un cobarde temeroso:
cuando necesitó una sola flecha
no hizo viuda a una elefanta;
ahora sólo lleva la aljaba vacía.

विञ्जारुहणालावं पल्ली मा कुणउ गामणी ससइ।
पच्चुज्जिविओ जइ कह वि सुणइ ता जीविअं मुअइ ॥ ६३३ ॥

633

Que los habitantes de la aldea no suban
al Viñjha: el líder de la aldea aún

respira. Él renunciará a su vida si lo escucha
después de recobrar la conciencia.

De la cordillera Viñjha se habló en el verso 70, 115, 116, 117 y 578.

अप्पाहएइ मरन्तो पुत्तं पल्लीवई पअत्तेण।
मह णामेण जह तुमं ण लज्जसे तह करेज्जासु ॥ ६३४ ॥

634

El jefe de la aldea, a punto de morir,
no se cansaba de repetirle a su hijo:
“Actúa de manera correcta para que
no te avergüences de mi nombre”.

अणुमरणपत्थिआए पच्चागअजीविए पिअअमम्मि।
वेहव्वमण्डणं कुलवहूअ सोहग्गअं जाअं ॥ ६३५ ॥

635

Cuando la amada estaba a punto
de seguirlo en la muerte, su marido
se levantó a la vida y convirtió el símbolo
de viudez en el de una casada dichosa.

महुमच्छिआइ दट्ठं दट्ठण मुहं पिअस्स सूणोट्ठं।
ईसालुई पुलिन्दी रुक्खच्छाअं गआ अण्णं ॥ ६३६ ॥

636

Cuando vio la boca del amado
con sus labios hinchados por la picadura
de una abeja, la amante pulindī celosa
se fue a la sombra de otro árbol.

La protagonista de este verso pertenece a los pulinda, de quienes se
habló en los versos 116 y 310.

धण्णा वसन्ति णीसङ्कमोहणे वहलपत्तलवइम्मि।
वाअन्दोलणओणविअवेणुगहणे गिरिग्गामे ॥ ६३७ ॥

637

Dichosas las personas que viven
en las aldeas de las montañas,

tranquilas pueden hacer el amor,
 los setos están tupidos de hojas
 y las cañas gruesas se doblan
 tras el arrullo del viento.

Los comentaristas dicen que, de acuerdo con la convención literaria de la lírica india, estos lugares eran los escenarios donde los amantes gustaban de encontrarse para hacer el amor.

पफुल्लघणकलम्बा णिद्धोअसिलाअला मुइअमोरा।
 पसरन्तोज्झरमुहला उच्छाहन्ते गिरिग्गामा ॥ ६३८ ॥

638

Los aldeanos de las montañas deleitan
 sus corazones con los florecientes árboles
kalam̐va, las planas y suaves rocas,
 los pavos reales alegres
 y los arroyos que caen en cascadas.

Los aldeanos se deleitan porque ha llegado el monzón y en esta estación los amantes se vuelven a encontrar. De los árboles *kalam̐va* (en sánscrito *kadamba*) se habló en los versos 37, 177 y 314.

तह परिमलिआ गोवेण तेण हत्थं पि जा ण ओल्लेइ।
 स च्चिअ धेणू एण्हिं पेच्छसु कुडदोहिणी जाआ ॥ ६३९ ॥

639

Esa vaquilla mañosa ni siquiera
 mojó la mano del pastor
 por mucho que ordeñó sus ubres.
 ¡Mira ahora cómo está vertiendo
 su leche en la cubeta!

धवलो जिअइ तुह कए धवलस्स कए जिअन्ति गिट्ठीओ।
 जिअ तम्वे अम्ह वि जीविण्ण गोट्ठं तुमाअत्तं ॥ ६४० ॥

640

El toro sólo vive para ti
 y las vaquillas sólo para el toro;

así que, por favor, querida vaca,
vive, porque la vida de nuestro
establo depende de tu vida.

अग्घाइ छिवइ चुम्वइ ठेवइ हिअअम्मि जणिअरोमच्चो।
जाआकवोलसरिसं पेच्छह पहिओ महुअउफ्फं ॥ ६४१ ॥

641

Como si fuese la mejilla de su esposa,
el viajero, con su piel erizada, huele,
acaricia, besa, mantiene en su corazón
y contempla la flor *mabua*.

De las flores *mabua* se habló en los versos 103, 104 y 159.

उअ ओल्लिज्जइ मोहं भुअंगकित्तीअ कडकलग्गाइ।
ओज्झरधारासद्दालुण्ण सीसं वणगण्ण ॥ ६४२ ॥

642

¡Mira, el elefante del bosque vanamente
moja su cabeza con la piel de una serpiente
que cuelga de un peñasco rocoso,
confundiéndola con una cascada!

कमलं मुअन्त महुअर पिक्कइत्थाण गन्धलोहेण।
आलेक्खलड्डुअं पामरो व्व छिविऊण जाणिहिसि ॥ ६४३ ॥

643

¡Abeja tonta, renuncias
al loto por el aroma
de los maduros árboles *kaittha*;
tan pronto los tocas, como si fuesen
un pastel en una pintura.
¡Pronto lo entenderás!

Es interesante la descripción de la abeja voluble que renuncia al esplendor del loto para probar las flores y los frutos de los árboles *kaittha* o manzanas de elefante (*Feronia elephantum* o *limonia*; en sánscrito *kapittha*). Ésta es la metáfora de un amante que deja a

una mujer enamorada para seguir a otras mujeres; pero pronto lo lamentará, como lo describe el verso.

गिज्जन्ते मङ्गलगाइआहिँ वरगोत्तदिण्णअण्णाए।
सोउं व गिग्गओ उअह होन्तवहुआइ रोमाच्चो ॥ ६४४ ॥

644

¡Mira, cuando las cantantes comienzan a entonar las canciones de boda, a la joven novia se le eriza la piel, como si ellas quisieran escuchar el nombre del novio!

मण्णे आअण्णन्ता आसण्णविआहमङ्गलुग्गाइँ।
तेहिँ जुआणेहिँ समं हसन्ति मं वेअसकुडङ्गा ॥ ६४५ ॥

645

¡Creo que los matorrales de caña, así como mis jóvenes enamorados, se burlaron de mí cuando escucharon la solemne canción de bendición en la víspera de mi boda!

उअगअचउत्थिमङ्गलहोन्तविओअसविसेसलग्गेहिँ।
तीअ वरस्स अ सेअंसुएहिँ रुण्णं व हत्थेहिँ ॥ ६४६ ॥

646

Sus manos y las de su novio parecen llorar lágrimas de sudor, muy apretadas porque la separación está próxima cuando se acerca el ritual del cuarto día.

El ritual del cuarto día forma parte del proceso del matrimonio y consiste en que la novia que es muy pequeña de edad regresa a casa de sus padres y permanece allí hasta su madurez. Por ello, las manos unidas de los recién casados parecen llorar por el dolor de la separación.

ण अ दिट्ठि णेइ मुहं ण अ छिविउं देइ णालवइ किं पि।
तह वि हु किं पि रहस्सं णववहुसङ्गो पिओ होइ ॥ ६४७ ॥

647

Él no te mira a la cara, ni te deja
tocarla, ni te dice nada;
pero, de alguna manera misteriosa,
deseada es la unión con una joven novia.

अलिअपसुत्तवलन्तम्मि णववरे णववहूअ वेवन्तो।
संवेल्लिओरुसंजमिअवत्थगण्ठिं गओ हत्थो ॥ ६४८ ॥

648

Cuando su marido se volteó
en la cama y fingió dormir,
la temblorosa mano de su esposa recién casada
se acercó al nudode su vestido,
en el que sus muslos turgentes
estaban aprisionados.

पुच्छिज्जन्ती ण भणइ गहिआ पप्फुरइ चुम्बिआ रुअइ।
तुण्हक्का णववहुआ कआवराहेण उवऊढा ॥ ६४९ ॥

649

Cuando le pregunta, ella no responde;
cuando la toca, retrocede; cuando
la besa, llora, y, cuando la intenta
abrazar, el silencio de su joven
esposa lo hace sentir como un delincuente.

तत्तो च्चिअ होन्ति कहा विअसन्ति तहिं तहिं समप्पन्ति।
किं मण्णे माउच्छा एक्कजुआणो इमो गामो ॥ ६५० ॥

650

Se habla mucho de él
en las conversaciones, se comenta
bastante sobre él y no acaban.
Tía, ¿acaso pensaré que sólo
hay un joven en esta aldea?

जाइँ वअणाइँ अम्हे विजम्पिमो ताइँ जम्पइ जणो वि।
ताइँ चिअ तेण पजम्पिआइँ हिअअं सुहावेन्ति ॥ ६५१ ॥

651

También decimos
las mismas palabras
que la gente dice;
pero si él las repite,
hace feliz a mi corazón.

सव्वाअरेण मग्गह पिअं जणं जइ सुहेण वो कज्जं।
जं जस्स हिअअदइअं तं ण सुहं जं तहिँ ण त्थि ॥ ६५२ ॥

652

Si deseas ser feliz, ten cuidado
al elegir a tu amado,
porque lo que deseas para ti
podría no hacer feliz al otro,
a menos que te ame de la misma manera.

दीसन्तो दिट्ठिसुहो चिन्तिज्जन्तो मणवल्लहो अत्ता।
उल्लावन्तो सुइसुहो पिओ जणो णिच्चरमणिज्जो ॥ ६५३ ॥

653

Cuando lo veo gozo, cuando toca
mi corazón lo amo, cuando habla
me complace, así pienso.
“¡Suegra, mi esposo es encantador!”

ठाणब्भट्ठा परिगलिअपीणआ उण्णईअ परिचत्ता।
अम्हे उण ठेरपओहर व्व उअरे च्चिअ णिसण्णा ॥ ६५४ ॥

654

Descendimos de nuestro rango,
consumimos nuestra riqueza,
la prosperidad nos abandonó;
ahora nos inclinamos sobre nuestro vientre
como los senos de una mujer anciana.

पच्चूसागअ रञ्जितदेह पिआलोअ लोअणाणन्द।
अण्णत्तरवविअसव्वरि णहभूसण दिणवइ णमो दे ॥ ६५५ ॥

655

¡Oh, sol, qué vista tan hermosa,
 qué fiesta para los ojos, al amanecer
 vuelves rojo por todas partes
 cuando ha pasado la noche en otro lugar!
 Adorno del cielo, señor del día,
 te reverenciamos humildemente!

Este verso tiene una doble lectura; una de ellas es literal, se trata de una alabanza al sol, y otra sugiere que el sol podría ser un amante que al amanecer se marcha y al día siguiente se va con otra persona.

विवरीअसुरअलेहल पुच्छसि मह कीस गब्संभूईं।
 ओअत्ते कुम्भमुहे जललवकणिआ वि किं ठाइ ॥ ६५६ ॥

656

Tú, que gustas de hacer el amor boca abajo,
 ¿por qué preguntas si estoy embarazada?
 ¿Acaso queda una gota, aunque pequeña,
 de agua cuando el jarrón está boca abajo?

अच्चासण्णविवाहे समं जसोआइ तरुणगोवीहिं।
 वड्डन्ते महुमहणे संवन्ध्या णिण्हुविज्जन्ति ॥ ६५७ ॥

657

Cuando el tiempo de matrimonio
 está próximo y Mahumahaṇo
 se está convirtiendo en hombre,
 las jóvenes pastoras niegan
 ser familiares de Jasoā.

Mahumahaṇo (en sánscrito Madhumathana) es otro nombre de Kṛṣṇa, de quien se habló en los versos 89, 112, 114 y 447. De acuerdo con el mito, cuando Kṛṣṇa nació, Vasudeva lo llevó con Nanda y su esposa Jasoā (mencionada en el verso 112), quienes fueron sus padres adoptivos, porque Kamsa lo quería matar. Cuando Kṛṣṇa creció, las pastoras enamoradas deseaban casarse con él, y ocultaban su parentesco con Jasoā porque en la India estaba prohibido casarse entre parientes.

जं जं आलिहइ मणो आसावट्टीहिं हिअअफलअम्मि।
तं तं वालो व्व विही णिहुअं हसिऊण पम्हुसइ ॥ ६५८ ॥

658

Cualquier cosa que la mente desee
pintar en el lienzo del corazón
con los pinceles de la esperanza,
como un niño juguetero,
se borra con una sonrisa traviesa.

अणुहुत्तो करफंसो सअलअलापुण्ण पुण्णदिअहम्मि।
वीआसङ्गकिसङ्गअ एण्हिं तुह वन्दिमो चलणे ॥ ६५९ ॥

659

¡Durante el plenilunio, me complazco
con la caricia de tus rayos, oh, luna llena!
Yo te reverencio mientras la unión
en el segundo día consume tu cuerpo!

Este verso es un elogio a la luna después del plenilunio. Sin embargo, puede tener otra interpretación y referirse al novio que se casa por primera vez, estableciendo así la unión en el amor con su esposa. Esto se puede deducir con base en las palabras *kara*, “mano”, y *punnadiaha*, “día del plenilunio”, cuando se celebran las bodas. En este sentido se puede leer “en el día de la fiesta nupcial”. Por ello, las manos aparecen como instrumento de caricias entre los amantes, pues al siguiente día de la boda se consumaba el amor.

दूरन्तरिए वि पिए कह वि णिअत्ताइं मज्झ णअणाइं।
हिअअं उण तेण समं अज्ज वि अणिवारिअं भमइ ॥ ६६० ॥

660

Aunque mi amado está ahora
en tierras lejanas, mis ojos
regresaron a casa; pero
mi corazón sigue a su lado,
yendo a dondequiera que él vaya.

तस्स कहाकण्टइए सद्दाअण्णणसमोसरिअकोवे।
समुहालोअणकम्मिपरि उवऊढा किं पवज्जिहिसि ॥ ६६१ ॥

661

Estás con tu piel erizada
al hablar de ella, con tu ira
que muere al escuchar su voz,
oprimido por el temblor
si aparece ante ti;
¿qué pasará si caes en sus brazos?

भरणमिअणीलसाहग्गाखलिअचलणद्धविहुअवक्खउडा।
तरुसिहरेसु विहङ्गा कह कह वि लहन्ति संठाणं ॥ ६६२ ॥

662

En la copa de los árboles,
las aves encuentran
sus nidos; aletean sus alas,
sus patas sujetan las puntas
de las ramas oscuras
y curvadas por el peso.

अहरमहुपाणधारिल्लिआइ जं च रमिओ सि सविसेसं।
असइ अलज्जिरि वहुसिक्खिरि त्ति मा गाह मण्णहिसि ॥ ६६३ ॥

663

¡Si lo he amado locamente y
he estado ansiosa por probar
el néctar de sus labios,
no piense que por eso, señor,
soy indecente, ladina y descarada!

खाणेण अ पाणेण अ तह गहिओ मण्डलो अडअणाए।
जह जारं अहिणन्दइ भुक्कइ घरसामिए एन्ते ॥ ६६४ ॥

664

Con comida y con agua, la mujer infiel
ha entrenado a su perro para dar
la bienvenida a su amante
y ladrar a su esposo cuando vuelva a casa.

कण्डन्तेण अकण्डं पल्लीमज्झम्मि विअडकोअण्डं।
पइमरणाहिं वि अहिअं वाहेण रुआविआ अत्ता ॥ ६६५ ॥

665

Arrastrando sin ninguna razón
el imponente arco en medio
del pueblo, el cazador hizo llorar
a su suegra, incluso más que
cuando falleció su esposo.

अम्हे उज्जुअसीला पिओ वि पिअसहि विआरपरिओसो।
ण हु अण्णा का वि गई वाहोहा कह पुसिज्जन्तु ॥ ६६६ ॥

666

Querida amiga, soy una persona
decente, pero a mi amado le gustan
las travesuras amorosas. Dime, ¿hay
otro modo de calmar los ríos de lágrimas?

धवलो सि जइ वि सुन्दर तह वि मज्झ रञ्जिअं हिअअं।
राअभरिए वि हिअए सुहअ णिहित्तो ण रत्तो सि ॥ ६६७ ॥

667

¡Guapo, aunque estés pálido,
tiñes mi corazón; suertudo,
aunque mi corazón esté lleno
de pasión, tú no te tiñes de rojo!

El color blanco indica la ausencia de pasión. Por eso, la mujer le dice que no se tiñe de rojo porque no está enamorado de ella.

चञ्चुपुडाहअविअलिअसहआररसेण सित्तदेहस्स।
कीरस्स मग्गलग्गं गन्धन्धं भमइ भमरउलं ॥ ६६८ ॥

668

El enjambre de abejas persigue
ciegamente al loro, cuyas plumas
están salpicadas con la esencia
perfumada del mango,
que ha mordido con su pico.

एत्थ णिमज्जइ अत्ता एत्थ अहं एत्थ परिअणो सअलो।
पन्थिअ रत्तिअन्धअ मा मह सअणे णिमज्जिहिसि ॥ ६६९ ॥

669

Aquí duerme mi suegra, aquí yo
y aquí todos los sirvientes.
¡Viajero, ciego de la noche,
no podrás dormir hoy en mi cama!

परिओससुन्दराईं सुरएसु लहन्ति जाईं सोक्खां।
ताईं च्चिअ उण विरहे खाउगिगण्णाईं कीरन्ति ॥ ६७० ॥

670

Los placeres del amor,
que a las esposas deleitan
por completo, se mastican
y se regurgitan infinitamente
cuando sus maridos están ausentes.

मग्गं च्चिअ अलहन्तो हारो पीणुण्णआणं थणआणं।
उव्विग्गो भमइ उरे जमुणाणइफेणपुञ्जो व्व ॥ ६७१ ॥

671

Al no encontrar ninguna
otra situación en sus senos
turgentes y redondos, el collar
de perlas sólo baila en ellos como
las burbujas espumosas en el río Jamuṇā.

Del río Jamuṇā (en sánscrito Yamunā) ya se habló en el verso 239.

एक्केण वि वडवीअङ्कुरेण सअलवणराइमज्झम्मि।
तह तेण कओ अप्पा जह सेसदुमा तले तस्स ॥ ६७२ ॥

672

Con el brote de su única semilla
en medio de las grietas de la madera,
la higuera se ha hecho tan fuerte
que otro árbol se doblega a sus pies.

जे जे गुणिणो जे जे अ चाइणो जे विडडुव्विण्णाणा।
दारिद्रे रे विअक्खण ताण तुमं साणुराओ सि ॥ ६७६ ॥

673

¡Pobreza, hábil e inteligente,
cualquier persona digna
que conozco es generosa
y exigente, ya recibe tus favores!

जइ कोत्तिओ सि सुन्दर सअलतिहीचन्ददंसणसुहाणं।
ता मसिणं मोइज्जन्तकञ्चुअं पेक्खसु मुहं से ॥ ६७४ ॥

674

¡Si deseas, guapo, las alegrías
de admirar la luna en todas sus fases,
contempla tiernamente su rostro
mientras su velo se desliza suavemente!

समविसमणिव्विसेसा समन्तओ मन्दमन्दसंचारा।
अइरा होहिन्ति पहा मणोरहाणं पि दुल्लङ्घा ॥ ६७५ ॥

675

La mentira de la tierra es
una utopía y en todas partes
el desarrollo se siente
más lento; pronto los caminos
serán intransitables, incluso
para las ruedas de la fantasía.

अइदीहराइँ वहुए सीसे दीसन्ति वंसवत्ताइँ।
भणिए भणामि अत्ता तुम्हाणँ वि पण्डुरा पुट्ठी ॥ ६७६ ॥

676

Cuando dijo: “¡Nuera,
en tu cabeza hay largas
hojas de bambú!”, le respondí:
“¡Suegra, también tu espalda
es muy blanca!”

Tanto la nuera como la suegra saben que se han encontrado con sus amantes en el mismo lugar, porque se han visto desnudas.

अत्थक्कूसणं खणपसिज्जणं अलिअवअणणिव्वन्धो।
उम्मच्छरसंतावो पुत्तअ पदवी सिणेहस्स ॥ ६७७ ॥

677

La naturaleza del amor, hijo mío,
es enojarse sin razón, después
calmarse, estar en constante depresión
y sumergirse en los celos sin razón.

पिज्जइ कण्णञ्जलिहिं जणरवमिलिअं वि तुज्झ संलावं।
दुद्धं जलसंमिलिअं मा वाला राअहंसि व्व ॥ ६७८ ॥

678

La niña bebe por los oídos palabras
entrecortadas, aunque estén
mezcladas con el ruido de la gente,
como la gansa que bebe leche,
aunque esté mezclada con el agua.

अइ उज्जुए ण लज्जसि पुच्छिज्जन्ती पिअस्स चरिआइं।
सव्वङ्गसुरहिणो मरुवअस्स किं कुसुमरिद्धीहिं ॥ ६७९ ॥

679

¡Ay, mujer ingenua! ¿No deberías ser
más discreta cuando la gente pregunta
cómo se comporta tu amado? ¿Qué necesidad
tienen las flores *maruvaa* de formar
ramos con sus pétalos tan fragantes?

Las flores *maruvaa* (en sánscrito *maruvaka*) se identifican con la mejorana (*Vanguieria spinosa* o *Clerodendrum phlomoides*). En este verso se entiende que el marido siempre obsequia ramos de estas flores a su amante y no a su esposa.

मुद्धे अपत्तिअन्ती पावलअङ्कुरअवण्णलोहिअए।
णिद्धोअघाउराए कीस सहत्थे पुणो धुवसि ॥ ६८० ॥

680

¡Niña ingenua! ¿Por qué sigues
lavando el polvo rojo de tus suaves

manos que por naturaleza son carmesí
como los nuevos brotes de coral?

Las manos pintadas de laca roja son un símbolo de belleza y madurez sexual.

उअ सिन्धवपव्वअसच्छहाइँ धुअतूलपुञ्जसरिसाइँ ।
सोहन्ति सुअणु मुक्कोअआइँ सरए सिअब्भाइँ ॥ ६८१ ॥

681

¡Mira, hermosa mujer, las blancas nubes,
en el otoño, con sus aguas derramadas,
lucen espléndidas como montañas de sal
o montones de algodón limpio!

आउच्छन्ति सिरेहिँ विवलिएहिँ उअ खडिएहिँ णिज्जन्ता ।
णिप्पच्छिमवलिअपलोइएहिँ महिसा कुडङ्गाइँ ॥ ६८२ ॥

682

¡Mira, los carniceros llevan a los búfalos
con las cabezas en otra dirección,
con sus miradas finales perdidas
como si se despidieran de los pastos!

पुसउ मुहं ता पुत्ति अ वाहोअरणं विसेसरमणिज्जं ।
मा एअं चिअ मुहमण्डणं त्ति सो काहिइ पुणो वि ॥ ६८३ ॥

683

¡Jovencita, limpia esas lágrimas,
hacen que tu rostro se vea aún más
hermoso, pues podrás hacerlo de nuevo
pensando en lo bien que te ves!

मज्झे पअणुअपङ्कं अवहोवासेसु साणचिक्खिहल्लं ।
गामस्स सीससीमन्तअं व रच्छामुहं जाअं ॥ ६८४ ॥

684

En medio hay poco lodo, en ambos
lados el pantano está seco,
el plan del camino es casi
posible en la cabecera de la aldea.

अवरणहागअजामाउअस्स विउणेइ मोहणुक्कण्ठं।
वहुआइ घरपलोहरमज्जणपिसुणो वलअसदो ॥ ६८५ ॥

685

El tintineo de las pulseras
revela que la esposa se está
bañando detrás de la casa;
por ello, duplica el deseo
de amor del yerno por la tarde.

जुज्झचवेडामोडिअजजरकण्णस्स जुण्णमल्लस्स।
कच्छावन्धो च्चिअ भीरुमल्लहिअअं समुक्खणइ ॥ ६८६ ॥

686

El viejo luchador, con sus orejas destrozadas
por las constantes batallas, sólo tiene que
mostrar sus hombros para que los corazones
de sus oponentes se llenen de miedo.

आणत्तं तेण तुमं पइणा पहएण पडहसद्देण।
मल्लि ण लज्जसि णच्चसि दोहग्गे पाअडिज्जन्ते ॥ ६८७ ॥

687

Esposa del luchador, ¿no te
avergüenzas? Bailas por tu infortunio
que se muestra con el tambor
golpeado por la victoria de tu marido.

मा वच्चह वीसम्भं इमाणं वहुचाडुकम्मणित्तणानं।
णिव्वत्तिअकज्जपरम्महाणं सुणआणं व खलाणं ॥ ६८८ ॥

688

¡No creas en esos aduladores,
son como los perros;
primero se fañan, pero cuando
se encaminan te dan la espalda!

अण्णग्गामपउत्था कड्ढन्ती मण्डलाणं रिच्छोल्लिं।
अखण्डिअसोहग्गा वरिससअं जिअउ मे सुणिआ ॥ ६८९ ॥

689

¡Que mi perra viva cien años
con una buena fortuna ininterrumpida;
ella depuso a una manada de perros
cuando abandonó su propia aldea!

सच्चं साहसु देअर तह तह चडुआरण सुणएण।
णिव्वत्तिअकज्जपरम्महत्तणं सिक्खिअं कत्तो ॥ ६९० ॥

690

Dime la verdad, cuñado,
¿dónde aprendió el perro
adulador a dar la espalda
tan bien cuando ha terminado
de realizar sus gracias?

णिप्पणसस्सरिद्धी सच्छन्दं गाइ पामरो सरए।
दलिअणवसालितण्डुलधवलमिअङ्कासु राईसु ॥ ६९१ ॥

691

En otoño, cuando el trigo está muy bien
cultivado, el agricultor canta
dulcemente durante
las noches en que la luna es blanca
como los nuevos granos de arroz sin cáscara.

अलिहिज्जइ पङ्कअले हलालिचलणेण कलमगोवीए।
केआरसोअरुम्मणतंसट्ठिअकोमलो चलणो ॥ ६९२ ॥

692

Con su movimiento, el arado
dibuja en el lodo la huella del pie,
la cual permanece oblicuamente
impresa en la tierra cuando
la cosecha de arroz se ha secado.

दिअहे दिअहे सूसइ संकेअभङ्गवड्ढिआसङ्गा।
आवण्डुरोणअमुही कलमेण समं कलमगोवी ॥ ६९३ ॥

693

Día tras día, junto con el arroz,
se consume el rostro
pálido del mundo,
que se quiebra al final
de los encuentros amorosos.

णवकम्मिण उअ पामरेण ददुण पाउहारीओ।
मोत्तव्वे जोत्तअपग्गहम्मि अवहासिणी मुक्का ॥ ६९४ ॥

694

¡Mira al tonto agricultor novato: cuando vio
a la muchacha con la comida, en vez de desatar
la cuerda y el cinturón del yugo,
desató la cuerda de la nariz de los toros!

ददुण हरिअदीहं गोसे संढाण जूरए हलिओ।
असईरहस्समग्गं तुसारधवले तिलच्छेत्ते ॥ ६९५ ॥

695

Cuando ve una larga franja verde
a través del campo de sésamo
parecido al rastro de su mujer infiel,
el labrador se culpa por soltar los toros.

संकोल्लिओ व्व णिज्जइ खणडं खणडं कओ व्व पीओ व्व।
वासागमम्मि मग्गो घरहुओमुहेण पहिण्ण ॥ ६९६ ॥ हालस्स ॥

696

Cuando se inicia el monzón,
el viajero corre con su alma
a su casa, toma muchos atajos,
destroza cada cosa y todo lo devora. (Hāla).

El rey Hāla no sólo es el compilador de esta antología; también es autor de los siguientes versos: 1, 2, 3, 14, 16, 35, 41, 117, 118, 119, 120, 130, 140, 147, 148, 156, 167, 179, 182, 183, 197, 215, 223, 224, 227, 235, 238, 247, 251, 264, 265, 278, 321, 326, 359, 371, 374,

390, 391, 401, 408, 420, 431, 500, 600, 696, 700. Así como también los colofones de los libros primero, segundo, tercero y cuarto.

एण्हँ वारेइ जणो तइआ मूइल्लओ व्व गओ।
जाहे विसं व जाआं सव्वङ्गपहोळिरं पेम्म ॥ ६९७ ॥ सिरिसुन्दरस्स ॥
697

La gente ahora se opone,
estaba callada; se había marchado
a otro lado cuando el amor
nació como un veneno que le sacudió
todo el cuerpo. (Sirisundara).

कहँ तं पि तुइ ण णाअं जह सा आसन्दिआणं वहुआणं।
काऊण उच्चवचिअं तुह दंसणलेहला पडिआ ॥ ६९८ ॥ मेहणाअस्स ॥
698

¿Qué? ¿Qué? ¿Ni siquiera
escuchaste esto? ¡Qué ansiosa
por verte, parece un montón
de sillas que luego se caen! (Mehañā).

Este poeta también es autor del verso 164.

संझागहिअजलञ्जलिपडिमासंकन्तगोरिमुहकमलं।
अलिअं चिअ फुरिओट्टं विअलिअमन्तं हरं णमह ॥ ६९९ ॥
699

¡Saluden a Hara, que escapa en un *manta*,
cuyos labios palpitan con disimulo cuando
el rostro de loto de Gori aparece en un reflejo
del *añjali* de agua recogida para el crepúsculo!

Hara es otro nombre del dios Śiva, quien, a través del *manta* (en sánscrito *mantra*), envuelve el rostro de Gori (en sánscrito Gaurī o Parvatī) y ofrece agua en oblación para el crepúsculo. Hāla, en el verso 1, inicia esta antología con un verso muy parecido y la cierra con la devoción a Śiva y su consorte Parvatī.

इअ सिरिहालविरइए पाउअकव्वम्मि सत्तसए।
सत्तमसअं समत्तं गाहाणँ सहावरमणिज्जं ॥ ७०० ॥

700

Así termina la séptima centuria
de poemas por su naturaleza
encantadores del *Sattasaī*,
poemario prácrito antologado por Siri Hāla.

Este colofón cierra la antología como el verso final. Está contemplado dentro del cuerpo de los versos y lleva el número 700, al igual que el colofón de los versos 500 y 600. Lo mismo ocurre en la edición de Weber.

GLOSARIO MĀHĀRĀṢṬRĪ

GLOSARIO MĀHĀRĀṢṬRĪ-ESPAÑOL

Esta sección es la continuación del análisis gramatical y lingüístico que inicié en el apartado sobre el *Gāhāsattasāi* y su lengua. Comencé a conformar este glosario mĀhārāṣṭrī-español debido a la necesidad de constituir un vocabulario elemental que me permitiera agilizar la traducción, además de estudiar y examinar las palabras que se repetían con mayor frecuencia. Considero que el núcleo de la traducción consiste en el uso y análisis de las palabras; por tanto, puedo definir este glosario como un recuento de voces del *Gāhāsattasāi*, el cual no fue sencillo delimitar y construir, porque al principio tuve que revisar intuitivamente el vocabulario mĀhārāṣṭrī. Para continuar organizando esta lista de palabras, me centré en delimitar y decidir cuáles eran las que se repetían constantemente en los versos. Asimismo, para realizar la revisión y la construcción, me apoyé en el diccionario *Pāia-Sadda-Mahaṇṇavo*, de Hargovind Das T. Sheth, obra esencial y referencial que me ha acompañado desde que comencé a estudiar y traducir el *Gāhāsattasāi*, no sólo para localizar las palabras sino también para encontrar las equivalencias, primero en sánscrito y luego en español. Por ello, el vocabulario mĀhārāṣṭrī que aquí presento fue mi punto de partida para entender y traducir el *Gāhāsattasāi*, ya que familiarizarme con esta obra no fue tarea sencilla, mucho menos cuando no hay ningún trabajo en español o en otra lengua de esta naturaleza, sólo en sánscrito y en hindi. De aquí que me surgieran las preguntas: ¿qué palabras mĀhārāṣṭrī debo recopilar?, sobre todo, ¿cómo organizarlas? Para responderlas me centré en la metodología filológica y en los postulados lingüísticos de la enseñanza de segundas lenguas, los cuales he tomado como marcos referenciales para la construcción de este glosario; sobre todo, me basé en los enfoques metodológicos que se orientan a la enseñanza-aprendizaje del léxico. Metodológicamente, cada entrada

la presente en devanagari, seguida de su transliteración; a continuación inserto las marcas gramaticales, y, finalmente, las equivalencias al español.

अ

- अ/अण a/aṅ *ind.* /a-, an-, in-, im-, de-, des- y no, prefijo negativo utilizado en compuestos/
 अ/च a/ca *conj.* /y, e, u/
 अच्छी acchī *f.* /ojo/
 अइ ai *adj.* /mucho, demasiado/
 अइ ai *prep.* /encima de + *acusativo*/
 अइ ai *prv.* /indica ultra, más allá, sobre-, super-, trans-, grandeza, exageración, exceso, impropiedad, más, mucho/
 अइप्पहाअ aippahā *n.* /temprano en la mañana/
 अग्घ aggha *n.* /agua ofrecida al huésped/
 अग्घा agghā *verb.* /oler/
 अग्गि aggi *m.* /fuego/
 अज्ज ajja *adv.* /ahora, hoy/
 अण्हा aṅhā *f.* /sed, apetito, ansia/
 अणिअत्त aṅiatta *adj.* /que no ha regresado/
 अण्ण aṅṇa *pron.* /otro/
 अण्ण/कण्ण aṅṇa/kaṅṇa *m.* /oído, oreja/
 अण्णह aṅṇaha *adv.* /de otro modo, de cualquier modo/
 अण्णत्त aṅṇatta *adv.* /en cualquier parte, en otro lugar/
 अणु aṅu *prep.* /después de, posterior a, según, de acuerdo con, conforme a, a lo largo de + *acusativo*/
 अणु aṅu *prv.* /indica seguimiento, experiencia, posterioridad, conformidad, subordinación, compañía, distribución/
 अणुसर aṅusara *verb.* /perseguir, seguir/
 अत्ता attā *f.* /suegra/
 अत्थ attha *m.* /riqueza, objetivo/
 अत्थक्क atthakka *adv.* /repentinamente, súbitamente, rápidamente/
 अत्थमण atthamaṇa *n.* /atardecer, puesta de sol/
 अट्ठिअ aṭṭhia *n.* /hueso/
 अद्धि addhi *n.* /prosperidad, dicha/

- अन्तो anto *prep.* /entre + *locativo*/
- अप्यच्छन्द appacchanda *m.* /alguien que está libre de deseo, alguien que se autocomplace/
- अप्य appa *m.* /regla, norma, principio, procedimiento, manera, *kalpa*, era cósmica, ciclo cósmico/
- अप्या appā *adj.* /mismo, auto, sí/
- अप्याहे appāhe *verb.* /instruir, enseñar, mostrar/
- अमप्यण amappaṇa *pron.* /sí, mismo, me, se, te, nos, auto/
- अमिअ/अमअ amia/amaa *n.* /néctar, ambrosía, inmortalidad/
- अङ्ग aṅga *n.* /miembro, cuerpo/
- अञ्जलि añjali *m.* /el *añjali*, el saludo con las manos juntas/
- अन्तिम antima *adj.* /último/
- अन्त anta *m.* /fin, final/
- अन्द/चन्द anda/canda *m.* /luna/
- अन्ध andha *adj.* /ciego/
- अंसु amsu *n.* /lágrima/
- अम्ह amha *pron.* /nuestro/
- अरुण aruṇa *adj.* /rojo, rojizo/
- अलज्जिर alajjira *adj.* /desvergonzado, sinvergüenza/
- अलङ्कर alaṅkara *verb.* /adornar, ornamentar/
- अलङ्कर alaṅkara *m.* /adorno, ornamento, figura retórica/
- अलन्त alanta *adj.* /que gotea, que chorrea/
- अलिअ alia *adj.* /desagradable, falso, irreal, fingido/
- अउण्ण auṇṇa *m.* /infortunio, miseria, desgracia/
- अउलीन aulīna *m.* /nacimiento bajo, no de buena familia/
- अवत्था avatthā *f.* /condición/
- अवराह avarāha *m.* /error, falta, pecado/
- अविरल avirala *adv.* /incesantemente/
- अविहव avihava *n.* /viudez/
- असंपआण asaṃpāṇa *m.* /no dado/
- असई asaī *f.* /mujer infiel/
- अह aha *adv.* /ahora, entonces, enseguida, a continuación/
- अहअं ahaam *pron.* /yo/
- अहव/अहवा ahava/ahavā *conj.* /o, o bien/
- अहर ahara *m.* /labio inferior/
- अहिअं ahiam *adv.* /mucho, muy, bastante/

अहिणव *ahiṇava adj.* /reciente, fresco/

अहो *aho interj.* /¡ah!, ¡oh!, ¡ay!, ¡eh!/

आ

आ *ā prv.* /indica dirección, extensión, intercambio, transporte, limitación/

आअव *āava adj.* /caliente/

आआस *āāsa m.* /cielo, aire, firmamento/

आआसपह *āāsapaha m.* /el camino en el aire/

आइप्पण *āippaṇa n.* /mancha, untada/

आज्जा *ājǰā f.* /dama, señora, noble/

आणण *āṇaṇa n.* /cara, rostro/

आनन्द *ānanda m.* /placer, dicha, felicidad/

आरम्भ *ārambha m.* /comienzo, inicio/

आल *āla n.* /tiempo/

आलिङ्गण *āliṅgaṇa n.* /abrazo/

आसाअ *āsāa m.* /prueba, sabor/

इ

इअ *ia adv.* /aquí, en este mundo/

इअर *iara pron.* /otro, uno de los dos/

इच्छ *iccha verb.* /desear, anhelar, querer/

ई

ईरिसि *īrisi adj.* /dotado, que es así, de este aspecto, de este tipo, de esta cualidad, semejante, tal/

ईसालुई *īsāluī f.* /celos, envidia/

उ

उ *u prv.* /indica movimiento hacia arriba, salida, marcha, desaparición, tiene carácter privativo/

उअ *ua verb.* (imperativo, segunda persona singular) /mira, ve, contempla/

उअर uara *m.* /estómago, vientre/
 उअरि uari *prep.* /sobre, encima de + *genitivo*/
 उज्जुअ ujjua *adj.* /recto, derecho, lacio/
 उण/पुणो uṇa/puṇo *adv.* /otra vez, una vez más/
 उणह uṇha *n.* /calor/
 उणह uṇha *adj.* /caliente, caluroso/
 उद्धं uddham *adv.* /hacia arriba, en ascenso/
 उद्धच्छ uddhaccha *m.* /ojos que miran hacia arriba/
 उद्धरण uddharaṇa *n.* /levantamiento, alzamiento/
 उप्पाइअ uppāia *adj.* /producido, generado, efectuado/
 उब्भ ubbha *verb.* /llevar, acarrear, portar/
 उम्मच्छर ummacchara *adj.* /odioso, envidioso, celoso/
 उर ura *n.* /seno/
 उल्लावन्त ullāvanta *adj.* /colgado, que pende/
 उल्लूरण ullūraṇa *adj.* /cortado, que ha cortado/

ए

ए e *verb.* /ir, irse/
 एअं/च्चिअ eam/ccia *adv.* /sólo, solamente, justamente/
 एक ekka *adj. num.* /uno, un, alguno, cierto, único, solo, mismo, igual, idéntico, incomparable/
 एककम ekkakkama *pron.* /uno y otro, cada uno/
 एकंत ekkanta *adj.* /exclusivo, selecto, único/
 एकन्तरस ekkantarasa *adj.* /de prueba exclusiva, de sabor selecto, de sabor único/
 एकल्ल ekkalla *adj.* /solo/
 एण्हिं eṇhim *adv.* /ahora, en este momento/
 एत्ताहे ettāhe *adv.* /ahora, en este momento/
 एत्थ ettha *adv.* /aquí, ahí, allí/

ओ

ओ o *prv.* /indica cercanía, proximidad, contigüidad, dependencia, subordinación, dirección hacia abajo/
 ओ o *prep.* /cerca de, debajo de, abajo de + *acusativo*/

- ओअ oa *m.* /acción de enyugar, aplicación, uso, utilización, ejecución, práctica, método, camino, senda, yugo, yoga/
 ओअर oara *verb.* /descender/
 ओज्झर ojjhara *m.* /torrente/
 ओट्ठ oṭṭha *n.* /labio/
 ओणअ oṇaa *adj.* /torcido, curvado, doblado, oblicuo, deforme/
 ओणअमुह oṇaamuha *adj.* /con su cara torcida o deforme/
 ओसह osaha *n.* /medicina, remedio/
 ओहि ohi *m.* /periodo, era, momento/

क

- क ka *m.* का kā *f.* कम kam *n. pron.* /¿qué?, ¿quién?, ¿cuál?/
 कअ kaa *adj.* /hecho, realizado/
 कअग्घ kaaggha *adj.* /desagradecido, malagradecido, ingrato/
 कअर kaara *pron.* /cualquiera, cuál, quién/
 कअइ kaai *m.* /mono/
 कइ kai *m.* /poeta, bardo/
 कइआ kaiā *adv.* /¿cuándo?/
 कइआवि kaiāvi *adv.* /en algún momento, de alguna manera, en cualquier momento/
 कइमो kaimo *adv.* /¿quién entre muchos?, ¿cuál entre muchos?/
 कए kae *prep.* /por, debido a, en el nombre de, a causa de + *genitivo*/
 कच्छ kaccha *n.* /orilla, ribera/
 कज्ज kajja *n.* /acción, trabajo/
 कट्ठे kaṭṭhe *verb.* /contar, decir, narrar/
 कडअ kaḍaa *m.* /valle/
 कणक kaṇaka *n.* /oro/
 कण्ठ kaṇṭha *m.* /garganta, cuello/
 कण्ण/अण्ण kaṇṇa/aṇṇa *m.* /oído, oreja/
 कण्ण kaṇṇa *pron.* /otro/
 कण्ह Kaṇha *m.* /Kṛṣṇa/
 कत्तो katto *adv.* /¿de dónde?, ¿de qué origen?, ¿dónde?, ¿por qué?, ¿cómo?/
 कत्थ kattha *adv.* /¿dónde?/
 कदम kaddama *m.* /suciedad, barro, lodo, mugre/

- कमध kamadha *m.* /tortuga/
 कमल kamala *n.* /loto/
 कम्म kamma *m.* /trabajo, acción, labor/
 कर kara *verb.* /hacer, realizar, ejecutar/
 करअल karaala *n.* /palma de la mano/
 करङ्क karaṅka *n.* /bol, cacerola, cuenco/
 करञ्ज karañja *m.* /tipo de árbol/
 करिणी kariṇī *f.* /elefanta/
 करी karī *m.* /elefante/
 करे kare *verb.* /hacer, realizar/
 कर kara *m.* /mano/
 कल्लं kallaṅ *adv.* /el siguiente día/
 कवोल kavola *m.* /mejilla/
 कव्व kavva *n.* /poesía, poema/
 कसण kasaṇa *adj.* /negro, oscuro/
 कह kaha *verb.* /decir, hablar/
 कहं kahaṅ *adv.* /¿cómo?/
 कहा kahā *f.* /cuento, narración, historia/
 कहे kahe *verb.* /contar, narrar/
 काअव्व kāavva *adj.* /que debe ser hecho/
 काअ kāa *m.* /cuervo/
 काई kāī *f.* /cuerva/
 कापुरिस kāpurisa *m.* /hombre despreciable/
 काम kāma *verb.* /desear, amar, querer/
 काम kāma *m.* /deseo, amor/
 कामि kāmi *f.* /amada/
 कामुअ kāmuā *m.* /amado/
 काल kāla *m.* /tiempo/
 किती kittī *f.* /piel/
 किं kiṃ *adv.* /¿qué?/
 किंति kiṃti *adv.* /¿por qué?/
 किर kira *adv.* /ciertamente, en efecto/
 किरण kiraṇa *m.* /rayo, trueno, relámpago/
 किविण kiviṇa *adj.* /miserable, tacaño, avaro/
 कीर kira *m.* /perico, cotorro/
 कीस kīsa *adv.* /¿cómo?/

- कुकुड kukkuḍa *m.* /gallo/
 कुज्ज kujja *m.* /enano/
 कुडङ्ग kuḍaṅga *m.* /tocador, recámara, alcoba, cuarto/
 कुडुंवा kuḍuṁva *m.* /familia, estirpe/
 कुड्ढ kuḍḍa *m.* /muro, pared/
 कुरङ्ग kuraṅga *m.* /venado, ciervo/
 कुव kuva *verb.* /enojarse con + *genitivo*/
 कुविअ kuvia *adj.* /enojado/
 कुसुम kusuma *n.* /flor/
 कुहर kuhara *n.* /cueva, caverna/
 केत्तिअ kettia *adv.* /¿cuánto?/
 कोडर koḍara *m.* /hoyo de árbol, hueco/
 कोडि koḍi *m.* /diez millones, *koṭi*/
 कोव kova *m.* /enojo, ira, furia/

ख

- खज्ज kajja *verb.* /comer, devorar/
 खडिअ khaḍia *m.* /espada/
 खण khaṇa *n.* /momento, instante/
 खमा khamā *f.* /resistencia, soporte, aguante/
 खमिज्ज kamijja *verb.* /perdonar/
 खन्द kanda *m.* /hombro/
 खर kara *adj.* /duro, rígido/
 खल kala *m.* /persona baja/
 खीरोअ kīroa *m.* /Océano de Leche/

ग

- गअ gaa *m.* /elefante/
 गअ gaa *adj.* /ido/
 गअण gaṇa *n.* /cielo, éter, firmamento, atmósfera, aire/
 गण gaṇa *m.* /nube/
 गण gaṇa *m.* /grupo, manada/
 गरुअ garua *adj.* /pesado, duro, difícil/
 गरुअत्त garuatta *n.* /peso, pesadez/

- गह्मिअ gahia *adj.* /tomado, agarrado/
 गहवइ gahavai *m.* /el señor de la casa/
 गाअ gāa *verb.* /cantar/
 गाम gāma *m.* /aldea, pueblo/
 गामणि gāmaṇi *m.* /jefe de la aldea/
 गाहा gāhā *f.* /verso, estrofa, canción/
 गिंह gimha *m.* /verano/
 गिरि giri *m.* /montaña/
 गिरिसोत्त girisotta *m.* /riachuelo de montaña/
 गीअ gīa *n.* /canto, canción/
 गीवा gīvā *f.* /cuello, garganta/
 गुण guṇa *m.* /cualidad, virtud/
 गुरु guru *m.* /maestro, señor, sabio/
 गेण्ह geṇha *verb.* /tomar, agarrar/
 गेह geha *n.* /casa/
 गो go *f.* /vaca/
 गोच्छअ gocchaa *m.* /tocador, recámara, alcoba/
 गोदु gotṭha *n.* /rebaño de bueyes/
 गोरव gorava *m.* /respeto, estima/
 गोरी Gorī *f.* /Gaurī, esposa de Śiva/
 गोला Golā *f.* /Golā, río Godāvarī/
 गोवी govī *f.* /pastora, boyera/
 गोहण gohaṇa *m.* /puñado de riqueza/

घ

- घण ghaṇa *adj.* /firme, sólido/
 घम्म ghamma *n.* /calor/
 घर ghara *m.* /casa/
 घरिणी gharinī *f.* /esposa del jefe de la aldea/
 घिअ ghia *n.* /ghee, mantequilla india, mantequilla clarificada/
 घोल gola *verb.* /deambular, errar, vagabundear/

च

- च ca *conj.* /y, e, u/
 चउत्थ cautttha *adj.* /cuarto/

- चट्टुअ caṭṭua *n.* /cuenco de las limosnas/
 चाण्डिल caṇḍila *m.* /barbero, peluquero/
 चन्द/अन्द canda/anda *m.* /luna/
 चर cara *verb.* /moverse, mover, caminar/
 चरिअ caria *n.* /hazaña/
 चलण calaṇa *n.* /pie, pierna/
 चाई cāī *f.* /mujer que abandona todo/
 चाडु cāḍu *adj.* /persuasivo, contundente/
 चत्तर cattara *adj.* /cuatro/
 चित्त citta *n.* /mente, corazón/
 चिन्ते cinte *verb.* /pensar, reflexionar/
 चिरं ciram *adv.* /por largo tiempo, por mucho tiempo/
 चिरिडिं cirīḍim *n.* /escritura, alfabeto/
 चुंव cumva *verb.* /besar/
 चुंवण cumvaṇa *n.* /beso/
 चेअ cea *n.* /mente, corazón/
 चोरिअकामुअ coriakāmua *m.* /amante/
 चोर cora *m.* /ladrón/
 चोरिअ coria *m.* /ladrón/
 च्चिअ/एअं ccia/eam *adv.* /sólo, solamente, justamente/

छ

- छज्ज chajja *verb.* /brillar, iluminar/
 छट्ट chaṭṭha *adj.* /seis/
 छण chaṇa *m.* /momento, instante/
 छाआ chāā *f.* /sombra/
 छित्त chitta *adj.* /tocado/
 छिद् chidda *m.* /hueco, hoyo, agujero/
 छिप्प chippa *verb.* /tocar, palpar/
 छिव chiva *verb.* /tocar/
 छेत्त chetta *n.* /campo, sembradío/

ज

- ज ja *m.* जा jā *f.* जम jam *n. pron.* /el que (cual), la que (cual), lo que (cual), que, quien/

- जअ *jaa verb.* /conquistar, triunfar/
जइ *jai conj.* /si + modo indicativo, rara vez con modo potencial u optativo/
जइआ *jaiā adv.* /cuando, correlativo de तइआ/
जग्गसु *jaggesu m.* /vecino/
जण *jaṇa m.* /persona, gente/
जण्णवाड *jaṇṇavāḍa m.* /templo sacrificial/
जत्थ *jattha adv.* /donde/
जम्प *jampa verb.* /parlotear, cotorrear, hablar/
जम्म *jamma m.* /nacimiento/
जंवूफल *jamvūphala n.* /el fruto *jamvū*/
जर *jara m.* /fiebre/
जरा *jarā f.* /vejez/
जल *jala n.* /agua/
जलण *jalaṇa m.* /fuego/
जव *java m.* /grano, semilla/
जह *jaha adv.* /así como, como, correlativo de तह/
जहि *jahiṃ adv.* /donde, correlativo de तहि/
जाअ *jāa adj.* /nacido, surgido/
जाआ *jāā f.* /esposa, señora/
जाणन्त *jāṇanta adj.* /que conoce, que sabe/
जाण *jāṇa verb.* /conocer, saber, aprender/
जिअ *jia verb.* /vivir, tener vida/
जिअ *jia n.* /vida/
जाव *jāva adv.* /mientras tanto, hasta que, apenas, correlativo de दाव/
जिण्ण *jiṇṇa adj.* /digerido, asimilado/
जिहा *jihā f.* /lengua/
जीअ *jīa n.* /vida/
जुत्त *jutta adj.* /unido/
जुवाण *juvāṇa m.* /joven/
जोव्वण *jovvaṇa n.* /juventud/

झ

- झडिअ *jhaḍia adj.* /perdido, suelto, flojo/
झङ्कार *jhaṅkāra n.* /tintineo/
झंझावाअ *jhaṃjhāvāa m.* /el rugido del viento/

ठ

ठवे ṭhave *verb.* /colocar, poner/

ठा ṭhā *verb.* /estar, permanecer/

ठाण ṭhāṇa *n.* /lugar, sitio/

ठिअ ṭhia *adj.* /que ha estado, estado, permanecido/

ड

डह्ण ḍaḍḍha *n.* /leche, yogur/

डिम्म ḍimbha *m.* /niño/

ढ

ढक्का ḍhakkā *f.* /tambor grande/

ण

ण ṇa *adv.* /no/

णअर ṇaara *n.* /ciudad, villa, residencia, casa/

णअण ṇaṇa *n.* /ojo/

णइउर ṇaiūra *m.* /inundación, desbordamiento de un río/

णई ṇai *f.* /río/

णच्च ṇacca *verb.* /bailar, danzar/

णच्चण ṇaccāṇa *n.* /baile, danza/

णट्ट ṇaṭṭha *adj.* /perdido, confundido/

णड ṇaḍa *m.* /danzante, bailarín, actor/

णडी ṇaḍī *f.* /danzante, bailarina, actriz/

णम ṇama *verb.* /saludar, reverenciar/

णम ṇama *m.* /saludo, reverencia/

णमह ṇamaha *n.* /saludo, reverencia/

णमो ṇamo *prep.* /saludo a + *genitivo*/

णव ṇava *adj.* /nuevo/

णवर ṇavara *adj.* /solo, único/

णववह्ण ṇavavahū *f.* /esposa nueva/

णह ṇaha *m.* /uña/

- णहलेह ṇahaleha *m.* /arañazo, rasguño/
 णाम ṇāma *n.* /nombre/
 णास ṇāsa *m.* /nariz/
 णाह ṇāha *n.* /señor, maestro/
 णाहिमण्डल ṇāhimaṇḍala *n.* /región del ombligo/
 णि ṇi *prv.* /indica dirección hacia abajo, dirección hacia dentro, carencia, cambia el proceso de la acción o la niega/
 णिअ ṇia *adj.* /propio/
 णिअच्छाही ṇiachāhī *f.* /reflexión propia/
 णिअडं ṇiaḍaṁ *adv.* /cerca/
 णिउण ṇiauṇa *adj.* /astuto, hábil/
 णिस ṇis *prv.* /indica dirección, origen, proyección hacia fuera, plenitud, intensificación, eficacia, negación, carencia, también se utiliza con las formas reduplicadas que dependen del fonemograma consonántico/
 णिकन्त ṇikkanta *adj.* /salido, partido/
 णिच्चल ṇiccala *adj.* /inmóvil/
 णिग्गुण ṇigguṇa *adj.* /sin virtudes/
 णिज्झर ṇijjhara *m.* /arroyo, riachuelo/
 णिद्द ṇidda *n.* /sueño/
 णिप्पच्छिम ṇippacchima *adj.* /postrero, último/
 णिप्फल ṇipphala *adj.* /inútil/
 णिंवफल ṇimvaphala *n.* /fruto *ṇimva*/
 णिरंतरं ṇiramtaraṁ *adv.* /incesantemente/
 णिवाअ ṇivāa *adj.* /caído/
 णिव्वत्तिअ ṇivattia *adj.* /completo/
 णिसा ṇisā *f.* /noche/
 णिहि ṇihi *m.* /riqueza/
 णिहिअ ṇihia *adj.* /mantenido, guardado, custodiado/
 णिहुअं ṇihuam̐ *adv.* /completamente, enteramente, por completo/
 णीअ ṇīa *m.* /persona baja/
 णीइ ṇīi *f.* /conducta, moralidad, política, ética, moral, ley/
 णीड ṇīḍa *n.* /nido/
 णु ṇu *adv.* /ciertamente, sin duda, justamente, ¿quizás?, ¿acaso?/
 णूर्णं ṇūṇaṁ *adv.* /ciertamente, verdaderamente, en verdad, sin duda, justamente, naturalmente/

णे णे *verb.* /llevar, conducir, dirigir/
 णेह णेहा *n.* /amistad, amor/

त

तइअ ताia *adj.* /tercero/
 तइआ taiā *adv.* /entonces, en aquel momento, correlativo de जइआ/
 तड ताḍa *m.* /ribera, orilla de un río/
 तडाअ ताḍāa *m.* /estanque/
 तण ताṇa *n.* /pasto, hierba/
 तणुआअ ताṇuāa *verb.* /adelgazar, menguar/
 तणू ताṇū *m.* /cuerpo/
 तत्ततन्ति tattanti *m.* /secreto de amor/
 तम tama *m.* /oscuridad/
 तर tara *verb.* /poder, ser capaz/
 तरू tarū *m.* /árbol/
 तल tala *m.* /cadera/
 तव tava *verb.* /quemar, incendiar/
 तह ताha *adv.* /así, así también, correlativo de जह/
 तहि ताhiṁ *adv.* /allá, correlativo de जहि/
 तारा tāra *f.* /estrella/
 ताव tāva *adv.* /entonces, correlativo de जाव/
 तिअस tiasa *m.* /ser divino/
 तिणिण तिṇṇi *adj.* /tres/
 तिमिर timira *n.* /oscuridad/
 तिल tila *m.* /sésamo/
 तीअ tīa *adj.* /tercero/
 तीर tīra *verb.* /poder, ser capaz/
 तुमं tumam̐ *pron.* /tú/
 तुङ्ग तुṅga *adj.* /noble, alto, altivo, arrogante/
 तुण्ड तुṇḍa *m.* /hocico, nariz, trompa/
 त्ति tti *adv.* /así, de este modo, partícula que se usa para el discurso
 directo/
 त्थ ttha *adv.* /allá/

थ

- थङ्गु thaḍḍa *adj.* /inmóvil, quieto/
 थण थाṇa *n.* /seno/
 थण्णू thaṇṇū *m.* /tocón, muñón, puño/
 थोअं thoam̐ *adv.* /poco, algo/

द

- दइअ daia *m.* /esposa, señor/
 दट्ठ daṭṭha *adj.* /mordido, picado/
 दट्ठ daṭṭha *adj.* /visto/
 दट्ठूण daṭṭhūṇa *adv.* /habiendo visto/
 दढ daḍha *adj.* /firme, fijo/
 दङ्गमाण daḍḍhamāṇa *adj.* /quemado, incendiado/
 दण्ड daṇḍa *m.* /porra, palo, bastón, castigo, pena, encarcelamiento, multa/
 दन्त danta *n.* /diente/
 दंसण daṇsaṇa *n.* /señal, signo, visión/
 दरिद दारidda *m.* /persona pobre, pobre/
 दव्व davva *n.* /riqueza/
 दसा dasā *f.* /condición/
 दाढ dāḍha *n.* /colmillo/
 दार dāra *m.* /puerta/
 दारिद dāridda *m.* /pobreza/
 दाव dāva *adv.* /por lo tanto, entonces, pues, tanto, correlativo de जाव/
 दिअर diara *m.* /hermano del esposo/
 दिअहं diaham̐ *adv.* /diario, todos los días/
 दिज्ज dijja *verb.* /es dado/
 दिट्ठी diṭṭhī *f.* /vista, visión, señal/
 दिणवई diṇavaī *m.* /sol/
 दिण्ण diṇṇa *adj.* /dado, otorgado/
 दीव dīva *m.* /lámpara, luz/
 दुक्ख dukkha *n.* /pena, miseria, sufrimiento, infelicidad/
 दुज्जण dujjaṇa *m.* /mala persona/

- दुद्ध duddha *n.* /leche, yogur/
 दुम дума *m.* /árbol/
 दुल्लह dullaha *adj.* /difícil de obtener, raro, inalcanzable/
 दुस्सिक्खिअ dussikkhia *adj.* /enfermo, dañino, malo/
 दूई dūī *f.* /mensajera/
 दूमिअ dūmia *adj.* /dolorido, incómodo/
 दूर dūra *adj.* /lejano, distante, remoto, largo, prolongado/
 दूरं dūraṃ *prep.* /lejos de, a lo lejos + *ablativo*/
 दूरं dūraṃ *adv.* /lejos, retirado/
 दे de *interj.* /¡oh!, ¡eh!, ¡ah!/
 दे de *verb.* /dar, otorgar/
 देव deva *m.* /dios/
 देसआल desaāla *n.* /lugar y tiempo/
 देस desa *m.* /ciudad, tierra, lugar/
 देह deha *m.* /cuerpo/
 देहली dehalī *m.* /umbral, el poseedor del cuerpo/
 दो do *núm.* /dos/
 दोमुहअ domuhaa *m.* /doble cara/
 दोस dosa *n.* /vicio, falta, error, pecado/

ध

- धणरिद्धी dhaṇariddhī *m.* /abundancia de riqueza/
 धण dhaṇa *n.* /riqueza, dinero/
 धणु dhaṇu *m.* /arco/
 धण्ण dhaṇṇa *m.* /alguien bendito, alguien dichoso/
 धम्म dhamma *m.* /costumbre, usanza, tradición, carácter, esencia, deber, ley, virtud, justicia, religión, mérito moral, orden, piedad, moralidad/
 धम्मिअ dhammia *adj.* /religioso, justo/
 धम्मिल्ल dhammilla *m.* /broche del cabello, peineta/
 धरणी dharaṇī *f.* /tierra/
 धवल dhavala *adj.* /blanco, pálido/
 धारा dhārā *f.* /riachuelo, arroyo/
 धीर dhīra *m.* /sabio, inteligente, valiente/
 धुअ dhua *verb.* /correr/

- धुअं dhuaṁ *adv.* /ciertamente, en verdad/
 धुण dhūṇa *verb.* /agitar, sacudir, temblar/
 धूआ dhūā *f.* /hija/
 धूआइ dhūāi *f.* /hija/
 धूली dhūlī *m.* /polvo/
 धोअ dhoa *adj.* /limpio, lavado/

प

- प pa *prv.* /indica dirección hacia adelante, anterioridad, exageración, intensificación, grandeza, superioridad y negación/
 पअत्त paatta *m.* /esfuerzo, intento/
 पअवी paavī *m.* /paso/
 पई/वई paī *m.* /señor, esposo/
 पक्क pakka *adj.* /maduro, cocido/
 पच्चूस paccūsa *n.* /temprano en la mañana/
 पञ्च pañca *adj.* /cinco/
 पञ्चम pañcama *adj.* /quinto/
 पडअ paḍa *verb.* /caer/
 पडि paḍi *ind. prv.* /indica dirección, contrariedad, cambio, reciprocidad, correspondencia, oposición, igualdad, relación y distribución/
 पडि paḍi *prep.* /a, hacia, hasta + *acusativo*/
 पडिअ paḍia *adj.* /caído/
 पडिमा paḍimā *f.* /imagen/
 पडिवआ paḍivaā *m.* /primer día del mes/
 पढम paḍhama *adj.* /primero/
 पढ paḍha *verb.* /leer, recitar/
 पणअ paṇaa *m.* /amor, pasión/
 पत्त patta *n.* /hoja/
 पत्त patta *adj.* /llegado, arribado/
 पत्थर/वत्थर patthara/vatthara *n.* /piedra, roca/
 पंक paṅka *m.* /lodo, arcilla, fango/
 पङ्कअ paṅkaa *n.* /loto, nenúfar/
 परम्मुह parammuha *n.* /alguien que voltea o desvía el rostro/
 परि pari *prv.* /indica alrededor, entorno, exceso, dirección, negación, sentido distributivo, compañía, carencia, contrariedad/

- परिओस pariosa *m.* /placer, deleite/
 परिक्खअ parikkhaa *m.* /examinador, investigador/
 परिच्चअ paricca *verb.* /rechazar/
 परिदो parido *adv.* /alrededor/
 परिरक्खण parirakkhaṇa *n.* /protección/
 परिहरिअव्व parihariavva *adj.* /que debe avanzar/
 पर para *m.* /extraño, extranjero/
 पर para *adj.* /otro/
 पलास palāsa *m.* /un tipo de flor y su árbol/
 पल्लव pallava *m.* /brote, retoño/
 पल्लोद्वैत palloḍḍaṁta *adj.* /que se da la vuelta/
 पल्लीवई pallivāi *m.* /jefe de la aldea/
 पवसिअ pavasia *verb.* /ser feliz, estar feliz/
 पसिज्जण pasijjaṇa *n.* /placer, deleite, felicidad/
 पसुवई Pasuvaī *m.* /Señor de los seres vivos (Śiva)/
 पहार pahāra *m.* /golpe, pelea, lucha/
 पहाविर pahāvira *m.* /alguien que corre, corredor/
 पहिअ pahia *m.* /viajero/
 प्हू pahū *m.* /señor, amo, maestro, esposo/
 पाअ pāa *m.* /pie, paso/
 पाअव pāava *m.* /árbol/
 पाउअकव्व pāuakavva *n.* /poema prácrito/
 पाढीण pāḍhīṇa *m.* /tipo de pez/
 पाणउडी pāṇauḍī *m.* /lugar para beber, cantina/
 पामर pāmara *adj.* /simplón, bobalicón, tonto/
 पाव pāva *verb.* /obtener, tener/
 पाव pāva *n.* /falta, error, pecado/
 पावालिआ pāvāliā *f.* /la cuidadora del bebedero/
 पास pāsa *m.* /lugar, sitio/
 पास pāsa *m.* /correo, soga, cuerda, rienda/
 पि/वि pi/vi *adv.* /también, todavía, aún/ *conj.* /incluso, aun/
 पिअ pia *verb.* /beber, tomar/
 पिअ pia *adj.* /querido, amado/
 पिअअम piaama *adj.* /querido, amado/
 पिण्ड piṇḍa *n.* /bola de arroz/
 पित्त pitta *n.* /mal genio, mal humor, bilis/

- पिसुणअण *pisuṇaṇa m.* /persona traicionera/
 पिसुणवअअण *pisuṇavaṇa m.* /palabra de una persona traicionera/
 पीण *pīṇa adj.* /gordo/
 पुच्छ *puccha verb.* /preguntar, cuestionar/
 पुट्ठी *puṭṭhi n.* /espalda/
 पुणो/उण *puṇo/uṇa adv.* /otra vez, una vez más/
 पुण्णिमा *puṇṇimā f.* /luna llena, plenilunio/
 पुत्त *putta m.* /hijo/
 पुत्ति *putti f.* /hija/
 पुरिस *purisa m.* /hombre, ser humano/
 पुलइअ *pulaia adj.* /horripilante, feo, terrorífico/
 पुलिन्दी *pulindī f.* /mujer pulinda/
 पुहइ *puhai f.* /tierra/
 पूर *pūra n.* /inundación, desborde/
 पूरिअ *pūria adj.* /llenado/
 पूसुअ *pūsua m.* /perico, cotorro/
 पेच्छ *peccha verb.* /ver/
 पेम्म *pemma n.* /amor, pasión/
 पेसिअ *pesia adj.* /enviado/
 पोट्ट *poṭṭa m.* /estómago, vientre/
 पोम्म *pomma n.* /loto/

फ

- फरिस *pharisa m.* /toque, tacto/
 फल *phala n.* /fruto/
 फल *phala verb.* /fructificar, dar fruto/
 फुर *phura verb.* /temblar, vibrar, guñar/

भ

- भअवइ *bhaavai m.* /ser divino/
 भज्जिअ *bhajjia verb.* /romper, quebrar/
 भण *bhaṇa verb.* /decir, expresar/
 भणिअ *bhaṇia n.* /dicho, expresión, máxima/
 भत्ती *bhattī f.* /devoción/

- भम bhama *verb.* /errar, vagabundear, caminar, irse, marcharse/
 भमर bhamara *m.* /abeja/
 भङ्गुर bhaṅgura *adj.* /transitorio, trascendente/
 भइअ bhaia *m.* /miedo, temor/
 भर bhara *m.* /peso/
 भरिअ bharia *verb.* /recordar/
 भाअण bhāaṇa *m.* /vasija, olla/
 भिक्खू bhikkhū *m.* /monje, mendicante/
 भिच्चाअर bhiccāara *m.* /mendigo, pordiosero, mendicante/
 भित्ती bhittī *m.* /muralla, muro, pared/
 भीअ bhīa *adj.* /miedoso, temeroso, aterrado/
 भुअङ्ग bhuaṅga *m.* /serpiente, víbora/
 भुञ्ज bhujja *verb.* /comer, devorar/
 भूमि bhūmi *f.* /tierra/
 भूसण bhūsaṇa *n.* /ornamento, adorno/
 भोअण bhoaṇa *n.* /comida, alimento/

म

- मइल maila *adj.* /sucio, mugroso/
 मअ maa *m.* /venado, ciervo/
 मई māī *f.* /venada, cierva/
 मकड makkada *m.* /mono, simio/
 मग्ग magga *m.* /camino, vía/
 मग्ग magga *verb.* /buscar/
 मज्झण majjhaṇṇa *n.* /mediodía/
 मज्झआर majjhāra *adj.* /medio, mitad/
 मज्झिम majjhima *m.* /la mitad de alguien/
 मण maṇa *n.* /mente, corazón/
 मणंसी maṇamsī *m.* /alguien magnánimo/
 मणुस्स maṇussa *m.* /ser humano, hombre/
 मणोरह maṇoraha *m.* /deseo de la mente/
 मण्डिअ maṇḍia *adj.* /decorado, adornado/
 मणू maṇṇū *m.* /enojo, enfado, disgusto/
 मण्ण maṇṇa *verb.* /pensar, reflexionar/
 मन्थण manthaṇa *adj.* /agitado, revuelto/

- मरगअ maragaa *m.* /esmeralda, gema/
 मर mara *verb.* /morir, morirse/
 मरण maraṇa *n.* /muerte/
 मल्ल malla *m.* /persona fuerte/
 मसअ masaa *m.* /mosca, insecto/
 मसाण masāṇa *n.* /cementerio, panteón/
 मसि masi *f.* /oscuridad, suciedad/
 मह maha *verb.* /desear, querer/
 महाणस mahāṇasa *m.* /cocina/
 महातरू mahātārū *m.* /árbol grande/
 महि mahi *f.* /tierra/
 महिला mahilā *f.* /mujer/
 महिस mahisa *m.* /búfalo/
 मही mahī *f.* /tierra/
 महु mahu *adj.* /dulce, suave/
 महुअ mahua *m.* /tipo de flor/
 महुअपुप्फ mahupuppha *n.* /flor mahua/
 महुअर mahuara *m.* /abeja/
 महुअमच्छिआ mahuamacchiā *f.* /abeja/
 महुअमहण Mahuamahaṇo *m.* /Kṛṣṇa/
 महुर mahura *adj.* /dulce, suave/
 मा mā *adv.* /no, indica prohibición/
 माअ māa *verb.* /medir, delimitar, marcar/
 माउआ māuā *f.* /madres/
 माण māṇa *n.* /pensamiento, mente, idea/
 माण māṇa *verb.* /pensar, reflexionar/
 माण māṇa *adj.* /orgullosa/
 माणुस māṇusa *m.* /ser humano, humano/
 मामि māmi *f.* /tía materna/
 मालई mālai *f.* /tipo de flor/
 माला māla *f.* /guirnalda/
 मित्त mitta *n.* /amigo, compañero, confidente/
 मिहुण mihuṇa *n.* /par, pareja, copulación, coito, acoplamiento/
 मुक्क mukka *adj.* /auténtico, verdadero/
 मुक्ख mukkha *m.* /estúpido, tonto/
 मुअ mua *verb.* /liberar/

- मुञ्च muñca *verb.* /liberar/
 मुरअ muraa *n.* /tambor/
 मुल्ल mulla *n.* /precio/
 मुह muha *n.* /cara, rostro/
 मुहल्ल muhala *adj.* /ruidoso, escandaloso/
 मेत्तं mettāṃ *adv.* /sólo, únicamente/
 मेत्ती mettī *f.* /amistad, compañerismo/
 मेह meha *m.* /nube/
 मोण moṇa *n.* /silencio/
 मोह moha *adj.* /inútil, inservible, infructuoso/

र

- रअणअ raṇṇa *n.* /joya, perla/
 रअणाअर raṇṇāra *n.* /océano, mar/
 रअणी raṇṇī *f.* /noche/
 रअइविंवा raavimva *n.* /disco del sol/
 रइ rai *f.* /pasión, deseo, amor, Rai o Rati, consorte del dios del amor,
 Kāma/
 रइ rai *m.* /sol/
 रक्ख rakkha *verb.* /proteger, salvaguardar/
 रज्जू rajjū *f.* /cuerda, lazo, cordón/
 रण्ण raṇṇa *n.* /bosque/
 रत्त ratta *m.* /noche/
 रत्त ratta *adj.* /rojo/
 रत्तदुऊल्ल rattaduūla *n.* /vestido rojo, ropa roja/
 रम rama *verb.* /alegrarse, disfrutar/
 रञ्जिअ rañjia *adj.* /colorado, rojizo/
 रव rava *m.* /sonido, ruido/
 रस rasa *m.* /sabor, prueba, *rasa*, placer estético/
 रस rasa *verb.* /saborear, probar, degustar/
 रसिअ rasia *m.* /poseedor del *rasa*, esteta/
 रहट्टघडिआ raḥaṭṭaḥḍiā *f.* /agua del pozo/
 रह raha *m.* /carro, carro de guerra/
 रहस्स rahassa *n.* /secreto/
 रहिअ rahia *adj.* /falta de, desprovisto/

- राअ rāa *m.* /pasión, amor/
 राअ rāa *m.* /rey, regente/
 राआ rāā *m.* /reina, regente/
 राई rāī *f.* /noche/
 राइआ rāīā *f.* /lavandera/
 राहू Rāhū *m.* /Rāhu/
 रिक्त ritta *adj.* /pobre/
 रिञ्छोलि riñcholi *m.* /línea, hilera, fila/
 रुअ rua *verb.* /llorar/
 रुक्ख rukkha *m.* /árbol/
 रुद्ध ruddha *adj.* /obstruido, obstaculizado/
 रुन्द runda *adj.* /amplio, ancho/
 रूअ rūa *n.* /forma, apariencia, aspecto/
 रूसण rūsaṇa *n.* /enojo, ira/
 रे re *interj.* /;eh!, ;oh!, ;ah!/
 रेह reha *verb.* /brillar, iluminar, lucir/
 रेह reha *verb.* /reinar, regir, gobernar/
 रोमञ्च romañca *m.* /horripilación, terrible/
 रोस rosa *m.* /enojo, ira/

ल

- लआ laā *f.* /guirnalda/
 लग्ग lagga *adj.* /aferrado, agarrado/
 लग्ग lagga *verb.* /adornar, ornamentar, decorar/
 लच्छी lacchī *f.* /fortuna, diosa de la fortuna, Lacchī, Lakṣmī/
 लज्ज lajja *verb.* /avergonzar, avergonzarse, dar vergüenza/
 लम्भ lambha *m.* /obtención, logro, éxito/
 ललिअ lalia *adj.* /encantador, amoroso/
 लह laha *verb.* /obtener, ganar/
 लहुअ lahua *adj.* /pequeño, chico/
 लाल lāla *m.* /saliva, salvia/
 लिहिअ lihia *n.* /letra, escritura/
 लेह leha *m.* /letra, escritura/
 लोअ loa *m.* /mundo, gente, persona/
 लोअण loaṇa *m.* /ojo, vista, visión, comentario/
 लोहिअ lohia *m.* /sangre, rojo/

व

- वअ *vaa verb.* /decir, hablar/
 वअण *vaṇa n.* /palabra, discurso/
 वअणणिव्वंध *vaṇaṇivvaṃdha m.* /insistencia con palabras/
 वइवेढण *vaivedhaṇa m.* /cerca, enrejado/
 वक्ख *vakkha n.* /cara, rostro/
 वच्छ *vaccha verb.* /ir, aproximarse/
 वज्झपडह *vajjhapaḍaha m.* /tambor en ejecución/
 वड *vaḍa m.* /higuera, árbol *banya*/
 वड्ढ *vaḍḍha verb.* /crecer, aumentar, desarrollarse/
 वण *vaṇa n.* /árbol, bosque/
 वणराई *vaṇarāi m.* /línea de árboles/
 वणगअ *vaṇagaa m.* /elefante salvaje/
 वणदव *vaṇadava m.* /fuego del bosque/
 वणुद्देस *vaṇuddesa m.* /región del bosque/
 वण्ण *vaṇṇa m.* /apariencia, forma, figura, aspecto, color, casta, clase, grupo, familia, letra, fonema, sílaba, sonido/
 वत्थर/पत्थर *vatthara/patthara n.* /piedra, roca/
 वम *vama verb.* /vomitar, regurgitar/
 वङ्क *vaṅka adj.* /torcido, encorvado, doblado/
 वञ्जुला *vañjulā f.* /tipo de planta/
 वन्ति *vanti m.* /línea, hilera, fila/
 वन्दण *vandaṇa n.* /saludo, reverencia/
 वन्धु *vandhu m.* /amigo, compañero/
 वर *vara adj.* /mejor/
 वरिस *varisa n.* /lluvia, monzón/
 वलअ *valaa m.* /pulsera del tobillo, ajorca/
 वलाआ *valaā f.* /grulla/
 वलिअ *valia adj.* /volteado, girado/
 वस *vasa verb.* /habitar, vivir/
 वसण *vasaṇa n.* /miseria, desdicha/
 वसंत *vasamta m.* /primavera/
 वसुहा *vasuhā f.* /tierra/
 वह *vaha verb.* /llevar, soportar, resistir/
 वहल *vahala adj.* /mucho, demasiado/

- वहि bahi *prep.* /fuera de, afuera de + *ablativo*/
 वहि bahi *adv.* /fuera, afuera/
 वहिर vahira *m.* /sordo/
 वहु vahu *adj.* /mucho, demasiado/
 वहू vahū *f.* /novia, esposa joven/
 वा vā *conj.* /o, o bien/
 वाआ vāā *f.* /palabra, voz, discurso/
 वाल vāla *m.* /niño, muchacho/
 वालिआ vālīā *f.* /niña, muchacha/
 वाउल्लअ vāullāa *m.* /pintura, retrato, fotografía/
 वासा vāsā *f.* /lluvia, monzón/
 वाहिर vāhir *adv.* /fuera, afuera/
 वाह vāha *m.* /lágrima/
 वाह vāha *m.* /cazador/
 वि vi *prv.* /indica contrariedad, diversidad, separación, intensidad, oposición, negación, variedad, especificidad, abundancia, distinción/
 वि/पि vi/pi *adv.* /también, todavía, aún/ *conj.* /incluso, aun/
 विअ via *adv.* /como, igual que/
 विअक्खण viakkhaṇa *adj.* /astuto, hábil/
 विअड viada *adj.* /horrible, espantoso/
 विअण viaṇa *adj.* /desahuciado, desamparado/
 विओअ vīoa *m.* /separación/
 विज्जू vijjū *m.* /rayo, trueno, relámpago/
 विणा viṇā *prep.* /sin + *instrumental, acusativo, ablativo*/
 विण्णत्ती viṇṇattī *m.* /solicitud, petición/
 विण्णाण viṇṇāṇa *n.* /conocimiento especial/
 वित्त vitta *n.* /riqueza, dinero/
 विदड्ढ vīdaḍḍha *m.* /sabio, inteligente/
 विन्दु vīndu *m.* /gota/
 विपत्ती vipattī *f.* /adversidad/
 विमग्गन्त vimagganta *adj.* /examinador, investigador/
 विज्झ viñjha *m.* /montaña Vindhya/
 विरलङ्गुली viralaṅgulī *m.* /alguien con sus dedos extendidos/
 विरस virasa *m.* /sin sabor, insípido/
 विरह viraha *m.* /separación/

- विवर vivara *n.* /hueco, hoyo, agujero/
 विस visa *n.* /veneno, poción/
 विसम visama *adj.* /recto, derecho/
 विसूर visūra *verb.* /lamentarse, quejarse, plañir/
 विहडण vihaḍaṇa *n.* /ruptura/
 विहङ्ग vihaṅga *m.* /ave, pájaro/
 विहल vihala *adj.* /perturbado, trastornado/
 विहव vihava *m.* /prosperidad, bienestar/
 विही vihī *m.* /destino/
 वीअ vīa *adj.* /segundo/
 वीअङ्कुर vīaṅkura *m.* /brote, retoño/
 वीणा vīṇā *f.* /instrumento musical/
 वीसम्भं vīsambhaṁ *adv.* /en confianza/
 वुद्ध Vuddha *m.* /Buddha/
 वुन्द vunda *n.* /grupo, manada, parvada, jauría, bandada/
 व्व/व vva/va *adv.* /como, igual que/

स

- स sa *m.* सा sā *f.* तम tam *n. pron.* /éste, ésta, esto; él, ella, ello; le, la, lo/
 सअ saa *adj.* /cien/
 सअज्जिअ saajjia *m.* /vecino/
 सअलं saalaṁ *adv.* /enteramente, todo/
 सई saī *f.* /mujer fiel/
 सउण sauṇa *m.* /ave, pájaro/
 संकंत saṁkaṁta *adj.* /trasladado, transferido/
 सङ्का saṅkā *f.* /duda, incertidumbre/
 सङ्ग saṅga *m.* /cercanía, proximidad/
 सङ्घ saṅgha *m.* /grupo, reunión/
 सग्ग sagga *m.* /cielo, éter/
 सच्च sacca *n.* /verdad, realidad/
 सच्चअ saccaa *adj.* /verdadero, real/
 सज्जण sajjjaṇa *m.* /hombre victorioso/
 संझा saṁjhā *f.* /crepúsculo, ocaso/
 संझारआअ saṁjhārāa *m.* /brillo del crepúsculo/
 सट्ठ satṭha *adj.* /sexto/

- सणवाडिआ saṇavāḍiā *f.* /matorral de juncos/
 सणिअं saṇiam *adv.* /lentamente, tranquilamente/
 सत्त satta *adj.* /siete/
 सद् sadda *m.* /palabra, sonido, ruido/
 सद्धालू saddhālū *m.* /creencia, credo/
 सप्पुरिस sappurisa *m.* /buena persona/
 सप्प sappa *m.* /serpiente, víbora/
 समत्थ samattha *m.* /alguien capaz/
 समारुहंत samāruhaṅta *adj.* /que escala, que trepa/
 समुद्धरिअ samuddharia *adj.* /que sale, saliente/
 सत्त satta *adj.* /siete/
 सत्तम sattama *adj.* /séptimo/
 सत्ती sattī *f.* /poder, energía/
 संताव saṅtāva *m.* /pena, dolor, miseria/
 सम sam *prv.* /indica compañía, unión, acontecimiento, plenitud, intensificación, igualdad, semejanza, similitud; también se utiliza con la forma सं/
 सम sama *adj.* /igual, semejante/
 सम्पत्ती sampattī *m.* /abundancia, prosperidad/
 सम्भरण sambharaṇa *n.* /recuerdo, remembranza/
 संवन्ध saṅvandha *m.* /relación, conexión/
 सर sara *m.* /flecha/
 सर sara *verb.* /mover, irse, marcharse/
 सर sara *m.* /otoño/
 सरल sarala *adj.* /recto, derecho/
 सरिस sarisa *adj.* /similar, igual/
 सरीर sarira *n.* /cuerpo/
 सलाहण salāhaṇa *n.* /alabanza, cortesía/
 सलिल salila *n.* /agua/
 सविसेसं savisesaṅ *adv.* /especialmente, principalmente/
 सव्व savva *adj.* /todo/
 सव्वतं savvataṅ *prep.* /en todos lados de + *acusativo*/
 सव्वरी savvarī *f.* /noche/
 ससि sasi *m.* /luna/
 सहस्स sahassa *adj.* /mil, miríada/
 सहाव sahāva *m.* /naturaleza/

- सहि sahi *f.* /compañera, amiga, confidente/
 सहि sahi *m.* /compañero, amigo, confidente/
 साअर sāara *n.* /océano, mar/
 साणुराअ sāṇurāa *adj.* /afectuoso, cariñoso/
 सालि sāli *n.* /arroz/
 सास sāsa *m.* /respiración, exhalación/
 सासू sāśū *f.* /suegra/
 साह sāha *verb.* /gobernar, comandar, ordenar/
 साह sāha *verb.* /decir, hablar, platicar/
 साहा sāhā *f.* /rama/
 सिणेह sāṇeha *m.* /afecto, cariño/
 सिङ्ग siṅga *n.* /cuerno/
 सिर sira *n.* /cabeza/
 सिरि siri *f.* /belleza, esplendor, magnificencia, gracia, fortuna, riqueza, bienes, prosperidad/
 सिविण siviṇa *n.* /sueño/
 सिसिर sisira *m.* /estación del rocío/
 सिहर sihara *n.* /cima, cumbre, punta/
 सिहा sihā *f.* /flama, incendio/
 सील sīla *m.* /carácter/
 सीस sīsa *n.* /cabeza/
 सीह sīha *m.* /león/
 सुइरं suiraṁ *adv.* /por largo tiempo, por mucho tiempo/
 सुअ sua *m.* /hijo/
 सुअन्ध suandha *adj.* /perfumado, fragante/
 सुण suṇa *verb.* /escuchar, oír/
 सुणअ suṇaa *m.* /perro/
 सुण्ण suṇṇa *n.* /vacuidad, cero/
 सुत्त sutta *n.* /sueño/
 सुद्ध suddha *adj.* /puro, limpio, inmaculado/
 सुरचाव suracāva *m.* /arco divino, arcoíris/
 सुव suva *verb.* /dormir/
 सुव्व suvva *verb.* /escuchar/
 सुह suha *n.* /placer, felicidad/
 सुहअ suhaa *adj.* /afortunado, bello, hermoso/
 सुहग suhaga *adj.* /encantador, lindo, tierno/

सूअ sūa *m.* /perico, cotorro/
 सूणोद्ध sūṇoṭṭha *n.* /labio hinchado/
 सूर sūra *m.* /sol/
 सूल sūla *m.* /horca, patíbulo/
 सोह soha *verb.* /brillar, iluminar/
 सेजा sejjā *f.* /cama, alcoba/
 सेस sesa *m.* /equilibrio, armonía/
 सोअ soa *verb.* /escuchar/
 सोअ soa *m.* /dolor, pena/
 सोणारतुला soṇāratulā *f.* /balanza del orfebre/
 सोणहा soṇhā *f.* /cuñada/

ह

हअ haa *adj.* /muerto, destruido/
 हत्थ hattha *m.* /mano/
 हरिआल hariāla *adj.* /dorado/
 हर hara *verb.* /tomar, arrebatar, quitar/
 हस hasa *verb.* /sonreír, reír/
 हल्लिअ halia *m.* /agricultor, labrador, campesino/
 हंस haṁsa *m.* /ganso, pato/
 हंसि haṁsi *f.* /gansa, pata/
 हसिअ hasia *adj.* /sonriente/
 हा hā *interj.* /¡oh!, ¡ah!, ¡eh!/
 हास hāsa *m.* /sonrisa, risa/
 हि hi *conj.* /porque, ya que, puesto que/
 हि hi *adv.* /ciertamente, en verdad, en efecto/
 हिअअ hiaa *n.* /corazón/
 हिर hira *verb.* /llamar, invocar/
 हु hu *adv.* /ciertamente, en efecto/
 हुअवह huavaha *m.* /fuego/
 हे he *interj.* /¡eh!, ¡oh!, ¡ah!/
 हेमन्त hemanta *m.* /invierno, estación del invierno/
 हो ho *verb.* /ser, llegar a ser, haber, existir, estar/
 होरा horā *f.* /hora/

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agnimabāpurāṇam*. 2005. Texto sánscrito y traducción al inglés de M. N. Dutt. Nueva Delhi: Parimal Publications.
- Aguiar da Silva, Vítor Manuel. 2005. *Teoría de la literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- Alonso, Martín. 1998. *Enciclopedia del idioma: diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX), etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*. Vols. I, II, III. México: Aguilar.
- Amaru. 2005. *Amarusatakam*. Traducción de Greg Bailey. Nueva York: The Clay Sanskrit Library/New York University Press-JJC Foundation.
- Ānandavardhana. 1982. *Dhvanyaloka*. Edición crítica, introducción, traducción y notas de K. Krishnamoorthy. Prefacio de K. R. Srinivasa Iyengar. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- Ananthanarayana, H. S. 1973. *A Prakrit Reader, a Linguistic Introduction Based on Selections from Hāla's Sattasāi*. Mysore: Central Institute of India Languages.
- Aristóteles. 2000. *Poética*. Investigación, versión y traducción de David García Bacca. México: Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM).
- Atharvaveda*. 1895. Traducción con comentario popular de Ralph Thomas Hotchkin Griffith. Londres: E. J. Lazarus & Co.
- Atharvaveda*. 2014. Texto sánscrito con traducción al inglés de Devi Chanda. Nueva Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Aulo Gelio. 2000. *Noches áticas*. Introducción, traducción, notas e índice onomástico de Amparo Gaos Schmidt. México: Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM).

- Banerjee, Dhirendranath. 2002. *A Handbook of Classical Sanskrit Rhetoric: A Critical Study of the Figures Speech in Sanskrit Literature: 100-1800 AD*. Kolkata: Sanskrit Pustak Bhandar.
- Barlingay, S. S. 2007. *A Modern Introduction to Indian Aesthetic Theory: The Development from Bharata to Jagannatha*. Nueva Delhi: D. K. Printworld.
- Beristáin, Helena. 2000. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bhamaha. 1991. *Kāvyaalankara*. Edición, traducción al inglés y notas de P. V. Naganatha Sastry, Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- Bhamaha. 2003. *Kāvyaalankara*. Edición y traducción de Batuknath Sarma y Baldeva Upadhyaya. Prefacio de Anand Shankar Dhruva. Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Bhawan.
- Bharata. 2009. *Nāṭyaśāstra. A treatise on Ancient India Dramaturgy and Histrionics*. Edición y traducción con introducción y varias lecturas de Manomohan Ghosh. Vols. I, II, III, IV. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- Bhattacharji, Sukumari. 1984. *Literature in the Vedic Age*. Calcuta: K P Bagchi & Company.
- Bhattacharyya, Narendra Nath. 1975. *History of Indian Erotic Literature*. Nueva Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Bhavabhūti. 2003. *Malatimadhava*. Editado con una traducción completa al inglés, introducción, notas y apéndices de R. D. Karmarkar. Nueva Delhi: Chaukhamba Sanskrit Pratishthan.
- Bhoja. 2006. *The Sarasvatikaṅṭhābharaṇa*. Comentario sánscrito e introducción en hindi “Ratnadarpanam” de Ratneshwara, traducción, comentario “Swarupananda Bhasya” y apéndices de Kameshwar Nath Mishra. Vols. I y II. Varanasi: Chaukhamba Publishers.
- Bhoja. 2007. *The Śṛṅgāraprakāśa*. Edición crítica de Rewaprasada Dwivedi y Sadashivakumara Dwevedi. Vols. I y II. Nueva Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts and Kalidasa Samsthana.
- Bilhana. 2007. *Los cincuenta poemas de amor furtivo*. Traducción del sánscrito, prólogo y notas de Óscar Pujol. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión.

- Binimelis Sagrega, Antonio. 1977. *An Estudy of Alamkāras in Sanskrit Mahākāvya and Khaṇḍakāvya*. Nueva Delhi: Amar Printing Press.
- Choudhary, Satya Dev. 1965. *Essays on Indian Poetics*. Nueva Delhi: Vasudev Prakashan.
- Daṇḍin. 2005. *Kāvyaḍarśa*. Editado con Prakasha en sánscrito y en hindi, comentarios de Acharya Ramachandra Mishra. Varanasi: Chowkhamba Vidhyabhanan.
- Das, T. Sheth Hargovind. 1963. *Pāia-Sadda-Mahaṇṇavo. A Comprehensive Prakrit-Hindi Dictionary with Sanskrit equivalents, quotations, and complete references*. Varanasi: Prakrit Text Society.
- De, Sushil Kumar. 1969. *Ancient Indian Erotics and Erotic Literature*. Calcuta: K. L. Mukhopadhyay.
- De, Sushil Kumar. 1988. *History of Sanskrit Poetics*. Calcuta: Private.
- Dundas, Paul. 1985. *The Sattasāi and its Commentators*. Edición dirigida por Oscar Botto. Turín: Publicación de "Indilogica Taurinensia".
- Gómez España de Briseño, Martha. 2008. *La obra literaria y su contexto*. México: Trillas.
- Gopalachari, K. 1941. *Early History of The Andhra Country*. Madrás: University of Madras.
- Govardhana. 1965. *Aryasaptasati*. Edición con un comentario en hindi de Ramakant Tripathi. Varanasi: Chowkhamba Vidyanbhanan.
- Griffith, Ralph T. H. 2004. *The Hymns of the Rigveda*. Edición de J. L. Shastri. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- Hāla. 1970. *Saptaśatisāra*. Con comentario of Vema Bhupala y Chappannaya Gahao (texto prácrito con *chāyā* en sánscrito). Edición de A. N. Upadhye. Kolhapur: Shivaji University.
- Hāla. 1980. *Ghākosa-(Gāthā-Saptaśatī)*. Comentario en sánscrito de Bhuvanapala. Parte I. Edición de M. V. Patwardhan. Ahmedabad: Prakrit Text Society.
- Hāla. 1988. *Ghākosa-(Gāthā-Saptaśatī)*. Parte II. Edición con una introducción, traducción, índice de las estrofas, glosario y notas

- de M. V. Patwardhan. Nueva Delhi: B. L. Institute of Indology (Extension Centre, Patan).
- Hāla. 1990. *Le settecento strofe (Sattasāi)*. Edición de Carlo Della Casa, Daniela Sagramoso, Cinzia Pieruccini y Giuliano Boccali. Brescia: Paideia Editrice.
- Hāla. 1995. *Hindi-Gāthā-Saptaśatī*. Edición de Narmadeshvar Caturvedi. Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan.
- Hāla. 2000. *Gāthā-Saptaśatī*. Con sánscrito *chāyā* y comentarios en sánscrito de Bhatta Sri Mathuranatha Sarma. Edición de Umapati Upadhyaya. Varanasi: Sampurnanand Sanskrit University.
- Hāla. 2008. *Gāthā-Saptaśatī*. Edición con prefacio y comentarios en hindi de Jagannatha Pathaka. Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan.
- Hāla. 2008. *The Absent Traveller, Prākṛit Love Poetry from the Gāthāsaptaśatī of Sātavāhana Hāla*. Selección y traducción del prākṛito de Arvind Krishna Mehrotra. Nueva Delhi: Penguin Books.
- Hāla. 2009. *Poems on Life and Love in Ancient India Hāla's Sattasāi*. Traducción del prākṛito e introducción de Peter Khoroche y Herman Tiekens. Nueva York: State University of New York Press.
- Hāla. 2010. *The Prākṛit Gāthā Saptaśatī compiled by Sātavāhana King Hāla*. Edición, introducción y traducción al inglés de Radhagovinda Basak. Calcuta: The Asiatic Society.
- Hemacandra. 1980. *Prākṛitavyākaraṇa, Prakrit grammar*. Edición revisada con notas e índice de P. L. Vaidya. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Hemacandra. 2001. *The Kāvyaṇuśāsana*. Editado por Pandita Shiva Dattasharmana. Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Pratishthan.
- Hinüber, Oskar von. 2000. *A Handbook of Pāli Literature*. Berlín: Walter de Gruyter.
- Jain, Jagdish Chandra. 1981. *Prakrit Narrative Literature. Origin and Growth*. Nueva Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Jain, Jagdish Chandra. 2004. *History and Development of Prakrit Literature*. Nueva Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

- Jayadeva. 2007. *The Gitagovinda: Love Song of the Dark Lord*. Edición y traducción de Barbara Stoler Miller. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kalidasa. 1993. *The Meghaduta*. Texto con comentario en sánscrito de Mallinatha, traducción al inglés, notas, apéndices y mapa de M. R. Kale. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kane, P. V. 2015. *History of Sanskrit Poetics*. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kauṭīliya. 2005. *Arthaśāstra*. Texto sánscrito con traducción al inglés y una exhaustiva introducción de R. Shamastratry y V. Narain. Nueva Delhi: Chaukhamba Sanskrit Pratishthan.
- Keith, Berriedale A. 1961. *A History of Sanskrit Literature*. Londres: Oxford University Press Amen House.
- Kṣemendra. 2010. *Aucityvicāracarcā*. Texto en sánscrito con traducción al inglés y edición de R. K. Panda. Nueva Delhi: Bharatiya Kala Prakashan.
- Kuntaka, Rājānaka. 1961. *The Vakroktijīvita*. Edición con notas críticas, introducción y resumen de Kūmar Sushil De. Calcuta: K. L. Mukhopadhyay.
- Libro de las Leyes de Manu*. 1912. Traducción del sánscrito de José Alemany y Bolufer. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- Lorenzen, David N., y Benjamín Preciado Solís. 2003. *Atadura y liberación: las religiones de la India*. México: El Colegio de México.
- Maillard, Chantal, y Óscar Pujol. 1999. *Rasa, el placer estético en la tradición india*. Nueva Delhi: Etnos.
- Mammaṭa. 2009. *The Kāvyaaprākāśa*. Edición y comentario en hindi de Satya Vrata Singh y prefacio de Sri Sampurnananda. Varanasi: Chowkhamba Vidya bhawan.
- Morgan, Les. 2011. *Croaking Frogs. A Guide to Sanskrit Metrics and Figures of Speech*. Los Ángeles: Mahodara Press.
- Mukherji, Amulyadhan. 1976. *Sanskrit Prosody: Its Evolution*. Calcuta: Saraswat Library.
- Mylius, Klaus. 2015. *Historia de la literatura india antigua*. Traducción de David Pascual Coello. Madrid: Trotta.

- Nitti-Dolci, Luigia Late. 1972. *The prakrita Grammarians*. Traducción del francés de Prabhakara Jha. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- Pāṇini. 2009. *The Aṣṭādhyāyī*. Edición y traducción de Śrīśa Candra Vasu. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- Patnaik, Priyadarshi. 2004. *Rasa in Aesthetics: An Application of Rasa Theory to Modern west Literature*. Nueva Delhi: D. K. Printworld.
- Pischel, Richard 1981. *A Grammar of the Prakrit Languages*. Traducción del alemán de Subhadra Jha. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- Pollock, Sheldon. 2006. *The Language of the Gods in the World of Men, Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*. Los Ángeles: University of California Press.
- Pujol, Riembau Óscar. 2019. *Diccionario sánscrito-español. Mitología, filosofía y yoga*. Barcelona: Editorial Herder.
- Quintiliano, Marco Fabio. 2006. *Sobre la enseñanza de la oratoria, I-III*. Versión, introducción, traducción y notas de Carlos Gerhaed Hortet. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rājaśekhara. 2000. *Kāvyaṃmānsā*. Texto original en sánscrito y traducción con notas explicativas de Sadhana Parashar. Nueva Delhi: D. K. Printworld.
- Rākeśagupta, Śukla. 1967. *Studies in Nāyaka-nāyikā-bheda*. Granthayan Allahabad: The Leaders Press.
- Rentería Alejandre, Sergio Armando. 2014. *Estudio sobre El afable comportamiento de Kṣemendra*. México: Cocina del Fénix.
- Rentería Alejandre, Sergio Armando. 2018. *Bhagavadgītā, el canto del absoluto. Misticismo religioso-filosófico en el hinduismo*. Colima: Puertabierta Editores.
- Rentería Alejandre, Sergio Armando. 2019. *Sánscrito, método de enseñanza para hispanohablantes*. México: El Colegio de México.
- Rentería Alejandre, Sergio Armando. 2020. *Tres joyas de la lírica erótica sánscrita el Ṛtusambhāra, el Śṛṅgāratilaka y el Ghaṭa-karpara atribuidos al poeta Kālidāsa*. México: El Colegio de México.

- R̥gveda*. 2016. Texto sánscrito, traducción al inglés y notas de H. H. Wilson. Editado y revisado con una exhaustiva introducción y notas de Ravi Prakash Arya y K. L. Joshi. Nueva Delhi: Parimal Publications.
- Richards, Jack C., *et al.* 1997. *Diccionario de lingüística aplicada y enseñanza de lenguas*. Versión española y adaptación de Carmen Muñoz Lahoz y Carmen Pérez Vidal. Barcelona: Ariel.
- Rigveda*. 2010. Traducción del sánscrito y estudio analítico de Juan Miguel de Mora, con la colaboración de Ludwika Jarocka. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien del Mundo).
- Rodríguez Adrados, Fernando (trad.). 1987. *Ashoka, edictos de la ley sagrada*. Madrid: Edhasa.
- Rudraṭa. 1966. *The Kāvyaḷaṅkāra*. Edición de Pandit Rama Deva Sukla. Varanasi: Chowkhamba Vidya Bhavan.
- Shah, Shalini. 2009. *Love, Eroticism and Female Sexuality in Classical Sanskrit Literature: Seventh-Thirteenth Centuries*. Nueva Delhi: Manohar Publishers.
- Singh, Upinder. 2012. *A History of Ancient and Early Medieval India, from the Stone Age to the 12th Century*. Chennai: Pearson Education in South Asia.
- Sircar, D. C. 1970. *A Grammar of the Prakrit Language Based Mainly on Vararuchi, Hemachandra and Purushottam*. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- Thapar, Romila. 2002. *Early India from the Origins to ad 1300*. Londres: Allen Lane Penguin Press.
- The Law Code of Manu*. 2004. Nueva traducción de Patrick Olivelle. Nueva York: Oxford University Press.
- Upadhye, A. N. 1975. *Prakrit Language & Literature*. Poona: University of Poona.
- Upaniṣads*. 2006. Prólogo de Raimon Panikkar. Edición de Daniel de Palma. Madrid: Siruela.
- Vararuchi. 2009. *Prakrita-Prakasha or the Prakrita Grammar*. Comentario (Manorama) de Bhamaha, con texto sánscrito, notas, traducción al inglés e índice de palabras prácritas de E. B. Cowell. Varanasi: Chowkhamba Krishnadas Academy.

- Vālmīki. 2009. *Rāmāyaṇa*. Traducción de Robert P. Goldman, Sheldon I. Pollock, Sally J. Sutherland Goldman y Rosalind Le-feber. Vols. I, II, III, IV, V. Nueva York: New York University Press.
- Vātsāyana. 2007. *The Kāmasūtra*. Comentario sánscrito de Sri Yosodhara. Edición con comentario en hindi de Sri Devdutta Sastri. Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan.
- Vyāsa. 2006. *Mahābhārata*. Traducción de Paul Wilmot, William J. Johnson, Kathleen Garbutt, Alex Cherniak, Vaughan Pili-kian, Adam Bowles, Justin Meiland, Alexandre Wynne y Kate Crosby. Vol. xv. Nueva York: New York University Press.
- Warder, A. K. 2009. *Indian Kavya Literature*. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- Weber, Albrecht [1881, Leipzig]. 1966. *Das Saptaçatakam des Hāla*. Liechtenstein: Genehmigter Nachdruck Kraus Reprint.
- Wellek, René, y Austin Warren. 2009. *Teoría literaria*. Traducción de José M. Gimeno y prólogo de Dámaso Alonso. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- Woolner, Alfred C. 1975. *Introduction to Prakrit*. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.

El amor en la ribera del Godāvārī, el Gāhāsattasāi de Sātavāhana Hāla
se terminó de imprimir en diciembre de 2021, en los talleres
de Druko International, Calzada Chabacano 65, local F, col. Asturias,
Cauhtémoc, 06850, Ciudad de México.
Tipografía, formación y cuidado de la edición: Víctor H. Romero Vargas.
Portada: Pablo Reyna.
La edición consta de 500 ejemplares.

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

El *Gāhāsattasāī* o “Los Setecientos Versos” del rey Sātavāhana Hāla es una antología de poemas líricos de amor muy relevante para la tradición literaria de la India. Esta selección de textos recoge elementos literarios significativos que se originan en las aldeas situadas a lo largo de la ribera del Godāvārī y que muestran que tanto la poética como la poesía prácritas conforman una parte sumamente importante en el desarrollo de la crítica literaria de la India antigua. Asimismo, en esta antología convergen aspectos fuertemente significativos de la poética prácrita y de la poética sánscrita, las cuales se han estudiado a partir de la cultura védica y desembocan en la poesía clásica sánscrita. Es un trabajo que finca las bases del pensamiento lírico indio, ya que es el vínculo entre la poesía folclórica y la poesía clásica sánscrita. En efecto, se trata de una antología de poesía lírica escrita en una lengua prácrita llamada māhārāṣṭrī, la cual se clasifica como una de las lenguas del indoario medio, que se conoce gracias a las inscripciones que datan del siglo III a.e.c. Además, a partir del siglo I e.c., se conoce una forma literaria de esta lengua, como es el caso de esta obra. Por ello, El Colegio de México y su Centro de Estudios de Asia y África consideran muy importante publicar el estudio preliminar, la traducción y la edición de la lengua māhārāṣṭrī de esta antología, la cual prácticamente era inédita hasta hoy en el mundo de habla hispana.

ISBN: 978-607-564-324-3



C EL COLEGIO
M DE MÉXICO