



Introducción a la poesía prácrita: el *Gāhāsattasāī* de Sātavāhana Hāla

Tesis presentada por  
Sergio Armando Rentería Alejandre  
en conformidad con los requisitos  
establecidos para recibir el grado de  
DOCTOR EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA,  
ESPECIALIDAD SUR DE ASIA

Director:  
Dr. Benjamín Preciado Solís

Centro de Estudios de Asia y África

2013

## Abreviaturas

- A. P.* *Agnipurāṇa*  
*A. S.* *Alaṅkārasarvasva*  
*A. Ś.* *Amaruśatakam*  
*A. Śa.* *Abhijñānaśākuntala*  
*Ā. S.* *Āryāsaptaśatī*  
*U. R.* *Uttararāmacarita*  
*Ṛg-v.* *Ṛgveda*  
*Au. V. C.* *Aucityavicāracarcā*  
*K. Ā. K.* *Kāvyaṅkāraṅkārika*  
*K. Al.* *Kāvyaṅkāra*  
*K. Ā.* *Kāvyaṅkārasūtrāṇi*  
*K. Ān.* *Kāvyaṅkārasūtrāṇi*  
*K. D.* *Kāvyaḍarśa*  
*K. P.* *Kāvyaḍarśa*  
*K. M.* *Kāvyaḍarśa*  
*K. Ma.* *Kuṭṭanimata*  
*K. L.* *Kāvyaṅkāra*  
*K. S.* *Kumārasaṃbhava*  
*K. Sū.* *Kāmasūtram*  
*K. S. S.* *Kāvyaṅkārasārasaṅgraha*  
*G. G.* *Gītagovinda*  
*G. S.* *Gāhāsattasāī*  
*Dh. L.* *Dhvanyāloka*  
*N. Ś.* *Nāṭyaśāstra*  
*Bh. G.* *Bhagavadgītā*  
*P. P.* *Prākṛtaprakāśa*  
*P. V.* *Prākṛtavyaḍakaraṇa*  
*Man.* *Dharmaśāstra*  
*Mahābh.* *Mahābhārata*  
*M. K.* *Mṛcchakaṭika*  
*M. M.* *Mālatīmādhava*  
*Me.* *Meghadūta*  
*R. G.* *Rasagaṅgādhara*  
*Rām.* *Rāmāyaṇa*  
*V. J.* *Vakroktijīvitasamgraha*  
*V. M.* *Vikramorvaśīya*  
*Ś. P.* *Śṛṅgāraprakāśa*  
*Ś. T.* *Śataktraya*  
*Ś. V.* *Śīsupālavadha*  
*S. K.* *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa*

## Índice

Abreviaturas	2
Agradecimientos	4
Conceptos introductorios	5
<b>I. Contexto histórico, literario y cultural</b>	<b>11</b>
La dinastía Sātavāhana	11
Antecedentes de la poesía india	24
<b>II. Contenido y temática de la poesía lírica</b>	<b>29</b>
El amor en India	29
El papel del héroe y la heroína en la poética	44
La teoría del <i>rasa</i>	54
El <i>kāvya</i>	66
<b>III. El análisis del <i>Gāhāsattasāī</i> a partir de sus versos</b>	<b>76</b>
Aspectos sociales	76
Aspectos culturales	95
Aspectos retóricos y poéticos en el <i>Gāhāsattasāī</i>	110
Influencia y relevancia del <i>Gāhāsattasāī</i> en la poesía lírica sánscrita	132
<b>IV. La lengua del <i>Gāhāsattasāī</i></b>	<b>139</b>
Compendio gramatical comparativo entre el <i>māhārāṣṭrī</i> y el sánscrito	139
<b>V. Traducción y comentario literario del <i>Gāhāsattasāī</i></b>	<b>177</b>
Aspectos de la traducción y del comentario literario del <i>Gāhāsattasāī</i>	177
Traducción comentada de las dos primeras centenas del <i>Gāhāsattasāī</i>	191
<b>Consideraciones finales</b>	<b>211</b>
<b>Apéndice, texto <i>māhārāṣṭrī</i> con la <i>chāyā</i> en sánscrito</b>	<b>214</b>
<b>Referencias bibliográficas</b>	<b>249</b>

---

## Agradecimientos

Quiero agradecer a El Colegio de México (COLMEX) porque me abrió las puertas del conocimiento; a mi director de tesis, el Dr. Benjamín Preciado Solís, al Dr. Rasik Vihari Joshi y al Dr. David Lorenzen porque me han guiado por el maravilloso mundo de las letras sánscritas y por su amistad. A la Mtra. Carla M. Delgado Castellanos por su paciencia, amor y amistad. También le agradezco al Dr. Fernando E. Rodríguez Miaja por los proyectos compartidos, gracias. A la Dra. Wendy Phillips y al Dr. Adrián Muñoz por ser parte de esta investigación. Al Dr. Óscar Pujol por su apoyo y amistad, gracias.

A mis padres, el Sr. Sergio Armando Rentería Pedroza y a la Sra. María Luz Alejandre Martínez, quienes amorosamente me enseñaron el camino correcto de la vida; a mis hermanos Asaf Israel Rentería Alejandre y su familia y a Ingrid Mariana Rentería Alejandre y su familia, a quienes encuentro justo cuando los necesito. A mis amigos, Roberto García, Edgar Pacheco e Itzel Padilla por los buenos momentos y por su amistad. También a Adri, Estelita, Mari, Laura, Male, Barbarita por su apoyo y amistad.

## Conceptos introductorios

En los últimos años ha habido un muy creciente interés por los estudios indológicos. Es necesario que México también ingrese en este ámbito de estudio y que los indólogos aportemos nuestra propia visión de India, sobre todo porque contamos con las herramientas metodológicas imprescindibles: el sánscrito, los prácritos y las lenguas que actualmente se hablan en India. En este sentido hice la elección del tema de esta tesis: “Introducción a la poesía prácrita, el *Gāhāsattasāī* de Sātavāhana Hāla”; no porque el mundo tan amplio de la India careciera de temas de investigación siempre relevantes, vigentes y poco explorados, sino porque en la poesía prácrita confluyen aspectos sumamente importantes de la lírica prácrita que influyen en la tradición sánscrita, y además porque se trata de un periodo que finca las bases del pensamiento poético indio posterior: en otras palabras, es un vínculo entre los antiguos poetas indios y los modernos.

Uno de los aspectos fundamentales de esta tesis es la contextualización de esta antología. Para ello, es necesario emplear los elementos históricos que rodean a la obra y, principalmente, los que envuelven al autor. En este sentido, el rey Sātavāhana Hāla, compilador del *Gāhāsattasāī*, pertenece a la dinastía Sātavāhana, quienes impulsaron el desarrollo de la poesía lírica tanto en sánscrito como en prácrito.<sup>1</sup> La poesía lírica, a diferencia de la poesía dramática y de la poesía épica, se caracteriza por elaborar una idea concreta en versos breves y los poemas no siguen un desarrollo argumental. Es una poesía llena de temas bucólicos y de amor que se originó en las aldeas de la región del Decán. Los poemas se embellecieron gracias a los ornamentos o figuras retóricas como dice el propio rey Hāla:

---

<sup>1</sup>Gopalachari, pp. 41-43.

*Entre un millón de versos adornados con alaṅkāra, el rey Hāla, quien siente afecto por los poetas, escogió setecientos. (Hāla)<sup>2</sup>*

Se trata, pues, de una obra literaria en una lengua prácrita, llamada *māhārāṣṭrī*, que se clasifica como una de las lenguas del indoario medio, las cuales se conocen gracias a las inscripciones que datan del siglo III a.e.c.<sup>3</sup> No obstante, a partir del siglo I e.c., se conoce una forma de literatura de estas lenguas. El nombre “prácrito” se usa en oposición a la palabra “sánscrito”, la lengua literaria clásica que significa “bien hecho”, “refinado” y “culto”. Los gramáticos tradicionales argumentan que las lenguas prácritas se derivan del sánscrito que codificó el gramático Pāṇini (entre el siglo V y IV a.e.c.). Sin embargo, otros gramáticos como Vararuci o Hemacandra emplean el término “prácrito” para referirse a las lenguas vernáculas opuestas al sánscrito. Si se examinan las evidencias de las inscripciones, es claro que las lenguas prácritas no se derivan del sánscrito, aunque la morfosintaxis de estas lenguas es muy similar. Por lo que se puede deducir que el sánscrito pudo haber sido, en sus orígenes, un prácrito. He aquí un ejemplo, donde el *māhārāṣṭrī* es la primera parte y lo que se encuentra entre corchetes es el sánscrito:

*Amaamaa gaṇasehara raaṇīmuhatilaa canda de chivasu.  
Chitto jehiṃ piaamo mamaṃ pi tehiṃ via karehiṃ. (Hālassa)*

*[amṛtamaya gaganaśekhara rajanīmukhatilaka candra he sprśa.  
sprśtaḥ yaiḥ priyatamaḥ māṃ api taiḥ eva karaiḥ. (Hālasya)]*

*¡Oh luna inmortal, diadema del firmamento, adorno en la cara de la noche, sólo tócame con tus manos, con las cuales, poseído, también seré tu favorito! (Hāla).<sup>4</sup>*

De acuerdo con los estudiosos de la literatura como A. K. Warder, el *māhārāṣṭrī* es el prácrito por excelencia.<sup>5</sup> Esto se debe a que la lengua sánscrita ganó terreno apoyándose

<sup>2</sup>GS. (2010), I, 3.

<sup>3</sup>En este trabajo, se utiliza la nomenclatura que actualmente se toma de manera convencional como la más correcta, para designar la “Era Común” (e.c.) y el periodo “Anterior a la Era Común” (a.e.c.).

<sup>4</sup>GS. (2010), I, 16. La parte que aparece entre corchetes se conoce como *chāyā*, palabra que significa “sombra”. Sin embargo, en el campo de la retórica y de la literatura, se traduce como “calco”. Se trata, pues, de una traducción en sánscrito de la prosa o del verso prácrito. *Cfr.* Pujol, p 338, col. II.

principalmente en la popularidad de esta poesía lírica prácrita. Paulatinamente, los teóricos indios comenzaron a sistematizar al sánscrito en su uso como poesía artística, llamada *kāvya*, la cual está sujeta a reglas estilísticas y utiliza abundante ornamentación retórica, conocida como *alañkāra*. Este proceso terminó por producir una poesía sánscrita muy ornamentada. Uno de los poetas tempranos que cultivaron la poesía del *kāvya* fue el budista Aśvaghōṣa, probablemente contemporáneo del rey Kaniṣka (ca. I e.c.). Fue autor del *Saundarānanda* y el *Buddhacarita*, piezas de tema budista. Otro poeta fue Āryaśūra, quien escribió el *Jātakamālā* (siglo 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 escrita en lengua prácrita, que sale del ámbito religioso y que está sujeta a la teoría del *kāvya* y a la teoría del *rasa*: el *Gāhāsattasaī*.

En este sentido, la presente investigación se ocupa del estudio y análisis del *Gāhāsattasaī*, con lo cual se justifica el tema de esta tesis. Se trata de una antología (*kośa*) de poemas líricos compilada por el rey Hāla de la dinastía Sātavāhana, escrita en lengua prácrita *māhārāṣṭrī*, en metro *āryā*<sup>6</sup> y que comprende trabajos de poetas y poetisas en lengua prácrita anteriores al poeta y dramaturgo Kālidāsa (siglo IV e.c.). Si Kālidāsa fue el primer poeta que escribió en prácrito *māhārāṣṭrī*, dentro de sus trabajos literarios, textos para incorporar, en verso, los diálogos pronunciados por las mujeres, cabe plantearse las siguientes preguntas: ¿los tópicos e imágenes del *Gāhāsattasaī* ofrecen información importante acerca del ámbito social y cultural en las aldeas de la India antigua, particularmente en la región del Decán?

<sup>5</sup>Warder, Vol. I, p. 97.

<sup>6</sup>El metro *āryā* está compuesto de dos líneas o versos, los cuales se dividen en cuatro partes. La primera y la cuarta parte deben contener doce sílabas (cada una de estas partes deben estar distribuidas por una vocal corta y por dos largas, lo que se conoce como pie métrico), la segunda parte debe contener dieciocho sílabas y la cuarta parte quince. Este tipo de metro está regulado por el número establecido de sílabas y se conoce como *jāti*, donde el verso *āryā* es una de sus variantes. Cfr. Apte, apéndice I, sección D, p. 657.

¿La caracterización de los personajes (héroe y heroína) y los tópicos en esta obra son esenciales para la poética prácrita que influye directamente en la lírica sánscrita? ¿El *Gāhāsattasāī* 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?<sup>7</sup> Para responder estas preguntas, se tiene que proceder metodológicamente con la organización de los capítulos y su importancia para el análisis de dicha antología.

Esta tesis está integrada por cinco capítulos y un apéndice. En el capítulo I, se plantean los aspectos relevantes del contexto histórico tanto de la antología como del rey Hāla y, especialmente, aquellos que ayuden a un mejor entendimiento de la poesía lírica de la India y del *Gāhāsattasāī* en particular. El capítulo II inicia con los aspectos del contenido y de la temática de la poesía lírica que coadyuvan al mejor entendimiento de la teoría del *rasa* o el sabor del amor y de su desarrollo dentro del *kāvya*. El capítulo III está fundamentado para determinar el análisis detallado de los aspectos sociales, culturales, retóricos y poéticos y, principalmente, de los tópicos relevantes que influyen en la lírica sánscrita. El capítulo IV hace incapié en los aspectos lingüísticos del prácrito *māhārāṣṭrī*, procediendo con los procesos comparativos lingüísticos entre el sánscrito y el *māhārāṣṭrī*, y así tener un mejor entendimiento del desarrollo no sólo de la antología sino también de la lengua prácrita. El capítulo V presenta una traducción de las primeras dos centenas con la ayuda de notas que explican las circunstancias y los elementos de contenido que rodean cada verso de esta antología. Finalmente, el apéndice contiene el texto en *māhārāṣṭrī* de las dos primeras centurias junto con la *chāyā* en sánscrito.

---

<sup>7</sup>El concepto del *rasa* es muy importante para la teoría literaria india, al cual me referiré más adelante. Cfr. La teoría del *rasa*, p. 54.

Además, dentro de cada capítulo, está metodológicamente apoyado con el estudio detallado y el análisis literario para poder comprender mejor la obra y, finalmente, el conjunto de comentarios está basado en la teoría retórico-poética y en el comentario literario. A este respecto, quiero especificar que es necesario fortalecer la tradición de los estudios literarios de India en México, utilizando el comentario literario, análisis y traducciones directas (no sólo de la lengua sánscrita sino también de las lenguas prácritas, en este caso del *māhārāṣṭrī*).

Es importante establecer que el *Gāhāsattasāī* se ha convertido en una obra fundamental para el estudio de la lírica sánscrita, porque continúa con una tradición, no sólo poética sino también retórica.<sup>8</sup> El estudio y el análisis de esta obra deben estar acompañados de rigurosos análisis textuales y también de traducciones. Dentro del mundo poético de la lírica india, elegí la antología del *Gāhāsattasāī* porque ofrece una serie de sentimientos ligados al amor, que se representan en el *rasasāstra* o la teoría poética estética india. Desde esta perspectiva, muchos estudiosos sobre el tema del amor en India argumentan que esta antología es fundamental no sólo para entender el ámbito cultural y social de la región del Decán sino también porque es una obra que se convirtió en un clásico y un modelo para los poetas posteriores.

En resumen, esta investigación comprende el análisis y examen detallado del *Gāhāsattasāī*, incluyendo su lectura en lengua *māhārāṣṭrī* y una traducción parcial al español. Cabe mencionar que la lectura directa de la obra es una herramienta poderosa en la construcción del análisis a partir de la teoría poética india. Desde el punto de vista metodológico, utilizo las cuestiones textuales y las contextuales, usando un análisis

---

<sup>8</sup>En conversación privada, el Dr. Lorenzen comentó que la primera obra de *kāvya* en sánscrito claramente fechada es la inscripción de Rudradāman del 150 e. c.

discursivo, sintáctico, semántico y pragmático del texto y también lo relacionado con el autor-compilador y su ambiente histórico-cultural, así como diversos aspectos teórico-poéticos presentes en la teoría del *rasa* y en el estudio del *kāvya*. Los productos de la investigación se presenta de la siguiente forma: en primer lugar, tomo diferentes estudios históricos y literarios, realizados por otros investigadores, para construir un marco contextual, que incluye el estudio del *māhārāṣṭrī* y del *Gāhāsattasāī* como fuente principal de información. En segundo lugar, analizo la postura lingüística y los criterios de traducción bajo 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, ocupo notas explicativas, bibliográficas y de referencia, dentro de las cuales empleo las abreviaturas de las obras en sánscrito<sup>9</sup> que aparecen en el diccionario de Sir Monier Monier Williams.<sup>10</sup> Para las obras modernas, se presentan ordenadas por el primer apellido del autor, seguido del número de página (p.) o páginas (pp.). En la bibliografía, se cita cada autor y a continuación la bibliografía completa de la fuente. Además, se agrega un apéndice que contiene el texto original en *māhārāṣṭrī* del *Gāhāsattasāī* con la *chāyā* o el texto en sánscrito.<sup>11</sup>

<sup>9</sup>Cfr. p. 2.

<sup>10</sup>Cfr. MONIER Monier Williams Sir, *A Sanscrit-English Dictionary, Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-european Languages*, New edition, Greatly Enlarged and Improved with the collaboration of E. Leumann and C. Capeller et alli, New Delhi, Bharatiya Granth Niketan, 2007, pp. xxxii-xxxiv.

<sup>11</sup>La traducción y el estudio del *Gāhāsattasāī* está basado en la edición crítica de Albrecht Weber que se publicó en 1881 y para la *chāyā*, se utiliza la edición de Radhagovinda Basak, la cual también está basada en la edición crítica de Weber. Cfr. Bibliografía.

## I. Contexto histórico, literario y cultural

Traducir, leer, analizar y comprender una obra literaria como *Gāhāsattasāī* ayuda a establecer un contacto con el pensamiento de la sociedad que la crea. Entablar un diálogo, sobre todo a través de la traducción, entre nuestro tiempo y espacio con el tiempo y el espacio de las obras literarias, requiere reflexión y deseo de entender los acontecimientos que rodean los textos. La importancia de destacar el análisis 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, es necesario analizar el medio en el cual surgió y las circunstancias que rodean su aparición. La literatura es un documento vivo, íntimo, en el cual se descubre el paisaje, las costumbres, pero sobre todo, el contexto social y psicológico del pueblo y la época.<sup>12</sup>

A manera inicial, esta investigación intentará inscribir el *Gāhāsattasāī* dentro de su momento histórico, su contexto ideológico y sus antecedentes en la corriente literaria a la que pertenece.

### La dinastía Sātavāhana

Antes de que la dinastía de los Sātavāhana se estableciera como el centro de la autoridad política en el parte sur del Decán, la gente de Andhra parece haber vivido en comunidades campesinas organizadas en tribus.<sup>13</sup> Esta región adquirió importancia económica gracias a la agricultura y al comercio. A través de excavaciones arqueológicas, se han descubierto restos de cerámica: cuencos, urnas y jarrones; huesos de animales domésticos, boñiga<sup>14</sup> en grandes cantidades, polvo de varios granos y ciertos patrones de casas en más de un lugar

---

<sup>12</sup>Gómez, 2008, p. 7.

<sup>13</sup>Gopalachari, pp. 4-27.

<sup>14</sup>La boñiga es el excremento del ganado vacuno que se utilizaba para limpiar o como combustible.

---

del Decán, como en Brahmagiri, Piklihal, y Nagarjunakonda. Sin embargo, más significativamente que todo esto, 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 encontradas indican una gran actividad agrícola dentro de las comunidades, que parece haber jugado un papel muy importante en esta región. La zona de Andhra, principalmente el valle que se encuentra entre los ríos Kṛṣṇa y Godavari, parece haber sido un sitio en donde se estableció una nueva organización socio-económica. Esta nueva organización 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 la región de Andhra. Esta actividad se debe en parte a su conexión con el imperio Maurya. Las inscripciones de los Sātavāhana y Śaka-Kṣatrapa 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. Un análisis de las inscripciones muestra que la explotación de la tierra durante el reinado de los primeros Sātavāhana condujo a una gran actividad socio-económica.<sup>15</sup>

En el siglo I a.e.c., el norte del Decán aporta más datos a la historia del subcontinente, al surgir la dinastía de los Sātavāhana, la cual se estableció en la parte noroccidental del Decán, con centro en la ciudad de Nasik.<sup>16</sup> La dinastía de los Sātavāhana también era conocida como “la dinastía Andhra”, lo cual llevó a algunos historiadores a suponer que eran originarios de esta región en el delta de los ríos Kṛṣṇa y Godavari, en la

---

<sup>15</sup>Singh, p. 375.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 381.

costa oriental, de donde se habrían desplazado hacia el occidente, rumbo a las fuentes del río Godavarī, para establecer, finalmente, su poder en el occidente durante la confusión política ocurrida por el desmembramiento del imperio Maurya. Algunos otros historiadores han sostenido la opinión contraria, según la cual la familia era originaria del occidente y extendió su dominio a la costa oriental, dándole por último su nombre a la región: Andhra. Así, los Andhra ocuparon una posición territorial importante desde el periodo de los Maurya, pues Aśoka los menciona específicamente como una de las tribus de su imperio. Por ello, es probable que los Sātavāhana hayan ocupado algún puesto administrativo dentro del imperio Maurya.<sup>17</sup>

Uno de los reyes Sātavāhana, de los cuales se cuenta con mayor información, fue Satakarni, esto se debe a su política de expansión militar. Él se convirtió en el señor del occidente y desafió al rey Kharavela de Kaliṅga, contra el cual tuvo que luchar. También se convirtió en el señor de Pratiśthana, la moderna Paithān en el noroeste del Decán, capital de los Sātavāhana. Sus conquistas lo llevaron al norte del río Narmada, a la Malva oriental, que en aquel tiempo era amenazada por los Śaka y por los griegos. Satakarni logró dominar la región de Sañci y una inscripción en este lugar lo menciona como *Rājā Śrī Satakarni*.<sup>18</sup> Su siguiente campaña se dirigió a la parte meridional de India, y cuando conquistó el valle del Godavarī se sintió con derecho a llamarse a sí mismo “Señor de las Regiones Meridionales” (*Dakṣiṇapathapati*). Satakarni apoyó la ortodoxia brahmánica y realizó el ritual védico del sacrificio del caballo con el fin de sustentar sus pretensiones imperiales.<sup>19</sup>

Los Sātavāhana no retuvieron el occidente del Decán por mucho tiempo. Después del reinado de Satakarni padecieron su más grande derrota, al ser expulsados gradualmente

---

<sup>17</sup>Thapar, p. 226.

<sup>18</sup>Singh, p. 383.

<sup>19</sup>Singh, p. 383.

del occidente y 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 y, cuando finalmente volvieron a la costa occidental, dominaban la mitad del Decán de costa a costa. Sus posesiones occidentales habían sido anexadas una vez más. Los Śaka temían que ahora Satakarni fuera el dueño del poder en el occidente de India, al norte del río Narmada.<sup>20</sup> En la región de Nasik se han encontrado varias monedas acuñadas por Nahapana, lo que indica que en el siglo I e.c., los Śaka dominaban esta región. No obstante, debió ser poco después cuando los Sātavāhana recuperaron sus antiguas posesiones occidentales, pues las monedas de Nahapana con frecuencia muestran superpuesto el nombre de Gautamiputra Satakarni, el soberano responsable del restablecimiento del poderío Sātavāhana en esta región cuando expulsó a los Śaka.<sup>21</sup>

Gautamiputra y su hijo Vaśisṭhiputra, quienes gobernaron durante la primera mitad del siglo II e.c., acrecentaron el poder de los Sātavāhana a una posición eminente. Vasishthiputra 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.<sup>22</sup> Ahora el Decán se había convertido en el vínculo entre el norte y el sur de India, no sólo en términos políticos sino también, más significativamente, en el comercio y en el intercambio de ideas. Los historiadores afirman que tanto Vasishthiputra como Gautamiputra desterraron a los Śaka y destruyeron la arrogancia de sus *kṣatriyas*, quienes habían contaminado los cuatro *varṇas* y apoyaban los intereses brahmánicos. Los Sātavāhana clasificaron a los Śaka como una *varṇa* mixta y a los griegos como *kṣatriyas*

---

<sup>20</sup>Thapar, p. 227.

<sup>21</sup>Singh, p. 383.

<sup>22</sup>Gopalachari, pp. 44-46.

degenerados. En una inscripción, la madre de Gautamiputra alude a su hijo como el que desterró a los Śaka, Yavana y Pahlava.<sup>23</sup>

Para solucionar el conflicto entre los Sātavāhana y los Śaka, se celebró una alianza matrimonial, y la hija del rey Śaka, se desposó con el rey Sātavāhana. Se puede apreciar que este esfuerzo no fue completamente exitoso cuando Rudradāman afirmó que dos veces derrotó al rey Sātavāhana en el campo de batalla, pero que se abstuvo 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., los Sātavāhana 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 siglo siguiente (el III e.c.), ocurrió el debilitamiento de los Sātavāhana con el correspondiente aumento del poder de los gobernadores locales, quienes demandaban una posición independiente.<sup>24</sup>

Los reyes indo-griegos y los Kušana mantuvieron sus imperios adoptando títulos imperiales; por ejemplo, los de *Mahārājātirājā* “rey de reyes” o *Daivaputra* “hijo del cielo” y encumbrando a sus antepasados al rango de dioses y dedicándoles templos.<sup>25</sup> No obstante, los Sātavāhana se abstuvieron de tomar títulos imperiales debido a que su dominio sobre los jefes y reyes locales no era de una naturaleza que justificara tales títulos. Este hecho fue admitido incluso en su sistema administrativo, donde el poder estaba distribuido en toda la jerarquía de funcionarios. El territorio Sātavāhana se dividió en provincias pequeñas, cada una de ellas bajo el control de un gobernador civil (*amātya*) y uno militar (*mahāsenāpati*). A estos últimos se les permitía contraer matrimonio con miembros de la familia real,

---

<sup>23</sup>Thapar, p. 227.

<sup>24</sup>*Ibid.* p. 227.

<sup>25</sup>Singh, p. 383.

---

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 los impuestos y de los 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,<sup>26</sup> Aśoka (siglo III a.e.c.) se refiere a los reinos del sur de India (la región que comprende la moderna Andhra Pradesh, Tamil Nadu, Karnataka, y Kerala) como los Chola, Pandya, Satiyaputra y Keralaputra. Los dos primeros llegaron a dominar la costa oriental y estuvieron asociados con la aparición de la cultura tamil, denominada así por el nombre su lengua. El núcleo de la cultura tamil era la región ubicada al sur de la ciudad de lo que hoy es la ciudad de Madrás (que aún se denomina *Tamil-nad*, la tierra de los tamiles). Kharavela, el rey de Kaliṅga, en la región de Orissa, dice que derrotó 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.<sup>27</sup>

Los testimonios de la época están contenidos en la literatura *shangam*, escrita en tamil que comprende antologías poéticas como la del *Gāhāsattasāī*, similares en alguna

---

<sup>26</sup>Cfr. *Ashoka, edictos de la ley sagrada*, traducción del prácrito de Francisco Rodríguez Adrados, pp. 87-150.

<sup>27</sup>Thapar, p. 229.

forma a las fuentes védicas, pero sin un origen directamente religioso. En esta época surgió en los reinos tameses una literatura que probablemente influyó en el *Gāhāsattasāī*.<sup>28</sup>

El surgimiento del poder de los Sātavāhana, en el norte del Decán, proveía líneas de comunicación entre el norte y el sur, aumentando el comercio interno del subcontinente. El comercio romano con las costas orientales y occidentales y su concentración en el sur ayudó a eliminar el aislamiento de los reinos meridionales. En esta época, India ya estaba cruzada por rutas comerciales, y 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 transbordadores. Los viajes se hacían solamente en los veranos secos y el invierno, pero el periodo de descanso era durante el monzón. Las caravanas eran numerosas y frecuentemente se unían para mayor 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 eran menos costosas que las terrestres.

Aunque 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. Kautilya aconseja tomar los caminos del sur, que corren a través de las zonas mineras, pues éstos atraviesan regiones densamente pobladas y por lo tanto son más seguros. Esta recomendación sugiere que la minería, principalmente la de metales y piedras preciosas, estaba ya bastante extendida.<sup>29</sup> Las fuentes budistas se refieren a las rutas más frecuentes, la del norte al sudeste, de Shravasti a Prathishthana; la del norte

---

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 232.

<sup>29</sup>Thapar, p. 235.

---

al sudeste, que comunica a Shravasti con Rajagriha, y la del oriente al occidente, que seguía los valles fluviales del norte. Por lo regular, se evitaba cruzar el desierto de Rajastán. El puerto de Bharukachcha (el moderno Broach) continuaba siendo el principal puerto para el comercio marítimo occidental, como lo había sido en siglos anteriores cuando estaba en comunicación con Baveru (Babilonia).

El comercio terrestre con el occidente de Asia y el mundo helénico pasaba por las ciudades del noroeste, principalmente por Taxila. Los *maurya* habían construido un camino real que comunicaba Taxila con Pataliputra, en Bihar, con el transcurso de los siglos, que en la actualidad se conserva, al que se le da 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 India y Ceilán. Las rutas terrestres hacia el sur se desarrollaron después del periodo maurya, al intensificarse las demandas del comercio. 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 como el Godavarī y el Kṛṣṇa 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 su puesto, se utilizaban 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.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup>Thapar, p. 236.

El camino principal hacia occidente, utilizado con mayor frecuencia, era el de Taxila a Kabul, del cual se desprendían caminos secundarios en varias direcciones. La ruta septentrional iba, vía Bactria, el Amudarya, el Mar Caspio y el Cáucaso, hasta el Mar Negro. Otra ruta más meridional iba de Kandahar y Herat a Ecbatana (posteriormente Hamadan) y de allí a los puertos de oriente del Mediterráneo. Otro camino importante conectaba a 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 continuaban la ruta hasta el Mar Rojo. Los productores desembarcaban en Suez o en algún punto cercano a la moderna población de ese nombre y se enviaban 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 moznón o de las estaciones 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 a través del océano fuera más rápido que 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. La tradición clásica afirma que el uso de estos vientos para la navegación fue “descubierto” por Hippalus. Ello no resulta preciso, puesto que los árabes conocían este fenómeno desde antes. Los barcos que salían de los puertos del Mar Rojo esperaban a que iniciara el monzón sudoccidental para darse a la vela. En el invierno, en el monzón que soplaban en sentido contrario después de atravesar India llevaba a los barcos de regreso.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup>Thapar, p. 237.

---

Debido al comercio entre India y el occidente de Asia, en aquel tiempo, había un estrecho contacto cultural con Afganistán. El oriente de Afganistán era considerado, tanto político como culturalmente, parte del noroccidente de la India. Asia Central también había estado abierta al comercio por rutas que atravesaban sus oasis y valles y una de estas rutas sería famosa posteriormente bajo el nombre de “la 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 la India y China, y las actividades misioneras de los budistas los 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 aventuraban hasta el desierto de Gobi, pero los comerciantes indios no tardaron en apreciar la ventaja de servir de intermediario 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 que encontraron un lugar en las antologías relativas a las aventuras de los comerciantes en las Islas Doradas como Java, Sumatra y Bali. Pero 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.<sup>32</sup>

En este ambiente de intensa actividad social y cultural, se encuentra el rey número decimoséptimo de los treinta reyes de la dinastía de los Sātavāhana de nombre Hāla. Poco se sabe de este personaje, pero desde el rey Āpīlaka hasta Hāla (en una lista que se menciona desde el octavo rey hasta el decimoséptimo), hay un periodo de absoluta obscuridad, por lo que sólo llegan testimonios de sus nombres y no de sus hechos sociales, políticos y culturales.

El rey Hāla se menciona en varios *Purāṇa*, el *Saptaśatakam*, *Līlāvatī*, *Abhidhāna cintāmaṇi* y *Deśīnāmamālā*. En los dos últimos textos mencionados, Hemaandra considera a Hāla como una variación de los nombres Sālāhana y Sātavāhana. En el *Gāhāsattasāī* este rey se menciona bajo el nombre de Hāla y Sātavāhana. Rājaśekhara es otro rey que se conoce como Hāla y Sātavāhana. Hemaandra ofrece dos nombres: Kuntala y Cauricinda como sinónimos de Hāla. No obstante, mediante los *Purāṇa*, se sabe que estos dos nombres 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, Hāla no puede ser una abreviación de Sātavāhana porque los historiadores lo consideran como una variación de Sātakaṇi, Sāta y Sāti; al igual que Sātakaṇi. La forma Hātakaṇi aparece como /a en algunas monedas y algunas veces se usa como ta. Sātakaṇi, como nombre de una persona, se utiliza en los reyes que nacieron en esta ciudad que lleva este nombre.<sup>33</sup>

El reinado de Hāla remonta a una época de intensa producción literaria, debido a las inscripciones escritas en la lengua oficial de los Sātavāhana, es decir, en prácrito, hasta la

<sup>32</sup>Thapar, p. 237.

<sup>33</sup>Citado por Gopalachari. Cfr. *Early History of The Andhra Country*, p. 41-43.

literatura, que también fue escrita en dicha lengua. Sin embargo, únicamente en algunas inscripciones de Uṣavadāta en Nāsik y Kārlā aparece una mezcla del prácrito con el sánscrito. Los abuelos de los Sātavāhana mantienen unas formas de sánscrito en las inscripciones de Kañheri. No obstante, la lengua oficial del rey Gotamīputra y su hijo Puṣumāyi II en Nāsik y Kārlā fue el prácrito.<sup>34</sup>

El *Gāhāsattasāī* responde a una tradición que el rey Hāla empleó para unificar esta importante obra literaria. Esta antología es importante porque en ella se mencionan a numerosos poetas que la componen. Pero es más importante aún, de acuerdo al estudio del rey Hāla, porque en algunos versos aparece su nombre, incluso él mismo es autor de algunos versos.<sup>35</sup> Por ejemplo, el tercer verso habla de la conformación de esta antología y menciona la intensa actividad literaria del rey Hāla:

*En medio de diez millones de versos adornados con figuras retóricas, el rey Hāla, quien siente afecto por los poetas, (sólo) recopiló setecientos. (Hāla).<sup>36</sup>*

El *Līlāvati* muestra algunos datos donde se constatan los eventos sociales y culturales en los que participó el rey Hāla.<sup>37</sup> Uno de estos eventos es el conjunto de hazañas militares del general de Hāla Vijayanaṇḍa en Ceilán. El rey de Sriṅgala dvīpa, de nombre Sīlamegha, tuvo una hija, de nombre Līlāvati, fruto de su matrimonio *gāndharva* con Saraśrī. Este rey vivió cerca de Sapta Godāvarī Bhīmaṇ, que se identifica con la moderna Drākṣārāma. Después de la expansión militar de Vijayanaṇḍa, el rey acampó junto con sus tropas en Sapta Godāvarī Bhīmaṇ, allí aprendió todo sobre el *Līlāvati*. Después de su regreso

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 42.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 42.

<sup>36</sup> सत्त सआई कइवच्छलेण कोडिअ मज्झआरम्मि। हालेण विरइआई सालंकारणं गाहाणं॥३॥ हालस्स।GS (2010), I, 3.

<sup>37</sup>El *Līlāvati* es un texto de matemáticas escrito por el poeta Bhāskara (1114-1185 e.c.), quien era originario de Maharashtra. Keith, p. 523.

---

a la capital, Vijayanaṃda narró su historia al rey Hāla. Entonces, Hāla se marchó al lugar donde vivía el demonio Bhīṣāṇana y, después de sus regreso, se casó con Līlāvati. Después de visitar el palacio del padre de Līlāvati, Hāla regresó a Pratiṣṭhāna en Svabhukti viṣaya.<sup>38</sup> Muy poco se sabe de la vida de este rey. Sin embargo, lo que es preciso destacar aquí es la producción de la antología *Gāhāsattasāī*, que responde a una importante tradición poética como objeto de estudio de esta investigación.

---

<sup>38</sup>Gopalachari, p. 43.

### Antecedentes de la poesía erótica india

Una vez que se ha situado de manera contextual a Hāla en su ámbito social, cultural y político, es preciso estudiar los antecedentes de la poesía erótica india, desde los inicios védicos hasta la aparición del *Gāhāsattasāī*, en vista que dicha antología corresponde al citado género.

En los más tempranos poemas indios, en los cuales aparecen las expresiones apasionadas sobre el sentimiento del amor, se pueden citar dos poemas védicos (himnos *Samvāda*) en el libro diez del *Ṛg-veda*.

El primero de ellos es un poema de dieciocho versos que consisten en el diálogo entre Purūravas, un mortal, y Urvasī, una ninfa.<sup>39</sup> Esta historia romántica de amor entre un mortal con una ninfa se ha convertido en un tópico clásico dentro de la literatura india. El himno védico describe la historia de Urvasī, quien ha vivido con Purūravas por años en la tierra. Ella se ha sido considerada como el amanecer y Purūravas, quien la encontró, después de mucho tiempo, le suplicó que se quedara con él. Tras haberla persuadido debido a su capricho, Purūravas le recordó los momentos de placer que ellos pasaron juntos. Sin embargo, la única consolación que tuvo Urvasī fue la promesa de darle un hijo.<sup>40</sup>

Otro poema cargado del sentimiento del amor en el *Ṛg-veda* es el diálogo entre Yama y Yamī. No hay duda de que este mito origina el amor entre los hermanos gemelos quienes procrean la especie humana.<sup>41</sup> Desafortunadamente, este poema es sólo una parte del mundo que compone el *Ṛg-veda*, pero una parte importante es que dan evidencia directa y fuertes expresiones sobre el amor y el erotismo.

---

<sup>39</sup> *Ṛg-v.* X, 95.

<sup>40</sup> *De*, p. 2.

<sup>41</sup> *Ṛg-v.* X, 10.

Ambos textos describen el anhelo y el deseo de un amor, en un ámbito de las leyendas populares. No obstante, estos dos poemas del *Ṛg-veda* salen del pensamiento filosófico y ético que se presenta en el resto de poemas que componen el *Ṛg-veda*. Sin lugar a dudas, desde esta perspectiva, estos poemas se pueden considerar como los inicios de los tópicos sobre el amor y el erotismo en la literatura india.<sup>42</sup>

Después de la literatura védica, hay una carencia de poemas de amor como los anteriormente mencionados. Los versos sobre matrimonio del *Ṛg-veda* dan una pauta importante, sobre todo porque aparecen en el *Atharva-veda*. Hay algunos versos que se caracterizan por expresar una cierta tranquilidad y carácter sociable, además de la mención de la magia, de los encantamientos y de las canciones relacionadas con el matrimonio. Sin embargo, existen otros versos más interesantes aún que narran los exorcismos y las curas que se refieren a las intrigas amorosas y los problemas de la vida en matrimonio. Dos de estos encantamientos se ejemplifican en el *Ṛg-veda*<sup>43</sup> así como en el *Atharva-veda*.<sup>44</sup> Estas referencias se han interpretado como encantamientos para una cita romántica, en la cual el corazón del amante es hurtado por la noche. Estas referencias deben ser consideradas así porque existe un comportamiento primitivo, con la creencia en el significado de los encantamientos amorosos para ejercer poder sobre la amada o el amado. De acuerdo con los versos mágicos del *Atharva-veda*, durante el desarrollo de estos encantamientos, el corazón de los amantes es perforado por flechas del dios del Amor en forma de espigas y hechas con plumas de búho.<sup>45</sup> El *Kausīkasūtra* menciona varios tipos de embrujos de amor y

---

<sup>42</sup>De, p. 3.

<sup>43</sup>*Ṛg-v.* VII, 55.

<sup>44</sup>*Atharva-v.* IV, 5.

<sup>45</sup>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 se identifica con el Eros griego y el Cupido romano. *Atharva-v.* III, 25.

sus ritos, llamados *strī-karmāṇi* o rituales para las mujeres, los cuales forman parte del *Atharva-veda*.<sup>46</sup>

En los textos védicos también se encuentra ya la personificación del amor como una deidad que será muy notoria dentro de la literatura posterior. Sin embargo, aunque no hay evidencia de una adoración de las fuerzas eróticas o el Amor como una deidad central del culto erótico, esto debió suceder tiempo después. En el *Ṛg-veda*, Kāma aparece sólo como una deidad abstracta que generalmente se designa como “deseo”.<sup>47</sup> En este texto, Kāma carece de una connotación sexual; sin embargo, desde la perspectiva filosófica, es el primer movimiento de donde se originó todo. Kāma no es el dios del amor y del placer, sino que es un dios de manera general, es decir, involucraba todo el campo semántico de la palabra “deseo” (en sánscrito *kāma*). En el *Atharva-veda* se concibe como el poder cósmico superior a todos los dioses y algunas veces se identifica con el dios Agni o el dios del Fuego. Sin embargo, en el *Atharva-veda*, se encuentran varios himnos, en los cuales la idea de Kāma, como dios del Amor, es muy distinta a la que aparece en el *Ṛg-veda*. Una de las características de Kāma son las flechas que utiliza para perforar el corazón de los amantes, llenas de deseo y pasión. Posteriormente, dentro de la poesía lírica india, Kāma es la imagen del amor y la pasión por antonomasia, cuyas flechas en forma de flores, se conciben en la literatura épica. Esta imagen llegó a ser muy importante en la lírica amorosa.<sup>48</sup> Kāma no sólo fue confinado a la poesía, sino que también aparece en el arte. Con el paso del tiempo, Kāma se volvió una deidad muy importante a quien se le rinde pleitesía durante las festividades, sobre todo a aquellas que se celebran cuando entra la primavera.

---

<sup>46</sup>Cfr. <http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/av/kauss/kauss.htm>

<sup>47</sup>*Ṛg-v.* X, 129, 4.

<sup>48</sup>De, p. 6.

Inicialmente, ocurrió una construcción ideal del concepto del dios Kāma, a partir de la literatura védica, de las cortes y, sobre todo, los dramas en las cortes. El propósito fue la justificación de instituir la poligamia. Las relaciones amorosas y eróticas entre los cortesanos llegaron a causar verdaderos alborotos.<sup>49</sup> El código de *Manu* surge entonces para tener control de este tipo de atropellos contra el deber (*dharma*) y, sobre todo, para mantener controlado el deseo (*kāma*).<sup>50</sup>

Si la literatura védica más temprana no es rica en poemas de amor; entonces sería vano buscar las maravillas de la poesía amorosa en la especulación teológica de la literatura *Brāhmaṇa*. Sin embargo, en el *Śatapatha Brāhmaṇa*, la historia del amor y la separación de Purūravas y Urvasī es, sin lugar a dudas, un retrato incompleto y alude a la historia de Duṣyanta y Śakuntalā. Sin embargo, las posibilidades del romanticismo y de los temas de amor son completamente nulas, dicho de otra manera, fueron restringidos por los mismos autores. El erotismo jugó un papel inequívoco en algunos ritos de fertilidad descritos en los *Brāhmaṇas*, pero el erotismo estuvo sujeto a la teoría religiosa, a la práctica ritual y llegó a ser muy importante.

En su primera fase, la literatura profana,<sup>51</sup> debió ser contemporánea, como apunta De,<sup>52</sup> con la literatura religiosa y sacerdotal de los *Veda*, esto se puede confirmar no sólo por la existencia de los himnos védicos y de los hechizos védicos que se consideran del 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-

---

<sup>49</sup>Bhattacharyya, p. 38.

<sup>50</sup>Sobre todo aquellos versos del código de *Manu* que explican los deberes del *brahmán*. *Man.* I, 97-118.

<sup>51</sup>En este contexto, se considera como “profano” a toda aquella literatura ajena al culto védico.

<sup>52</sup>De, p. 7.

amorosos.<sup>53</sup> Otra parte que influye en la literatura erótica se refiere a las historias más tempranas de la literatura épica (*Mahābhārata* y *Rāmāyaṇa*). La literatura en lengua *pāli* ha conservado un mayor número de poesía del tipo erótico tomado de las mismas historias de la literatura épica, pues, dentro de sus temas, considera que el amor es una parte importante y contribuye al desarrollo de la poesía erótica. Las historias budistas continuaron aportando temas amorosos a la temprana lírica sánscrita de Amaru, Kalīdāsa y a la poesía prácrita del *Gāhāsattasāī*.<sup>54</sup>

Así pues, en esta sección se ha descrito el papel de la dinastía Sātavāhana a partir del análisis y del comentario literarios, es decir, el contexto social, político, cultural y los acontecimientos históricos que marcaron el surgimiento del *Gāhāsattasāī*. Debe recordarse que la figura del rey Hāla permite comprender mejor a fondo el contexto histórico del *Gāhāsattasāī*. De esta manera, se ha descrito un esbozo de los antecedentes de la lírica amorosa. A partir de esta visión de la literatura védica, pasando por la literatura *brāhmaṇa*, la literatura *pāli*, la épica y los inicios de la lírica prácrita. Esta visión es una herramienta que permite situarse dentro del contexto de la antología el *Gāhāsattasāī*. Con base en la argumentación anterior, resulta posible presentar a continuación diversos tópicos de la poesía lírica, desde el punto de vista del análisis literario.

---

<sup>53</sup>Hinüber, p. 1 y ss.

<sup>54</sup>De, pp. 7 y 8.

## II. Contenido y temática de la poesía lírica

Con el fin de entender a fondo el *Gāhāsattasāī*, es preciso analizar tres formas de la teoría literaria india: 1) el concepto del amor en India a partir de su clasificación dentro de la teoría literaria india y también de sus actores, el héroe y la heroína; 2) la teoría del *rasa* desde la perspectiva de su historia como concepto y su descripción a partir 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, unido al contexto histórico del *Gāhāsattasāī*, dará la pauta para entender mejor no sólo la parte extrínseca sino también la intrínseca de esta antología.<sup>55</sup>

### El amor en India

El tema del amor ha preocupado y ha dado mucho que decir desde tiempos muy antiguos. El amor es el argumento más estudiado dentro del campo sentimental-afectivo, dentro de la filosofía, de la historia, de la literatura, de la psicología, de la biología, de la música, de la pintura y, sobre todo, de la poesía. Sin embargo, cuando los poetas, músicos, filósofos, pintores, psicólogos, etcétera, tratan de definir el concepto del amor, de entender los lineamientos, de analizar las diferentes orientaciones y las distintas formas y quieren llegar a una definición o entender el concepto del amor, es entonces cuando comienza un desconcierto de múltiples ideas y sentimientos que logra confundir el panorama. El diccionario enciclopédico de Martín Alonso define al amor como “vivo afecto o inclinación

---

<sup>55</sup>Las cuestiones extrínsecas se refieren a las partes externas del texto como el contexto y la vida del autor y las cuestiones intrínsecas se refieren a las partes internas del texto como el contenido, la lengua en la que está escrita y los temas que se hallan en la misma obra.

hacia una persona o cosa o bien pasión que atrae a las personas”.<sup>56</sup> Otra definición del amor que se puede mencionar aquí por su relevancia, no sólo histórica sino también literaria, se encuentra en *Nāṭyaśāstra* de Bharata (S. II a.e.c. - S. II e.c.).<sup>57</sup> Bharata lo define como “la unión pasional entre dos personas llamado *kāma*; este amor, que puede finalizar en alegría o en la pena para todos los seres vivos, es, la mayor de las veces, importante en las situaciones de la felicidad, incluso de la infelicidad”.<sup>58</sup> Aquí hay un concepto muy importante que se debe destacar: el concepto de pasión (*kāma*). Tanto Martín Alonso como Bharata concuerdan en que el amor se halla ligado con la pasión. Bharata continúa diciendo que “la unión sexual de las personas es como un encuentro erótico-pasional (*śṛṅgāra*) donde se benefician ambos con la felicidad”.<sup>59</sup> En India, el concepto del amor se concentra en la mujer, el amor o *prema*.<sup>60</sup> En la literatura prácrita y sánscrita, el amor se enmarca en la sensibilidad femenina, en parte porque la mujer es el núcleo más importante del amor que se desarrolla dentro de la poesía. Además, hay que subrayar que en el *Gāhāsattasāī* existe un número considerado de poetisas que crean y que se sensibilizan ante el fenómeno del amor. Esta sensibilidad de las poetisas es más evidente al referirse al *prema* que al *śṛṅgāra* o, incluso, que al de *kāma*.<sup>61</sup> Sin embargo, la tradición del amor, específicamente en India, considera todas las emociones contenidas en las relaciones sexuales; el placer es el sentimiento más fuerte que conduce a la gratificación física, de donde surge la importancia de la apreciación por el amor.<sup>62</sup>

<sup>56</sup>Alonso, p. 325. vol. I. col. IV.

<sup>57</sup>De, p. 18.

<sup>58</sup>NS. XXIV, 95-96.

<sup>59</sup>NS. XXIV, 97-98.

<sup>60</sup> Monier-Williams, p. 711, Col. IV.

<sup>61</sup>Estos tres niveles de amor se definen de acuerdo con el sentimiento. *Prema* se refiere al amor romántico, *śṛṅgāra* al amor erótico y *kāma* al amor pasional.

<sup>62</sup>Shah, pp. 163-166.

De acuerdo con lo anterior, se puede proponer la siguiente definición para el amor: es un estado 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. Pueden existir muchas definiciones del amor; unos lo describirán como una enfermedad necesaria, otros que es la cura para los males que aquejan a la humanidad. Sin embargo, se debe admitir que las definiciones del amor cambian de acuerdo con el pensamiento de las personas y con la diversidad cultural, es decir, el campo semántico y pragmático del amor responde a los contextos sociales, culturales y temporales. Hay que señalar que, dentro de la filosofía, también se 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 ha sido uno de los vehículos más importantes para entender el amor. La poesía se ha convertido en el receptáculo de aquellos sentimientos que se manifiestan en el amor.

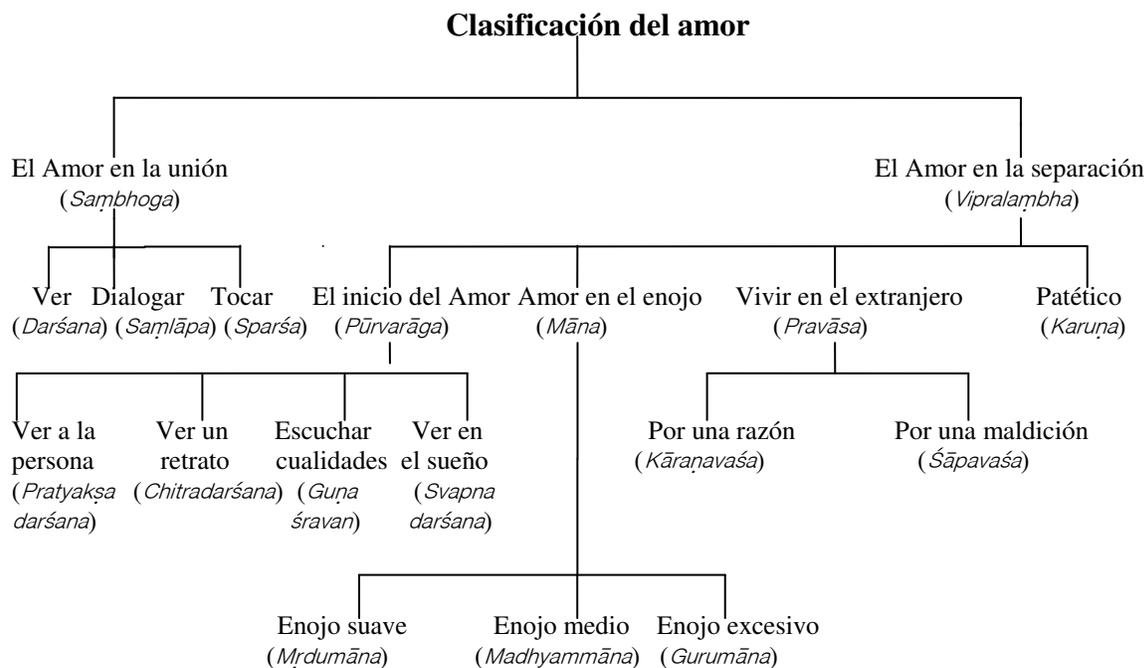
Desde la perspectiva de la teoría literaria india, existen dos tipos de amor; de acuerdo con Rudraṭa, en su obra *Kāvyālaṅkāra*, el amor se divide en dos partes, *saṁbhoga* o el amor en la unión y *vipralaṁbha* o el amor en la separación.<sup>63</sup> Mammaṭa, en su obra *Kāvyāprakaśa*, también habla de estos dos tipos de amor.<sup>64</sup> En este sentido, se pueden aprovechar ambas definiciones y considerar al *saṁbhoga* como la máxima expresión del amor, porque es cuando los amantes están unidos y pueden expresar mutuamente el sentido inherente del amor. Pero, como dicen los poetas indios anteriormente citados, el verdadero

---

<sup>63</sup> K. L., XII, 6.

<sup>64</sup> K. P., IV, 30.

amor se produce en el *vipralambha*.<sup>65</sup> Desde la perspectiva literaria india, el siguiente esquema sirve para ilustrar los conceptos de *saṁbhoga* y de *vipralambha*:



A continuación se describe la clasificación de los distintos tipos de amor ilustrados en el esquema anterior:

**El Amor en unión (*saṁbhoga*)** es el lado placentero del amor y parece que los amantes están llenos de intoxicación, de gozo, de deseo y de contemplación. Para los amantes, el periodo del amor en la unión puede parecer un sueño. En este estado, los amantes experimentarán el correr del tiempo porque, para ellos, el tiempo no es un obstáculo sino una espera.

Durante el tiempo de la unión, los amantes tendrán el control de ellos mismos por completo; en un modo de éxtasis, olvidándose de sí mismos y logrando una realización

<sup>65</sup>Aunque estos dos poetas son posteriores al *Gāhāsattasāī*, se toman como referencia porque, a partir de ellos, se estudia, de manera teórica, el concepto del amor dentro de la poesía sánscrita y prácrita.

personal mediante la unión. Desde esta perspectiva, se produce mediante la realización con el ser amado, lo que define al amor en la unión. Desde el punto de vista de la teoría literaria india, el amor en la unión comienza con los intercambios de las miradas, después depende del diálogo y culmina con el contacto mutuo.

Para entender más a fondo la visión teórica, se requiere una descripción detallada del *saṃbhoga*:

**Ver (*darśana*).** En su obra *Sanskrit Poetics*, S. K. De escribe el ver como el primer paso para el amor entre los amantes: esto es un conocimiento universal que se vuelve el medio por el cual los actos misteriosos del amor culminan en la unión sexual.<sup>66</sup> A partir de esta definición, el ver es la antesala del amor. El comienzo del amor no puede iniciarse sin ver a la persona. Ver, para el amor, es el principio del acto sexual para los amantes. El sentimiento del amor nace a partir de la mirada de los seres humanos. El amor, gratificación del ver, es un instinto natural que permanece latente en la vida de los seres vivos.<sup>67</sup>

**Dialogar (*saṃlāpa*).** Dialogar se realiza entre dos personas y desde la perspectiva del amor en la unión, el diálogo es el siguiente paso en el sendero del amor. Las expresiones del silencio podrían no llegar a fructificar el amor. En consecuencia, dialogar ayuda a los amantes a conocerse mutuamente. También sirve para dar a los amantes diferentes señales para encontrar si realmente desean estar unidos. Dialogar ayuda a desarrollar el amor. Dentro de la poesía, el diálogo ayuda a mantener una atmósfera para el curso del amor. Sin la presencia del diálogo, el problema de la caracterización de los amantes se vuelve más complejo. Los versos amorosos reflejan el pensamiento de los amantes a través del diálogo, sus sentimientos, su edad, sus verdaderas intenciones, la sinceridad al conquistarse, el *varṇa*,

<sup>66</sup>De, *Sanskrit history of poetics*, p. 115.

<sup>67</sup>Hussain, p. 22.

---

el estado social, la psicología, la franqueza de su comportamiento, etcétera. En suma, dialogar es uno de los factores más importantes del sentimiento del amor.<sup>68</sup>

**Tocar (*sparśa*).** Tocar es el estado final del amor en la unión. En este curso, el amor toma la forma de pasión. Los dulces sueños de los amantes culminan con el acto sexual. 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 sexual. Tocar involucra los besos, los abrazos, las caricias, el aferramiento de las manos en el cuerpo de los amantes; involucra también los juegos sexuales como el toqueteo de las piernas, el cubrirse los ojos con las manos o con telas finas, el frotamiento de 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 de las mujeres. En este sentido, tocar es una de las partes más importantes del amor en la unión, porque se refiere tanto a las partes externas como internas del amor.<sup>69</sup>

**El Amor en separación (*vipralambha*).** Este estado se entiende a partir del amor en la unión porque, una vez que se haya disfrutado del amor en la unión, el amor en la separación produce el sufrimiento en los amantes. Para los teóricos indios, sin el sufrimiento de la separación, el amor tiene una vida muy corta. Si el amor carece de la separación, entonces el amor pierde su fuerza y su gracia. En este sentido, la existencia del amor no se fundamenta en nada porque el verdadero amor llega realmente cuando los amantes se separan. Cada ser humano sufre los sentimientos arrebatados de la separación. Desde esta perspectiva, el amor en la separación hace nacer en la poesía una parte profunda de la vida de los seres humanos. Dentro del amor en la separación, existen muchos sentimientos que

---

<sup>68</sup>Hussain, p. 28.

<sup>69</sup>*Ibid.*, p. 41.

---

juegan un papel importante en la poesía. Estos sentimientos hacen que el amor se convierta en pena, terror, angustia, desesperación, sufrimiento, melancolía, celos; todos son síntomas del amor en la separación, que dan el color y que provocan el misterio del placer en cada verso de la poesía.

El secreto de la grandeza de la separación radica en la naturaleza de los seres humanos. La naturaleza humana no deriva de los placeres y pasiones del amor en la unión, pues de lo contrario no habría sufrimiento en la separación ya que, para los poetas indios, el verdadero amor radica en los sentimientos envueltos en el amor en la separación.

La presencia del amor en la separación, dentro de la poesía, es muy lógica, porque, de acuerdo con la separación, el amor se va intensificando. El amor en la unión es normalmente intoxicante y los amantes se mantienen en un estado de éxtasis, no sólo se olvidan de sí mismos sino también entran en un mundo interior. Por el contrario, al momento de la separación, los amantes sienten perforado el corazón; se fuerzan a entrar en un estado de soledad; se convierten en los testigos del abandono de su mundo; comienzan a reconocer y a entender el sufrimiento de los otros seres separados y, finalmente, se iluminan a sí mismos con el delicado *pathos* del mundo. Los momentos del sufrimiento en la separación experimentan en los amantes los diferentes y variados aspectos de la vida y moldean el corazón de los amantes haciéndolo suave, lastimero y amable.<sup>70</sup>

**El inicio del Amor** (*pūvarāga*). Este estado se manifiesta cuando la separación está condicionada por el pre-amor, es decir, que existe una pena en el corazón de los amantes antes de reunirse o antes de hablar sobre el amor. En algunos casos, este tipo de amor es posible aún sin ver al ser amado, ya sea en persona o en un retrato o de pura casualidad.

---

<sup>70</sup>Hussain, p. 57.

Este tipo de amor es un misterio porque aún no se ha podido aclarar la causa de que una persona sufra con los inicios del amor en las primeras manifestaciones de Kāma, sin ver al ser amado. Para los poetas indios, el nacimiento del amor se debe al contacto y al inicio del amor como un claro ejemplo de sus primeras manifestaciones. 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 permite la ruptura de los amantes.
4. No existe un lugar en el que se manifiesten los otros estados del amor en la separación.

Para los poetas indios, el inicio del amor se manifiesta en cuatro formas importantes: ver a la persona (*pratyakṣadarśana*); ver un retrato (*chitradarśana*); escuchar las cualidades del ser deseado (*guṇaśravana*) y ver a la persona en un sueño (*svapnadarśana*).

**Ver a la persona (*pratyakṣadarśana*).** Este estado es la causa primera del primer signo por el cual nace el amor. En este caso, los amantes necesitan verse para que se produzca el amor. 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 es un momentáneo, es decir, el amor no es tan fuerte.

**Ver un retrato (*chitradarśana*).** Este estado es otra forma del inicio del amor, porque el ser amado puede ver una imagen, una pintura o un retrato. Sin embargo, este tipo de amor también es momentáneo, pues los amantes no están juntos; lo único que los une son

---

las imágenes. Este amor sólo aparece un instante, porque al dejar de ver al ser amado a través de las imágenes, desaparece y provoca el inicio amor.

**Escuchar las cualidades** (*guṇāśravana*). Éste es un estado donde uno de los dos amantes escucha las 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 en el amante cuando escucha las cualidades sólo en ese momento, después desaparece, por ello se considera dentro del inicio del amor.

**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 presenta la imagen del amante. Esta forma de amor es muy parecida al **Ver un retrato** (*chitradarśana*). Sin embargo, cuando despierta uno de los amantes inmediatamente se deja de sentir amor.<sup>71</sup>

**Amor en el enojo** (*māna*). Este estado es la segunda parte del amor en la separación. Esta fase del amor se manifiesta cuando las mujeres están celosas de sus amantes después de saber sus infidelidades o después de ver las marcas en los cuerpos de su compañero de otras mujeres. Para los poetas indios, este estado es una de las formas más importantes del amor en la separación. El enojo en el amor en la separación puede ser de dos formas:

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”. En este estado, habrá un perfecto desentendimiento del amor entre los amantes. No obstante, 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

---

<sup>71</sup>Hussain, pp. 62-88.

puede manifestar en el amor en la unión. Se puede decir que el enojo condiciona al amor de los amantes aunque no exista la unión entre ellos. Por esta razón se estudia en el amor en la separación y no en el amor en la unión.

El amor producido por los celos es el más común entre las mujeres; ellas expresan su enojo cuando saben, escuchan o sospechan que su amante está con otras mujeres.

Cuando una mujer sospecha de su amante, se manifiesta en tres formas:

1. Cuando el amante habla en su sueño sobre su amor por otra mujer.
2. Por ver algunas marcas en el cuerpo de su amante ocasionados por otra mujer.
3. Cuando inconscientemente el amante dice el nombre de otra mujer.

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

**Enojo suave (*mṛdumāna*).** Este estado es un tipo de irritación de la mujer, en el cual ella nunca toma de manera seria los movimientos sospechosos y gestos picarescos de su amante. Este tipo de enojo no se genera de manera fuerte en la mujer y fácilmente se puede sofocar con dulces palabras. En esta condición, la mujer se mantiene favorable para escuchar a su amado. Ella sólo hace hincapié a su amante sobre su acto desleal de coqueteo e infidelidad. Este tipo de enojo no produce ninguna consecuencia en el curso del amor.

**Enojo medio (*madhyamāna*).** Esta condición se manifiesta cuando hay un elemento de duda sobre infidelidad entre los amantes. En consecuencia, ella se aflige con lo que se conoce como enojo medio. El hombre puede apagar este tipo de enojo con palabras suaves y dulces o con simplemente pedir disculpas. Pero, para ella, casi nunca cede a sus suaves y

---

dulces palabras. Ella, afligida por el enojo medio, se quema y se consume a sí misma, debido al sentimiento de irritación. A ella le importa poco lo que su amante sienta, pues lo castiga con un lenguaje áspero y con preguntas. Se molesta y lo reprende sin ningún reparo y le demanda disculpas por sus acciones e infidelidades. En este estado de enojo, la tarea de estar juntos puede llegar a ser muy complicada y difícil. Debido a este enojo, ella se mantendrá firme y le hará ver las mentiras de su amante. Bajo esta condición, el hombre encuentra y cae en el terreno de la amante enojada y recibirá repetidos insultos por parte de su amada.

**Enojo excesivo** (*gurumāna*). Este estado es el punto más alto de enojo por parte de las mujeres en el sendero del amor. Este estado no puede sofocarse fácilmente. El enojo puede llegar a ser un problema grande para el varón. Para suavizar el enojo de su amada, él no sólo caerá rendido a los pies de ella sino que también lo hará en forma de súplica y ruego. Todo lo que ella requerirá de su amado es fidelidad incondicional y disculpas. Y esto se convierte en una ofensa para él. La mujer enfurecida desconcierta a su amante con sus acciones de enojo, ridiculizándolo y burlándose de él. Ella se convierte en un problema mayor para él, porque no sabe cómo tranquilizarla. El enojo de la mujer se ha convertido en un tópico recurrente en la poesía india. Los poetas se han regocijado al describir el enojo de las mujeres visto dentro de los ojos, en el llanto, en el comportamiento, en las gesticulaciones o en la actitud. Estas formas de expresión son recurrentes en la poesía india.<sup>72</sup>

**Vivir en el extranjero** (*pravāsa*). Éste es el tercer estado del amor en la separación. Los poetas consideran este estado como la verdadera separación, porque, en el inicio del

---

<sup>72</sup>Hussain, pp. 88-118.

---

amor, los amantes han intercambiado miradas amorosas o han escuchado las cualidades bellas y virtuosas de cada uno y porque, en el amor en el enojo, la separación es puramente artificio, pues no existe realmente una separación física de ningún tipo y los amantes estuvieron en contacto debido al enojo; en este estado, es posible que los amantes estén juntos y hablen. Sin embargo, vivir en el extranjero, el varón sale físicamente de la vida de su amada; vive lejos en otra ciudad o en otro país. La agonía de la separación en el corazón de las mujeres es un tópico muy recurrente para los poetas. Las mujeres son las que más sufren en este estado, pues flotan en “el océano de la pena”. Los cambios son radicalmente opuestos, es decir, mientras que en el amor en la unión, se disfrutaban de los placeres del amor, en el amor en la separación, los amantes llevan a costas el lado opuesto del amor, que produce sufrimiento y tristeza. Existen dos motivos por los cuales se puede vivir en el extranjero: “por una razón (*kāraṇavaśā*)”, en el cual los amantes se separan, porque el varón tiene que trabajar en otro lado, porque tiene que salir a ver a sus familiares o bien porque tiene que estudiar en el extranjero o bien porque tiene que ir a la guerra y “por una maldición (*śāpavaśā*)”, en el cual el varón tiene que separarse de su amada para cumplir un castigo en el exilio y tiene que abandonar su lugar de origen. Para los poetas, este tópico es usado de manera frecuente porque involucra sentimientos ligados al amor. Recordar los momentos felices forma parte del imaginario de los poetas.<sup>73</sup>

**Patético** (*karuṇa*). Éste es el último estado del amor en la separación. En esta condición, la oportunidad de los amantes para alcanzar la unión con el ser amado es prácticamente nula. La separación se produce, en lo patético, cuando el amante se muere o se casa con otra persona. Esto resulta paradójico, porque el amor existe, incluso cuando no

---

<sup>73</sup> Hussain, p. 119-120.

---

exista ninguna posibilidad de que los amantes estén juntos. En el amor patético, el sentimiento predominante es la tristeza. En general, el amor patético se clasifica en dos formas:

1. Lo patético
2. Lo patético en su forma más pura

Durante la condición de lo patético, el amante viviría hasta que tenga la oportunidad de conocer a otra persona. Pero, en la condición de lo patético en su forma más pura, el amante no regresará más. Cabe resaltar que, para los poetas indios, la condición de lo patético puede continuar, incluso después de la muerte. Normalmente, el amor patético es un tópico donde las mujeres suelen estar enfermas de amor, incluso después de la muerte de su amante. En este sentido, ella se mantendrá fiel y amará a su amante hasta el último momento de su vida.<sup>74</sup>

La tradición y los teóricos de la poesía han descrito los diferentes estados del amor en la separación. Existen condiciones psicofisiológicas que determinan los sentimientos y comportamientos de los seres humanos, en especial las mujeres, pues son ellas las que más son afectadas por la separación. Dentro de la poesía india, existen más ejemplos de vivir en el extranjero, del inicio del amor y del amor en el enojo. Estos estados son los que más predominan y se manifiestan en un permanente a la hora de la separación de los amantes, pues tienden a cambiar sin un orden regular. Debido a estos aspectos transitorios y a su próximo parecido con la nomenclatura de los sentimientos transitorios, muchos de los

---

<sup>74</sup>Hussian, pp. 144-145.

poetas y académicos indios los han llamado: “estados del cuerpo que se producen por amor” (*kāmadāṣā*).<sup>75</sup>

El tratadista Viśvanatha<sup>76</sup> se ha ocupado de estos estados del **Amor en la separación**. Ha enumerado un total de once estados, incluyendo la muerte y ha descrito estas condiciones de la separación en su monumental trabajo “*Sāhityadarpaṇa* o el Espejo de la composición (siglo XV e.c.)”:

1. Relajación de los miembros corporales (*āṅgaśaithilya*)
2. Pena (*santāpa*)
3. Palidez (*pāṇḍutā*)
4. Debilidad (*durbalatā*)
5. Aversión (*aruci*)
6. Carencia de coraje (*adhīratā*)
7. Inestabilidad (*asthiratā*)
8. Ensimismamiento (*tanmayatā*)
9. Demencia (*unmāda*)
10. Desvanecimiento (*mūrcchā*)
11. Muerte (*marāṇa*)

Viśvanatha presenta estos estados con el propósito de describir los sentimientos para ejemplificar el comportamiento de las mujeres dentro del **amor en la separación**. Las mujeres, quienes experimentan fuertemente el amor, están influenciadas por la constante

<sup>75</sup>En el diccionario Monier-Williams, este significado aparece con el nombre *samadaṣā*. Cfr. *A Sanskrit-English Dictionary*, p. 1272, col. I.

<sup>76</sup>Citado por Hussain, pp. 147-165.

tensión de la separación, por lo que la poesía lírica se nutre de estos elementos para darle viveza y color a la lírica india.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup>Estos esquemas se centran en las reglas de teorías literarias desarrolladas por los autores posteriores. Sin embargo, estas reglas literarias pueden estar separadas de las poéticas, porque la poesía proyecta claramente los sentimientos humanos.

## El papel del héroe y la heroína en la poética

Los partícipes del amor, en todas sus facetas, son el héroe y la heroína. Los tratados del *kāmasāstra* son quizá las obras más tempranas para describir a la heroína (*nāyikā*) y el héroe (*nāyaka*), según apunta Rākeśagupta.<sup>78</sup> Sin embargo, la diferencia entre el héroe y la heroína radica en el enfoque que se le da en cada trabajo. El héroe, la heroína, los amigos y los mensajeros, todos han sido mencionados en el *Kāmasūtra* de Vātsyāyana.<sup>79</sup> Dentro de la tradición poética india, los tratados hablan sobre los actores principales del amor, que reciben el nombre de la heroína (*nāyikā*) y el héroe (*nāyaka*) y que se describen de manera diferente, según el tipo de amor que experimenten. El *Nāṭyaśāstra* de Bharata es el tratado más antiguo que se conoce sobre dramaturgia y poética, en donde aparece la primera descripción de las heroínas y de los héroes.<sup>80</sup> Conviene presentar en primera instancia las características del héroe, por su relevancia en la poesía erótica y en el drama.

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 al que se desarrolla dentro del *rasa*.<sup>81</sup> Sin embargo, a partir de Bharata, las características del *nāyaka* se toma como el inicio de la teoría poética del *rasa*.<sup>82</sup> Bharata describe las principales cuatro clases de héroe: *dhīrodhata* (valiente y altanero), *dhīralalita* (valiente y temerario), *dhīrodāta* (valiente y magnánimo) y *dhīraprasānta* (valiente y calmado).<sup>83</sup> Así mismo, se refiere a los aspectos esenciales del héroe: *uttama* (superior), *madhyama* (regular) y *adhama*

<sup>78</sup> Rākeśagupta, p. 30.

<sup>79</sup> Para Alain Daniélou, Vātsyāyana y su *Kāmasūtra* pertenecen al siglo IV EC. Cfr. Introducción, p. 4.

<sup>80</sup> Rākeśagupta, p. 37.

<sup>81</sup> N.ś. VI-VII.

<sup>82</sup> N.ś. XXXIV.

<sup>83</sup> N.ś. XXXIV, 17-18.

(inferior).<sup>84</sup> Éstas son las características esenciales que los teóricos del *rasa* retomarán como el *nāyaka* en el sentimiento erótico-amoroso.

Otra fuente importante para el estudio del héroe y la heroína es el *Agnipurāṇā*, texto que resulta de suma importancia para el estudio del *nāyaka*.<sup>85</sup> Dentro del *Agnipurāṇā*, la mención del *nāyaka* y la *nāyikā* se encuentra sólo en cinco versos. Sin embargo, estos pocos versos son de gran importancia porque, a diferencia de Bharata, el autor del *Agnipurāṇā* trata al héroe y a la heroína en el terreno de la poesía y no dentro del drama. Esto se debe a que el héroe y la heroína se ven más inmiscuidos dentro del sentimiento del amor y del erotismo dentro del terreno de la poesía y no dentro del drama. El *Agnipurāṇā* da una nueva clasificación del héroe distinta a la de Bharata: *anukūla* (fiel), *dakṣiṇa* (inteligente), *śaṭha* (embustero) y *dhṛṣṭa* (desvergonzado).<sup>86</sup> Esta clasificación será tomada por los teóricos posteriores en el campo de la poesía.<sup>87</sup>

En sentido cronológico, el *Kāvyaśālikāra* de Rudraṭa<sup>88</sup> y el *Śṛṅgaratilaka* de Rudraṭa<sup>89</sup> son los siguientes textos que se ocupan de la clasificación del *nāyaka*. En estas obras ya no se emplea la clasificación del *Nāṭyaśāstra* y se utiliza la del *Agnipurāṇā* como base fundamental. Mientras que Rudraṭa añadió más definiciones como las del *anukūla* (fiel),

<sup>84</sup> N.Ś. XXXIV, 1-9.

<sup>85</sup> La característica esencial del *Agnipurāṇā* es la abundancia de temas, de aquí que los estudiosos le otorguen un carácter enciclopédico. Aunque inciertamente datado, se toma como referencia para el estudio de la poética india. Keith, p. 393.

<sup>86</sup> A. P., CCCXXXIX, 34-40.

<sup>87</sup> Rākeśagupta, p. 38.

<sup>88</sup> Autor del 800 e.c. Aunque toda la obra de Rudraṭa se dedica a explicar más el concepto de *rasa*, él pertenece a la escuela del *alaṅkāra*. Cfr. De, *Sanskrit History of Poetics*, pp. 59-74

<sup>89</sup> Autor datado entre el 900-1100 e.c. La obra de Rudraṭa es un trabajo muy importante para el estudio de la teoría poética. Cfr. De, *op. cit.*, pp. 85-90.

*dakṣiṇa* (inteligente), *śaṭha* (embustero) y *dhṛṣṭa* (desvergonzado),<sup>90</sup> Rudrabaṭṭa va enriqueciendo el tema mediante el comportamiento del héroe.<sup>91</sup>

Otros trabajos importantes para el estudio del héroe y la heroína son dos obras monumentales de Bhoja: el *Sarasvatīkanthābharaṇa* y el *Śṛṅgāraprakāśa*.<sup>92</sup> En el *Sarasvatīkanthābharaṇa*, Bhoja describe seis bases para describir al héroe, de los cuales tres son suyas. La división que da para el *nāyaka* es la misma que Bharata, de acuerdo con su aspecto esencial: *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 generales: *anukūla* (fiel), *dakṣiṇa* (inteligente), *śaṭha* (embustero) y *dhṛṣṭa* (desvergonzado). En esta obra también añade las clasificaciones del héroe en *nāyaka* (el héroe), *pratināyaka* (el adversario del héroe), *upanāyaka* (el héroe secundario) y *anunāyaka* (el héroe sumiso). Esta clasificación se hace de acuerdo con la posición e importancia dentro del drama y hace otra de acuerdo con la naturaleza del héroe: *sāttvika* (virtuoso), *rājas* (apasionado) y *tāmas* (ignorante). Finalmente, proporciona otra clasificación con base en la cantidad de esposas que tiene el *nāyaka*: *asādhāraṇa* (especial) *sādhāraṇa* (común).<sup>93</sup>

Esta clasificación no se ha repetido en otros autores, pero se va a encontrar en el *Śṛṅgāraprakāśa*. Cabe resaltar que existe una duda en torno a la clasificación del héroe, según Rākeśagupta.<sup>94</sup> La duda salta porque no hay otros parámetros anteriores a Bhoja para determinar sus nuevas clasificaciones. Sin embargo, en el *Śṛṅgāraprakāśa*, no sólo repite y

<sup>90</sup> K. L., XII, 9-13.

<sup>91</sup> Ś. T., pp. 114-115. Citado por Rākeśagupta, p. 39.

<sup>92</sup> Autor datado entre 1010-1055 e.c. Estos dos trabajos monumentales tratan la poesía desde el punto de vista del drama y desde la visión de la poética. Cfr. De, *op. cit.*, pp. 133-140.

<sup>93</sup> S. K. V, pp. 335-684.

<sup>94</sup> Rākeśagupta, p. 40.

hace las mismas clasificaciones, sino que también crea una nueva clasificación del *śṛṅgāra* en cuatro tipos, de acuerdo con su importancia con respecto al *dharma* (el deber), *artha* (la economía), *kāma* (el placer) y *mokṣa* (la libertad).<sup>95</sup> Además, asocia cada uno de los tipos de héroe con cada uno de los tipos de *śṛṅgāra*.

En este sentido, el *dharma-śṛṅgāra* se relaciona con el *dhīrodāta* (valiente y magnánimo);<sup>96</sup> el *artha-śṛṅgāra* con el *dhīroddhata* (valiente y altanero);<sup>97</sup> el *kāma-śṛṅgāra* con el *dhīralalita* (valiente y temerario)<sup>98</sup> y *mokṣaśṛṅgāra* con el *dhīraprasānta* (valiente y calmado).<sup>99</sup> Esta clasificación que hace Bhoja se concentra en el ámbito de la dramaturgia. No se reconoce por autores posteriores, porque la aproximación que hace del héroe lo enajena más en el drama que en *śṛṅgārarasa* como lo hace Bharata.<sup>100</sup> Sin embargo, puede considerarse que 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 fines de la vida.

Otro de los autores que hace una clasificación del héroe es Hemacandra, en su obra *Kāvyaṅuśāsana*.<sup>101</sup> Hemacandra sigue la clasificación de Bharata y la del *Agnipurāṇā*. Menciona al *dhīroddhata* (valiente y altanero), al *dhīralalita* (valiente y temerario), al *dhīrodāta* (valiente y magnánimo) y al *dhīraprasānta* (valiente y calmado); hace un estudio del *anukūla* (fiel), del

<sup>95</sup> Desde tiempos védicos, la India ha sentido una preocupación por el orden básico de las cosas, por la verdad y la rectitud. Existe, pues, un orden natural de todas las cosas que se manifiesta también como un orden social y orden ritual. La organización social y los deberes religiosos están adecuados a ese orden natural, que subyace a toda manifestación cósmica. Desde la India posvédica, todo esto se concentró en el concepto de *dharma*. Sin embargo, también se desarrolló un esquema clasificatorio de los fines de la vida humana, dentro de los cuales, aunque *dharma* ocupe el lugar primigenio, hay otras aspiraciones del hombre además del simple acatamiento del orden universal establecido. Se trata, pues, de un esquema que concentra cuatro encabezados: *dharma*, *artha*, *kāma* y *mokṣa*. De estos cuatro, los primeros tres se consideran diferentes al cuarto porque *mokṣa* tiene una naturaleza diferente a *dharma*, *artha* y *kāma*. Cfr. Lorenzen y Preciado, p. 91.

<sup>96</sup> Ś. P. XVIII, pp. 994-1017.

<sup>97</sup> Ś. P. XIX, pp. 1018-1048.

<sup>98</sup> Ś. P. XX, pp. 1049-1075.

<sup>99</sup> Ś. P. XXI, pp. 1076-1097.

<sup>100</sup> Rākeśagupta, p. 40.

<sup>101</sup> Autor datado entre el 1088-1173 e.c. Cfr. De, *op. cit.*, pp. 189-194.

*dakṣiṇa* (inteligente), del *śaṭha* (embustero) y del *dhr̥ṣṭa* (desvergonzado); finalmente, lo relevante es que menciona al *pratināyaka* (el adversario del héroe),<sup>102</sup> a quien el héroe va a conquistar.<sup>103</sup> Es interesante que Hemaandra mencione al antagonico del héroe, porque, con ello, sigue la tradición que comenzó Bhoja en el *Sarasvatīkanthābharaṇa*.

Finalmente, la clasificación del *nāyaka* de los autores antes mencionados se une a la persecución amorosa que hacen los héroes por conseguir el amor de las heroínas. El autor del *Agnipurāṇā*, Rudraṭa, Rudrabhaṭṭa han determinado y han clasificado al héroe dentro del drama como actor secundario, también al *pīṭhamarda* (el compañero del héroe), al *viṭa* (el truhan) y al *vidūṣaka* (el bufón). El *pīṭhamarda* posee cualidades de héroe principal; el *viṭa* sólo tiene una simple actuación y el *vidūṣaka* es el actor quien hace las comedias.<sup>104</sup> Bhoja ha mencionado al *pīṭhamarda* (el compañero del héroe), *viṭa* (el truhan) y *vidūṣaka* (el bufón) como personajes bajos (*hināpātra*).<sup>105</sup>

En cuanto a las heroínas (*nāyikā*), el tratamiento es completamente diferente a las clasificaciones del héroe. El *Nāṭyaśāstra* de Bharata sólo hace la clasificación de ocho tipos de heroína, según su condición (*avasthā*) y esta clasificación va a ser la principal y la base para los teóricos posteriores, aunque otros añadan otras clasificaciones de la heroína. En realidad, esta clasificación representa el comportamiento de la *nāyikā* cuando se encuentra con su amante.<sup>106</sup> Así, para Bharata, son las siguientes:<sup>107</sup>

1. *Vāsakasajjā* (la heroína que viste elegante para la unión con su amante)
2. *Virahotkaṇṭhitā* (la heroína que está afligida por la separación)

<sup>102</sup> K. A. VII, pp. 355-361.

<sup>103</sup> Rākeśāgupta, p. 41.

<sup>104</sup> A. P., CCCXXXIX, 39; K. L., XII, 14-15 y Ś. T., pp. 116. Citado por Rākeśāgupta, p. 47.

<sup>105</sup> S. K. V, pp. 335-684.

<sup>106</sup> Rākeśāgupta, p. 51.

<sup>107</sup> N. Ś. XXIV, 210-211.

3. *Svādhīnabartṛkā* (la heroína que tiene a su amante sometido)
4. *Kalahāntarītā* (la heroína que está separada de su amante por una pelea)
5. *Khaṇḍītā* (la heroína que está enfurecida con su amante)
6. *Vipralabdhā* (la heroína que es engañada por su amante)
7. *Proṣṭabharṭṛkā* (la heroína que está separada de su marido)
8. *Abhisārikā* (la heroína que va a buscar a su amante)

Con base en la clasificación de las ocho heroínas (*aṣṭanāyikāḥ*), Bharata habla muy poco sobre la clasificación de la heroína. Sin embargo, estas clasificaciones son de la mujer en general y sobre la *nāyikā* dentro del *śṛṅgārasa*.<sup>108</sup> Sin embargo, Bharata da una clasificación más de la mujer de acuerdo a su condición: *uttamā* (baja), *madhyamā* (mediana) y *adhamā* (superior).<sup>109</sup> Los escritores posteriores retoman esta clasificación de la mujer y sus estados de comportamiento.

El *Agnipurāṇā* sólo describe a la heroína en un solo verso. Sin embargo, este simple verso mantiene la idea y la estructura que retomaron los poetas y tratadistas indios posteriores. En este verso se mencionan los cuatro tipos de heroína, sin dar ninguna definición ni 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).<sup>110</sup>

El *Kāvyaśālikāra* de Rudraṭa atraviesa la línea principal del esquema como lo había planteado Bharata y el autor del *Agnipurāṇā*, porque su clasificación la hace desde la perspectiva poética y no desde la dramaturgia.<sup>111</sup> En el *Kāvyaśālikāra* de Rudraṭa, la heroína se

<sup>108</sup>N. S. XXIV, 212-299.

<sup>109</sup>N. S. XXIV, 151-152.

<sup>110</sup>A. P., CCCXXXIX, 40-50.

<sup>111</sup>Rākeśagupta, p. 52.

clasifica en *ātmīyā* o *svakīyā*, *parakīyā* y *vaiśyā*. Rudraṭa divide en tres a la *ātmīyā* o *svakīyā* (la esposa del héroe) de acuerdo con su comportamiento psicológico cuando está con su esposo: *mugdhā* (inocente), *madhyā* (media) y *pragalbhā* (orgullosa). Se dice que cuando la mujer está llena de extrañeza, de timidez y evita el contacto sexual con su esposo es *mugdhā*; con el desarrollo familiar, la mujer se vuelve responsable y poco a poco pierde su timidez; ella comienza a interesarse por relacionarse sexualmente con su marido. Se dice que es *madhyā*, después de un tiempo, cuando la mujer llega a su último estado: *pragalbhā*. En esta circunstancia, la mujer 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.

Para Rudraṭa, *madhyā* y *pragalbhā* se dividen en dos tipos: cada una de acuerdo con la forma del cómo se dirigen a sus maridos: *dhīrā* o la mujer que tiene autocontrol y *adhīrā* es una mujer que parcialmente se controla. Una mujer *madhyā* revela su desagrado a su marido y ella platica con otras mujeres. Si ella no se controla, puede llegar a ser sarcástica con sus palabras, incluso puede romper en llanto si ella se controla parcialmente. Una mujer *pragalbhā* se mantiene alejada de su marido, incluso durante la unión sexual. Si se controla, ella se vuelve dulce, pero, si se controla parcialmente, llega a ser sarcástica. Tanto *madhyā* como *pragalbhā* se dividen a su vez en *jyeṣṭhā* y *kaniṣṭhā*; la traducción de estas dos condiciones es “la más grande” y “la más joven”, respectivamente. La *parakīyā*, una mujer que está casada con otro hombre que no es el héroe o su amante, se divide en dos: *kanyā* y *ūḍhā*. Una *kanyā* es una doncella enamorada y una *ūḍhā* es una mujer casada que ama a un hombre que no es su marido. Finalmente, la *vaiśyā* o cortesana es una mujer muy bella que está entrenada para obtener riqueza de sus amantes.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup>K. L., XII, 16-47.

El *Śrīgaratīlaka* de Rudrabāṭṭa sigue la misma línea de Bharata, aunque muestra lineamientos poéticos de Rudraṭa.<sup>113</sup> La primera clasificación de Bhoja divide a la heroína en *nāyikā*, *pratināyikā*, *upanāyikā* y *anunāyikā*, de acuerdo con su posición dentro de la trama.<sup>114</sup> Según apunta Rākeśagupta, “esta clasificación de la heroína es extraña, porque al parecer se enfoca más en el drama que en la poesía. Sin embargo, no se debe perder de vista que el enfoque de la obra de Bhoja, *Sarasvatīkanthābharaṇa*, se centra en los aspectos más importantes de la poesía india”. Rākeśagupta sigue diciendo que “Bharata no habla de esta clasificación.”<sup>115</sup> La otra clasificación que hace Bhoja se basa en las personalidades de las heroínas: *uttamā* (alta), *madyamā* (media) y *adhamā* (baja). La tercera clasificación que hace Bhoja se basa en su edad y en su inteligencia (*kausāla*): *mugdhā* (inocente), *madhyā* (media) y *pragalbhā* (arrogante). La cuarta clasificación de la heroína: *dhīrā* (paciente) y *adhīrā* (impaciente). La quinta clasificación se divide en *svā* como en *svakiyā* (la esposa del héroe) y *anyadīyā* como en *parakīyā* (la mujer de otro). La sexta clasificación de la heroína es *ūḍhā* (casada) y *anūḍhā* (doncella). La séptima clasificación la hace de acuerdo a su *jyeṣṭhā* (edad avanzada) y *kaniyasī* o *kaniṣṭhā* (juventud). La octava clasificación se basa en el cómo se comporta cuando la heroína se enoja (*mānavatī*): *uddhatā* (violenta), *udāttā* (gentil), *sāntā* (pacífica) y *lalitā* (inocente). La novena clasificación la hace con base en su conducta (*vṛtti*): *sāmānyā* (una mujer que se complace en tener muchos varones), *punarbhū* (una mujer que acepta a otro esposo) y *svariṇī* (una mujer libre). La división de la heroína en *gaṇikā* (cortesana), *rūpājīvā* (una mujer que vive de su belleza) y *vilāsini* (una mujer coqueta) se hace de acuerdo con su forma de vida. La onceava y última clasificación es una repetición

<sup>113</sup>Rākeśagupta, p. 56.

<sup>114</sup>S. K. V, pp. V, pp. 334-363.

<sup>115</sup>Rākeśagupta, p. 56.

de las primeras ocho clasificaciones que hace Bhoja en el *Sarasvatīkanthābharāṇa*, basada en el cómo la heroína puede complacer a su héroe.<sup>116</sup>

Estas once clasificaciones de la heroína se reflejan en el otro trabajo de Bhoja, el *Śṛṅgāraprakāśa*. Bhoja sintetiza las primeras siete clasificaciones de la heroína que hace en el *Sarasvatīkanthābharāṇa*. Trata la primera división, la octava y la última clasificación como heroínas independientes y omite la séptima clasificación.<sup>117</sup> De acuerdo con el esquema general, los cuatro tipos de heroína son: *svakīyā*, *parakīyā*, *punarbhū* y *sāmānyā*. Entonces, la *svakīyā* y la *parakīyā* se dividen en *uttamā*, *madhyamā* y *kaniṣṭhā*; *uḍhā* y *anūḍhā*; *dhīrā* y *adhīrā*; *mugdhā*, *madhyamā* y *pragalbhā*. La *punarbhū* en cuatro tipos: *akṣatā* (virgen), *kṣatā* (no virgen), *yātāyātā* (mujer de muchos varones) y *yāyāvarā* (una mujer santa). La *sāmānyā* en *uḍhā*, *anūḍhā*, *svayaṃvarā*, *svairiṇī* y *vaiśyā*. La *vaiśyā* en tres tipos: *gaṇikā*, *vilāsinī* y *rūpājīvā*.<sup>118</sup> Si se comparan los dos trabajos de Bhoja, la clasificación de la heroína en *jyeṣṭhā* y *kaniṣṭhā* se divide en pocas formas. El *Śṛṅgāraprakāśa* nos dice que la heroína, al igual que el héroe, se relaciona con los cuatro fines de la vida: con *dharmāśṛṅgāra*,<sup>119</sup> *arthaśṛṅgāra*,<sup>120</sup> *kāmaśṛṅgāra*<sup>121</sup> y *mokṣaśṛṅgāra*.<sup>122</sup>

Otro de los autores que hace una clasificación de la heroína es Hemaandra en su obra *Kāvyaṇuśāsana*. Hemaandra divide su esquema principal de acuerdo con el de Rudraṭa en seis tipos. Sin embargo, mientras toma una clasificación de ocho tipos, Hemaandra afirma que el esquema, que él realiza, aplica a la *svakīyā* y a la *parakīyā*, las cuales se dividen en tres tipos: *vīrahotkaṇṭhitā*, *abhisārikā* y *vipralabdā*. Con respecto a la cortesana,

<sup>116</sup>S. K. V, pp. 334-363.

<sup>117</sup>Rākeśagupta, p. 58.

<sup>118</sup>Ś. P. XV, pp. 880-934.

<sup>119</sup>Ś. P. XVIII, pp. 994-1017.

<sup>120</sup>Ś. P. XIX, pp. 1018-1048.

<sup>121</sup>Ś. P. XX, pp. 1049-1075.

<sup>122</sup>Ś. P. XXI, pp. 1076-1097.

Hemacandra no la menciona en su clasificación y concluye con la mención de la *pratināyikā*, como rival de la esposa del héroe.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup>К. А. VII, pp. 369-379.

### La teoría del *rasa*

Muchos de los estudiosos que tratan este tema comienzan con el origen de la palabra *rasa* y explican que es un término de amplitud semántico-pragmática y difícil de traducir, pues depende de su contexto. A continuación se presenta el término *rasa* desde el punto de vista histórico y luego se utilizará bajo la directriz de la teoría literaria y del análisis de la literatura india. Se siguen aquí los lineamientos históricos del término planteados por Óscar Pujol.<sup>124</sup>

Para entender el significado de la palabra *rasa* desde sus inicios, se puede remontarse al *Rgveda*. El término se utilizó para designar la leche de vaca,<sup>125</sup> el agua,<sup>126</sup> y el jugo de una planta, específicamente, la planta del *soma*,<sup>127</sup> incluso llega a significar semen, como potencia viril porque se considera la quintaesencia del cuerpo humano. Dentro del *Atharvaveda*, el campo semántico-pragmático del término aumenta porque significa fluido, néctar, licor o poción. *Rasa* se utiliza en el *Āyurveda* como la medicina tradicional india que derivada del *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. En el *Mahābhārata*, se utiliza como el condimento del deseo del gusto y del deseo amoroso. Desde el principio, estas dos acepciones del término iban unidas debido a los elementos esenciales que producen el sabor, el sabor mismo y la acción de saborear. Del mismo modo, la percepción y lo percibido se dan porque se ejerce la acción de la experiencia de la percepción.<sup>128</sup> En las *Upaniṣads*, El término *rasa* adquiere un campo semántico más abstracto y el *rasa* se convierte en una experiencia que intoxica

---

<sup>124</sup>Cfr. Maillard Chantal y Óscar Pujol, *Rasa, el placer estético en la tradición india*, New Delhi, Etnos, 1999.

<sup>125</sup>*Rg-v*, I, 37, 5.

<sup>126</sup>*Rg-v*, III, 48, 1

<sup>127</sup>*Rg-v*, IX, 6, 6.

<sup>128</sup>Maillard, p. 19.

dentro del gozo místico. *Rasa* se vuelve la “fuente del gozo” que hace descubrir a uno mismo cuando se bebe y 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 un placer, en el cual se conjunta las características del placer sexual (semen), del placer amoroso y del placer o gozo extático.<sup>129</sup> Es, a partir de las *Upaniṣads* y del *Mahābhārata* donde *rasa* adquiere su significado literario. Desde el punto de vista del teatro, Bharata, en el *Nāṭyaśāstra*, le da una acepción más como “placer estético”, pues utiliza la metáfora del arte culinario. Así el término *rasa* adquiere un significado culinario, como la esencia de la comida, lo que le da sabor a un plato.<sup>130</sup> Después de Bharata, el término *rasa* se utilizó en el terreno del drama y de la poética.

Uno de los primeros autores en utilizar dicho término fue Bhāmana, aproximadamente en el siglo VII e.c. Otro autor importante es Udbhaṭa y después Daṇḍin, ambos, en el siglo VIII e.c., lo incluyeron en el campo de los elementos del estilo. Sin embargo, el primer autor que discute el término *rasa*, ya como tema específico en la teoría poética, fue Rudraṭa. No obstante, el auge se dio hasta después de que los autores de Cachemira se interesaron por el tratamiento que Bharata le diera en el *Nāṭyaśāstra*.<sup>131</sup> Es entonces cuando el término *rasa*, dentro de las representaciones teatrales, logró configurarse como el elemento clave de la estética india.<sup>132</sup>

En resumen, para explicar y tratar de entender el desarrollo del concepto del *rasa* o “placer estético”, se debe partir del punto de vista teatral del *Nāṭyaśāstra*, pues esto permite

---

<sup>129</sup>Millard, p. 20.

<sup>130</sup>N.Ś. VI, p. 105.

<sup>131</sup>Otro de los autores cachemiros que contribuye a la teoría del placer estético es Abhinavagupta (circa 950-1020 e.c.). Este autor pertenece a la escuela del *dhvani* o “la resonancia”. Él enfatiza que el término *rasa* se utiliza únicamente como un elemento inexpressado dentro de la poesía. De, p. 177.

<sup>132</sup>Millard, p. 20.

que una representación teatral pueda ser “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<sup>133</sup> “totalmente degustativa”.<sup>134</sup>

Ahora bien, se requiere estudiar la teoría del *rasa* con base en el texto de Bharata, el *Nāṭyaśāstra*. El teatro, dentro de la estética india, ocupa un lugar muy importante al igual que la música. Como explica Óscar Pujo,<sup>135</sup> el teatro representa la acción del Brahman. El mundo entero es la obra del Brahman, el efecto de su acción, de su magia (*māyā*), y el teatro reproduce la magia cósmica. Mediante su propio poder de representación, los seres humanos son capaces de encontrar en sí mismos la energía universal que les constituye. El poder del Brahman es el poder de la ilusión y, al tomar conciencia, en este reconocimiento, de lo que son en verdad, obtienen la visión necesaria para saltar fuera de sus límites: que el mismo poder de la ilusión (*māyā*) de la conciencia impone a la conciencia. En este sentido, el arte dramático es una revelación, uno de los *Vedas* o enseñanzas para la visión. El *Nāṭyaśāstra* es el *Veda* mediante el cual, dice el *Nāṭyaśāstra*, los dioses instruyen a aquellos cuyo espíritu es débil, esto es, aquellos que, por su casta y por su *varṇa*, no pueden tener acceso a los cuatro *Vedas*.<sup>136</sup> El *Nāṭyaśāstra* es por ello la quintaesencia de los cuatro *Vedas*: extrae del *R̥gveda* la recitación del texto (*pāṭhya*), del *Sāmaveda* el canto (*gīta*), del *Yajurveda* el juego representativo (*abhinaya*) y del *Atharvaveda* los ocho *rasas*.<sup>137</sup> El teatro instruye sin

<sup>133</sup> Para conocer más sobre la estética india, cfr. Barlingay S. S., *A Modern Introduction to Indian Aesthetic Theory: The Development from Bharata to Jagannatha*, New Delhi, D. K. Printworld Ltd., 2007.

<sup>134</sup> Millard, p. 22.

<sup>135</sup> Cfr. *Rasa, el placer estético en la tradición india*, p. 23.

<sup>136</sup> N.Ś. I, 7-45.

<sup>137</sup> N.Ś. I, 17-18.

necesidad de lentos y esforzados estudios al ser humano acerca de su verdadera naturaleza y lo hace mediante el arte de la representación.<sup>138</sup>

Para el *Nāṭyaśāstra*, en la parte del *rasasūtra*, 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 (*vyabhicāribhāva*).<sup>139</sup> La mezcla de estos estados mentales transitorios, de los determinantes y de los consecuentes son como lo que sucede en la cocina, según apunta Bharata. Al combinarse cada esencia o jugo de cada una de ellas da pie a un sabor delicioso. De igual modo, el lector degustará el sentimiento básico (*sthāyibhāva*).<sup>140</sup>

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 pertenecerían 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.<sup>141</sup> Bharata enumera ocho estados emocionales básicos: el amor (*rati*), la risa (*hāsa*), la pena (*śoka*), la cólera (*krodha*), el entusiasmo (*utsāha*), el miedo (*bhaya*), la aversión (*jugupsā*) y la admiración (*vismaya*).<sup>142</sup> Cada uno de estos estados emocionales básicos darán pie, cuando entren en combinación con los elementos mencionados en el *sūtra*, a un determinado *rasa*, palabra que se puede traducir como “placer” o “estado emocional estético”. Si seguimos el orden de enumeración de los *sthāyi*, los ocho tipos son los

<sup>138</sup> Millard, p. 23-24.

<sup>139</sup> N.ś. VI, p. 105.

<sup>140</sup> N.ś. VI, p. 105.

<sup>141</sup> Barlingay, pp. 33-49.

<sup>142</sup> N.ś. VII, 9-27.

siguientes:<sup>143</sup> lo erótico (*śṛṅgāra*), lo cómico (*hāsya*), 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*.<sup>144</sup>

<i>Sthāyibhāva</i>	<i>Rasa</i>
El amor ( <i>ratī</i> )	Lo erótico ( <i>śṛṅgāra</i> )
La risa ( <i>hāsa</i> )	Lo cómico ( <i>hāsya</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*).<sup>145</sup>

Los determinantes (*vibhāva*) son las causas que provocan el estado emocional. Pueden darse dos tipos de determinantes: a) La causa directa (*ālabhana*), la cual se refiere a la persona o al objeto que causa la emoción (entonces se denomina *viśayālabhana*) y también a la persona o al objeto en el cual se genera la emoción (en cuyo caso se llama

<sup>143</sup>N.º. VI, 15.

<sup>144</sup>Millard, pp.25-26.

<sup>145</sup>N.º. VI, p. 105.

*āśrayāmbana*); b) Las causas circunstanciales (*uddīpana*) que provocan la emoción. La causa directa de una situación amorosa será, por ejemplo, la aparición del ser amado (*viśayāmbana*). Cuando aparece esta emoción, la persona será de igual forma la causa directa (*āśrayāmbana*). 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 u otro tipo de circunstancias. Los consecuentes son los efectos visibles (*anubhāva*) que siguen el 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 le ayudan a manifestarse.<sup>146</sup> Bharata enumera treinta 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*):<sup>147</sup> sudoración, estupefacción, temblor, lágrimas, espanto, desfallecimiento, palidez y cambio de voz.<sup>148</sup>

En resumen, mediante la combinación del objeto de la emoción y de la manifestación en la misma persona de unos estados emocionales transitorios que acompaña a un determinado sentimiento básico, surgirá el *rasa* al que dicho sentimiento corresponde.

Así, en la vida diaria, las personas, ciertos objetos o circunstancias causan las emociones auxiliares que tienen efectos visibles. En este sentido, serán sus determinantes

<sup>146</sup>N.º. VII, 1-7.

<sup>147</sup>N.º. VI, 22.

<sup>148</sup>Millard, p. 26.

(*vibhāva*), sus consecuentes (*anubhāva*) y sus estados mentales transitorios (*vyabhicāribhāva*) los que habrán de manifestar el sentimiento básico (*sthāyibhāva*) ante la vida.<sup>149</sup>

Ahora bien, cada interacción de los *rasa* incluyen una serie de modificaciones y clasificaciones. El *rasa* de lo erótico (*śṛṅgārarasa*) se aborda a partir de dos clasificaciones: el amor en la unión (*saṃbhogaśṛṅgāra*) y el amor en la separación (*vipralambhaśṛṅgāra*).<sup>150</sup> Sin duda, la emoción dominante que se encuentra en la lírica india y en las composiciones poéticas es el amor. Ésta es la clave que permitirá el proceso de clasificación, discusión y análisis en la teoría del *rasa*. El amor (*rati*) en la tradición literaria de India ha estado asociado con el optimismo, es decir, el amor (para ser más preciso, el amor en la unión) conduce a la felicidad.

En la tradición india, el amor se considera el verdadero amor cuando es mutuo y *śṛṅgāra* conduce al amor en la unión: la pureza, el tocar, el verse y finalmente la unión sexual que conduce al *śṛṅgāra*. Es aquí donde entran en juego las causas que provocan el amor: los *vibhāva*. En otras palabras, estos *vibhāva* permiten la manifestación de *rati* con sólo ver al ser amado o a las cosas que se aman. Los *anubhāva* o los consecuentes de *śṛṅgāra* se manifiestan como una habilidad para provocar la manifestación de *rati*, por ejemplo, el movimiento de los ojos, el coqueteo, el juego con el cabello, la sonrisa, los movimientos sensuales, la dulcificación de la voz, etcétera.

En el amor en la separación, existe la posibilidad de que los amantes se vuelvan o no a juntar. Los estudiosos afirman que en este estado de los amantes se encuentra el verdadero amor. Por ejemplo, los *vibhāva* siguen siendo la manifestación del ser amado o del objeto amado. Sin embargo, a diferencia del amor en la unión, los *anubhāva* cambian,

<sup>149</sup>Millard, p. 27.

<sup>150</sup>Véase lo anteriormente expuesto sobre el amor.

pues aquí aparece el cansancio mental y físico, la ansiedad, envidia, fatiga, preocupación, nostalgia, añoranza, sueño, el despertar repentino durante las noches, enfermedad, locura, vehemencia, apoplejía, muerte y otros trastornos.<sup>151</sup> Hay un aspecto importante dentro de los *anubhāva* que determina el amor en la separación: la añoranza que está asociada con las emociones, porque 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. Sin embargo, existe otro aspecto importante del *śṛṅgārarasa* en el amor en la separación: la esperanza que coexiste con el amor y principalmente con el *vipralambhaśṛṅgāra*.<sup>152</sup> Tanto la esperanza como la añoranza son dos aspectos importantes para el amor, porque hacen que se intensifique el amor por el ser amado o por el objeto, de aquí que los estudiosos los describan como “el verdadero amor”.<sup>153</sup>

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 o 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 *sthāyibhāva* es la risa que provoca el *rasa* o la comicidad que se genera porque se rompe el orden de las cosas, lo cual provoca la risa; 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.<sup>154</sup> Las razones psicológicas que conducen al desorden producen en el lector o en el espectador, en el caso del teatro, la posibilidad de sentir, dentro de la risa,

---

<sup>151</sup>Patnaik, p. 87.

<sup>152</sup>Patnaik, p. 88.

<sup>153</sup>N.Ś. VI, 45-47.

<sup>154</sup>Patnaik, p. 100.

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 *rasahāsyā* 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, disgusto y esto puede ser causa de crueldad y de risa. Es interesante pensar en las causas de risa, porque, en este *rasa*, los *vibhāva* o los causantes de la comicidad se enfocan en los aspectos físicos o psicológicos de las personas y los *anubhāva* o las consecuencias se reflejan en la risa, en la burla, en la ironía, en el miedo o temor, incluso, en la crueldad, porque puede desembocar en lo grotesco.<sup>155</sup>

La exploración del *karuṇarasa* o el *rasa* de lo patético da como resultado el sabor de la pena que, dentro de la literatura, es poco visible. Esto es, el *karuṇarasa* se genera a partir de su *sthāyibhāva*: la pena o el *pathos*. Es interesante mencionar aquí que el *karuṇarasa* es el que origina el *raudrarasa* o el *rasa* de lo colérico. El *karuṇarasa* se genera de ciertas causas o *vibhāva*, por ejemplo, la pérdida o la muerte del ser amado, y los consecuentes o *anubhāva* son el enojo y la ira, de donde surge la conexión directa con el *raudrarasa*. Además, los *anubhāva* más comunes son la muerte, la destrucción, la calamidad, la agresión, incluso, dentro de la separación de los amantes, se puede dar el sufrimiento que conduce a la muerte, lo que se llamaría “tragedia”.<sup>156</sup>

El *raudrarasa* o el *rasa* de lo furioso se puede clasificar en 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.<sup>157</sup> Los demonios, los monstruos y los hombres violentos son sus principales elementos, pues este sentimiento se mueve en el ámbito de las batallas, es decir, en el género de la épica. En este sentido, surge de los *vibhāva* como el enojo, la

<sup>155</sup>N.Ś. VI, 48-61.

<sup>156</sup>N.Ś. VI, 61-63.

<sup>157</sup>Patnaik, p. 145.

provocación, los insultos, las mentiras, las agresiones sexuales, las malas palabras, la opresión y la envidia. El *raudrarasa* se clasifica en la categoría de los estados negativos que causan pena. De aquí que se le conecte con el *karuṇarasa*. A este *rasa* también se le puede clasificar dentro de los estados positivos. Por ejemplo, en un estado positivo, el *raudrarasa* causaría heroísmo, valentía y justicia. De aquí que se relacione directamente con el *vīrarasa* o el *rasa* de lo heroico. Los estados mentales (*vyabhicāribhāva*) que acompañan al *raudrarasa* son las golpizas, el desprendimientos de miembros, las torturas, las heridas expuestas, los allanamientos, los blandimientos de espadas y otros más. En este sentido, el *raudrarasa* se enfoca en la violencia. Así, los *anubhāva* son el pánico, el miedo, la violencia, el temblor, la horripilación, la imprudencia, el resentimiento, el orgullo, el sudor, la transpiración, el derramamiento de sangre, el tartamudeo, el nerviosismo y la lucha contra el enemigo.<sup>158</sup>

El *vīrarasa* o el *rasa* de lo heroico se manifiesta a través del sentimiento básico (*sthāyibhāva*) del entusiasmo. Al parecer, la apariencia física como la estatura y la constitución muscular juega un papel importante debido a la sugerencia de fuerza y vigor. La agresión o fiereza y la violencia podrían pertenecer al *raudrarasa*. No obstante, el héroe se tiene que nutrir 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 como características fundamentales.<sup>159</sup> Las causas o los *vibhāva* del *vīrarasa* son la percepción correcta, la decisión, la sabiduría política, la cortesía, la sabiduría militar, el manejo de las armas y el prestigio. De aquí que el *vīrarasa* se relacione con la arrogancia, la injusticia, la corrupción y que el héroe pase a ser de un magnánimo a un ser despreciable. Los consecuentes o

<sup>158</sup>N.Ś. VI, 63-66.

<sup>159</sup>Patnaik, p. 164.

*anubhāva* son la firmeza del carácter, la paciencia, el heroísmo, la generosidad y la sagacidad. Pero en el lado negativo, puede ser la cobardía, la falta de ética, la insensatez, la estupidez y la agresividad.<sup>160</sup>

El *bhayānakarasa* o el *rasa* de lo terrible se manifiesta a través de su sentimiento básico (*sthāyibhāva*): el miedo. Los *vibhāva* son los ruidos escalofriantes, las cosas sobrenaturales como las apariciones fantasmagóricas, 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 son causas del *bhayānakarasa*. 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 alteraciones en la boca y en los ojos, la parálisis de los muslos, el ver alrededor con precipitación, la sequedad de la garganta y boca, la agitación y la palpitación acelerada del corazón, entre otros.<sup>161</sup>

El *bibhatsarasa* o el *rasa* de lo repugnante se manifiesta a través de su sentimiento básico (*sthāyibhāva*): la aversión. Este *rasa*, por medio de los determinantes o los *vibhāva*, se refiere a escuchar groserías u ofensas impuras y nocivas. Estos estados son efectos de los consecuentes (*anubhāva*) como la parálisis de los movimientos del cuerpo, el mover la boca, el vomitar, el escupir, el agitar los labios de disgusto, etcétera. Para Bharata, existen también estados psicológicos complementarios que permiten que el *bibhatsarasa* sea más evidente como mantenerse estupefacto, caer en errores, agitarse corporalmente, desvanecerse, enfermarse y morir. De aquí que Bharata mencione que el sentimiento de odio surja en

---

<sup>160</sup> N.º. VI, 66-68.

<sup>161</sup> N.º. VI, 68-72.

---

distintos caminos como el disgusto, la vista, el saborear, el oler, el tocar y el escuchar, porque los sentidos permiten entrar en la persona y enfermarla de odio.<sup>162</sup>

El *adbhutarasa* o el *rasa* de lo maravilloso se basa en el sentimiento básico (*sthāyibhāva*) de la admiración. Los determinantes que originan el *adbhutarasa* crean eventos 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 se determinan en los distintos lugares como en un castillo o en una asamblea pública, pero también se puede manifestar por actos ilusorios o por medio de la magia. Los consecuentes (*anubhāva*) son la apertura de los ojos, mirar fijamente con admiración, gritar palabras de aprobación, hacer regalos, llorar de felicidad, los movimientos corporales de entusiasmo, entre otros. Estos estados pueden causar parálisis, horripilación, agitación, apuro, inestabilidad emocional e incluso la muerte. El *adbhutarasa* surge del carácter y de la belleza personal.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup>N.Ś. VI, 72-74.

<sup>163</sup>N.Ś. VI, 74-76.

**El *kāvya***

Existen dos caminos que se pueden seguir a partir de la crítica literaria para entender la cultura literaria del *kāvya*: 1) discursos proyectados por los textos mismos que encarnan concretamente la diseminación del espacio-tiempo de un lugar y 2) producto de su lugar de composición y de consumo.<sup>164</sup> Lo que Pollock explica a este respecto es que la proyección discursiva del espacio y del *kāvya* se hallan en la narrativa, donde la historia tomó un lugar importante (al igual que en la crítica literaria, donde el análisis juega un papel importante). La encarnación concreta de la cultura literaria del *kāvya* se produce a partir de la circulación de los manuscritos y por su transformación en los procesos de los pensamientos transitorios de un lugar determinado. Finalmente, hay que notar que el espacio, en el cual circulan los manuscritos, es el espacio conceptual del *kāvya* y que no necesariamente se traspasan. Los lugares de producción y consumo incumben los espacios sociales de los lugares (cortes, templos, escuelas, etcétera.) que ayudan a formar el significado de la literatura de 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”.<sup>165</sup>

El *kāvya* tiene tres divisiones dentro de su composición: 1) Los textos canónicos (*āgama*); 2) La tradición o la historia (*itihāsa*) y 3) Los tratados sobre varios temas (*śāstra*). En primer lugar, dentro de los textos canónicos (*āgama*), se encuentran los *Veda*, el canon de los *brahmines* (o vedismo, *vaidika*), el canon budista (*tipiṭaka*) que se considera la palabra del Buda, los *brāhmaṇa* y los cánones de la escrituras *śaiva* y *vaiṣṇava*. La tradición o la historia (*itihāsa*) incluye de manera muy especial, dentro de la épica, al *Mahābhārata*, transmitido de manera oral y muy probablemente enriquecido a lo largo de los siglos. Asociados con la

<sup>164</sup>Pollock, p. 102.

<sup>165</sup>K. M. pp. 17-19.

gran épica se encuentran también los *Purāṇa* o las “Antigüedades” y la historia universal de los *brahmines*. Esta colección de *Purāṇa* se relaciona íntimamente con la evolución de la palabra y con la mitología, escritos con el fin de que todas las doctrinas religiosas rencontraran su origen. Además, dentro de su contenido, aportan un carácter enciclopédico e información de distintos tipos. El estilo de los *Purāṇa* o las “Antigüedades” 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*), que adquieren una 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.<sup>166</sup> Bajo los tratados técnicos 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 para un sujeto que lo expone, sin embargo, fue algunas veces usado por los poetas indios (por ejemplo, Rājaśekhara en su obra *Kāvyaṃīmāṃsā*) para designar a toda aquella literatura denominada *kāvya*, es decir, incluye los textos canónicos, los textos históricos y los tratados sistemáticos bajo la directriz de que los textos deben ser hechos y aprendidos con arte.<sup>167</sup>

A lo largo del tiempo, los diferentes tipos de composición denominados *kāvya* fueron desarrollándose gradualmente. Los *Veda* se consideran una forma de literatura artística de su tiempo, porque fue compuesta por varios poetas. A la épica, sin duda, también se le considera poesía y desde tiempos remotos, se ha considerado como parte de la historia. Sin embargo, el desarrollo de la épica fue estilizándose gradualmente.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup>Se debe tomar en cuenta que, para los metafísicos indios, los *Veda* son eternos y sin autor, por lo que se les atribuye una autoría divina. Lo que corresponde a un hecho pragmático. Pollock (2006), p. 76.

<sup>167</sup>*K. M.*, pp. 19.

<sup>168</sup>Warder, p. 2, vol. I.

El *kavi* normalmente se traduce como “poeta”, pero también como “hombre sabio”.<sup>169</sup> Los *kavi* son las personas que componen el *kāvya* y ocasionalmente el *kāvya* se traduce como “poesía”.<sup>170</sup> Sin embargo, según Warder, estos términos llegan a ser imprecisos.<sup>171</sup> En 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: para la elaboración de los manuales en verso, se convierte en una herramienta muy importante para el aprendizaje de los alumnos. Sin embargo, no es necesario que todos los manuales sean poéticos, como, por ejemplo, los tratados de derecho o matemáticas. No obstante, una novela, aunque escrita en prosa, podría tener todas las características necesarias para considerarse *kāvya*.<sup>172</sup>

El *kāvya* se escribe en varias lenguas. Aunque se asocia directamente con el sánscrito (*saṃskṛta*), también existen, dentro del *kāvya*, textos en lenguas denominadas “prácritos (*prakṛta*)”. En el más estricto sentido de la estilística del sánscrito (algunas veces los lingüistas la llaman “sánscrito clásico”), es una lengua refinada y elevada, desde su forma más antigua que se origina en el norte de India. El sánscrito fue descrito con una extraordinaria comprensión por el gramático Pāṇini. Existe una diferencia del sánscrito clásico con respecto a su forma más antigua, el sánscrito védico, lengua en la cual se escribieron los *Veda*. También hay diferencias con el dialecto sánscrito que se utilizó en la épica. La perfección de la descripción de Pāṇini se hizo posible gracias a la gran producción de literatura o *kāvya* escrita en esta lengua sin ninguna variación morfosintáctica. Sin

---

<sup>169</sup> Pujol, p. 241, col. I.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 252, col. I.

<sup>171</sup> Warder, p. 2, vol. I.

<sup>172</sup> Warder, p. 2, vol. I.

embargo, el vocabulario se ha ido enriqueciendo con el tiempo. El sánscrito descrito y utilizado desde sus inicios alcanzó una perfecta regularización frente a otras lenguas, por ejemplo, los prácritos, porque alcanzó niveles gramaticales complejos y procesos de estilización que le valieron el epíteto de “refinada y elegante”.<sup>173</sup>

Sin embargo, las otras lenguas, que reciben el nombre de vernáculas o prácritos, se han diferenciado y se han diversificado en diversas regiones de India, puesto que la comunidad *ārya* se dispersó desde el *Hindu Kush*, la histórica frontera de India, hasta el delta del Ganges. Estas lenguas naturalmente fueron cambiando, a diferencia del sánscrito, en diferentes fases hasta convertirse en las lenguas indo-arias que actualmente se hablan en India. Las lenguas populares o vernaculares del periodo entre el 500 a.e.c., y el 500 e.c., se denominan bajo el nombre genérico de prácritos (*prakṛta*). Gran parte de estos prácritos se utilizaron en la literatura y particularmente en el *kāvya*. Cabe resaltar que, tanto el sánscrito como los prácritos y también las lenguas modernas de India, tuvieron un ancestro común aproximadamente en el segundo milenio a.e.c. Esto hace suponer que, desde tiempos muy antiguos, las lenguas de 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 a las de los prácritos. Por ejemplo, el prácrito *māgadhī* ofrece una guía para inferir la existencia de las tres lenguas más antiguas de India: el védico en el norte, el ancestro del sánscrito en el centro y en el este, el *māgadhī*.<sup>174</sup>

La lengua de la gran épica, usualmente llamada “sánscrito épico”, es de hecho las más libre e irregular de las formas del sánscrito, porque no siempre sus formas

---

<sup>173</sup>Warder, pp. 2-3, vol. I.

<sup>174</sup>Warder, pp. 3, vol. I.

morfosintácticas concuerdan con la de los gramáticos.<sup>175</sup> Su estilo es áspero e improvisado, pero los epítetos existentes, las fórmulas y los símiles le dan alegría y color a la poesía y se pueden identificar como una característica del género épico. Constantemente aparecen interpolaciones y prolonga mayormente los sucesos narrados. La lengua del género épico se supone que es una lengua estándar del imperio Pāñcala, capital de Hastināpura en la parte superior del Ganges, de la parte central, del norte al noroeste de India. Este imperio fue gobernado por la dinastía *Paurava*, aproximadamente entre el 900 al 750 a.e.c., quienes fueron los descendientes de los que triunfaron en la guerra descrita en el *Mahābhārata*. Con respecto al sánscrito, se dice que fue una lengua con la cual se educaron reyes y príncipes.<sup>176</sup>

La lengua *māgadhī* fue una lengua estandarizada del gran imperio de Magadha, un estado ubicado en la parte alta del río Ganges. Este reino se extendió por la parte norte y por poco tiempo en la parte sur de India aproximadamente en el año 600 a.e.c.<sup>177</sup> El sánscrito se cultivó bajo el dominio de este imperio, aunque la lengua *māgadhī* se conservó como la lengua del gobierno y de la administración e incluso de la literatura popular. Los emperadores eran los mecenas de los grandes intelectuales de la época. El sánscrito se usó como la lengua de los sabios, de los sacerdotes brahmanes y de los poetas, incluyendo el *kāvya*, aunque probablemente se haya concentrado sólo en el círculo de la gente educada. Una pequeña porción de la literatura en lengua *māgadhī* se ha conservado, que corresponde al periodo del imperio Magadha. A partir de la evidencia literaria, se pueden observar extensas composiciones denominadas *kāvya*. El contenido de estos textos se concentró básicamente en lengua *māgadhī*, la literatura o *kāvya* más temprana se perdió en los siglos

---

<sup>175</sup> Pollock, p. 51.

<sup>176</sup> Warder, pp. 4, vol. I.

<sup>177</sup> Thapar, pp. 72-77.

subsecuentes. Desde esta época predominó el sánscrito del *Ramāyāṇa*, que tradicionalmente se considera como el primer *kāvya*, aunque su contenido y sus interpolaciones de versos son más tempranos. Los ejemplos más tempranos que se conservan del *kāvya* se hallan en el canon o *āgama* de la escuela budista *Sthaviravāda* en *pāli*, que es un dialecto del prácrito viejo *māgadhī* y fuertemente influenciado por el sánscrito. Esta lengua parece haberse hablado en el oeste de India (Avanti) durante el periodo del imperio Magadha. Este *āgama* expresa en su contenido los ideales del budismo, en los cuales se traza el inicio y desarrollo del *kāvya*.<sup>178</sup>

De acuerdo con algunos escritores budistas indios, el canon *Sthaviravāda* se escribió en un prácrito llamado *paśācī*, el cual se podría inferir que sea el *pāli* (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.<sup>179</sup> En Ceilán se creyó que el *pāli* fue el *māgadhī*. Se sabe que la literatura secular se escribió en un dialecto denominado *paśācī*, el cual apareció tiempo antes entre los siglos IV y V 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. La ciudad era una pequeña ciudad fronteriza entre las lenguas indoarias y las dravídicas, ubicadas en la parte sur de India.<sup>180</sup> Posteriormente, se le llamó Mahārāṣṭra y su lengua pudo haberse llamado *māhārāṣṭrī*. El *māhārāṣṭrī*, aproximadamente entre los siglos II y III e.c., es una forma que se diferencia del prácrito *paśācī*, pues los gramáticos lo consideran como una nueva fase del prácrito. El *paśācī* descrito por los gramáticos se encuentra en pocos fragmentos que sobreviven en la novela *Bṛhatkathā* (que actualmente se puede leer en otras lenguas), texto que muestra una lengua en muchos aspectos parecido al *pāli*, aunque con distintas formas al analizarlo a detalle. De acuerdo con los gramáticos, existieron once

<sup>178</sup>Warder, pp. 4, vol. I.

<sup>179</sup>Pollock (2006), p. 92.

<sup>180</sup>Pollock, p. 107.

variedades diferentes del *paśācī* y el *pāli* pudo haber sido uno de estas variedades, siendo otro el de la novela *Bṛhatkathā*. 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.<sup>181</sup>

Las lenguas prácritas continuaron usándose como lenguas estandarizadas (sobre todo en la administración y en las inscripciones). En India, hasta el siglo II e.c., muchas de estas lenguas fueron superadas por el sánscrito en distintas regiones.

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 entrar en una fase vernacular.<sup>182</sup> De aquí que los prácritos entraran en una nueva etapa. Estos prácritos intermedios, como lo llaman los gramáticos (especialmente el *māhārāṣṭrī*, el *śaurasenī* y el *māgadhī*) ocuparon una posición subordinada frente al sánscrito dentro del *kāvya*. El *śaurasenī* es el prácrito básico dentro del drama. Desde que este prácrito fue 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 India utilizó el *śaurasenī* como una lengua estandarizada durante el siglo I y II e.c. Esta fase del prácrito, la cual representa las lenguas vernáculas aproximadamente de los siglos I al IV e.c., llegó a ser estereotipada como un grupo de dialectos subordinados y usados dentro del *kāvya*. En lo que se podría llamar las formas

<sup>181</sup>Warder, pp. 5, vol. I.

<sup>182</sup>El concepto “vernacular” es un término que se aplica a una lengua o una variedad lingüística, por ejemplo, cuando se contrasta con una lengua clásica, en este caso los prácritos con el sánscrito. Este término se utiliza también para una lengua usada internacionalmente o bien en países bilingües y plurilingües, cuando la población, parcial o mayoritariamente, la habla pero no es la lengua nacional u oficial del país. Jack C., p. 439.

clásicas de este periodo, los gramáticos describieron estos prácritos y continuaron usándolos indefinidamente de acuerdo con sus usos dentro de la literatura del siglo IV e.c.<sup>183</sup>

Los *kavi* (poetas) prefirieron el *māhārāṣṭrī* porque es un prácrito considerado como una lengua estándar. El *māhārāṣṭrī* ha sido separado del sánscrito desde el punto de vista lingüístico, pues ambos mantienen diferentes características, razón por la cual el *māhārāṣṭrī* se considera posterior al sánscrito.<sup>184</sup> El prácrito *māhārāṣṭrī* aparece con más frecuencia en las inscripciones del siglo IV e.c., y en el *Gāhāsattasaī*.

Tanto la literatura *paśācī* como la *māhārāṣṭrī* se conservó porque ambas florecieron bajo el imperio Āndhra (Sātavāhana) de Mahārāṣṭra, que tuvo su apogeo desde el siglo II a.e.c., al inicio del siglo III e.c. Las inscripciones en este imperio muestran una lengua intermedia entre el *paśācī* y el *māhārāṣṭrī*. Por ejemplo, algunos versos del *Bṛhatkathā*, mencionan que el emperador Sātavāhana despreció el *paśācī*, la criticó cuando se la presentó por primera vez, y retrasó su publicación y tempranamente causó la destrucción de esta lengua. Por esta razón, el *paśācī* se convirtió en una lengua literaria obsoleta, e incluso se usó como una lengua artificiosa, no sólo por sus características arcaicas sino también porque llegó a ser una lengua oficial. En cambio, el emperador Sātavāhana comenzó a patrocinar la lengua literaria *māhārāṣṭrī*, que se ha conservado en una colección de poemas líricos en esta lengua, basados en los cantos folclóricos: el *Gāhāsattasaī*.<sup>185</sup> 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 el *māhārāṣṭrī* nunca se usó para las inscripciones, lo cual aparentemente sólo

<sup>183</sup>Warder, p. 6, vol. I.

<sup>184</sup>Para este punto, véase el capítulo IV, que corresponde a la comparación entre el *māhārāṣṭrī* y el sánscrito.

<sup>185</sup>Gran parte de la literatura jaina también está escrita en *māhārāṣṭrī* y en otros prácritos. Jain, p. 8.

ocurrió después del colapso de los Āndra. De hecho, no hay una razón clara por la cual el dialecto se haya convertido en un medio para la lírica y no para la administración del imperio. Esto indica que el *māhārāṣṭrī* asumió un papel literario, más que administrativo.<sup>186</sup>

A mediados del siglo I e.c., el prácrito intermedio había sido ya desplazado de la lengua hablada por el dialecto vernáculo llamado *deśī* o *apabhraṃśa*. El término *apabhraṃśa* tiene dos significados diferentes: 1) los gramáticos lo utilizaron para señalar formas lingüísticas no aceptadas por ellos frente al sánscrito y 2) se utilizó para notar las lenguas vernáculos de mediados del siglo I e.c., y los siguientes siete siglos. Desde el punto de vista histórico, se considera como una forma posterior del prácrito, aunque desde el punto de vista lingüístico sería más natural considerar al *apabhraṃśa* como la fase más temprana de las modernas lenguas indoarias. La frontera entre el *apabhraṃśa* y las lenguas modernas es muy arbitraria, pues el desarrollo desde el siglo VI hasta el siglo XVI e.c., fue gradual. El *apabhraṃśa* y las lenguas modernas se reconocieron como lenguas utilizadas en el *kāvya*. El *apabhraṃśa* tendió a originarse en el río *sindhu* y desde ahí comenzó a extenderse, lo que hizo que se conociera como “*saindhava*”.<sup>187</sup>

El *kavi* Rājaśekara (aproximadamente del 860 al 930 e.c.) sugiere que el *kāvya* se puede escribir en cualquier lengua.<sup>188</sup> El *kāvya* nunca se ha restringido a un solo grupo de lenguas, además de las lenguas indoarias, dentro de las cuales se incluye el *sinhalés*. El *kāvya* también aparece en las lenguas dravídicas, especialmente en el *tamil*, la cual concentra una extensa literatura clásica en *kāvya*. Es complicado explicar los detalles de todas estas formas de *kāvya*. El plan de estudiar el *kāvya* requiere que cada lengua se estudie aparte. Sin embargo, es imposible aislar cualquier lengua dentro del *kāvya* porque

<sup>186</sup>Warder, p. 7, vol. I.

<sup>187</sup>Warder, p. 7, vol. I.

<sup>188</sup>*K. M.* III, 31.

existe una mutua interacción por parte de los *kavi* entre las lenguas mismas, puesto que la mezcla de estas lenguas aparece en varias formas literarias y, sobre todo, en el drama. Si se quiere realizar un estudio profundo del *kāvya* en India, se deben estudiar muchas lenguas, incluyendo los prácritos, el sánscrito, el *pāṇī* y el *apabhraṃśa*, además las lenguas modernas de India y las lenguas dravídicas. La literatura de muchas lenguas modernas no se encuentra en ningún manual de *kāvya*, lo que hace pensar que tanto el sánscrito como los prácrito se toman como base para el desarrollo del *kāvya*.<sup>189</sup>

Existen varias razones para considerar la causa de que el conocimiento del *kāvya* se haya desarrollado en varias lenguas. Una de ellas es el hecho de que el *kāvya* continuó como una tradición que se expandió en toda India y que, a lo largo de los siglos, se encontró involucrado con diferentes lenguas. Otra es que el desarrollo principal de la cultura en India se constituyó dentro del 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.<sup>190</sup>

Recapitulando, hasta este punto se ha realizado una descripción del amor en India y también de sus actores, el héroe y la heroína. Además, se ha dado una explicación de la teoría del *rasa* y del desarrollo del concepto del *kāvya* (con base en argumentos históricos y lingüísticos). Todo ello corresponde a los aspectos extrínsecos de la antología el *Gāhāsattasāī*. A partir de este momento, se planterá el estudio de las características intrínsecas de la obra, para lo cual será preciso atender los elementos más importantes del contenido del *Gāhāsattasāī*.

---

<sup>189</sup>Warder, p. 8, vol. I.

<sup>190</sup>Pollock, p. 42.

### III. El análisis del *Gāhāsattasāī* a partir de sus versos

#### Aspectos sociales

La literatura es una institución social que utiliza como medio propio el lenguaje, creación social. Los artificios literarios tradicionales como el simbolismo y el metro son sociales en su misma naturaleza; son convenciones y normas que sólo pueden haberse producido en la sociedad. 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 es miembro de la sociedad, y tiene una condición social específica; recibe un cierto reconocimiento y recompensa sociales; se dirige a un público, por hipotético que este 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: cuestiones de tradición y convención, de normas y géneros, de símbolos y mitos.<sup>191</sup>

La vida moral y sexual en el *Gāhāsattasāī* se refleja de manera muy marcada en los versos. La literatura sánscrita contiene mucha disensión sobre la vida sexual. La literatura vernacular media también proporciona muchas referencias sobre la sexualidad. Las ofensas sexuales han sido detalladas bajo el rubro de crímenes y castigos. A continuación se mencionan algunas prácticas sexuales impropias que existieron en la sociedad, según el *Gāhāsattasāī*.

Los amores prohibidos existen en muchas referencias del *Gāhāsattasāī*, pues el amor prohibido es el tema de muchísimos poetas en la lírica amorosa, en donde se explican varias

---

<sup>191</sup>Wellek, p. 112.

situaciones y modos de los amantes. Los siguientes versos ejemplifican los actos sexuales ilícitos del jefe de la aldea:

*¡Oh hijo del jefe, tan cruel, tan miedoso de tu mujer, tan parecido al gusano del fruto nimba, tu aldea, como si fuese una prostituta, se consume también por este hecho!* (Haritāla).<sup>192</sup>

*La esposa del hijo del jefe duerme con dificultad sobre su seno en el escabroso camino del bosque ruidoso, pero en su cuarto duermen con felicidad.* (Aṅgarāja).<sup>193</sup>

En el siguiente verso, se expresa la debilidad del esposo que visita la casa del jefe de la aldea:

*¡Oh suegra, aquí, en esta aldea, sólo existe un solo árbol pāṭalā que está en la casa del jefe; y la cabeza de mi esposo está cubierta con muchas hojas de este árbol, esto no está bien!*(Anónimo).<sup>194</sup>

Incluso un labrador que siente celos parece haber tenido una relación prohibida con una mujer:

*El hijo del labrador, imprudente al probar los pastelillos que le dio la concubina del jefe de la aldea, ahora los maldice porque ella se los ofrece a otros.* (Anónimo).<sup>195</sup>

También la hermana del jefe de la aldea se vio involucrada en actos de amor ilícitos:

*¿Oh amante, por qué en vano observas el cielo? Mejor ¿por qué no ves la sensual línea de lunares que tiene el cuerpo de tu esposa?* (Anónimo).<sup>196</sup>

Incluso una joven virgen está sujeta a los deseos de los amantes:

*El amante de la niña virgen, con sus ojos lujuriosos y su sonrisa lasciva, observa atentamente el sensual vestido rojo de la novia, que sus amigas enredan en ella* (Anónimo).<sup>197</sup>

<sup>192</sup>Este verso es interesante porque el sentido muestra al hijo del jefe que frecuenta constantemente a las prostitutas, por ello, su aldea padece este hecho. GS (2010), I, 30.

<sup>193</sup>Es claro que mientras el hijo del jefe se la pasa fuera de su casa, su mujer duerme con su amante. GS (2010), I, 31.

<sup>194</sup>Conviene utilizar la palabra “anónimo” para referir aquellos versos que no tienen el nombre del autor en las ediciones críticas. Este verso es interesante porque la esposa sospecha que su marido se la pasa en la casa del jefe. Ella se da cuenta por las hojas del pāṭalā. GS (2010), V, 69.

<sup>195</sup>GS (2010), VII, 3.

<sup>196</sup>GS (2010), VI, 70.

<sup>197</sup>GS (2010), V, 57.

Los siguientes versos muestran a los hombres que tienen mucho cariño por las mujeres descastadas e ilustran la sicología de los actores:

*¡Oh muchacho, nosotros nos comportamos duros por nuestra insistente observancia de tu comportamiento en presencia de las mujeres descastadas! ¿Quieres que nos enojemos?* (Śaṅkarāśkti).<sup>198</sup>

*Una mujer descastada, quien se cita románticamente al pie de la enramada, escucha con atención el crujir de las hojas secas de su amante cuando las pisa con las puntas de sus pies.* (Madhya).<sup>199</sup>

La forma de la vida sexual de las mujeres mueve a la sociedad del Decán de acuerdo con el *Gāhāsattasāī*:

*Una mujer descastada, quien llora amargamente, colecta flores madhūka, pero le causan dolor al verlas como si fuesen los huesos de su amante en la pira funeraria.* (Śrībala).<sup>200</sup>

*Ambas manos de la mujer descastada, quien desea estar embarazada, tiemblan mientras están arando el campo de algodón durante el día más propicio.* (Kahila).<sup>201</sup>

*Las hojas del árbol banya, que provoca una intensa obscuridad, están secretamente ungidas de yeso por las mujeres descastadas, quienes sienten miedo de ser cortadas por los viajeros.* (Ahorāja).<sup>202</sup>

Algunas mujeres parecen corromper a sus vecinas quienes suelen evitarlas:

*El carácter de aquellas mujeres que viven en una encrucijada nunca se corrompe, quienes las ven piensan que son hermosas, jóvenes y cuyos esposos están ausentes, pues sus vecinas son mujeres descastadas que viven en la miseria.* (Mahita).<sup>203</sup>

Las mujeres descastadas pueden saber cuando llegan sus esposos o amantes gracias a los ladridos de los perros:

<sup>198</sup>La palabra para referirse a las mujeres descastadas es *aḍaṇā* (en sánscrito *asatī*). En el contexto de la lírica, se entiende como “una mujer ladina”, por ello este término tiene una carga negativa. Así que cada vez que se hable de las mujeres descastadas en los versos posteriores tendrá este peso. *GS* (2010), IV, 50.

<sup>199</sup>*GS* (2010), IV, 65.

<sup>200</sup>*GS* (2010), II, 4.

<sup>201</sup>*GS* (2010), II, 65.

<sup>202</sup>El verso refiere a las vírgenes descastadas que temen a los viajeros, por ello se esconden entre las ramas de los árboles. *GS* (2010), II, 66.

<sup>203</sup>*GS* (2010), I, 36.

*El perro de la mujer descastada, quien está bien alimentado con agua y comida, ladra y da la bienvenida al amante cuando llega a la casa de ella. (Anónimo).<sup>204</sup>*

Las situaciones sexuales son evidentes en la vida cotidiana que retrata el *Gāhāsattasāī*. Por ejemplo, una mujer de buena familia se enamoró de un peluquero:

*¡Bien, nosotras somos mujeres descastadas! ¡Oh Mujer de buena familia, no te vayas, no has manchado tu nombre! ¿Acaso nosotras no hemos deseado en demasía a un peluquero igual que una esposa a su esposo? (Pālita).<sup>205</sup>*

Una mujer cubrió su cuerpo con cenizas recolectadas del lugar de una cremación.

Lo que muestra el siguiente verso es la devoción de la mujer por su amante:

*Una nueva kāpālikī no termina de unirse con cenizas porque su cuerpo aún suda por el placer de tocar las cenizas de su amante que yacen en el crematorio. (Hāla).<sup>206</sup>*

Una mujer descastada emplea varias tácticas para ocultar de su esposo su relación con un amante:

*“Ese hombre vino hoy de la casa de mi familia”. Así dijo la mujer descastada rápidamente tras quitar sus brazos del cuello de su amante cuando su marido llegó de improviso. (Abhava).<sup>207</sup>*

Bajo el pretexto de una picadura de un escorpión, una muchacha pidió a su marido que la lleve a la casa de su amante:

*Bajo el pretexto de una picadura de escorpión, el esposo llevó a la muchacha a la casa de su amante médico, quien, con manos hábiles y confiables, la ayudó mientras ella se alegraba de rodearlo con sus brazos. (Mallasena).<sup>208</sup>*

En otra descripción, se ve cuando una mujer presenta a su amante ante su esposo como su protector:

<sup>204</sup>GS (2010), VII, 62.

<sup>205</sup>GS (2010), V, 17.

<sup>206</sup>GS (2010), V, 8.

<sup>207</sup>GS (2010), IV, 1.

<sup>208</sup>GS (2010), III, 37.

*¡Oh señor, protege a este varón quien salvó nuestra casa! Así dijo la mujer descastada, quien aventó a su amante rápidamente cuando el marido llegó a casa. (Dvyarddhendra)<sup>209</sup>.*

El siguiente verso describe los distintos modos de invocación de las mujeres, quienes hacen peticiones al dios Kāma (Cupido) para flechar a su amante:

*¡Oh Kāma, en verdad, caeré rendida a tus pies toda mi vida, incluso en la siguiente, si tú lo perforas con esta flecha, con la cual me has herido!<sup>210</sup>*

El siguiente verso relata las diferentes mujeres que se involucran en los asuntos del amor, gracias a las armas que les proporciona el dios Kāma:

*Kāma está listo para el combate ,pues vive en las amantes, quienes se aventuran como los hombres, sus cabellos excitan, sus ojos se cierran como capullos y esos pares de muslos tiemblan sensualmente. (Anónimo).<sup>211</sup>*

El *Gāhāsattasaī* describe el aspecto económico de las vidas basado en la prostitución. Por ejemplo, en el siguiente verso se menciona a los hombres jóvenes que suelen visitar a las prostitutas:

*¿Quiénes aquí no han sido discriminados por feos, quiénes aquí no han sido engañados, quiénes aquí no han sido despojados de su riqueza en demasía? Los rasguños calculados, que las prostitutas hacen, son las marcas de las uñas. (Anónimo).<sup>212</sup>*

También los amantes de las prostitutas se mencionan en el *Gāhāsattasaī*:

*Los amores de las prostitutas podrían deleitar al mundo entero, pero los amores, que están contruidos por el mal camino con miles de engaños, se podrían quitar con el sabor de la falsa felicidad. (Hāla).<sup>213</sup>*

<sup>209</sup>GS (2010), III, 97.

<sup>210</sup>GS (2010), V, 41.

<sup>211</sup>GS (2010), VII, 14.

<sup>212</sup>GS (2010), V, 74.

<sup>213</sup>GS (2010), II, 56.

Las malas propensiones son parte de la naturaleza humana. En el *Gāhāsattasāī*, se mencionan seres humanos con virtudes, pero también se hace referencia a los diferentes vicios de las personas. En muchas épocas han existido diferentes formas de castigar estos vicios. En este sentido, el *Gāhāsattasāī* es una fuente importante para conocer los diferentes formas de castigos y los vicios que aquejaban a las personas.

Por ejemplo, el *Gāhāsattasāī* testimonia que una mujer de noble familia mantuvo una relación ilícita con una persona malvada que la castiga con la muerte:

*El aldeano, tras haber huido cuando abandonó a una mujer ultrajada y muerta de noble familia como un tallo floreciente de algodón que se troza con el mínimo peso, se fue burlándose.* (Yajñānandasāra).<sup>214</sup>

Otro verso del *Gāhāsattasāī* describe las relaciones sexuales ilícitas entre un hombre y la esposa de su hermano. Por ejemplo, el siguiente verso narra una persona que amarra los miembros de la esposa de su hermano con una guirnalda:

*Líneas de vello se vieron erizadas en varias partes del cuerpo de su hermosa cuñada donde una y otra vez su amante deseó poner nuevas guirnaldas.* (Praṇāma).<sup>215</sup>

Un hombre lanza indirectas hacia su cuñada, que hacen que se ofenda:

*Mientras el hermano más joven de su esposo se comportó de una manera impropia con ella, la cuñada, sumisa, no le dijo nada a su esposo de la violenta actitud, porque sentía miedo de que la familia se desintegrara.* (Maṇḍādhīpa).<sup>216</sup>

En el siguiente verso una mujer exhorta a su cuñado a no continuar con su actitud negativa:

*La joven doncella de familia narra las hazañas, pintadas en la pared de su casa, de Saumitri, devoto de Rāma, a su cuñado quien tenía malos pensamientos.* (Hāla).<sup>217</sup>

<sup>214</sup>GS (2010), IV, 60.

<sup>215</sup>GS (2010), I, 28.

<sup>216</sup>GS (2010), I, 59.

<sup>217</sup>GS (2010), I, 35.

Otra verso que narra cómo un hombre persuade con malas palabras a la esposa de su hermano y de manera irónica lo compara con un perro:

*¡Oh cuñado dime la verdad! ¿Cómo es que un perro quiere a quien le enseñó el mal comportamiento de robar con el hocico?*<sup>218</sup>

El siguiente verso se refiere a un *jāra-vaidyā* (un médico que tiene un comportamiento ilícito), el cual tiene un mal comportamiento con una mujer.<sup>219</sup> El secuestro de una mujer, particularmente en el bosque, se refiere en el siguiente verso:

*Aun un médico ladrón, considerado un héroe, es visto con amor por su paciente muchacha, aunque ella esté afligida por el asesinato de sus familiares. ¿Quién aguantaría el enojo aunque sea una persona llena de virtudes?* (Hāla).<sup>220</sup>

Una persona ha recibido severas críticas por la muerte de su esposa:

*Yo no soy tu mensajera, tú no fuiste ni eres su amante, ¿quién de los dos hará algo al respecto? Ella murió por tu infamia; por ello, te hablo con honestidad.* (Aṅulakṣmyā).<sup>221</sup>

La violencia contra las autoridades también fue castigada:

*“Algo apareció allá donde están las hojas de los árboles de mangos” Esto dijo un viajero a otro miedoso del castigo como si hubiese violentado al mismo rey.* (Bahula).<sup>222</sup>

El siguiente verso alude a una persona que fue sentenciada a muerte, lo cual se refleja en los tambores que podrían representar una ejecución:

*Ahora, sin él, yo, quien recuerda los bellos momentos, escucho el sonido de las jóvenes nubes como si fuesen el tambor ejecutador.* (Kalyāṇa).<sup>223</sup>

En otros versos se habla del vicio relativo al alcohol. Por ejemplo, una joven muchacha bebe demasiado en el festival de la primavera:

<sup>218</sup>GS (2010), VII, 88.

<sup>219</sup>Véase nota 112.

<sup>220</sup>GS (2010), II, 18.

<sup>221</sup>GS (2010), II, 78.

<sup>222</sup>GS (2010), IV, 96.

<sup>223</sup>GS (2010), I, 29.

*En la primavera, los adornos enloquecen a las jóvenes mujeres, cuyas cabelleras atadas y cuyas bocas perfumadas por el vino excitan a sus amantes.* (Anónimo).<sup>224</sup>

En la poesía, a veces se retrata a los enamorados durante un pleito, bajo los influjos del alcohol:

*Por causa de la muchacha engreída, quien levantó la cara en forma de desprecio hacia su amante, él bebió bocanadas de vino como si fuese la medicina para remediar sus males.* (Vāsava).<sup>225</sup>

El siguiente verso describe la adicción que se tenía por el alcohol, utilizando una metáfora entre un hombre viejo y al alcohol fermentado por mucho tiempo. Además mantiene la posibilidad de una viudez temprana:

*La aldea está llena de jóvenes, el mes pertenece a la primavera; ella es joven, su esposo es viejo y hay alcohol añejado también; ¿morirá siendo virgen si no se libera de él?* (Hāla).<sup>226</sup>

El siguiente verso nos narra el lugar donde se consumía las bebidas alcohólicas (en *māhārāṣṭrī pāṇauḍīā*, en sánscrito *pāṇakuṭī*):

*El fuego consumió el altar de los sacrificios, aun después de quemar el lugar de la venta de alcohol. Los varones no deberían rehuir (del alcohol ) aunque hayan caído en la desgracia.* (Hāla).<sup>227</sup>

La descripción de la sociedad que se hace en el *Gāhāsattasāī* está basada en el amor y en el erotismo dentro de un ambiente urbano reflejado por el orden social dentro de las aldeas, cuyos habitantes eran en su mayoría agricultores, divididos en dos clases: *pāmara* (persona de extracción baja) y *hālika* (campesinos). Estas clases de personas producían

<sup>224</sup>GS (2010), VI, 44.

<sup>225</sup>GS (2010), III, 70.

<sup>226</sup>GS (2010), II, 97.

<sup>227</sup>GS (2010), III, 27.

sésamo y arroz, especialmente del tipo *śāli*,<sup>228</sup> producían aceite de varias semillas, cultivaban algodón y cáñamo.<sup>229</sup> En la antología en cuestión se describe a los agricultores que cantan alegremente después de una rica cosecha.<sup>230</sup> También se menciona la comida que sus esposas llevaban a los campesinos al mediodía.<sup>231</sup> Otra descripción relativa a la vida rural es la cerca o el alambrado que rodea la casa de los campesinos.<sup>232</sup> Es curioso que los hoyos de las cercas se describan, con los cuales los amantes se ven a lo lejos.<sup>233</sup> Las casas hechas de zacate también se mencionan.<sup>234</sup> Las plantas son otra parte importante del imaginario del *Gāhāsattasāī*. Por ejemplo, el gran árbol *banyan* que se halla en medio de la aldea.<sup>235</sup> Los estanques también se citan,<sup>236</sup> incluyendo los estanques de lotos.<sup>237</sup> Las flores son parte del cultivo de los agricultores como la flor *kāśa*,<sup>238</sup> *kunda*,<sup>239</sup> *kuvalaya*,<sup>240</sup> *kamala*,<sup>241</sup> *kuravaka*,<sup>242</sup> *kadamba*,<sup>243</sup> *kandoṭa* o lotos azules,<sup>244</sup> *mālatī*,<sup>245</sup> *bakula*,<sup>246</sup> *navamalikā*,<sup>247</sup> *palāśa*,<sup>248</sup> *kusumbha*,<sup>249</sup> *madhuka*,<sup>250</sup> *śephālikā*,<sup>251</sup> *pāṭala*,<sup>252</sup> y *maruvaka*.<sup>253</sup> Otros árboles que se

<sup>228</sup>El *śāli* es una variedad de arroz de uso popular que se cultivaba en las riberas del Godavarī. Cfr. Pujol, p. 946, col. II. GS (2010), I, 8-9; VI, 67 y VII, 89.

<sup>229</sup>GS (2010), II, 34.

<sup>230</sup>GS (2010), VII, 89.

<sup>231</sup>GS (2010), VII, 92.

<sup>232</sup>GS (2010), III, 20; 21 y 57.

<sup>233</sup>GS (2010), V, 40.

<sup>234</sup>GS (2010), IV, 15.

<sup>235</sup>GS (2010), I, 94 y III, 94-95.

<sup>236</sup>GS (2010), II, 10 y VII, 26.

<sup>237</sup>GS (2010), I, 8.

<sup>238</sup>GS (2010), V, 34.

<sup>239</sup>GS (2010), V, 26.

<sup>240</sup>GS (2010), II, 8.

<sup>241</sup>GS (2010), I, 78; II, 10; V, 95 y VII 26.

<sup>242</sup>GS (2010), I, 6.

<sup>243</sup>GS (2010), II, 77; IV, 14; VI, 65 y VII, 36.

<sup>244</sup>GS (2010), VII, 22.

<sup>245</sup>GS (2010), I, 92.

<sup>246</sup>GS (2010), I, 63.

<sup>247</sup>GS (2010), III, 81.

<sup>248</sup>GS (2010), IV, 8.

<sup>249</sup>GS (2010), II, 57.

<sup>250</sup>GS (2010), II, 59.

<sup>251</sup>GS (2010), V, 12.

<sup>252</sup>GS (2010), V, 68.

mencionan son el *aśoka*,<sup>254</sup> *kaṅkella*,<sup>255</sup> *āmra*,<sup>256</sup> , *eraṅḍa*,<sup>257</sup> *kārpāsa*<sup>258</sup> y la planta *mādhavī*.<sup>259</sup>

Los frutos que cultivaban eran los siguientes: *nimba*,<sup>260</sup> *āmra*,<sup>261</sup> *badara*,<sup>262</sup> *tāla*,<sup>263</sup> y *jambu*.<sup>264</sup>

Algunas legumbres también se mencionan como *tuvari* y *aḍahara*.<sup>265</sup>

Otra información importante que proporciona el *Gāhāsattasāī* sobre la actividad de los agricultores es la domesticación de aves como pericos,<sup>266</sup> pavorreales,<sup>267</sup> palomas,<sup>268</sup> gansos,<sup>269</sup> gallos,<sup>270</sup> cuervos,<sup>271</sup> y grullas.<sup>272</sup> Algunos animales acuáticos también se mencionan como el cangrejo<sup>273</sup> y los moluscos.<sup>274</sup> Los insectos que se describen en la obra son las arañas<sup>275</sup> y las abejas.<sup>276</sup> Los siguientes animales son muy importantes como parte de la actividad que realizaban los agricultores: venados de varios tipos,<sup>277</sup> vacas,<sup>278</sup> terneras,<sup>279</sup> toros,<sup>280</sup> elefantes,<sup>281</sup> búfalos,<sup>282</sup> monos,<sup>283</sup> gatos,<sup>284</sup> perros<sup>285</sup> y leones.<sup>286</sup>

<sup>253</sup>GS (2010), VII, 77.

<sup>254</sup>GS (2010), I, 7.

<sup>255</sup>GS (2010), V, 4-5.

<sup>256</sup>GS (2010), IV, 31.

<sup>257</sup>GS (2010), II, 57.

<sup>258</sup>GS (2010), IV, 59-60.

<sup>259</sup>GS (2010), IV, 22.

<sup>260</sup>GS (2010), I, 30.

<sup>261</sup>GS (2010), I, 62.

<sup>262</sup>GS (2010), II, 100.

<sup>263</sup>GS (2010), IV, 98.

<sup>264</sup>GS (2010), II, 40.

<sup>265</sup>GS (2010), IV, 58.

<sup>266</sup>GS (2010), VI, 52 y 89.

<sup>267</sup>GS (2010), I, 52.

<sup>268</sup>GS (2010), I, 64.

<sup>269</sup>GS (2010), II, 10.

<sup>270</sup>GS (2010), VII, 98.

<sup>271</sup>GS (2010), II, 5.

<sup>272</sup>GS (2010), I, 4.

<sup>273</sup>GS (2010), I, 19.

<sup>274</sup>GS (2010), I, 4.

<sup>275</sup>GS (2010), I, 63.

<sup>276</sup>GS (2010), I, 37.

<sup>277</sup>GS (2010), VII, 29.

<sup>278</sup>GS (2010), III, 71.

<sup>279</sup>GS (2010), I, 19.

<sup>280</sup>GS (2010), III, 38.

<sup>281</sup>GS (2010), II, 73.

<sup>282</sup>GS (2010), II, 72.

Después de analizar la vida social a través de las descripciones de las aldeas, conviene referirse a la ocupación social y a la psicología de los hombres y de las mujeres de las aldeas. La mayoría de las esposas, ocupadas como amas de casa, siguieron una vida centrada en los menesteres del hogar<sup>287</sup> y algunas de ellas destacaron como expertas en el arte culinario.<sup>288</sup> Algunas veces se narra cómo los miembros de una familia sufrían debido a la mala administración del jefe de la familia.<sup>289</sup> Bajo la influencia del amor, se puede ver la sonrisa de una señora de casa frente al enojo de su esposo,<sup>290</sup> y una carcajada en la cara de un esposo al llenar de hollín la cara de su esposa con el dedo.<sup>291</sup>

Durante las estaciones del año y en todo momento, los jefes de familia tenían que abandonar a sus esposas debido a sus negocios. Ellas sufren por el abandono y entonces les punza el corazón debido a la separación. En ocasiones, las esposas suplican ante otras personas que van a los lugares de trabajo de sus esposos, para saber de ellos y decirles que regresen pronto a casa y también les envían cartas de amor.<sup>292</sup> En otras circunstancias, cuando se marcha el esposo, las esposas intentan provocar que su marido no se vaya. Por ejemplo, una esposa va preguntando a sus amigas cómo puede dejar de sufrir porque su esposo partirá.<sup>293</sup> En este sentido, muchos de los versos que componen el *Gāhāsattasāī* mencionan emotivos sentimientos de amor, tanto por parte del esposo como de la esposa.

---

<sup>283</sup> GS (2010), II, 71.

<sup>284</sup> GS (2010), III, 83.

<sup>285</sup> GS (2010), VII, 62.

<sup>286</sup> GS (2010), II, 75.

<sup>287</sup> GS (2010), I, 13.

<sup>288</sup> GS (2010), I, 14.

<sup>289</sup> GS (2010), I, 18.

<sup>290</sup> GS (2010), I, 11.

<sup>291</sup> GS (2010), I, 13.

<sup>292</sup> GS (2010), III, 44 y VI, 71.

<sup>293</sup> GS (2010), I, 47.

Así, cuando los varones salen a tierras lejanas,<sup>294</sup> las mujeres sufren en sus hogares la separación de sus esposos.<sup>295</sup> Hay ejemplos de la pérdida de la compostura de algunas de las mujeres en ausencia de sus esposos<sup>296</sup>. Hay otros ejemplos de los esposos que viven en otras aldeas (*eka ggāma pavāso*).<sup>297</sup> Aunque la pareja viva separada, el esposo y la esposa, en sus pensamientos, viven unidos, pues ambos sufren la pena de la separación, y con la esperanza de una reunión futura. Mientras llega la tan ansiada reunión, el esposo adelgaza cuando llega el verano.<sup>298</sup> Durante el monzón, la esposa, cuyo marido vive en el extranjero, llora con profunda pena.<sup>299</sup> No es común que el esposo viva feliz en otro lado durante el monzón, porque le recuerda el amor junto a su esposa.<sup>300</sup> Se puede hallar también la descripción de un viajero que, durante el otoño, atraviesa el lago para llegar a su casa.<sup>301</sup> Existe también un verso que narra la relación amorosa de la esposa de un viajero con otro.<sup>302</sup> La pena nace en la mente de un viajero cuando siente que la brisa del otoño lo toca.<sup>303</sup> En este sentido, un viajero es forzado a adelantar la fecha de partida.<sup>304</sup> Durante el periodo de la ausencia de los esposos, sus esposas renuncian a sus decoraciones corporales habituales.<sup>305</sup> Incluso una esposa de noble familia solía mantener escritos en la pared de su casa la promesa del regreso de su marido.<sup>306</sup> Una joven mujer repite muchas veces las palabras de su esposo que recibió por conducto de un mensajero.<sup>307</sup> Una muchacha de noble

---

<sup>294</sup>GS (2010), I, 17, 49, 77, 94, 98.

<sup>295</sup>GS (2010), I, 36, 39, 70, 98.

<sup>296</sup>GS (2010), I, 66.

<sup>297</sup>GS (2010), I, 43.

<sup>298</sup>GS (2010), VII, 11.

<sup>299</sup>GS (2010), VII, 21.

<sup>300</sup>GS (2010), VII, 94.

<sup>301</sup>GS (2010), VII, 22.

<sup>302</sup>GS (2010), VII, 67.

<sup>303</sup>GS (2010), V, 46.

<sup>304</sup>GS (2010), V, 100.

<sup>305</sup>GS (2010), I, 33.

<sup>306</sup>GS (2010), II, 70.

<sup>307</sup>GS (2010), II, 98.

familia se describe avanzando sigilosamente en la oscuridad de la noche para encontrarse con su amante favorito.<sup>308</sup> El poder del amor evidentemente se hace cada vez más fuerte cuando una joven de noble familia se encuentra con su amante de origen bajo.<sup>309</sup> En la sociedad india de la época, es digno de mencionarse, siempre aparecía el desconcierto de los varones por la menstruación de sus esposas, porque estaba estrictamente prohibido tocarlas durante ese periodo.<sup>310</sup> Como una señal del ciclo menstrual de la mujer, ella solía untarse la cara con una mezcla de aceites y polvo de azafrán.<sup>311</sup> Incluso durante el periodo prohibido, algunas parejas se besaban y podían realizar otros juegos sexuales.<sup>312</sup> Después de terminar su ciclo menstrual, las mujeres jóvenes se bañaban con azafrán para purificarse.<sup>313</sup> Las ropas de las mujeres durante su primera menstruación indicaban que ya se puede casar, porque *āṇanda-vaḍa* (en sánscrito *āṇanda-paṭa*) significa “la ropa que causa la felicidad”.<sup>314</sup> Las muchachas probablemente usaban el azafrán como parte de su baño diario.<sup>315</sup> Durante el verano, las muchachas tomaban su baño por la tarde.<sup>316</sup>

En las sociedades modernas, que se permite la relación amorosa entre la esposa del hermano más grande y el hermano más chico del esposo. En las sociedades antiguas de India, también eran comunes estas relaciones. En el *Gāhāsattasāī*, se menciona este tipo de relaciones.<sup>317</sup> En muchos casos, la esposa del hermano más grande nunca le dijo a su esposo la conducta de su hermano más chico, para no causar ningún conflicto en la

---

<sup>308</sup>GS (2010), III, 49.

<sup>309</sup>GS (2010), IV, 60.

<sup>310</sup>GS (2010), VI, 29.

<sup>311</sup>GS (2010), I, 22; III, 89; VI, 19-28.

<sup>312</sup>GS (2010), I, 22 y VI, 28.

<sup>313</sup>GS (2010), I, 8.

<sup>314</sup>GS (2010), V, 57.

<sup>315</sup>GS (2010), III, 49.

<sup>316</sup>GS (2010), V, 73.

<sup>317</sup>GS (2010), I, 28.

familia.<sup>318</sup> Esto también se puede observar a partir del estudio de la literatura sánscrita: hay que citar el caso de la mujer que le explica al hermano más chico (quien tenía pensamientos lascivos) la conducta de Lakṣmaṇa, hermano de Rāma.<sup>319</sup> Hay versos que ilustran los reproches de las mujeres por las palabras aduladoras de sus cuñados,<sup>320</sup> y así como el carácter corrupto de algunas muchachas.<sup>321</sup>

En la sociedad que retrata el *Gāhāsattasāī*, el poder estaba concentrado en el jefe de la aldea llamado *gāmaṇi* (en sánscrito *grāmanī*), quien administraba y controlaba todo lo ocurrido en la aldea. Existen versos que hablan sobre el hijo del jefe, que se caracteriza por ser un varón de mala conducta.<sup>322</sup> Las esposas y las hijas del jefe de la aldea se describen como personas con mala reputación.<sup>323</sup> También hay versos que narran la buena reputación y la protección que el jefe de la aldea da tanto a los habitantes como a la misma aldea.<sup>324</sup> Cuando el jefe de la aldea moría, su hijo mayor quedaba a cargo de la aldea y era él quien se encargaba de los deberes para que su familia tuviera buena reputación, manteniendo así en alta estima, el nombre de su padre.<sup>325</sup> A través del análisis de los versos, se puede inferir el poder de un *gaṇāhivai*, el jefe de una comunidad tribal, (en sánscrito *gaṇādhipati*).<sup>326</sup> Hay una referencia donde el jefe de la aldea dependía administrativamente de un tipo de policía para el mantenimiento del orden, llamada *dauḥsādḥikas* (literalmente, “los guardianes de las puertas”).<sup>327</sup> La esposa de un *bhojaka* (quizá otro nombre que se le daba al jefe de la aldea)

<sup>318</sup>GS (2010), I, 59.

<sup>319</sup>GS (2010), I, 35.

<sup>320</sup>GS (2010), VII, 78.

<sup>321</sup>GS (2010), IV, 13.

<sup>322</sup>GS (2010), I, 30-31.

<sup>323</sup>GS (2010), V, 69.

<sup>324</sup>GS (2010), VII, 28.

<sup>325</sup>GS (2010), VII, 32.

<sup>326</sup>GS (2010), V, 3.

<sup>327</sup>GS (2010), VI, 56.

recibía el nombre de *bhoginī*. Por ejemplo, el hijo de un agricultor atacó sexualmente a una *bhoginī* porque estaba enamorado de ella.<sup>328</sup>

Algunos versos hablan sobre la belleza de la hija del jefe de la aldea, que cautiva la mente de la gente joven de su comunidad.<sup>329</sup> También hay un verso donde se describe la belleza de la cuñada de un agricultor.<sup>330</sup> Otro verso habla sobre una hija que desprecia los halagos de un héroe.<sup>331</sup> Hay descripciones donde los amantes pretenden a las mujeres vírgenes por su belleza.<sup>332</sup>

Cada noche las muchachas encienden sus lámparas en sus casas,<sup>333</sup> pero ellas tienen mucho cuidado para evitar que derramen sus lágrimas cuando sienten una pena profunda, porque esto se considera como un indicio no auspicioso. El parpadeo de los ojos de las mujeres, en la vida social del *Gāhāsattasāī*, se consideraba un signo auspicioso.<sup>334</sup> En India antigua, las personas también creían que algunas mujeres eran poseídas por seres fantasmales.<sup>335</sup> En el subcontinente indio, siempre hubo abundancia de mendigos en las aldeas, quienes viven de limosnas y llevan su comida en cuencos llamados *karañkas* (*karañka*). El nombre de las vasijas con las cuales las mujeres distribuían las limosnas se llamó *caṭua* (*caṭula*).<sup>336</sup> En algunas aldeas vivieron médicos que curaban las enfermedades y en el *Gāhāsattasāī*, se encuentran varios versos que hablan sobre la actividad que realizaba este tipo de profesionistas. Son interesantes estos testimonios, porque dan una idea de los

<sup>328</sup>GS (2010), VII, 3.

<sup>329</sup>GS (2010), V, 10 y VI, 92.

<sup>330</sup>GS (2010), I, 84.

<sup>331</sup>GS (2010), VI, 70.

<sup>332</sup>GS (2010), V, 57.

<sup>333</sup>GS (2010), III, 22.

<sup>334</sup>GS (2010), II, 37.

<sup>335</sup>GS (2010), IV, 86.

<sup>336</sup>GS (2010), II, 62.

problemas que aquejaban a los habitantes de las aldeas.<sup>337</sup> Debe recordarse la anterior referencia a una mujer que fingió una picadura de escorpión para visitarlo.<sup>338</sup> Las personas de las aldeas sufrían por muchas enfermedades y padecimientos y los encargados de curar a la población eran los médicos.<sup>339</sup> Existen muchas palabras en la antología en vías de estudio que se refieren a la actividad de los médicos: *suhapucchaa*, en sánscrito: *sukhapṛcchaka*, que literalmente significa “el que pregunta por el bienestar” es la persona que preguntaba por el o la paciente.<sup>340</sup> La *suhapucchiāī* (*sukhapṛcchikā*) es la mujer que realizaba la misma labor que el *suhapucchaa* (*sukhapṛcchaka*).<sup>341</sup> A partir de estas dos palabras se puede inferir que cuando una enfermedad afectaba a una familia, un amigo, una amiga o pariente iban a preguntar por la condición de la persona enferma. Otro ejemplo se refiere los nombres de algunas enfermedades comunes: *jara* (*jvara*) fiebre<sup>342</sup> y *āmajara* (*āmajvara*) que es la fiebre que específicamente causa la disentería.<sup>343</sup> También se conoce el uso de una especie de vendas blancas para los raspones y las heridas.<sup>344</sup> Las personas solían beber medicamentos fríos y amargos.<sup>345</sup> Si era necesario, durante el periodo de la enfermedad, los médicos aplicaban ciertos tipos de drogas para mejorar la vida del enfermo. Cuando la persona estaba muy enferma y ponía en riesgo la vida de otros, gradualmente la iban sanando.<sup>346</sup> También existe

---

<sup>337</sup> GS (2010), VI, 100.

<sup>338</sup> GS (2010), III, 37.

<sup>339</sup> GS (2010), IV, 63.

<sup>340</sup> GS (2010), I, 50-51.

<sup>341</sup> GS (2010), IV, 17.

<sup>342</sup> GS (2010), I, 50.

<sup>343</sup> GS (2010), I, 51.

<sup>344</sup> GS (2010), V, 58.

<sup>345</sup> GS (2010), IV, 17.

<sup>346</sup> GS (2010), IV, 36.

una referencia donde se hace alusión a los pacientes que están sordos, mudos y ciegos.<sup>347</sup>

Así mismo, hay un verso que hace alusión a las personas que sufren de sordera.<sup>348</sup>

Curiosamente, el *Gāhāsattasāī* contiene extensas descripciones de la vida feliz que se lleva a cabo en el ambiente rural, mientras que las descripciones de la vida urbana son muy escasas.<sup>349</sup> El extraordinario retrato de los hombre buenos que se hace, los mantiene como hombres intachables ante las peores circunstancias, porque son imperturbables en la adversidad, no son soberbios en la prosperidad y firmes ante los peligros.<sup>350</sup> La igualdad entre el pensamiento y la aseveración se consideró en la sociedad como el noble camino de la conducta. En este sentido, hay un verso donde se lee un comentario de lamento por la pérdida del ser amado.<sup>351</sup> Acerca de las trasgresiones de la conducta 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 revelaron a las personas que peleaban entre sí.<sup>352</sup> La conducta de las buenas personas conocía la verdad y ninguna pena podía afectarlos.<sup>353</sup> Existen varios tipos de descripciones de trabajos de personas buenas en la sociedad.<sup>354</sup> El odio de las malas personas y la afición por dañar a las personas buenas era muy común en la sociedad.<sup>355</sup>

En la sociedad antigua de India, los esposos de buena familia solían comportarse algunas veces bien o mal con sus esposas, sin olvidar los privilegios que les daba pertenecer

---

<sup>347</sup>GS (2010), VII, 95.

<sup>348</sup>GS (2010), VII, 96.

<sup>349</sup>GS (2010), I, 77.

<sup>350</sup>GS (2010), IV, 80.

<sup>351</sup>GS (2010), I, 32.

<sup>352</sup>GS (2010), IV, 21.

<sup>353</sup>GS (2010), III, 86.

<sup>354</sup>GS (2010), III, 50 y 65.

<sup>355</sup>GS (2010), III, 24.

a una buena familia.<sup>356</sup> Las familias apreciaban a las esposas de los mendicantes que provenían de familias nobles, porque tanto amigos como parientes se acercaban a ellos por conveniencia y su esposa lo protegía por las donaciones opulentas que le daban.<sup>357</sup>

La poligamia era una institución que prevaleció en gran parte de la región del Decán, no sólo en las familias de los cazadores y en otras clases, sino también en las familias nobles.<sup>358</sup> Hay otro verso que muestra a la esposa que está celosa de que su marido está con las concubinas.<sup>359</sup> La juventud de la segunda esposa suele causar celos en la primera esposa.<sup>360</sup> El sentimiento de hostilidad se halla en cada una de las esposas de un hombre.<sup>361</sup> Otro verso menciona al amor de la primera esposa por su marido puede causar una profunda impresión<sup>362</sup>. No se puede hablar de otras personas, aunque sea el jefe de la aldea, criticándolo porque mantiene muchas esposas en su casa, es.<sup>363</sup> En el *Gāhāsattasāī*, algunos versos hablan de las esposas, especialmente de la más joven, quien divulga sus amores secretos a los tíos maternos,<sup>364</sup> a los tíos paternos<sup>365</sup> y a las hermanas de su madre.<sup>366</sup>

El *Gāhāsattasāī* recalca el código de conducta de las esposas que saben discernir entre lo bueno y lo malo, entre la felicidad e infelicidad de los miembros de su familia. Por lo contrario, otras esposas son despreciadas por su mal comportamiento.<sup>367</sup> Otro verso nos da un indicio de la costumbre social que impide hablar con su esposo o mirarlo

---

<sup>356</sup>GS (2010), I, 24.

<sup>357</sup>GS (2010), I, 38.

<sup>358</sup>GS (2010), VI, 28.

<sup>359</sup>GS (2010), I, 79 y II, 6.

<sup>360</sup>GS (2010), IV, 82.

<sup>361</sup>GS (2010), IV, 62.

<sup>362</sup>GS (2010), II, 22.

<sup>363</sup>GS (2010), V, 49.

<sup>364</sup>GS (2010), I, 93 y 96; II, 24; III, 4, 46 y 94.

<sup>365</sup>GS (2010), II, 10 y III, 95.

<sup>366</sup>GS (2010), VII, 46.

<sup>367</sup>GS (2010), VI, 12.

directamente en presencia de personas más viejas, pero ella puede sentir felicidad porque escucha las palabras, con los oídos, de su esposo.<sup>368</sup> Existió una prohibición de las esposas, que consistía en atravesar el camino de la puerta de su propia casa al salir.<sup>369</sup> El mejor camino para expresar el enojo de las buenas muchachas causado por el amor fue muy común, porque sonreían en vez de censurar, daban excesivas atenciones en vez de comportarse y lloraban en exceso en vez de arreglarse ellas mismas.<sup>370</sup> Las muchachas de noble familia se describen enseñando cuidadosamente y atendiendo delicadamente a sus esposos.<sup>371</sup> Los deseos y los anhelos de la gente indigente siempre siguen en un estado inactivo en sus mentes, mientras esperan el momento para despotricar en contra de las nobles familias. Todas estas ideas se mencionan en el *Gāhāsattasāī*.<sup>372</sup> Las buenas esposas algunas veces tomaban las responsabilidades de sus familiares pobres.<sup>373</sup> La esposa de un hombre pobre supo cómo no avergonzarse ante su esposo al informarle acerca de su embarazo, mientras ella sentía el deseo de ser madre.<sup>374</sup> Durante el invierno, el jefe de la familia pudo ver el hilo de sus ropas invernales.<sup>375</sup> La esposa era considerada una persona buena que solía rescatar a los miembros de su familia de la pobreza.<sup>376</sup>

---

<sup>368</sup>GS (2010), VII, 16.

<sup>369</sup>GS (2010), VI, 25.

<sup>370</sup>GS (2010), VI, 13.

<sup>371</sup>GS (2010), III, 93.

<sup>372</sup>GS (2010), VII, 10.

<sup>373</sup>GS (2010), VII, 6.

<sup>374</sup>GS (2010), V, 72.

<sup>375</sup>GS (2010), IV, 29.

<sup>376</sup>GS (2010), III, 85.

### Aspectos culturales

El *Gāhāsattasāī* no sólo describe una vida social, sino también se ocupa de cuestiones culturales, incluyendo festividades, música, adornos femeninos, el culto a los dioses, etcétera. Los principales aspectos relativos a la cultura del Decán son los siguientes:

Cuando llegan los días de fiesta, las personas comienzan a realizar preparativos previos y el júbilo empieza a aumentar a lo largo de su desarrollo.<sup>377</sup> Las festividades ocasionan que las mujeres usen especiales decoraciones para hacer lucir su belleza.<sup>378</sup> Hay un verso que se refiere a la costumbre de triturar el maíz hasta convertirlo en polvo, durante la fiesta.<sup>379</sup> Al final de las festividades, las esposas solían distribuir comida dulce a sus vecinos.<sup>380</sup> Se conoce un verso que menciona una festividad que inicia cuando los rayos de la luna llegan a tocar la tierra.<sup>381</sup> Durante la primavera, la festividad de la luna llena inunda de júbilo a los varones, que enloquecen por los caminos, tocando música y golpeando los tambores. En la festividad del equinoccio, las jóvenes solían vestirse con ropas adornadas con flores de colores.<sup>382</sup> La festividad de la primavera era el mes dedicado a las jóvenes mujeres, porque solían perfumarse con el olor del vino.<sup>383</sup> Los varones arrojaban lodo a las mujeres durante las festividades del equinoccio, este hecho nunca se consideró ofensivo.<sup>384</sup> El *Gāhāsattasāī* contiene referencias a las casas donde vendían bebidas embriagantes que se utilizaban en las festividades.<sup>385</sup> 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

---

<sup>377</sup>GS (2010), I, 68.

<sup>378</sup>GS (2010), I, 39.

<sup>379</sup>GS (2010), VII, 24.

<sup>380</sup>GS (2010), VII, 3.

<sup>381</sup>GS (2010), V, 66.

<sup>382</sup>GS (2010), VI, 45.

<sup>383</sup>GS (2010), VI, 44.

<sup>384</sup>GS (2010), IV, 69.

<sup>385</sup>GS (2010), III, 27.

algunas veces daban cerveza a sus amantes.<sup>386</sup> 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.<sup>387</sup> Durante las festividades, las familias tenían la costumbre de colocar jarros auspiciosos en las puertas de sus casas, costumbre que se mantiene hasta la fecha.<sup>388</sup> Cuando llegaban los huéspedes a una casa, se colocaban guirnalda de bienvenida que adornaban los arcos de la entrada a las casas.<sup>389</sup> Cuando partía una persona al extranjero, se ponían en la puerta las jarras de agua con hojas de mango frescas adornada con las primeras flores, como signo de buen augurio para el viajero.<sup>390</sup>

La parte más importante del *Gāhāsattasāī* describe a las mujeres y a sus costumbres. Las esposas del jefe de familia solían adornar sus casas con una piel moteada de venado pegada a la pared.<sup>391</sup> Las mujeres solían usar una especie de toga azul para cubrirse los senos.<sup>392</sup> Ellas también solían cubrirse la cara con un velo.<sup>393</sup> A menudo, las mujeres usaban un atavío teñido de azul y ropa sedosa.<sup>394</sup> El *ṇavarāṅga* (en sánscrito *navarāṅga*) fue un ropaje que usaban frecuentemente las mujeres, teñido con la flor del azafrán.<sup>395</sup> Durante las festividades, las mujeres solían ir repartiendo dulces a sus vecinos.<sup>396</sup> En la épocas del *Gāhāsattasāī*, era muy común el voto llamado *sāmasavala* (en sánscrito

---

<sup>386</sup>GS (2010), III, 70.

<sup>387</sup>GS (2010), II, 65.

<sup>388</sup>GS (2010), II, 40.

<sup>389</sup>GS (2010), III, 62.

<sup>390</sup>GS (2010), II, 43.

<sup>391</sup>GS (2010), VII, 29.

<sup>392</sup>GS (2010), IV, 95 y VII, 20.

<sup>393</sup>GS (2010), VII, 72.

<sup>394</sup>GS (2010), VI, 20.

<sup>395</sup>GS (2010), III, 41 y V, 61.

<sup>396</sup>GS (2010), IV, 28.

*śyāmasābala*), que consistía en entrar o tocar primero el fuego y después zambullirse en el agua.<sup>397</sup>

Hasta la fecha, los poetas hacen referencia a adornos de las mujeres, tema recurrente en la poesía, puesto que los adornos resaltan la belleza, como piezas artesanales, además de que en el *Gāhāsattasāī* son una representación del amor y del erotismo. Es importante destacar que en la época antigua, las mujeres (ya sean casadas o solteras) usaban las *bangals* o pulseras en los tobillos.<sup>398</sup> Tanto las *bangals* como los brazaletes que usaban las mujeres eran símbolos de que no eran viudas.<sup>399</sup> Entre las joyas que utilizaban se encuentran los rubíes,<sup>400</sup> esmeraldas,<sup>401</sup> un tipo de perla llamada elefante,<sup>402</sup> zafiros<sup>403</sup> y otros tipos de perlas.<sup>404</sup> También se puede encontrar versos en que se menciona un tipo particular de collar llamado *kaṇṭhiā* (en sánscrito *kaṇṭhikā*), hecho de rubíes y esmeraldas.<sup>405</sup>

Las mujeres también solían usar aretes hechos de oro,<sup>406</sup> de lotos rojos,<sup>407</sup> de lotos azules,<sup>408</sup> de hojas del árbol *jambu*<sup>409</sup> y de tallo de palma.<sup>410</sup> También usaban collares<sup>411</sup> y guirnaldas de oro<sup>412</sup>. El oro siempre fue un material muy utilizado para los adornos y siempre estaba adornado con piedras preciosas.<sup>413</sup> La actividad del orfebre se menciona en

<sup>397</sup>GS (2010), II, 85.

<sup>398</sup>GS (2010), II, 33; III, 83; V, 53 y 93.

<sup>399</sup>GS (2010), VI, 39.

<sup>400</sup>GS (2010), I, 75.

<sup>401</sup>GS (2010), I, 4 y 75; IV, 94.

<sup>402</sup>GS (2010), II, 73.

<sup>403</sup>GS (2010), IV, 10.

<sup>404</sup>GS (2010), IV, 94.

<sup>405</sup>GS (2010), I, 75.

<sup>406</sup>GS (2010), IV, 98.

<sup>407</sup>GS (2010), II, 76.

<sup>408</sup>GS (2010), IV, 23.

<sup>409</sup>GS (2010), II, 80.

<sup>410</sup>GS (2010), IV, 98.

<sup>411</sup>GS (2010), VII, 69.

<sup>412</sup>GS (2010), III, 11.

<sup>413</sup>GS (2010), VII, 26.

esta antología.<sup>414</sup> El joyero se desprestigia cuando frota las esmeraldas y otras joyas preciosas y las ofrece como piedras comunes.<sup>415</sup> El uso de artículos de madera se hace evidente mediante el uso de palabras como el serrucho y el hilo que utilizaban los carpinteros para medir.<sup>416</sup> Durante la época a la que se refiere el *Gāhāsattasāī*, las mujeres que hacían las guirnaldas solían vender flores en un mercado al aire libre, lo que se conoce como tianguis en México.<sup>417</sup> Prevalece también en el *Gāhāsattasāī* un tipo de juego parecido al ajedrez, por la mención de un verso que se refiere a los jugadores llamados *sāriṅva* (en sánscrito *sārika*).<sup>418</sup>

Entre otras sociedades, en la del rey Hāla, la pintura y la música estuvieron muy presente en la actividad cultural de la gente del Decán. Por ejemplo, se encuentran versos donde se mencionan retratos pintados en las paredes de las casas.<sup>419</sup> Se conoce un verso donde se menciona el uso continuo de los retratos pintados de las personas.<sup>420</sup> Las pinturas de perfil sin color también se mencionan.<sup>421</sup> Ello hace pensar que los pintores solían emplear muy bien el color. Hay un verso que se refiere a los instrumentos como el pincel y algo parecido a un tipo de paleta, donde ponían los colores.<sup>422</sup> Otro verso se refiere a una serie de pinturas.<sup>423</sup> La música como importante en la actividad literaria de la cultura humana también está presente en el *Gāhāsattasāī*. Los músicos de los tiempos antiguos utilizaron una especie de tambor para producir un dulce sonido. Este instrumento debió

---

<sup>414</sup>GS (2010), II, 91.

<sup>415</sup>GS (2010), VII, 27.

<sup>416</sup>GS (2010), II, 53.

<sup>417</sup>GS (2010), VI, 96 y 98.

<sup>418</sup>GS (2010), II, 38.

<sup>419</sup>GS (2010), III, 17.

<sup>420</sup>GS (2010), V, 85.

<sup>421</sup>GS (2010), VII, 12.

<sup>422</sup>GS (2010), VII, 56.

<sup>423</sup>GS (2010), VI, 30.

tener harina en su interior, para emitir un tipo especial de sonido.<sup>424</sup> En un verso, se describe la manera de tocar el laúd con los dedos.<sup>425</sup> Las flautas de aliento también se mencionan.<sup>426</sup> En un verso se describe al héroe como experto en este tipo de artes<sup>427</sup> y, al parecer, había maestros que se dedicaban a enseñar todo tipo de artes<sup>428</sup>. El arte de hacer el amor también era importante<sup>429</sup> y también se describe la habitación en donde se llevaban a cabo las artes del amor.<sup>430</sup> Se conoce en un verso que menciona a una joven damisela, que solía aplicar cera en sus labios durante el invierno.<sup>431</sup>

El *Gāhāsattasāī* muestra una parte importante que tiene que ver no sólo con la vida social, sino también con la educación de las personas. Algunas veces, tanto en la vida social como en la cultural, la educación forma parte del crecimiento de los seres humanos, como parte importante para poder interactuar en la sociedad. Un ejemplo de ello es el verso que habla de los analfabetas y las consecuencias de serlo.<sup>432</sup> Por el contrario, hay personas que se alegran de estudiar las composiciones poéticas y se deleitan en las discusiones que les permiten entender las diferentes figuras retóricas.<sup>433</sup> Este verso indica que existía el manejo excelente de las palabras.<sup>434</sup> La astrología también formaba parte de la educación en la antigua India. Los astrólogos solían hacer sus cálculos de acuerdo con los signos zodiacales.<sup>435</sup> El día martes estaba marcado como un día no propicio para los viajeros, de

---

<sup>424</sup>GS (2010), III, 53.

<sup>425</sup>GS (2010), VI, 60.

<sup>426</sup>GS (2010), VI, 57.

<sup>427</sup>GS (2010), V, 21.

<sup>428</sup>GS (2010), V, 77.

<sup>429</sup>GS (2010), VI, 89.

<sup>430</sup>GS (2010), V, 52.

<sup>431</sup>GS (2010), V, 58.

<sup>432</sup>GS (2010), II, 91.

<sup>433</sup>GS (2010), V, 28.

<sup>434</sup>GS (2010), V, 50.

<sup>435</sup>GS (2010), V, 35.

tal modo que ese día no solían iniciar ningún viaje.<sup>436</sup> Durante un eclipse, la gente pensaba que la luna era devorada por un planeta llamado Rāhu.<sup>437</sup> En esta antología, existen muchos adagios y proverbios al respecto.<sup>438</sup>

Es preciso referirse a continuación al tema del matrimonio. En esta antología se hace referencia a las mujeres que solían cantar canciones auspiciosas con el laúd para obtener un buen matrimonio.<sup>439</sup> Para deleitarla, en estos cantos, las mujeres cantantes mencionan el nombre de la mujer que aspira a casarse.<sup>440</sup> Al cuarto día de la ceremonia después del matrimonio se señala la primera separación de los recién casados.<sup>441</sup> En muchos versos del *Gāhāsattasāī*, se pueden leer descripciones de los misterios del nuevo amor entre las parejas que desean casarse.<sup>442</sup> 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, es un verso que describe una cuestión psicológica inherente a todos los seres humanos.<sup>443</sup> Dentro de la descripción de un matrimonio entre Śiva y Pārvatī, se observa cómo la novia porta un brazalete como signo de que es casada e incluso el novio también lo usa con el mismo significado.<sup>444</sup> Al leer un verso acerca de una propuesta de matrimonio de una novia que eligió a su pretendiente, el poema pareciera señalar que la mejor opción de matrimonio para las

---

<sup>436</sup>GS (2010), III, 31.

<sup>437</sup>GS (2010), IV, 19.

<sup>438</sup>GS (2010), III, 40 y 43; VI, 1, 43, 54 y 57.

<sup>439</sup>GS (2010), VII, 43.

<sup>440</sup>GS (2010), VII, 42.

<sup>441</sup>GS (2010), VII, 44.

<sup>442</sup>GS (2010), VII, 45, 46 y 47.

<sup>443</sup>GS (2010), V, 79.

<sup>444</sup>GS (2010), I, 69.

mujeres era desposarse con los guardias quienes tenían una excelente estabilidad económica y sentimental.<sup>445</sup>

Desde tiempos antiguos, en muchas partes de India, fue muy relevante la costumbre de autosacrificio de las mujeres viudas en la pira funeraria del esposo muerto. En cada momento de la cremación, las mujeres solían vestirse con vestido y adornos que indicaban la viudez.<sup>446</sup> Se conoce un verso que habla sobre la hermana de un jefe de familia que abrazó a su esposo muerto antes de que decidiera quemarse en la pira funeraria. Cuando moría el esposo, todas sus viudas se vestían con las ropas que marcaban su viudez antes de seguir a su marido sobre el camino de la muerte en la pira funeraria.<sup>447</sup>

Hay otro concepto importante dentro de las cuestiones culturales y sociales de India antigua. Los fieros guerreros combatían en el campo de batalla con sus lanzas alistadas.<sup>448</sup> Se conoce un verso en el que los guerreros de alto rango se preparan para combatir contra los enemigos, mostrando sus heridas frescas. Este ritual parece estimular a los jóvenes guerreros y así alistarlos para la batalla.<sup>449</sup> Otro verso describe la costumbre, que había en India antigua, de mantener a los esclavos en las casas de las personas ricas. Estos esclavos intentan realizar su trabajo, manteniéndose de buen humor.<sup>450</sup> Otro verso enseña que se tiene que hablar con prudencia al dirigirse a otras personas, sobre todo si se trata del rey.<sup>451</sup> En India antigua, las personas solían mantener sus tesoros escondidos bajo tierra y, después de un tiempo, si otras personas excavaban por accidente y lo encontraban, tanto la tierra

---

<sup>445</sup>GS (2010), III, 98.

<sup>446</sup>GS (2010), VII, 33.

<sup>447</sup>GS (2010), V, 7.

<sup>448</sup>GS (2010), VII, 84.

<sup>449</sup>GS (2010), V, 27.

<sup>450</sup>GS (2010), I, 91.

<sup>451</sup>GS (2010), IV, 96.

como el tesoro pasaban a ser de su propiedad.<sup>452</sup> Los jarrones eran utilizados para enterrar los tesoros en diferentes partes.<sup>453</sup> Es natural pensar que si existía esaqueos y robos, los propietarios tenían que tomar abundantes medidas de seguridad, así que algunas veces ponían serpientes para proteger los tesoros.<sup>454</sup> Si alguien encontraba una vasija con tesoros ya excavados, se los robaban para agravio de los propietarios.<sup>455</sup>

En el *Gāhāsattasāī* hay poca información para poder realizar un estudio profundo acerca de la filosofía y la vida religiosa en tiempos del rey Hāla. Sin embargo, se conoce muchos versos que hablan de la adoración de diosas y dioses, a los que aún hoy se les rinde culto en India. Es necesario señalar algunas de las deidades más importantes para el hinduismo: en el ámbito bucólico, es fundamental citar a Kṛṣṇa, uno de los avatares del dios Viṣṇu, y a su consorte Rādhikā (Rādhā); esto se debe en parte porque la figura de Rādhā no está plenamente desarrollada. A lo largo del *Gāhāsattasāī*, sólo se menciona la existencia de la pareja en un solo verso.<sup>456</sup> Desde tiempos antiguos, Rādhikā ha representado a todas las pastoras, que se relacionan con Kṛṣṇa. Sin embargo, las referencias a Kṛṣṇa son más frecuentes, pues claramente Kṛṣṇa es una de las deidades principales, que se relaciona íntimamente con la vida rural y por lo que los habitantes de las aldeas lo veneren ampliamente. El amor que envuelve a Kṛṣṇa por sus pastoras está bien señalado en los versos del *Gāhāsattasāī*. En un pasaje, se menciona que Kṛṣṇa está comprometido a bailar con su pastora favorita, que llena de besos su imagen; en el transcurso de la danza, él se multiplica para bailar con todas al mismo tiempo.<sup>457</sup> La esposa de Nanda, Yośadā, más allá

---

<sup>452</sup>GS (2010), V, 23.

<sup>453</sup>GS (2010), VI, 7.

<sup>454</sup>GS (2010), VI, 76.

<sup>455</sup>GS (2010), IV, 73.

<sup>456</sup>GS (2010), I, 89.

<sup>457</sup>GS (2010), II, 14.

de su afecto por Kṛṣṇa, como si el dios fuese su propio hijo, siempre anheló que su hijo Dāmodara se pareciera a Kṛṣṇa. Cuando Yośadā expresó sus sentimientos, la mujer de Vraja (el pastor Dāmodara) sonrió en secreto por su gran parecido a Kṛṣṇa.<sup>458</sup> En otro verso, Kṛṣṇa (la figura del amante principal de las pastoras) se describe como un ser orgulloso de su buena suerte en conquistar rápidamente a las damiselas y sabe discernir entre las virtudes y los vicios.<sup>459</sup> Un poeta describe bellamente cuando Madhumatha (Kṛṣṇa) llegó a la edad madura para casarse y se aproximaba el día de su boda. Una joven pastora se ocultó de Yośadā la relación que tenía con Madhumathana, lo cual hace suponer que Yośadā llevaba una relación amorosa con Kṛṣṇa acorde con la prohibición social de las relaciones fuera del matrimonio.<sup>460</sup> El color del cuerpo de Madhumathana (Kṛṣṇa) es comparado con el color de Vindhya, una montaña ennegrecida por el hollín de los campos quemados.<sup>461</sup> El río Yamunā, mencionado sólo una vez y famoso por las aventuras amorosas de Kṛṣṇa con sus pastoras, aparece en la antología en cuestión.<sup>462</sup> No cabe duda de que los versos dedicados a Kṛṣṇa hablan de un culto muy antiguo de este dios, así como también sobre su relación con las pastoras. Existe otro verso que narra a Kṛṣṇa como un guerrero, el cual hace referencia al Kṛṣṇa del *Māhabhārata*.<sup>463</sup>

Otro de los avatares de Viṣṇu que se menciona en esta antología es Vāmana, el enano. Viṣṇu, en forma de enano, se describe utilizando su astucia en las palabras contra el rey Bali, demonio sobre el cual Viṣṇu.<sup>464</sup> En otro verso se menciona a Trivikrama o el de los tres pasos. Esta es la manera en que Vāmaha vence al demonio Bali. Se trata del culto a Viṣṇu, porque el

---

<sup>458</sup>GS (2010), II, 12.

<sup>459</sup>GS (2010), V, 47.

<sup>460</sup>GS (2010), VII, 55.

<sup>461</sup>GS (2010), II, 17.

<sup>462</sup>GS (2010), VII, 69.

<sup>463</sup>GS (2010), V, 43.

<sup>464</sup>GS (2010), V, 6.

verso narra un ofrecimiento de flores a los pies de Viṣṇu.<sup>465</sup> En otro verso se menciona la manera en que Madhumathana (Viṣṇu) se extiende por los cielos en forma de Vāmaha, tras vencer al demonio.<sup>466</sup> Viṣṇu aparece con su consorte Lakṣmī cuando en su pecho brilla la joya Kaustubha, que se asemeja al rostro de Lakṣmī.<sup>467</sup>

El verso que inicia la antología habla de Paśupati (Śiva) y Gaurī, 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 de agua durante la tarde.<sup>468</sup> En otro verso con la misma temática religiosa, se le ofrecen reverencias a Hara (Śiva).<sup>469</sup> Otro verso habla de la buena fortuna de Parvatī para conseguir el amor de Paśupati (Śiva).<sup>470</sup> En otro verso aparece el nombre del señor Pramatha (Śiva), listo para ofrecer, en la tarde, la satisfacción de la prueba de agua de Gaurī, como si este verso narrara la promesa de fidelidad del dios a la diosa.<sup>471</sup> Aunque los retóricos prohibieron las descripciones eróticas y amorosas de los dioses y diosas en esta antología, hay una bella escena en la que Rudra (Śiva) intenta quitarle la ropa interior a Pārvatī, cubriéndole sus ojos con sus manos, mientras ella besa su tercer ojo. Esta escena describe la vergüenza que Pārvatī tenía en todo momento.<sup>472</sup>

Es interesante poder constatar que en esta antología se encuentran varias referencias a la obra del *Rāmāyaṇa*. En un verso, se lee que la esposa de un jefe (haciendo alusión a Sītā) aconseja a su cuñado a aprender buenas lecciones de Saumitri (Lakṣmaṇa), también devotos de Rāma.<sup>473</sup> A partir de este verso, se puede decir que las personas solían

---

<sup>465</sup>GS (2010), V, 11.

<sup>466</sup>GS (2010), V, 25.

<sup>467</sup>GS (2010), II, 51.

<sup>468</sup>GS (2010), I, 1.

<sup>469</sup>GS (2010), VII, 100.

<sup>470</sup>GS (2010), I, 69.

<sup>471</sup>GS (2010), V, 48.

<sup>472</sup>GS (2010), V, 55.

<sup>473</sup>GS (2010), I, 35.

documentar también la tradición literaria a través de las pinturas en los muros de sus casas. Las escenas de las hazañas heroicas de los personajes como Lakṣmaṇa parecen ser fuente no sólo de inspiración, sino también con un propósito educativo. En otro verso se menciona a un personaje de carácter horrible, como un demonio que vive en Laṅkā; el nombre que menciona el verso es el de Palāśa, literalmente “cruel” o “el comedor de pescado”, este personaje podría identificarse con Ravaṇa.<sup>474</sup>

Durante el tiempo de Hāla, existieron muchos templos dedicados a diferentes deidades en las aldeas.<sup>475</sup> La presencia de cada templo se puede inferir a partir del estudio del *Gāhāsattasāī*. Por ejemplo, un verso menciona las condiciones deplorables en las que se encuentra un templo.<sup>476</sup> Es evidente que, dentro de la sociedad antigua de India, prevaleció la adoración de diferentes deidades. En otro verso se menciona a un amigo que le pregunta a otro cuál de entre los dioses se parece.<sup>477</sup> La gente ofrece a los dioses *jekkārā* (en sánscrito *jayakāras*), es decir, oraciones de victoria.<sup>478</sup>

Desde épocas antiguas, en India, el sol se ha considerado como una de las principales deidades. En el *Gāhāsattasāī*, se encuentra una referencia a un saludo de adoración al dios sol,<sup>479</sup> a cambio de lo cual, como un regalo, el sol otorga luz.<sup>480</sup> Hay una referencia donde el disco lunar está reflejando al sol.<sup>481</sup> En esta antología, existen muchas referencias a la luna. El sentimiento caluroso de los amantes y sus seres queridos (que vienen como los rayos de la luna) es un tema muy usual y recurrente para los poetas indios

---

<sup>474</sup>GS (2010), IV, 11.

<sup>475</sup>GS (2010), II, 90.

<sup>476</sup>GS (2010), I, 64.

<sup>477</sup>GS (2010), II, 76.

<sup>478</sup>GS (2010), IV, 32.

<sup>479</sup>GS (2010), IV, 32 y VII, 53.

<sup>480</sup>GS (2010), II, 30.

<sup>481</sup>GS (2010), II, 51.

que refieren al tema del amor.<sup>482</sup> La cara de una damisela se describe siempre como semejante a la luna.<sup>483</sup> En un verso, hay una idea poética muy particular sobre la belleza de la luna llena, que decae en su belleza al amanecer.<sup>484</sup> Otro verso interesante menciona que la luna vierte su ambrosía, aun cuando se encuentra en las fauces de Rāhu durante un eclipse.<sup>485</sup>

No hay duda de que el *Gāhāsattasāī* expresa el sentimiento del amor desde varias perspectivas y aparecen varias referencias al dios del amor, Madana o Kāma, y de sus poderosas flechas que penetran profundamente en la mente y en el corazón de las personas.<sup>486</sup> El saludo a los pies de Madana o Cupido es el ideal de la persona que desea amor.<sup>487</sup> Hay una mención sobre las señoras de clase alta que también pueden sufrir los efectos de las armas de Kāma.<sup>488</sup>

A partir del uso de la palabra *Āryā-ghara* (en sánscrito *Āryā-gr̥ha*) o la casa o templo de Āryā, parece posible pensar que se hace referencia a la diosa Caṇḍikā.<sup>489</sup> En la literatura temprana de India, hay una mención del *ṇagara-ghara-devadevva* (en sánscrito *ṇagara-gr̥ha-devatā*) o la deidad patrona de la ciudad. Existe un verso que se refiere a esta deidad, vestida con una guirnalda marchita de flores.<sup>490</sup>

En esta antología, hay un solo verso que se refiere a Hutavaha (Agni) y a Varuṇa juntos.<sup>491</sup> Sin embargo, el mismo Hāla compuso un verso donde menciona el fuego que

---

<sup>482</sup>GS (2010), I, 16.

<sup>483</sup>GS (2010), III, 13.

<sup>484</sup>GS (2010), I, 68.

<sup>485</sup>GS (2010), IV, 19.

<sup>486</sup>GS (2010), IV, 25, 26 y 27.

<sup>487</sup>GS (2010), V, 41.

<sup>488</sup>GS (2010), VII, 14.

<sup>489</sup>GS (2010), II, 27.

<sup>490</sup>GS (2010), II, 94.

<sup>491</sup>GS (2010), III, 11.

quema el altar sacrificial.<sup>492</sup> Al parecer, durante el tiempo del rey Hāla y de otros reyes de la dinastía Sātavāhana, disminuyó la influencia del budismo. Es claro que las referencias remontan a diferentes tipos de sacrificios védicos hechos por los estos reyes. En una famosa inscripción en piedra de Nāganikā, reina de un emperador del Decán,<sup>493</sup> se menciona la pérdida del budismo en el interés de las sociedades del Decán. Se puede inferir la ausencia total del budismo. No obstante, existe un verso donde se menciona la congregación de los monjes que caen a los pies de Buda para adorarlo.<sup>494</sup> No puede decirse exactamente si el poeta refirió 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 (*kāpālikā*) que unta su cuerpo con cenizas de la cremación de su amado.<sup>495</sup>

Al parecer en muchos versos de esta antología, se puede inferir que la gente de India antigua se inclinó por un desarrollo pleno de los actos religiosos y que también creyeron en la consecuencia de la buena suerte en la vida por el poder moral de la piedad.<sup>496</sup>

En un verso del propio Hāla, claramente se sugiere que la vida humana y su periodo de juventud son efímeros y que todos los días del ser humano no transcurre de igual modo.<sup>497</sup> Para la gente de India, quien siempre cree en los misterios del destino, la idea del ser humano se enfoca en las acciones de los dioses y diosas, que va más allá de lo natural.<sup>498</sup> Hay también una mención de una persona india que cree en el trabajo bien logrado, pues sabe que es responsable de la buena suerte, pero si no se logra el destino llega

<sup>492</sup>GS (2010), III, 27.

<sup>493</sup>Lüders *Inscription No. 1112*. Citado por Radhagovinda Basak en su "Introducción" a la traducción del *Gāhāsattasāī*, *op. cit.*, p. xxxi.

<sup>494</sup>GS (2010), IV, 8.

<sup>495</sup>GS (2010), V, 8.

<sup>496</sup>GS (2010), II, 67, 74, 75 y III, 51.

<sup>497</sup>GS (2010), III, 47.

<sup>498</sup>GS (2010), III, 7 y VII, 56.

a ser adverso.<sup>499</sup> En otro verso se indica que si una persona no realiza adecuadamente su trabajo, esforzándose hasta consumarse, esta persona no estará segura de atraer la abundancia y prosperidad. Bajo la influencia del destino, los seres humanos retratados en esta antología caen en diferentes circunstancias que nunca desearon.<sup>500</sup>

En tiempos antiguos de India, las personas se angustiaron por el miedo de mantenerse en las fauces por la falta o por el pecado realizado por ellas mismas.<sup>501</sup> También estas personas creían en los frutos de todas las acciones realizadas desplegadas por el destino.<sup>502</sup> En un verso se lee la creencia en las teorías de la vida después de la muerte<sup>503</sup> y en el renacimiento.<sup>504</sup> Estas personas creían que la buena suerte resultaba de las acciones piadosas hechas con mucha fe<sup>505</sup> y que cada acción tiene que ver con sus seres queridos;<sup>506</sup> los actos impíos causan miseria a la gente.<sup>507</sup> La infamia se acumula en los varones, quienes pueden llegar a causar la muerte de una mujer.<sup>508</sup>

La construcción de lugares como hostelerías a las orillas de los caminos para suministrar agua a los viajeros fue considerado en la antigua India como un acto de piedad. Esta vieja costumbre de dar agua a los viajeros eran muy comunes en los tiempos del rey Hāla. Estos sitios se llamaban *pavā* (en sánscrito *prapā*) o los lugares donde se distribuía el agua para los viajeros. Las personas encargadas de este servicio voluntario eran mujeres llamadas *pavāliā* (en sánscrito *prapā-pālikā*).<sup>509</sup>

---

<sup>499</sup>GS (2010), III, 45.

<sup>500</sup>GS (2010), II, 32.

<sup>501</sup>GS (2010), II, 83.

<sup>502</sup>GS (2010), III, 79.

<sup>503</sup>GS (2010), VII, 8.

<sup>504</sup>GS (2010), V, 81.

<sup>505</sup>GS (2010), I, 99 y VI, 75.

<sup>506</sup>GS (2010), II, 74.

<sup>507</sup>GS (2010), IV, 84.

<sup>508</sup>GS (2010), II, 78.

<sup>509</sup>GS (2010), II, 61.

Mediante el esbozo del retrato social, cultural, económico y religioso de la gente de la India antigua que hace referencia el *Gāhāsattasāī*, se manifiesta suficiente información para entender a fondo esta antología.

### Aspectos retóricos y poéticos

Después de los aspectos sociales y culturales que ofrece el *Gāhāsattasāī*, conviene analizar los aspectos retóricos y poéticos de la antología en cuestión, con el objetivo de presentar, con base en los planteamientos de los escritores sánscritos, las diferentes teorías poéticas y las escuelas indias que se fueron desarrollando a lo largo de los siglos. Ello permitirá una mejor comprensión de la forma de dicha antología. Los aspectos que deben dilucidarse en el *Gāhāsattasāī* son las fisonomías literarias que permiten entender la poesía india, ya sea escrita en sánscrito, ya sea en prácrito. En este sentido cabe preguntarse: ¿existen elementos que permiten este tipo de lectura y de análisis en la poesía india, como la atracción, el miedo, la sorpresa, el amor, el erotismo, lo repugnante, etcétera? Tales aspectos toman efectos en la mente de los lectores o espectadores, cosa que sigue ocurriendo conforme pasa el tiempo. Al apreciarse una pieza poética surge otra pregunta: ¿cuáles son las razones por las cuales la poesía india produce la necesidad de apreciar una pieza poética? Para responder a estas preguntas es preciso estudiar algunos teóricos que se ocuparon de estos aspectos y luego ejemplificar estos conceptos mediante algunos versos del *Gāhāsattasāī*, lo cual permitirá un mejor análisis de las teorías poéticas y un mejor entendimiento de esta antología.

De acuerdo con Rājaśekhara, la facultad creativa (*kārayitrī pratibhā*) posee al poeta, mientras que la facultad apreciativa (*bhāvayitrī pratibhā*) posee al lector.<sup>510</sup> Obviamente, ambas facultades poseen al poeta, no sólo la creativa. Para los teóricos indios, el entendimiento o la creatividad del poeta (*kavi- pratibhā*) es lo que se denomina la intuición poética, que es el factor más importante de la poesía, sin la cual no podría existir ninguna

---

<sup>510</sup>K. M. p. 52.

composición poética. Los retóricos, aparte de estas dos facultades, han enumerado otros factores para presentar un evento de forma poética.

Los retóricos sánscritos que han escrito sobre las causas de la poesía son los siguientes: Daṇḍin, Vāmana, Rudraṭa, Kuntaka y Mammaṭa. Daṇḍin ha aceptado tres causas como originadora de la poesía: genio innato (*naisargikī pratibhā*), un claro conocimiento de las ciencias (*nirmala-śāstrajñāna*) y una constante aplicación y composición de los textos poéticos (*amanda abhiyoga*).<sup>511</sup>

Tanto Rudraṭa como Kuntaka enumeran las siguientes tres causas del surgimiento de la poesía: el poder intelectual innato (*śakti*), una habilidad en el conocimiento de las escrituras y trabajos literarios (*vyutpatti*) y una constante práctica en la composición de los trabajos poéticos (*abhyāsa*).<sup>512</sup>

Vāmana también acepta tres causas de la poesía: el conocimiento de las normas mundanas literarias y su comportamiento (*loka*), el conocimiento de varias disciplinas del aprendizaje (*vidyā*) y el conocimiento de muchas cosas (*prakīrṇa*). Vāmana describe seis causas para *prakīrṇa*: estudio de las escrituras (*lakṣajñatā*), práctica en la composición poética (*abhiyoga*), atención a las instrucciones de los preceptores (*vṛddha-sevā*), uso apropiado de las palabras o la evasión de palabras no apropiadas dentro de la poesía (*avekṣaṇa*), inteligencia innata de la intuición poética (*pratibhāna*) y mucha concentración mientras aprende, estudia o compone algún trabajo literario (*avadhāna*).<sup>513</sup>

Mammaṭa habla de tres causas de la poesía, que incluyen las otras causas 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 la práctica en

<sup>511</sup>K. A. I, 103.

<sup>512</sup>K. A. I, 14. y V. J. I, 24.

<sup>513</sup>Lele, pp. 41-66.

la composición de trabajos poéticos para ayudar a mejorar la poesía.<sup>514</sup> Todos estos autores concuerdan en las causas que producen la poesía.

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*)

Tanto para Rudraṭa como para Jagannātha,<sup>515</sup> *pratibhā* es la mejor cualidad de la poesía. Mientras que para Kuntaka y Mammaṭa, se nace con esta cualidad. De acuerdo con Rudraṭa, *śakti* o *pratibhā* es la facultad que se refleja en el pensamiento del poeta y que se presenta de manera espontánea.<sup>516</sup> La definición de *pratibhā* es la misma en Rudraṭa y en Jagannātha. Tanto Kuntaka como Mammaṭa dicen que esta facultad es el resultado de un buen nacimiento, pero que el nacimiento con esta facultad no tiene que ser tomado como base para producir poesía, si no que se tienen que adquirir otros conocimientos para poder desarrollarla. Para Vāmana, *pratibhā* es la semilla de la creación poética.<sup>517</sup> Para Daṇḍin, *pratibhā* es 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 y que también permite la práctica y la composición literaria.<sup>518</sup>

### 2. Erudición (*vyutpatti*)

La palabra *vyutpatti* se refiere al hecho de entender, estudiar y elaborar escrituras sagradas y textos literarios, también para los temas considerados como mundanos. Con la ayuda de *pratibhā*, *vyutpatti* llega a ser algo más refinado, agudo, milagroso, poderoso, patético y capaz de entender lo esencial en la literatura. Con esto, el intelecto puede estar lleno de

<sup>514</sup>K. P. I, 3.

<sup>515</sup>R. G. capítulo I, p. 9.

<sup>516</sup>K. A. I, 15.

<sup>517</sup>Lele, p. 59.

<sup>518</sup>K. Ā. I, 104.

textos que ofrecen una perspectiva amplia del conocimiento y con ello permite que los retóricos compongan poesía. Así, los lectores y compositores podrán buscar las sutilezas de la literatura, que se verán reflejadas en sus trabajos poéticos.

### 3. Práctica (*abhyās*)

De acuerdo con los autores mencionados anteriormente, la práctica es el factor que hace al poeta porque, aunque se nazca con la habilidad y se adquiera conocimiento, si no se lleva a la práctica, éste no sirve de mucho en el proceso creativo de la poesía. Unidos, los tres factores hacen que la poesía se pueda producir.

Una vez mencionados los factores que causan la poesía, se requiere definir lo que se establece como poesía para los retóricos sánscritos. De acuerdo con Bhāmaha, la fusión entre la palabra (*śabda*) y el sentido (*artha*) es lo que se considera poesía (*kāvya*).<sup>519</sup> Para complementar esta definición, dice Bhāmaha que la poesía debería estar compuesta con *alaṃkāras* o figuras retóricas, que se relacionan tanto con la palabra como con el sentido.<sup>520</sup> Siguiendo a Bhāmaha, puede definirse a la poesía como la unión de palabras y sentido que se expresa a través de los diferentes *alaṃkāras* o figuras retóricas interrelacionadas dentro del *kāvya*. Indudablemente, esta definición requiere de mayor explicación, porque a parte de los *alaṃkāras* o figuras retóricas, se requieren otros elementos dentro de la poesía que se deben considerar. Daṇḍin dice que el cuerpo de la poesía es un grupo de sonidos que indican el propósito intencional del autor.<sup>521</sup> A lo que con esto Daṇḍin se refiere al cuerpo de la poesía que se conforma de palabras, sentidos y *alaṃkāras* o figuras retóricas y su relación entre sí. Vāmana dice que la poesía es la unión de sentidos y sonidos, carece de errores y

<sup>519</sup> *K. Al.* I, 16.

<sup>520</sup> *K. Al.* I, 15.

<sup>521</sup> *K. Ā.* I, 10.

llena de elegancias (*guṇa*) y de *alaṃkāras* o figuras retóricas.<sup>522</sup> Entonces, para Vāmana, las elegancias poéticas son el componente esencial de una pieza poética, mientras que los *alaṃkāras* o figuras retóricas no lo son. En este sentido, la esencia de la poesía es el estilo (*rīti*), que se halla en la estructura de la poesía, es decir, se encuentra en las palabras, en los sentidos, en *alaṃkāras* o figuras retóricas y en su elección, todo ello como un conjunto apropiado con elegancia.<sup>523</sup>

De acuerdo con Ānandavardhana, la definición de poesía se enfoca más hacia su teoría de la “resonancia”: dice que el cuerpo de la poesía es la combinación de palabras y sonidos, mientras que su alma es la resonancia.<sup>524</sup> Sin duda, esta definición 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 autor es la palabra “resonancia” (*dhvani*), la cual define a la poesía.

Kuntaka definió a la poesía con base en la doctrina del *vakrokti*, es decir, el modo indirecto de expresar la poesía. Para Kuntaka, la poesía es la unión de sonidos y sentidos arreglados de una manera tal que se establece un medio de expresión finamente cuidado (*vakrokti*) y que tiene por objetivo el de deleitar y apelar a la sensibilidad del lector o el que escucha tal poesía.<sup>525</sup> De algún modo, algunos estudiosos de la poesía sánscrita no aceptan esta definición por varias razones. En primer lugar, la doctrina del *vakrokti* (como la doctrina del *alaṃkāra* y *rīti*) se enfoca únicamente a la parte externa de la poesía. En segundo lugar, la palabra *vakrokti* (como las palabras *alaṃkāra* y *rīti*, incluso *dhvani*) es un término técnico utilizado en la teoría poética. Después de Kuntaka, otra definición importante es la que

<sup>522</sup>Lele, p. 11.

<sup>523</sup>Lele, p. 26.

<sup>524</sup>*Dh. L. I*, 12.

<sup>525</sup>*V. J. I*, 7.

establece Mammaṭa, quien considera que la poesía está constituida por palabras y sentidos que reflejan impecabilidad, posesión de elegancia y que proyecta figuras retóricas (*alaṃkāras*) poco usadas.<sup>526</sup>

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

Un tema que no se debe dejar de lado es el del alma o 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 más importantes del *ātman* en estas escuelas filosóficas se centra en el “Alma Suprema”, que se considera la esencia de todos los seres vivos y la fuente de todas las sensaciones. Otra significado es que el *ātman* es la base del conocimiento. En este sentido, al hablar de conocimiento se refiere también a la conciencia, que incluye el deseo, los celos, el esfuerzo, la felicidad y la pena que se basan en el conocimiento, lo que inspira a todo aquello que envuelve a los sentimientos. Los sentimientos se han reconocido como *liṅga* o características del *ātman*. Evidentemente, la existencia del alma se presenta para mantener la visión del cuerpo de todos los seres vivos, en especial la de los seres humanos. Esto relaciona directamente el cuerpo con el alma. De aquí que los poetas indios hablen del cuerpo de la poesía y también de su alma. Entonces, dentro de este contexto, podría decirse que la palabra “alma” se pueda entender también como *prāṇa* (aliento) o *cetanatā* (conciencia), por lo que la ausencia del cuerpo es

---

<sup>526</sup>K. P. I, 3, 1.

inanimada y por lo tanto inútil.<sup>527</sup> 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 conducir que *ātman* es la esencia elemental de la poesía.

Dentro de 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 usaron la palabra *ātman* para referirse al *dhvani* y al *rasa*, respectivamente, como el alma de la poesía. Entre ellos, Kuntaka aceptó al *vakrokti* como el alma de la poesía cuando utilizó la palabra *jīvita* (vida) en lugar de *ātman*. Basado en esto, Rājasekhara utilizó la palabra *ātman* para referirse a la metáfora del *kāvya-puruṣa*.<sup>528</sup> Para Vāmana, la palabra *ātman* se relaciona íntimamente con *rīti* o el estilo,<sup>529</sup> mientras que para Daṇḍin se refirió a *padāvalī* (fraseología) como parte de la poesía.<sup>530</sup> El propio Daṇḍin usa la palabra *prāṇa* (aliento) en sentido del factor vital para la poesía.<sup>531</sup> Tanto Bhāmaha, Daṇḍin, Udbhaṭa como Vāmana, dentro de sus tratados, están todos de acuerdo con el cuerpo de la poesía: *alaṅkāras*, *guṇas*, *doṣas* y *rasa*.<sup>532</sup> Así, para entender lo que es el alma de la poesía es necesario tomar en cuenta la escuela a la que pertenecen los diferentes autores señalados anteriormente. Por lo tanto, se requiere profundizar con mayor detalle lo relativo a las escuelas poéticas y lo que cada una de ellas considera como el alma de la poesía.

En cuanto a la escuela de los *alaṅkāra* o figuras retóricas, los postulados teóricos de Bhāmaha, Daṇḍin y Udbhaṭa se basan en que los *alaṅkāra* o figuras retóricas son el alma de la

<sup>527</sup>Choudhary, p. 41 y 42.

<sup>528</sup>K. M. p. 19.

<sup>529</sup>Lele, p. 25.

<sup>530</sup>K. Ā. I, 10.

<sup>531</sup>K. Ā. I, 42.

<sup>532</sup>Es importante resaltar que los *alaṅkāra* se refieren a las figuras retóricas, los *guṇa* a la cualidad poética o los atributos del *rasa*, los *doṣa* a los defectos o errores en la poesía y el *rasa* al placer estético o al deleite poético.

poesía. Estas aseveraciones, especialmente la de Daṇḍin, claramente consideran a los *alañkāra* como la esencia principal de la poesía. Bhāmaha, quien acepta a los *alañkāra* como necesarios para el embellecimiento de la poesía, establece que los *alañkāra* (como el *rūpaka* o metáfora) son tan necesarios para la poesía como “los ornamentos que decoran la belleza de una adorable damisela, sin los cuales carecería de belleza”.<sup>533</sup> Todos estos teóricos están de acuerdo en llamar *alañkāra* a todos aquellos factores que embellecen la poesía, tal como lo hace Daṇḍin.<sup>534</sup> Para estos teóricos, el *anuprasa* (aliteración), el *upamā* (similitud) y el *rūpaka* (metáfora), etcétera, son *alañkāra* o figuras retóricas. Así mismo los *guṇas* (atributos), el *rasa* (sentimiento), el *bhāva* (emoción), el *rasābhāva* y el *bhāvābhāsa* (la apariencia del *rasa* y del *bhāva*) son términos que se relacionan directamente con los *alañkāras*, donde es fácil comprender la importancia de esta escuela. Daṇḍin ha definido al poema épico (*prabandha-kāvya*) como un *bhāvika alañkāra*. Desde el punto de vista etimológico, la palabra *bhāvika* se refiere a una pieza de la poesía en la que el propósito del poeta es prolongar el sentimiento tanto como sea posible.<sup>535</sup> En este sentido, los abogados de la escuela de los *alañkāra* o figuras retóricas, especialmente Daṇḍin, determinan a los *guṇa* (atributos), el *rasa* (sentimiento), *dhvani* (resonancia), *prabandha-kāvya* (poema épico) y algunos otros términos tomados del drama, como parte de los *alañkāra*. De acuerdo con esto, entonces, no sólo las aliteraciones, las metáforas, los símiles, las analogías, etcétera, son figuras por sí solas, sino que también todos deben considerar a aquellos elementos de la poesía que contribuyen a su resplandor y belleza, todo lo cual debe considerarse como parte de los *alañkāra*.

Vāmana es el iniciador e innovador de la escuela del *rīti* (estilo). De acuerdo con él, el *rīti* consiste en un especial arreglo o combinación de palabras, especialmente, enfocado a

<sup>533</sup> K. A. I, 13 y III, 58.

<sup>534</sup> K. Ā. II, 1.

<sup>535</sup> K. Ā. II, 365-367.

los *guṇa*.<sup>536</sup> Con base esta definición, tanto el *rīti* como los *guṇa* comparten el mismo significado. Los *guṇa* son de dos tipos: los que se conectan con *śabda* (sonido) y los que se conectan con *artha* (sentido). Sin embargo, existe gran diferencia entre los *guṇa* del sonido y los *guṇa* de los sentidos. Para Vāmana, *rīti*, que contiene los *guṇa*, se considera como el alma de la poesía. Vāmana define a tres *rīti*: *vaidarbhī*, *gaudīyā* y *pañcālī*. A partir de estos tres estilos, *vaidarbhī* posee todos los *guṇa* (*ojas*, *prasāda*, *śleṣa*, *samatā*, *samādhi*, *mādhurya*, *udāratā*, *arthavyakti*, *saukumārya* y *kānti*); *gaudīyā* con dos (*ojas* y *kānti*) y *pañcālī* con otros dos (*mādhurya* y *saukumārya*). Una tema importante del que Vāmana no se ocupa en su obra es si estos *guṇa* se presentan en estos los *rīti*, es decir, si son *guṇa* de palabra o de sentido. Sin embargo, para Vāmana, el estudio y el análisis de esta teoría se enfoca en dilucidar la presencia tanto de los *guṇa* y de los *rīti* en la poesía.

Otra de las escuelas más importantes para entender la poesía india es la escuela del *dhvani* (resonancia). Ānandavardhana, fundador de esta escuela, establece que *dhvani* es el alma de la poesía.<sup>537</sup> En este contexto, *dhvani* se refiere al sentido de la resonancia que se expresa cuando el sonido y el sentido se unen dentro de la poesía, lo cual se considera como el alma de la poesía. Para apoyar su teoría, Ānandavardhana establece que los encantos de la poesía se centran en el *dhvani*. De hecho, afirma que cuando está muy bien empleado el *dhvani*, un discurso puede llegar a convertirse en una novela. Ānandavardhana ha aceptado tres formas de poesía: *dhvani*, *guṇibhūta-vyaṅgya* y *citra*, de acuerdo con la proporción de *vyaṅgyārtha* (*dhvani*). *Dhvani-kāvya* tiene cinco principales variedades que incluyen el *rasa*. *Guṇibhūta-vyaṅgya-kāvya* tiene ocho. Todas estas variantes de ambos tipos de *kāvya* son subdivididas en distintos campos de estudio: sílaba (*akṣara*), parte de la palabra (*padāṃśa*),

<sup>536</sup>Lele, p. 11.

<sup>537</sup>*Dh. L. I*, 5, 1.

palabra (*pada*), oración (*vākya*) y la continuación de la narración (*prabandhatva*). Y *citra-kāvya* lo que se podría llamar 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 los encantos se conectan con los *alaṅkāra*. De acuerdo con Ānandavardhana, como dice Mammaṭa, incluso los *guṇa* y los *alaṅkāra* no carecen de la resonancia, si no son también parte de la resonancia.<sup>538</sup> Así, para Ānandavardhana, el elemento *dhvani* está presente en cualquier tipo de poesía. Esa es la razón por la que el *dhvani* lo ha llamado el alma de la poesía.

Hay otra razón que merece mención en este contexto. Ānandavardhana y sus seguidores, Mammaṭa y Viśvanātha, también proporcionan definiciones acerca de *alaṅkāra*, *guṇa* y *rīti*, incluso de *dośa*.<sup>539</sup> Con base en el *rasa*, esa es la mejor variedad de *dhvani-kāvya*. Sobre dicho concepto, Ānandavardhana declaró que el *dhvani* es el alma de la poesía e incluso en algún momento, una vez que aceptó la existencia de todos los otros componentes de la poesía, los conectó con el *dhvani* y confirmó su posición relevante en la poesía.

Otro enfoque acerca de la teoría poética es el análisis a través del contexto. Kuntaka, quien fundó la escuela del *vakrokti*, afirmó y aceptó al *vakrokti* como el alma de la poesía. Para enfatizar su visión, Kuntaka nombró a su libro *Vakrokti-jīvitam*, definió *Vicitra-mārga* y usó la palabra *jīvita*.<sup>540</sup> Para Kuntaka, *vakrokti* significa “modo asombroso del discurso, nacido de la competencia poética”. En otras palabras, el elemento poético que genera un encanto en la poesía se llama *vakrokti*.<sup>541</sup> Así, *vakrokti* incluye todas las variedades de la belleza poética ya enumeradas por Ānandavardhana. La única diferencia es que Kuntaka lo llama *vakrokti* y

<sup>538</sup> K. P. I, 4.

<sup>539</sup> S. D. VII, 1.

<sup>540</sup> V. J. I, 42.

<sup>541</sup> V. J. I, 10.

Ānandavardhana lo llama *dhvani*. Además, Kuntaka afirma que el elemento *jīvita* es lo que se considera como 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, Bharata lo aceptó como una pieza importante dentro del drama,<sup>542</sup> estableciendo la relación del *rasa* con otros elementos poéticos, como el *alaṅkāra*, *guṇa* y *doṣa*.<sup>543</sup> Bhāmaha y Daṇḍin aceptaron el *rasa* como un elemento de la épica.<sup>544</sup> De acuerdo con Bharata, la discusión del *rasa* es “dulce como un medicamento hecho de un baño dulce”.<sup>545</sup> El *mādhurya guṇa* de Daṇḍin no es más que el *rasavad*, que posee el sabor en las palabras también como en el sentido de la pieza poética. Sin embargo, los varones prueban este sabor “para intoxicarse como las abejas cuando prueban la miel”.<sup>546</sup> Una de las variedades de *mādhurya*, como lo propone Daṇḍin, es una *agrāmyatā* (no vulgar), el cual inculca al *rasa* dentro de la poesía.<sup>547</sup>

Rudraṭa, quien estuvo influenciado tanto por la escuela de los *alaṅkāra* como por la del *dhvani*, al igual que Bhāmaha y Daṇḍin, consideró al *rasa* como el elemento esencial de la poesía. También aceptó la importancia del *śṛṅgārarasa*,<sup>548</sup> y sugirió que los poetas deberían componer poesía de acuerdo con el *rasa*.<sup>549</sup>

Ānandavardhana, quien aceptó que el *dhvani* es el alma de la poesía, declaró que *rasa* es la mejor forma de *dhvani* dentro de todas sus variedades. Para Ānandavardhana, el poeta debería concentrarse sólo en el *rasa-dvani*, teniendo un gran aprecio por el *rasa*. También establece que la composición poética expresa el sentido deseado en distintas formas, pero

<sup>542</sup> N.Ś. I, 62-63.

<sup>543</sup> N.Ś. XVII, 94-100.

<sup>544</sup> K. Ā. I, 21.

<sup>545</sup> K. Ā. V, 3.

<sup>546</sup> K. Ā. I, 51.

<sup>547</sup> K. Ā. I, 62.

<sup>548</sup> K. A. XVI, 1-5 y XIV, 37-38.

<sup>549</sup> K. A. XII, 2.

llega a ser espléndido cuando se une con el *rasa*.<sup>550</sup> Mammaṭa, seguidor de Ānandavardhana, aceptó al *rasa* como la parte más importante de la poesía.<sup>551</sup>

Kuntaka, fundador de la escuela del *vakrokti*, aceptó al *rasa* como el néctar de la poesía y expresó “la facultad del fulgor”. Así, indirectamente, anunció que esta era como uno de los propósitos de la poesía.<sup>552</sup> De acuerdo con el autor del *Agnipurāṇa*, la poesía sin *rasa* no luce elegante, como la riqueza sin generosidad. Durante este tiempo, el *rasa* se mantuvo como el alma de la poesía.<sup>553</sup>

Otra de las escuelas, que se desarrolló en Cachemira durante el siglo XI EC, fue la escuela del *aucitya-tattva*, iniciada por el poeta Kṣemendra. El concepto de *aucitya-tattva* fue desarrollado por primera vez por Ānandavardhana.<sup>554</sup> Sin embargo, Kṣemendra es quien lo retoma como el propósito fundamental de la poesía. De acuerdo con este poeta, lo que corresponde a una cosa particular se debe llamar “apropiado” y esto es lo que se considera lo apropiado dentro de la poesía.<sup>555</sup> Este elemento, como dice 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 *alaṃkāra*, el *rasa*. Kṣemendra se refiere al *aucitya jīvita* (alma) de la poesía.<sup>556</sup> De hecho, Kṣemendra no usa la palabra *jīvita* (alma) en sentido de “alma”, sino en sentido de “elemento esencial”, que debe permanecer en todo los elementos poéticos. Entonces, *aucitya* no se acepta como el alma de la poesía, pero es un elemento fundamental para construir la poesía.

<sup>550</sup> Dh. L. IV, 8.

<sup>551</sup> K. P. IV, 25-26.

<sup>552</sup> V. J. I, 5.

<sup>553</sup> A. P. CCCXXXIX, 9.

<sup>554</sup> Dh. L. II, 17; III, 6, 10-14 y 33.

<sup>555</sup> A. V. C. 1.

<sup>556</sup> A. V. C. 5 y 10.

En conclusión, el *rasa* se mantuvo como el alma de la poesía porque todas las escuelas lo mencionan como parte esencial de la poesía. En este sentido, al margen de toda implicación negativa, se puede concluir que el alma de poesía es el *rasa*. Por lo tanto, para realizar el análisis poético del *Gāhāsattasāī*, hay que hacer un resumen de las diferentes escuelas, a partir de la óptica del *rasa*.

El análisis y comentario de una obra se cosntruye de distintas formas. El verso *ārya* intensifica la actividad lírica de los pensamientos y sentimientos de los poetas. Los objetos de la vida cotidiana, como el agua, el fuego, la tierra, etcétera, son descritos de manera diferente de uso cotidiano por los poetas líricos. Los versos que componen el *Gāhāsattasāī* utilizan un sistema peculiar de números de sílabas, alternados con un ritmo suave y de morfosintaxis sencilla, pero elegante. El hecho de leer los poemas de esta obra no responde a lo irresoluble ni expone lo obvio, aunque las experiencias del lector pueden servir como punto de partida para continuar como la indagación sugerida.

Por ejemplo, en la tradición occidental, Aristóteles en su *Poética* no habla de la lírica. Al anunciar su materia, al inicio de la obra, establece que “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 las composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes”.<sup>557</sup> Mencionará luego “la epopeya y la poesía trágica y también la ditirámbica”.<sup>558</sup> La exposición que hace 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. Es digno de mencionar que la teoría india del *rasa*, (dada por Bharata) y la teoría de Aristóteles sobre la

---

<sup>557</sup>*Poet.* I, 1447a.

<sup>558</sup>*Poet.* I, 1447a.

*fábula* concuerdan en lo que es el alma de la poesía. En este sentido, lo importante en los dos autores es que la imitación y la creación de versos no es tan relevante como lo es el alma de la poesía: *rasa* para Bharata y *fábula* para Aristóteles.<sup>559</sup> Sin embargo, a diferencia de Bharata, para Aristóteles, la lírica no aparece en el tratado porque no hay lugar en su *Poética* para la perspectiva poética de la lírica. Esta no ha tenido apoyo teórico que la dignifique, porque la *fábula* no es su eje. Para Bharata, la lírica es parte esencial del drama y por lo tanto, la lírica india está sujeta a la teoría de Bharata y del *rasa*.<sup>560</sup>

El poeta lírico del *Gāhāsattasāī* es el sujeto del cantar, que a veces es clasificado a partir de un comienzo poético. El poeta épico siempre exhorta a la musa y el lírico exhorta a los sentimientos. Los poetas líricos hablan constantemente en primera persona y se refieren a sus acciones de recitar y cantar el poema. Algunos poetas se vuelven al cultivo de su yo individual, centran su preocupación, al menos en ciertos momentos, en temas personales.<sup>561</sup> Normalmente, el poema no va dedicado al círculo ocasional de los oyentes, se dirige a una persona determinada, presente o ausente, o a la ciudad o busca expresar simplemente los sentimientos del poeta. En este sentido, la lírica india ha intentado siempre como 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.

---

<sup>559</sup>Con esto no se quiere decir que *rasa* y *fábula* sean sinónimos. Cada uno de estos términos funcionan de acuerdo a sus contextos.

<sup>560</sup>La lírica prácrita se entiende a partir de su composición y su versificación musical, pues el poeta lírico indio es el sujeto del cantar y muchas veces hablan en primera persona y se refieren al cantar del poema. De aquí que sea muy importante para Bharata incluir, dentro de su tratado, la poesía lírica en el contexto de la dramaturgia. Es importante 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 del poeta.

<sup>561</sup>Cabe recordar que cualquier escritor se ve indudablemente reflejado en su obra. Así, los momentos difíciles no pueden soslayarse desde el momento en que su obra empieza a perfilarse. Desde luego, el autor también es inferenciado por las lecturas que lo condicionan, además de su entorno personal.

Si bien existen distintas escuelas poéticas en la tradición india, existen muchas maneras de entender y analizar el *Gāhāsattasāī*. Tres escuelas parecen poder entender y analizar dicha obra: la escuela del *rasa*, la escuela de los *alaṃkāra* y la escuela del *dhvani*. Cabe aclarar que estas escuelas se desarrollaron mucho tiempo después de la aparición de la citada antología, pero ello no quiere decir que la obra no se pueda analizar bajo esta perspectiva. En la antología se menciona específicamente que el rey Hāla escogió entre muchos versos adornados con figuras retóricas (*alaṃkāra*) sólo setecientos.<sup>562</sup> Por ello, dado que uno de los criterios era la compilación, fue precisamente el uso de los *alaṃkāra*, ello permite poder realizar un análisis bajo dicha escuela.

Para los teóricos indios, tanto la epopeya como el drama son de suma importancia, no sólo por sus características poéticas sino también por los valores y sentimientos que transmiten. La lírica también proporciona testimonios, no sólo poéticos, sino sobre formas diferentes de la vida cotidiana india. Otra cosa importante es el impacto significativo que tiene la lírica india en los tratados poéticos. Por ejemplo, en el siguiente verso se ejemplifican dos aspectos importantes: la escuela del *dhvani* y un bello adorno con *alaṃkāra*:

*Ua ṇiccalaṇippandā bhisinipattammi rehai valāā;*  
*ṇimmalaragaabhāṇaparit̥ṭhiā saṃkhasutti vva.*<sup>563</sup>Vodisassa.  
 [Paśya niścalaniṣpandā visinīpatre rājate valākā; nirmalamarakatabhājanaparisthitā śaṅkhaśuktiḥ iva]  
 Vyapadīśasya.

*Ve, la grulla luce mientras posa inerte en la hoja del loto, como una la concha de ostra que rodea la vasija y resplandece porque está es de esmeralda!* (Atribuido a Vyapadīśa).

Es preciso señalar que un *alaṃkāra* muy utilizado en la poesía lírica es la *upamā*.<sup>564</sup>

Desde el punto de vista etimológico, viene de *upa* con la raíz *mā* que significa *semejanza*,

<sup>562</sup>GS (2010), I, 3.

<sup>563</sup>GS (2010), I, 4.

<sup>564</sup>Esta figura retórica se identifica con el *símil* o *comparación*. Cfr. Beristáin, p. 96.

*comparación, similitud*. Se trata de una figura retórica que explica 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 como para los escritores.<sup>565</sup> La *comparación* planteada en el verso se hace con la partícula *vva* (en sánscrito *iva*) que significa *como*. Los dos elementos aquí comparados son la grulla blanca posada en la hoja del loto y la concha de ostra que adorna las vasijas. Ambas lucen por su belleza y color igual que la esmeralda. Otra de las cosas a destacar en este ejemplo es el *dhvani*. Una gran grulla blanca posada en la hoja del loto que es como la concha que adorna las vasijas, como una gran esmeralda. Este verso lo expresa un amante a su mujer amada. El *devana* que está mostrando este ejemplo es el amor. La grulla se muestra inmóvil y serena porque hay una fuerte sugerencia en el hecho de visitar los alrededores de un lago y de permear su entorno con paz y tranquilidad. Con ello se quiere decir que los amantes se ven en este entorno, es decir, que un amante invita a su amada a transgredir esa paz y tranquilidad a través del amor.

*Bahuso vi kahijantaṃ tuha vaṇaṃ majiḥa hattha saṃdiṭṭhaṃ;  
ṇa suaṃ tti jampamāṇā puṇaruttasaṃ kuṇai ajjā.*<sup>566</sup> Surahivaṃsassa.

[Bahaśaḥ api kathyamānaṃ tava vacanaṃ mama hasta saṃdiṣṭam; na śrutam iti jalpantī punaruktaśataṃ karoti āryyā.  
Surabhivaṃśasya.]

*La noble mujer me pone muchas excusas, mientras dice que ella no escuchará más, aunque muchas veces le dije que su mensaje llegó a mis manos.* (Surabhivaṃśa).

Este verso es sumamente importante para establecer el método de análisis poético en el *Gāhāsattasāī*. Al parecer en la resonancia (*devana*) del poema, aunque no aparece en el poema, la mensajera existe, porque ella determina la relación de los amantes, es decir, del héroe (la persona que habla en el poema) y la heroína (quien recibe el mensaje del que

<sup>565</sup> Banerjee, p. 56.

<sup>566</sup> GS (2010), II, 98.

habla). 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, quien se sobreentiende en el poema, juega un papel importante porque ella es realmente quien consuela a la mujer enamorada por la pérdida de su esposo. Sin embargo, la mujer está tan enamorada que no escucha más las palabras de su amado. Mediante esta explicación se manifiesta la sujeción de un amor intenso de parte de la mujer, cuyo esposo está fuera. Esto se considera como la verdadera esencia de la resonancia (*dhvani*) en el poema.

En el siguiente verso, el poeta Hāla captura la esencia del (*dhvani*):

*Parimalaṇasuhā guruā aladdhavarā salakkhaṇāharaṇā;  
thaṇā kavvālāva vva kassa hiae ṇa lagganti.*<sup>567</sup>

[Parimalanasukhāḥ gurukāḥ alavdhavarāḥ salakṣaṇābharaṇāḥ; stanakāḥ kāvyālāpāḥ iva kasya ḥṛdaye na laganti.]

*¿Quiénes no han deseado intensamente tocar los senos (de una mujer), los cuales producen placer por estar perfumados, por ser redondos y grandes, por no tener espacio entre ellos y por estar decorados bellamente como la composición poética?* (Anónimo).

El propósito del poeta aquí no es excitar a los oyentes, sino explicar la comparación entre unos hermosos senos de una mujer con la belleza y hermosa composición poética. Cada comparación tiene que ver con una figura retórica que se conoce como “paronomasia”, que consiste en aproximarse dentro del 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 pueden ofrecer una homonimia parcial.<sup>568</sup> Las frases que se comparan y ofrecen una homonimia son las descripciones de los hermosos y adornados senos con las

<sup>567</sup>GS (2010), V, 28.

<sup>568</sup>Beristáin, p. 392.

palabras por lo que nos lleva pensar que el poeta compara a la mujer con la poesía y ahí donde puede verse la “paronomasia”.

Otra de las figuras que se encuentran en este verso es el *ākṣepa*. De la preposición *ā* y la raíz *ksj*, que significa “arrojar, pasar por alto, pasar e inferir”.<sup>569</sup> Este recurso corresponde a una figura retórica conocida como “paralipsis o preterición”. Esta figura es muy usada en la teoría del *dhvani*, porque se hace mención de algo entre líneas u omitido y retóricamente se sugiere algo, de donde surge la relación del *dhvani*.<sup>570</sup> Las partes que se omiten aquí se refieren a otros elementos de la teoría poética, es decir, los procesos por los cuales se realiza 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 mencionó, en subrayar una idea omitiéndola provisionalmente para manifestarla inmediatamente después, es decir, fingiendo que se calla.<sup>571</sup> Para ejemplificar esta figura, hay que recordar el concepto del *dhvani*. El epíteto *parimalaṅgasuhā* (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 también causa deleite en los varones, lo que lleva a pensar que ambas cosas se producen en el corazón (*hiae*). Otra figura que utiliza en este verso el poeta es la *utprekṣā* o “fascinación poética” (de las preposiciones *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

<sup>569</sup>Banerjee, p. 40.

<sup>570</sup>Binimelis, p. 244.

<sup>571</sup>Beristáin, p. 406.

manera fascinante una cosa y, además, la identifica con otra cosa fascinante.<sup>572</sup> En este caso particular, se compara “los senos” de las mujeres con las palabras de la composición poética.

Al ocuparse de la ciencia del amor, es preciso recordar al 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 por las cuales llega el amor. En el *Gāhāsattasāī*, el rey Hāla presenta un hermoso verso, en el cual se describe la manera en el que el amor surge de las miradas de los amantes:

Uddhaccho piāi jalāṃ jaha jaha viralāṅgulī ciraṃ pahiao;  
pāvāliā vi taha taha dhāraṃ taṇuaṃ pi taṇuei.<sup>573</sup> (Bhāḍḍaassa).  
[Ūrdhvākṣiḥ pibati jalāṃ yathā yathā viralāṅgaliḥ ciraṃ pahikaḥ; prapāpālikā api tathā tathā dhārāṃ tanukāṃ api  
tanūkaroti. (Bhāḍḍakasya).]

*Así como el viajero, con sus ojos complacidos y sus dedos como grietas, bebe agua por largo tiempo, así también la cuidadora del agua atenúa su flujo.* (Bhāḍḍaka).

En este verso, el cambio de miradas naturales del amor se puede inferir por la primera señal entre la cuidadora del agua, que atenúa su flujo, y el viajero que bebe agua durante mucho tiempo, dejándola caer de sus manos. Ambos se encuentran en éxtasis. El sentido del verso refiere, a través del *dhvani*, al sentido del amor que brota entre la muchacha que cuida el agua y el viajero. Esta sugestión sale del significado literal y se traslada al terreno de lo interpretativo. En este verso se destaca una figura que se conoce como *anuprāsa* o “aliteración”. Se compone de *anu* y *prāsa* que significa “frecuencia repetida”. La aliteración es una figura de discurso que denota repetición o recurre a uno o más sílabas consonánticas o sonidos.<sup>574</sup> Es una figura de dicción que consiste en la

<sup>572</sup>Banerjee, p. 48.

<sup>573</sup>GS (2010), II, 61.

<sup>574</sup>Banerjee, p. 14.

repetición de uno o más sonidos de fonemas en distintas palabras. 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 las palabras que ofrecen identidad parcial de sonidos, sobre todo si estos reproducen o resultan equivalentes a otro sonido o ruido.<sup>575</sup> Lo que hace el poeta es repetir los sonidos: *jalaṃ jaha jaha*, que simulan el sonido del agua.

La presencia de una persona delgada puede destacar, aun dentro de una muchedumbre, como lo insinúa el siguiente verso del rey Hāla.

*Mahilāsahassabharie tuha hiae suhaa sā amāntī;  
dīahaṃ aṇaṇṇakammā aṅgaṃ taṇuṃ pi taṇuei.*<sup>576</sup> (Hāla).

*[Mahilāsahasrabhyte tava hṛdaye subhaga sā amāntī; divasaṃ ananyakarmā aṅgaṃ tanukaṃ api tanūkaroti. (Hāla)]*

*¡Oh amigo, ella no encuentra un lugar en tu corazón lleno de miles de mujeres, aunque su cuerpo delicado no se atenúe día a día por otros trabajos!* (Hāla).

Sobre todos los posibles significados del verso, destaca el siguiente: “mi amigo, ella está sufriendo por amor, ella te ama y quiere tu amor”. Esa es la razón del por qué le afecta su vida y los trabajos la perjudican. Esta pena de amor hace que su cuerpo sea más delgado cada día que pasa. Es interesante destacar este verso porque existe una figura retórica llamada *utprekṣā* o “fascinación poética”. Esta figura es sumamente importante para los líricos porque en ella se muestra realmente el sentimiento poético. Para entender esta figura, hay que retomar el verbo, que dará la clave: *taṇuei* que significa “adelgazarse o atenuarse”. Esto sugiere la atenuación del cuerpo, porque él no le ha permitido entrar en su corazón. Esa es la función de la figura. También, unida a esta figura, se encuentra otra que es muy usada en la teoría del *dhvani*: *viśeṣokti* o “acusación peculiar”. *Viśeṣokti* significa algo

<sup>575</sup>Beristáin, p. 26-27.

<sup>576</sup>GS, II, 83.

no común, extraordinario, afirmación distante. Esta figura muestra un registro peculiar cuando se le atribuye el género o acciones (*guṇa*, *jāti* y *kriyā*) de cosas que aparecen como ineficacia, como la causa, y ésta se debe al hecho de que se exhibe como algo especial o no común, entonces se hace referencia a la figura *viśeṣokti*.<sup>577</sup> Para entender mejor esta figura, hay que recordar el significado de *mahilā*, de origen prácrito, lo que ayuda a dilucidar que el poema es la causa del desamor del amigo que lo ama. La palabra tiene una fuerte conexión con lo que se considera no ario con la palabra *mahala*, que significa “en el interior de la alcoba”. En suma, las acciones que se mueven en el poema son lo que causa de que el amigo no la ame y de que ella esté adelgazando como las mujeres *mahilā*.

Así pues, cuando se escribe un texto poético se puede adoptar cierto punto de vista, es decir, cierta relación con el tema. Estas son las actitudes líricas: se reconocen la enunciación lírica, el apóstrofe lírico y el lenguaje de la canción. Existe, en cierto modo, dentro del *Gāhāsattasāī*, una actitud de realismo: el *yo* está frente al *ello*, lo capta y lo expresa. Los poetas 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 constituido a través del mismo lenguaje (pues hay una invención del mundo, de la realidad del poeta en el texto) y, finalmente, como resultado de combinar las dos situaciones anteriores, se observa el detalle de la vida del poeta que sobresale de su realidad y a partir de ésta se inventa un mundo ficticio. En los poemas que componen el *Gāhāsattasāī*, los poetas le hablan a un *tú* o habla de un *tú* que se convierte en un desdoblamiento de sí mismo o desea serlo. Le hace observaciones, le reconviene y le aconseja. Los poetas líricos indios actúan con objetividad frente al *yo* y actúan sobre él. En el *Gāhāsattasāī*, se funden

---

<sup>577</sup>Banerjee, p. 158.

por completo y se vuelve al interior del lírico. Es la autoexpresión del estado de ánimo donde se vuelcan los sentimientos. Sin embargo, cuidan al transmitir o recrear los sentimientos y el estado de ánimo a través de las imágenes con la ayuda de las figuras retóricas, por ejemplo no dicen que están tristes o están contentos, sino crean esa tristeza o esa alegría en la poesía misma, gracias a la expresión del sentimiento del amor.

**Influencia y relevancia del *Gāhāsattasāī* en la poesía lírica sánscrita**

A continuación se analizará la causa por la que el *Gāhāsattasāī* se ha convertido en un clásico para los poetas posteriores a esta antología, aunque muchos autores no lo tomen así. Debe iniciarse con la aclaración de conceptos como “literatura” y “clásico”, a los ojos de la filología, lo que permitirá dilucidar cómo esta obra influye en la tradición lírica sánscrita, tanto en la forma como en el contenido.

Hablar de literatura representa un ejercicio histórico del término. Como casi todos los conceptos que expresan la actividad intelectual artística del hombre, la palabra “literatura” se presenta fuertemente afectada por el fenómeno de la polisemia, que hace difícil establecer y clarificar el concepto de literatura. Hay que considerar, en primer lugar, la etimología y la evolución semántica del vocablo “literatura”. El vocablo “literatura” es un derivado erudito del término latino *litteratura*, que, según Quintiliano,<sup>578</sup> es el calco del griego γραμματικη (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”, etcétera. Se puede afirmar que, fundamentalmente, fue éste el contenido semántico de “literatura” hasta el siglo XVIII e. c., ya se entendiese por *litteratura* a la ciencia en general, ya sea en forma más específica. La cultura del hombre de letras.<sup>579</sup>

El concepto “clásico”, que después se ligará con el concepto de literatura, presenta un campo semántico muy pronunciado y la polisemia resultante dificulta en extremo la tentativa 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

---

<sup>578</sup> *Inst. or.*, II, I, 4.

<sup>579</sup> Aguiar, pp. 11-12.

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*.<sup>580</sup> La expresión *classicus scriptor*, utilizada por este autor, expresa el concepto de escritor excelente y modelo. Se comprende fácilmente la transferencia del vocablo desde el 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 y corrección —sobre todo por la corrección lingüística— de sus obras, y ocupaba, por consiguiente, el primer plano en la república de las letras.<sup>581</sup>

En el bajo latín, *classicus* fue relacionado 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. Esto fue el sentido que “clásico” tuvo predominantemente durante los siglos XVII y XVIII e.c., aunque el significado primitivo de autor modelo y excelente no se haya perdido, pues está documentado en algunos textos franceses del siglo XVI e.c. Como durante siglos los autores leídos y comentados en las escuelas, así como los escritores considerados dignos de imitación, fueron preferentemente los griegos y latinos, no es extraño que el epíteto de “clásico” haya sido habitualmente concedido a estos escritores.<sup>582</sup>

En nuestros días el significado de “clásico” se centra básicamente en la literatura se hace la referencia a “las letras clásicas” o “literatura clásica”. Ya, desde Aulo Gelio se entendía por escritor clásico aquel que, sobre todo por la corrección de su lenguaje podía

---

<sup>580</sup> N. A., XIX, VIII.

<sup>581</sup> Aguiar, p. 320.

<sup>582</sup> Aguiar, p. 321.

---

ser tomado como modelo. Tal concepto de clásico se formó en la cultura helenística, cuando los filólogos alejandrinos escogieron, entre los autores griegos antiguos, a los que debían ser considerados como modelos, procediendo al establecimiento de *cánones* de autores según los grandes géneros literarios. Así concebido, el término clásico se identifica sustancialmente con la doctrina de que la creación literaria debe basarse en modelos, como también es el caso de la tradición literaria india, de los cuales se derivan la disciplina y las reglas para el logro de una obra perfecta.

Los grandes adversarios de esta concepción clásica de la literatura fueron siempre los *modernos*, es decir, los autores que, confiando en el progreso de la cultura y en el poder creador del hombre, 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*. Actualmente, 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 aquél 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 de clásico, 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 prácritas. Es obvio que el término clásico se basa predominantemente en motivos gramaticales, no en factores propiamente literarios o estilísticos. La designación de “clásico” se aplica habitualmente, sin ninguna discriminación, a todos los autores y obras de las literaturas griega, latina e india. Entre las razones que suelen aducirse en defensa de tal designación, se cuenta al equilibrio y a la

serenidad del espíritu griego, latino e indio. La literatura griega, la latina y la 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.<sup>583</sup>

Es preciso ejemplificar este concepto de “literatura clásica” en India recordando que una de las obras sánscritas que se ve influenciada por el *Gāhāsattasāī* es el *Āryāsaptaśatī*, del autor Govardhana, quien vivió en el siglo XII e.c. Esta colección de versos es una obra que muestra, desde el título, los setecientos versos (al igual que *Gāhāsattasāī*). Desde los primeros versos puede observarse claramente la influencia de una obra a otra. El verso introductorio del libro primero del *Gāhāsattasāī* es una invocación al dios Śiva (Paśupati); misma que hace Govardhana, en el verso VI:

*¡Saluden al crepúsculo ofreciendo agua a Paśupati, sobre la cual se refleja la cara de luna de Gaurī, como un símbolo enrojecido por la pasión igual que el loto (rojo) de la adoración!* (Hāla en el *Gāhāsattasāī*).<sup>584</sup>

*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.* (Govardhana en el *Āryāsaptaśatī*).<sup>585</sup>

En esta comparación hay que resaltar dos cosas: por un lado, el verso de Hāla, en *māhārāṣṭrī*, se encuentra Paśupati en vez de Śiva y en los dos versos aparece Gaurī; por el otro, lo que hace Govardhana es copiar la parte donde Hāla dice: “*saṃjñāsallāñjaliṃ*” (en sánscrito: *sandhyāsallāñjaliṃ namata*).<sup>586</sup> En el texto de Govardhana aparece la misma frase con el mismo significado: “*sandhyāsallāñjalim*”. Como se ha mencionado, para que una obra se considere un clásico, es necesario que ésta influya en los demás textos no sólo en la

<sup>583</sup> Anguiar, pp. 322-323.

<sup>584</sup> GS, I, 1.

<sup>585</sup> ĀS, I, 6.

<sup>586</sup> ¡Saluden al crepúsculo ofreciendo agua [...]

forma, sino también en el fondo. Es claro que el verso de Hāla está presente en el verso de Govardhana tanto en la forma como en el fondo.

Otro autor que se ve influenciado por el *Gāhāsattasāī* es Kalīdāsa, quien vivió antes del 472 e.c.<sup>587</sup> En su obra *Meghadūta*, existe un tema de suma importancia, que remite al *Gāhāsattasāī*. Se trata de la luna, que aparece como un símbolo importante en la poesía india. Cabe señalar que en este verso se presenta 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 *Gāhāsattasāī* es una obra que marcó el inicio de la lírica prácrita fuera del ámbito religioso, pues relata la vida común y corriente de las personas. Hāla dice:

*¡Oh luna, inmortal, diadema del firmamento, tilaka de la noche, sólo tócame con tus manos, con las cuales, poseído, seré tu favorito!* (Hāla).<sup>588</sup>

Al parecer Kalīdāsa repite la misma idea en su obra *Meghadūta* cuando se refiere al rostro de la mujer amada, utilizando una metáfora sobre la luna:

*“Fascinado de ver tu cuerpo sobre la 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 tus movimientos coquetos de tus cejas sobre las dulces olas del río; pero ¡oh mísero de mí! Ahora una simple cosa. Yo, apasionado, viví la existente semejanza”*.<sup>589</sup>

Otro verso del *Gāhāsattasāī* se refleja en el drama del autor Bhavabhūti, quien vivió alrededor del 725 e.c., durante el primer cuarto del siglo VIII e.c.<sup>590</sup> La obra de este autor, llamada *Mālatīmādhava*, también se ve influenciada por el *Gāhāsattasāī*. El verso que refleja la idea de la desesperación por el amor que no se halla en el corazón es el siguiente:

<sup>587</sup>Keith, p. 82.

<sup>588</sup>GS, I, 16.

<sup>589</sup>Me, II, 44.

<sup>590</sup>Warder, vol. IV, pp. 272-290.

*Su corazón es tu morada, sus ojos se posan en ti y cada parte de tu cuerpo se marchita con su ausencia, pues es lo que más amas.* (Mudra).<sup>591</sup>

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 refleja no sólo el cuerpo, sino también los sentidos. Bhavabhūti dice:

[...] *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 [...]*<sup>592</sup>

Un tema muy recurrente que se origina en el *Gāhāsattasāī* es la relación amorosa de los amantes en el lecho. Los amantes expresan sus sentimientos no sólo de alegría y placer, sino también de enojo:

*¡Oh amado, que finges dormir con tus ojos cerrados y que posees el vello corporal erizado cuando beso tus mejillas apasionadamente, hazme espacio (en tu lecho); no volveré a tardarme!* (Candrasvāmin).<sup>593</sup>

Uno de los autores más importante de la literatura sánscrita retoma este tema para darle un toque de viveza y sagacidad a su poesía. Se trata de Amaru o Amaruka. No se sabe con precisión quién es 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:

*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 querrela entre risas y abrazos.*<sup>594</sup>

<sup>591</sup>GS, I, 40.

<sup>592</sup>MM, I, 41.

<sup>593</sup>GS, I, 20.

<sup>594</sup>AS, 21.

Existen muchas formas de entender la literatura sánscrita a partir de la teoría literaria india y a partir de las obras clásicas como el *Gāhāsattasāī*. Ya en el mundo indio se comenzó a estudiar razonadamente la poesía y su composición. Las observaciones relativas a las obras literarias se convierten en un género que atrajo pronto la atención de los poetas, cosa explicable gracias a la lectura y la traslación de tópicos, formas y fondos de los textos que se consideran actualmente como clásicos. Esto no sólo fue importante para la vida social de India antigua sino también para el desarrollo de la literatura sánscrita y prácrita.

## IV. La lengua del *Gāhāsattasāī*

### Compendio gramatical comparativo entre el *māhārāṣṭrī* y el sánscrito

El *Gāhāsattasāī* del rey Hāla se conoce también como *Gāhākosa* (en sánscrito *Gāthāsaptasāī* que significa “los setecientos versos”). Esta colección de versos está escrita en prácrito *māhārāṣṭrī*. Por ello, es preciso analizar el contenido del *Gāhāsattasāī* no sólo desde la perspectiva social, cultural, poética (como las cuestiones extrínsecas), sino también desde la perspectiva de la lengua en que está escrita (como las cuestiones intrínsecas).

El término “prácrito” se entiende a partir de los gramáticos indios; quienes lo definen como una variedad de lenguas literarias que contienen características comunes entre sí. “Prácrito” deriva de la palabra *prākṛita*, de *prākṛiti* que significa “elemento”, “base”,<sup>595</sup> y de acuerdo con estos términos la base del sánscrito.<sup>596</sup> A este respecto, Hemacandra<sup>597</sup> dice que el sánscrito es la base de lo que se originó y lo que se deriva de él, a esto es lo que se le denomina lo contrario, es decir, “prácrito”.<sup>598</sup>

La historia del norte de India y la historia de las lenguas indoarias se podría convenientemente realizar a partir de tres periodos principales: lenguas antiguas, indoarias medias y modernas. Los textos del periodo antiguo o viejo indoario se representan en la literatura del *Ṛgveda*. A este periodo pertenecen también los dialectos hablados, sobre los cuales se basa la dicción poética de la épica, la más alta lengua literaria (sánscrito) de Pāṇini, de Patañjali y, posteriormente, de Kālidāsa.<sup>599</sup>

<sup>595</sup>Pujol, p. 582, col. I.

<sup>596</sup>Pischel, p. 1.

<sup>597</sup>Hemacandra nació en el año 1145 e.c., en la ciudad de Dhandūka, situada cerca de Ahmedabad. Es el autor de una gramática del prácrito llamada *Prākṛtavayākaraṇam*. Cfr. Nitti-Dolci, p. 155.

<sup>598</sup>P. V. I, 1.

<sup>599</sup>Conviene citar esta división periódica de las lenguas prácritas, que se seguirá para un mejor entendimiento histórico del desarrollo histórico de los prácritos. Woolner, p. 1.

Las lenguas del indoario medio está representado en la literatura por el *pāli* y los denominados prácritos. Estos prácritos comprenden todas las lenguas vernaculares que mantienen varios cambios fonéticos; también mantienen variaciones gramaticales y se diferencian totalmente del viejo indoario. Cuando los prácritos comenzaron a cambiar fonéticamente, se inicia una nueva etapa dentro de las gramáticas porque producen una nueva lengua similar a la que ya subsistía desde tiempos anteriores. El conocimiento de estos prácritos se centra en varios registros lingüísticos que se refieren a los diferentes lugares y espacios temporales donde se desarrollaron. Estos registros comprenden inscripciones, que también deben ser considerados como obras literarias. Entre las inscripciones conocidas se encuentran los edictos del rey Aśoka. La literatura abarca el canon *pāli* del oeste o el canon budista *hīnayāna*, el canon prácrito de los *jainas*,<sup>600</sup> la poesía lírica prácrita, la épica, la obras de teatro y las gramáticas prácritas.<sup>601</sup>

El desarrollo de los prácritos denominado moderno no se sabe con exactitud cuándo comenzó. Sin embargo, para su estudio, se ha puesto como base una clase de prácrito denominado *apabhraṃśa* descrito por Hemacandra en el siglo XII e.c., y algunos poemas escritos en las antiguas lenguas vernáculos. El poema más antiguo que se conoce en *hindī* es el *Prithi Rāj Rasau* de Chand Bardai de Lahore (aproximadamente 1200 e.c.).<sup>602</sup>

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 al tiempo y al lugar, b) el *pāli* del canon budista *hīnayāna* y otros trabajos budistas, como el

<sup>600</sup>Cfr. Jain Jagdischandra, *Prakrit Narrative Literature, Origin and Growth*, pp, 1-40.

<sup>601</sup>Woolner, p. 1-3.

<sup>602</sup>*Ibid.*

*mahāvamśa* y las narraciones de los *jātakas* (en los *jātakas* o las historias del nacimiento de Buda, los versos *gāha* preservan formas más arcaicas que la prosa), c) el lenguaje viejo de los *sūtras jainas*, d) los prácritos de las tempranas obras de teatro, como las de Aśvagoṣa, de las cuales se han encontrado en fragmentos provenientes de Asia Central.

- 2) Los prácritos medios incluyen: a) el *māhārāṣṭrī*, la lengua de la lírica del Decán que incluye al *Gāhāsattasāī* del rey Hāla, b) en pocas obras de teatro escritas en los diferentes prácritos (*śaurasenī*, *māgadhī*, etcétera) que se encuentran en la obras de Kālidāsa, así como sus sucesores y en las obras de los gramáticos,<sup>603</sup> c) los diferentes dialectos de los textos *jainas*, d) el *paśācī* que se utilizó en la obras *Bṛhatkathā* y que se conoce sólo en fragmentos que citan los gramáticos.
- 3) Los *apabhraṃśa* 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 y los gramáticos las han considerado refinadas y estereotipadas.<sup>604</sup>

El prácrito (incluyendo al *pāli*) fue todavía una lengua sintética porque mantiene un sistema de casos. El número de sus formas de casos y formas verbales tendieron a disminuirse y se convirtieron poco a poco en lenguas analíticas. El *pāli* y el viejo *ardhamāgadhī* conservan características lingüísticas que desaparecieron del *śaurasenī* y del *māhārāṣṭrī* de la poesía lírica y de las obras de teatro. Así, los prácritos comenzaron una ambigüedad que desembocó en lenguas analíticas de la India moderna. Sin embargo, debido a sus características morfológicas, y dada que está escrita en lengua *māhārāṣṭrī*, no

<sup>603</sup>Hay pocas obras de teatro escritas en prácrito. Sin embargo, estas obras se escribían en sánscrito y dentro de estas obras se incluyen textos en varios prácritos. Cfr. Jain, pp. 306-336.

<sup>604</sup>Woolner, p. 1-3.

se puede trabajar con la antología poética del *Gāhāsattasāī* si no se estudia a detalle algunos aspectos lingüísticos.

Para poder efectuar la lectura del texto en lengua *māhārāṣṭrī*, es preciso analizar primero algunos aspectos de su morfología gramatical. Cabe señalar que la gramática de esta lengua prácrita es muy similar a la gramática del sánscrito y es fácil encontrar una fuerte tendencia a simplificar la declinación en un solo grupo, los temas en *a*, y la conjugación a un solo esquema de verbos. El caso dativo desaparece y se asimila con el genitivo. El nominativo y acusativo plurales tienden a coincidir. 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 2. Los verbos *ātmandepada* sobrevivieron en el viejo prácrito pero después desaparecieron.<sup>605</sup> A continuación se describe las formas morfosintácticas del *māhārāṣṭrī* en comparación con las gramáticas del sánscrito.

Los fonemas del *māhārāṣṭrī* se podrían dividir en dos grandes grupos: “consonantes” y “vocales”.

#### MUDAS

	Sorda no-asp.	Sorda aspirada	Sonora no-asp.	Sonora aspirada	Sonora Nasal	Semivocal	Sibilante
Gutural	k	kh	g	gh	—	h	—
Palatal	c	ch	j	jh	—	—	—
Cerebral	ṭ	ṭh	ḍ	ḍh	ṇ	r	—
Dental	t	th	d	dh	—	l	s
Labial	p	ph	— <sup>606</sup>	bh	m	v	—

<sup>605</sup>Woolner, p. 7.

<sup>606</sup> En algunos textos se puede encontrar /b/ en lugar de /v/. Cfr. Ananthanarayana, p. 5.

A diferencia del sánscrito se perdieron gran parte de las nasales, las sibilantes y la semivocal /y/, el siguiente esquema ejemplifica los fonemas en sánscrito y su escritura:

MUDAS<sup>607</sup>

	Sorda no aspiradas	Sorda aspiradas	Sonora no aspiradas	Sonora aspiradas	Sonora nasales	Semivocálicas	Sibilantes
Guturales	क ka	ख kha	ग ga	घ gha	ङ ṅa	ह ha	: ḥ
Palatales	च ca	छ cha	ज ja	झ jha	ञ ña	य ya	श śa
Cerebrales	ट ṭa	ठ ṭha	ड ḍa	ढ ḍha	ण ṇa	र ra	ष ṣa
Dentales	त ta	थ tha	द da	ध dha	न na	ल la	स sa
Labiales	प pa	फ pha	ब ba	भ bha	म ma	व va	--

En el *māhārāṣṭrī*, se pueden encontrar las siguiente observaciones con respecto a las consonantes:

- 1) Todas las consonantes se utilizan al principio de una palabra, excepto /t/ y /d/ y /ḍh/ son raros, aunque puede ocurrir.
- 2) A mitad de palabra, las consonantes /t/, /kh/, /ṭh/ y /th/ no se encuentran, pero raramente se pueden encontrar /c/, /ch/, /j/, /jh/ y /ph/.
- 3) Las consonantes fuertes se pueden mezclar con alguna de las nasales, haciendo consonantes dobles.
- 4) Las consonantes aspiradas y no aspiradas aparecen en la mitad de palabra.
- 5) Las consonantes nasales y de /v/, /l/ y /s/ son medianamente posibles dentro de la misma palabra.
- 6) Sólo la /m/ aparece al final de la palabra, pero depende de la terminación del caso.<sup>608</sup>

<sup>607</sup> Antoine, p. 1.

El caso anterior de las consonantes se puede ilustrar mediante los siguientes ejemplos:

Sorda y sonora no aspiradas /k/ y /g/:

Inicial: /kaa/ “hecho”; /kaham/ “cómo”

/gaā/ “ido”; /geham/ “casa”

Media: /-kavvam/ “poesía”; /-gīvā/ “cuello”

/sakaa-/ “con el cabello”

/maragaa/ “esmeralda”

Consonante doble: /mukkam/ “esmeralda”; /maggo/ “camino”

Consonante con nasal: /vamka/ “sinuoso”; /bhvamga/ “serpiente”

/c/ y /j/:

Inicial: /carai/ “él se mueve”; /jarā/ “vejez”; /cāo/ “arco”; /jāva/ “hasta ahora”

Consonante doble: /vacca/ “ve” (imperativo 2ª persona singular)

/vijjū/ “relámpago”;

Media: /-citte/ “en la mente”; /-jāā/ “esposa”

Consonante con nasal: /kamcua/ “blusa”; /bhumjasu/ “alégrate” (imperativo 2ª persona singular)

/ṭ/ y /ḍ/:

Inicial: únicamente /ḍ/ /ḍahai/ “él quema”

Media: únicamente /ḍ/ /-paḍimā/ “imagen”; /vaḍa-/ “árbol banya”; cambio de la consonante media /ḍ/ a la consonante /ḷ/ /garuḍa/ = /garuḷa/

Con una nasal: /veṇṭa/ “tallo”; /maṇḍala/ “círculo”

---

<sup>608</sup> Pischel, pp. 60-68.

/t/ y /d/:

Inicial: /taha/ “así”; /deva/ “dios” /tumam/ “tú”; /daṭṭham/ “visto”

Media: /-taru-/ “árbol”; /-deha-/ “cuerpo”; /-tala-/ “final”; /-damsaṇa/ “vista”

Reduplicación de la misma consonante: /putti/ “hija”; /chiddam/ “agujero”; /rittā/ “perdido”;

/ṇiddā/ “sueño”

Consonante con nasal: /cimtei/ “él piensa”; /rumda/ “vasto”

/p/:

Inicial: /pio/ “amante”; /puṇo/ “una vez más”;

Media: /-paḍimā-/ “imagen”; /kāpurisa/ “mala persona”;

Consonante doble: /sappo/ “serpiente”

Consonante con nasal: /jampai/ “él habla”

Sorda y sonora aspirada:

/kh/ y /gh/:

Inicial: /khara-/ “cruel”; /khala/ “pícaro”; /ghara/ “casa”; /gholai/ “él rueda”

Media: /-ghaṇa-/ “firme”;

Consonante sorda gutural no aspirada y aspirada: /bhikkhu-/ “mendicante”; /-aggha-/ “agua que se le da al huésped”

Consonante con nasal: /-samgha-/ “grupo”

/ch/ y /jh/:

Inicial: /chittam/ “tocado”; /jhatti/ “una vez”; /chaṇo/ “momento”; /jhaṇa-/ “tintineo”

Media: /-chāhi/ “sombra”; /-jhaṇai/ “él tintinea”

Consonante sorda palatal no aspirada y aspirada: /accheram/ “sorpresa”; /ujjhasi/ “son llevados”

Consonante con nasal: /samjhā/ “crepúsculo”

/ṭh/ y /ḍh/:

Inicial: /ṭhiam/ “estado”; /ḍhakkam/ “tambor”

Media: /paḍhium/ “leer”; /daḍha-/ “firme”

Consonante sorda cerebral no aspirada y aspirada: /puṭṭhim/ “espalda”; /vaḍḍhai/ “él incrementa”

Consonante con nasal: /gaṇṭhi/ “nudo”; /saṇḍho/ “eunuco”

/th/ y /dh/:

Inicial: /thavei/ “él pone”; /dhāvai/ “él corre”; /thaṇa/ “seno”; /dhaṇum/ “arco”

Media: /-dhoam/ “pálido”; /-dhārā-/ “arroyo”

Consonante sorda dental no aspirada y aspirada: /attha-/ “riqueza”; /vuddha/ “Buddha”

Consonante con nasal: /jāṇanti/ “ellos conocen”; /camda-/ “luna”

/ph/ y /bh/:

Inicial: /phalai/ “él fructifica”; /bhamai/ “él pregunta”; /phariso/ “toque”, /bhamaro/ “miel”

Media: /-phala-/ “fruta”; /-bhamgura/ “transitorio”

Consonante sorda labial no aspirada y aspirada: /puppham/ “flor”

Consonante con nasal: /sambhāva/ “buena naturaleza”; /sambharaṇa/ “recuerdo”

Nasales: En el *māhārāṣṭrī*, no existen los fonemas nasales gutural, palatal y dental siempre se encuentran en grupos consonánticos; pues se consideran una variante de la nasal labial /m/.

/ṇ/ y /m/:

Inicial: /ṇāha/ “protector”; /ṇa/ “partícula negativa no”; /mā/ “partícula prohibitiva”; /mālā/ “guirnalda”

Media: /maṇo/ “mente”; /viṇā/ “sin”; /sama-/ “igual”; /dumo/ “árbol”

Consonante doble: /dhaṇṇā/ “bienaventurado”; /dhamma-/ “virtud”

Final: /m/ /talam/ “final”; /ciram/ “por largo tiempo”

Semivocales:

Inicial: /rakkhai/ “él protege”; /likkhae/ “es escrito” /ravo/ “sonido”; /lehe/ “en la carta”; /vijjū/ “relámpago”; /visam/ “veneno”

Media: /karam/ “mando”; /jalam/ “agua”; /ghariṇī/ “esposa”; /pulimdī/ “mujer de una tribu”; /jave/ “en un apuro”; /kuviā/ “enfadado”

Consonante doble: /kallam/ “al siguiente día”; /savvam/ “todo”

Consonante nasal: /cumvai/ “él besa”

Sibilantes /s/ y /h/ (/h/ también se agrupa bajo este encabezado porque corresponde a la aspiración de la sibilante)

Inicial: /sattī/ “fuerza”; /hattha/ “mano”; /suham/ “placer”; /horam/ “hora”

Media: /hāso/ “sonrisa”; /rasai/ “rugir”; /vāha-/ “cazador”, /vahai/ “él lleva”

Grupo consonántico: sólo /s/ /kassa/ “de quien”; /rassī/ “cuerda”; /uṇha-/ “calor”; /gimha-/ “verano”; /soṇhā/ “nuera”; /vimhao/ “sorpresa”; /alhādo/ “alegría”<sup>609</sup>

En cuanto al uso de las vocales en el *māhārāṣṭrī*, existen las siguientes vocales simples y diptongos, al igual que en el sánscrito, con algunas excepciones. Sin embargo, a

<sup>609</sup>Ananthanarayana, pp. 6-10.

diferencia del sánscrito, en el *māhārāṣṭrī*, se perdieron dos vocales vibrantes<sup>610</sup> y dos de los diptongos.<sup>611</sup>

En el alfabeto sánscrito, existen trece vocales que se dividen en vocales simples y diptongos. Cada vocal simple, excepto la última, tiene una forma corta y otra forma larga.<sup>612</sup>

*Vocales simples:*

Corta: अ a, इ i, उ u, ऋ ṛ y ॠ ṝ

Largas: आ ā, ई ī, ऊ ū y ऋ ṝ

*Diptongos:*

ए e, ऐ ai, ओ o y औ au

En cambio, en el *māhārāṣṭrī* se encuentran las vocales simples del sánscrito tanto largas como breves, pero no desaparecen las dos vocales vibrantes /ṛ/ y /ṝ/ y de los diptongos del sánscrito sólo se conservan dos y se pierden /au/ y /ai/:<sup>613</sup>

*Vocales simples:*

/a/, /ā/, /i/, /ī/, /u/, /ū/,

*Diptongos:*

/e/ y /o/

El uso de las vocales en el *māhārāṣṭrī* requiere de las siguientes observaciones:

1. Todas las vocales pueden iniciar una palabra, pero la /ū/ es rara.
2. Todas las vocales pueden ir a la mitad de una palabra.
3. Todas las vocales pueden terminar una palabra, pero las largas son raras.

<sup>610</sup>Vibrante se define como un sonido articulado producido cuando un órgano articulador, generalmente la lengua golpea contra una superficie firme de la boca, una sola vez. Richards, p. 440.

<sup>611</sup>Woolner, p. 25.

<sup>612</sup>Antoine, p. 1.

<sup>613</sup>En *māhārāṣṭrī*, este diptongo sólo se conservó en una sola palabra, la interjección oh: /ai/. Pischel, p. 68.

4. Antes de los grupos consonánticos y de las consonantes dobles siempre aparecen las vocales cortas y las largas no aparecen.<sup>614</sup>

Se pueden citar los siguientes ejemplos:

/a/ y /ā/:

/amiam/ “néctar”, /āṇamti/ “ellos conocen”; /hasijjai/ “es reído”; /hāso/ “sonrisa”; /ṇa/ “partícula negativa, no”; /mā/ “partícula prohibitiva”; /ajja/ “hoy”; /ajjā/ “venerable”

/i/ y /ī/:

/iṇam/ “ese, esa, eso”; /īsam/ “envidia”; /tarai/ “él atraviesa”; /taṇuī/ “delgado”; /lihai/<sup>615</sup> “él lame”; /dīvao/ “lámpara”

/u/ y /ū/:

/ua/ “ve”; /muha/ “rostro”; /pūriā/ “realizado” /suṇasu/ “imperativo, 2ª persona singular, escucha”; /sāsū/ “suegra”; en algunas palabras la sonante del sánscrito /ṛ/ se sustituye por /u/ en el *māhārāṣṭrī*; /ṇihua/ “firme” = *nibhrta* en sánscrito.<sup>616</sup>

/e/ y /o/:

Estos dos 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.<sup>617</sup>

/e/ /mettam/ “sólo”; /eṇhim/ “ahora”; /ei/ “él va”; /ṇeha-/ “afecto”; /gaṇe/ “en el cielo”

<sup>614</sup>Ananthanarayana, pp. 10-11.

<sup>615</sup>Es claro que en *māhārāṣṭrī* el diptongo /ai/ no existe, pero cuando se encuentra /a/ con /i/ se distinguen fonéticamente y morfológicamente, porque la /i/ es la terminación o el tema de la palabra.

<sup>616</sup>Woolner, p. 25.

<sup>617</sup>Ananthanarayana, p. 11.

/o/ /doccam/ “la función de un sirviente”; /poṭṭa-/ “estómago”; /osarai/ “él desaparece”; /gorī/ “Gauri”; /hāso/ “sonrisa”.<sup>618</sup>

### *La división silábica*

La división silábica del sánscrito es similar a la división silábica del *māhārāṣṭrī*. Pero pueden citarse las siguientes observaciones para el *māhārāṣṭrī*:

1. Una vocal sola constituye una sílaba.
2. Antes de vocal, una consonante forma parte de la sílaba.
3. Una consonante intervocálica va con la siguiente vocal, lo que la convierte en otra sílaba. Por ejemplo, /meho/ está compuesta por dos sílabas /me-ho/.
4. Para la primera consonante de un grupo de consonantes dobles intervocálicas, la primera pertenece a la penúltima sílaba y la segunda consonante a la última sílaba. Por ejemplo, /maggo/ contiene dos sílabas: /mag-go/. Ocurre lo mismo con los grupos consonánticos: /amto/ = /am-to/.
5. La consonante final siempre pertenecerá a la última sílaba. Por ejemplo, /muham/ está compuesta por dos sílabas /mu-ham/.<sup>619</sup>

En consecuencia, a continuación se presenta una breve historia fonética entre el sánscrito y el *māhārāṣṭrī*, que se puede utilizar como un glosario simplificado:

<i>māhārāṣṭrī</i>	sánscrito	<i>māhārāṣṭrī</i>	sánscrito	significado
/kh/	/kh/	khara-	khara-	cruel
/kh/	raro /k/	khujja-	kubja-	sinuoso

<sup>618</sup>Pischel, pp. 60-161.

<sup>619</sup>Ananthanarayana, p. 12.

/kh/	/kṣ-/	khamā	kṣamā	paciencia
/g/	/g/	gaṇa-	gagana-	cielo
/g/	/gr- <sup>620</sup>	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
/jh/	/dhy/	samjhā	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/	ḍhakkam	ḍhakka-	tambor grande
/ḍh/	raro /th/	paḍhama-	prathama-	primero
/ḍh/	/ṭh/	paḍhium	paṭhitum	leer
/ṇ/	/ṇ/	ṇāī	nadī	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

<sup>620</sup>Para Ananthanarayana, en vez de usar g < gr, después p < pr, b < br, etcétera. En el *māhārāṣṭrī*, cuando la /r/ se alterna con otra consonante se pierde. Cfr. Ananthanarayana, p. 13.

/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	Cupido
/v/	/-p-/	diṇavai	dinapati-	Sol
/v/	/br-/	vamha-	brahma-	Brahma
/s/	/s/	hāso	hāsa	risa
/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-/	mukkam	muktam	liberado
/-kk-/	/-kr-/	sakko	śakraḥ	Indra
/-kk-/	/-kv-/	pikkam	pikvam	momento
/-kk-/	/-tk-/	ukkerō	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-	dīrghaḥ	largo
/-ggh-/	/-rghy-/	aggha-	arghya-	agua
/-cc-/	/-ty-/	saccam	satyam	verdad
/-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-	drṣṭiḥ	señal

/-ṭṭh-/	/-ṣṭh-/	puṭṭhim	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-	viṣṭṛta	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
/-pp-/	/-lp-/	appa-	alpa-	pequeño
/-pph-/	/-ṣp-/	puppham	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-/	/-ṇṇ-/	kaṇṇa-	kaṇṇa-	oído
/-ṇh-/	/-kṣṇ-/	tiṇham	tīkṣṇam	afilado
/-ṇh-/	/-śn-/	paṇho	praśna-	pregunta
/-ṇh-/	/-ṣṇ-/	uṇha-	uṣṇa-	calor
/-ṇh-/	/-sn-/	ṇhāṇam	snānam	baño
/-mp-/	/-lp-/	jampai	jalmpati	parlotear
/-mm-/	/-nm-/	vammaho	manmathaḥ	Cupido
/-mm-/	/-my-/	sommo	saumyaḥ	agradable
/-mm-/	/-rm-/	kammo	karma-	trabajo
/-mh-/	/-ṣm-/	gimha	grīṣma	verano
/-mh-/	/-hm-/	vamha-	brahma-	Brahma
/-ll-/	/-ly-/	kallam	kalyam	siguiente día
/-vv-/	/-rv-/	savvam	sarvam	todo
/-vv-/	/-vy-/	kavvam	kāvyam	poema
/-ss-/	/-ts-/	ussuo	utsukaḥ	impaciente
/-ss-/	/-śm-/	rassī	raśmiḥ	cuerda
/-ss-/	/-śy-/	avassam	avaśyam	ciertamente
/-ss-/	/-śv-/	asso	aśvaḥ	caballo
/-ss-/	/-ṣv-/	maṇussa-	maṇuṣyaḥ	hombre
/-ss-/	/-sy-/	tassa	tasya	de este
/a/	/a/	pasu-	paśu-	animal
/a/	/ā/	kavvam	kāvyam	poema
/a/	raro /ā/	taha	tathā	así

/a/	raro /i/	ia	iti	de este modo
/a/	raro /u/	garu-	guru-	pesado
/a/	/ṛ/	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/	puṭṭhim	prṣṭham	espalda
/i/	muy raro /u/	puriso	puruṣaḥ	hombre
/i/	muy raro /e/	diara-	devara-	cuñado
/i/	/ṛ/	amiam	amṛtam	néctar
/ī/	/ī/	dīvao	dīpaka-	lámpara
/u/	/u/	muham	mukham	cara
/u/	/ū/	uddham	ūrdhvam	encima de
/u/	/ṛ/	pāuam	prākṛtam	prácrito
/ū/	/ū/	rūam	rūpam	forma
/e/	/e/	teṇa	tena	con (por) él
/e/	raro /a/	sejjā	śayyā	cama
/e/	raro /ī/	eriso	īḍṣaḥ	de este tipo
/e/	/ū/	neura-	nūpura-	cadenita
/e/	/ai/	kelāso	kailāsaḥ	monte Kailās
/o/	/o/	rosa-	roṣa-	enojado
/o/	/au/	gori-	gauri-	Gauri

/o/	/va/	do-	dva-	dos
-----	------	-----	------	-----

### Morfología

En el *māhārāṣṭrī*, se pueden distinguir varios tipos de palabras, de las cuales hay cuatro tipos que se identifican con la flexión de los morfemas (sustantivos, pronombres, adjetivos y verbos) y tres tipos que no permiten la flexión de los morfemas (adverbios, preposiciones e interjecciones). Hay flexión de los morfemas: la flexión nominal, que se relaciona con los “sustantivos, pronombres y adjetivos”, y la flexión verbal, que se relacionan con los “verbos”. Esta flexión de morfemas se refleja en el cambio del último elemento dentro de las palabras, lo que se denomina “caso”. Dicho de otra forma, la flexión del morfema expresa la función que está desempeñando la palabra dentro de la oración. La parte a la que se le adhiere la flexión se le llama “base o raíz”. Existen palabras que se añaden a esta base y se les conoce como “prefijos”, pues se colocan antes de la “base”. A las palabras que contienen más de una “base”, se les conocen como “compuestos”. Ni la “base” ni la flexión del morfema puede mantener una forma libre o independiente. Sin embargo, la segunda clase de palabras conocidas como indeclinables se expresan de manera independiente dentro de la oración, porque no se marcan con morfemas que se se representan por los casos.<sup>621</sup>

En el *māhārāṣṭrī*, la flexión nominal se marca por un determinado número de casos y, en pocos ejemplos, la distinción del género es muy clara. La inflexión verbal se marca por el número y la persona. Existen dos números: singular y plural,<sup>622</sup> y siete casos:

<sup>621</sup>Ananthanarayana, p. 22.

<sup>622</sup>A diferencia del sánscrito, que tiene dual, el *māhārāṣṭrī* (en general en todos los prácritos) se perdió el número dual excepto para la declinación del numeral dos. *Cfr.* Woolner, p. 32.

nominativo, acusativo, instrumental, ablativo, genitivo, locativo y vocativo y tres géneros: masculino, femenino y neutro.<sup>623</sup>

*Comentarios generales del māhārāṣṭrī:*

1. El vocativo singular se considera como la base a la cual la flexión nominal se le adhieren las terminaciones de caso, tanto en el número singular como en el 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.<sup>624</sup>
3. Los tres temas (-a, -i y -u) cubren la mayoría de los sustantivos.
4. En el femenino, no existe una 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.<sup>625</sup>
6. Los sustantivos en tema en -u se declinan de manera similar a los sustantivos con el tema en -i.<sup>626</sup>
7. Las consonantes finales de los sustantivos y adjetivos, dentro de la declinación, se pierden.<sup>627</sup>

<sup>623</sup>El sánscrito mantiene ocho casos: nominativo, acusativo, instrumental, dativo, ablativo, genitivo, locativo y vocativo. En el *māhārāṣṭrī*, el caso dativo se asimiló en el caso genitivo, es decir, utilizan la misma terminación. Sin embargo, en las gramáticas de prácrito (incluyendo la del *māhārāṣṭrī*) el caso dativo sí aparece. *Cfr.* Pischel, p. 291.

<sup>624</sup>El tema se refiere a la vocal que prevalece como característica en toda la flexión nominal.

<sup>625</sup>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) conocidos como casos oblicuos, tienen las mismas terminaciones tanto en los sustantivos masculinos como en los neutros. *Cfr.* Antoine, p. 9.

<sup>626</sup>Ananthanarayana, p. 22.

<sup>627</sup>Pischel, p. 284.

8. La gran mayoría de los sustantivos en el *māhārāṣṭrī* se clasifica y se declina de la siguiente manera: a) masculinos y neutros con tema en -a; b) masculinos y neutros con temas en -i y -u; c) femeninos con los temas en -ā, -ī, -ī, -u y -ū.<sup>628</sup>

Es preciso ilustrar estos temas con algunos ejemplos:

Declinación de *putra m.* (hijo) y de *phala n.* (fruto) en sánscrito:

Caso	Singular	Dual	Plural	Singular	Dual	Plural
Nominativo	putraḥ	putrau	putrāḥ	phalam	phale	phalāni
Acusativo	putram	putrau	putrān	phalam	phale	phalāni
Instrumental	putrena	putrābhyām	putraiḥ	phalena	phalābhyām	phalaiḥ
Dativo	putrāya	putrābhyām	putrebhyaḥ	phalāya	phalābhyām	phalebhyaḥ
Ablativo	putrāt	putrābhyām	putrebhyaḥ	phalāt	phalābhyām	phalebhyaḥ
Genitivo	putrasya	putrayoḥ	putrānām	phalasya	phalayoḥ	phalānām
Locativo	putre	putrayoḥ	putreṣu	phale	phalayoḥ	phaleṣu
Vocativo	putra	Putrau	putrāḥ	phalam	phale	phalāni

Declinación de *putto m.* (hijo) y de *phala n.* (fruto) en *māhārāṣṭrī*:

Caso	Singular	Plural	Singular	Plural
Nominativo	putto	puttā	phalam	phalāi
Acusativo	puttaṃ	puttā o putte	phalam	phalāi
Instrumental	putteṇa	puttehi (ṃ)	phaleṇa	phalehi (ṃ)
Dativo <sup>629</sup>	puttāa	_____	phalāa	_____
Ablativo	puttāo, puttāu o puttā	puttāhi, puttāhiṃto o puttatto	phalāo, phalāu o phalā	phalāhi, phalāhiṃto o phalatto
Genitivo	puttassa	puttāṇaṃ	phalassa	phalāṇaṃ
Locativo	putte o puttammi	puttesu(ṃ)	phale o phalammi	phalesu(ṃ)
Vocativo <sup>630</sup>	putta	puttā	phalam	phalāi

<sup>628</sup>Woolner, p. 33.

<sup>629</sup>Para Ananthanarayana, el caso dativo en singular no cabe dentro de su esquema de declinación. Sin embargo, Pischel y Woolner sí lo ponen, por lo tanto se tomará a estos dos últimos como base para el esquema de la declinación en el *māhārāṣṭrī*.

Declinación de *mālā f.* (guirnalda) en sánscrito:<sup>631</sup>

Caso	Singular	Dual	Plural
Nominativo	mālā	māle	mālāḥ
Acusativo	mālām	māle	mālāḥ
Instrumental	mālayā	mālābhyām	mālābhiḥ
Dativo	mālayai	mālābhyām	mālābhyaḥ
Ablativo	mālāyāḥ	mālābhyām	mālābhyaḥ
Genitivo	mālāyāḥ	mālayoḥ	mālānām
Locativo	mālāyām	mālayoḥ	mālāsu
Vocativo	māle	māle	mālāḥ

Declinación de *mālā f.* (guirnalda) en *māhārāṣṭrī*:

Caso	Singular	Plural
Nominativo	mālā	mālāo
Acusativo	mālāṃ	mālāo
Instrumental	mālāe	mālāhi (ṃ)
Dativo <sup>632</sup>	—	—
Ablativo <sup>633</sup>	mālāo	mālāhiṃto o mālāsuṃto
Genitivo	mālāe	mālāṇa (ṃ)
Locativo	mālāe	mālāsu <sup>634</sup>
Vocativo	māle <sup>635</sup>	mālāo

<sup>630</sup>Sólo Pischel mantiene el caso vocativo dentro de su esquema de declinación del *māhārāṣṭrī*. Cfr. Pischel p. 291.

<sup>631</sup>Antoine, p. 33.

<sup>632</sup>Para Pischel, sólo en el prácrito *ardhamagadhi* tiene dativo singular en el femenino *mālāe*. Cfr. Pischel, p. 304.

<sup>633</sup>Para Woolner y Ananthanarayana no hay ablativo plural. Sin embargo, para Pischel sí lo hay. Cfr. Pischel p. 305.

<sup>634</sup>En el locativo plural, tanto el sánscrito como el *māhārāṣṭrī* mantienen la misma forma.

<sup>635</sup>De igual manera, el vocativo singular es igual, tanto en sánscrito como en *māhārāṣṭrī*.

Declinación de agni *m.* (fuego) en sánscrito:<sup>636</sup>

Caso	Singular	Dual	Plural
Nominativo	agniḥ	agnī	agnayaḥ
Acusativo	agnim	agnī	agnīn
Instrumental	agninā	agnībhyām	agnibhiḥ
Dativo	agnaye	agnībhyām	agnibhyaḥ
Ablativo	agneḥ	agnībhyām	agnībhyaḥ
Genitivo	agneḥ	agnyoḥ	agnīnām
Locativo	agnau	agnyoḥ	agniṣu
Vocativo	agne	agnī	agnayaḥ

Declinación de aggi *m.* (fuego) en *māhārāṣṭrī*:

Caso	Singular	Plural
Nominativo	aggi o aggiṃ	aggiṇo
Acusativo	aggiṃ	aggiṇo
Instrumental	aggiṇā	aggiḥi (ṃ)
Dativo <sup>637</sup>	———	———
Ablativo <sup>638</sup>	aggio	aggiḥimto o aggiṣumto
Genitivo	aggissa o aggiṇo	aggiṇaṃ
Locativo	aggimmi	aggiṣu
Vocativo <sup>639</sup>	aggi o aggi	aggiṇo

<sup>636</sup> Antoine, p. 23.

<sup>637</sup> En este tema, no hay dativo. *Cfr.* Pischel, p. 308.

<sup>638</sup> El ablativo tiene otras formas en el singular: aggiu, aggiṇo y en el plural: aggiḥimto. *Cfr.* Pischel p. 308.

<sup>639</sup> El vocativo singular mantiene dos formas en una larga y otra breve.

Los femeninos terminados en -i, como /devi/ (diosa), se declinan igual que /aggi/, con la diferencia de que en el instrumental, en el genitivo y en el locativo singulares tienen la forma *devie*. En el nominativo y acusativo plurales, se declina como *devīo*.<sup>640</sup>

Declinación de *vadhū f.* (novia) en sánscrito.<sup>641</sup>

Caso	Singular	Dual	Plural
Nominativo	vadhū	vadhvau	vadhvaḥ
Acusativo	vadhūm	vadhvau	vadhūḥ
Instrumental	vadvā	vadhūbhyām	vadhūbhiḥ
Dativo	vadvai	vadhūbhyām	vadhūbhyaḥ
Ablativo	vadvāḥ	vadhūbhyām	vadhūbhyaḥ
Genitivo	vadvāḥ	vadhvoḥ	vadhūnām
Locativo	vadvām	vadhvoḥ	vadhūṣu
Vocativo	vadhu	vadhvau	vadhvaḥ

Declinación de *vahū f.* (novia) en *māhārāṣṭri*.<sup>642</sup>

Caso	Singular	Plural
Nominativo	vahū	vahūo
Acusativo	vahūṃ	vahūo
Instrumental	vahūe	vahūhi (ṃ)
Dativo <sup>643</sup>	—	—
Ablativo <sup>644</sup>	vahūo	vahūhiṃto o vahūṣṃto
Genitivo	vahūe	vahūṇaṃ

<sup>640</sup> Ananthanarayana, p. 26.

<sup>641</sup> Antoine, p. 48.

<sup>642</sup> El tema -u, tanto en masculino como en neutro, se distingue del instrumental, del genitivo y del locativo singulares y plurales. *Cfr.* Ananthanarayana, p. 26.

<sup>643</sup> En este tema, no hay dativo. *Cfr.* Pischel, p. 309.

<sup>644</sup> El ablativo tiene otras formas en el singular: *aggiu*, *aggiṇo* y en el plural: *aggihiṃto*. *Cfr.* Woolner p. 35.

Locativo	vahūe	vahūsu
Vocativo <sup>645</sup>	vahu	vahūo

Algunas otras palabras se declinan de diferente manera. Los sustantivos con tema -ṛ en sánscrito son de parentesco y agentes, en el *māhārāṣṭrī* se pierde este tema y se declina diferente, pero siguen siendo sustantivos de parentesco y agentes.<sup>646</sup>

Declinación de pitā *m.* (padre) y de mātā *f.* (madre) en sánscrito:<sup>647</sup>

Caso	Singular	Dual	Plural	Singular	Dual	Plural
Nominativo	pitā	pitarau	pitaraḥ	mātā	mātarau	mātarah
Acusativo	pitaram	pitarau	pitṛṇ	mātaram	mātarau	mātrḥ
Instrumental	pitṛā	pitṛbhyām	pitṛbhiḥ	mātrā	mātrbhyām	mātrbhiḥ
Dativo	pitre	pitṛbhyām	pitṛbhyaḥ	mātre	mātrbhyām	mātrbhyaḥ
Ablativo	pituh	pitṛbhyām	pitṛbhyaḥ	mātuḥ	mātrbhyām	mātrbhyaḥ
Genitivo	pituh	pitroḥ	pitṛṇām	mātuḥ	mātroḥ	mātrṇām
Locativo	pitari	pitroḥ	pitṛṣu	mātari	mātroḥ	mātrṣu
Vocativo	pitā	pitarau	pitaraḥ	mātar	mātarau	mātarah

Declinación de piu *m.* (padre) y de māā *f.* (madre) en *māhārāṣṭrī*:<sup>648</sup>

Caso	Singular	Plural	Singular	Plural
Nominativo	piā	piaro	māā	māāo
Acusativo	piaram	piaro/ piuṇo	māaraṃ	_____ <sup>649</sup>
Instrumental	piuṇa	piūhi (ṇ)	māāe	māāhi (ṇ)
Dativo <sup>650</sup>	_____	_____	_____	_____
Ablativo <sup>651</sup>	_____	_____	_____	_____
Genitivo	piuṇo	piūṇaṃ	māāe	māāṇa(ṇ)

<sup>645</sup>El vocativo singular mantiene las mismas formas que en el sánscrito.

<sup>646</sup>Pischel, p. 318.

<sup>647</sup>Antoine, pp. 43-44.

<sup>648</sup>Ananthanarayana, p. 26.

<sup>649</sup>La declinación de māā carece de acusativo plural. *Cfr.* Ananthanarayana, p. 26.

<sup>650</sup>Este modelo de declinación carece de dativo, tanto en el singular como en el plural. *Cfr.* Pischel, p. 318.

<sup>651</sup>Este modelo de declinación carece de ablativo, tanto en el singular como en el plural. *Cfr.* Pischel, p. 318.

Locativo <sup>652</sup>	_____	piūsu (ṃ)	māāe	māāsu
Vocativo	piā	piaro	māā	māāo

La distinción, que el sánscrito hace entre los sustantivos agentes y los sustantivos de parentesco, también se mantiene en el *māhārāṣṭrī*. En el nominativo y acusativo singulares y nominativos plurales, los sustantivos mantienen sus paradigmas de declinación igual que el sánscrito. Existe, pues, un cambio vocálico de la /r/ a /l/ u /o/.<sup>653</sup>

### *Pronombres*

En el *māhārāṣṭrī*, la declinación de los pronombres sigue la misma que en sánscrito, pero mantienen su propio modelo de declinación. La distinción de la persona se indica únicamente en el pronombre personal.<sup>654</sup>

Declinación del pronombre de primera persona *asmad* (yo) en sánscrito:<sup>655</sup>

Caso	Singular	Dual	Plural
Nominativo	aham	āvām	vayam
Acusativo	mām (mā)	āvām (nau)	asmān (naḥ)
Instrumental	mayā	āvābhyām	asmābhiḥ
Dativo	mahyam (me)	āvābhyām (nau)	asmabhyam (naḥ)
Ablativo	mat	āvābhyām	asmat
Genitivo	mama (me)	āvāyoḥ (nau)	asmākam (naḥ)

<sup>652</sup>Tanto para Pischel como para Woolner y Ananthanarayana, piu carece del locativo singular. Sin embargo, mantiene la forma del plural.

<sup>653</sup>Pischel, p. 318.

<sup>654</sup>Ananthanarayana, p. 26.

<sup>655</sup>Antoine, p. 58.

Locativo	mayi	āvāyoḥ	asmāsu
----------	------	--------	--------

Declinación del pronombre de primera persona *ahaṃ* (yo) en *māhārāṣṭrī*:<sup>656</sup>

Caso	Singular	Plural
Nominativo	ahaṃ	amhe
Acusativo	mamaṃ	amhe, ṇo
Instrumental	mae	amhehiṃ
Dativo	—————	—————
Ablativo	mamāo <sup>657</sup>	amhatto, amhāhiṃto, amhesuṃto, mamatto
Genitivo	mama, majjha, maha, me	amhāṇaṃ, ṇo
Locativo	maī, mamammi	amhesu

Declinación del pronombre de la segunda persona *yuṣmat* (tú) en sánscrito:<sup>658</sup>

Caso	Singular	Dual	Plural
Nominativo	tvam	yuvām	yūyam
Acusativo	tvām (tvā)	yuvām (vām)	yuṣmān (vaḥ)
Instrumental	tvayā	yuvābhyām	yuṣmābhiḥ
Dativo	tubhyam (te)	yuvābhyām (vām)	yuṣmabhyam (vaḥ)
Ablativo	tvat	yuvābhyām	yuṣmat
Genitivo	tava (te)	yuvayoḥ (vām)	yuṣmākam (vaḥ)
Locativo	tvayi	yuvayoḥ	yuṣmāsu

<sup>656</sup> Ananthanarayana, p. 27.

<sup>657</sup> Para Ananthanarayana, el *māhārāṣṭrī* no tiene ablativo, tanto singular como plural. Sin embargo, Pischel menciona que sí lo tiene. *Cfr.* Pischel, p. 344. Woolner pone estas formas de ablativo como una posibilidad. *Cfr.* Woolner, p. 40. Por lo que conviene seguir los lineamientos de Pischel.

<sup>658</sup> Antoine, p. 58.

Declinación del pronombre de primera persona *yuṣmat* (tú) en *māhārāṣṭrī*:<sup>659</sup>

Caso	Singular	Plural
Nominativo	tumaṃ	tumhe
Acusativo	tumaṃ	tumhe, vo
Instrumental	tue	tumhehiṃ
Dativo	_____	_____
Ablativo	tumāo <sup>660</sup>	tumhatto, tubbhatto, tujjhatto,
Genitivo	tuha, tujjha, te	tumhāṇaṃ, vo
Locativo	taī, tumammi	tumhesu

Declinación del pronombre de tercera persona *tad* (él, ella, ello, éste, ésta, esto) en sánscrito, masculino:<sup>661</sup>

Caso	Singular	Dual	Plural
Nominativo	saḥ	tau	te
Acusativo	tam	tau	tān
Instrumental	tena	tābhyām	taiḥ
Dativo	tasm	tābhyām	tebhyaḥ
Ablativo	tasmāt	tābhyām	tebhyaḥ
Genitivo	tasya	tayoḥ	teṣām
Locativo	tasmin	tayoḥ	teṣu

<sup>659</sup> Ananthanarayana, p. 27.

<sup>660</sup> También para Ananthanarayana, el *māhārāṣṭrī* no tiene ablativo, tanto singular como plural. Sin embargo, Pischel menciona que sí lo tiene. *Cfr.* Pischel, p. 347. Woolner pone estas formas del ablativo como una posibilidad, pero escribe dos formas iguales, tanto para el singular como para el plural: *tumāhiṃto*. *Cfr.* Woolner, p. 40. Por lo tanto, conviene seguir los lineamientos de Pischel.

<sup>661</sup> Antoine, p. 59.

Femenino:

Caso	Singular	Dual	Plural
Nominativo	sā	te	tāḥ
Acusativo	tām	te	tāḥ
Instrumental	tayā	tābhyām	tābhiḥ
Dativo	tasyai	tābhyām	tābhyaḥ
Ablativo	tasyāḥ	tābhyām	tābhyaḥ
Genitivo	tasyāḥ	tayoḥ	tāṣām
Locativo	tasyām	tayoḥ	tāsu

Neutro:

Caso	Singular	Dual	Plural
Nominativo	tat	te	tāni
Acusativo	tat	te	tāni
Instrumental	tena	tābhyām	taiḥ
Dativo	tasm	tābhyām	tebhyaḥ
Ablativo	tasmāt	tābhyām	tebhyaḥ
Genitivo	tasya	tayoḥ	teṣām
Locativo	tasmin	tayoḥ	teṣu

Declinación del pronombre de tercera persona *so/tam*, *sā* (él, ella, ello, éste, ésta, esto) en *māhārāṣṭri*.<sup>662</sup>

Caso	Singular	Singular	Plural	Plural
Género	Masc./Neutr.	Femenino	Masc./Neutr.	Femenino
Nominativo	so/tam	sā	te/tāiṃ	tāo
Acusativo	taṃ	taṃ	te/tāiṃ	tāo
Instrumental	teṇa	tāe/tīe	tehi (ṃ)	tāhi (ṃ)
Genitivo	tassa/se	tāe/tīe	tāṇa (ṃ)	tāṇa (ṃ)
Locativo	tassiṃ	tāe/tīe	tesu	tāsu

Pronombre relativo *yad* (el que (cual), la que (cual), lo que (cual)) masculino, femenino y neutro en sánscrito.<sup>663</sup>

Caso	M.			F.			N.		
	S.	D.	P.	S.	D.	P.	S.	D.	P.
Nom.	yaḥ	yau	Ye	yā	ye	yāḥ	yat	ye	yāni
Ac.	yam	yau	yān	yām	ye	yāḥ	yat	ye	yāni
Inst.	yena	yābhyām	yaiḥ	yayā	yābhyām	yābhiḥ	yena	yābhyām	yaiḥ
Dat.	yasmai	yābhyām	yebhyaḥ	yasmai	yābhyām	yābhyaḥ	yasmai	yābhyām	yebhyaḥ
Abl.	yasmāt	yābhyām	yebhyaḥ	yasyāḥ	yābhyām	yābhyaḥ	yasmāt	yābhyām	yebhyaḥ
Gen.	yasya	yayoḥ	yeṣām	yasyāḥ	yayoḥ	yāsām	yasya	yayoḥ	yeṣām
Loc.	yasmin	yayoḥ	yeṣu	yasyām	yayoḥ	yāsu	yasmin	yayoḥ	yeṣu

<sup>662</sup>Este pronombre carece de dativo y ablativo. Cfr. Ananthanarayana, p. 27.

<sup>663</sup>Antoine, p. 107.

Pronombre relativo *yad* (el que (cual), la que (cual), lo que (cual)) masculino, femenino y neutro en *māhārāṣṭrī*.<sup>664</sup>

Caso	Singular	Singular	Plural	Plural
Género	Masc./Neutr.	Femenino	Masc./Neutr.	Femenino
Nominativo	jo/jam	jā	je/jāi	jāo
Acusativo	jaṃ	jaṃ	je	jāo
Instrumental	jeṇa	jiṇā/jāe	jehiṃ	jāhiṃ
Genitivo	jassa	jīe	jāṇaṃ	jāṇaṃ
Locativo	jassiṃ	jāhe	jesu	jāsu

Pronombre interrogativo *kim* (¿qué, quién?) masculino, femenino y neutro en sánscrito.<sup>665</sup>

Caso		M.			F.			N.	
	S.	D.	P.	S.	D.	P.	S.	D.	P.
Nom.	kaḥ	kau	ke	kā	ke	kāḥ	kat	ke	kāni
Ac.	kam	kau	kān	kām	ke	kāḥ	kat	ke	kāni
Inst.	kena	kābhyām	kaiḥ	kayā	kābhyām	kābhiḥ	kena	kābhyām	kaiḥ
Dat.	kasmai	kābhyām	kebhyaḥ	kasmai	kābhyām	kābhyaḥ	kasmai	kābhyām	kebhyaḥ
Abl.	kasmāt	kābhyām	kebhyaḥ	kasyāḥ	kābhyām	kābhyaḥ	kasmāt	kābhyām	kebhyaḥ
Gen.	kasya	kayoḥ	keṣām	kasyāḥ	kayoḥ	kāsām	kasya	kayoḥ	keṣām
Loc.	kasmin	kayoḥ	keṣu	kasyām	kayoḥ	kāsu	kasmin	kayoḥ	keṣu

<sup>664</sup> Ananthanarayana, p. 27.

<sup>665</sup> Antoine, p. 107.

Pronombre interrogativo *kim* (qué, quién) masculino, femenino y neutro en *māhārāṣṭrī*.<sup>666</sup>

Caso	Singular	Singular	Plural	Plural
Género	Masc./Neutr.	Femenino	Masc./Neutr.	Femenino
Nominativo	ko/kam	kā	ke/kāi	kāo
Acusativo	kaṃ	kaṃ	ke	kāo
Instrumental	keṇa	kiṇā/kāe	kehiṃ	kāhiṃ
Genitivo	kassa	kīe	kāṇaṃ	kāṇaṃ
Locativo	kassiṃ	kāhe	kesu	kāsu

*Conjugación*<sup>667</sup>

Con respecto al *māhārāṣṭrī*, se pueden hacer algunas observaciones de tipo general:

1. La conjugación de los verbos en *māhārāṣṭrī* tiene las tres personas del sánscrito y dos números: singular y plural. En cambio, el sánscrito tiene dual.
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.<sup>668</sup>
4. Los verbos tienen tiempos (presente y futuro) y modos (indicativo, imperativo y optativo, que es poco frecuente).
5. Los tiempos imperfecto, perfecto y aoristo han desaparecido.<sup>669</sup>
6. Los verbos tienen voz pasiva.
7. También existen las formas de infinitivo, de participios y de gerundivos.

Ejemplos de conjugación verbal:

<sup>666</sup>Anathanarayana, p. 27.

<sup>667</sup>Anathanarayana, p. 28.

<sup>668</sup>En el caso del sánscrito, existen verbos en la voz activa, en la voz media y verbos que tienen las dos voces.

<sup>669</sup>El tiempo pasado se expresa por medio de una partícula o con verbos auxiliares. *Cfr.* Woolner, p. 43.

*Presente de indicativo*

Número	Singular	Plural
1ª persona	-mi <sup>670</sup>	-mo
2ª persona	-si	-ha
3ª persona	-i	-ṛti

*Modo imperativo*

Número	Singular	Plural
1ª persona	(-mu) <sup>671</sup>	-mo/mha
2ª persona	-/ -su/hi <sup>672</sup>	-ha
3ª persona	-u	-ṛtu

*Modo optativo*<sup>673</sup>

El optativo se forma con el infijo *-ejjā-* y después se añadan las terminaciones de persona.<sup>674</sup>

Número	Singular	Plural
1ª persona	—	-ma
2ª persona	-si	-ha
3ª persona	—	—

<sup>670</sup>Los verbos con el tema en -a alargan la vocal con las terminaciones de persona de la primera persona del singular y plural al igual que en sánscrito.

<sup>671</sup>Los verbos con el tema en -a alargan la vocal con las terminaciones de persona de la primera del singular y plural.

<sup>672</sup>-hi se encuentra sólo en la segunda clase de verbos con el tema -e.

<sup>673</sup>El optativo o potencial expresa deseo, expresa un consejo, posibilidad o duda, posibilidad en un futuro cercano y se utiliza en las oraciones condicionales. Estas características del optativo son igualmente en el sánscrito. *Cfr.* Antoine, p. 48.

<sup>674</sup>Ananthanarayana, p. 28.

El futuro se forma con el infijo *-issa-*, después se añaden las terminaciones de persona del tiempo presente indicativo, excepto para la 1ª persona singular, que en el futuro es *-m*.<sup>675</sup> La voz pasiva<sup>676</sup> se forma con el infijo *-(i)jja-*.<sup>677</sup>

Conviene revisar los paradigmas de conjugación:

*Presente de indicativo en māhārāṣṭrī*<sup>678</sup>

Verbo con temas en *-a*, /*vaha/* (llevar) y verbos temas en *-e*, /*piṭṭe/* (pegar)

Número	Singular	Plural	Singular	Plural
1ª persona	vahāmi	vahāmo	piṭṭemi	piṭṭemo
2ª persona	vahasi	vahaha	piṭṭesi	piṭṭeha
3ª persona	vahaī	vahaṃti	piṭṭeī	piṭṭeṃti

*Modo imperativo en māhārāṣṭrī*<sup>679</sup>

Verbo con temas en *-a*, /*vaha/* (llevar) y verbos temas en *-e*, /*piṭṭe/* (pegar).

Número	Singular	Plural	Singular	Plural
1ª persona	(vahāmu)	vahāmo	piṭṭemu	piṭṭemo
2ª persona	vahasu	vahaha	piṭṭesu	piṭṭeha
3ª persona	vahau	vahaṃtu	piṭṭeu	piṭṭeṃtu

<sup>675</sup> El sánscrito forma el futuro con el infijo *-iṣya-* y después se le añaden las terminaciones de persona. *Cfr.* Antoine, v. II, p. 86.

<sup>676</sup> Tanto el futuro como el optativo y la voz pasiva añaden directamente los infijos a la raíz del verbo. *Cfr.* Ananthanarayana, p. 29.

<sup>677</sup> El sánscrito forma la voz pasiva con el infijo *-ya-* directamente a la raíz del verbo, después se añaden las terminaciones de persona de la voz media. *Cfr.* Antoine, p. 60.

<sup>678</sup> Pischel, p. 378.

<sup>679</sup> Ananthanarayana, p. 29.

*Modo optativo en māhārāṣṭri*<sup>680</sup>

/kuppe-/ enojarse, estar enojado.

Número	Singular	Dual
1ª persona	kuppejja	kuppejjāma
2ª persona	kuppejjāsi	kuppejjāha
3ª persona	kuppejja	Kuppejja

*Tiempo futuro en māhārāṣṭri*<sup>681</sup>

/lag(g)-/ aferrarse, estar aferrado

Número	Singular	Dual
1ª persona	laggissam	laggissāmo
2ª persona	laggissasi	laggissaha
3ª persona	laggissaī	laggissaṃti

*Voz pasiva en māhārāṣṭri*<sup>682</sup>

/de/di/ dar, otorgar

Número	Singular	Dual
1ª persona	dijjāmi	dijjāmo
2ª persona	dijjasi	dijjaha
3ª persona	dijjaī	dijjaṃti

<sup>680</sup>Woolner, p. 46.<sup>681</sup>Ananthanarayana, p. 30.<sup>682</sup>Woolner, p. 47.

En cuanto a otras formas verbales, el *māhārāṣṭrī* posee participios: presentes, pasados y futuros; infinitivos y gerundivos.<sup>683</sup> El participio presente<sup>684</sup> se forma añadiendo *-(a)ṃta* a la raíz y el participio pasado<sup>685</sup> añadiendo *-ia* a la raíz. El participio futuro<sup>686</sup> se forma añadiendo el infijo del tiempo futuro *-issa-* y después se agrega la característica del participio presente *-(a)ṃta* a la raíz.<sup>687</sup> Por ejemplo, /pucch/ preguntar. En cuanto al presente participio se tiene el caso /pucchamta/= preguntado y para el participio futuro: /pucchissamta/ a punto de preguntar.

En *māhārāṣṭrī*, el pasado participio se puede formar con (*-ia*, *-a*, *-ta* y *-ṇa*). En algunos casos, las raíces también tienen varias formas antes de formar el participio: las raíces que terminan en vocal adhieren una *-a*, como *ka-a* (*kaa*) “hecho”, *gaa* “ido”, *bhīa* “amedrentado”. Las raíces que terminan en consonante (/h, v, m y ḍ/) adhieren *-ia*, como en *gahia* “agarrado”, *kuvia* “enojado”, *pūria* “llenado” y *paḍia* “caído”. Las raíces que terminan en otras consonantes añaden *-ta* (también llega a ser *-dha*, como en *ruddha* “obstruido”), como en *chitta* (de *chiv-*) “difamado”, *mutta* (de *muṃc-*) “liberado”. *-ṇa* se añade en las formas *diṇṇa* (de *de/di*) “dado”, *bhiṇṇa* (de *bhimḍ-*) “partido”.<sup>688</sup>

El *māhārāṣṭrī* forma el infinitivo<sup>689</sup> añadiendo el sufijo *-(i)um* a la raíz y el gerundio se forma añadiendo *-ūṇa*. Las raíces que terminan con vocal añaden *-um* como en *soum* “escuchar”, *kāum* “hacer”; otras raíces que terminan en consonante adhieren *-ium* como en *paḍium* “leer”, *hasium* “reír”. Para formar el gerundio, el *māhārāṣṭrī* emplea el sufijo *-ūṇa*

<sup>683</sup> Ananthanarayana, p. 30.

<sup>684</sup> El sánscrito forma el participio presente añadiendo *-at* a la base verbal. *Cfr.* Antoine, p. 84.

<sup>685</sup> El sánscrito forma el participio pasado añadiendo *-ta* a la raíz verbal. *Cfr.* Antoine, p. 86.

<sup>686</sup> El sánscrito forma el participio futuro añadiendo el infijo *-iṣya* a la raíz verbal y la terminación del participio presente *-at*. *Cfr.* Antoine, v. II, p. 92.

<sup>687</sup> Ananthanarayana, p. 30.

<sup>688</sup> Ananthanarayana, p. 30.

<sup>689</sup> El sánscrito forma el infinitivo añadiendo *-(i)tum* a la raíz después del primer grado vocálico llamado *guṇa*. *Cfr.* Antoine, p. 115.

como en *kāuṇa* “habiendo hecho”, *daṭṭūṇa* “habiendo visto”<sup>690</sup>. El *māhārāṣṭrī* emplea prefijos en los verbos que hacen que cambie su significado. Los prefijos más comunes son ṇi-, vi-, pa- y saṃ-.<sup>691</sup>

### *Compuestos*

Los compuestos en *māhārāṣṭrī* son más sencillos que en sánscrito; el más usado es el *tatpuruṣa*.<sup>692</sup> Existen compuestos de dos miembros y de tres. Los compuestos podrían tener formas nominales y formas verbales.<sup>693</sup>

### *Indeclinables*

Los indeclinables en *māhārāṣṭrī* se conocen como partículas, conjunciones, adverbios e interjecciones. Las partículas son hu, tti, re, vva/va y ccea/cea.

Las conjunciones son ca, ahavā y jai.

Los adverbios son kaham, puṇo, kallam, kira, ciram y pi.<sup>694</sup>

Una vez analizado el problema lingüístico, pueden abordarse el tema de la traducción de la antología del *Gāhāsattasāī*.

Con base en el contenido erótico, en el sabor del amor y el análisis gramatical (como se ha visto en los capítulos anteriores), los versos que componen el *Gāhāsattasāī* proporcionan información relativa a la vida social y cultural de las aldeas, particularmente en la región del Decán y esto se clarifica a través de la traducción.

<sup>690</sup> Ananthanarayana, p. 31.

<sup>691</sup> Ananthanarayana, p. 31.

<sup>692</sup> En sánscrito, este compuesto combina dos palabras, la primera califica o especifica al segundo. El último miembro del compuesto determina el compuesto. *Cfr.* Antoine, p. 123.

<sup>693</sup> Ananthanarayana, p. 32.

<sup>694</sup> Ananthanarayana, p. 33.

## V. Traducción y comentario literario del *Gāhāsattasāī*

### Aspectos de la traducción y del comentario literario del *Gāhāsattasāī*

Es preciso ocuparse del comentario literario, que se deriva de los aspectos de la traducción del *Gāhāsattasāī*, es lícito incurrir en necesarias repeticiones.

La poesía es la expresión de la experiencia del poeta. Con la ayuda de adornos encantadores y con exactos arreglos entre el sonido y el sentido de las palabras, el poeta trasplanta su experiencia dentro de la mente del escucha o del lector. En India, la poesía y la prosa se han convertido en un vehículo de transmisión de los saberes. La lengua sánscrita es el receptáculo de esta tradición literaria. No obstante, existen otras lenguas en India que también sirven como receptáculos de saberes, sobre todo de pensamientos poéticos, como los denominados prácritos. Uno de los quehaceres de los poetas indios se concentra en el ámbito cultural y social. La poesía lírica india refleja imágenes que van más allá de las formas estructurales lingüísticas y de las estilísticas. Para los poetas indios líricos, es muy importante no sólo la forma estructural de la poesía sino también las imágenes que se hallan en ella. En este sentido, una parte esencial de la poesía se enfoca en el *rasa*.<sup>695</sup> Este concepto, desde sus inicios védicos, significa jugo, esencia. No obstante, sin perder su sentido primigenio, a lo largo del tiempo ha adquirido distintos significados, de acuerdo con su contexto. En el ámbito de la teoría literario-poética india se utiliza como la esencia de la poesía. Desde esta perspectiva, para poder realizar la traducción y el comentario literario, debe hacerse mediante los versos del *Gāhāsattasāī* 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 fondo de los

---

<sup>695</sup>Cfr. Capítulo II.

---

versos eróticos y amorosos que componen esta obra. Para entender lo anterior, debe plantearse la siguiente pregunta: ¿qué papel juega la traducción dentro de la historia? La disciplina de la traducción no significa un simple ejercicio de traslación léxica, sino que implica todo un proceso de conocimiento de dos realidades distintas, lo que resulta de suma importancia. 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. Desde esta perspectiva, 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. En este sentido, tanto la historia como la traducción ayudan a entender las fuentes. Así, 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 estudiosos han hecho hincapié al hecho de que la traducción es considerada como un instrumento de suma importancia para la historia. Por ello, la traducción de las fuentes originales se vuelve una disciplina necesaria para la historia. En este sentido, para que la traducción está íntimamente relacionada con la historia, no se debe dejar el salto para atravesar el gran muro lingüístico que separa el pasado del presente.

Lo anterior se ejemplifica con el siguiente caso; India es una entidad geográfica, histórica, religiosa, social y literaria. India es un término que ha designado diversas regiones. En su origen persa, significaba el río *Sindi*, el *indós* de los griegos o *India* como lo llamaban los romanos. Entre estas regiones se encuentra la región del Decán. Esto se ha

confirmado particularmente por la historia y por la evidencia lingüística. Ejemplo de esto fue la llegada de Alejandro Magno a India; este encuentro tuvo que haber provocado una fusión importante entre la cultura local y la griega. Desde esta perspectiva, la región del Decán no sólo ha contribuido significativamente al desarrollo de la literatura de otras culturas, sino principalmente a la cultura sánscrita. Los poetas que aportó esta región crearon un sin fin de obras de distintos temas; por ejemplo, de historia, de religión, poemas didácticos, sátiras, teatro, obras de que versan sobre prosodia y métrica y tratados científicos. Todo este mundo literario representa pequeñas escenas de una vida activa en la política, en la religión y en el quehacer literario. Cada obra está considerada como una pequeña parte de la historia de India. Por ejemplo, un trabajo literario que representa la historia de India antigua es el *Gāhāsattasāī*. Esta gran obra proporciona una visión social y cultural de la vida cotidiana de las aldeas de India. En este ambiente, el Decán se ve reflejado mediante la poesía y la lírica que impactaron la necesidad de retratar una realidad totalmente bucólica.

Una de las partes esenciales de la antología del *Gāhāsattasāī* es el artificio poético que representa en la lengua en que está escrita, 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 y tiempos verbales y, por supuesto, las formas nominales del verbo (como el participio).<sup>696</sup> A pesar de su rica y compleja conjugación verbal, el *māhārāṣṭrī* se muestra proclive a la nominalización, es decir, que tiende a sustituir formas finitas del verbo por formas nominales del verbo como el participio.<sup>697</sup> Esto se hace con el uso de palabras tanto declinables como indeclinables,

---

<sup>696</sup> Cfr. Capítulo IV.

<sup>697</sup> Goldman, p. 166.

---

tomando en cuenta que (al igual que el latín, el griego y el sánscrito) el *māhārāṣṭrī* es una lengua de flexión. Quizá la más versátil y usada de este tipo de palabras sea el participio. Estas palabras se caracterizan por ser adjetivos, pero en una forma verbal dentro de 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) puede representar una oración entera por ser también un verbo, puesto que tiene tiempo y voz.

El *Gāhāsattasāī* está constituido por siete libros con cien versos cada uno escritos en metro denominado *ārya*. El pensamiento que contiene esta obra es muy significativo, porque los versos que componen el poema se presentan de una manera sencilla y describen una sociedad inmersa en una vida armoniosa. Es importante aclarar que la traducción del *Gāhāsattasāī* llega a convertirse en un ejercicio que, más allá de representar en sí misma una disciplina, se enfoca en la investigación filológica que desemboca en el comentario y análisis literario, lo que permite vislumbrar el universo multidimensional del texto. Desde esta perspectiva, el *Gāhāsattasāī* se enfoca en su temática principal de 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 los 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 de crisis representadas por el amor. En este sentido, la *mimesis* que maneja esta antología, si se sigue la visión aristotélica, 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, a la manera en el cómo se refiere a la realidad humana, el *Gāhāsattasāī* expresa un percepción más amplia de su sociedad. A partir de aquí, los poetas miden el grado de realismo de una

---

sociedad enfocada en la posibilidad y en la verosimilitud de los hechos y de los objetos narrados en esta obra. Además, sirve también para juzgar sobre la racionalidad y la irracionalidad de determinadas posturas, ya sean políticas, ya sean culturales o fundadas en las experiencias acumuladas en la vida cotidiana. Cabe resaltar que el estilo poético empleado en el *Gāhāsattasāī* incluye la utilización de *alaṃkāra* o figuras retóricas, un 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, porque cada poema se esclarece a través de la tradición literaria y mitológica indias, de tal modo que las consecuencias de traducir y analizar el *Gāhāsattasāī* sobre los movimientos imaginarios y mitológicos de los poemas, se alojan en el interior de un universo más amplio.

La imaginación de los poetas se concentra en la creencia de un amor que trasciende el texto, es decir, los poetas imaginan el amor que ve una sociedad y que se refleja con el uso del imaginario poético. La consecuencia espacial del poema más inmediata de ello es el implacable perfil sociológico circular que se manifiesta en todas las dimensiones del mundo del *Gāhāsattasāī*. Así, la situación del pensamiento amoroso que se refleja en cada poema, pertenece al observador o bien al lector que mide, que pondera y que presiente todas sus actividades diarias en relación con el centro insuplantable de su propio mundo. Así pues, una de las partes principales del poema es el excelente manejo del sentimiento del amor, que resplandece como obra literaria protagónica. En la tradición india, el equilibrio central del *Gāhāsattasāī* destaca en cuanto a la búsqueda y la reflexión de cuestiones morales, religiosas de su sociedad y de la tradición a través del amor.

Los temas e imágenes de esta obra (tanto en los aspectos sexuales como los eróticos) ofrecen información importante acerca del ámbito social y cultural en las aldeas

---

de la India antigua, particularmente en la región del Decán. En estos *gātha* o estrofas, el ambiente cultural es tan importante como el del amor y del erotismo. El efecto de las distintas representaciones en esta poesía es esencial para la estética poética prácrita lo que influyó en la literatura sánscrita, donde se hace preciso subrayar la importancia de su estudio. Desde esta perspectiva, el *Gāhāsattasāī* se puede considerar como una obra fundamental a la luz de la teoría del *rasa*, puesto que cada estrofa se engloba en al *śṛṅgārarasa* o el sabor del amor.

El lenguaje poético del *Gāhāsattasāī* se caracteriza por el uso de una gran cantidad de figuras retóricas, pues se refiera a objetos, formas animadas, sentimientos o posiciones sociales. La poesía de esta antología, aunque basada en convenciones, las describe de una forma más poética; ejemplo de esto es el matrimonio o la grulla que suelen parecer cuestiones triviales o cotidianas, el *Gāhāsattasāī* los describe de una manera diferente, de forma poética.

Además, la poesía intensifica los valores emotivos y debilita los contenidos denotativos del lenguaje; más que hechos o verdades, transmite sentimientos y emociones. El *Gāhāsattasāī* sorprende, emociona y divierte por las descripciones de cada verso, por lo que sugiere y por lo que evoca. El *Gāhāsattasāī* 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.

Finalmente, el carácter lúdico impreso en el *Gāhāsattasāī* se refleja por su lenguaje poético. En esta obra, el imaginario sirve para distraer y para divertir, para alejar tanto al poeta como al lector de las ocupaciones y de las preocupaciones cotidianas, que es el objetivo de la lírica. El *Gāhāsattasāī* construye un juego que en realidad es la combinación

armonizada de dos juegos distintos: un juego combinatorio que opera sobre los elementos sensoriales del lenguaje y un juego de imitación que opera con la relación entre el significado y la realidad.<sup>698</sup>

Todo esto se puede identificar mediante la traducción que utiliza el método transformacional, cuyo objetivo es evitar la fraseología y la literalidad. A continuación se presenta un ejemplo de dicho método, analizando una estrofa de la antología en cuestión:

El primer paso es la lectura y la determinación de cuántas oraciones tiene el fragmento. Sin embargo, no siempre es factible, es preciso fijar las oraciones por medio de los verbos:

*Asamattamaṇḍaṇā via vacca gharaṃ se sakouhallassa.  
Volāviahalahalaassa putti citte ṇa laggihisi.* (Kalirāassa).<sup>699</sup>

En estos versos, hay dos oraciones, puesto que hay dos verbos conjugados: *vacca* y *laggihisi*. La estructura del verso también ayuda a determinar que hay dos oraciones en este fragmento.

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
<i>Asamattamaṇḍaṇā via vacca gharaṃ se sakouhallassa.</i>					
4	1	3	2		
<i>Volāviahalahalaassa putti citte ṇa laggihisi.</i> (Kalirāassa).					

Luego, es analizar morfológicamente cada elemento de las oraciones y hacer su correspondencia con las funciones del español:

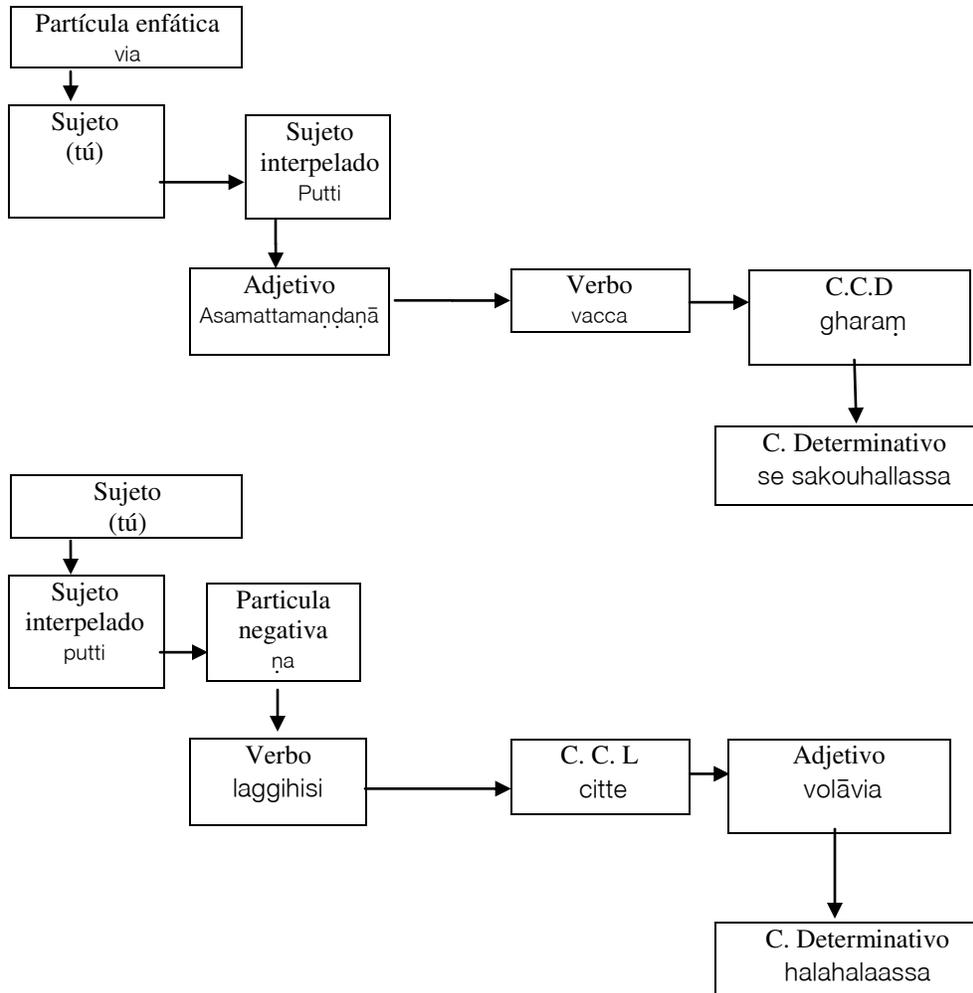
<sup>698</sup>Este concepto del “juego” se deriva del análisis del *Gāhāsattasāī* bajo la perspectiva de la teoría literaria yq que proporciona una vertiente importante para la traducción.

<sup>699</sup>GS (2010), I, 21.

Māhārāṣṭrī	Español
Putti: Vocativo, singular, femenino	Sujeto interpelado ¡Hija!
Vacca: Imperativo, singular 2ª persona, voz activa.	Verbo en modo imperativo, ir, moverse, dirigirse. Una mujer que va a un lugar para tener relaciones sexuales.
Gharam: Acusativo, singular, neutro	Comple. Circunstancial de dirección
Asamattamaṇḍaṇā: Nominativo, singular femenino, Compuesto: Asamatta y maṇḍaṇā	Adjetivos: el primero incompleto Adornada.
Via: partícula enfática	Adverbio, sólo.
Se: pronombre: genitivo, singular, masculino	Complemento determinativo: indica posesión: de él.

Māhārāṣṭrī	Español
ṇa: adverbio negativo	Adverbio negativo: no
Laggihi: Futuro, 2ª persona singular, voz activa. Se construye con locativo	Futuro: adherirse a, penetrar a una persona el corazón y mente.
Citte: locativo, singular, masculino	Comple. Circunstancial de lugar, en el que piensa.
Volāviahalahalaassa: Compuesto, genitivo, singular, masculino se refiere a se	Adjetivos: Volāvia: transgredido, enojado y Halahalaassa: ansioso, deseoso de pasión.

Dado que el orden de los elementos que componen las oraciones en *māhārāṣṭrī* es totalmente distinto al del español. Entonces, se deben ordenar los elementos del *māhārāṣṭrī* de acuerdo con la sintaxis del español en un esquema, con lo cual ya se puede realizar la traducción:



Finalmente, para evitar la literalidad, se puede traducir con ayuda de la estilística y modulación de las ideas y de las imágenes:

*¡Sin terminar de arreglarte, hija, sólo entra a la recámara de tu amante cuando esté ansioso; de lo contrario, si se molesta, no lo enloquecerás de pasión!* (De Kalirāja).<sup>700</sup>

En este verso, el erotismo juega un papel importante al presentar la imagen de una mujer semidesnuda (a lo que se refiere la expresión de “sin terminar de arreglarte”). También se indica que la mujer es la parte fundamental para el verso porque, de acuerdo con las características del *rasa*, el comportamiento de los amantes se proyecta en el amor y

<sup>700</sup>GS (2010), I, 21.

los sentimientos que la pasión trae. En torno a la poesía, el quehacer del traductor se centra en el ámbito social, cultural, a veces en el político, y en el núcleo de las ideas de cada estrofa. El *Gāhāsattasāī* refleja imágenes que van más allá de las formas estructurales lingüísticas, de las estilísticas y de las lexicográficas. Para los poetas indios, el *Gāhāsattasāī* es muy importante, no sólo la forma estructural de la poesía sino también por las imágenes que se reflejan.

La traducción también se ocupa del estudio y análisis de las obras. Desde la perspectiva de lo imaginario, el *Gāhāsattasāī* influye en los ideales del poeta y dramaturgo Kālidāsa (siglo IV e.c.), porque este autor sánscrito fue el primer poeta en utilizar el prácrito *māhārāṣṭrī* dentro de sus trabajos literarios, para incorporar en forma de verso el diálogo de las mujeres.

Uno de los quehaceres de los poetas literarios indios, en torno al imaginario se concentra en el ámbito cultural y social. La poesía lírica india refleja imágenes que van más allá de las formas estructurales lingüísticas y estilísticas. Para el género de la antología y para los poetas indios líricos que la componen, el *Gāhāsattasāī* es muy importante, no sólo por la forma estructural de la poesía, sino también por las imágenes que contiene. En este sentido, una parte esencial de la poesía, en torno al imaginario, se enfoca en el *rasa*, que se considera en el ámbito de la teoría literaria poética india como la esencia de la poesía. En este sentido, ¿cómo se entiende el imaginario poético del *Gāhāsattasāī*? Si se toman en cuenta las definiciones que proporcionan los diccionarios (desde el sustantivo imaginación, el verbo imaginar hasta el adjetivo imaginario) pueden encontrar diferentes usos gramaticales dentro de una oración. En el campo semántico, el diccionario define imaginación como “facultad de representar los objetos no presentes” o “facultad de inventar

o contar” o “cosa imaginada o idea” y, en sentido figurado: “opinión sin fundamento”; imaginar como “representar una cosa en imaginación”; imaginario como “que sólo existe en la imaginación”. En este sentido, la imaginación se fundamenta en la intelección, porque no hay imaginación sin realidad, por tanto no está desvinculada de ella, como lo explica la hermenéutica.<sup>701</sup> Desde esta perspectiva, para construir el análisis y la traducción del *Gāhāsattasāī*, puede seguirse varias vertientes importantes en el imaginario poético: la naturaleza, el amor y la sociedad. A manera de ejemplo, se muestra el siguiente verso:

*Sahi Īrisivvia gaī mā ruvvasu taṃsavaliāmuhaandaṃ.  
Eāṇaṃ bālabāluṅkitantukuḍḍilāṇaṃ pemmāṇaṃ. (Alaassa).*

*¡Amigo, el sinuoso camino del amor es como el tallo de una pequeña enredadera de bāluṅki; no llores con tu cara redonda como una luna sin forma! (Alaka).*<sup>702</sup>

Sobre la naturaleza, el poeta es el observador del mundo que lo rodea. Es interesante notar que en esta estrofa se presenta como 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 *Gāhāsattasāī*. El *bāluṅki*, una especie de pepino y la tristeza que trae la decepción del amor juegan un papel importante en la construcción poética imaginaria, porque desde las primeras palabras se presentan los aspectos más importantes de las emociones humanas. Por ejemplo, el sinuoso camino es el sendero que recorren los enamorados donde se puede gozar o sufrir; en este caso se sufre por la presencia del verbo “llorar”. La metáfora que se está utilizando es la comparación de una luna sin forma con la cara triste de un varón que sufre por amor.

<sup>701</sup>García-Pelayo, p. 562.

<sup>702</sup>GS (2010), I, 10.

Los animales están sujetos también a las condiciones del *rasa* del amor. La grulla es parte de un símil con una vasija y este símil se convierte en otra característica del imaginario:

*Ua ṇiccalaṇippandā bhisīṇīpattammi rehai valāā  
Nimmalamaragaabhāṇaparīṭṭhiā saṃkhasutti vva. (Vodisassa).*

*¡Ve, la grulla luce mientras está posada inerte en la hoja de un loto, igual que una concha de ostra puesta alrededor de una vasija resplandece porque es de esmeralda! (Atribuido a Vyapadīśa).<sup>703</sup>*

En el verso anterior, el símil es una parte integrante del imaginario del *Gāhāsattasāī*. En contraste, en otro, la alegría del concepto de familia también lo expresa como otra forma del imaginario. El sentimiento que se presenta, como parte del *rasa*, es la alegría causado por la acción de un niño, aunque la esposa estuviese enojada con su marido:

*Paāpaḍāsya paiṇo puṭṭhiṇ putte samāruhattammi.  
Daḍamaṇṇudummiāeṇ vi hāso ghareṇīeṇ ṇekkasnto. (Duggasāmiṇo).*

*Cuando el niño trepó a la espalda de su padre arrodillado, una sonrisa se iluminó sobre la esposa del señor de la casa aunque estaba afligida por el enojo. ( Dūrgasvāmin).<sup>704</sup>*

El erotismo se puede expresar al describir mujer recién bañada, dado que la mujer es una parte fundamental en la poesía. De acuerdo con las características del *rasa*, el comportamiento del amor cambia en este imaginario. Es interesante notar que el siguiente verso es una recomendación de una madre a su hija para seducir al esposo enojado de la hija, donde la pasión es la parte más importante del imaginario del amor:

*Asamattamaṇḍaṇā via vacca gharaṇ se sakouhallassa.  
Volāviahalahalaassa putti citte ṇa laggihisi. (Kalirāssa)*

*¡Oh hija, entra, sin terminar tu baño, al cuarto de tu amado cuando esté muy enojado, porque no podrás enloquecerlo de pasión si está enojado! (De Kalirāja).<sup>705</sup>*

<sup>703</sup>GS (2010), I, 4.

<sup>704</sup>GS (2010), I, 11.

<sup>705</sup>GS (2010), I, 21.

En otro verso, se describe la relación de una pareja que está inmiscuida en el sentimiento del enojo. Pero también están en el terreno del amor. La imagen es de una mujer y un hombre en el lecho de la pasión:

Aliaprasuttaaviṇimīliaccha de suhaa majjha aoāsaṃ.  
Gaṇḍa pariumvaṇāpulaiaṅga ṅa puṇo cirāissaṃ. (Candasāmiṇo).

*¡Oh amado, que finges dormir con tus ojos cerrados y que posees el vello corporal erizado cuando beso tus mejillas apasionadamente, hazme espacio (en tu lecho). No volveré a tardarme! (Candrasvāmin).*<sup>706</sup>

El mundo de la sexualidad es tan antiguo como el tiempo mismo. El amor y la pasión no sólo han afectado a los animales sino también a los seres humanos. En el *Gāhāsattasāī*, existen muchas alusiones a las emociones que conlleva el amor y la pasión en todos los aspectos de la vida cotidiana y en la sociedad representada en el *Gāhāsattasāī*. El matrimonio es una parte importante dentro de los versos, pues al parecer no sólo era común en las altas esferas sociales sino también en los grupos inferiores:

Paharavaṇamaggavisame jāā kiccheṇa lahai se ṇiddaṇ.  
Gāmaṇiuttassa ure pallī uṇa sā suhaṇ suvai. (Aṅgarāssa)

*La esposa del hijo del jefe de la aldea duerme con dificultad sobre su seno en el escabroso camino del bosque ruidoso, pero en su cuarto duerme con felicidad. (Aṅgarāja).*<sup>707</sup>

En la antigua India, el jefe de la aldea era llamado *Gāmaṇi* y era quien administraba y controlaba la aldea. El verso anterior da testimonio de la organización social. La referencia permite entender que el imaginario poético no sólo involucra el mundo de la pasión y del amor, sino también son parte de una sociedad construida con lineamientos sociales.

<sup>706</sup>GS (2010), I, 20.

<sup>707</sup>GS (2010), I, 31.

Estos versos y toda la obra del *Gāhāsattasāī*, se caracterizan por varios rasgos fundamentales para la construcción del imaginario que, aunque se encuentran en los siete libros que la componen, se repiten con mayor frecuencia y con intensidad. En este sentido, se puede decir que el imaginario poético posee un mayor carácter: decorativo, sentimental y lúdico.

En la parte decorativa, el lenguaje poético, como el sánscrito, se concibe y se explica por su singular ornamentación decorativa, lo que se conoce como los *alaṅkāra*. El mismo Hāla lo atestigua:

*Satta sām̐ kaivacchaleṇa koḍīa mjjhārami.  
Hāleṇa viraiām̐ sālaṅkāraṇaṃ gāhāṇaṃ. (Hālassa).*

*En medio de un koṭi de versos adornados con alaṅkāra, el rey Hāla, quien siente afecto por los poetas, (sólo) recopiló setecientos. (Hāla).<sup>708</sup>*

En conclusión, la traducción de los poetas indios, no sólo en el entorno de lo imaginario sino también del morfosintáctico, se centra en el ámbito socio-cultural y en su ambiente natural. El *Gāhāsattasāī* refleja imágenes que van más allá de las formas estructurales lingüísticas y estilísticas. Para los poetas del *Gāhāsattasāī*, es muy importante no sólo la forma estructural de la poesía sino también las imágenes que se hallan en ellas. Así se va construyendo el mundo universal del *Gāhāsattasāī*, entre el significado y el significante, entre el imaginario y la realidad. Es en esta realidad donde la traducción se convierte en una parte esencial para el entendimiento del *Gāhāsattasāī*.

---

<sup>708</sup>GS (2010), I, 3.

**Traducción comentada de las dos primeras centenas del *Gāhāsattasaī*****Los setecientos versos, compilados por el rey Sātavāhana Hāla****Primera centena<sup>709</sup>**

1. ¡Saluden al crepúsculo ofreciendo agua a Paśupati sobre la cual se refleja la cara de luna de Gaurī, como un símbolo enrojado por la pasión como el loto (rojo) de la adoración! (Hāla).<sup>710</sup>
2. ¿Por qué aquellos quienes crearon el verdadero pensamiento de Kāma no se avergüenzan, puesto que no saben escuchar ni recitar el néctar de la poesía *prākṛta*? (Hāla).<sup>711</sup>
3. En medio de un *koṭi* de versos adornados con *alaṅkāra*, el rey Hāla, quien siente afecto por los poetas, (sólo) recopiló setecientos. (Hāla).<sup>712</sup>
4. ¡Ve, la grulla luce mientras posa inerte en la hoja del loto, como una la concha de ostra que rodea la vasija y resplandece porque está es de esmeralda! (Atribuido a Vyapadiśa).<sup>713</sup>
5. Así como la belleza de las mujeres resplandece por la observancia del amor, así también sus ojos nunca se cierran como los capullos, porque poseen un bello color como los pétalos azules de los lotos. (Kṣudraugha).
6. ¡Querida, acaso no buscas y frecuentas la planta *kurabaka* por ti misma, igual que la esposa afortunada que por su sonrisa se refleja en su rostro de loto! (Makarandasena).<sup>714</sup>
7. Durante la separación de sus amantes, incluso los árboles *aśoka* hacen sufrir a las esposas ladinas. Entonces, ¿quién es capaz de golpear con un puntapié a otro, si tiene el poder (de vengarse)? (Atribuido a Pravāraka).<sup>715</sup>

<sup>709</sup>En cada verso que lo requiera, los comentarios del traductor se dan en una nota al pie de página.

<sup>710</sup>Este verso comienza con una invocación al dios Śiva (Paśupati) que se realiza en las primeras horas del día, porque menciona al Crepúsculo (en *māhārāṣṭrī* es femenino Saṃjhā) quien es la hija de Brahmā. También el verso habla sobre la adoración a su esposa Gaurī dando pie al tema del amor.

<sup>711</sup>Hāla critica a los poetas, quienes escriben poesía sobre el tema del amor en sánscrito, porque el prácrito también es propicia para los temas amorosos y eróticos. Esto hace pensar el gran valor literario del *Gāhāsattasaī*.

<sup>712</sup>El término *koṭi* significa más de un millón de versos, lo que indica que la composición poética era muy frecuente en los tiempos del rey Hāla. Además, no sólo el contenido de los poemas es fundamental, sino también la manera en que se escriben por la mención de las figuras retóricas (*alaṅkāra*), término importante para la teoría literaria india.

<sup>713</sup>Gran parte de los comentaristas indios del *Gāhāsattasaī* mencionan que este verso es un ejemplo de la resonancia (*dhvani*), porque se entiende el lugar donde se reunían los amantes. La grulla posada en el loto se refiere a los estanques, lugares propicios para los encuentros y juegos amorosos.

<sup>714</sup>La planta *kurabaka* (*barleria*) es una especie de amaranto, cuya flor es roja. El significado del verso es la felicidad de las mujeres, puesto que los esposos solían regalar las flores de esta planta a sus amadas esposas. De aquí que el verso hable de que las mujeres enamoradas busquen con frecuencia esta flor.

<sup>715</sup>Para entender este verso, tendremos que poner en juego la ironía, pues la palabra *aśoka* significa “sin sufrimiento”. La ironía aquí se plantea en la imagen de las esposas ladinas que sufren por un amor no sincero y buscan el consuelo en los árboles *aśoka*. Este tipo de mujeres no sufren por amor, pues la relación que se

8. ¡Suegra, el invierno destruyó el adorable ramo de lotos que adornaba nuestra aldea, ahora se ve como un campo de sésamo podado! (Kumārila).
9. ¿Por qué lloras cabizbaja viendo los blancos campos de arroz? Los restos de la paja en los campos son una actriz con su cara maquillada de amarillo. (Mahendra).
10. ¡Amigo, el sinuoso camino del amor es como el tallo de una pequeña enredadera de *karkaṭī*; no llores con tu cara maltrecha como la luna deformada! (Alaka).<sup>716</sup>
11. Cuando el niño trepó a la espalda de su padre arrodillado, una sonrisa se iluminó sobre la esposa del señor de la casa aunque estuviese afligida por el enojo. (Dūrgasvāmin).
12. La verdad ve, el amor se une cuando la persona es respetable. ¡Permítele morir, no diré nada aunque la muerte le sea una bendición! (Dūrgasvāmin).<sup>717</sup>
13. En la cocina, la esposa del señor de la casa ensució su cara de hollín con su mano; debido a su apariencia de luna, su esposo la hizo reír. (Hāla).
14. ¡Niña, habilidosa en el arte de la cocina, no debes sufrir. El fuego sólo humea, pero no enciende, porque el aliento de tu boca es el perfume del *pāṭala* rojo! (Bhīmasvamin).<sup>718</sup>
15. ¿Por qué las amigas de la joven y bella mujer la cuestionan? Porque se embarazó por primera vez y, enamorada, sólo contempla a su amado. (Gajasīṃha).
16. ¡Luna, inmortal, diadema del firmamento, *tilaka* de la noche, sólo tócame con tus manos, con las cuales, poseído, seré tu favorito! (Hāla).<sup>719</sup>
17. Él, ausente de casa, regresará, yo estaré molesta, entonces me suplicará. Así, el bosque de sus deseos y de su (amor) también fructificará en el ser más amado. (Śrīdharmaka).
18. Ahora, ¿cómo puedo soportar la impureza de los pobres miembros de la familia por medio de la purificación? Así lloras, ¡ve, la nube de algodón deja caer la lluvia desde sus orlas! (Śrīdharmaka).

---

plantea entre el sufrimiento de las mujeres ladinas y los árboles *aśokas* (*jonesia aśoka* o *saraca indica*) está reflejada en una contradicción. Estos árboles daban flores rojas, que simbolizan amor. De aquí la mención de estos árboles en el verso. Se dice que estos árboles, consagrados al dios Śiva, florecen por primera vez cuando una bella muchacha virgen toca su tronco con una pierna. El arco de Kāma, el dios del amor, está hecho de flores de este árbol, de aquí que se le ofrende este tipo de flores.

<sup>716</sup>Este verso presenta una metáfora a partir de la planta *karkaṭī* (una especie de pepino, *cucumis utilissimus*) comparándolo con el camino sinuoso del amor.

<sup>717</sup>Este es un típico ejemplo de un mensaje puesto en boca de la *dūtī* o de la mensajera, cuyo destinatario es el indigno amante, pues el mensaje es de una amiga a otra.

<sup>718</sup>Esta flor *pāṭala* (*bignonia suaveolens*) se utilizaba como símbolo del amor por su aroma, su belleza y su color.

<sup>719</sup>La luna es un tema muy común en la poesía amorosa india antigua. El uso de este tópico se halla en una metáfora con la palabra “*tilaka*”. El *tilaka* es un círculo puesto en la frente y que refiere la belleza de las mujeres. En este verso, la luna es el símbolo (*tilaka*) que adorna el cielo con su belleza.

19. ¡Ternera, con tus orejas erguidas y pintadas del color de las semillas del *kośāmra*, compórtate como un toro para que entres a la casa, morada de tu corazón! (Gaja).<sup>720</sup>
20. ¡Amado, que finges dormir con tus ojos cerrados y que posees el vello corporal erizado cuando beso tus mejillas apasionadamente, hazme espacio (en tu lecho). No volveré a tardarme! (Candrasvāmin).
21. ¡Hija, entra, sin terminar tu baño, al cuarto de tu amado cuando esté muy enojado, de lo contrario no podrás enloquecerlo de pasión si está molesto! (Kalirāja).
22. Recuerdo que beso con vehemencia tu cara maquillada con *ghṛta*, tu frente pintada con este color, tu nariz enrojecida y tus labios acorazonados ofrecidos con ferviente pasión. (Atribuido a Vaṃgavikāra).<sup>721</sup>
23. Ella, quien, con sus mejillas rebosantes de felicidad, me da cientos de órdenes, incluso, antes del amanecer, no deseo a mi amada aunque esté cabizbaja. (Makarandaka).
24. La ausencia del ser amado y la presencia del ser despreciado ambas situaciones son penosas incluso dolorosas. Por ello, debes saludar a la más noble. (Atribuido a Vasukārin).
25. Incluso las manchas negras de un venado no le permiten moverse correctamente. Entonces, ¿por qué los ojos de la mujer amada están perplejos y llenos de lágrimas? (Kālasāra).
26. En sueños, no debes enojarte, puede que sólo conozcas el dolor debido a la decepción de la cama de aquellos que están medio dormidos, mientras otros duermen felizmente en profundos sueños. (Andhrarāja).
27. ¿Quién de ustedes dos soporta más que otro, aun cuando estén molestos o finjan dormir con sus oídos atentos a los ronquidos? (Kumāra).
28. Líneas de vello se vieron erizados en varias partes del cuerpo de su hermosa cuñada donde una y otra vez su amante deseó poner nuevos collares de guirnaldas. (Praṇāma).<sup>722</sup>
29. Ahora, sin él, yo, quien recuerda los bellos momentos, escucho el sonido de las jóvenes nubes como si fuesen el tambor ejecutador. (Kalyāṇa).<sup>723</sup>

<sup>720</sup> El *kośāmra* es una semilla de una planta (*magnifera sylvatica*) que, al comerla, pinta la boca de color rojo. Este es un ejemplo de la poesía bucólica, porque la imagen de la ternera es en realidad un joven que, excitado, va por primera vez a la casa de su amante.

<sup>721</sup> El *ghṛta* es una sustancia roja que se ponían las mujeres que se encontraban en su periodo menstrual. Este es el verdadero sentido del verso, porque habla de la fertilidad de las mujeres. En sentido estricto, estaba prohibido tocar a las mujeres cuando menstruaban. Sin embargo, este verso incita a realizar lo contrario.

<sup>722</sup> La provocación del amor en el *Gāhāsattasāī* es muy frecuente, puestos en distintos modos, pues el joven pretende a su cuñada lo que señala un rompimiento con el código de respeto a su propio hermano.

<sup>723</sup> La mención de las nubes anuncia la llegada del monzón y con ello la de su marido que regresa a casa con su esposa. Sin embargo, este verso se puede interpretar de manera contraria, dada la contradicción, se puede entender que el amante es el que parte, porque en cualquier momento puede llegar su marido.

30. ¡Oh hijo del jefe, tan cruel, tan miedoso de tu mujer, tan parecido al gusano del fruto *nimba*, tu aldea, como si fuese una prostituta, se consume también por este hecho! (Haritāla).<sup>724</sup>
31. La esposa del hijo del jefe duerme con dificultad sobre su seno en el escabroso camino del bosque ruidoso, pero en su cuarto duermen con felicidad. (Aṅgarāja).
32. ¡Querido! Sólo esto eres tú: un camino conocido y recurrente para las personas. Ahora, para unos estás en su corazón y para otras sólo en sus palabras. (Bhojaka).
33. ¿Por qué quemas mi espalda con tus suspiros apasionados, mientras, acostado en la cama, mantengo mi cara volteada después de que mi corazón ardió por el odio? (Anaṅga).
34. Durante tu ausencia, tú quien siempre llegas tarde, la cara de ella, manchada por las lágrimas derramadas, no encuentra la belleza como el estandarte puesto en la cima del carro de Ravi que tampoco halla la sombra. (Anaṅga).<sup>725</sup>
35. La joven doncella de familia narra las hazañas, pintadas en la pared de su casa, de Saumitri, devoto de Rāma, a su cuñado quien tenía malos pensamientos. (Hāla).<sup>726</sup>
36. El carácter de aquellas mujeres que viven en una encrucijada nunca se corrompe, quienes las ven piensan que son hermosas, jóvenes y cuyos esposos están ausentes, pues sus vecinas son mujeres descastadas que viven en la miseria. (Mahita).
37. La creciente del río montañés arrastra el árbol *kadamba*, con sus filamentos de flores escindidos por la agitación del remolino y con sus abejas ahogadas, unas en la superficie, otras en el fondo. (Avaṅga).<sup>727</sup>
38. Para protegerlo con amor, la esposa del hombre miserable, quien se enorgullece de su nobleza, está molesta con sus parientes, porque sólo se aproximan (a él) por su riqueza. (Kṣudraugha).
39. Con el afán de estar junto a su vecina, cuyo marido miserable está ausente de casa, él no se adorna así mismo, incluso cuando su amante esté bajo su control y su dominio. (Ravirāja).

<sup>724</sup>Este verso tiene una carga profundamente erótica, porque se plantea una relación del jefe de la aldea con una cortesana, al compararla con la mala administración de la aldea. De aquí que el verso explique que el marido sea un infame diciendo que es igual a un gusano de la fruta *nimba* (*azadirachta indica*, las hojas de este fruto eran usadas en ceremonias fúnebres).

<sup>725</sup>Aquí se plantea la belleza como la luz que da del amor y la fealdad, como parte de la oscuridad. Ravi es el nombre del príncipe Sauvira. Este príncipe permaneció como un estandarte en el carro de guerra de Jayadratha, quien raptó a Draupadī. Después de este hecho, Arjuna lo mató.

<sup>726</sup>El verso explica el verdadero comportamiento de un hombre con su cuñada. A diferencia del verso veitiocho que ejemplifica el mal comportamiento. La esposa explica el comportamiento ejemplar de Lakṣmaṇa, el hermano de Rāma, el gran protagonista del Rāmāyaṇa, hacia Sītā.

<sup>727</sup>La bella descripción de este verso relata la frustración de un hombre que pierde el amor de una mujer. La imagen del árbol *kadamba* (*necllea cadamba* que da exquisitas flores fragantes) es un tópico que refiere a la devastación del amor.

- 
40. Su corazón es tu morada, sus ojos se posan en ti y cada parte de tu cuerpo se marchita con su ausencia, pues es lo que más amas. (Mudra).
41. Así, una mujer enamorada se colma del dulce sentimiento y se llena del amor verdadero por un hombre enamorado. Pero cuando da su corazón a un hombre cruel, las personas se burlan. (Hāla).
42. Cuando un ser humano comienza a trabajar, la fortuna es eterna incluso en la muerte. Pero, si carece de iniciativa en la fortuna, es incierta, la muerte no. (Vallabha).
43. El fuego de la separación se soporta con el eslabón de la esperanza. Pero, mamá, durante la ausencia de mi amado fuera de la aldea, desearé la muerte. (Amṛta).
44. Mientras le hace el amor a otra mujer enamorada, a la amada le tiembla el corazón. El amante las verá de manera distinta. (Ratirāja).
45. Niña tonta, la juventud es como un río tempestuoso, los días son fugaces y las noches nunca regresarán, ¿por qué te atormentas por el berrinche? (Pavanarāja).
46. Así como el esposo de corazón duro seguramente al amanecer partirá cuando la gente murmura, así también, noche venerable, extiéndete tanto que tu amanecer nunca llegue. (Niṣpaṭa).
47. La esposa, cuyo esposo está a punto de partir, vaga de puerta en puerta preguntando a las esposas que han sufrido la ausencia de sus maridos por el secreto de sobrevivir a la despedida. (Siṃha).
48. Dios, permítele conocer a mi esposo el placer de otras mujeres, porque los hombres, quienes no poseen experiencia, no saben distinguir lo bueno ni lo malo. (Aniruddha).
49. Viajero, ve que tu sombra se esconde bajo tu cuerpo al medio día, aunque no sudes ni una gota ¿Por qué no descansas? (Surabhivatsa).
50. Dolor, benefactor, aunque conduzcas mi vida me ofendes, incluso si me traes distanciamiento a una persona difícil de obtener que pregunte por la felicidad. (Svargavarmmaṇa).
51. ¡Amado tan curioso y tan perfumado, no toques mi herida! No hay necesidad de preocuparse por nadie para saber si mi fiebre, causada por la disentería, es fuerte o no. (Kāla).
52. ¡Tú, con tu cabello alborotado como la cola del pavorreal, con tus muslos temblorosos, con tus ojos a medio cerrar, quien intenta un pequeño juego sexual, quien desea todo, entiende la dureza de las malas personas! (Vesara).

53. Al igual que un amor amargo y dañado, el cual se ve de manera hipócrita, el agua caliente que se enfría, pierde su sabor y se vuelve insípida. (Manmatha).

54. Al escuchar el tañido de la cuerda del arco de su esposo más potente que el sonido de la caída de los truenos, la mujer cautiva se limpiaba las lágrimas aprisionadas y derramadas de sus ojos. (Kaṛṇa).<sup>728</sup>

55. Así como la esposa satisface a su marido, inexperto en el arte del amor, con todo tipo de juegos sexuales, así también sus labios se desvanecen como las pálidas flores *śirīṣas*. (Kusumāyudha).<sup>729</sup>

56. ¡Muchacho, aunque ella tiene la oportunidad de ver a otros jóvenes varones, mueve sus castos ojos en todas direcciones transgrediendo al mundo sólo para buscarte! (Gataṅghita).

57. ¡Mujer cautiva, estás deseosa de escuchar el tañido de la cuerda del arco de tu esposo, pero lo que escuchas es el retumbo de la caída del trueno de la nube estruendosa e intempestiva! ¿Por qué en vano sufres? (Makaranda).<sup>730</sup>

58. Sólo hoy los amantes regresan a casa, sólo hoy es la fiesta nocturna de las personas, sólo hoy la ribera del río Godāvarī se tiñe de pardo rojizo por los árboles de sándalo. (Asaḍṛśa).<sup>731</sup>

59. Mientras el hermano más joven de su esposo se comportó de una manera impropia con ella, la cuñada, sumisa, no le dijo nada a su esposo de la violenta actitud, porque sentía miedo de que la familia se desintegrara. (Maṅḍādhīpa).

60. Recordando el pasado durante el encuentro sexual con su amante; aunque estén enojadas con ella, sus amigas lloran, mas no se burlan. (Maṅḍādhīpa).

61. Considero que las acciones no terminadas por aquellos seres que las realizan con el corazón nos llenan de felicidad que aquellos que las terminan sin el corazón. (Maṅḍādhīpa).

<sup>728</sup>Es interesante que en esta estrofa se retome la idea del género épico. En realidad, aunque es incierto su significado, se puede interpretar que se está hablando de Rāma cuando rescata a su esposa Śītā, cautiva por el poderoso demonio Rāvaṇa; después, este demonio muere a manos del héroe Rāma. Al parecer, la presencia de la épica en el *Gāhāsattasāī* se entiende a partir de que los héroes épicos se veían también como héroes en la poesía erótica. Por ello, la épica es fundamental para comparar las hazañas épicas con las hazañas del amor.

<sup>729</sup>Las flores *śirīṣas* (*acacia sirissa*) y su tallo tienen un color pálido, de donde la comparación se plantea con los labios del amante.

<sup>730</sup>Este verso es muy parecido al verso cincuenta y cuatro por su tema épico. *Cfr.* nota 19.

<sup>731</sup>Evidentemente el Godāvarī es uno de los ríos más grandes e importantes de India, ubicado en el sur. Este río recorre el territorio del antiguo reino de la dinastía Sātvāhana, atraviesa todo el territorio del Decán. Sus afluentes se consideran lugares sagrados donde se adora al dios Śiva, por lo cual sus aguas se consideran sagradas. Este es el único río que se menciona en el *Gāhāsattasāī*, salvo por la única mención del río Yamunā, el Godāvarī es la esencia en esta antología.

62. ¡Ve el suave retoño del árbol de mango que se libera de la cáscara de una fruta madura, como si fuese la punta de la cola de un *hālāhala* que emana de una cavidad de la concha entre abierta! (Brahmarāja).<sup>732</sup>

63. ¡Ve a la araña con sus patas torcidas, que se aferra a su telaraña y que cuelga dentro del tejado, como si fuese una flor *bakula* tejida con tallos fuertemente visibles! (Pāḷita).<sup>733</sup>

64. El santuario gime con el sonido de las palomas posadas levemente en la punta del asta como si sintieran una pena de que están siendo perforadas con una estaca. (Pravarasena).<sup>734</sup>

65. Si tú no eres su amante, ¿cómo entonces es que duermes todos los días exhausta como si fueses un becerro de búfalo recién nacido y extasiado por la leche? (Mukharāja).

66. ¡Tú, cuyo marido se ha marchado al extranjero por largo tiempo, no ves por ti, no duermes durante el día aunque sufras de insomnio durante las largas noches de *hemanta*! (Kānteśvara).<sup>735</sup>

67. Si la insensible mujer se ha puesto ella misma sobre tus pies para salir sin miedo del fango. Entonces, ¿cómo, querido, es que tú llevas tu propio cuerpo incluso de manera espantosa? (Ṛturāja).

68. La fiesta cuando termina no es más bella, como la luna llena en la madrugada, como el amor inexpresivo que llega a su final y como la alegría que no la acompaña ya nadie. (Kāladīpa).

69. Las amigas de Pārvatī reconocieron su buena fortuna cuando se casó. Entonces, Paśupati se quitó su brazalete de Vāsuki. (Anurāja).<sup>736</sup>

70. ¡Mujer, tu marido vive en el extranjero, consólate! Las cumbres de los Vidhyas se ven ennegrecidas por culpa del hollín de sus bosques incendiados en el verano y no por las nubes negras del monzón. (Baddhāvadhī).<sup>737</sup>

<sup>732</sup>El *hālāhala* es una especie de ratón. Los comentaristas del *Gāhāsattasāī* afirman que este verso es el inicio de la época de lluvias, porque la mujer que observa se encuentra ansiosa, pues su amado pronto regresará. Esto se confirma por la mención de la fruta madura.

<sup>733</sup>Se dice que la flor *bakula* (*mimusops elengi*) se vuelve hermosa cuando la boca de una mujer enamorada la salpica de néctar del amor.

<sup>734</sup>Este verso es interesante, porque describe un templo abandonado. Los comentaristas del *Gāhāsattasāī* dicen que este era un lugar propicio para que los amantes se encontraran.

<sup>735</sup>*Hemanta* es el invierno.

<sup>736</sup>Pārvatī, la hija de la Montaña o Gaurī (*cf.* GS, I, 1.) la resplandeciente esposa de Paśupati (Śiva), el señor de la bestias, es afortunada por la atención que le mostró su consorte, pues Śiva le ofrece y se quita sus ornamentos como el brazalete de serpiente (Vāsuki).

<sup>737</sup>Este verso habla de una mujer fiel, que espera desesperada la época de lluvias para reencontrarse con su marido. La mención de la cadena montañosa, los Vidhyas, es muy recurrente en la poesía lírica del *Gāhāsattasāī*, pues atraviesa toda la región del Decán, lo que indica que los viajeros tenía que atravesarla antes de poderse reencontrar con sus esposas.

71. Me ofreces mucho amor como te es posible para que esté lleno de él. No todos pueden soportar la pena que surge de la cesación del despertar. (Mugdhaśīla).
72. La mujer amada de un hombre, quien ama a muchas mujeres, requiere sólo cinco días. ¿Necesita seis días? Pero, ¿cómo puede este amor dulce surgir en demasía? (Alaka).
73. Si le ofrezco cualquier parte de mi cuerpo, cuando me guiñan sus ojos, cuando me coquetea con su mirada, yo le respondo con lo mismo, porque, al mismo tiempo, deseo que él vea estas acciones. (Vasantaka).
74. ¡Ve el desprecio hacia su amado, quien se fijó en otra mujer y quien se preocupó por sus celos, desapareció como un puñado de arena! (Muktāphala).
75. ¡Ve la parvada de papagayos desciende desde los cielos, como si fuese un collar de rubíes y esmeraldas que penden del cuello de la diosa del firmamento! (Anónimo).<sup>738</sup>
76. Ni mi lugar está en tierras lejanas ni mi miserable existencia me produce más dolor, cuando mi hombre regrese a casa con su mente enferma de deseo por mí. (Anónimo).
77. El viajero, quien se protege del fuego en los troncos de los bosques y en las aldeas de paja, se preocupa mientras vive en la ciudad muerto de frío como si fuese el enemigo. (Anónimo).
78. Recuerdo su boca, confusa por la agitación de su cabello de un lado a otro a causa del movimiento de su cabeza, mientras espera ser besada, como un loto circundado por abejas negras atraídas por su perfume. (Anónimo).
79. La noble mujer se ha proclamado afortunada no metiéndose a bañar, mientras la otra esposa, durante el día de la festividad, se alista con adornos una vez que se bañó con agua tibia y perfumada. (Kaṭīla).
80. Tú, quien con una punta sutil de bambú, limpias los huecos de tu peineta después de haberte bañado con azafrán. ¿Qué te hará más feliz? (Makaranda).
81. El amor desaparece debido a la ausencia del ser amado; es tan frecuente su ausencia, aunque los chismes de los varones desalmados lo intenten borrar. (Svāmika).
82. El amor de una mujer desaparece por la ausencia de su amado, esto se da por la visita un hombre honorable o por un varón idiota que habla chismes con la gente sin ninguna razón o bien por un hombre deshonesto. (Svāmika).
83. Pienso que los pezones de sus senos se volvieron negros debido a la contemplación, ellos tuvieron que mantenerse miserables porque penden sobre su vientre, aunque alguna vez estuvieron firmes. (Kṛtajñśīla).<sup>739</sup>

<sup>738</sup>Cuando aparecen en los manuscritos, los críticos y comentaristas del *Gāhāsattasaī* indican los nombres de los autores de los poemas. En este análisis, cuando no se encuentran, se señala con la palabra “anónimo”.

84. ¡Hermosa mujer, el hijo del labrador, cuya esposa es bella, se ha demacrado por tu bien y por el de su esposa, aunque celosa, ha asumido el trabajo de un mensajero por ti! (Īśāna).
85. Aunque nos visites por gentileza, querido, complaces nuestro corazón. Cuánta dicha nos produces, porque te acercas sin ninguna malicia. (Ādivarāha).<sup>740</sup>
86. Tan pronto su mal aliento me golpeó, mi mano se afligió por su golpe. Yo, con una sonrisa, lo tomé del cuello para abrazarlo con la otra mano. (Pṛthivā).<sup>741</sup>
87. ¡Mujer altanera, aunque le volteaste la cara a tu amado recurriendo al enojo, el aspecto horrible de tu espalda indica que tu corazón desea aproximarse a tu amante! (Revā).<sup>742</sup>
88. Es sólo que una mujer sabe, con humildad y a solas, cómo expresar los vestigios de su enojo, el cual se disipa con las súplicas de su amante. (Grāmakūṭa).
89. Con el soplo de tu boca, Kṛṣṇa, ahuyentando el polvo de los ojos de Rādhikā, has apartado el orgullo y llenaste de sinceridad la tez de otra *ballavī*. (Poṭṭisa).<sup>743</sup>
90. ¿Qué faltas, de las cuales ya has cometido, están ocurriendo ahora? En un futuro te acometerán, ¿cuáles te debo perdonar? Dime, desvergonzado. (Revā).<sup>744</sup>
91. Sólo aquellos hombres o maridos que ocultan su autoridad y se consideran indignos esclavos de las mujeres, son amados por las muchachas, pero el resto de los hombres realmente son una pena. (Mādhavā).<sup>745</sup>
92. Ahora, abeja ingrata, no te complace otro tipo de flor, abandona ahora mismo la flor *mālatī*, quien está llena de frutos tiernos. (Māṅga).<sup>746</sup>

<sup>739</sup>Este verso habla a cerca de los senos de una muchacha, que se hicieron grandes debido al nacimiento de su hijo, pues los senos se han llenado de leche.

<sup>740</sup>Este poema expresa la verdadera amistad que se sienten por los amigos. Este tipo de acciones también pertenece a una de las diferentes modalidades del amor.

<sup>741</sup>Los comentaristas del *Gāhāsattasāī* atribuyen este verso a una mujer poetisa llamada Pṛthivā. Con respecto al contenido, comentan que no es literal el golpe, sino que se trata de una maniobra que hace una mujer para evitar el mal aliento de su amado.

<sup>742</sup>Este es otro verso que los comentaristas atribuyen a una mujer poetisa llamada Revā.

<sup>743</sup>En este verso, Kṛṣṇa, el avatar más famoso y adorado del dios Viṣṇu, se muestra muy cariñoso hacia su consorte Rādhikā, diminutivo de Rādhā. Es interesante que esta sea la mención más antigua que se tiene de esta pareja. La visión del dios Kṛṣṇa, como un hombre enamorado y atraído por los encantos de las *ballavī* o las pastoras. Se retoma como un tópico de la literatura sánscrita posterior al *Gāhāsattasāī*. Uno de los poetas que no sólo retoma este tópico, sino que también hace una obra bella del amor entre Rādhā y Kṛṣṇa es Jayadeva, autor del siglo VIII EC, en su obra el *Gītagoviṇḍā* o “El canto del pastor” pone a un dios sumamente enamorado, aunque apasionado por las pastoras, de Rādhā como en este verso.

<sup>744</sup>Otro verso atribuido a la poetisa Revā.

<sup>745</sup>Este verso está atribuido a una poetisa llamada Mādhavā.

<sup>746</sup>La flor *mālatī* (*jasminum grandiflorum*) es una especie de jazmín muy perfumada que abre durante la mañana. En este verso, este tipo de flor se puede interpretar como una mujer que está siendo acechada por un hombre malvado. Las abejas son un tópico muy recurrente, aunque se les compare con los hombres de malos sentimientos.

93. ¡Tía, mi deseo de verlo no se satisfizo por una repentina mirada hacia él, quien es digno de verlo con una mirada no saciada, como la sed que no se satisface con el agua de un sueño! (Vajra).

94. Este lugar, el cual se adorna con hombres de valor, es ahora miserable y desarraigado por el árbol *banyan* de la aldea cuando los hombres están en el extranjero. (Harakunta).

95. Uno recuerda a alguien, esto aplica en el caso de un hombre que se escurre incluso por un momento, tan pronto el amor se convierte en recuerdo, éste se ve privado de cualquier sustento. (Vākpati).

96. Incluso hoy, la niña lastimosa se protege con la marca circular de sus dientes sobre sus mejillas como una señal que se mantiene en todas partes, igual que un cerco que rodea un horripilante estremecimiento. (Svāmika).<sup>747</sup>

97. ¡Tía, he visto las flores de mango, he olido la *surā* y he sentido la briza del sur. Pero los trabajos de él parecen más lejanos! ¿A quién amaré más? (Kuntakhura).<sup>748</sup>

98. Durante los intervalos entre su partida después de la incitación amorosa y su regreso para abrazarme otra vez. Me considero una mujer que tiene a su esposo en el extranjero y que reside en otra tierra. (Makaranda).

99. Por fuerza de las virtudes, una mujer obtiene a un hombre quien es digno de verse con miradas saciadas, quien está triste y afligido, quien ofrece una buena disposición y quien mutuamente otorga su corazón. (Śrīśaktika).<sup>749</sup>

100. Un hombre, amado por otros, causa placer y a veces da pena. La horripilación se extiende aun sobre los senos afligidos por los clavos del amante. (Śrīśaktika).<sup>750</sup>

Aquí termina la centena número uno de siete del *Gāhāsattasāī*, compuesto por poetas sublimes, quienes tienen en alta estima a los seres humanos y están conmemorados por Kavivatsala. (Hāla).<sup>751</sup>

<sup>747</sup>Es importante destacar que las señales impresas en los dientes y en las mejillas de las mujeres son un símbolo que indican que ellas están maduras sexualmente. Esto es muy importante para la poesía erótica india porque son tópicos que muestran la importancia del amor y del erotismo.

<sup>748</sup>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.

<sup>749</sup>La palabra *puṇya* (en sánscrito *puṇya*) tiene un valor relevante en el verso. Aquí se puede traducir como “virtud” por lo que una mujer virtuosa, según los comentaristas del *Gāhāsattasāī*, atrae a una incitación por parte de los hombres malvados, porque el verso habla de una mujer virtuosa que pueda atraer a un hombre igualmente virtuoso, más allá de toda implicación negativa e irónica.

<sup>750</sup>En este verso se utiliza una figura retórica muy recurrente en la poesía india llamada *arthāntaranyāsa*, que consiste en introducir un argumento y corroborarlo con una afirmación general con un caso particular. (Cfr. Banerjee, p. 29-32.).

<sup>751</sup>A manera de colofón, al final de cada uno de los siete libros que componen el *Gāhāsattasāī*, este es el verso final. El nombre de Kavivatsala, que significa “el que siente afecto por los poetas” se refiere al mismo rey Hāla.

## Segunda Centena

1. Un consejo, dado por su amada amiga, desaparece, aunque por un momento ayuda a su corazón débil debido a las constantes flechas de Makaradhaja. (Māna).<sup>752</sup>
2. La cuerva se mantiene junto a la corriente por miedo de morir ignorada, como si su mente sólo pensara proteger a sus polluelos posada dentro de su nido ubicado en la rivera. (Māna).
3. ¡Árbol *madhūka*, situado en una espantosa enramada a orillas del río Godāvarī, con tus ramas que tocan la tierra, porque están llenas de muchas flores! Escucha mi plegaria: “poco a poco te marchitarás”. (Māna).<sup>753</sup>
4. Una mujer descastada, quien llora amargamente, colecta flores *madhūka*, pero le causan dolor al verlas como si fuesen los huesos de su amante en la pira funeraria. (Śrībala).<sup>754</sup>
5. ¡Corazón, quemarás a alguien a quien ya has penetrado, como un gran pedazo de madera quemada que naufraga en un riachuelo! (Mādeva).
6. El color rojo de sus labios, que fue borrado por su amante en la noche, a la mañana siguiente se reflejó en las pupilas de las otras esposas. (Dāmodara).<sup>755</sup>
7. La nuera del labrador, una vez que vio al hijo del señor de la casa sentado en la rivera del río Godāvarī, comenzó a descender por el camino difícil de atravesar. (Avikakarṇa).
8. Recuerdo la excitación deliciosa de enredar su cabello entre mis largos dedos cuando él se sentó, sin hablar conmigo, junto a mis pies. (Bhramara).
9. ¡Ve al viajero de la estación de *hemanta* que se ha separado del fuego protector que se extingue en las puertas del templo en una villa insignificante como si fuese un oso! (Kālasimha).<sup>756</sup>

---

En el verso tres de este mismo libro, aparece el mismo epíteto, refiriéndose también al rey Hāla. (Cfr. *GS.*, I, 3.).

<sup>752</sup>Makaradhaja es otro nombre del dios del amor Kāma. En la tradición occidental, los romanos lo conocen como Cupido y los griegos como Eros.

<sup>753</sup>El árbol *madhūka* (*bassia latifolia*) florecía en las riberas del río Godāvarī, mencionado una vez más en este verso.

<sup>754</sup>El verso es muy interesante por la mención de la *asatī*, que literalmente significa “una mujer infiel”, porque habla de mujeres que se resistían a quemarse en la pira funeraria de sus maridos. A este tipo de mujeres les llamaban *asatī*. De lo contrario, la obligación de la mujer, cuando moría su marido, era autoinmolarse en la pira funeraria de su amado. A este acto se le llamaba *satī*, de aquí el nombre de *satī* que significa “mujer fiel”.

<sup>755</sup>Este verso ofrece una prueba de bigamia, que era muy común en la sociedad que retrata *Gāhāsattasāī*. Otro punto que está mostrando el verso son los celos que provocó en las demás esposas el hecho de pasar la noche con su amante favorita.

<sup>756</sup>La estación de *hemanta* se refiere al invierno.

10. ¡Tía, por quién, entonces, el cielo se ha tendido supino sobre el lago de la villa, pues los ramilletes de lotos no se han aplastado ni los gansos se han echado a volar! (Mṛgāñka).<sup>757</sup>

11. Considero que, por alguien cuyos deseos están frustrados y habla de alguien ausente de casa, a la nuera se le languidecen sus brazos como si estuvieran envenenados. (Mṛgāñka).

12. “Aún hoy Dāmodara parece un niño”, esto dijo Yaśodā, la mujer de Vraja, cuando coquetamente sonrió al ver la cara de Kṛṣṇa. (Vidhivighraha).<sup>758</sup>

13. Raros son aquellos varones buenos cuyo afecto, que se nota en sus hermosos rostros la amistad íntegra y lo cultivan día a día, lo transmiten, como si fuese un deber, a sus hijos. (Indra).

14. La hábil *gopī*, quien está muy cerca, besa la imagen de Kṛṣṇa que se refleja en las mejillas de la pastorcitas, bajo la apariencia de sus elogios en las danzas. (Gaura).<sup>759</sup>

15. La montaña Vindhya, como si fuese su piel, derrama las nubes amontonadas que bañan sus faldas, dispersas en todas direcciones y adheridas sus orlas mutuamente. (Kamala).<sup>760</sup>

16. Los *pulinda*, quienes habitan en las cimas de las montañas, sentados en sus pendientes, contemplan la montaña Vindhya llena de nubes frescas como si fuesen manadas de elefantes. (Hālīka).<sup>761</sup>

17. La montaña Vindhya, aunque su cuerpo esté ennegrecido por sus bosques incendiados, brilla por sus nubes blanquecidas, como si Madhumathana se rociara de la leche batida del Océano de Leche. (Anónimo).<sup>762</sup>

18. Aun un médico ladrón, considerado un héroe, es visto con amor por su paciente muchacha, aunque ella esté afligida por el asesinato de sus familiares. ¿Quién aguantaría el enojo aunque sea una persona llena virtudes? (Hāla).

<sup>757</sup> Este es uno de los versos más hermoso que contiene el *Gāhāsattasāī*. Se trata de una niña ingenua que pregunta por el despertar del alba, pues la imagen que proyecta cuando el cielo se refleja en el lago es una de la más interesante, pues no se repite en toda la antología.

<sup>758</sup> Aunque Yaśodā fue la madre adoptiva de Kṛṣṇa (Dāmodara), se siente atraída por él, pues el verso explica que Kṛṣṇa ya no es más un niño.

<sup>759</sup> El término *māhārāṣṭrī*, para designar el término sánscrito *gopī*, es *govī*, que significa “pastora”. Es interesante que los comentaristas afirmen que este término se refiere a Rādhā, la consorte de Kṛṣṇa, porque es claro que el contenido del verso habla sobre la supremacía de Rādhā sobre las demás pastoras.

<sup>760</sup> La montaña Vindhya es una de las siete montañas que separan la parte central de India, es decir, dividen el norte del sur. Es muy famosa porque aparece en los *Purāṇa*.

<sup>761</sup> Los *pulindas* son una tribu de las montañas. Eran famoso por su ingenuidad.

<sup>762</sup> Para recuperar la ambrosía y otros bienes preciosos surgidos del batido del Océano de Leche, Viṣṇu (Madhumathana) 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 *devas* y del otro los *asuras* comenzaron a batir el océano. Durante este proceso, Viṣṇu se comenzó a salpicar de leche, es en este punto, donde 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.

19. Aunque pase mucho tiempo, la esposa del cazador, intoxicada 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).<sup>763</sup>
20. ¡Ve al remolino que levanta las virtutas del arco del patio de la cabaña de la esposa del cazador, como si fuesen el estandarte y las insignes de su buena fortuna! (Hāla).
21. Al regresar de la casa de su padre, la esposa del cazador supo de la muerte de su esposo, cuando las ramas insensatas de los árboles *karañja*, manchadas por el almizcle de los elefantes, frotaron sus sienes. (Gandharāja).<sup>764</sup>
22. 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. (Karṇaputra).
23. La gente comenzó a reír cuando la joven mujer dio a luz por primera vez y así habló en repetidas ocasiones: “No tengo nada que hacer con lo que dice mi amado”. (Anurāga).
24. ¡Tía, parece que en el mundo de los hombres no existe un amor sincero! Entonces, ¿existe la separación? Y si hubiese una separación, ¿quién viviría ante esto? (Rāma).
25. Nos maravillamos al ver a una mujer desnuda, como si fuese un milagro, un hermoso tesoro, un castillo en el cielo y un trago de néctar. (Rāma).
26. Ella es tu amada, tú eres el mío, tú le eres odioso y yo para ti. ¡Niño, hablemos claramente! En efecto, se dice que el verdadero amor tiene muchas facetas. (Rjuka).
27. Soy tímida, y sus amoríos son tiernos e incontenibles. Además, mis amigas son astutas. ¡Basta, no es necesario que me pinte los pies de color rojo! (Anónimo).<sup>765</sup>
28. En el bosque lleno de abejas y salpicado de la briza primaveral, la *gopī* canta una dulce melodía de separación que cautiva la mente de los viajeros. (Śālika).
29. Tanto ha crecido su enojo y su orgullo que no hay nadie que la motive. Su amado la consuela aunque esté en el extranjero en otra aldea. (Śālika).

<sup>763</sup>En este verso y en el que sigue, la buena fortuna de la mujer es aceptada por el hecho de que el cazador se mantiene en casa con ella, no sólo porque está cansado y aburrido del amor, sino también porque no ha podido tensar su arco, por ello está obligado a adelgazar su arco. Entonces, ella se ve reflejada en la viruta del arco como símbolo de buena suerte.

<sup>764</sup>El árbol *karañja* (*pongamia glabra*) se usaba como planta medicinal.

<sup>765</sup>Este verso se puede considerar como una breve representación dramática: los primeros tres pies del verso en *māhārāṣṭrī* se pronuncian con delicadas palabras. Sin embargo, los otros pies del verso se pronuncian en un tono más fuerte, pues las amigas, expertas en el amor, la quieren obligar a que sus pies se pinte de rojo. Se puede deducir con esto que se trata de una muchacha inocente que está rodeada de cortesanas expertas en el amor. Las mujeres solían (y aún también lo hacen) pintarse los pies de rojo como símbolo de belleza y maduras para el amor.

30. Habiéndose aferrado a los pies del señor de la casa quien reía, la señora, risueña, lo detuvo contra su voluntad cuando el sol aún brillaba. (Hāla).
31. ¡Amigas, ¿de qué sirve buscarlo si habla de otra mujer? Debe estar realmente enamorado de ella. Por favor, no le digan nada! (Kusumarāja).
32. Su imagen no está más en mis ojos, sus manos en mi cuerpo, su voz en mis oídos y su corazón en el mío; ¿qué cosa, en realidad, me ha separado de mi destino? (Brahmagati).<sup>766</sup>
33. Habiéndose ido al lecho y con los ojos cerrados, dentro de una fantasía, la imagen de su amado apareció, ella misma se abrazó tan fuerte que sus *bangles* se aflojaron. (Anónimo).<sup>767</sup>
34. Con este cuerpo desgraciado, he vivido por largo tiempo, y, desafortunadamente maldecido, siempre te arrastras de casa en casa para realizar trabajos a otras personas, estamos arruinados. (Vikramarāja).<sup>768</sup>
35. El malvado en poco tiempo ennegrece la morada donde vive por la limosna dada con amor, como la luz que se alimenta del aceite ofrecido. (Kīrttirāja).<sup>769</sup>
36. Como la propia sombra del viajero atormentado por el calor de *grīṣma*, la abundancia y la riqueza de un avaro nunca fructificará. (Kundaputra).<sup>770</sup>
37. ¡Mi ojo izquierdo, si por tu parpadeo, mi amado no me buscara, entonces, lo veré por largo tiempo a través de mi ojo derecho sin saciarme. (Śaktihastin).<sup>771</sup>

<sup>766</sup>El verso se refiere al 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 y se vuelve un canto de pena y dolor.

<sup>767</sup>Las *bangles* son pulseras que utilizan las mujeres tanto en las muñecas como en los tobillos. El término para designar a las pulseras es *valaā*, en sánscrito *valayā*. El abrazo de la heroína se forma en un mundo de fantasía cuando la imagen de su amado llega por medio del sueño. Ésta es una característica hiperbólica y es muy utilizada dentro de la lírica.

<sup>768</sup>Este verso contiene un doble sentido y se presta a una doble interpretación. Se podría tratar, pues, de una mensajera vieja que lleva los mensajes de amor de casa en casa o bien se trata de una persona que realmente tenga el cuerpo deforme y, para subsistir, realice trabajos en diferentes hogares. En cualquiera de las dos maneras, el verso está sujeto a otras formas de interpretación, pues cualquiera de las dos personas se lamenta por la existencia de su maldición.

<sup>769</sup>El verso muestra un hermoso juego de palabras, que caracteriza a la lírica del *Gāhāsattasāī*. Las palabras son *siṅha* (en sánscrito *sneha*) que significa “aceite”, pero junto a la palabra *dāṇehiṃ* (en sánscrito *dānaiḥ*) *snehadāṇehiṃ* significa “alimento dado con amor”. El juego da la pauta a una hermosa metáfora que se proyecta entre el hogar del hombre malvado, que se ennegrece por la donaciones hechas por amor, y la lámpara, que se alimenta de aceite y que emite una hermosa luz.

<sup>770</sup>*Grīṣma* es el nombre de la estación del verano.

<sup>771</sup>El parpadeo del ojo o, como algunos comentaristas menciona, el temblor del seno izquierdo es una señal favorable para la mujer deseosa de los placeres del amor y anuncia, de manera general, el próximo, aunque inesperado, regreso de su amante.

38. Esta muchacha, mientras vaga en la aldea infestada de perros para buscarte de casa en casa, algún día uno de ellos la puede morder como una *śārī* atrapada en una jaula. (Devarāja).<sup>772</sup>
39. En verdad, esta abeja desea beber el néctar de una y otra flor. Es la falta de flores sin néctar por lo que las abejas se van. (Anurāga).
40. Ella, con sus ojos de loto que ven el camino, espera tu llegada junto con sus senos como si fuesen un par de jarros auspiciosos puestos en la puerta. (Hāla).
41. Entre más llora, más se lastima; entre más se consume su cuerpo, más se desgasta. Tanto ha suspirado la pobre mujer que persiste en amar. (Vairāsakti).
42. En una pareja, el amor crece con el tiempo, se alimenta de dulzura y de pena. Si uno muere, en verdad, vive en la otra persona, pero la otra persona muere. (Vṛddharīka).
43. Con el brote nuevo del árbol de mango, adornado con los primeros capullos, no impedirá la marcha de tu amado, hija mía no llores, sólo lo harán los jarros durante su viaje. (Vṛddharīka).<sup>773</sup>
44. Mis amigas, quienes ya tenían un fracaso, de algún modo me hicieron sentir celos en mi corazón al ver que mi amado había desaparecido como un amante furtivo. (Vālāditya).
45. Cuando sus amigas le preguntaron el por qué tenía una flor de azafrán sobre sus senos, la joven inexperta se rio e intentó borrarse la marca de las uñas. (Vālāditya).
46. ¡Tú, cuando estás enojada conmigo, tus miradas del rabillo de tus ojos se pierden sin dirección por tu desinterés e indiferencia, como si las enraizaras en mi corazón! (Vijiyagati).
47. ¡Amado por muchas mujeres, esas mujeres no son afortunadas por mucho tiempo, no suspiran por mucho, no adelgazan, no eres realmente amado! (Hāla).
48. Las miradas de esta mujer con su cara de luna son insoportables incluso para Kāma, su brillo, que emana de sus pupilas medias cerradas, es segador cuando giran por su opacidad cuando tienen sueño. (Hāla).<sup>774</sup>
49. Con esta vida que me sostiene, de cualquier modo me he soltado de los lazos patéticos del amor. Ahora, me inquietas, maldito corazón quemado, no me traigas a nadie más. (De Avajñāta).

<sup>772</sup>El *śārī* o *śārīkā* (*gracula religiosa*) es una ave silvestre de color amarillo y naranja que aparece mucho tanto en la literatura prácrita como en la sánscrita. Cfr. Dave, p. 20.

<sup>773</sup>El tono de este verso es auspicioso, los jarros representan un símbolo de buen augurio para los viajeros, quienes partían durante la primavera, la cual se representa con el florecimiento del árbol de mango.

<sup>774</sup>Cfr., nota 732.

50. Al darse cuenta de las marcas de las uñas en sus senos, sus ojos de loto alaban a la noble muchacha por la levedad y la gravidez de su juventud. (Keśavarāja).

51. Rindan homenaje a aquel en cuyo pecho está Lakṣmī reflejada en la joya Kaustubha como el disco de la luna, donde fulguran los ciervos como el disco del sol. (Niṣkalaṅka).<sup>775</sup>

52. No causes el deleite de tus enemigos, reconcíliate con tu amado, deseoso de tu indulgencia. Por tu orgullo grave y desmesurado, hija, te arruinas como un montón de granos. (Mātaṅga).<sup>776</sup>

53. Cuando su corazón está partido insoportablemente por la sierra de la separación, sus lágrimas, ennegrecidas por el *kajjal*, se manifiestan como el hilo de la medida. (Atribuido a Sādhilla).<sup>777</sup>

54. Esto es un gran almacén horrible, hijo, no te precipitarás, deposita allá, pienso, los corazones que no regresarán otra vez. (Atribuido a Sādhilla).

55. Para finalizar el placer, la joven esposa, quien no conoce las pausas de la excitación, piensa con su corazón insatisfecho: “debe haber algo que nos lleve más allá” (Atribuido a Sadduṅkalasa).

56. Los amores de las prostitutas podrían deleitar al mundo entero, pero los amores, que están contruidos por el mal camino de los miles de engaños, se podrían remover con el sabor de las miles del verdadero amor. (Hāla).

57. No tocado por el dolor y la arrogancia del amante, sonriente me preguntarás: “¿por qué estás demacrado?” Entonces responderé tu duda cuando encuentres a una persona voluble a la que ames. (Anónimo).

58. La dulzura, por la cual, habiendo sido ridiculizado por las habladerías de las amigas, me has abandonado, pone en riesgo mi vida. (Deva).

<sup>775</sup>El verso, construido como otros, tiene muchas características como los juegos lingüísticos propias de la lírica. Alude al *viparītarata* de Lakṣmī, la diosa de la belleza y de la fortuna, junto con su esposo Viṣṇu, al cual le cuelga de su cuello la joya Kottaha (en sánscrito *kaustubha*). La joya se recuperó gracias al batido del Océano de Leche. En esta posición del amor, la cara de la diosa, parecida al disco de la luna pleamar, dentro de la cual los indios reconocen la imagen de una cierva o de un conejo, Lakṣmī se refleja en el pendiente del dios.

<sup>776</sup>En este verso se muestra un juego interesante entre las palabras *māṅa* de género masculino (en sánscrito *māna*) que significa “orgullo” y *māṅa* de género neutro (en sánscrito *māna*) que significa “dimensión, medida, peso”. De aquí que se pueda traducir como “el orgullo grave y desmesurado”. La similitud de este orgullo desmesurado y grave se compara con un montón de granos. Sin embargo, la palabra “granos” no está en el texto original, pero se añadió para darle sentido a la imagen.

<sup>777</sup>En la edición de Weber, este verso se reconstruye con base en la imaginación de los comentarios, pues se refiere a la mujer de un leñador. En este sentido, debe notarse que el protagonista es el esposo y no la esposa, porque “la sierra de la separación” y la hermosa metáfora que involucra el fluir de la lágrimas ennegrecidas por el *kajjal* (tanto en sánscrito con en *māhārāṣṭrī* se escribe igual) con el hilo que se usaba para medir los cortes. Ahora bien, el *kajjal* era un polvo que preparaban las mujeres para pintarse los ojos de color negro. Muchos investigadores y comentaristas traducen esta palabra como “colirio”. Sin embargo, debe dejarse igual debido a que actualmente “el colirio” se refiere a un remedio medicinal para los ojos.

59. Mi marido celoso no me permite recolectar flores *madhūka* en la noche, él mismo las corta. Pero, madre, es demasiado estúpido. (Arikesarin).<sup>778</sup>
60. ¡Ahora que tu amante, en vano e indolente, ha partido por el camino con el fin de no irse, camina muy lento! ¿Piensas que tu cuerpo, exhausto, por el peso de tus senos, no se ve porque se desgarró tu falda? (Guṇṛddha).
61. Así como el viajero, con sus ojos la contempla y con sus dedos abiertos bebe agua, así también la cuidadora del agua atenúa el chorro de agua. (Bhāḍḍaka).<sup>779</sup>
62. El joven mendicante fija su mirada en su ombligo redondo y ella ve su cara de luna, mientras los cuervos se roban tanto su cuenco como su cráneo. (Śaśirāga).<sup>780</sup>
63. El varón, sin el cual no se vive, aunque te haya ofendido, se le perdona. Dime, ¿a quién no le es amado con fuego aunque se incendie la ciudad? (Rodhā).<sup>781</sup>
64. ¿Quién me contempla furtivamente? ¿A quién confiarle la felicidad o la infelicidad? ¿Con quién reír en esta maldita villa llena de idiotas? (Meghanāda).
65. Ambas manos de la mujer infiel, quien desea estar embarazada, le tiemblan mientras están arando el campo de algodón durante el día más propicio. (Kahila).<sup>782</sup>
66. Las hojas del árbol *banyan*, que provoca una intensa obscuridad, están secretamente ungidas de yeso festivo por las mujeres infieles, quienes sienten miedo de ser cortadas por los viajeros. (Ahorāja).
67. Caminas hacia el paraíso, rompes, sobre la rivera, las ramas de los árboles *karañja*. ¿De qué modo tus pies, alma virtuosa, siguen tocando la tierra? (Hāla).<sup>783</sup>
68. Me mantengo solo, ahora, lejos de la belleza y del incalculable rostro de mi amada. Aunque vea el límite del campo de su aldea, instantáneamente todo me produce felicidad. (Anónimo).

<sup>778</sup>Cfr. II, 3 y 4.

<sup>779</sup>Es interesante la descripción que hace el poeta cuando el viajero bebe el agua lentamente y la cuidadora del agua se vuelve presa de la mirada del viajero. Es una escena íntima que prolonga el silencio del diálogo entre los amantes.

<sup>780</sup>Este verso muestra a un joven mendigo que está embelesado por el deseo de una mujer. Mientras él la observa, los cuervos roban dos atributos que los mendicantes tienen, su cuenco “*caṭua*” (en sánscrito *caṭuka*) que le sirve para beber agua y su cráneo “*karañka*” (en sánscrito se escribe igual) que les sirve para guardar sus limosnas (comida).

<sup>781</sup>Este verso está atribuido a la poetisa Rodhā.

<sup>782</sup>El día más auspicioso es cuando se siembra el algodón porque, cuando crece, ofrece un lugar propicio para el amor.

<sup>783</sup>La idea de caminar hacia el paraíso alude a una ironía porque alcanza a tocar las ramas venenosas del árbol *karañja*, como se ve en el verso 21, II.

69. Cuando termina su trabajo del campo, no regresa a su morada el pobre hombre, huye del dolor de su casa, porque su amada esposa está muerta. (Puṇḍarīka).

70. De los borbotones de agua que se lanzan a través de las fisuras de la casa destrozada por el huracán, la noble mujer protege, con las palmas de su mano, el día preciso marcado en su muro. (Jayasena).<sup>784</sup>

71. Sobre la rivera del río Godāvarī, el mono, después de masticar la hojas de mostaza, salta produciendo el sonido *khokkha* y se rasca la panza. (Naravāhana).<sup>785</sup>

72. El jefe de familia, después de haber conservado la guirnalda de la campana del búfalo muerto y de haber conducido una manada de cien búfalos, inmediatamente los dedicó en el templo de Āryā. (Satyasvāmin).<sup>786</sup>

73. Con pendientes de pluma de pavorreal, la joven esposa del cazador se pavonea en medio de las otras esposas, quienes visten ornamentos hechos con perlas de elefante. (Poṭṭisa).<sup>787</sup>

74. Por aquellas mujeres que contemplan furtivamente, que hablan seductoramente, que se contonean, que ríen coquetamente, hijo, con buenas acciones, puedes ser amado. (Vaprasvāmin).<sup>788</sup>

75. ¡Vienes tranquilo, alma pía! Ahora este perro está muerto por el salvaje león que habita en la parte más horrible de la rivera del Godāvarī. (Anónimo).<sup>789</sup>

76. ¿Tú, quien sopla los ojos cubiertos de polen de los lotos azules que el viento levanta, respiras en sus oídos, insaciable la besas, no eres uno de sus dioses? (Pāliṭa).

77. ¡Amiga, las flores *kadamba* me atormentan, ni todas las otras flores reunidas me consuelan! Ciertamente ahora Kāma lleva su arco con flechas cubiertas de miel de *kadamba*. (Asulabdhā).<sup>790</sup>

<sup>784</sup>El día preciso marcado, el que protege la mujer, se refiere a la llegada de su amado esposo.

<sup>785</sup>La palabra *khokkha* es una onomatopeya que se refiere al ruido que emiten los monos. Muchos traductores y comentaristas dicen que este verso es un mensaje oculto de amor, porque el varón indica el lugar a su amada donde se encontrarán.

<sup>786</sup>El verso indica que el señor de la casa, no comportándose como señor de la casa, ha preferido dedicar la cuerda del búfalo muerto en el templo de Āryā (Caṇḍkā o Durgā la esposa de Śiva en su aspecto terrorífico).

<sup>787</sup>El sentido de este verso 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 pavorreal. Esta acción resulta un fanfarroneo por parte de la esposa joven y no de él, pues se supone que las perlas de elefante están junto a las bolas del cráneo del animal, así que para obtenerlas, tendrían que haberlos cazado.

<sup>788</sup>Este verso tiene una carga irónica, porque “las buenas acciones” son lo contrario. Las mujeres, quienes se comportan como las describe el verso, son cortesanas. Una mujer de buena familia no se comportaría así. El padre incita al hijo a complacer a las cortesanas con otras acciones.

<sup>789</sup>Probablemente el verso invita al hecho de que el final de la vida se está acercando; esto se explica por la acción del león sobre el perro.

<sup>790</sup>Este verso está atribuido a la poetisa Asulabdhā. Las flores *kadamaba* eran consideradas afrodisiacas. Por ello, es evidente el tormento del amor que se representa en estas flores. *Cfr.*, I, 37.

78. Yo no soy tu mensajera, tú no fuiste ni eres su amante, ¿quién de los dos hará algo al respecto? Ella murió por tu infamia; por ello, te hablo con honestidad. (Aṅulakṣmyā).

79. ¡De su cara a la tuya y de la tuya a mis pies, pasa de mano en mano! El *tilaka* ha cumplido su empresa sumamente difícil de realizar! (Hāla).<sup>791</sup>

80. Se oscurece el esplendor del rostro de la morena, quien contempla con sus ojos entornados; mientras el hijo de la campesina camina alrededor con una hoja de *jambū* como un ornamento que pende de su oreja. (Anónimo).

81. ¡Mensajera, tú eres dura, sé que nos hablas con palabras amargas o dulces! Lo pellizcarás, él se pondrá pálido. (Anónimo).

82. En tu corazón hay miles de mujeres, suertudo, no encuentras un lugar; día a día ellas adelgazan sin realizar otros trabajos en sus casas. (Hāla).

83. La joven mujer, igual que le miedo por la falta en secreto, no desaparece de mi corazón ni un momento aunque me cause agonía día tras día. (Hāla).

84. ¡Tontito, no estoy enojada, abrázame! ¿Por qué me imploras en vano? De mi parte, no hay necesidad de despreciarte causándote molestia. (Mṛgāñka).

85. Debido a tu separación, su labio inferior arde con frecuencia, su respiración se calienta y se prolonga, y sus lágrimas la bañan por todos lados como si fuese el voto del *sāma-sabala*. (Anónimo).<sup>792</sup>

86. En la estación de *saro*, las aguas de los grandes lagos se enfría internamente aunque externamente esté el calor, como el corazón de una buena persona cuando se enoja. (Vigraharāja).<sup>793</sup>

87. ¿Cuándo llegará quien me enamorará? ¿Qué le diré ahora? ¿Cómo surgirán tantas cosas? Así, el corazón de la joven se llena, quien se ha arriesgado por primera vez. (Anónimo).

88. Ella cuenta que su corazón está liberado de los celos, mientras esclarece las cadenitas del cabello de su amado que caen a sus pies, quien se ha aferrado a las *bangls*. (Anaṅga).<sup>794</sup>

89. Con un áspero jabón del fragante *jambū* y los residuos que permanecen en su delicado cuerpo, la hermosa mujer morena y tierna se baña en la rivera del Godāvarī. (Anónimo).

<sup>791</sup>Cfr., I, 16. Este verso habla sobre la infidelidad de una mujer, puesto que el *tilaka* es un adorno propiamente de las mujeres.

<sup>792</sup>El voto *sāma-sabala* (en sánscrito *śyāma-śabala*) consistía en ordenarle a alguien que entrara primero al fuego y luego al agua. En este verso, se utiliza una comparación entre el voto y la separación.

<sup>793</sup>La estación de *saro* (en sánscrito *śarad*) es el otoño.

<sup>794</sup>Cfr., II, 33.

90. Ahora él ha vivido fuera y nuestros corazones hasta ahora han estado desolados así como también las entradas de los grandes caminos, de los templos y de los patios de las casas. (Amṛta).

91. Las personas, quienes ni siquiera saben saludar, son los favoritos de la gente, como los balances de los orfebres, aunque sin el *akkhara*, son soberbios de los *khaṃdha*. (Anónimo).<sup>795</sup>

92. Recuerdo a mi amada que se aleja diciendo “no me toques”, sus mejillas se enrojecieron, sus labios temblaron y sus palabras dudaron. (Anónimo).

93. Con el pretexto de la difícil cuesta al río Godāvarī, ella se cayó sobre su propio pecho, él le dio un fuerte abrazo quien no lo pensó, porque sintió compasión por ella. (Anónimo).

94. ¡Afortunado, como una diosa doméstica en una ciudad abandonada, ella, aún hoy, lleva guirnaldas perfumadas que tú, con tus propias manos, le obsequiaste! (Anónimo).

95. 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. (Pāpasāīla).

96. No la prives de jugar el *upphullīā*. Permítele que reduzca peso y que haga ejercicio, ella está lenta por sus grandes caderas, podría cansarse mientras hace el amor con un varón. (Vatsa).<sup>796</sup>

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

98. Esa hermosa muchacha tiene miles de excusas, mientras te observa ella no podría escucharte aunque yo le de muchas veces tu mensaje enviado desde mis manos. (Surabhivaṃśa).

99. Como te ha guardado apasionadamente, te colma por las emociones del amor que la hacen desvelarse. Ahora preocupada por disimularlo, lo ha ocultado ante las otras personas. (Maṇirāja).

100. La esposa, con su cara sonriente, enseña una ciruela mordida por primera vez por su hijo a su esposo diciendo: “tómala y obsérvala”. (Harita).

Aquí termina la segunda centena de siete del *Gāhāsattasāī*, compuesto por poetas sublimes, quienes tienen en alta estima a los seres humanos y conmemorados por Kavivatsala. (Hāla).

<sup>795</sup>Aunque resulte contrario, *akkhara* (en sánscrito *akṣara*) y *khaṃdha* (en sánscrito *skandha*) deben ser nombres de parte de las medidas de peso. En efecto, el segundo término significa “tronco donde se dividen las ramas”. Se establece así un significado con los valores más comunes de *akkhara* “sílabas” y *khaṃdha* “hombros”. En verdad, el mensaje del verso muestra a una persona que lamenta haber perdido la contienda y el triunfo de un rival totalmente ignorante.

<sup>796</sup>El juego *upphullīā* (en sánscrito *utphullikā*) consistía en que los niños se tiraba y se levantaba en su mismo lugar. Ganaba el que aguantara más.

## Consideraciones finales

Como se mencionó en los conceptos introductorios, ¿los tópicos e imágenes del *Gāhāsattasāī* ofrecen información importante a cerca del ámbito social y cultural de las aldeas de la India antigua particularmente en 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 influye directamente en la lírica sánscrita? ¿El *Gāhāsattasāī* se puede considerar una obra fundamental a la luz de la teoría del *rasa*, puesto que cada estrofa se inserta en el *śṛṅgārarasa* o es sabor del amor? Estas hipótesis llevan a pensar que hay elementos de la tradición amorosa que son valorados por su importancia y relevancia dentro de la teoría poética sánscrita. Esto fue suficiente para que dicha antología se haya incluido en los estudios sobre literatura sánscrita. Partiendo de estas hipótesis, la investigación reúne los resultados y refuerza las razones por las cuales el *Gāhāsattasāī* adquirió tanto valor en el mundo literario sánscrito.

Al presentar el contexto social y político, aunque de manera descriptiva, como fundamento para entender el desarrollo de dicha antología, se estableció la importancia al destacar que el contacto de la literatura entra en relación directa con los seres humanos en diferentes tiempos, lugares y se realiza a través de los escritores. Por ello, es tan importante el diálogo entre el *Gāhāsattasāī* y los lectores, de donde se subraya la realización del contexto en la antología. A partir de aquí, lo que ocurre con la dinastía Sātavāhana y su relación metodológica con el análisis literario: el contexto social, político, cultural y los acontecimientos históricos enmarcan el surgimiento del *Gāhāsattasāī*. Así, la vida del rey Hāla permite una mejor comprensión del contexto histórico del *Gāhāsattasāī*. Es por eso que resulta tan importante el estudio de los antecedentes de la lírica amorosa, partiendo de la

literatura védica, pasando por la literatura *brāhmaṇa*, la literatura *pāli* y la épica, hasta llegar al nacimiento de la lírica prácrita, en donde se inscribe la obra del *Gāhāsattasāī*.

Como siguiente hipótesis, surge la necesidad de enfocarse en el análisis de cuatro partes importantes de la teoría literaria india, con el fin de entender la obra, el *Gāhāsattasāī*. Estas cuatro partes son el concepto del amor en India a partir de su clasificación dentro de la teoría literaria india, así como sus actores, el héroe y la heroína, la teoría del *rasa* (desde la perspectiva de su historia como concepto y también su descripción a partir de su uso dentro de la teoría literaria india) y, finalmente, el desarrollo del *kāvya* a partir de su desenvolvimiento literario, no sólo desde el punto de vista lingüístico sino también histórico. Estos conceptos, unidos al contexto histórico, permiten comprender al *Gāhāsattasāī*, desde los puntos de vista extrínseco e intrínseco de esta antología.

Del análisis de esta obra, se pudo determinar, lo cual resulta muy importante, que existían mujeres que escribían poesía, algunas de las cuales se les puede atribuir algunos versos anónimos del *Gāhāsattasāī*. Entonces, puede decirse que existen muchas formas de entender la literatura prácrita, a partir de la teoría literaria india y también a partir de las obras clásicas como el *Gāhāsattasāī*. En el mundo indio, se comenzó a estudiar de manera razonada la poesía y su composición, por lo que las observaciones relativas a las obras literarias se convierten en un género que atrajo pronto la atención de los poetas. Esto resulta explicable gracias a la lectura y la traslación de tópicos, formas y fondos de los textos denominados “clásicos”, lo cual no sólo fue importante para la vida social de India antigua, sino también para el desarrollo de toda la literatura sánscrita.

Finalmente, cabe subrayar la importancia de los comentarios sobre la traducción en la obra de los poetas indios, no sólo en el entorno de lo imaginario, sino también su relación

---

con los aspectos morfosintácticos, centrándose en el ámbito socio-cultural y en su ambiente natural. El *Gāhāsattasāī* refleja imágenes que van más allá de las formas estructurales lingüísticas y de las estilísticas. Para los poetas del *Gāhāsattasāī*, es muy importante no sólo la forma estructural de la poesía, sino también las imágenes que ahí se encuentran. Así, el mundo universal del *Gāhāsattasāī*, se va construyendo entre el significado y el significante, entre el imaginario y la realidad. Es en esta realidad donde la traducción resulta la parte esencial para poder entender el *Gāhāsattasāī*. De aquí la importancia de poder ofrecer una traducción parcial del *Gāhāsattasāī* al español.

En suma, esta investigación ofrece dos aportaciones concretas, que resultan originales e inéditas, y que podría servir de punto de partida para trabajos futuros: un estudio de lingüística comparada entre el *māhārāṣṭrī*, el sánscrito y una traducción al español de una obra fundamental en la literatura de India antigua. Se logra así poder contar con más herramientas para estudios que son tan escasas en idioma español. Con ello, queda para futuros trabajos la traducción de los siguientes quinientos versos del *Gāhāsattasāī* que no se proporcionan aquí, pues, por su relevancia, el *Gāhāsattasāī* revela un mundo en el que no hay condiciones políticas ni ataduras sociales y, mediante su sorprendente estilo, denota un panorama cultural que le valió su inclusión entre los mejores y más bellos poemas de la literatura india y de la literatura universal, con esto quedan respondidas satisfactoriamente las hipótesis planteadas.

## Apéndice

Texto *māhārāṣṭrī* con la *chāyā* en sánscrito

### गाथासप्तशती

( प्रथमं शतकम् )

पसुवइणो रोसारुण-पडिमासंकन्तगोरिमुहअन्दं।

गहिअग्घपङ्कअं विअ संझासलिलञ्जलिंणमह ॥ १ ॥ हालस्स।

[पशुपते: रोषारुणप्रतिमा संक्रान्तगौरीमुखचन्द्रम्।

गृहीतार्घ्यपङ्कजं इव सन्ध्यासलिलाञ्जलिनमत ॥ ] (हालस्य)

अमिअं पाउअकव्वं पढिउं सोउं अ जे ण आणन्ति।

कामस्स तत्ततन्तिं कुणन्ति ते कहँ णलज्जन्ति ॥ २ ॥

[अमृतं प्राकृतं काव्यं पठितुं श्रोतुं च ये न जानन्ति।

कामस्य तत्त्वचिन्तां कुर्वन्ति ते कथं नलज्जन्ते ॥ ]

सत्त सआइं कइवच्छलेण कोडिअ मज्झआरम्मि।

हालेण विरइआइं सालंकाराणँ गाहाणं ॥ ३ ॥ हालस्स।

[सप्त शतानि कविवत्सलेन कोटया: मध्ये।

हालेन विरचितानि सालङ्काराणां गाथानाम् ॥ ] (हालस्य)

उअ णिच्चलणिप्पन्दा भिसिणीपत्तम्मि रेहइ वलाआ।

णिम्मलमरगअभाअणपरिट्ठिआ संखसुत्ति व्व ॥ ४ ॥ वोदिसस्स।

[पश्य निश्चलनिष्पन्दा विसिनीपत्रे राजते वलाका।

निर्मलमरकतभाजनपरिस्थिता शङ्खशुक्ति: इव ॥ ] (व्यपदिशस्य)

तावच्चिअ रइसमए महिलाणं विब्भमा विराअन्ति।

जाव ण कुवलअदलसेच्छआइँ मउलेन्ति णअणाइँ ॥ ५ ॥ चुल्लोहस्स।

[तावत् एव रतिसमये महिलानां विभ्रमा: विराजन्ते।

यावत् न कुवलयदलसच्छायानि मुकुलीभवन्ति नयनानि ॥ ] (क्षुद्रौघस्य)

णो हलिअमप्पणो किं ण मग्गसे मग्गसे कुरवअस्स?।

एअं तुह सुहग हसइ वलिआणणपङ्कअं जाआ ॥ ६ ॥ मअरन्दसेणस्स।

[दोहदं आत्मनः किं न मृगयसे मृगयसे कुरवकस्य?।

एवं तव सुभग हसति वलिताननपङ्कजं जाया ॥ ] (मकरन्दसेन)

ताविज्जन्ति असोएहिँ लडवणिआओ दइअविरहम्मि।

किं सहइ कोवि कस्स वि पाअपहारं पडुप्पन्तो? ॥ ७ ॥ पवाराअस्स।

[ताप्यन्ते अशोकैः विदग्धवनिताः दयितविरहे।

किं सहते कः अपि कस्य अपि पादप्रहारं प्रभवन्? ॥ ] (प्रवारकस्य)

अत्ता तह रमणिज्जं अहं गामस्स मण्डणिहूअं।

लुअतिलवाडिसरिच्छं सिसिरेण कअं भिसिणिसण्डं ॥ ८ ॥ कुमारिलस्स।

[श्वश्रु तथा रमनीयं अस्माकं ग्रामस्य मण्डनीभूतम्।

लूनतिलवाटीसदृशं शिशिरेण कृतं विसिनीषण्डम् ॥ ] (कुमारिलस्य)

किं रुअसि ओणअमुही धवलाअन्तेसु सालिछेत्तेसु?।

हरिआलमण्डिअमुही णडि व्व सणवाडिआ जाआ ॥ ९ ॥ महिन्दस्स।

[किं रोदिषि अवनतमुखी धवलायमानेषु शालिक्षेत्रेषु।

हरितालमण्डितमुखी नटी इव शणवाटिका जाता ॥ ] (महेन्द्रस्य)

सहि ईरिसिच्चिअ गई मा रुव्वसु तंसवलिअमुहअन्दं।

एआणं बालबालुङ्कि तन्तुकुडिलाणं पेम्माणं ॥ १० ॥ अलअस्स।

[सखि ईदृशी एव गतिः मा रोदीः तिर्यग्बलितमुखचन्द्रम्।

एतेषां बालकर्कटीतन्तुकुटिलानां प्रेम्णाम् ॥ ] (अलकस्य)

पाअपडिअस्स पइणो पुट्टि पुत्ते समारुहत्तम्मि।

दढमण्णुदुम्मिआए वि हासो घरेणीए णेक्कन्तो ॥ ११ ॥ दुग्गसामिणो।

[पादपतितस्यपत्युः पृष्ठं पुत्रे समारुहति।

दढमन्युदूनायाः अपि हासः गृहिन्याः निष्क्रान्तः ॥ ] (दूर्गस्वामिनः)

पाअपडिअस्स पइणो पुट्ठि पुत्ते समारुहत्तम्मि।  
दढमण्णुदुम्मिआए वि हासो घरेणीए णेक्कन्तो ॥ ११ ॥ दुग्गसामिणो।  
[पादपतितस्यपत्युः पृष्ठं पुत्रे समारुहति।  
दढमन्युदूनायाः अपि हासः गृहिन्याः निष्क्रान्तः ॥ ] (दूर्गस्वामिनः)

सच्चं जाणइ दट्ठं सरिसम्मि जणम्मि जुज्जए राओ।  
मरउ ण तुमं भणिस्सं मरणं पि सलाहणिज्जं से ॥ १२ ॥ दुग्गसामिणो।  
[सत्त्वं जानाति द्रष्टुं सदृशे जने युज्यते रागः।  
म्रियतां न त्वां भनिष्यामि मरणं अपि श्लाघनीयं तस्याः ॥ ] (दूर्गस्वामिनः)

घरिणीअ महाणसकम्मलग्गमसिमलिइएण हत्थेण।  
छित्तं मुहं हसिज्जइ चन्दावत्थं गअं पइणा ॥ १३ ॥ हालस्स।  
[गृहिण्याः महानसकर्मलग्रमषी मलिनितेन हस्तेन।  
स्पृष्टं मुखं हास्यते चन्द्रावस्थां गतं पत्या ॥ ] (हालस्य)

रन्धणकम्मणिउणिए मा जूरसु रत्तपाडलसुअन्धं।  
मुहमारुअं पिअन्तो धूमाइ सिही ण पज्जलइ ॥ १४ ॥ भीमसामिणो।  
[रन्धनकर्मनिपुनिके मा खिद्यस्व रक्तपाटलसुगन्धम्।  
मुखमारुतं पिबन् धूमायते शिखी न प्रज्वलति ॥ ] (भीमस्वामिनः)

किं किं दे पडिहासइ सहीहिँ इअ पुच्छआए मुद्धाए।  
पढमुग्गअदोहणीए णवरं दइअं गआ दिट्ठी ॥ १५ ॥ गअसीहस्स।  
[किं किं ते प्रतिभासते सखीभिः इति पृष्टायाः मुग्धायाः।  
प्रथमोद्गतदोहदिन्याः केवलं दयितं गता दृष्टिः ॥ ] (गजसिंहस्य)

अमअमअ गअणसेहर रअणीमुहतिलअ चन्द दे छिवसु।  
छित्तो जेहिँ पिअअमो ममं पि तेहिँ विअ करेहिँ ॥ १६ ॥ हालस्स।  
[अमृतमय गगनशेखर रजनीमुखतिलक चन्द्र हे स्पृश।  
स्पृष्टः यैः प्रियतमः मां अपि तैः एव करैः ॥ ] (हालस्य)

एहिइ सो वि पउत्थो अहं अ कुप्पेज्ज सो वि अणुणेज्ज।  
 इअ कस्स वि फलइ मणोरहाणं माला पिअअमम्मि ॥ १७ ॥ सिरिधम्मअस्स।  
 [एष्यति सः अपि प्रोषितः अहं च कुपिष्यामि सः अपि अनुनेष्यति।  
 इति कस्य अपि फलति मनोरथानां माला प्रियतमे ॥] (श्रीधर्मकस्य)

दुग्गअकुटुम्बअट्ठी कहं णु मए धोइएण सोढव्वा।  
 दसिओसरन्तसलिलेण उअह रुण्णं व पडएण ॥ १८ ॥ सिरिधम्मअस्स।  
 [दुर्गतकुटुम्बाकृष्टिः कथं नु मया धौतेन सोढव्या।  
 दशापसरत्सलिलेन पश्यत रुदितं इव पटकेन ॥] (श्रीधर्मकस्य)

कोसंम्बकिसलअवण्णअ तण्णअ उण्णामिण्हिं कण्णेहिं।  
 हिअअट्ठिअं घरं वच्चमाण धवलत्तणं पाव ॥ १९ ॥ गजस्स।  
 [कोशाप्रकिसलयवर्णक तर्णक उन्नामिताभ्यां कर्णाभ्याम्।  
 हृदयस्थितं गृहं व्रजन् धवलत्वं प्राप्नुहि ॥] (गजस्य)

अलिअप्रसुत्तअविणिमीलिअच्छ दे सुहअ मज्झ ओआसं।  
 गण्डपरिउम्बणापुलइअङ्ग ण पुणो चिराइस्सं ॥ २० ॥ चन्द्रसामिणो।  
 [अलिकप्रसुप्तकविनिमीलिताक्ष हे (ददस्व) सुभग मम अवकाशम्।  
 गण्डपरिचूम्बनापुलकितङ्ग न पुनः चिरयिष्यामि ॥] (चन्द्रस्वामिनः)

असमत्तमण्डणा विअ वच्च घरं से सकोउहल्लस्स।  
 वोलाविअहलहलअस्स पुत्ति चित्ते ण लग्गहिसि ॥ २१ ॥ कलिराअस्स।  
 [असमाप्तमण्डना एव व्रज गृहं तस्य सकौतूहलस्य।  
 व्यतिक्रान्तौत्सुक्यस्य पुत्रि चित्ते न लगिष्यसि ॥] (कलिराजस्य)

आअरपणामिओट्ठं अघट्टिअणासं असंहअणिडालं।  
 वण्णघिअतुप्पमुहिए तीए परिउम्बणं भरिमो ॥ २२ ॥ वङ्गविआरस्स।  
 [आदरप्रणामितौष्ठं अघटित नसं असंहतललाटम्।  
 वर्णघृतलिप्तमुख्याः तस्याः परिचुम्बनं स्मरामः ॥] (वंगविकारस्य?)

अण्णासआइँ देन्ती तह सुरए हरिसविअसिअकवोला।  
गोसे वि ओणअमुही अह सेत्ति पिआं पिआं ण सद्दहिमो ॥ २३ ॥ मअरन्दअस्स।

[आज्ञाशतानि ददती तथा सुरते हर्षविकसितकपोता।  
प्रातः अपि अवनत मुखी इयं सा इति प्रियां न श्रद्धमः ॥ ] (मकरन्दकस्य)

पिअविरहो अप्पिअदंसणं अ गुरुआइँ दो वि दुक्खाइँ।  
जीएँ तुमं कारिज्जसि तीएँ णमो आहिजाईए ॥ २४ ॥ वसुआरिणो।

[प्रियविरहः अप्रिय दर्शनं च गुरुके द्वे अपि दुःखे।  
यया त्वं कार्य्यसे तस्यै नमः आभिजात्यै ॥ ] (वसुकारिणः)

एको वि कण्हसारो ण देइ गन्तुं पआहिणवलन्तो।  
किं उण वाहाउलिअं लोअणजुअलं पिअअमाए ॥ २५ ॥ कालसारस्स।

[एकः अपि कृष्णसारः न ददाति गन्तुं प्रदक्षिणं वलन्।  
किं पुनः वाष्पाकुलितं लोचनयुगलं प्रियतमायाः ॥ ] (कालसारस्य)

ण कुणन्तो व्विअ माणं णिसासु सुहसुत्तदरविबुद्धाणं।  
सुण्णइअपासपरिमूसणवेअणँ जइ सिजाणन्तो ॥ २६ ॥ अन्धराअस्स।

[न अकरिष्यः एव मानं निशासु सुखसुप्तदरविबुद्धानाम्।  
शून्यीकृतपार्श्वपरिमोषणवेदनां यदि अज्ञास्यः ॥ ] (अन्धराजस्य)

पणअकुविआणँ दोण्ह वि अलिअपसुत्ताणँ माणइल्लाणं।  
णिच्चलणिरुद्धणीसासदिण्णकण्णाणँ को मल्लो ॥ २७ ॥ कुमारस्स।

[प्रणयकुपितयोः द्वयोः अपि अलीकप्रसुप्तयोः मानवतोः।  
निश्चलनिरूद्धनिःश्वासदत्तकर्णयोः कः मल्लः ॥ ] (कुमारस्य)

णवलअपहरं अङ्गे जेहिँ जेहिँ महइ देवरो दाउं।  
रोमच्चदण्डराई तहिँ तहिँ दीसइ व्हूए ॥ २८ ॥ पणामस्स।

[नवलताप्रहारं अङ्गे यत्र यत्र काङ्क्षति देवरः दातुम्।  
रोमाच्चदण्डराजिः तत्र तत्र दृश्यते वध्वाः ॥ ] (प्रणामस्य)

अज्ज मए तेण विणा अणुह्असुहाइँ संभरन्तीए।  
 अहिणवमेहाणँ रवो णिसामिओ वज्झपडहो व्व ॥ २९ ॥ कल्लाणस्स।  
 [अद्य मया तेन विना अनुभूतसुखानि संस्मरन्त्या।  
 अभिनव मेघानांरवः निशामितः वध्यपटहः इव ॥ ] (कल्याणस्य)

णिक्खिव जाआभीरुअ दुहंसण णिम्बईडसारिच्छ।  
 गामो गामणि गन्दण तुज्झ कए तह वि तणुआइ ॥ ३० ॥ हरिआलस्स।  
 [निष्कृप जायाभीरुक दुर्दर्शन निम्बकीटसदृक्ष।  
 ग्रामः ग्रामणीनन्दन तव कृते तथा अपि तनुकायते ॥ ] (हरितालस्य)

पहरवणमग्गविसमे जाआ किच्छेण लहइ से णिट्ठं।  
 गामणिउत्तस्स उरे पल्ली उण सा सुहं सुवइ ॥ ३१ ॥ अङ्गराअस्स।  
 [प्रहारव्रणमार्गविषमे (प्रहरवन) जाया कुच्छेण लभते तस्य निद्राम्।  
 ग्रामणी पुत्रस्य उरसि (पुरे) पल्ली पुनः सा सुखं स्वपिति ॥ ] (अङ्गराजस्य)

अह संभाविअमग्गो सुहअ तुए जेव्व णवरँ णिव्वूढो।  
 एण्हं हिअए अण्णं अण्णं वाआइ लोअस्स ॥ ३२ ॥ भोजअस्स।  
 [अयं संभावितमार्गः सुभग त्वया एव केवलं निर्व्यूढः।  
 इदानीं हृदये अन्यत् अन्यत् वाचि लोकस्य ॥ ] (भोजकस्य)

उणहाइँ णीससन्तो किंति मह परम्मुहीएँ सअणद्धे।  
 हिअअं पलीविअ विअणुसएण पुट्ठि पलीवेसि ॥ ३३ ॥ अणङ्गस्स।  
 [उष्णानि निःश्वसन् किमिति मम पराङ्मुख्याः शयनार्द्धे।  
 हृदयं प्रदीप्य अपि अनुशयेन पृष्ठं प्रदीपयसि ॥ ] (अनङ्गस्य)

तुह विरहे चिरआरअ तिस्सा णिवडन्तबाहमइलेण।  
 रइरहसिहरघएण व मुहेण छाहि व्विअ ण पत्ता ॥ ३४ ॥ अणङ्गस्स।  
 [तव विरहे चिरकारक तस्याः निपतद्वाष्पमलिनेन।  
 रविरथशिखरध्वजेन इव मुखेन छाया एव न प्राप्ता ॥ ] (अनङ्गस्य)

दिअरस्स असुद्धमणस्स कुलवहू णिअअकुडुलिहिआइं।

दिअहं कहेइ रामाणुलग्गसोमिच्चिचरिआइं ॥ ३५ ॥ हालस्स।

[देवरस्य अशुद्धमनसः कुलवधूः निजककुड्यलिखितानि ।

दिवसं कथयति रामानुलग्गसौमित्रिचरितानि ॥ ] (हालस्य)

चत्तरघरिणी पिअदंसणा अ तरुणी पउत्थपइआ अ।

असईसअज्जिआ दुग्गआ अ ण हु खण्डिअं सीलं ॥ ३६ ॥ महिलस्स।

[चत्वरगृहिणी प्रियदर्शना च तरुणी प्रोषितपतिका च।

असतीप्रतिवेशिनी (-सहवासिनी वा) दुर्गता च न खलु खण्डितं शीलम् ॥ ] (महितस्य?)

तालूरभमाउलखुडिअकेसरो गिरिणईएँ पूरेण।

दरबुडुउबुडुणिबुडुमहुअरो हीरइ कलम्बो ॥ ३७ ॥ अवटङ्कस्स।

[जलावर्त्तभ्रमाकुलखण्डितकेसरः गिरिनद्याः पूरेण।

दरमग्नोन्मग्ननिमग्नमधुकरः हियते कदम्बः ॥ ] (अवटङ्कस्य)

अहिआअमाणिणो दुग्गअस्स छाहिं पइस्स रक्खन्ती।

णिअबन्धवाणँ जूरइ घरिणी विहवेण एत्ताणं ॥ ३८ ॥ चुल्लोगहस्स।

[आभिजात्यमानिनः दुर्गतस्य छायां पत्युः रक्षन्ती।

निजबान्धवेभ्यः क्रूध्यति गृहिणी विभवेन आगच्छद्भ्यः ॥ ] (क्षुद्रौघस्य?)

साहीणे वि पिअअमे पत्ते वि खणे ण मण्डिओ अप्पा।

दुग्गअपउत्थवइअं सअज्जिअं सण्ठवन्तीए ॥ ३९ ॥ रविराअस्स।

[स्वाधीने अपि प्रियतमे प्राप्ते अपि क्षणे न मण्डितः आत्मा।

दुर्गतप्रोषितपतिकां प्रतिवेशिनीं (महवासिनीं वा) संस्थापयन्त्या ॥ ] (रविराजगस्य)

तुज्झ वसइ त्ति हिअअं इमेहिँ दिट्ठो तुमं ति अच्छीइं।

तुह विरहे किसिआइं ति तीएँ अज्जाइँ वि पिआइं ॥ ४० ॥ मुद्दस्स।

[तव वसतिः इति हृदयं आभ्यां दृष्टः त्वं इति अक्षिणी।

तव विरहे क्रशितानि इति तस्याः अङ्गानि अपि प्रियाणि ॥ ] (मुद्दस्य)

सम्भावणेहभरिण् रक्ते रज्जिज्जइ त्ति जुत्तमिणं।

अणहिअए उण हिअअं जं दिज्जइ तं जणो हसइ ॥ ४१ ॥ हालस्स।

[सद्भावस्नेहभरिते रक्ते रज्यते (रक्तीभूयते) इति युक्तं इदम्।

अहृदये पुनः हृदयं यत् दीयते तत् जनः हसति ॥ ] (हालस्य)

आरम्भन्तस्स धुअं लच्छी मरणं वि होइ पुरिसस्स।

तं मरणमणारम्भे वि होइ लच्छी उण ण होइ ॥ ४२ ॥ वल्लहस्स।

[आरभमाणस्य ध्रुवं लक्ष्मीः मरणं अपि भवति पुरुषस्य।

तत् मरणं अनारम्भे अपि भवति लक्ष्मीः पुनः न भवति ॥ ] (वल्लभस्य)

विरहाणलो सहिज्जइ आसावन्धेण वल्लहजणस्स।

एकग्गामपवासो माए मरणं विसेसेइ ॥ ४३ ॥ अमिअस्स।

[विरहानलः सह्यते आशाबन्धेन वल्लभजनस्य।

एकग्रामप्रवासः मातः मरणं विशेषयति ॥ ] (अमृतस्य)

अक्खडइ पिआ हिअए अण्णं महिलाअणं रमन्तस्स।

दिट्ठे सरिसम्मि गुणे असरिसम्मि गुणे अइसन्ते ॥ ४४ ॥ रइराअस्स।

[आस्खलति प्रिया हृदये अन्यं महिलाजनं रममाणस्य।

दृष्टे सदृशे गुणे असदृशे गुणे अदृश्यमाने ॥ ] (रतिराजस्य)

णइऊरसच्छहे जोव्वणम्मि अइपवसिण्णु दिअसेसु।

अणिअत्तासु अ राईसु पुत्ति किं दड्ढमाणेण ॥ ४५ ॥ पवणराअस्स।

[नदीपूरसदृशे यौवने अतिप्रोषितेषु दिवसेषु।

अनिवृत्तासु च रात्रिषु पुत्रि किं दग्धमानेन ॥ ] (पवनराजस्य)

कल्लं किर खरहिअओ पवसिहिइ पिओ त्तिसुण्णइ जणम्मि।

तह वड्ढ भअवइ णिसे जह से कल्लं विअ ण होइ ॥ ४६ ॥ णिप्पटस्स।

[कल्यं किल खरहृदयः प्रवत्स्यति प्रियः इति श्रुयते जने।

तथा वर्द्धस्व भगवति निशे यथा तस्य कल्यं एव न भवति ॥ ] (निष्पटस्य)

होन्तिपहिअस्स जाआ आउच्छणजीअधारणरहस्सं।

पुच्छन्ती भमइ घरं घरेण पिअविरहसहिरीओ ॥ ४७ ॥ सीहस्स।

[भविष्यत् पथिकस्य जाया आपृच्छनजीवधारणरहस्यं।

पृच्छन्ती भ्रमति गृहं गृहेण प्रियविरहसहनशीलाः ॥] (सिंहस्य)

अण्णमहिलापसङ्गं दे देव करेसु अम्ह दइअस्स।

पुरिसा एकन्तरसा ण हु दोसगुणे विआणन्ति ॥ ४८ ॥ अणिरुद्धस्स।

[अन्यमहिलाप्रसङ्गं हे देव कुरु अस्माकं दयितस्य।

पुरुषाः एकान्तरसाः न खलु दोषगुणौ विजानन्ति ॥] (अनिरुद्धस्य)

थोअं पि ण णीसरई मज्झण्णे उअ सरीरतललुक्का।

आअवभएण छाही वि पहिअ किं ण वीसमसि ॥ ४९ ॥ सुरभिवच्छस्स।

[स्तोकं अपि न निःसरति मध्याह्ने पश्य शरीरतललुक्कायिता (लीना)।

आतपभयेन छाया अपि पथिक तत् किं न विश्राम्यसि ॥] (सुरभिवत्सस्य)

सुहउच्छअं जणं दुल्लहं पि दूराहि अम्ह आणन्त।

उअआरअ जर जीअं पि णेन्त ण कआवराहोसि ॥ ५० ॥ सग्गवम्मस्स।

[सुखपृच्छकं जनं दुर्लभ अपि दूरात् अस्माकं आनयन्।

उपकारक ज्वर जीवं अपि नयन् न कृतापराधः असि ॥] (स्वर्गवर्मणः)

आमजरो मे मन्दो अहव ण मन्दो जणस्स का तन्ती।

सुहउच्छअ सुहअ सुअन्धअन्ध मा अन्धिअं छिवसु ॥ ५१ ॥ कालस्स।

[आमज्वरः मे मन्दः अथवा न मन्दः जनस्य का चिन्ता।

सुख पृच्छक सुभग सुगन्धगन्ध मा गन्धितां स्पृश ॥] (कालस्य)

सहिपिच्छलुलिअकेसे वेवन्तोरु बिणिमीलिअद्धच्छि।

दरपुरिसाइरि विसुमरि जाणसु पुरिसाणं जं दुक्खं ॥ ५२ ॥ वेसरस्स।

[शिखिपिच्छलुलितकेशे वेपमानोरु विनिमीलिताद्धाक्षि।

दरपुरुषायिते विश्रामशीले जानीहि पुरुषाणां यत् दुःखम् ॥] (वेसरस्य)

पेम्मस्स विरोहिअसंधिअस्स पच्चक्खदिट्ठविलिअस्स।

उअअस्स व ताविअसीअलस्स विरसो रसो होइ ॥ ५३ ॥ वम्महस्स।

[प्रेम्णः विरोधितसंधितस्य प्रत्यक्षदृष्टव्यलीकस्य।

उदकस्य इव तापितशीतलस्य विरसः रसः भवति ॥ ] (मन्मथस्य)

वज्जपडणाइरिक्कं पइणो सोऊण सिञ्जणीघोसं।

पुसिआइं करिमरिँँ सरिसवन्दीणं पि णअणाइं ॥ ५४ ॥ कण्णस्स।

[वज्रपतनातिरिक्तं पत्युः श्रुत्वा शिञ्जिनीघोषम्।

प्रोञ्छितानि वन्द्या सदृशवन्दीनां अपि नयनानि ॥ ] (कर्णस्य)

सहइ सहइ त्ति तह तेण रामिआ सुरअटुव्विअद्वेण।

पम्माअसिरीसाइं व जह से जाआइँ अङ्गाइं ॥ ५५ ॥ कुसुमाउहस्स।

[सहते सहते इति तथा तेन रमिता सुरतदुर्विदग्धेन।

प्रह्लादशिरीषाणि इव यथा तस्याः जातानि अङ्गानि ॥ ] (कुसुमायुधस्य)

अगणिअसेसजुआणा बालअ वलीणलोअमज्जाआ।

अह सा भमइ दिसामुहपसारिअच्छी तुह कएण ॥ ५६ ॥ गतलङ्घिअस्स।

[अगणिताशेषयुवका बालक व्यतिक्रान्तलोकमर्यादा।

अथ सा भ्रमति दिशामुखप्रसारिताक्षी तव कृतेन ॥ ] (गतलङ्घितस्य)

करिमरि अआलगज्जिरजलआसणिपण्डपडिरवो एसो।

पइणो धणुरवकङ्घिरि रोमञ्चं किं मुहा वहसि ॥ ५७ ॥ मअरन्दस्स।

[वन्दि अकालगर्जनशीलजलदाशनिपतनप्रतिरवः एषः।

पत्युः धनूरवकाङ्घणशीले रोमाञ्चं किं मुधा वहसि ॥ ] (मकरन्दस्य)

अज्ज व्वेअ पउत्थो उज्जाअरओ जणस्स अज्जेअ।

अज्जेअ हलिद्दापिञ्जराइँ गोलाणइतडाइँ ॥ ५८ ॥ असरिसस्स।

[अद्य एव प्रोषितः उज्जागरकः जनस्य अद्य एव।

अद्य एव हरिद्रापिञ्जराणि गोदानदीतटानि ॥ ] (असदृशस्य)

असरिसचित्ते दिअरे सुद्धमणा पिअअमे विसमसीले।  
 ण कहइ कुटुम्बविहडणभएण तणुआअए सोणहा ॥ ५९ ॥ मण्डहिवस्स।  
 [असदृशचित्ते देवरे शुद्धमनाः प्रियतमे विषमशीले।  
 न कथयति कुटुम्बविघटनभयेन तनुकायते स्नुषा ॥ ] (मण्डाधिपस्य)

चित्ताणिअदइअसमागमम्मि कअमणुआइँ भरिऊण।  
 सुण्णं कलहाअन्ती महीहिँ रुण्ण ण ओहसिआ ॥ ६० ॥ मण्डहिवस्स?।  
 [चित्तानीतदयितसमागमे कृतमन्युकानि स्मृत्वा।  
 शून्यं कलहायमाना सखीभिः रुदिता न उपहसिता ॥ ] (मण्डाधिपस्य)

हिअअण्णएहिँ समअं असमत्ताइँ पि जह सुहावेन्ति।  
 कजाइँ मणे ण तहा इअरेहिँ समाविआइँ पि ॥ ६१ ॥ मण्डहिवस्स।  
 [हृदयज्ञैः समं असमाप्तानि अपि यथा मुखयन्ति।  
 कार्याणि मन्ये न तथा इतरैः समापितानि अपि ॥ ] (मण्डाधिपस्य)

दरफुडिअसिप्पिसंपुडणिलुक्कहालाहलग्गछेप्पणिहं।  
 पक्कम्बट्टिविणिग्गअकोमलमम्बङ्कुरं उअह ॥ ६२ ॥ बम्हिराअस्स।  
 [दरस्फुटितशुक्रिसंपुटनिलीनहालहलाग्रपुच्छनिभम्।  
 पक्काम्रास्थिविनिर्गतकोमलं आम्राङ्कुरं पश्यत ॥ ] (ब्रह्मराजस्य)

उअह पडलन्तरोइण्णणिअअतन्तुद्धपाअपडिलग्गं।  
 दुल्लक्खवसुत्तगुत्थेक्कबउलकुसुमं व मक्कडअं ॥ ६३ ॥ पालितस्स।  
 [पश्यत पटलान्तरावतीर्णनिजकतन्तूर्द्धपादप्रतिलग्गम्।  
 दुर्लक्ष्यसूत्रग्रथितैकबकुलकुसुमं इव मर्कटकम् ॥ ] (पालितस्य)

उअरि दरदिट्ठथण्णुअणिलुक्कपारावआणँ विरुएहिँ।  
 पित्थणइ जाअवेअणँ सूलाहिण्णं व देअउलं ॥ ६४ ॥ पवरसेणस्स।  
 [उपरि दरदृष्टस्थाणुकनिलीनपारावतानां विरुतैः।  
 निस्तनति जातवेदनं शूलाभिन्नं इव देवकुलम् ॥ ] (प्रवरसेनस्य)

जइ होसि ण तस्स पिआ अणुदिअहं नीसहेहिं अङ्गेहिं।

णव सूअपीअपेऊसमत्तपाडि व्व किं सुवसि ॥ ६५ ॥ मुहराअस्स।

[यदि भवसि न तस्य प्रिया अनुदिवसं निःसहैः अङ्गैः।

नवसूतपीतपीयूषमत्तमहिषीवत्सा इव किं स्वपिषि ॥ ] (मुखराजस्य)

हेमन्तिआसु अइदीहरासु राईसु तं सि अविणिदा।

चिरअरपउत्थवइए ण सुन्दरं जं दिआ सुवसि ॥ ६६ ॥ कन्तेसरस्स।

[हैमन्तिकासु अतिदीर्घासु रात्रिषु त्वं असि अविनिद्रा।

चिरतरप्रोषितपतिके न सुन्दरं यत् दिवा स्वपिषि ॥ ] (कान्तेश्वरस्य)

जइ चिक्खल्लभउप्पअपअमिणमलसाइ तुह पए दिण्णं।

ता सुहअ कण्टइज्जन्तमङ्गमेणिहं किणो वहसि ॥ ६७ ॥ चुउदुराअस्स?।

[यदि कर्दमभयोत्सुतपदं इदं अलसयां तव पदे दत्तम्।

तत् सुभग कण्टकितं अङ्गं इदानीं किमिति वहसि ॥ ] (ऋतुराजस्य)

पत्तो छणो ण सोइइ अइप्पहाअम्मि पुण्णिमाअन्दो।

अन्तविरसो अ कामो असंपआणो अ परिओसो ॥ ६८ ॥ कालइईवस्स?।

[प्राप्तः क्षणः न शोभते अतिप्रभाते पूर्णिमाचन्द्रः।

अन्तविरसः च कामःअसंप्रदानः च परितोषः ॥ ] (कालदीपस्य)

पाणिग्रहणे व्विअ पव्वईएँ णाअं सहीहिं सोहग्गं।

पसुवइणा वासुइकङ्कणम्मि ओसरिए दूरं ॥ ६९ ॥ अणुराअस्स।

[पाणिग्रहणे एव पार्वत्याः ज्ञातं सखीभिः सौभाग्यम्।

पशुपतिना वासुकिकङ्कणे अपसारिते दूरम् ॥ ] (अनुरागस्य)

गिम्हे दवग्गिमसिमइलिआइँ दीसन्ति विज्झसिहराइँ।

आससु पउत्थवइए ण होन्ति णवपाउसब्भाइँ ॥ ७० ॥ बद्धावहीए?।

[ग्रीष्मे दवाग्निमसिमलिनितानि दृश्यन्ते विन्ध्यशिखराणि।

आश्वसिहिप्रोषितपतिकेन भवन्ति नवप्रावृडभ्राणि ॥ ] (बद्धावधेः)

जेत्तिअमत्तं तीरइ णिव्वोदुं देसु तेत्तिअं पणअं।

ण अणो विणिअत्तपसाअदुक्खसहणक्खमो सव्वो ॥ ७१ ॥ मुद्धसीलस्स।

[यावन्मात्रं शक्यते निर्वर्तुं देहि तावन्तं प्रणयम्।

न जनः विनिवृत्तप्रसाददुःखसहनक्षमः सर्वः ॥ ] (मुग्धशीलस्य)

बहुवल्लहस्स जा होइ वल्लहा कह वि पञ्च दिअहाइं।

सा किं छट्टं मग्गइ कत्तो मिट्ठं अ बहुअं अ ॥ ७२ ॥ अलअस्स।

[बहुवल्लभस्य या भवति वल्लभा कथं अपि पञ्च दिवासानि।

सा किं षष्ठं मृगयते (मार्गयति) कुतः मिष्टं च बहुकं च ॥ ] (अलकस्य?)

जं जं सो णिज्झअइ अङ्गोआसं महं अणिमिसच्छो।

पच्छाएमि अ तं तं इच्छामि अ तेण दीसन्तं ॥ ७३ ॥ वसन्तअस्स।

[यं यं सः निध्यायति अङ्गावकाशं मम अनिमिषाक्षः।

प्रच्छादयामि च तं तं इच्छामि च तेन दृश्यमानम् ॥ ] (वसन्तकस्य)

दिढमण्णुदुम्मिआएँ वि गहिओ दइअम्मि पेच्छह इमाए।

ओसरइ बालुआमुट्ठि इव्व माणो सुरसुरन्तो ॥ ७४ ॥ मोत्ताहलस्स।

[दृढमन्युदूनया अपि गृहीतः दयिते प्रेक्षध्वं अनया।

अपसरति बालुकामुष्टिः इव मानः सुरसुरायमाणः ॥ ] (मुक्ताफलस्य)

उअ पोम्मराअमरगअसंवल्लिआ णहअलाओँ ओअरइ।

णह सिरिकण्ठभट्ट व्व कण्ठिआ कीररिञ्छोली ॥ ७५ ॥

[पश्य पद्मरागमरकतसंवल्लिता नभस्तलात् अवतरति।

नभः श्रीकण्ठभ्रष्टा इव कण्ठिका कीरपङ्क्तिः ॥ ]

ण वि तह विएसवासो दोग्गच्चं मह जणेइ संतावं।

आसंसिअत्थविमणो जह पणइजणो णिअत्तन्तो ॥ ७६ ॥

[न अपि तथा विदेशवासः दौर्गत्यं मम जनयति संतापम्।

आशंसितार्थविमनाः यथा प्रणयिजनः निवर्त्तमानः ॥ ]

खन्धिगिणा वणेषुं तणेहिं गामम्मि रक्खिओ पहिओ।

णअरवसिओ णडिज्जइ साणुसएण व्व सीएण ॥ ७७ ॥

[स्कन्धाग्निना वनेषु तृणैः ग्रामे रक्षितः पथिकः।

नगरोषितः खेद्यते सानुशयेन इव शीतेन ॥ ]

भरिमो से गहिआहरधुअसीसपहोलिरालआउलिअं।

वअणं परिमलतरलिअभमरालिपइण्णकमलं व ॥ ७८ ॥

[स्मरामः तस्याः गृहीताधरधुतशीर्षप्रघूर्णनशीलालकाकुलितम्।

वदनं परिमलतरलितभ्रमरालिप्रकीर्णकमलं इव ॥ ]

हल्लफलण्हाणपसाहिआण छणवासरे सवत्तीणं।

अज्जाएँ मज्जणाणाअरेण कहिअं व सोहग्गं ॥ ७९ ॥ कटिल्लस्स।

[उत्साहृतरलत्वस्नान प्रसाधितानां क्षणवासरे सपत्नीनाम्।

आर्य्या मज्जनानादरेण कथितं इव सौभाग्यम् ॥ ] (कटिलस्य?)

ण्हाणहलिद्दाभरिअन्तराईं जालाईं जालवलअस्स।

सोहन्ति किलिञ्चअकण्टएण कं काहिसी कअत्थं ॥ ८० ॥ मअरन्दस्स।

[स्नानहरिद्राभरितान्तराणि जालानि जालवलस्य।

शोधयन्ती वंशकण्टकेन कं करिष्यसि कृतार्थम् ॥ ] (मकरन्दस्य)

अहंसणेण पेम्मं अवेइ अइदंसणेण वि अवेइ।

पिसुणजणजम्पिएण वि अवेइ एमेअ वि अवेइ ॥ ८१ ॥ सामिअस्स।

[अदर्शनेन प्रेम अपैति अतिदर्शनेन अपि अपैति।

पशुनजनजल्पितेन अपि अपैति एवमेव अपैति ॥ ] (स्वामिकस्य)

अहंसणेण महिलाअणस्स अइदंसणेण णीअस्स।

मुक्खस्स पिसुणअणजम्पिएण एमेअ हि खलस्स ॥ ८२ ॥ सामिअस्स।

[अदर्शनेन महिलाजनस्य अतिदर्शनेन नीचस्य।

मूर्खस्य पिशुनजनजल्पितेन एवमेव हि खलस्य ॥ ] (स्वामिकस्य)

पोट्टपडिएहिँ दुक्खं अच्छिज्जइ उण्णएहिँ होऊण।

इअ चिन्तआणँ मण्णे थणाणँ कसणं मुहं जाअं ॥ ८३ ॥ कअण्णसीलस्स।

[उदरपतिताभ्यां दुःखं आस्यते उन्नताभ्यां भूत्वा।

इति चिन्तयतोः मन्ये स्तनयोः कृष्णं मुखं जातम् ॥ ] (कृतज्ञशीलस्य)

सो तुज्झ कए सुन्दरि तह छीणो सुमहिलो हलिअउत्तो।

जह से मच्छरिणीएँ वि दोच्चं जाआएँ पडिवण्णं ॥ ८४ ॥ ईसाणस्स।

[सः तव कृते सुन्दरि तथा क्षीणः सुमहिलः हालिकपुत्रः।

यथा तस्य मत्सरिण्या अपि दौत्यं जायया प्रतिपन्नम् ॥ ] (ईशानस्य)

दक्खिण्णेण वि एत्तो सुहअ सुहावेसि अम्ह हिअआइं।

णिक्कइअवेण जाणं गओ सि का णिव्वुई ताणं ॥ ८५ ॥ आइवराहस्स।

[दाक्षिण्येन अपि आगच्छन् सुभग सुखयसि अस्माकं हृदयानि।

निष्कैतवेनयासांगतः असिकानिर्वृतिः तासाम् ॥ ] (आदिवराहस्य)

एक्कं पहरुव्विण्णं हत्थ मुहमारुएण वीअन्तो।

सो वि हसन्तीएँ मए गहिओ वीएण कण्ठम्मि ॥ ८६ ॥ पहईए।

[एकं प्रहारोद्विन्नं हस्तं मुखमारुतेन वीजयन्।

सः अपि हसन्त्या मया गृहीतः द्वितीयेन कण्ठे ॥ ] (पृथिव्याः)

अवलम्बिअमाणपरम्मुहीएँ एन्तस्स माणिणि पिअस्स।

पुट्टपुलउग्गमो तुह कहेइ संमुहठिअं हिअअं ॥ ८७ ॥ रेवाए।

[अवलम्बितमानपराडः-मुख्याः आगच्छतः मानिनि प्रियस्य।

पृष्ठपुलकोद्गमः तव कथयति संमुखस्थितं हृदयम् ॥ ] (रेवायाः)

जाणाइ जाणावेउं अण्णअविद्दाविअमाणपरिसेसं।

अइरिक्कम्मि वि विणआवलम्बणं सच्चिअ कुणन्ती ॥ ८८ ॥ गामऊडस्स।

[जानाति ज्ञापयितुं अनुनयविद्रावितमानपरिशेषम्।

विजने अपि विनयावलम्बनं सा एव कुर्वती ॥ ] (ग्रामकूटस्य)

मुहमारुण तं कण्ह गोरअं राहिआएँ अवणेन्तो।  
 एताणँ बल्लवीणं अण्णाण वि गोरअं हरसि ॥ ८९ ॥ पोट्टिसस्स।  
 [मुखमारुतेन त्वं कृष्ण गोरजः राधिकायाः अपनयन्।  
 एतासांबल्लवीनां अन्यासां अपिगौरवं (गौरतां वा) हरसि ॥ ] (पोट्टिसस्य)

किं दाव कआ अहवा करेसि कारिस्सि सुहअ एत्ताहे।  
 अवराहाणँ अलज्जिर साहसु कअए खमिज्जन्तु ॥ ९० ॥ रेवाए।  
 [किं तावत् कृताः अथवा करोषि करिष्यसि सुभग इदानीम्।  
 अपराधानां अलज्जाशीलकथय (शाधि) कतरे क्षम्यन्ताम् ॥ ] (रेवायाः)

णूमेन्ति जे पहुत्तं कुविअं दासा व्व जे पसाअन्ति।  
 ते व्विअ महिलाणँ पिआ सेसा सामि व्विअ वराआ ॥ ९१ ॥ माहवीए।  
 [छादयन्ति ये प्रभुत्वं कुपितां दासाः इव ये प्रसादयन्ति।  
 ते एव महिलानां प्रियाः शोषाः स्वामिनः एव वराकाः ॥ ] (माधव्याः)

तइआ कअग्घ महुअर ण रमसि अण्णासु पुप्फजाईसु।  
 बद्धफलभारगरुइं मालइँ एण्हं परिच्चअसि ॥ ९२ ॥ माअङ्गस्स।  
 [तदा कृतार्थं (कृतघ्न) मधुकर न रमसे अन्यासु पुष्पजातिषु।  
 बद्धफलभारगुर्वीं मालतीं इदानीं परित्यजसि ॥ ] (मातङ्गस्य)

अविअण्हपेक्खणिज्जेण तक्खणं मामि तेण दिट्ठेण।  
 सिविणअपीएण व पाणिएण तण्ह व्विअ ण फिट्ठा ॥ ९३ ॥ वज्जस्स।  
 [अवितृष्णप्रेक्षणीयेन तत्क्षणं मातुलानि तेन दृष्टेन।  
 स्वप्नपीतेन इव पानीयेन तृष्णा एव न भ्राष्टा ॥ ] (वज्रस्य)

सुअणो जं देसमलंकरइ तं विअ करेइ पवसन्तो।  
 गामासण्णुम्मूलिअमहावडट्ठाणसारिच्छं ॥ ९४ ॥ हरकुन्तस्स।  
 [सुजनः यं देशं अलं करोति तं एव करोति प्रवसन्।  
 ग्रामासन्नोन्मूलितमहावटस्थानसदृक्षम् ॥ ] (हरकुन्तस्य)

सो णाम संभरिज्जइ पब्भसिओ जो खणं पि हिअआहि।  
संभरिअव्वं च कअं गअं च पेम्मं णिरालम्बं ॥ ९५ ॥ वापइराअस्य।

[सः नाम संस्मर्यते प्रभ्रष्टः यः क्षणं अपि हृदयात्।  
स्मर्त्तव्यं च कृतं गतं च प्रेमं निरालम्बम् ॥ ] (वाक्पतिराजस्य)

णासं व सा कवोले अज्ज वि तुह दन्तमण्डलं बाला।  
उब्भिण्णपुलअवइवेढपरिगअं रक्खइ वराई ॥ ९६ ॥ सामिअस्स।

[न्यासं इव सा कपोले अद्य अपि तव दन्तमण्डलं बाला।  
उद्भिन्नपुलकवृतिवेषपरिगतं रक्षति वराकी ॥ ] (स्वामिकस्य)

दिट्ठा चूआ अग्घाइआ सुरा दक्खिणाणिलो सहिओ।  
कज्जाई व्विअ गरुआई मामि को वल्लहो कस्स ॥ ९७ ॥ कोन्तक्खुरस्स।

[दृष्टाः जूताः आघ्राता सुरा दक्षिणानिलः सोढः।  
कार्य्याणि एव गुरुकाणि मातुलानि कः वल्लभः कस्य ॥ ] (कुन्तखुरस्य?)

रमिऊण पअं पि गओ जाहे उवऊहिउं पडिणिउत्तो।  
अहअं पउत्थपइआ व्व तक्खणं सो पवासि व्व ॥ ९८ ॥ मअरन्दस्स।

[रन्त्वा पदं अपि गतः यदा उपगूहितुं प्रतिनिवृत्तः।  
अहं प्रोषितपतिका इव तत्क्षणं सः प्रवासी इव ॥ ] (मकरन्दस्य)

अविइण्हपेच्छणिज्जं समसुहदुक्खं विइण्णासम्भावं।  
अण्णोण्णहिअअलग्गं पुण्णेहिं जणो जणं लहइ ॥ ९९ ॥ सिरिसत्तिअस्स।

[अवितृष्णप्रेक्षणीयं समसुखदुःखं वितीर्णसद्भावम्।  
अन्योन्यहृदयलग्नं पुण्यैः जनः जनं लभते ॥ ] (श्रीशक्तिकस्य)

दुक्खं देन्तो वि सुहं जणेइ जो जस्स वल्लहो होइ।  
दइअणहदूणिआणं वि वड्डइ थणाणं रोमञ्चो ॥ १०० ॥ सिरिसत्तिअस्स।

[दुःखं ददत् अपि सुखं जनयति यः यस्य वल्लभः भवति।  
दयितनखदूनयोः अपि वर्द्धते स्तनयोः रोमाञ्चः ॥ ] (श्रीशक्तिकस्य)

रसिअजणहिअअदइए कइवच्छलपमुहसुकइणिम्मविए।

सत्तसअम्मि समत्तं पढमं गाहासअं एअं ॥ हालस्स।

[रसिकजनहृदयदयिते कविवत्सलप्रमुखसुकविनिर्मिते।

सप्तशतके समाप्तं प्रथमं गाथाशतं एतत् ॥ ] (हालस्य)

## द्वितीयं शतकम्

धरिओ धरिओ विअलइ उअएसो पिअसहीहिं दिज्जन्तो।

मअरद्धअबाणपहारजजरे तीएँ हिअअम्मि ॥ १ ॥ माणस्स।

[धृतः धृतः विगलति उपदेशः प्रियसखीभिः दीयमानः।

मकरध्वजवाणप्रहारजजरे तस्याः हृदये ॥ ] (मानस्य)

तडसंठिअणीडेक्कन्तपीलुआरक्खणेक्कदिण्णमणा।

अगणिअविणिवाअभआ पूरेण समं वहइ काकी ॥ २ ॥ माणस्स।

[तटसंस्थितनीडैकान्तशावकारक्षणैकदत्तमनाः।

अगणितविनिपातभया पूरेण समं वहति काकी ॥ ] (मानस्य)

बहुपुष्पभरोणामिअभूमीगअसाह सुणसु विण्णत्तिं।

गोलातडविअडकुडङ्गमहुअ सणिअं गलिज्जासु ॥ ३ ॥ माणस्स।

[बहुपुष्पभरावनतभूमिगतशाख शृणु विज्ञप्तिम्।

गोदातटविकटकुडङ्ग (निकुञ्ज) मधुक शनैः गलिष्यसि ॥ ] (मानस्य)

णिप्पच्छिमाइँ असई दुक्खालोआइँ महुअ पुप्फाईँ।

चिएँ बन्धुस्स व अट्टिआइँ रुअईँ समुच्चिणइ ॥ ४ ॥ सिरिबलस्स।

[निष्पाश्चिमानि असती दुःखालोकानि मधुकपुष्पाणि।

चितायां बन्धोः इव अस्थीनि रूदती समुच्चिनोति ॥ ] (श्रीबलस्य)

ओ हिअअ मडहसरिआजलरअहीरन्तदीहदारु व्व।

ठाणे ठाणे व्वि लग्गमाण केणावि डज्झिहसि ॥ ५ ॥ महाएवस्स।

[हे हृदय स्वल्पसरिज्जलरयहियमाणदीर्घदारु इव।

स्थाने स्थाने एव लगत्केन अपि धक्ष्यसे ॥ ] (महादेवस्य)

जो तीएँ अहरराओ रत्तिं उव्वासिओ पिअअमेण।

सो व्विअ दीसइ गोसे सवत्तिणअणेसु संकन्तो ॥ ६ ॥ दामोअरस्स।

[यः तस्याः अधररागः रात्रौ उद्वासितः प्रियतमेन।

सः एव दृश्यते प्रातः सपत्नीनयनेषु संक्रान्तः ॥ ] (दामोदस्य)

गोलाअडट्टिअं पेच्छिरुण गहवइसुअं हलिअसोणहा।

आढत्ता उत्तरिउं दुक्खुत्ताराएँ पअवीए ॥ ७ ॥ अविअकणस्स।

[गोदातटस्थितं प्रेक्ष्य गृहपतिसुतं हलिकच्छुषा।

आरब्धा उत्तरीतुं दुःखोत्तारया पदव्या ॥ ] (अविककर्णस्य?)

चलणोआसणिसणणस्स तस्स भरिमो अणालवन्तस्स।

पाअङ्गट्टावेट्टिअकेसदिढाअड्डणसुहेल्लिं ॥ ८ ॥ भमरस्स।

[चरणावकाशनिषण्णस्य तस्य स्मरामः अनालपतः।

पादाङ्गुष्ठावेष्टितकेशदढाकर्षणसुखं (सुखकेलिं वा) ॥ ] (भ्रमरस्य)

फालेइ अच्छभल्लं व उअह कुग्गामदेउलद्वारे।

हेमन्तआलपहिओ विज्झाअन्तं पलालगिं ॥ ९ ॥ कालसीहसस।

[पाटयति अच्छभल्लं इव पश्यत कुग्रामदेवकुलद्वारे।

हेमन्तकालपथिकः विध्मायमानं (निर्वाप्यमाणं) पलालाग्निम् ॥ ] (कालसिंहस्य)

कमलाअरा ण मलिआ हंसा उड्ढाविआ ण अ पिउच्छा।

केणोवि गामतडाए अब्भं उत्ताणअं व्वूढं ॥ १० ॥ मिअङ्कस्स।

[कमलाकराः न मृदिताः हंसाः उड्ढायिताः न च पितृष्वसः।

केन अपि ग्रामतडागे अन्नं उत्तानितं क्षिप्तम् ॥ ] (मृगाङ्कस्य)

केण मेण भग्गमणोरहेण संलाविअं पवासो त्ति।

सविसाइँ व अलसाअन्ति जेण वहुआएँ अङ्गाइँ ॥ ११ ॥ मिअङ्कस्स।

[केन मन्ये भग्गमनोरथेन संलापितं प्रवासः इति।

सविषाणि इव अलसायन्ते येन वध्वाः अङ्गानि ॥ ] (मृगाङ्कस्य)

अज्ज वि बालो दामोअरो त्ति इअ जम्पिए जसोआए।

कण्हमुहपेसिअच्छं णिहुअं हसिअं वअवहूहि ॥ १२ ॥ विधिविग्गहस्स।

[अद्य अपि बालः दामोदरः इति इति जल्पिते यशोदया।

कृष्णमुखप्रेषिताक्षं निभृतं हसितं व्रजवधूभिः ॥ ] (विधिविग्रहस्य)

ते विरला सप्पुरिसा जाण सिणेहो अहिण्णमुहराओ।

अणुदिअहवड्डुमाणो रिणं वपुत्तेसु संकमइ ॥ १३ ॥ इन्द्रस्स।

[ते विरलाः सत्पुरुषाः येषां स्नेसः अभिन्नमुखरागः।

अनुदिवसवर्द्धमानः ऋणं इव पुत्रेषु संकामति ॥] (इन्द्रस्य)

णच्चणसलाहणणिहेण पासपरिसंठिआ णिउणगोवी।

सरिसगोविआणं चुम्बइ कवोलपडिमागअं कण्हं ॥ १४ ॥ गुवरस्स।

[नर्त्तनशलाघननिभेन पार्श्वपरिसंस्थिता निपुणगोपी।

सदृशगोपिकानां चुम्बति कपोलप्रतिमागतं कृष्णम् ॥] (गौरस्य)

सव्वत्थ दिसामुहपसारिण्हिँ अण्णोण्णकडअलग्गेहिँ।

छल्लिँ व्व मुअइ विज्झो मेहेहिँ विसंघडन्तेहिँ ॥ १५ ॥ कमलस्स।

[सर्वत्र दिशामुखप्रभृतैः अन्योन्यकटकलत्रैः।

छल्लीँ इव मुञ्चति वन्ध्यः मेघैः विसंघटमानैः ॥] (कमलस्य)

आलोअन्त पुलिन्दा पव्वअसिरट्ठिआ धणुणिसण्णा।

हत्थिउलेहिँ व विज्झं पूरिज्जन्तं णवब्भेहिँ ॥ १६ ॥ हलिकस्स।

[आलोकयन्ति पुलिन्दाः पर्वतशिखरस्थिताः धनुर्निषण्णाः।

हस्तिकुलैः इव विन्ध्यं पूर्यमाणं नवाभ्रैः ॥] (हलिकस्य)

वणदवमसि मइलङ्गो रेहइ विज्झो घणेहिँ धवलेहिँ।

खीरोअमन्थणुच्छलिअदुद्धसित्तो व्व महुमहणो ॥ १७ ॥ हालस्स।

[वनदवमषीमलिनाङ्गः राजते विन्ध्यः घनैः धवलैः।

क्षीरोदमथनोच्छलितदुग्धसिक्तः इव मधुमथनः ॥] (हालस्य)

वन्दीअ णिहअबन्धवविमणाइ वि पक्कलो त्ति चोरजुआ।

अणुराएण पलोइओ गुणोसु को मच्छरं वहइ ॥ १८ ॥ हालस्स।

[वन्द्या निहतबान्धवविमनस्कया अपि प्रवीरः चोरयुवा।

अनुरागेण प्रलोकितः गुणेषु कः सत्सरं वहति ॥] (हालस्य)

अज्ज कइमो वि दिअहो वाहवहू रूवजोव्वणुम्मत्ता।  
 सोहग्गं धणुरुम्पच्छलेण रच्छाङ्क विकिरई ॥ १९ ॥ हालस्स।  
 [अद्य कतमः अपि दिवसः व्याधवधूः रूपयौवनोन्मत्ता।  
 सौभाग्यं धनुस्तष्टत्वच्छलेन रथ्यासु विकिरति ॥ ] (हालस्य)

उक्खिपइ मण्डलिमारुण गेहङ्गणाहि वाहीए।  
 सोहग्गधअवडाअ व्व उअह धणुरुम्परिञ्छोली ॥ २० ॥ हालस्स।  
 [उत्क्षिप्यते मण्डलिमारुतेन गेहाङ्गणात् व्याधस्त्रियाः।  
 सौभाग्यध्वजपताका इव पश्यत धनुः सूक्ष्मत्वक्पङ्क्तिः ॥ ] (हालस्य)

गअगण्डत्थलणिहसणमअमइलीकअकरञ्जसाहाहिं।  
 एत्तीअ कुलहराओ णाणं वाहीए पइमरणं ॥ २१ ॥ गन्धराअस्स।  
 [गजगण्डस्थलनिघर्षणमदमलिनीकृतकरञ्जशाखाभिः।  
 आगच्छन्त्या कुलगृहात् ज्ञातं व्याधस्त्रिया पतिमरणम् ॥ ] (गन्धराजस्य)

णववहुपेम्मतणुइओ पणअं पढमघरणीअ रक्खन्तो।  
 आलिहिअदुप्परिल्लं पि णेइ रणणं धणुं वाहो ॥ २२ ॥ कण्णउत्तस्स।  
 [नववधूप्रेमतनूकृतः प्रणयं प्रथमगृहिण्याः रक्षन्।  
 आलिखि (तनूकृतः) तदुराकर्षं अपि नयति अरण्यं धनुः व्याधः ॥ ] (कर्णपुत्रस्य)

हासाविओ जणो सामलीए पढमं पसूअमाणाए।  
 वल्लहवाएण अलं मम त्ति बहुसो भणन्तीए ॥ २३ ॥ अनुराअस्स।  
 [हासितः जनः श्यामलया प्रथमं प्रसूयमानया।  
 वल्लभवादेन अलं मम इति बहुशः भणन्त्या ॥ ] (अनुरागस्य)

कइअवरहिअं पेम्मं णत्थि व्विअ मामि माणुसे लोए।  
 अह होइ कस्स विरहो विरहो होत्तम्मि को जिअइ ॥ २४ ॥ रामस्य।  
 [कैतवरहितं प्रेम नास्ति इव मातुलानि मानुषे लोके।  
 अथ भवति कस्य विरहः विरहे भवति कः जीवति ॥ ] (रामस्य)

अच्छेरं व णिहिं विअ सग्गे रज्जं व अमअपाणं व ।

आसिम्ह तं महुत्तं विणिअंसणदसणं तीए ॥ २५ ॥ रामस्य ।

[आश्चर्य इव निधिः इव स्वर्गं राज्यं इव अमृतपानं इव ।

आसीत् अस्माकं तत् मुहूर्त्तं विनिवसनदर्शनं तस्याः ॥ ] (रामस्य)

सा तुज्झ वल्लहा तं सि मज्झ वेसो सि तीअ तुज्झ अहं ।

बालअ फुटं भणामो पेम्मं किर बहुविआरं त्ति ॥ २६ ॥ उज्जअस्स ।

[सा तव वल्लभा त्वं असि मम द्वेष्यः असि तस्याः तव अहम् ।

बालक फुटं भणामः प्रेम किल बहुविकारं इति ॥ ] (ऋजुकस्य?)

अहअं लज्जालुइणी तस्स अ उम्मच्छराइँ पेम्माइँ ।

सहिआअणो वि णिउणो अलाहि किं पाअराएण ॥ २७ ॥

[अहं लज्जालुः तस्य च उन्मत्सराणि प्रेमाणि ।

सखीजनः अपि निपुणः अपगच्छ (अपेहि) किं पादरागेण ॥ ]

महुमासमारुआहअमहुअरइँकारणिवभरे रणणे ।

गाअइ विरहक्खराबद्धपहिअमणमोहणं गोवी ॥ २८ ॥ सालिअस्स ।

[मधुमासमारुताहतमधुकरइँकारनिभरे अरण्ये ।

गायति विरहाक्षराबद्धपथिकमनोमोहनं गोपी ॥ ] (शालिकस्य)

तह माणो माणधणाएँ तीअ एमेअ दूरमणुबद्धो ।

जह से अणुणीअ पिओ एक्कगाम व्विअ पउत्थो ॥ २९ ॥ सालिअस्स ।

[तथा मानः मानधनया तया एवं एव दूरं अनुबद्धः ।

यथा तस्याः अनुनीय प्रियः एकग्रामे एव प्रोषितः ॥ ] (शालिकस्य)

सालोए व्विअ सूरे घरिणी घरसामिअस्स घेत्तूण ।

णेच्छन्तस्स वि पाए धुअइ हसन्ती हसन्तस्स ॥ ३० ॥ हालस्स ।

[सालोके एव सूर्यं गृहिणी गृहस्वामिकस्य गृहीत्वा ।

अनिच्छतः अपि पादौ धावति हसन्ती हसतः ॥ ] (हालस्य)

वाहरउ मं सहीओ तिस्सा गोत्तेण किंत्थ भणिण्ण।  
 थिरपेम्मा होउ जहिं तहिं पि मा किं पि णं भणह ॥ ३१ ॥ कुसुमराअस्स।  
 [व्याहरतु मां सख्यः तस्याः गोत्रेण किं अत्र भणितेन।  
 स्थिरप्रेमा भवतु यत्र तत्र अपि मा किं अपि एनं भणत ॥ ] (कुसुमराजस्य)

रूअं अच्छीसु ठिअं फरिसो अङ्गेषु जम्पिअं कण्णे।  
 हिअअं हिअए णिहिअं विओइअं किं त्थ देव्वेण ॥ ३२ ॥ बमुंहगतिणो।  
 [रूपं अक्ष्णोः स्थितं स्पर्शः अङ्गेषु जल्पितं कर्णो।  
 हृदयं हृदये निहितं वियोजितं किं अत्र दैवेन ॥ ] (ब्रह्मगतेः)

सअणे चिन्तामइअं काऊण पिअं णिमीलिअच्छीए।  
 अप्पाणो उपऊढो पसिढिलवलआहिं बाहाहिं ॥ ३३ ॥  
 [शयने चिन्तामयं कृत्वा प्रियं निमीलिताक्ष्या।  
 आत्मा उपगूढः प्रशिथिलवलयभ्यां बाहुभ्याम् ॥ ]

परिहूएण वि दिअहं घरघरभमिरेण अण्णकज्जम्मि।  
 तं चेअ आलअं दीअओ व्व अइरेण मइलेइ ॥ ३४ ॥ विक्कमराअस्स।  
 [परिभूतेन अपि दिवसं गृहगृहभ्रमणशीलेन अन्यकार्यं (अन्नकार्यं च)।  
 चिरजीवितेन अनेन क्षपिताः स्मः दग्धकायेन (दग्धकाकेन च) ॥ ] (वक्रमराजस्य)

वसइ जहिं चेअ खलो पोसिज्जन्तो सिणेहदाणेहिं।  
 तं चेअ आलअं दीअओ व्व अइरेण मइलेइ ॥ ३५ ॥ कित्तिराअस्स।  
 [वसति यत्र एव खलः पोष्यमाणः स्नेहदानैः।  
 तं एव आलयं दीपकः इव अचिरेण मलिनयति ॥ ] (कीर्तिराजस्य)

होन्ती वि णिप्फलच्चिअ धणरिद्धी होइ किविणपुरिसस्स।  
 गिम्हाअवसंतत्तस्स णिअअछाहि व्व पहिअस्स ॥ ३६ ॥ कुन्दपुत्तस्स।  
 [भवन्ती अपि निष्फला एव धर्नाद्धः भवति कृपणपुरुषस्य।  
 ग्रीष्मातापसंतप्तस्य निजकच्छाया इव पथिकस्य ॥ ] (कुन्दपुत्रस्य)

फुरिए वामच्छि तुए जइ एहिइ सो पिओ ज्ञ ता सुइरं।  
 संमीलिअ दाहिणअं तुइ अवि एहं पलोइस्सं ॥ ३७ ॥ सत्तिहत्थिस्स।  
 [स्फुरिते वामाक्षि त्वयि यदि एष्यति सः प्रियः अद्य तत् सुचिरम्।  
 संमील्य दक्षिणं त्वया अपि (एव) एतं प्रलोकयिष्ये (प्रक्षिष्ये) ॥ ] (शक्तिहस्तिनः)

सुणअपउरम्मि गामे हिण्डन्ती तुह कएण सा बाला।  
 पासकसारिव्व घरं घरेण कइआ वि खज्जिहिइ ॥ ३८ ॥ देवराअस्स।  
 [शुनकप्रचुरे ग्रामे हिण्डमाना तव कृतेन सा बाला।  
 पाशकशारी इव गृहं गृहेण कदा अपि खादिष्यते ॥ ] (देवराजस्य)

अण्णणं कुसुमरसं जं किर सो महइ महुअरो पाउं।  
 तं णीरसाणँ दोसो कुसुमाणं णेअ भमरस्स ॥ ३९ ॥ अणुराअस्स।  
 [अन्यं अन्यं कुसुमरसं यत् किलसः महति मधुकरः पातुम्।  
 तत् नीरसानां दोषः कुसुमानां न एव भ्रमरस्य ॥ ] (अनुरागस्य)

रच्छापइण्णणअणुप्पला तुमं सा पडिच्छए एन्तं।  
 दारणिहिण्हिँ दोहिँ वि मङ्गलकलसेहिँ व थणेहिँ ॥ ४० ॥ हालस्स।  
 [रथ्याप्रकीर्णनयनोत्पला त्वां सा प्रतीक्षते आयान्तम्।  
 द्वारनिहिताभ्यां द्वाभ्यां अपि मङ्गलकलशाभ्यां इव स्तनाभ्याम् ॥ ] (हालस्य)

ता रुण्णं जा रुव्वइ ता छीणं जाव छिज्जए अङ्गं।  
 ता णीससिअँ वराइअ जाव अ सासा पहुप्पन्ति ॥ ४१ ॥ वेरसत्तिस्स।  
 [तावत् रुदितं यावत् रुच्यते तावत् क्षीणं यावत् क्षीयते अङ्गम्।  
 तावत् निःश्वसितं वराक्या यावत् च श्वासाः प्रभवन्ति ॥ ] (वैरशक्तेः)

समसोक्खदुक्खपरिवट्ठिआणँ कालेण रूढपेम्माणं।  
 मिहुणाणँ मरइ जं तं खु जिअइ इअरं मुअं होइ ॥ ४२ ॥ वड्डुरङ्कस्स।  
 [समसौख्यदुःखपरिवर्द्धितयोः कालेन रूढप्रेम्नोः।  
 मिथुनयोः प्रियतेयत् यत् खलु जीवति इतरत् मृतं भवति ॥ ] (वृद्धरङ्कस्य)

हरिहिइ पिअस्स णवचूअपल्लवो पढममञ्जरीसणाहो।  
 मा रुवसु पुत्ति पत्थाणकलसमुहसंठिओ गमणं ॥ ४३ ॥ वड्डरङ्कस्स।  
 [हरिच्यति प्रियस्य नवचूतपल्लवः प्रथममञ्जरीसनाथः।  
 मा रोदीः पुत्रि प्रस्थानकलशमुखसंस्थितः गमनम् ॥ ] (वृद्धरङ्कस्य)

जो कहँ वि मह सहीहिं छिदं लहिऊण पेसिओ हिअए।  
 सो माणो चोरिअकामुक व्व दिट्ठे पिए णट्ठो ॥ ४४ ॥ वलाइच्चस्स।  
 [यः कथं अपि मम सखीभिः छिद्रं लब्ध्वा प्रेषितः हृदये।  
 सः मानः चौरिकाकामुकः इव दृष्टे प्रिये नष्टः ॥ ] (वालादित्यस्य?)

सहिआहिँ भण्णमाणा थणए लग्गं कुसुम्भपुष्फं त्ति।  
 मुद्धबहुआ हसिज्जइ पप्फोडन्ती णहवआई ॥ ४५ ॥ वलाइच्चस्स।  
 [सखीभिः भण्यमाना स्तने लग्नं कुसुम्भपुष्पं इति।  
 मुग्धवधूः हस्यते प्रस्फोटयन्ती नखपदानि ॥ ] (वालादित्यस्य?)

उम्मूलेन्ति इव हिअअं इमाइँ रे तुह विरज्जमाणस्स।  
 अवहीरणवसविसंठुलवलन्तणअणद्धदिट्ठाइँ ॥ ४६ ॥ विजअगइ।  
 [उन्मूलयन्ति इव हृदयं इमानि रे तव विरज्यमानस्य।  
 अवधीरणवशविसंभूलवलन्नयनाद्धदृष्टानि ॥ ] (विजियगतेः)

ण मुअन्ति दीहसासं ण रुअन्ति चिरं होन्ति किसिआओ।  
 धण्णाओ ताओँ जाणं बहुवल्लह वल्लहो ण तुमं ॥ ४७ ॥ हालस्स।  
 [न मुञ्चन्ति दीर्घश्वासं रुदन्ति चिरं भवन्ति कृशाः।  
 धन्याः ताः यासां बहुवल्लभ वल्लभः न त्वम् ॥ ] (हालस्य)

णिहालसपरिघुम्मिरतंसवलन्तद्धतारआलोआ।  
 कामस्स वि दुव्विसहा दिट्ठिणिवाआ ससिमुहीए ॥ ४८ ॥ हालस्स।  
 [निद्रालसपरिघूर्णशीलतिर्यग्बलदद्धतारकालोकाः।  
 कामस्य अपि दुर्विषहाः दृष्टिनिपाताः शशिमुख्याः ॥ ] (हालस्य)

जीविअसेसाइ मए गमिआ कहँ कहँ वि पेम्मदुदोली।  
 एण्हं विरमसु रे डड्हिअअ मा रज्जसु कहिं पि ॥ ४९ ॥ अवण्णाअस्स?।  
 [जीवितशेषया मया गमिता कथं कथं अपि प्रेमपदुदोली।  
 इदानीं विरम रे दग्धहृदय मा रज्यस्व कुत्र अपि ॥] (अवज्ञातस्य?)

अज्जाएँ णवणहक्खअणिरीक्खणे गरुअजोव्वणुत्तुङ्गं।  
 पडिमागअणिअणअणुप्पलच्चिअं होइ थणवट्ठं ॥ ५० ॥ केसवराअस्स।  
 [आर्यायाः नवनखक्षतनिरीक्षणे गुरुयौवनोत्तुङ्गम्।  
 प्रतिमागतनिजनयनोत्पलार्चितं भवति स्तनपृष्ठम् ॥] (केशवराजस्य)

तं णमह जस्स वच्छे लच्छिमुहं कोत्थहम्मि संकन्तं।  
 दीसइ मअपरिहीणं ससिबिम्बं सूरबिम्ब व्व ॥ ५१ ॥ णिकलङ्कस्स।  
 [तं नमत यस्य वक्षसि लक्ष्मीमुखं कौस्तुभे संक्रान्तम्।  
 दृश्यते मृगपरिहीनं शशिविम्बं सूर्यविम्बे इव ॥] (निष्कलङ्कस्य)

मा कुण पडिवक्खसुहं अणुणेहि पिअं पसाअलोहिल्लं।  
 अइगहिअगरुअमाणेण पुत्ति रासि व्व छिज्जिहिसि ॥ ५२ ॥ माअङ्गस्स।  
 [मा कुरु प्रतिपक्षसुखं अनुनय प्रियं प्रसादलोभशीलम्।  
 अतिगृहीतगुरुकमानेन पुत्रि राशिः इव क्षीयसे ॥] (मातङ्गस्य)

विरहकरवत्तदूसहफालिज्जन्तम्मि तीअ हिअअम्मि।  
 अंसू कज्जलमइलं पमाणसूत्तं व्व पडिहाइ ॥ ५३ ॥ साहिल्लस्स।  
 [विरहकरपत्रदुःसहपाठ्यमाने तस्याः हृदये।  
 अश्रु कज्जलमलिनं प्रमाणसूत्रं इव प्रतिभाति ॥] (साधिल्लस्य?)

दुण्णिक्खेवअमेअं पुत्तअ मा साहसं करिज्जासु।  
 एत्थ णिहिताइँ मण्णे हिअआइँ पुणो ण लब्भन्ति ॥ ५४ ॥ साहिल्लस्स।  
 [दुर्निक्षेथकं एतत् पुत्रक मा साहसं करिष्यसि।  
 अत्र निहितानि मन्ये हृदयानि पुनः न लभ्यन्ते ॥] (साधिल्लस्य?)

णिव्वुत्तरआ वि व्हू सुरअविरामट्टिइँ अआणन्ती।  
 अविरअहिअआ अण्णं पि किं पि अत्थि त्ति चिन्तेइ ॥ ५५ ॥ सदुणकलसस्स।  
 [निर्वृत्तरता अपि वधूः सुरतविरामस्थितिं अजानती।  
 अविरतहृदयाअन्यत् अपि किं अपि अस्ति इति चिन्तयति ॥ ] (सदृणकलसस्य)

णन्दन्तु सुरअसुहरसतण्हावहराईँ सअललोअस्स।  
 बहुकइअवमग्गविणिम्मिआईँ वेसाणं पेम्माईँ ॥ ५६ ॥ हालस्स।  
 [नन्दन्तु सुरतसुखरसतृष्णापहराणि सकललोकस्य।  
 बहुकैतवमार्गविनिर्मितानि वेश्यानां प्रेमाणि ॥ ] (हालस्य)

अप्पत्तमण्णुदुक्खो किं मं किसिअत्ति पुच्छसि हसन्तो।  
 पावसि जइ चलचित्तं पिअं जणं ता तुह कहिस्सं ॥ ५७ ॥  
 [अप्राप्तमन्युदुःखः किं मां कृशा इति पृच्छसि हसन्।  
 प्राप्स्यसि यदि चलचित्तं प्रियं जनं तदा तव कथयिष्यामि ॥ ]

अवहत्थिऊण सहिजम्पिआईँ जाणं कएण रमिओसि।  
 एआईँ ताईँ सोक्खाईँ संसओ जोहिँ जीअस्स ॥ ५८ ॥ देवस्स।  
 [अपहस्त्य सखीजल्पितानि येषां कृतेन रमितः असि।  
 एतानि तानि सौख्यानि संशयः यैः जीवस्य ॥ ] (देवस्य)

ईसालुओ पईँ से रत्तिं महुअं णं देइ उच्चेउं।  
 उच्चेइ अप्पणच्चिअ माए अइउज्जुअसुहाओ ॥ ५९ ॥ अरिकेसरिस्स।  
 [ईर्ष्याशीलः पतिः तस्याः रात्रौ मधुकं न ददाति उच्चेतुम्।  
 उच्चिनोति आत्मना एव मातः अति ऋजुकस्वभावः ॥ ] (अरिकेसरिणः)

अच्छोडिअवत्थद्धन्तपत्थिए मन्थरं तुमं वच्च।  
 चिन्तेसि थणहराआसिअस्स मज्झस्स वि ण भङ्गं ॥ ६० ॥ गुणद्धस्स।  
 [आकृष्टवस्त्रार्द्धान्तप्रस्थिते मन्थरे त्वं व्रज।  
 चिन्तयसि स्तनभरायासितस्य मध्यस्य अपि न भङ्गम् ॥ ] (गुणद्धस्य)

उद्धच्छो पिअइ जलं जह विरलङ्गुली चिरं पहिओ।

पावालिआ वि तह तह धारं तणुअं पि तणुएइ ॥ ६१ ॥ भाडुअस्स।

[ऊर्द्धाक्षः पिबति जलं यथा यथा विरलाङ्गलिः चिरं पथिकः।

प्रपापालिका अपि तथा तथा धारांतनुकां अपि तनूकरोति ॥ ] (भाडुकस्य?)

भिच्छारो पेच्छइ णाहिमण्डलं सा वि तस्य मुहअन्दं।

तं चटुअं अ करङ्कं दोणह वि काआ विलुम्पन्ति ॥ ६२ ॥ ससिराअस्स।

[भिक्षाचरः प्रेक्षते नाभिमण्डलं सा अपि तस्य मुखचन्द्रम्।

तत् चटुकं च करङ्कं द्वयोः अपि काकाः विलुम्पन्ति ॥ ] (शशिरागस्य)

जेण विणा ण जिविज्जइ अणुणिज्जइ सो कआवराहो वि।

पत्ते वि णअरदाहे भण कस्स ण वल्लहो अग्गी ॥ ६३ ॥ रोहाए।

[येन विना न जीव्यते अनुनीयते सः कृतापराधः अपि।

प्राप्ते अपि नगरदाहे भण कस्य न वल्लभः अग्निः ॥ ] (रोधायाः?)

वङ्कं को पुलइज्जउ कस्स कहिज्जउ सुहं व दुक्खं व।

केण समं व हसिज्जउ पामरपउरे हअग्गामे ॥ ६४ ॥ मेहणाअस्स।

[वक्रं कः प्रलोक्यतां कस्य कथ्यतां सुखं वा दुःखं वा।

केन समं वा हस्यतां पामरप्रचुरे हतग्रामे ॥ ] (मेघनादस्य)

फलहीवाहणपुण्णाहमङ्गलं लङ्गले कुणन्तीए।

असईअ मणोरहगम्भिणीअ हत्था थरहरन्ति ॥ ६५ ॥ कहिलस्स।

[फलहीवाहनपुण्याहमङ्गलं लाङ्गले कुर्वत्याः।

असत्याः मनोरथगर्भिण्याः हस्तौ थरथरायेते ॥ ] (कहिलस्य)

पहिउल्लूरणसङ्काउलाहिँ असईहिँ बहलतिमिरस्स।

आइप्पणेण णिहुअं वडस्स सित्ताइँ पत्ताइँ ॥ ६६ ॥ अहराअस्स।

[पथिकच्छेदनशङ्काकुलाभिः असतीभिः बहलतिमिरस्य।

आलेपनेन निभृतं वटस्य सित्तानि पत्राणि ॥ ] (अहोराजस्य?)

भञ्जन्तस्स वि तुह सग्गामिणो णइकरञ्जसाहाओ।  
पाआ अज्ज वि धम्मिअ तुअ कहँ धरणिं विअ छिवन्ति ॥ ६७ ॥ हालस्स।

[भञ्जतः अपि तव स्वर्गगामिनः नदीकरञ्जशाखाः।  
पादौ अद्य अपि धार्मिक तव कथं धरणीं एव स्पृशतः ॥] (हालस्य)

अच्छउ दाव मणहरं पिआइ मुहदंसणं अइमहग्घं।  
तग्गामच्छेत्तसीमा वि झत्ति दिट्ठा सुहावेइ ॥ ६८ ॥  
[अस्तु तावत् मनोहरं प्रियायाः मुखदर्शनं अतिमहार्घम्।  
तद्ग्रामक्षेत्रसीमा अपि झटिति दृष्टा सुखयति ॥]

णिक्कम्माहिँ वि छेत्ताहिँ पामरो णेअ वच्चए वसइं।  
मुअपिअजाआसुण्णइअगेहदुक्खं परिहरन्तो ॥ ६९ ॥ पुण्डरीअस्स।  
[निष्कर्मणः अपि क्षेत्रात् पामरः न एव व्रजति वसतिम्।  
मृतप्रियजायाशून्यीकृतगेहदुःखं परिहरन् ॥] (पुण्डरीकस्य)

झञ्झावाउत्तिणिअघरविवरपलोट्टसलिलधाराहिँ।  
कुड्डुलिहिँओहिदिअहं रक्खइ अज्जा करअलेहिँ ॥ ७० ॥ जअसेणस्स।  
[झञ्झावातोत्तुणीकृत (वातोत्तुणित) गृहविवरपर्यसलिलधाराभ्यः।  
कुड्यलिखितावधिदिवसं रक्षति आर्या करतलाभ्याम् ॥] (जयसेनस्य)

गोलाणइए कच्छे चक्खन्तो राइआइ पत्ताइं।  
उप्पडइ मक्कडो खोक्खएइ पोट्टं अ पिट्टेइ ॥ ७१ ॥ णरवाहणस्स।  
[गोदानद्याः कच्छे चर्वयन् (खादन) राजिकायाः पत्राणि।  
उत्पतति मर्कटः खोक्खशब्दं करोति उदरं च ताडयति (आहन्ति) ॥] (नरवाहनस्य)

गहवइणा मुअसेरिहडुण्डुअदामं चिरं वहेऊण।  
वग्गसआइं णेउण णवरि अ अज्जाहरे बद्धं ॥ ७२ ॥ सच्चसामिणो।  
[गृहपतिना मृतसैरिभवृहद्वण्टादाम चिरं ऊढ्वा।  
वर्गशतानि नीत्वा अनन्तरं च आर्यागृहे बद्धं ॥] (सत्यस्वामिनः)

सिहिपेहुणावअंसा बहुआ वाहस्स गव्विरी भमइ।

गअमोत्तिअरइअपसाहणाणं मज्झे सवत्तीणं ॥ ७३ ॥ पोटिसस्स।

[शिखिपिच्छावतंसा वधूः व्याधस्य गर्वशीला भ्रमति।

गजमौक्तिकरचितप्रसाधनानां मध्ये सपत्नीनाम् ॥ ] (पोटिसस्य)

वङ्कच्छिपेच्छिरीणं वङ्कल्लविरीणं वङ्कभमिरीणं।

वङ्कहसिरीणं पुत्तअ पुण्णेहिं जणो पिओ होइ ॥ ७४ ॥ वप्पसामिणो।

[वक्राक्षिप्रेक्षणशीलानां वक्रोल्लपनशीलानां वक्रभ्रमणशीलानां।

वक्रहासशीलानां पुत्रक पुण्यैः जनः प्रियो भवति ॥ ] (वप्रस्वामिनः)

भम धम्मिअ वीसत्थो सो सुणओ अज्ज मारिओ तेण।

गोलाअडविअडकुडङ्गवासिणा दरिअसीहेण ॥ ७५ ॥

[भ्रम धार्मिक वस्त्रवधः स शुनकः अद्य मारितः तेन।

गोदातटविकटकुञ्जवासिना दृप्तसिंहेन ॥ ]

वाएरिएण भरिअं अच्चिं कण्णऊरउप्पलरण्ण।

फुक्कन्तो अविइण्हं चुम्बन्तो को सि देवाणं ॥ ७६ ॥ पालितस्स।

[वातेरितेन भूतं अक्षि कर्णपूरोत्पलरजसा।

फूत्कुर्वन् अवितृष्णं चुम्बन् कः असि देवानाम् ॥ ] (पालितस्य)

सहि दुम्मेन्ति कलम्बाइं जह मं तह ण सेसकुसुमाइं।

णूणं इमेसु दिअहेसु वहइ गुडिआ धणुं कामो ॥ ७७ ॥ असुलद्धीए।

[सखि दूनयन्ति कदम्बानि यथा मां तथा न शेषकुसुमानि।

नूनं एषु दिवसेषु वहति गुटिकाधनु कामः ॥ ] (असुलब्धायाः)

नाहं दूई ण तुमं पिओ त्ति को अम्ह एत्थ वावारो।

सा मरइ तुज्झ अअसो तेण अ धम्मक्खरं भणिमो ॥ ७८ ॥ असुलद्धीए।

[नाहं दूती न त्वं प्रियः इति कः अस्माकं अत्र व्यापारः।

सा म्रियते तव अयशः तेन च धर्माक्षरं भणामः ॥ ] (असुलब्धायाः)

तीअ मुहाहिं तुह मुहँ तुज्झ मुहाओ अ मज्झ चलणम्मि।  
हत्थाहत्थीअ गओ अइदुक्करआरओ तिलओ ॥ ७९ ॥ हालस्स।

[तस्याः मुखात् तव मुखं तव मुखात् च मम चरणे।  
हस्ताहस्तिकया गतः अतिदुष्करकिरकः तिलकः ॥] (हालस्य)

सामाइ सामलिज्जइ अद्धच्छिपलोइरीए मुहसोहा।  
जम्बूदलकअकण्णावअंसभरिए हलिअपुत्ते ॥ ८० ॥  
[श्यामायाः श्यामलायते अर्द्धाक्षिप्रलोकनशीलायाः मुखशोभा।  
जम्बूदलकृतकर्णावतंसभृते हलिकपुत्रे ॥]

दूइ तुम विअ कुसला कक्खडमउआइँ जाणसे वोळ्ळुं।  
कण्डूइअपण्डुरँ जह ण होइ तह तं करेज्जासि ॥ ८१ ॥ आहवसत्तिणो।  
[दूति त्वं एव कुशला कर्कशमृदुकानि जानीषे वक्कुम्।  
कण्डूयितपाण्डुरं यथा न भवति तथा तं करिष्यसि ॥] (आहवशक्तेः)

महिलासहस्सभरिए तुह हिअए सुहअ सा अमाअन्ती।  
दिअहं अणण्णकम्मा अङ्गं तणुअं पि तणुएइ ॥ ८२ ॥ हालस्स।  
[महिलामहस्त्रभृते तव हृदये सुभग सा अमान्ती।  
दिवसं अनन्यकर्मा अङ्गं तनुकं अपि तनूकरोति ॥] (हालस्य)

खणमेत्तं पि ण फिट्ठइ अणुदिअहविइण्णगरुअसंतावा।  
पच्छण्णपावसङ्के व्व सामली मज्झ हिअआओ ॥ ८३ ॥ हालस्स।  
[क्षणमात्रं अपि न भ्रंशते अनुदिवसवितीर्णगुरुकसंतापा।  
प्रच्छन्नपापशङ्का इव श्यामली मम हृदयात् ॥] (हालस्य)

अज्जअ णाहं कुपिआ अवउहसु किं मुहा पसाएसि।  
तुह मण्णुसमुप्पाअएण मज्झ माणेण वि ण कज्जं ॥ ८४ ॥ मिअङ्कस्स।  
[अज्ञक न अहं कपिता उपगूह (अवगूहस्व) किं मुधा प्रसादयसि।  
तव मन्यु समुत्पादकेन मम मानेन अपि न कार्यम् ॥] (मृगाङ्कस्य)

दीहुण्हपउरणीसासपआविओ बाहससिलपरिसित्तो।

साहेइ सामसवलं व तीए अहरो तुह विओए ॥ ८५ ॥

[दीर्घोष्ठाप्रचुरनिःश्वासप्रतापितः बाष्ठासलिलपरिषिक्तः।

साधयति श्यामशबलं इव तस्याः अधरः तव वियोगे ॥ ]

तरए महद्धदाणं अन्ते सिसिराईं बासिरुण्हाईं।

जाआईं कुविअसज्जणहिअअसरिच्छाईं सलिलाईं ॥ ८६ ॥ विग्गहराअस्स।

[शरदि महाहदानां अन्तः शिशिराणि वहिः उष्णानि।

जातानि कुपितसज्जनहृदयसदृक्षाणि सलिलानि ॥ ] (विग्रहराजस्य)

आअस्स किं णु करिहिम्मि किं बोलिस्स कहं णु होइहि इमिति।

पढमुग्गअसाहसआरिआइ हिअअं थरहरेइ ॥ ८७ ॥

[आगतस्य किं नु करिष्यामि किं वक्ष्यामि कथं नु भविष्यति इदं इति।

प्रथमोद्गतसाहसकारिकायाः हृदयं थरथरायते ॥ ]

णेउरकोडिविलग्गं चिउरं दइअस्स पाअपडिअस्स।

हिअअं पउत्थमाणं उम्मोअन्ति व्विअ कहेइ ॥ ८८ ॥ अणङ्गस्स।

[नूपुरकोटिविलग्नं चिकुरं दयितस्य पादपतितस्य।

हृदयं प्रोषितमानं उन्मोचयन्ती एव कथयति ॥ ] (अनङ्गस्य)

तुज्झ ऽङ्गसेसेण सामली तह खरेण सोमारा।

सा किर गोलाऊले ण्हाआ जम्बूकसाएण ॥ ८९ ॥

[तव अङ्गरागशेषेण श्यामली तथा खरेण सुकुमारा।

सा किल गोदाकूले स्नाता जम्बूकषायेण ॥ ]

अज्ज व्वेअ पउत्थो अज्ज व्विअ सुण्णआईं जाआईं।

रत्थामुहदेउलचत्तराईं अम्ह च हिअआईं ॥ ९० ॥ अमिअस्स।

[अद्य एव प्रोषितः अद्य एव शून्यकानि जातानि।

रथ्यामुखदेवकुलचत्तराणि अस्माकं च हृदयानि ॥ ] (अमृतस्य)

चिरडिं पि अआणन्तो लोआ लोएहिं गोरवब्बहिआ।  
 सोणारतुले व्व णिरक्खरा वि खन्धेहिं उब्बन्ति ॥ ९१ ॥ पावच्छीलस्स।  
 [वर्णावलीं अपि अजानन्तः लोकाः लोकैः गौरवाभ्यधिकाः।  
 सुवर्णकारतुलाः इव निरक्षराः अपि स्कन्धैः उद्बन्ते ॥ ] (पापशीलस्य)

आअम्बन्तकवोलं खलिअक्खरजम्पिरिं फुरन्तोट्टिं।  
 मा छिवसु त्ति सरोसं समोसरन्तिं पिअं भरिमो ॥ ९२ ॥  
 [आताम्रायमाणकपोलां स्वलिताक्षरजल्पनशीलां स्फुरदोष्ठीम्।  
 मा स्पृश इति सरोषं समपसर्पन्तीं प्रियां स्मरामः ॥ ]

गोलाविसमोआरच्छलेण अप्पा उरम्मि से मुक्को।  
 अणुअम्पाणिदोसं तेण वि सा गाढमुवऊढा ॥ ९३ ॥  
 [गोदाविषमावतारच्छलेन आत्मा उरसि तस्य मुक्तः।  
 अनुकम्पानिर्दोषं तेन अपि सा गाढं उपगूढा ॥ ]

सा तुह सहत्थदिण्णं अज्ज वि रे सुहअ गन्धरहिअं पि।  
 उव्वसिअणअरघरदेवदेव्व ओमालिअं वहइ ॥ ९४ ॥  
 [सा तव स्वहस्तदत्तां अद्य अपि रे सुभग गन्धरहितां अपि।  
 उद्वासितनगरगृहदेवता इव अवमालिकां वहति ॥ ]

केलीअ वि रूसेउं ण तीरए तम्मि चुक्कविणअम्मि।  
 जाइअएहिं व माए इमेहिं अवसेहिं अङ्गेहिं ॥ ९५ ॥ पावच्छीलस्स।  
 [केल्या अपि रोषितुं न शक्यते तस्मिन् च्युतविनये।  
 याचितकैः इव मातः एभिः अवशैः अङ्गैः ॥ ] (पापशीलस्य)

उप्फुल्लिआइ खेलउ मा णं वारेहि होउ परिऊढा।  
 मा जहणभारगरुई पुरिसाअन्ती किलिम्मिहिइ ॥ ९६ ॥ वच्छस्स।  
 [उत्फुल्लिकया खेलतु मा एनां वारयत भवतु पर्युढा (परिक्षामा)।  
 मा जघनभारगुर्वी पुरुषायन्ती क्लमिष्यति ॥ ] (वत्सस्य)

पउरजुवाणो गामो मधुमासो जोअणं पई ठेरो।

जुणसुरा साहीणा असई मा होउ किं मरउ ॥ ९७ ॥ हालस्स।

[प्रचुरयुवा ग्रामः मधुमासः यौवनं पतिः स्थविरः।

जीर्णसुरा स्वधीना असती मा भवतु किं म्रियताम्॥] (हालस्य)

बहुसो वि कहिज्जन्तं तुह वअणं मज्झ हत्थसंदिट्ठं।

ण सुअं त्ति जम्पमाणा पुणरुत्तसअं कुणइ अज्जा ॥ ९८ ॥ सुरहिवंसस्स।

[बहुशः अपि कथ्यमानं तव वचनं मम हस्तसंदिष्टम्।

न श्रुतं इति जल्पन्ती पुनरुक्तशतं करोति आर्या ॥] (सुरभिवंशस्य)

पाअडिअणेहसम्भावणिम्भरं तीअ जह तुमं दिट्ठो।

संवरणवावडाए अण्णो वि जणो तह व्वेअ ॥ ९९ ॥ मणिराअस्स।

[प्रकटितस्त्रेहसद्भावनिर्भरं तथा यथा त्वं दृष्टः।

संवरणव्यापृतया अन्यः अपि जनः तथा एव ॥] (मणिराजस्य)

गेण्हह पलोअह इमं पहसिअवअणा पइस्स अप्पेइ।

जाआ सुअपठमुब्भिण्णदन्तजुअलङ्किअं बोरं ॥ १०० ॥ हरितउस्स।

[गृहीत प्रलोकयत इदं प्रहसितवदना पत्युः अर्पयति।

जाया सुतप्रथमोद्भिन्नदन्तयुगलाङ्कितं बदरम्॥] (हरितकुस्य)

रसिअजणहिअअदइए कइवच्छलपमुहसुकइणिम्मइए।

सत्तसअम्मि समत्तं वीअं गाहासअं एअं ॥ हालस्स।

[रसिकजनहृदयदयिते कविवत्सलप्रमुखसुकविनिर्मिते।

सप्तशतके समाप्तं द्वितीयं गाथाशतं एतत्॥] (हालस्य)

## Referencias bibliográficas

- A.P. *Agnimahāpurāṇam*, Sanskrit Text and English Translation, by M.N. Dutt, Nueva Delhi, Parimal Publications, vols. I y II, 2005.
- AGUIAR De e Silva, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, versión española de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2005.
- ALONSO Martín, *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, Ediciones Aguilar, 1998.
- ANANTHANARAYANA H. S. *A Prakrit Reader, a Linguistic Introduction Based on Selections from Hāla's Sattasāī*, India, Central Institute of India Languages, University Mysore, 1973.
- ANDERSON Imbert H., *La crítica literaria y sus métodos*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1979.
- A.Ś. AMARUKA, *Amarusatakam*, with The Rasikasanjeevini Commentaries by Arjunavarmadeva and Edited with the Prakas Hindi Commentary by Pradyumna Pandeya & Introduction, by Shri Narayana Mishra, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 2000.
- APTE Shivram Vaman, *The Student's Sanskrit-English Dictionary*, New Delhi, New Bharatiya Book Corporation, 2003.
- Dh.L. ĀNANDAVARDHANA, *Dhvanyaloka*, Critically Edited with Introduction, Translation & Notes by K. Krishnamoorthy and with foreword by K. R. Srinivasa Iyengar, Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1982.
- Ashoka, edictos de la ley sagrada*, traducción del prácrito de Francisco Rodríguez Adrados, Barcelona, Edhasa, 1987.
- BANERJEE Dhirendranath, *A Handbook of Classical Sanskrit Rhetoric: A Critical Study of the Figures Speech in Sanskrit Literature: 100-1800 AD.*, Kolkata, Sanskrit Pustak Bhandar, 2002.
- BANERJEE Rabisankar, *Pearls of Prakrit Poetry*, Calcutta, Sanskrit Pustak Bhandar, 1986.
- BANERJI Sures Chandra, *Flora and Fauna in Sanskrit Literature*, Calcutta, Naya Prokash, 1980.

- 
- BANERJI Sures Chandra, *Society in Ancient India: Evolution since the Vedic Times Based on Sanskrit, Pali, Prakrit and Other Classical Sources*, Nueva Delhi, D. K. Printworld Ltd., 1997.
- BANERJI Sures Chandra, *Folklore in Buddhist and Jain Literatures: An Account of the Life of the Common People as Reflected in Pali, Prakrit and Apabramsha Works*, Nueva Delhi, Sri Satguru Publications, 1987.
- BARLINGAY S. S., *A Modern Introduction to Indian Aesthetic Theory: the Development from Bharata to Jagannatha*, Nueva Delhi, D. K. Printworld Ltd., 2007.
- BARTHES Roland, A. J. Greimas, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Gérard Genette, Tzvetan Todorov y Claude Bremond, *Análisis estructural del texto* (traducción de Beatriz Dorriots del texto de Umberto Eco y Ana Nicole Vaisse del Dossier), México, Ediciones Coyoacán, 2008.
- BASU Ratna, Karunasindhu Das, *Aspects of Manuscriptology*, Kolkata, The Asiatic Society, 2009.
- BERISTÁIN Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000.
- BERISTÁIN Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- K.AI. BHAMAHA, *Kavyalankara*, Edited with English Translation and Notes by P. V. Naganatha Sastry, Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1991.
- K.AI. BHAMAHA, *Kavyalankara*, Edited with Introduction... by Batuknath Sarma and Baldeva Upadhyaya with a foreword by Anand Shankar Dhruva, Varanasi, Chaukhamba Sanskrit Bhawan, 2003.
- N.Ś. BHARATA, *Nāṭyaśāstra*, Ascribed to Bharat-Muni (a treatise on Ancient India Dramaturgy and Histrionics), Edited and Translated with an Introduction and Various Reading by Manomohan Ghosh, vols. I, II, III, IV, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 2009.
- Ś.T. BHARTRHARI, *Śatakṛayam*, (Translated by Kamayani Mahodaya), Nueva Delhi, Chaukhamba Sanskrit Pratishthan, 2003.
- BHATTACHARYYA Narendra Nath, *History of Indian Erotic Literature*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Ltd., 1975.
- U.R. BHAVABHŪTI, *El último lance de Rāma*, (estudio introductorio y traducción del sánscrito de Juan Miguel de Mora con la colaboración de Marja Ludwika Jarocka), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

- M.M. BHAVABHŪTI, *Malatimadhava*, (Edited with a Complete English Translation, Introduction, Notes and Appendices by R. D. Karmarkar), Nueva Delhi, Chaukhamba Sanskrit Pratishthan, 2003.
- S.K. BHOJA, *The Sarasvatīkanthābharana*, (Ratneshwara's "Ratnadarpanam" Sanskrit Commentary & Hindi Introduction, Translation, "Swarupananda Bhasya" Commentary and Appendices by Kameshwar Nath Mishra), vols. I y II, Varanasi, Chaukhamba Publishers, 2006.
- Ś.P. BHOJA, *The Śṛṅgāraprakāśa*, (Critically Edited by Rewaprasada Dwivedi y Sadashivakumara Dwevedi), vols. I y II, Nueva Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts and Kalidasa Samsthana, 2007.
- BINIMELIS Sagrega Antonio, *A Estudy of Alaṃkāras in Sanskrit Mahākāvyas and Khaṇḍakāvyas*, Nueva Delhi, Amar Printing Press, 1977.
- CHANDRA Banerji Sure, *Society in Ancient India, Evolution since the Vedic Times Based on Sanskrit, Pali, Prakrit and Other Classical Sources*, Nueva Delhi, D. K. Printworld Ltd, 1993.
- CHANDRA Jain Jagdish, *History and Development of Prakrit Literature*, Nueva Delhi, Manohar, 2004.
- CHATTERJEE Nath Heramba, *Comparative Studies in Pali & Sanskrit Alankaras*, Calcutta, Sanskrit Pustak Bhandar, 1960.
- CHAITANYA Krishna, *Sanskrit Poetics: A Critical and Comparative Study*, India, Asia Publishing House, 1965.
- CHAKRABARTY Tarapada, *Indian Aesthetics and Science of Language*, Calcutta, Sanskrit Pustak Bhandar, Calcutta, 1971.
- CHATURVEDI B. M., *Some Unexplored Aspects of the Rasa Theory*, (translated by P. Sri Ramachandrudu), Nueva Delhi, Vidhyanidhi Prakashan, 1996.
- CHIESA Paolo, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron Editore, 2002.
- CHOUDHARY Satya Dev, *Glimpses of Indian Poetics: A Survey of Sanskrit Poetics*, Nueva Delhi, Sahitya Akademi, 2002.
- CHOUDHARY Satya Dev, *Essays on Indian Poetics*, Nueva Delhi, Vasudev Prakashan, 1965.
- DANDEKAR R. N., *Sanskrit and Maharashtra: A Symposium*, Poona, University of Poona, 1972.

DANIELLE Feller, *The Seasons in Mahakavya Literature*, Nueva Delhi, Eastern Book Linkers, 1995.

K.D. DANḌIN, *Kavyadarsha*, (Edited with Prakasha Sanskrit & Hindi Commentaries by Acharya Ramachandra Mishra), Varanasi, Chowkhamba Vidhyabhawan, 2005

DASGUPTA S. N., *A History of Sanskrit Literature Classical Period*, Calcutta, University of Calcuta, 1962.

DAVE K. N., *Birds in Sanskrit Literature with 107 Bird Illustration*, Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 2005.

DE, Kumar Sushil, *Ancient Indian Erotics and Erotic Literature*, Calcutta, Mukhopadhyay, 1969.

DE, Kumar Sushil, *History of Sanskrit Poetics*, Calcutta, Private Ltd., 1988.

DUNDAS Paul, *The Sattasāī and its Commentators*, Torino, Pubblicazioni di "Indologica Taurinensia", Collona di lettura diretta da Oscar Botto, 1985.

ECO Umberto, *Decir casi lo mismo*, (traducción de Helena Lozano Millares), México, Lumen, 2008.

GARRIDO Gallardo Miguel A., *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, S. A., Madrid, 1988.

GÓMEZ España de Briseño Martha, *La obra literaria y su contexto*, México, Editorial Trillas, 2008.

GÓMEZ Redondo Fernando, *El lenguaje literario, teoría y práctica*, Madrid, Ed. EDAF, 1994.

GOPALACHARI K., *Esrlly History of The Andhra Country*, Madras, University of Madras, 1941.

GNOLI Raniero, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Roma, Instituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1956.

GOSWAMI Bijoya, *A critique of in Rasagangadhara*, Calcutta, Sanskrit Pustak Bhandar, 1986.

Ā.S. GOVARDHANA, *Aryasaptasati*, (Edited with the Vibha Hindi Commentary by Ramakant Tripathi), Varanasi, Chowkhamba Vidyabhawan, 1965.

GUTIÉRREZ Ordóñez Salvador, *Comentario pragmático de textos literarios*, Madrid, Arco/Libros, 2000.

HAKSAR A.N.D. *Glimpses of Sanskrit Literature*, Nueva Delhi, New Age International Limited Publishers, 1995.

G.S. (2008). HĀLA, *Gāthā-Saptaśatī*, (Edited with the Prakasha and Hindi Commentary by Jagannatha Pathaka), Varanasi, Chaukhambha Sanskrit Sansthan, 2008.

G.S. (1995). HĀLA, *Hindi-Gāthā-Saptaśatī*, (Edited by Narmadeshvar Caturvedi), Varanasi, Chaukhambha Sanskrit Sansthan, 1995.

G.S. (2000). HĀLA, *Gāthā-Saptaśatī*, (with the Sanskrit Chaya & the Sanskrit Commentary by Bhatta Sri Mathuranatha Sarma, Edited by Umapati Upadhyaya), Varanasi, Sampurnanand Sanskrit University, 2000.

G.S. (1990). HĀLA, *Le settecento strofe*, (a cura di Carlo Della Casa, Daniela Sagramoso, Cinzia Pieruccini e Giuliano Boccali), Brescia, Paideia Editrice, 1990.

G.S. (1980). HĀLA, *Gāhākosa-(Gāthāsaptaśatī)*, (with Sanskrit Commentary of Bhuvanapala, Part I, edited by M. V. Patwardhan), Ahmedabad, Prakrit Text Society, 1980.

G.S. (1988). HĀLA, *Gāhākosa-(Gāthāsaptaśatī)*, (Part II, Edited with an Introduction, Translation, Index of Stanzas, Glossary and Notes by M. V. Patwardhan), Nueva Delhi, B. L. Institute of Indology (Extension Centre, Patan), 1988.

G.S. (1970). HĀLA, *Saptaśatīśāra*, (with Bhavadipika of Vema Bhupala along with the Chappannaya Gahao (text and chaya), Edited by A. N. Upadhye, Kolhapur), Shivaji University, 1970.

G.S. (1891). HĀLA, *Gāthāsaptaśatī*, Num. 486 of 1891-95, New No. 17, extent foll. 66, en Bhandarkar Oriental Research Institute.

G.S. (1891-95). HĀLA, *Gāthāsaptaśatī*, Num. 485 of 1891-95, New No. 17, extent foll. 66, en Bhandarkar Oriental Research Institute.

G.S. (1891-95). HĀLA, *Gāthāsaptaśatī*, Num. 484 of 1891-95, New No. 17, extent foll. 27, en Bhandarkar Oriental Research Institute.

G.S. (1887-91). HĀLA, *Gāhākosa (with Commentary of Baladeva)*, Num. 386 of 1887-91, New No. 30, extent foll. 79, en Bhandarkar Oriental Research Institute, 1843.

HAMPIHOLI Vishwanath K., *Kamashastras in Classical Sanskrit Literature*, Nueva Delhi, Ajanta Publications, 1988.

K.Ān. HEMACANDRA, *The Kāvyañuśāsana*, (Edited by Pandita Shiva Dattasharmana), Varanasi, Chaukhamba Sanskrit Pratishthan, 2001.

P.V. HEMACANDRA, *Prakrit grammar*, (Revised Edition with Notes and Index of Prakrit words by P. L. Vaidya), Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1980.

- 
- HÉRNANDEZ Guerrero José Antonio, *Teoría y práctica del comentario literario*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996.
- HINÜBER von Oskar, *A Handbook of Pāli Literature*, Berlin, Walter de Gruyter, 2000.
- HIRIYANNA M., *Art Experience*, Nueva Delhi, Manohar, 1997.
- Hustado. HURTADO Albir Amparo, *Traducción y traductología, introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2001.
- HUSSAIN Ahamad, *Erotic Sentiments in Indian Literature (with reference to Surdas & Potana)*, Nueva Delhi, Atma Ram & Sons, 1982.
- Man. Indian History Sourcebook: The Laws of Manu, c. 1500 BCE*, translated by G. Buhler, Back to Indian History Sourcebook, Halsall History Web Sites Page.
- R.G. JAGANNATHA, *Rasagangadhara*, (Text with English Translation and Critical Study by Dhananjaya Bhanja), Nueva Delhi, Bharatika Kala Prakashan, 2004.
- JAIN Jagdish Chandra, *Prakrit Narrative Literature Origin and Growth*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Ltd., 1981.
- G.G. JAYADEVA, *The Gitagovinda: Love Song of the Dark Lord*, (Edited and Translated by Barbara Stoler Miller), Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 2007.
- JHA Bechan, *Concept of Poetic Blemishes in Sanskrit Poetics*, India, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1965.
- JOSHI Natavarlal, *Poetry, Creativity and Aesthetics Experience*, Nueva Delhi, Eastern Book Linkers, 1994.
- KALIPADA Giri, *Concept of Poetry in Indian Approach: Studies in Sanskrit Poetry and Poetics*, Calcutta, Sri Madhab Lai Dutt, 1975.
- KANE P.V. *History of Sanskrit Poetics*, Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1961.
- Me.* KALIDASA, *The Meghaduta*, (Text with Sanskrit Commentary of Mallinatha, English Translation, Notes, Appendices and a Map by M. R. Kale), Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1993.
- A.Ś. KALIDASA, *Abhijñana-Sakuntalam*, (Edited with Prakasa Sanskrit-Hindi-English Commentaries by Ved Prakash Shastri), Varanasi, Chowkhamba Vidyabawan, 2000.
- V.M. KALIDASA, *Vikramorvasiya*, (Edited with a Complete English Translation, Introduction, Notes and Appendices by R. D. Karmarkar), Nueva Delhi, Chaukhamba Sanskrit Pratishthan, 2002.

- K.S. KALIDASA, *Kumarasambhava*, (Critically Edited by Suryakanta, with General Introduction by S. Radhakrishna), Nueva Delhi, Sahitya Akademi, 1982.
- K.A.K. *Kavyalankarakarika (Latest Sanskrit Poetics)*, (by Rewa Prasada Dwiwedi), Varanasi, Chaukhamba Surbharati Prakashan, 1977.
- KEITH Berriedale A., *A History of Sanskrit Literature*, London, Oxford University Press, Amen House, 1961.
- KULKARNI V. M., *More Studies in Sanskrit Sahitya-Shastra*, Ahmedabad, Saraswati Pustak Bhandar, 1993.
- V.J. KUNTAKA, *Vakroktijivitamsamgraha*, Karnataka, Akhila Karnataka Samskrita Parishad, 1995.
- K.M.Ś. *Kuttani-matam or Shambhali-matam (a Didactic Poem Composed about A. D. 755-786)*, (by Damodara Gupta, Edited with a New Commentary Rasa-Dipika by Tanasukhram Manasukharam Tripathi), Varanasi, Krishnadas Academi, 1991.
- A.V.C. KṢEMENDRA, *Aucityavicāracarcā*, (of Dr. Suryakanta Text with English Translation, Edited by R.K. Panda), Nueva Delhi, Bharatiya Kala Prakashan, 2010.
- LEELA Prakash K., *Rudraṭa's kāvyālañkāra an Estimate*, Nueva Delhi, Indu Prakashan, 1999.
- LIENHARD Siegfried, *A History of Classical Poetry Sanskrit-Pali-Prakrit*, (Edited and Translated by Jan Gonda), Wiedergabe, Otto Harrassowitz, 1984.
- LÓPEZ Alcalá Samuel, *La historia, la traducción y el control del pasado*, Madrid, Publicaciones de la Universidad de Comillas, 2001.
- LORENZEN David N. y Benjamín Preciado Solís, *Atadura y liberación: las religiones de la India*, México, El Colegio de México, 2003.
- MACDONELL Arthur A., *A History of Sanskrit Literature*, Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1962.
- MADHAVA Sharma Mukunda, *The Dhvani Theory in Sanskrit Poetics*, Varanasi, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1968.
- Ś.V. MAGHA, *Sisupalavadha*, (with Sarvakasa Sanskrit Commentary by Mahopadhyaya Mallinath & the Maniprabha Hindi Commentary by Haragovida Shastri), Varanasi, Chowkhamba Vidyabhawan, 2003.
- MAILLARD Chantal y Óscar Pujol, *Rasa, el placer estético en la tradición india*, Nueva Delhi, Etnos, 1999.

K.P. MAMMAṬA, *The Kāvyaṣakāśa*, revised with English translation by Ganganatha Jha, Varanasi, Bharatiya Vidya Prakashan, 1967.

K.P. MAMMAṬA, *The Kāvyaṣakāśa*, (Edited with the Sasikala Hindi Commentary by Satya Vrata Singh and Foreword by Sri Sampurnananda), Varanasi, Chowkhamba Vidyabhawan, 2009.

MONIER Monier Williams Sir, *A Sanscrit-English Dictionary, Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages*, New edition, Greatly Enlarged and Improved with the Collaboration of E. Leumann and C. Capeller *et alli*, Nueva Delhi, Bharatiya Granth Niketan, 2007.

MONTES de Oca Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, México, Porrúa, 2000.

NAGENDRA, *A Dictionary of Sanskrit Poetics*, Nueva Delhi, B. R. Publishing Corporation, 1987.

NANDIKESVARA, *Bhartiya Natya Parampara aur Abhinaya Darpana*, (by Vachaspati Gairola), Varanasi, Chaukhamba Sanskrit Pratishthan, 1989.

NITTI-DOLCI Luigia Late, *The prakrita Grammarians*, (Translated from the French by Prabhakara Jha), Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1972.

G.S. (1983). *Not Far from the River (Love Poems from Gāthā-Saptaśatī-a 2<sup>nd</sup> Century Prakrit work*, (Translation by David Ray, Selection by Amritjit Singh, foreword by G. C. Pande, Introduction by Daya Krishna), Jaipur, Rajasthan Prakrit Bharati Sansthan, 1983.

PATNAIK Priyadarshi, *Rasa in Aesthetics: An Application of Rasa Theory to Modern west Literature*, Nueva Delhi, D. K. Printworld Ltd., 2004.

PFEIFFER Johannes, *La poesía*, traducción de Margit Frenk Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

PFEIFFER Rudolf, *Historia de la filología clásica*, vols. I y II, versión española de Justo Vicuña y María Rosa Lafuente, Madrid, Gredos, 1981.

PISCHEL R. *A Grammar of the Prakrit Languages*, (Translated from German by Subhadra Jha), Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1981.

P.S. *Poems from the Sanskrit*, (Translated with an Introduction by John Brough), Nueva York, Penguin Book, 1968.

P.L. *Poems on Life and Love in Ancient India Hāla's Sattasāī*, (Translated from the Prakrit and Introduced by Peter Khoroché and Herman Tieken), Nueva York, Excelsior Editions an Imprint of State University of New York Press, 2009.

- POLLOK Sheldon, *Literary Cultures in history: Reconstructions from South Asia*, Los Angeles, University of California Press, 2003.
- POLLOK Sheldon, *The Language of the Gods in the World of Men, Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*, Los Angeles, University of California Press, 2006.
- PUJOL Riembau Óscar, *Diccionari Sànskrit-Català*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005.
- Inst. Or.* QUINTILIANO Marco Fabio, *Sobre la enseñanza de la oratoria I-III*, Versión, introducción, traducción y notas de Carlos Gerhaed Hortet, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- RAGHAVAN V. *The Number of Rasa-s*, Madras, The Adyar Library and Research Centre, 1967.
- RAJ Anand Mulk, *The Book of Indian Beauty*, Nueva Delhi, Rupa & Co., 1993.
- K.M. RAJASEKARA, *Kavyamimamsa*, (Original Text in Sanskrit and Translation with Explanatory Notes by Sadhana Parashar), Nueva Delhi, D. K. Printword Ltd., 2000.
- RAKESHAGUPTA Shukla, *Studies in Nāyaka-nāyikā-bheda*, Granthayan, Allahabad, The Leaders Press, 1967.
- RICHARDS C. Jack *et alli*, *Diccionario de lingüística aplicada y enseñanza de lenguas*, versión española y adaptación de Carmen Muñoz Lahoz y Carmen Pérez Vidal, Barcelona, Editorial Ariel, 1997.
- K.L. RUDRAṬA, *The kāvyālaṅkāra*, (Edited by Pandit Rama Deva Sukla), Varanasi, Chowkhamba Vidya Bhavan, 1966.
- Ā.S. RUYAKA Sri Rajanaka & Mankha, *Alankarasarvasva*, (with Vimarshini of Jayaratha and with Hindi Translation and Explication of both by Rewa Prasada Dwiwedi), Varanasi, Chaukhamba Sanskrit Bhawan, 2006.
- G.S. (1966). *Saptaçatakam des Hāla*, Herausgegeben von Albrecht Weber, Leipzig, 1881, Genehmigter Nachdruck Kraus Reprint, Nendeln, Liechtenstein, 1966.
- SCHLEIERMACHER Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, traducción y comentario de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2000.
- SCWARTZ Susan L., *Rasa: Performing the Divine in India*, Nueva Delhi, Motilala Banarsidass, 2008.
- SELBY Martha Ann, *Grow Long, Blessed Night: Love Poems from Classical India*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.

- SHAH Shalini, *Love, Eroticism and Female Sexuality in Classical Sanskrit Literature: Seventh-Thirteenth Centuries*, Nueva Delhi, Manohar Publishers, 2009.
- M.K. SHUDRAKA, *Mricchakatika*, (Edited with a Complete English Translation, introduction, Notes and Appendices by R. D. Karmarkar), Nueva Delhi, Chaukhamba Sanskrit Pratishthan, 2002.
- SINGH Upinder, *A History of Ancient and Early Medieval India, from the Stone Age to the 12<sup>th</sup> Century*, Chennai, Pearson Education in South Asia, 2012.
- SIRCAR D.C. *A Grammar of the Prakrit Language, Based mainly on Vararuchi, Hemachandra and Purushottam*, Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1970.
- Bh.G.I. *Srimad Bhagavadgita*, (Sadhaka-Saṅjivani vol. I, Commentary by Swami Ramsukhdas, with Sanskrit text, Transliteration and English Translation, by S. C. Vaishya, revised by R. N. Kaul & Keshoram Aggarwal), Gorakhpur, Gita Press, 2010.
- Bh.G.II. *Srimad Bhagavadgita*, (Sadhaka-Saṅjivani vol. II, Commentary by Swami Ramsukhdas, with Sanskrit Text, Transliteration and English Translation, by S. C. Vaishya, revised by R. N. Kaul & Keshoram Aggarwal), Gorakhpur, Gita Press, 2010.
- SUBRAMANIAN A. V. *The Aesthetic of Wonder: New Findings in Sanskrit Alaṅkāśāstra*, Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1988.
- THAPAR Romila, *Early India from the origins to ad 1300*, Londres, Allen Lane, Penguin Press, 2002.
- G.S. (1991) *The Absent Traveler: Prākṛit Love Poetry from the Gāthāsaptasāī of Sātavāhana Hāla*, (Selected and Translated by Arvind Krishna Mehrotra), Nueva Delhi, Sangam Books Ravi Dayal Publishers Penguin Books, 1991.
- Ṛg-v. *The Hymns of the Rigveda*, (Translated with a Popular Commentary by Ralph T. H. Griffith, Edited by J. L. Shastri), Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 2004.
- G.S. (1971) *The Prākṛit Gāthā-Saptasāī Compiled by Sātavāhana King Hāla*, (Edited with Introduction and Translation in English by Radhagovinda Basak), The Asiatic Society, Calcutta, 1971.
- G.S. (2010) *The Prākṛit Gāthā-Saptasāī compiled by Sātavāhana King Hāla*, (Edited with Introduction and Translation in English by Radhagovinda Basak), The Asiatic Society, Calcutta, 2010.
- K.S. *The Complete Kāmasūtra*, (The First Unabridged Modern Translation of the Classic Indian Text by Vātsyāyana Including the Jayamangala Commentary from Sanskrit by Yashodhara and Extracts from Hindi Commentary by Devadatta Shastra, Translated

- by Alain Daniélou Prepared with the Help of Kenneth Hurry), Vermont, Park Street Press, 1994.
- TOVAR Antonio, *Lingüística y filología clásica, su situación actual*, Madrid, Revista de Occidente, 1944.
- K.S.S. UDBHATA, *Kavyalankara-sara-sangraha*, edited with introduction, notes, appendices etc., by Narayana Daso Banhatti, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1982.
- UPADHYE A. N., *Prakrit Language & Literature*, Poona, University of Poona, 1975.
- K.Ā.S. VAMANA, *Kavyalankarasutrani*, (A Critical Study by W. K. Lele), Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 2005.
- Rām.I. VALMIKI, *Ramayana*, (with Sanskrit Text and English Translation), Gorakhpur, part I, India, Gita Press, 2008.
- Rām.II. VALMIKI, *Ramayana*, (with Sanskrit text and English Translation), Gorakhpur, part II, India, Gita Press, 2008.
- P.P. VARARUCHI, *Prakrita-Prakasha or the Prakrita Grammar*, (with the Commentary (Manorama) of Bhamaha, with the Text, Notes, English Translation and Index of Prakrit Words by E. B. Cowell), Varanasi, Chowkhamba Krishnadas Academy, 2009.
- K.S. VĀTSĀYANA, *The Kāmasūtra*, (with Commentary the Jayamangala Sanskrit Commentary od Sri Yosodhara, Edited with Hindi Commentary by Sri Devdutta Sastri), Varanasi, Chaukhambha Sanskrit Sansthan, 2007.
- VISWANATHAN Peterson Indira, *Design and Rhetoric in a Sanskrit Court Epic: the Kirātārjunīya Bhāravi*, Nueva York, State University of New York Press, 2003.
- Mahābh. VYĀSA, *Mahābhārata*, (Translated into English from Original Sanskrit Text by M. N. Dutt), Nueva Delhi, Parimal Publications, 1988.
- WARDER, A. K., *Indian Kavya Literature*, vols. I-VII, Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 2009.
- WELLEK René y Austin Warren, *Teoría literaria*, traducción de José M. Gimeno y prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 2009.
- WOORLNER, Alfred C. *Introduction to Prakrit*, Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1975