

El Colegio de México

Centro de Estudios de Asia y África

Estructura y análisis de la narrativa sánscrita en un cuento del  
*Kathāsaritsāgara* del poeta Somadeva

Tesis presentada por

Nancy Elizabeth Morales González

para optar por el grado de

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

ESPECIALIDAD: SUR DE ASIA

Director:

Dr. Sergio Armando Rentería Alejandre

## **Agradecimientos**

Agradezco profundamente al Dr. Sergio Armando Rentería Alejandre, mi profesor y amigo, quien desde antes de comenzar la maestría me apoyó y me acompañó en todo el proceso. Siempre mostró entusiasmo y buena disposición en mi proyecto, gracias a lo cual pude concluir mi tesis. Sus comentarios fueron fundamentales para la realización de mi investigación y sin su ayuda difícilmente habría terminado satisfactoriamente mi traducción.

Le agradezco al Dr. Roberto Eduardo García Fernández por su valiosa ayuda en la traducción de este trabajo, sus observaciones y comentarios enriquecieron profundamente la versión final del texto.

Agradezco al Dr. David Neal Lorenzen Sbraga por sus amables comentarios a mi trabajo, sus agudas observaciones en la transcripción del devanagari y su invaluable apoyo al inicio de la maestría.

También agradezco enormemente al Dr. Benjamín Preciado Solís por su apoyo como candidata a la maestría, y posteriormente por sus valiosas clases de historia de India antigua que sin lugar a duda enriquecieron e inspiraron mi trabajo. Y finalmente le agradezco por haberme ayudado con la consulta de traducciones y ediciones que sirvieron como base para la realización de esta tesis.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca obtenida durante mis dos años de maestría, sin la cual no habría sido posible esta tesis. Así mismo, también agradezco a El Colegio de México por la beca para la culminación de este proyecto, pues de igual manera representó un gran apoyo para concluir mi trabajo.

## **Dedicatoria**

Este trabajo se lo dedico en primer lugar a mi madre, a quien debo todo lo que soy y cuya fuerza me ha inspirado a lo largo de toda mi vida. Te amo, mamá.

También le dedico esta tesis a mi padre, cuyo apoyo ha sido crucial para mi vida profesional y académica. Te amo, papá.

A mi hermana, quien siempre me ha apoyado y me aconsejado como una hermana, una amiga y una mentora. Te amo, hermana.

A mis pequeños sobrinos, Cassandra y Alexander. Son la luz de mi vida, los amo.

Le dedico este trabajo a mi esposo, Pavel, quien ha estado a mi lado más de la mitad de mi vida.

Te agradezco por todo tu apoyo, tu amor, y tu carácter amable que siempre demuestras. Te amo.

También le dedico este trabajo a mis mejores amigos: Nubia y Roberto. No podría imaginar haber cursado la maestría con otros amigos más elocuentes y solidarios. Los quiero mucho.

A mi adorable Lilum y a mi encantador Aquilitos, las criaturas más leales, amorosas y nobles que pueden existir, mis compañeros de vida, los amo.

## Resumen

Esta tesis retoma un cuento de la vasta colección del *Kathāsaritsāgara* para ejemplificar algunos de los principales elementos de la narrativa sánscrita, el carácter didáctico de la misma y los operadores discursivos que le dan los rasgos distintivos al género narrativo, el cual está íntimamente relacionado con la concepción del *kāvya* y la extensa tradición literaria que este concepto indio encierra. Este trabajo también rescata algunos de las discusiones más relevantes que se han hecho en torno al *paśācī* cuya resonancia lingüística tiene un fuerte eco en el pasaje que traduzco, particularmente importante para entender cómo la apropiación de la lengua sánscrita legitima el poder político y por ende se produce una monopolización de la cultura. La figura de la mujer educada es otro de los grandes tópicos que se resalta en este trabajo, pues, dentro de la obra, el autor no sólo utiliza esta figura como un poderoso elemento retórico, sino como la heredera de una tradición antiquísima que domina la más importante de todas las ciencias, *vyākaraṇam*, es decir, la gramática, misma que da pie al incidente en torno al que se desarrolla la trama del cuento que se analiza en esta tesis.

**Palabras clave:** narrativa, cuento, traducción, cultura, gramática.

## Abstract

This thesis takes up a story from the vast collection of the *Kathāsaritsāgara* to exemplify some of the main elements of Sanskrit narrative, its didactic character and the discursive operators that give the distinctive features to the narrative genre, which is intimately related to the conception of the *kāvya* and the extensive literary tradition that this Indian concept encloses. This paper also rescues some of the most relevant discussions that have been made around the *paśācī* whose linguistic resonance is strongly echoed in the passage I translate, particularly important for understanding how the appropriation of the Sanskrit language legitimizes political power and thus results in a monopolization of culture. The figure of the educated woman is another of the great topics highlighted in this work, since, within the work, the author not only uses this figure as a powerful rhetorical element, but as the heiress of an ancient tradition that dominates the most important of all sciences, *vyākaraṇam*, that is, grammar, which gives rise to the incident around which the plot of the story analysed in this thesis develops

**Keywords:** narrative, tale, translation, culture, grammar.

## Índice

Introducción	6
1. Estudio preliminar	8
1.1 El autor en el tiempo y el espacio	8
1.2 Siglo XI, Cachemira	8
1.3 Somadeva y el <i>Kathāsaritsāgara</i>	9
1.4 Antecedentes del <i>Kathāsaritsāgara</i>	11
2. Somadeva y el papel del <i>kavi</i>	13
2.1 El carácter didáctico del <i>kāvya</i>	16
2.2 La apropiación de la lengua como base del dominio político	20
3. El <i>paśāci</i>	23
3.1 El <i>paśācī</i> y su relación con el <i>Bṛhatkathā</i> y el <i>Kathāsaritsāgara</i>	24
3.2 El <i>paśācī</i> y su lugar dentro del esquema jerárquico lingüístico	28
3.3. El <i>paśācī</i> y su incorporación como lengua plena	35
4. La educación de la mujer	40
4.1 La educación de la mujer en el contexto védico	39
4.2 La figura de la cortesana como símbolo de la educación femenina	47
5. La narrativa en el <i>Kathāsaritsāgara</i>	54
5.1 El <i>Pañcatantra</i> como antecedente narrativo	55
5.2 Interiorización	57
5.3 Temporalidad	63
5.4 Discurso directo, el uso de la partícula <i>iti</i>	72
6. Traducción: “Cómo el rey Sātavāhana alcanzó la erudición”	80
7. Consideraciones finales	100
8. Bibliografía	102

## Introducción

Este trabajo es apenas una pequeña muestra del genio poético de Somadeva. Dentro del mar de corrientes narrativas de poco más de veinte mil versos, elegí una historia que concentra muchos de los rasgos más distintivos de la obra del autor, y que considero son ejes fundamentales para entender su trabajo enfocándome en la estructura y análisis de la narrativa sánscrita en la obra *Kathāsaritsāgara* de Somadeva. Esta investigación está dividida en diferentes campos de estudio para una mejor apreciación y un mejor análisis de los múltiples aspectos que Somadeva trata continuamente en sus historias. El lugar que ocupan las lenguas dentro de la jerarquía social y política de la vida de Cachemira en el siglo XI es un tema de primer orden en la obra del autor. Las implicaciones estéticas del *kāvya* en la narrativa y el carácter didáctico del género también tienen una profunda resonancia en los distintos niveles de análisis de este trabajo. La participación de la mujer en la esfera social y su influencia en la misma es otro de los tópicos que mayor visibilidad contiene esta historia. Así, también, el análisis narrativo conjunta los aspectos más técnicos que utiliza el poeta para conseguir el efecto estético deseado, esto es, mediante diferentes estrategias estructurales, temporales y discursivas logra ofrecer una narrativa compleja, pero al mismo tiempo fluida y coherente. Y finalmente, la traducción de los versos aspira a verter el sentido del original sánscrito en un español adecuado para presentar esta tesis.

Una de las razones para hacer una traducción al español de un cuento de *Kathāsaritsāgara* es precisamente porque no existen traducciones al español de esta obra, aun cuando comparte casi el mismo estatus que el *Pañcatantra* y el *Hitopadeśa*, es una obra que se conoce solamente por sus versiones al inglés, principalmente. Sin embargo, es un texto al que invariablemente se hace referencia cuando se habla del cuento y la narrativa sánscrita.

Bajo esta directriz, la narrativa es uno de los géneros más utilizados dentro de la literatura india cuyo carácter es, primordialmente, didáctico. Este género está presente, por una parte, en cuentos y fábulas, y por otra parte en la novela culta. El *Kathāsaritsāgara* es una obra que representa de manera bastante fiel, muchos de los elementos más característicos de la literatura didáctica india; tanto por los temas que se tratan en los cuentos, como por la forma, a saber, los versos *śloka*. Además de que el vocabulario y la morfosintaxis son bastante amenos para la lectura, que es precisamente lo que se busca en este género: una lectura fluida y de aprendizaje. Existe, además, un elemento que igualmente hace que el *Kathāsaritsāgara* sea una obra digna de estudio y análisis, esto es, el relato enmarcado. Desde el inicio de la obra, el lector inmediatamente se da cuenta que no se trata de un solo relato, sino de muchas historias que derivarán de ésta. Y éste es una muestra magistral de la capacidad discursiva de su autor, que merece también ser estudiada.

Finalmente, existen tres aspectos particularmente importantes en el cuento que son fundamentales para su correcta comprensión: traductológico, didáctico, filológico (la confusión lingüística del rey, la figura del *pāṇḍit*. y la tradición traductológica de *haṃsa*). Por lo que realizo una traducción comentada que, en la medida de lo posible, pueda mostrar la manera en que el autor construye el relato enmarcado, además de resaltar las costumbres y la sociedad de su tiempo a través del contexto del autor.

Para la realización de este trabajo tomé como referencia el estudio preliminar y la propuesta de traducción francesa de Nalini Balbir, así como las dos versiones al inglés de Charles Henry Tawney y de Sir James Mallinson. Para la traducción utilicé la edición de Durgāprasāda.

## 1. Estudio preliminar

### 1.1 El autor en el tiempo y el espacio

La obra *Kathāsaritsāgara*, de donde se ha tomado la historia para este trabajo, ocupa un lugar de singular importancia dentro de la narrativa sánscrita, no sólo por el valor estético que en sí misma posee, sino porque dicha obra es reconocida como una enciclopedia de historias, ya que en ella se pueden apreciar relatos cuyo origen se encuentran en los *Vedas*, la épica, los *Purāṇas* y en las colecciones más conocidas de cuentos y fabulas, es decir, el *Pañcatantra* y el *Hitopadeśa*. Esta obra fue escrita en el s. XI en la ciudad de Cachemira, por el poeta Somadeva quien, a juzgar por los datos que ofrece al final de su trabajo, tenía un estatus privilegiado dentro del ámbito literario y cultural dentro de la corte real en esta ciudad, misma que se había convertido desde hace unos siglos atrás en un centro de enseñanza de distintas doctrinas filosóficas y religiosas, así como de distintas producciones literarias.

### 1.2 Siglo XI, Cachemira

Cachemira en el siglo XI albergaba ilustres escuelas védicas y al mismo tiempo era un importante lugar de difusión del budismo, desde el siglo III a. e. c. hasta las invasiones de los hunos (s. V-VII). Cuando el śivaismo reemplazó al budismo, esta doctrina se desarrolló brillantemente en Cachemira, fundando una escuela conocida con el nombre de “El śivaismo de Cachemira”. Esta región tenía una importante dinámica cultural y había favorecido especialmente la creación literaria en el más extenso sentido de la palabra. El sánscrito permaneció como la lengua de la administración hasta el siglo XV. Un gran número de intelectuales de renombre que plasmaron su pensamiento en esta lengua nacieron en esta ciudad de manera cierta o probable; poetas como Ānandavardhana, filósofos como Abhinavagupta, poetas-cronistas como Kalhaṇa, polígrafos como Kṣemendra o Bilhaṇa.

Aún si no se conociera la historia de la región, sabríamos que los brahmanes de Cachemira, comúnmente llamados *paṇḍits*, han sido durante mucho tiempo un grupo respetado y bien definido. No obstante, este grupo, al que el mismo Somadeva pertenecía, también será objeto de críticas e ironías por el mismo poeta en un pasaje que forma parte fundamental de este trabajo. Hoy en día, estos *paṇḍits* son prácticamente los únicos hindúes en una Cachemira dominada por el islam. Y siguen siendo las extensas mentes en donde está depositada una cultura que se remonta a la antigüedad. Gracias a las crónicas de Kalhaṇa, sabemos muy bien de qué manera en la Edad Media estos *paṇḍits* se beneficiaban de abundantes donaciones reales, ya fuese en forma de colegios, terrenos o templos, por lo que formaron importantes grupos de presión, también vemos cómo recurrieron con frecuencia a prácticas ancestrales, que se hacen eco en *Kathāsaritsāgara*, las cuales consistían en ayunar frente a la casa del deudor hasta quedar satisfecho con las donaciones (Renou 1956, 79).

### **1.3 Somadeva y el *Kathāsaritsāgara***

Somadeva, perteneciente a la casta de los brahmanes, se presenta modestamente al inicio de su trabajo, como lo exige la tradición y se desvanece ante los soberanos, a quienes alaba en los términos pactados, según las normas establecidas por el género panegírico de la corte. Somadeva es uno de los muchos eruditos de los que se puede enorgullecer Cachemira, porque está claro que esta región era un lugar de gran efervescencia intelectual.

No tenemos más datos de la vida de Somadeva que el hecho de que dedicó su obra a una reina, lo cual indicaría un estatus social respetable y que, quizás, ejercía algún cargo de consejero o de capellán, o que administraba la tierra recibida como donación. Por su obra, él pudo haber querido manifestar su gratitud por algún favor proveniente de la familia real. Sin

duda, al igual que sus compañeros, él había estudiado las disciplinas tradicionales como todo buen *paṇḍit*: los vedas, la gramática, la lógica, la astrología (Renou 1997, X-XII).

Desde el título, en el *Kathāsaritsāgara*, Somadeva hace uso de un estilo clásico que es tan sofisticado como utilizado entre los autores sánscritos: el uso de extensos compuestos formados a partir de varias palabras, lo cual es posible gracias a la yuxtaposición de términos, cuyo sentido se establece por la relación sintáctica. Con esto en mente podemos traducir *Kathāsaritsāgara* como “El océano de las corrientes de historias”, donde *sāgara* significa “océano”, *sarit* “corriente” y *kathā* “historia”. Esta precisión en el nombre es importante porque nos remite a las numerosas historias que el autor nos habrá de presentar, que van de lo divino a lo terrenal y se conjugan en una serie de historias inmersas en otras; cada una con su propio fin. Aunque, cabe aclarar que en este estudio sólo será posible presentar una historia de entre todo este mar, pues, como veremos, es una historia particularmente importante, ya que conecta el origen del *Kathāsaritsāgara* con su antecedente original el *Bṛhatkathā*.

Somadeva fue capaz de transmitir esta vasta tradición de historias a través de la metáfora del océano porque notó que el mar estaba compuesto de miles y miles de corrientes diferentes, cada una de forma única, pero que se entrelazaban entre sí como un tapiz líquido de una complejidad asombrosa. Diferentes partes del océano contienen diferentes tipos de historias y podríamos encontrar historias que ya se habían contado en el *Bṛhatkathā* y muchas otras que todavía se estaban inventando con la aportación real de Somadeva. Estas historias son corrientes de un océano, porque, si las historias se conservaban así, en su forma líquida, mantenían la posibilidad de cambiar, de convertirse en nuevas versiones de éstas. El océano de Somadeva es tan variado y prolífico que en cualquier momento podemos encontrar historias que van de lo fantástico e inverosímil a cuestiones meramente terrenales, propio de

las pasiones humanas, como es el caso de la historia que retomé para este estudio. Aunque cabe aclarar que, si bien dicha historia tiene origen en un contexto completamente humano, el desarrollo de ésta conlleva un alto grado de actos prodigiosos.

#### **1.4 Antecedentes del *Kathāsaritsāgara***

Somadeva no se presenta como un inventor, sino, más bien, como un transmisor. Su océano está conformado por dieciocho libros, cuyos títulos están basado en “La Gran Historia” o el *Bṛhatkathā*, título sánscrito con el que generalmente se designaba. Pero, paradójicamente, esta obra antigua fue escrita en una lengua más tardía que el sánscrito, una variedad de un prácrito llamado *paśācī*, una lengua particularmente interesante para la historia de las lenguas en India, asociada frecuentemente a la lengua de los *paśāca*, una clase de demonios.

El *Bṛhatkathā* sólo se conoce por su recepción, porque muchas obras, ya sean piezas de teatro o cuentos, toman de ésta su inspiración. La tradición le atribuye un estatus igual al de las grandes epopeyas como el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa*. Si la obra desapareció, si Guṇāḍhya, su autor, no es más que un nombre, según la crítica histórica, la existencia del *Bṛhatkathā* podría ponerse en duda; sin embargo, además de Somadeva, otros dos autores de la lengua sánscrita, entre los siglos VIII y IX, han reclamado e incluido su nombre en los títulos de sus obras. Budhasvāmin<sup>1</sup> compuso en verso el resumen del *Bṛhatkathā*, que lleva por nombre *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* probablemente arreglada en Nepal. En Cachemira, Kṣemendra también escribió “El Ramillete de la Gran Historia” o el *Bṛhatkathāmañjarī*. Las diferencias entre estos textos son notables, pero los puntos en contacto reflejan un origen

---

<sup>1</sup> Poeta en lengua sánscrita, cuya obra no ha sobrevivido nada más que una cuarta parte de su *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha*. De su vida no se sabe prácticamente nada; Lacôte lo sitúa entre el siglo VIII y IX e.c. (1908, 30).

común, cualquiera que fuese el modo de transmisión, oral u escrito. Budhasvāmin, Kṣemendra y Somadeva centran su interés en la figura romántica y las aventuras de un rey de un pueblo indio, Udayana y, sobre todo de su hijo, el príncipe Naravāhanadatta, éste último, el verdadero héroe de “La Gran Historia”<sup>2</sup>, su función principal consistía en ir acumulando conquistas femeninas, número que al final llegó a ser de veintiséis (Lacôte 1908, 62).

Como si hiciera un guiño a la crítica histórica y la reconstrucción filológica, Somadeva dice, a través de las historias entrecruzadas de sus personajes, cómo se ve la obra a sí misma, cómo se concibe su génesis y su transmisión. De esto es de lo que realmente trata el primer libro, cuya sinuosidad es, a primera vista, muy desconcertante, porque el enunciado esperado parece ser eludido (*Kathāsaritsāgara* 1, 1, 2). Con un lenguaje poético, Somadeva condensa en el primer verso el contenido de su obra: el *Kathāsaritsāgara* tiene un origen divino, lo que le confiere un estatus equivalente al de la épica y lo conecta al campo de la Revelación. Su primera transmisión es oral: el primer narrador es el dios Śiva; el primer destinatario, su esposa, la diosa Pārvatī. La primera aparición de una pareja divina que domina la obra de Somadeva. Lejos de ser tranquila, la transmisión es dramática. La ficción equivale, en cierta medida, a una configuración esotérica: cuando la audiencia y la narración son producto de una transgresión y no tienen la aprobación divina, las consecuencias son negativas; pero, cuando, por el contrario, la narración y la audiencia son llevados a cabo por orden divina, son iniciados y finalmente salvados.

---

<sup>2</sup> Maten asegura que mientras Somadeva y Kṣemendra solamente utilizan las aventuras del príncipe Naravāhanadatta como marco para insertar una gran cantidad de historias, Budhasvāmin realmente se centra en la historia del príncipe y de cómo éste después de muchas aventuras se convierte en el cakravartin de los vidyādhara, es decir, en el gobernante supremo de estos seres semimíticos, poseedores de ciencias mágicas (1973, 3-4).

La obra comienza con las aventuras de Guṇāḍhya, un ser celestial cercano a la pareja divina, pero es condenado a vivir en la tierra por una maldición de Pārvaṭī, imitando, en realidad, un viaje espiritual. Sin embargo, el personaje tiene que enfrentar obstáculos particularmente difíciles de superar, éstos son como una metáfora del cambio de la oralidad a la escritura, y del desperdicio que esta transposición implica necesariamente dentro de la cultura india.

La historia del príncipe Naravāhanadatta fue todo lo que quedó de la incineración que sufrió Guṇāḍhya por querer recuperar con desesperación su libro que había caído en manos de un rey. De setecientas mil estrofas quedó reducido a cien mil y en lugar de contar las aventuras de siete emperadores, no narró más que la historia de Naravāhanadatta. En cuanto a la lengua, ésta también cambió: originalmente la obra había sido escrita en la lengua de los demonios, el paśācī, cuyo estatus era percibido tan bajo como el de los demonios que se supone la hablaban; sin embargo, al final la obra adquirió la forma de sánscrito. Bajo estas condiciones, Somadeva calificó su obra como un *avatāra*: el *Kathāsaritsāgara* descendió a la Tierra proveniente de “La Gran Historia”, una manifestación de la potencia de la pareja formada por Śiva y Pārvaṭī. Somadeva conservó la esencia inicial, pero su forma es diferente, como los avatares que adopta el dios Viṣṇu cuando desciende a la Tierra (Renou 1997, XVIII-XXI).

## 2. Somadeva y el papel del *kavi*

Al inicio de su obra *Kathāsaritsāgara*, Somadeva se reconoce así mismo como un *mahākavi*, dado el extenso trabajo que lo precede y el lugar privilegiado que posee en la corte es natural que no dude en llamarse así. No obstante, ¿qué significa que él se considere un *mahākavi*? Y, por extensión, ¿también su obra debe considerarse como tal? ¿Cuáles serían los elementos

que nos proporciona el poeta para que su obra sea clasificada dentro de esta categoría? Quizás, primero, sería importante definir cuál es el espectro cultural dentro del que está inmerso el concepto de *kāvya*, su clasificación y sus alcances dentro de la tradición india.

El término *kāvya*, de acuerdo con el diccionario sánscrito-español de Óscar Pujol (2019, 218) proviene de la raíz *kavi* que significa “sabio”, “inteligente”, “dotado de perspicacia” y del sufijo *-ya* que le da idea de un sustantivo abstracto, por lo tanto, *kāvya* significa “sabiduría”; pero, entendida no sólo como la capacidad intelectual que por naturaleza posee una persona, sino también como la capacidad que proviene de la inspiración divina y de ahí que el término *kāvya* sea más comúnmente conocido como poesía o poema. La explicación etimológica de este término resulta particularmente importante en este estudio porque da cuenta, en gran medida, de la trayectoria que ha seguido el pensamiento indio. Desde las primeras composiciones religiosas de las que se tiene registro hasta lo que en el siglo XI se entendía por *kāvya*, siglo en el que está situado nuestro poeta. Esto no significa que en este trabajo se vaya a presentar una investigación exhaustiva de la historia de concepto de *kāvya*, pero sí algunos de los alcances literarios, sociales, culturales y políticos que engloban este término y que resultan fundamentales para entender *Kathāsaritsāgara*.

Desde esta perspectiva, podemos comenzar el estudio del *kāvya* en los *Vedas*, pues como veremos a continuación comparten ciertos rasgos intrínsecos. A los antiguos videntes del *Veda* a menudo se les llama *kavi*, término adoptado más tarde para referirse a “poeta” (Pujol 2019, 268); sus creaciones a veces se llamaban *sūkta*, “bien hablado”, un término cercano a una de las últimas palabras para poesía (*sūkti*); también se mantienen en común una serie de características formales, como algunas escalas métricas; algunos géneros védicos (como los materiales recopilados en el *Rgvedasamgitā*). Tanto los *Vedas* como el *kāvya* están

indiscutiblemente interesados en explorar la naturaleza del lenguaje como tal, de hecho, se podría decir que éste es un sello distintivo del *kāvya*, que deriva en gran medida de una preocupación arcaica generalizada en la tradición india. Hasta este punto es correcto referirse al *kāvya* como “descendiente directo del mantra védico” a medida que busca un “efecto védico” por medio de un vocabulario y una densidad que a menudo se remonta a los *Vedas*. Con el tiempo, el uso específico del lenguaje, así como la confluencia de factores conceptuales y materiales que eran en sí mismos completamente nuevos comenzaron a dar forma a una nueva expresión del *kāvya*. Ésta incluía nuevas normas tanto del discurso expresivo como del funcional; una nueva conciencia reflexiva de la textualidad; una producción de nuevas categorías de género; y la aplicación de una nueva tecnología de almacenamiento, a saber, la escritura (Pollock 1995, 114).

Para la tradición literaria sánscrita la implementación del *kāvya* tiene un comienzo específico en el tiempo. La innovación y sistematización con la que se empleó no fue algo que surgiera de manera gradual, sino una invención que tuvo lugar en un momento puntual. Para los escritores indios de al menos el siglo II de la e.c. en adelante, Vālmīki fue explícitamente el primer poeta (*ādikavi*) y su *Rāmāyaṇa* el primer poema (*ādikāvya*): “Vālmīki creó el primer verso-poema”, dice el poeta budista del siglo II Aśvaghoṣa. La creencia de que su obra maestra marcó la invención de *kāvya* se reprodujo en todas las genealogías literarias, creencia con la que escritores de la época de Bāṇa a mediados del siglo VII comenzaban sus obras. Estos demuestran inequívocamente que, a los ojos de los poetas, *kāvya* no era en modo alguno una continuación de algo antiguo, sino más bien era un fenómeno nuevo completamente diferente de todos los lenguajes que habían utilizado anteriormente y que comenzó con Vālmīki (Pollock 2006, 76-78).

El prólogo del propio *Rāmāyaṇa* proporciona un relato esclarecedor del origen de *kāvya* que demuestra una clara consciencia de que se estaba inventando algo sin igual. Aquí se nos cuenta cómo, después de recibir un relato breve y prosaico del héroe Rāma (casi como si lo recibiera de la tradición popular), Vālmīki pronuncia la línea métrica primordial cuando presencia un acto de violencia en el bosque. Luego tiene una visión del dios Brahmā, el último repositorio de la tradición sánscrita, y se sumerge en la meditación. Habiendo conocido Vālmīki la historia completa de Rāma, la traduce en *kāvya* por medio de la métrica y la elegante versificación que acaba de producir mediante la voluntad de Brahmā. Pero, éste pudo no haber sido el único tipo de novedad hacia la que apunta el preludio. La afirmación de primacía altamente consciente del *Rāmāyaṇa* puede aludir muy probablemente al hecho de que el primer *kāvya* se compuso en lengua sánscrita y no en alguna de las lenguas vernáculas del Sur de Asia, lo cual es un claro síntoma del lugar preponderante que, al menos para el siglo II e.c., ya tenía el sánscrito dentro de la tradición literaria india (Macdonell, 1900, 327).

### **2.1 El carácter didáctico del *kāvya***

Las obras literarias sánscritas revelan un alto grado de estructuración, su organización poética impregna el texto en todos los niveles cuando es más completo, abarca tanto la forma como el contenido. Si los valores artísticos no dependen de la forma exterior, sino de la manera en que se estructura una obra, se deduce que prácticamente cualquier tipo de texto, un texto gnómico o verso didáctico, una inscripción o incluso un tratado puede considerarse como una obra poética. Se pueden insertar elementos poéticos específicos en casi cualquier lugar si el autor así lo desea. Ahora bien, una de las características de la literatura sánscrita es que numerosas obras o partes de obras que, si se juzgan por su contenido, están muy alejadas de

la esfera de la poesía, están escritas en estilo *kāvya*. Esto se puede ver particularmente en la obra astronómica *Bṛhatsaṃhitā* de Varāhamihira y en la obra de álgebra *Līlāvātī* de Bhāskara que contienen tantos versos, hermosas descripciones de la naturaleza y figuras poéticas que estas dos obras científicas centrales se consideran *mahākāvyas*. Mientras que el objetivo de un poema es generalmente de carácter puramente artístico, bastantes textos tienen esta doble función. Kṣemendra distingue correctamente entre *kāvya* y *śāstra*, obras de carácter poético y científico, pero también hace una diferencia entre dos formas intermedias; *śāstrakāvya*, poesía que también es ciencia y *kāvyaśāstra*, un trabajo científico que también es poesía. Esta distinción es muy útil ya que puede ser la tarea de un libro educativo ofrecernos poesía también; incluso, más a menudo encontramos que un poema también tiene la función de servir como libro educativo que imparte conocimientos (Lienhard 1984, 3).

Ha sido una convención desde el comienzo mismo del *kāvya* que, al componer un poema más largo, un poeta debe dar una demostración de su aprendizaje y conocimiento en al menos uno o dos versos o pasajes. La poética sánscrita también respalda el papel del *kāvya* como vehículo de instrucción. Mientras que los primeros teóricos Bhāmaha, Daṇḍin y Vāmana afirman que los objetivos de la poesía son el renombre (*kīrti*) ganado por el poema y el disfrute (*prīti*) experimentado por el lector, los críticos posteriores especifican la instrucción (*upadeśa*) como un elemento adicional. Y dejan en claro que, a diferencia de los libros de texto prosaicos y tediosos, la poesía imparte una instrucción muy suave e incluye las hazañas de los héroes en varios campos de la actividad humana en su enseñanza y consejo (Lienhard 1984, 4-5).

Ahora bien, el pasaje del *Kathāsaritsāgara* que se presenta en este estudio retoma varios elementos que no sólo toman su valor literario por la disposición del léxico, la

versificación o las imágenes estéticas que nos ofrece el poeta, sino por el contenido en sí mismo de la trama que impregna toda la composición. Esto es, el objetivo de Somadeva en este fragmento no se limita a contarnos la historia de cómo el rey Sātavāhana alcanzó la erudición a través del esfuerzo del sabio Śarvavarmān, sino que la forma en la que están estructurados los versos, las reglas de *sam̐dhi* y el uso especialmente de la partícula *iti* forman parte del carácter didáctico de la obra. El poeta no sólo intenta instruir a partir de la narración por el mero sentido anecdótico, sino a través de su propio estilo para componer, es decir, un estilo sencillo y claro, pero contundente. A lo largo del pasaje nos da claras muestras de ello. Al inicio nos introduce por un momento a un paisaje propio de la poesía lírica, un paisaje de ensueño parecido al jardín del dios Indra (*viharansuciraṃ tatra mahendra iv anandane*), rodeado de hermosas mujeres que juegan en un estanque y cuyos cuerpos mojados inevitablemente exigen el cambio en la construcción de los versos, porque la belleza se expresa en otro estilo y por medio de extensos compuestos que vayan acorde con la imagen. Así, Somadeva describe el estado de las mujeres empapadas por los juegos en el estanque de la siguiente manera:

“sumergidos sus miembros en las aguas del Ganges dejaron visibles sus formas al quedar sus ropas pegadas (al cuerpo), con los rostros y los ojos manchados por de color cobrizo del colirio corrido.”<sup>3</sup>

El tópico por excelencia de la poesía lírica es el amor, más frecuentemente entre el amante y su amada. Si bien, en este pasaje no se trata propiamente de una situación amorosa, sí se encuentran todos los elementos característicos de la lírica, empezando por el hecho de

---

<sup>3</sup>*mukhairdhautāñjanātāmraneṭrairjahnūjalāplutaiḥ/  
aṅgaiḥsaktāambaravyaktavibhāgaiśca tamaṅganāḥ* // (*Kathāsaritsāgara* 1,6, 111).

que en la escena se encuentra un rey con sus esposas. Así, las mujeres (*aṅganāḥ*), el colirio (*āñjanā*), el énfasis en el rostro y los ojos (*mukhair, netrair*), las aguas de un río (*jahnugalā*), aunque, en realidad, sólo están en un estanque, forman parte del escenario lírico por antonomasia. Y Somadeva sabe que las circunstancias exigen este tipo de vocabulario y otra interacción entre los elementos de la oración. De esta manera, los miembros (*aṅgaiḥ*) que se encuentran en la segunda parte del verso se convierten en el elemento principal, todo el verso gira en torno a ello y todo el primer compuesto que está en la primera parte del verso es un *bahuvrīhi* que, como su nombre lo dice, le da los atributos al elemento principal. En este pasaje, el autor da muestra de su capacidad poética en el más alto sentido estético de la palabra (*mahākāvya*) y, al mismo tiempo, deja en claro que está listo para cambiar de estilo en el momento que la situación lo amerite. Sin embargo, su objetivo no es propiamente dar muestra de este tipo de habilidades poéticas, sino, su verdadera intención se descubre en seguida, cuando una de las esposas le pide al rey que deje de arrojarles agua y utiliza la siguiente frase:

*abravīnmodakairdeva paritāḍaya māmiti*

“(Ella) dijo: Alteza, no me salpiques/golpees con el agua”

En su pobre conocimiento de las reglas de *saṃdhi*, el rey no alcanza a entender el sentido de la oración y confunde la unión de *ma* con *udakaiḥ* con la palabra *modakan*, por lo que manda a traer dulces y al darse cuenta la esposa del malentendido vuelve a formular la frase de una manera más simple y sin ningún *saṃdhi* que pueda confundirlo para que el soberano comprenda exactamente lo que le están diciendo.

*udakaiḥ siñca mā tvaṃ māmitiyuktaṃ hi mayā tava*

Lo que te dije fue esto: “Tú con el agua no me salpiques”

Somadeva tiene un objetivo muy claro: enseñar correctamente las reglas de *saṃdhi*. No obstante, más allá de optar por exponer las reglas de manera tediosa y monótona, elige contar esta historia que no es fortuita de ninguna manera, pues está basada en la historia de un rey de la dinastía Sātavāhana en cuyo mandato las reglas de la gramática fueron simplificadas por un sabio a su servicio<sup>4</sup>. También debemos recordar el carácter propagandístico, en general, de la obra, ya que cuando Somadeva reescribe el *Bṛhatkathā*, ahora en sánscrito, no sólo es por la preocupación de recuperar la tradición literaria de la lengua *paīśacī*, sino para reafirmar las relaciones de poder político del rey al que servía en Cachemira a través de la lengua sánscrita.

## 2.2 La apropiación de la lengua como base del dominio político

Uno de los aspectos que más llama la atención durante el proceso de aprendizaje de la lengua sánscrita es la exactitud y el sin fin de normas y excepciones que exige su gramática, dando la impresión de que se trata de una gramática interminable y cuyo dominio es motivo de admiración, incluso, por encima del dominio de alguna otra ciencia o arte, pues la gramática es considerada la base para asimilar cualquier otro conocimiento. Sin embargo, con el tiempo esta asimilación de la lengua se tradujo en relaciones de poder; una especie de monopolización del conocimiento.

Para entender la gran preocupación de los indios por el lenguaje es necesario entender la posición del lenguaje en el orden social-moral indio y eso, en parte, significa comprender

---

<sup>4</sup> El gramático Śarvavarman, autor del *Kātantra*, está ubicado por relatos legendarios en la corte Sātavāhana, muy probablemente alrededor de siglo II e. c. Existe una confirmación por parte del célebre monje budista Xuánzàng, quien reportó que cierto brahmán del Sur de India volvió a abreviar la gramática de Pāṇini a dos mil quinientas estrofas para un rey, igualmente, del Sur de India (Pollock 2006, 169).

su relación con el poder político. Las categorías que se encuentran en la representación occidental sobre el vínculo entre la corrección gramatical y la política también las encontramos en el universo conceptual de la Cosmópolis sánscrita.

La problemática político-cultural de la corrección (*sādhutva*) fue generada desde dentro de los discursos e historias de gramáticas, el uso lingüístico gramaticalizado de la literatura *kāvya* y los lazos simbióticos de la gramática con reyes, cortes y entidades políticas más amplias. Además, como demuestra la adopción por parte de la élite de la cultura literaria sánscrita para la expresión de la voluntad política, el gobierno, la gramaticalidad y el aprendizaje del sánscrito fueron más que meras asociaciones; hasta cierto punto eran mutuamente constitutivos. Esto se demuestra, entre otras cosas, en la celebración del aprendizaje gramatical, especialmente en los reyes, el patrocinio real de tal aprendizaje y el celo competitivo entre los gobernantes de todo el subcontinente para fomentar la creatividad gramatical y adornar sus cortes con eruditos que pudieran ejemplificarlo (Pollock 2006, 165-166).

Tan pronto como el sánscrito se convirtió en el vehículo principal para la expresión de la voluntad real, desplazando a todos los demás códigos, el aprendizaje del sánscrito se convirtió en un componente esencial del poder. La figura del rey erudito se estableció rápidamente, especialmente el rey erudito en la filología sánscrita (podemos hablar con justicia de “la filología”, ya que “la gramática” se usa a menudo metonímicamente, que significa conocimiento de lexicología, prosodia y la literatura misma). De hecho, el tópico del rey educado se puede encontrar en el discurso *praśasti* en toda la Cosmópolis.

Una simple lista de referencias pertinentes es suficiente para demostrar cómo la afirmación de la gramaticalidad y, con ella la habilidad literaria, se volvió virtualmente

obligatoria para la forma plenamente realizada de la realeza. No es sorprendente que la primera alusión de este tipo provenga del *praśasti* del Kṣatrapa Rudradāman en Gujarat en el año 150 e.c. aproximadamente. Dada la moda que este texto, en particular, establece en otros aspectos, el gobernante se describe a sí mismo como alguien que ha ganado una gran fama por su dominio teórico y práctico, y por la retención de los grandes conocimientos, la gramática, la política, la música, el pensamiento sistemático, etc.

Otro ejemplo lo encontramos en un registro de cobre de mediados del siglo VI de Durviṇīta, un poderoso señor de los Gaṅgas occidentales en lo que hoy es el sur de Karnataka, el rey es elogiado como el hombre que compuso el “Descenso del lenguaje” (una obra ahora perdida), y reescribió el *Bṛhatkathā* de la lengua *paśacī* al idioma de los dioses (Pollock 2006, 167). Es curioso como de nuevo nos encontramos con una historia que rescata esta obra, lo cual habla de la fama e importancia que poseía y del gran mérito que significaba trasladarla al sánscrito.

Podría pensarse que los gobernantes poseían alguna capacidad natural para comprender las normas lingüísticas del sánscrito, pero no hay señales que indiquen que sus propias prácticas lingüísticas hubieran establecido esas normas; esa concepción iba a ser un rasgo nuevo y distintivo de la época vernácula. En el mundo del pensamiento sánscrito, la normatividad siempre fue concebida como preexistente en cualquier instanciación real: las prácticas se ajustaban a las reglas, mientras que las reglas nunca se constituían a partir de las prácticas. La excelencia en el dominio del idioma sánscrito era, por tanto, algo que los reyes tenían que lograr mediante el dominio de un cuerpo teórico de material que ya establecía esa excelencia, cualquier miembro de la realeza estaba en posición de lograrlo en el mismo grado y de la misma manera, asumiendo que poseyeran los instrumentos textuales adecuados.

Dado que la teoría era la base de la práctica real de la corrección gramatical, que en sí misma se consideraba un componente de la corrección política, es lógico que el poder se haya preocupado activamente tanto por la gramática, la cual se ocupara del patrocinio de la producción de textos gramaticales, asegurando así su estudio continuo. El poder real parece haber proporcionado la condición previa esencial para el florecimiento de la tradición filológica poslitúrgica —como la filología también proporcionó una condición previa para el poder— desde el nacimiento del orden cosmopolita sánscrito a lo largo de su vida. Cuando esa era decayó, el paradigma del poder de la gramática y la gramática del poder como fuerzas mutuamente constituyentes continuó para las formaciones político-culturales vernáculas que siguieron en evolución (Pollock 2006, 168).

### 3. El *paśācī*

Como ya lo mencioné en la introducción, el *Kathāsaritsāgara* es una de las versiones más conocidas en sánscrito de la obra *Bṛhatkathā* que originalmente fue escrita en la lengua *paśācī*. Una lengua de la cual sólo se tiene conocimiento a través de fuentes secundarias; tanto en obras que mencionan su existencia, como pasajes de la literatura que intentan recrear cómo podría haber sido dicha lengua. Sin embargo, para entender cuál es la importancia de recuperar una obra en una lengua de la cual apenas se tienen vestigios es fundamental conocer el alcance lingüístico, social y político que tenían la amplia gama de lenguas en el contexto indio, así como su clasificación y la forma en que se relacionaban entre sí, además de la convención entre los autores de poner como punto de referencia el sánscrito y el prácrito y, a partir de estas dos lenguas, clasificar a las demás.

### 3.1 El paśācī y su relación con el *Bṛhatkathā* y el *Kathāsaritsāgara*

Existen algunos rasgos fundamentales e indispensables para conocer el paśācī y la obra *Bṛhatkathā*. Cuando la gente empezó a hablar sobre paśācī a mediados del primer milenio de la e.c., no se pensaba que fuera una lengua en el mismo sentido que el sánscrito y el prácrito eran lenguas. El paśācī se integró en las clasificaciones indias del lenguaje en una etapa posterior, alrededor de los siglos IX y X, a través de las influencias relacionadas del conocimiento teatral (*nāṭyaśāstra*) y las nociones de lo que constituía la gramática prácrita<sup>5</sup>. La obra *Bṛhatkathā* que por antonomasia siempre ha estado vinculada al paśācī se perdió no solo en el más amplio sentido de la palabra, en donde el texto ha desaparecido materialmente, sino que, incluso, resulta incompatible con los principios de textualidad que supondría conocer el lugar y el momento en que fue escrita la obra.

Es importante mencionar el ensayo de Félix Lacôte de 1908, en donde por primera vez se examinan las diferentes recreaciones del *Bṛhatkathā*. El enfoque de Lacôte era “literario-histórico”: estaba interesado en el paśācī como la lengua en la que se había compuesto el *Bṛhatkathā* perdido, es decir, como un lenguaje literario. Por supuesto, el hecho de que el paśācī sea una lengua literaria no excluye necesariamente la posibilidad de que también sea una lengua hablada, o que la lengua literaria esté basada en una lengua hablada en particular. Para Lacôte, el paśācī era un prácrito, “los prácritos, en el sentido estricto que los gramáticos dan a este término, no tienen realidad lingüística, o más exactamente, tienen

<sup>5</sup> “The paśācī is dealt with by several Prakrit grammarians and mentioned by others. Where it has been described in detail, it has been dealt with as a Prakrit, i. e. as a literary language and not as a spoken vernacular... The oldest Prakrit grammarian who gives us information about paśācī is Vararuci who deals with the dialect in *pariccheda* (X), immediately after *māhārāṣṭrī*, and states that its prakṛti is śaurasenī. This agrees with the remark in Hemacandra (IV, 323). If anything can be inferred from the relationship thus stated to exist between paśācī and śaurasenī, it must be that paśācī was not spoken too far away from śaurasenī” (Konow 1910, 111).

sólo una indirecta”.<sup>6</sup> Su ensayo postula una diferencia cualitativa, es decir, entre el *paśācī* como un prácrito literario y el *paśācī* como una lengua vernácula hablada si es que acaso pudiese ser llamada lengua vernácula hablada, pues menciona que el *paśācī* sólo fue reconocido alguna vez como un prácrito literario en la India premoderna (Lacôte 1908, 46). Antes de la composición del *Bṛhatkathā*, quizás no existía el *paśācī*, es decir, ningún idioma que fuera reconocido con ese nombre. Bien pudo haber existido alguna forma de habla que fuese representado o transformado en el idioma de los “*paśācas*” en el *Bṛhatkathā*, al respecto Andrew Ollett hace una serie de preguntas interesantes en torno a este aspecto, pues menciona que si pensamos en los *paśācas* como los agentes que en verdad hacían uso de esta lengua se podrían formular de manera hipotética ciertas preguntas en relación a sus hablantes como: quiénes eran éstos, dónde estaba su tierra natal, cuáles eran sus descendientes modernos, etc., pero la composición del *Bṛhatkathā* hizo que el *paśācī* existiera como lenguaje literario y como tal, se podrían hacer un conjunto de preguntas completamente diferente. Por ejemplo, quién eligió escribir en él, qué motivó esta elección, qué reglas regían su uso, etc. De esta manera, el mismo Ollett considera que si nos preguntáramos cuál es “la patria” de este idioma, la mejor respuesta podría ser el propio *Bṛhatkathā* (2014, 409), lo que nos lleva de nuevo al mismo punto, si ya no existe la obra, lo único que queda es seguir tratando de rastrear los orígenes del *paśācī* a través de las múltiples conexiones lingüísticas que ofrece el panorama indio.

---

<sup>6</sup> “Les *prākṛits*, au sens étroit que donnent les grammairiens à ce terme, n’ont pas de réalité linguistique, ou, plus exactement, ils n’en ont qu’une indirecte” (Lacôte 1908, 42).

Por otra parte, Sten Konow, traductor del *Karpūramañjarī* del poeta Rājaśekhara<sup>7</sup>, sugirió que el paiśācī representaba una “reescritura” de una lengua índica media según la fonología de una lengua de sustrato dravidiano, que localizó en las proximidades de las montañas Vindhya<sup>8</sup>. La contribución más importante de Konow al debate fue la idea de una especie de filtro fonológico u ortográfico, que tomaría algún idioma misterioso (sánscrito o pāli o algún otro idioma índico medio) como entrada y produciría el paiśācī como salida (1910, 98). Si bien, esta teoría no ofrece las pruebas suficientes para trazar una línea directa con alguna lengua conocida, al menos da un paso más allá de lo que hasta el momento se conocía, pues no vincula de manera aleatoria el paiśācī con otras lenguas vernácula, sino que introduce al debate un camino específico por dónde seguir la investigación, lo cual cobra sentido si consideramos que las montañas Vindhya se encuentran muy próximas a la región de Cachemira, que es donde provienen dos de las reconstrucciones más conocidas del *Bṛhatkathā*, el *Bṛhatkathāmañjarī* de Kṣemendra y el *Kathāsaritsāgara* de nuestro poeta Somadeva. Siguiendo esta misma línea, encontramos a otro autor de nombre Oskar von Hinüber que en 1981 argumentó que el cambio de sonido tan característico del paiśācī (la sustitución de las oclusivas sonoras por las oclusivas sordas) era de hecho un fenómeno

---

<sup>7</sup> Rājaśekhara fue un poeta, teórico y crítico de la literatura india, compuso el *Kāvyamimāṃsa* a finales del siglo IX, principios del X de la e.c. Al inicio del capítulo X de su obra, menciona que aquel que ha aprendido las ciencias y las ciencias auxiliares, debería intentar dedicarse a la composición de la literatura *kāvya*. Las ciencias literarias son los caminos a través de los morfemas y las raíces (la gramática), el léxico, la discriminación de metros y el sistema de *alaṅkāras* (figuras retóricas o los “ornamentos” de la literatura) y las ciencias auxiliares son las 64 artes (Warder 1988, 415).

<sup>8</sup> “It seems to me that the Dravidian languages possess characteristics which make it likely that, if Hoernles’s theory about paiśācī is correct, the paiśācī were in fact Draviḍas. They would therefore naturally pronounce *deva* as *teva*. If, however, their *t* was less aspirated than the *t* of their Aryan neighbours, those latter ones would sometimes hear a *t* and sometimes a *d*. Now we have some evidence to show that this was actually the case. We know that the word *tamiḷ* was borrowed by the Aryans in the form *damiḷa*, which was later on changed to *damiḍa*, *daviḍa*, *draviḍa*. This shows that those who heard *tamiḷ*. it is a well-known fact how easily the ear can be mistaken in the case of sounds which differ from those in use in one’s own language, and this would in itself amply account for the uncertainty in the orthography of the old *Bṛhatkathā* which is perhaps reflected in the divergent rules given by the various prakrit grammarians” (Konow 1910, 111).

exclusivamente ortográfico. En el momento en que el *paśācī* se escribía, la mayoría de los otros dialectos del índico medio se habían sometido a una lenición de consonantes intervocálicas únicas, esto es, antes de la lenición fonológica de [t] y [d] su representación ortográfica correspondía a *t* y *d* respectivamente; mientras que después de la lenición fonológica la [t] había pasado a [d] y finalmente a [ð]. Así, la ortografía posterior a la lenición usaría los signos *t* y *d* para representar [d] y [ð] respectivamente, es decir, los sonidos que alguna vez fueron [t] y [d]. El *paśācī* parece, más bien, ser un intento de escribir un lenguaje de pre-lenición en una ortografía posterior a la lenición: [t] y [d] tendrían que ser representados usando *t*, que en ese momento tenía el valor de [d]; pero, el *paśācī* no empleó la [d] porque no utilizó el sonido al que correspondía esta letra en ese momento, a saber, [ð], lo que corresponde con lo que anteriormente se mencionó que planteaba Konow, mientras que en este caso, la cuestión gira en torno a la ortografía más que a la fonología.

Posiblemente, uno de los aspectos más sobresalientes en torno a la discusión que generan ambas posturas es el hecho de que el *paśācī* sea considerada una lengua real o natural, cuando todo parece indicar, o al menos las fuentes así lo señalan, que se trataba más bien de una lengua ficticia, hecha para que las criaturas demoniacas del bosque tuvieran voz en las obras de teatro, principalmente, que solían ser los lugares donde más comúnmente se presentaban estos personajes.

Ahora bien, después de hacer un breve resumen de algunas de las hipótesis más aceptadas en torno al origen y algunos de los cambios fonéticos más representativos del *paśācī*, es necesario indagar cuál era su lugar dentro del vasto esquema de lenguas en el contexto India, qué podía ser dicho en esta lengua y, sobre todo, quiénes podían hacer uso de ella.

### 3.2 El *paśācī* y su lugar dentro del esquema jerárquico lingüístico

Para los teóricos de la literatura Daṇḍin y Bhāmaha, las lenguas se presentan básicamente en tres divisiones. Este esquema abarca la totalidad de la producción textual, ya que toma como punto de referencia el elemento que define en sí los parámetros de esta producción, es decir, la lengua. Para Bhāmaha, el sánscrito, prácrito y el apabhraṃśa formaban un conjunto, no el único conjunto, pero en lo que respecta al lenguaje, uno completo, dentro las condiciones de posibilidad de la literatura (es decir dentro de la composición del *kāvya*)<sup>9</sup>. Por lo tanto, también caracterizaron la cultura cosmopolita más amplia de la que la literatura formaba una parte esencial: sánscrito, prácrito y apabhraṃśa fueron no sólo lenguajes literarios, sino las lenguas relacionadas con el poder cultural (Pollock 2006, 169). Una de las características fundamentales del *paśācī* es que existe fuera o en los márgenes de estos esquemas de lenguaje. Lo que esta posición implica, y lo que varias fuentes dicen explícitamente, es que el *paśācī* no es realmente una lengua. La división de Daṇḍin es similar, pero incluye una mezcla de lenguas, en donde no hay lugar para el *paśācī*. Ratnaśrījñāna, el comentarista de Daṇḍin del siglo X, señala que la “mezcla” puede involucrar al sánscrito, algún prácrito o un apabhraṃśa, así como el *paśācī*, pero específicamente llama al *paśācī* un idioma “adicional” (*adhikā*). Cuando Daṇḍin de hecho menciona al *paśācī*, algunos versos más tarde, queda claro que constituye una excepción a la regla general. Después de notar la asociación de ciertos géneros con ciertas lenguas, menciona que las historias y géneros relacionados se componen en todas las lenguas, pero especialmente en sánscrito. El *Bṛhatkathā*, sin embargo, está compuesto en *bhūtabhāṣā* (*bhūtabhāṣāmayīm*), lo cual resulta de gran envergadura porque sugiere que este *bhūtabhāṣā* no está incluido en “todas” las lenguas. Cabe señalar que

---

<sup>9</sup> *saṃskṛtaṃ prākṛtaṃ cānyad apabhraṃśa iti tridhā (Kāvyaḷaṅkāra 1.16)*

Daṇḍin no usa la palabra piśācabhāṣā o piśācī, sino *bhūtabhāṣā* (*Kāvyaḍarśa* 1, 38) que da lugar para múltiples interpretaciones (Master 1943, 37). Esta distinción que hacen lo autores resulta particularmente importante para el estudio de este trabajo, ya que nos permite conocer cuál era el estatus del piśācī dentro de la jerarquía de las lenguas en la literatura en India. Más aún, nos da pistas concretas de cómo podía encajar esta lengua, sin ser propiamente parte del “canon”. Precisamente uno de los pasajes que constituye parte fundamental de la historia del cuento que se presenta en este trabajo narra cómo el piśācī llega a ser incluido dentro de un esquema de cuatro lenguas, en donde propiamente se admitían sólo las tres antes mencionadas. Esta historia insertada al final del libro primero del *Kathāsaritsāgara* es una de las historias más conocidas atribuidas directamente al *Bṛhatkathā*. Guṇāḍhya que ahora se encuentra en la corte del rey Sātavāhana como uno de sus ministros apuesta con su colega Śarvavarman que, si éste puede hacer que el rey aprenda correctamente toda la gramática sánscrita en seis meses, él abandonará el sánscrito, el prácrito y la lengua vernácula, es decir las tres lenguas que están disponibles a los hombres<sup>10</sup>. Cuando Śarvavarman con ayuda del dios Skanda logra enseñar al rey en sólo seis meses, Guṇāḍhya se ve obligado a cumplir su promesa y se va al exilio que él mismo se impuso, fuera de la corte del rey Sātavāhana. Viviendo en los bosques de las montañas Vindhyā, practicando austeridades para propiciar a la diosa que habita en los montes Vindhyā, es decir, la diosa Durgā. Ésta le ordena que busque a Kāṇabhūti. Y luego de que Guṇāḍhya se uniera a un grupo de piśācas que vivía en el bosque, aprendió su idioma. En el momento crucial en el que conoce a Kāṇabhūti, el evento que desencadena el recuerdo de su vida pasada, el Guṇāḍhya humano puede saludar al piśāca

---

<sup>10</sup> *śrutvaivaitad asaṃbhāvyam tam avocam ahaṃ ruṣā | ṣaḍbhir māsaḥ tvayā devaḥ śikṣitaś cet tato mayā || samskr̥tam prākṛtam tad vad deśabhāṣā ca sarvadā | bhāṣātrayam idaṃ tyaktam yan manusyeṣu saṃbhavet ||* (*Kathāsaritsāgara* 1.6.147–48).

Kāṇabhūti en el cuarto idioma, el idioma de los bhūtas<sup>11</sup> (misma palabra que la utiliza Daṇḍin para referirse al paiśācī). Esta historia pertenece a uno de los recuentos del *Bṛhatkathā* del siglo XI, pero proporciona una razón convincente para el estado marginal del paiśācī, que probablemente existió en las fuentes en las que se basaron estos recuentos, y que en cualquier caso concuerda perfectamente con la clasificación de Daṇḍin y de Bhāmaha de los siglos VII y VIII. Hay dos clasificaciones involucradas aquí. La primera es el *bhāṣātraya*, los "tres idiomas" que representan simbólicamente la totalidad de la cultura humana. En esta historia, la representación de la cultura humana está dominada por la corte: la apuesta se centra en un ministro real (Śarvavarmān y Guṇāḍhya) enseñando a un rey (Sātavāhana) un lenguaje de poder cultural universalmente reconocido (sánscrito). El segundo podría llamarse *bhāṣācaturthyā*, ya que incluye la cuarta lengua (las lenguas vernaculares o apabhraṃśa) (Master 1943, 38). Sin embargo, no es una estructura dada naturalmente, por decirlo de alguna manera, sino que es una clasificación que admitió una cuarta lengua, fuera de los márgenes de lo ya establecido, el paiśācī, que no es una lengua como las demás ya que no es una lengua de la cultura humana, sino una que les pertenece a aquellos que se encuentran fuera de ésta, aunque, los piśācas tampoco están simplemente afuera. Si Sātavāhana representa la cultura cortesana (hay que recordar que Sātavāhana está dotado sobrenaturalmente con el conocimiento del sánscrito y se convierte en un famoso mecenas de la literatura), los piśācas, criaturas que viven en el bosque, se podría decir que representan todo aquello que no forma parte de esta cultura cortesana, aquello que existe en la periferia, se sabe de su existencia y se acepta, pero sin ser parte propiamente de esta cultura.

---

<sup>11</sup>*dr̥ṣṭvā tvāṃ svāgataṃ kṛtvā caturthyā bhūtabhāṣayā* (*Kathāsaritsāgara* 1.7. 29).

Un ejemplo paralelo a éste lo encontramos en *Kuvalayamālā*, completado por el monje jainista Uddyotanasūri en el 779 de la e.c. Este pasaje en realidad ocurre en un contexto profundamente arraigado: en la historia de Dhanadeva. El contexto inmediato es que el comerciante Dhanadeva, apodado Lobhadeva debido a su codicia, ha naufragado en una tierra lejana, y después de escapar de caníbales y pájaros devoradores de hombres, finalmente encuentra un lugar tranquilo en el bosque para descansar. Se duerme debajo de un árbol, pero de inmediato se despierta con el sonido de piśācas hablando. Los piśācas están discutiendo qué lugar es el más hermoso: los candidatos son el jardín de los Vidyādhara, el Monte Meru, el cielo de Indra, el Himalaya y el Ganges celestial. Este pasaje nos aleja lo más posible de la cultura humana: Dhanadeva ha dejado Jambudvīpa, que para fines prácticos es India. Allí donde escucha las piśācas, ¿o es todo solo un sueño, como lo insinúa la siesta de Dhanadeva bajo el árbol? Los lugares que se mencionan en la conversación de los piśācas, los lugares que se dice que frecuentan estos piśācas, son todos míticos o semimíticos. Dhanadeva está tan lejos de la cultura humana que cuando oye por primera vez a los piśācas, todo lo que puede reconocer es el débil sonido de palabras duras y suaves pronunciadas con un rastro de dialecto. Intenta hacer coincidir el idioma con uno de los tres idiomas que conoce, que como era de esperar se asigna exactamente al *bhāṣātraya* de Bhāmaha y Daṇḍin. Su primera suposición es el sánscrito, que es duro como el corazón de una persona malvada, difícil de entender con sus cientos de horribles opciones para formar todas las diferentes palabras, compuestos, indeclinables, prefijos, terminaciones de casos y géneros. Su segunda conjetura es el prácrito, que es agradable como las palabras de una buena persona, hecha del néctar que brota cuando los grandes hombres agitan el océano de la vida que surge constantemente con las olas de todo conocimiento, con composiciones de varios tipos que une perfectamente sus sonidos y palabras. Su tercera suposición es el apabhraṃśa, que es como un arroyo de

montaña que brota con agua de inundación de los aguaceros de las primeras nubes primaverales, rodando e hinchándose con olas constantes e inestables que son las palabras del sánscrito y del prácrito, tanto puras como combinadas, seductoramente duras y suaves como las palabras de un amante con ira juguetona (Ollett 2014, 416-417). Por la descripción que nos proporciona Uddyotanasūri de cada una de las tres lenguas, podríamos decir que el *paśācī*, entonces, tiene algo de la severidad del sánscrito, algo de la suavidad del prácrito y definitivamente una parte del *apabhraṃśa*, que es una mezcla de ambos; pero, decir esto es nada y lo mismo, pues regresaríamos al mismo punto en el que iniciamos. Si el *paśācī* tiene elementos de estas tres lenguas, entonces estaríamos hablando de prácticamente cualquier otra lengua local o peor aún, de un intento por tratar de hacer encajar el *paśācī* dentro de este esquema lingüístico, cuando en realidad, no se tienen verdaderas pruebas fonéticas y literarias para poder trazar una descripción formal de la lengua. El pasaje de Dhanadeva que nos narra Uddyotanasūri resultan interesante por el paralelo con el pasaje de *Kathāsaritsāgara*, pues en ambos los personajes tienen contacto con criaturas fantásticas cuando se internan en lugares inhóspitos, y al parecer, dentro del imaginario indio estas criaturas habían tomado un nombre genérico “*piśācas*”, al igual que su lengua, el *paśācī*, sinónimo de agreste, de algo ajeno a las sociedades humanas y en definitiva exótico.

Ahora, bien, una lengua con tales características no es fácil de clasificar, pero sí un objeto de análisis digno de estudiar. Las tensiones que se crearon entre los estudiosos se debían principalmente a que el *paśācī* no alcanzaba a tener todas las características propias de una lengua, todos los rasgos distintivos que la definen como tal, por lo que los autores posteriores resolvieron estas tensiones convirtiendo al *paśācī* en una lengua “completa”. El poeta y crítico literario Rājaśekhara, que trabajó en el centro de la India a principios del siglo X, promovió con insistencia una visión de la cultura cosmopolita definida por cuatro idiomas:

sánscrito, prácrito, apabhraṃśa y paśācī. Como a continuación lo expresa en el prólogo de su *Bālarāmāyaṇa*:

Vale la pena escuchar el idioma de los dioses, y los idiomas prácritos son naturalmente dulces. El apabhraṃśa es muy agradable y hay obras de elección en el idioma de los fantasmas. Hay diferentes caminos, pero estos son los preferidos. Quien escribe en todos estos es un gran poeta (*Bālarāmāyaṇa* 1.10; citado en la introducción del *Kāvyamīmāṃsā* p. XLIII)

Del mismo modo, el teórico científico Vāgbhaṭa, quien escribió durante el reinado de Jayasiṃha (1125-1143), menciona que “lenguaje de los bhūtas” es uno de los cuatro idiomas que constituyen el “cuerpo de la literatura”<sup>12</sup>. Las afirmaciones de Rājaśekhara y Vāgbhaṭa nos muestran que, en cierto momento, se comenzó a incluir al paśācī dentro de los esquemas de clasificación de lenguas. Sin embargo, también es verdad que no dan una justificación de este cambio. Quizás se podía tratar de una percepción personal si el paśācī contaba como una lengua o no, dependiendo de la visión que se tuviera de la esquematización de las lenguas.

Rājaśekhara parece tener en mente la representación de las lenguas en un espacio tridimensional; esto con la intención de teorizar la cultura literaria como cosmopolita al identificar sus prácticas dependiendo de la zona geográfica y cultural. Rājaśekhara ubica cada una de las lenguas cosmopolitas en cada región de la India donde se prefiere. Él coloca al paśācī en Avantī, no porque considerara que éste era el lugar de origen del paśācī o porque hubiese una colonia de hablantes de paśācī en esa área, en ese momento, sino porque probablemente tenía en mente el verso de Kālidāsa que vincula la recitación del *Bṛhatkathā* a Ujjayinī<sup>13</sup>. La noción moderna en que entendemos una lengua condicionada por su espacio y tiempo, es decir, que una lengua esté específicamente vinculada a un grupo particular de

<sup>12</sup> *saṃskṛtaṃ prākṛtaṃ tasyāpabhraṃśo bhūtabhāṣitam | iti bhāṣās catasro 'pi yānti kāvyasya kāyatām ||* (*Vāgbhaṭālaṅkāra* 2.1). (Citado por Kane1971, 286–287).

<sup>13</sup> *prāpyāvāntīn udayanakathākovidagrāmavṛddhān* (*Meghadūta* 1. 31).

personas que existen en un momento y lugar en particular es prácticamente opuesta a la visión cosmopolita que Rājaśekhara ofrece aquí: un lenguaje literario que puede ser y debe ser aprendido por cualquier poeta digno de ese nombre. Rājaśekhara también está influenciado por el modelo tradicional jerárquico brahmánico y presenta lo que podríamos llamar como el “Hombre literatura”, es decir, el *Kāvya-puruṣa*; donde el sánscrito forma su cabeza, el prácrito sus brazos, el apabhraṃśa sus caderas y el paśāca sus piernas. Si bien éste es un esquema jerárquico del lenguaje, con el sánscrito en la parte superior y el paśācī en la parte inferior, al menos ahora el paśācī tiene lugar dentro de las lenguas cosmopolitas que forman parte de un solo cuerpo que, además, esta imagen recuerda la estructura de clases sociales en el hinduismo.

Estas clasificaciones que hacen los teóricos del lenguaje no son meramente taxonómicas: no son solo los nombres y el número de lenguas lo que se está tratando de esquematizar, sino la teorización de un conjunto de prácticas lingüísticas que definieron la cultura literaria y la relacionaron con realidades sociopolíticas más amplias. La transformación del paśācī de no ser considerada por completo una lengua y posteriormente pasar a ser considerada como tal es una transformación real que responde a necesidades reales. A finales del primer milenio, el paśācī se convirtió en un objeto de análisis gramatical, un paso importante en el viaje del habla al lenguaje, mientras que el discurso intelectual más amplio del cual la gramática formaba parte se orientaba cada vez más hacia el teatro y los modelos de uso del lenguaje y la elección del lenguaje (Pollock 2006, 415-16).

Los autores posteriores, sin embargo, han tendido a ver las reglas para el paśācī en las gramáticas prácritas como descripciones fieles de textos reales o como una invención completamente nueva, pero en cualquier caso sin tener en claro cómo el paśācī fue

transformado por su incorporación a la gramática prácrita, o cómo la gramática prácrita fue transformada por la incorporación del *paśācī*.

### 3.3. El *paśācī* y su incorporación como lengua plena

Rudraṭa en el siglo IX fue uno de los primeros en incluir *paśācī* como una lengua plena. Reemplazó el esquema anterior de “tres idiomas” por un esquema de “seis idiomas” (*ṣaḍbhāṣā*), a saber, prácrito, sánscrito, māgadhā, piśācabhāṣā, sūrasenī y apabhramśa. Esta clasificación se convertiría en la forma más estable y duradera de clasificar las lenguas en la India, principalmente a través de la influencia de dos autores que lo adoptaron de Rudraṭa, Bhojadeva y Hemacandra (Nitti-Dolci 1972, 155).

El tratamiento posterior que le dieron algunos autores al *paśācī* es indicativo de la forma en que esta lengua estaba relacionada con las demás lenguas, principalmente con sánscrito y prácrito en un marco gramatical, que fue crucial para la promoción del *paśācī* al estado de un idioma “completo” en formulaciones más generales como el *ṣaḍbhāṣā* de Rudraṭa. Lo interesante de estas descripciones es que consisten principalmente en la cancelación de reglas para la lengua base (*prakṛti*). Así, el comentarista de Rudraṭa, Namisādhu, afirma que el *paśācī* es lo mismo que el prácrito con algunas diferencias<sup>14</sup>; sin embargo, varias de las reglas del prácrito no se aplican en *paśācī*. Las cancelaciones se relacionan con la lenición de consonantes intervocálicas y con la sustitución del sánscrito [jñ] por [ññ], en lugar de [ɲɲ] como en prácrito. El *paśācī* y el prácrito pierden el contraste entre la nasal dental y la retrofleja, pero el *paśācī* termina con [ny], mientras que el prácrito termina con [ɲ]. Sobre la base de estas reglas, el *paśācī* parece prácrito con consonantes sánscritas, el tipo de lengua que ahora conocemos como pāli. Namisādhu hace énfasis al mencionar otra

<sup>14</sup> *prākṛtam eva kiṃcidviśeṣāt paśācīkam* (Citado por Nitti-Dolci 1972, 77).

característica del *paśācī*: no solo una [t] sánscrita nunca cambia, sino que a veces incluso [d] se cambia a [t].

En muchas descripciones gramaticales, el *paśācī* ocupa su lugar junto a otras lenguas, a saber, *śaurasenī* y *māgadhī*, que no se habían incluido previamente ni en la gramática prácrita (por ejemplo, en la versión anterior del *Prākṛtaprakāśa*) ni en los esquemas programáticos del lenguaje literario (por ejemplo, en el *bhāṣātraya*). Esto no es una coincidencia, el *śaurasenī* y el *māgadhī* son, además del sánscrito, los principales idiomas del teatro. Y parece muy probable que la gramática prácrita se haya visto afectada por la reorientación más amplia de la cultura intelectual sánscrita hacia el teatro, de la cual Cachemira fue el epicentro (Nitti-Dolci 1972, 87).

En sentido estricto, la gramática prácrita se reutilizó como una forma de conocimiento teatral. Proporcionó los nombres, las categorías y las reglas de formación de los idiomas que, en principio, podrían usarse en el escenario. Este sentido estrecho nos permite comprender cómo el *paśācī* llegó a entenderse como uno de los varios lenguajes del teatro. Una vez que el *paśācī* se transformó en un prácrito no hubo dificultad conceptual en asignarlo los tipos apropiados de personajes. El *paśācī* era asignado tanto a fantasmas como a personajes muy bajos, exclusivamente a *śūdras* (Nitti-Dolci 1972, 75).

Aunque el *paśācī* encontró un lugar relativamente estable entre estas seis lenguas, era fundamentalmente diferente de los otros cinco en un aspecto: nadie, al parecer, tenía acceso a textos lo suficientemente extensos y autoritarios en *paśācī* para decir con exactitud cómo era el *paśācī*. Sólo se conocía una historia que aparentemente no cabía la menor duda que, en efecto, había sido escrita en *paśācī*, sin embargo, no quedaba ni un solo fragmento de ésta, es decir, el *Bṛhatkathā*.

La historia del *Bṛhatkathā*, como se suele contar, es una historia clásica de un texto perdido. Guṇāḍhya escribió un texto llamado *Bṛhatkathā*, “La gran historia”, en una lengua llamada *paśācī*, en donde narra las aventuras de Udayana y su hijo Naravāhanadatta. Nadie sabe exactamente dónde y cuándo lo escribió. Algunos colocan a Guṇāḍhya en la corte de un rey Sātavāhana en el Decán, otros lo sitúan cerca de Ujjayinī, otros más al este, en Kauśāmbī. En cualquier caso, vivió en los primeros siglos de la era común. Las referencias epigráficas a Guṇāḍhya, el *Bṛhatkathā* y el *paśācī* comienzan a aparecer en el siglo VI. En lo que parece ser la primera referencia, el rey Gaṅga Durvinīta afirmó haber traducido el *Bṛhatkathā* al sánscrito en una inscripción de mediados del siglo VI (Pollock 2006, 166).

Hay una serie de obras que a menudo se consideran “traducciones” o “transcreaciones” del *Bṛhatkathā* original o de una obra de segunda generación que se basa en ésta. La más antigua de ellos (anterior al siglo VI) parece ser el Vasudevahimḍī, escrito en prácrito por el monje jainista Saṃghadāsa. En Nepal, Budhasvāmin produjo una versión en sánscrito, el *Bṛhatkathāślokaśaṅgraha*, en algún momento de la segunda mitad del primer milenio. Aproximadamente al mismo tiempo, pero en el otro extremo del subcontinente, un Koṅkuvēḷ compuso una versión en tamil, el *Peruṅkatai*. Las versiones más conocidas son las dos producidas en Cachemira en el siglo XI: el *Bṛhatkathāmañjarī* de Kṣemendra en la primera mitad del siglo, y el *Kathāsaritsāgara* de Somadeva, objeto de estudio del presente trabajo, durante la segunda mitad del siglo. Estas dos obras no se basaron en el *Bṛhatkathā* en sí mismo, sino en un intermediario de Cachemira. La mayoría de los autores coinciden en que este *Bṛhatkathā* cachemiro fue compuesto en *paśācī*, o en todo caso en alguna otra lengua que no fuera el sánscrito (Ollett 2014, 431).

A pesar de la escasez de fragmentos plausibles, el impacto del *Bṛhatkathā* es tan profundo y se hace referencia a él con tanta frecuencia, que podría parecer mal intencionado cuestionar si existió un *paśācī Bṛhatkathā* original. Pero estrictamente el *Bṛhatkathā* no es un texto propiamente, pero entonces tendríamos que preguntarnos qué sería exactamente. Pollock sugirió que parece haber existido menos como un texto real que como una categoría conceptual que significa el *Volkgeist*, “el Gran depósito de narrativas populares”. El punto al que Pollock hace referencia es que el *Bṛhatkathā* tiene una posición muy especial en la historia de la literatura, y de hecho de la textualidad, en el sur de Asia (2006, 92). El *Bṛhatkathā* es único, en primer lugar, en el sentido de que se dice que fue compuesto en el idioma de los fantasmas. Hoy en día poner historias en la boca de fantasmas, demonios, zombis u otras criaturas sobrenaturales no es nada extraño en la literatura de cuentos del sur de Asia, pero en todos los demás casos se reconoce generalmente que es una estrategia narrativa. El lenguaje de los fantasmas debe ser el idioma de los habitantes de los bosques, o de los extranjeros, o de alguna otra variedad de forasteros. Los gramáticos prácritos orientales ofrecen cierta licencia para esta interpretación, pero como se señaló anteriormente, su representación del *paśācī* es extremadamente esquemática e idiosincrática. es la imposibilidad de colocar “el lenguaje de los fantasmas” dentro de una imagen realista e histórica del lenguaje en el sur de Asia. Pero esa misma imposibilidad puede ser el punto.

El *Bṛhatkathā* también es único en un aspecto muy particular, siempre aparece que ya está traducido. La primera referencia datada del texto de Durvinīta menciona su traducción al lenguaje de los dioses. Y la traducción del *Bṛhatkathā* es un tema principal en los elogios posteriores de Guṇāḍhya. Un ejemplo es el *Tilakamañjarī* de Dhanapāla, como se muestra a continuación

Es cierto que otras historias han tomado una gota del océano que es el *Bṛhatkathā* y se han purificado / están en sánscrito. Pero esas otras historias parecen harapos en comparación<sup>15</sup>.

Esta estrecha asociación interna con la traducción arroja dudas sobre la existencia de un *Bṛhatkathā* en paśācī original. Un tema central del primer capítulo, el *kathāpīṭha*, es el que *gaṇa* Mālyavān debe vagar por la tierra en forma humana como Guṇāḍhya hasta que se dé a conocer por todo el mundo el *Bṛhatkathā*. Por eso, al menos en las versiones de Cachemira, Guṇāḍhya, la forma humana de Mālyavān, pide el apoyo del sabio y liberal rey Sātavāhana. Sātavāhana inicialmente rechaza la propuesta de Guṇāḍhya, principalmente porque está disgustado con el lenguaje macabro del texto (por tratarse de una lengua de demonios). Sin embargo, finalmente busca a Guṇāḍhya y se ofrece a dar a conocer el texto. Fundamentalmente, Sātavāhana solicita la ayuda de dos de los estudiantes de Guṇāḍhya para revivir (*āśvāsyā*) el texto, y él mismo compone el *kathāpīṭha* en parte para explicar por qué el texto llegó a transmitirse en el idioma en el que estaba (*Kathāsaritsāgara* 1.8.37).

Así, entonces, encontramos una y otra vez la reafirmación del texto a través de otras versiones que aseguran estar basadas en la historia original; no obstante, basados en las evidencias, ¿cuántas probabilidades habría realmente de que alguna de estas versiones realmente haya estado en contacto con una versión medianamente relacionada con la historia original? Y, aún, si una versión así existiera sería prácticamente irrelevante porque lo que realmente es importante en torno a *Bṛhatkathā* son todas las historias que ha inspirado, independientemente de su fidelidad con el “original”, las discusiones lingüísticas que ha propiciado y sobre todo el halo de misterio y fantasía que conduce a todo aquel que se acerca

---

<sup>15</sup> *satyaṃ bṛhatkathāmbhodher bindum ādāya saṃskṛtā | tenetarakathāḥ kanthāḥ pratibhānti tadagrataḥ ||*  
(*Tilakamañjarī* 1.5.67)

a esta historia, porque ése era en sí mismo su objetivo original: incitar a la imaginación al leer historias nunca antes contadas, en una lengua nunca antes escuchada, el *paśācī*. Una lengua suave y fuerte a la vez como la describe Uddyotanasūri.

#### 4. La educación de la mujer

Uno de los temas más sobresalientes de la historia que analizo en este trabajo y que da origen a la trama de este episodio en particular es el incidente entre el rey Sātavāhana y una de sus esposas. Ella, una conocedora del sánscrito y los *śāstras*, le da una orden al soberano, pero él demuestra su pobre conocimiento de la lengua al responder con una acción totalmente distinta<sup>16</sup>.

Ya estando impaciente (la reina) le dijo al rey que la seguía salpicando: “Alteza, **no** me salpiques **con agua**”. Después de escuchar esto, el rey mandó a traer muchos **dulces** rápidamente. Riéndose de esto, la reina dijo lo siguiente: “Rey, ¿Qué sentido tienen los dulces aquí en el agua? Lo que te dije fue esto: “Tú **con agua no** me salpiques”. Ni si quiera conoces el *sandhi* entre las palabras “**no**” y “**agua**”, ni tampoco entiendes su explicación, ¿Por qué eres tan tonto?”

Esto provocó que saliera a la luz una serie de aspectos relacionados con el aprendizaje de las lenguas y la forma en que se concibe la formación en la gramática sánscrita. Como ya mencioné en el segundo apartado de este estudio, el uso correcto de la lengua sánscrita implicaba el aprendizaje correcto de la gramática, lo que, a su vez, suponía poseer uno de los

<sup>16</sup> La situación que desencadena la historia que se estoy analizando en este trabajo es la confusión por el *sandhi* que utiliza la reina para pedirle al soberano que ya no la moje con agua. Sin embargo, como lo muestra el pasaje, la respuesta del monarca es una acción sin sentido que pronto se lo hace notar la esposa. *sā jalairabhiṣīncantaṃ rājānamasahā satī / abravīn modakairdeva paritāḍaya māmiti // tacchrutvā modakān rājā drutam ānāyayad bahūn / tato vihasya sā rājñī punar evam abhāṣata // rājannavasaraḥ ko 'tra modakānāṃ jalāntare / udakaiḥ siñca mā tvam māmityuktaṃ hi mayā tava // saṃdhimātraṃ na jānāsi māśabdodakaśabdayoḥ / na ca prakaraṇaṃ vetsi mūrkhastvaṃ kathamīdṛśaḥ // (Kathāsaritsāgara 1.6.114-117)*

requisitos indispensables entre las élites gobernantes, pues no sólo la riqueza y el poder ofrecían este estatus, sino que la erudición también era un aspecto fundamental.

Ahora bien, qué significa que una mujer supiera sánscrito, es decir, más allá del contexto real, ¿cuáles son las implicaciones de que una mujer tuviese un conocimiento mucho mejor del sánscrito que el propio monarca? Es evidente que no es inocente la intención del poeta al utilizar un personaje femenino que haga gala de gran erudición, ya que pudo haber utilizado cualquier otro personaje para ello, pero, en su lugar eligió a una de las consortes del rey. Si revisamos la historia de las mujeres en el subcontinente, hasta hace algunas décadas la educación era uno de los aspectos menos relevantes (por no decir inexistente) en la formación de una mujer y, aunque no existen textos que describan detalladamente cómo era su formación; pero sí contamos con indicios en algunas obras de cuáles eran los espacios y las épocas en los que las mujeres pudieron haber recibido una educación tan sólida como la de cualquier estudiante varón.

#### **4.1 La educación de la mujer en el contexto védico**

El primer caso que encontramos en la historia de India donde el conocimiento del sánscrito es fundamental es el contexto védico. A pesar del escaso número de referencias que existen a las mujeres en esta tradición, de acuerdo con el sabio Jaimini sí es posible constatar la participación de figuras femeninas en el ritual védico, lo que se traduce automáticamente en un conocimiento significativo de la lengua, lo que es posible explicar mejor si se toma en cuenta lo que esta posición de poder significaba (*Mīmāṃsāsūtra* VI, 1).

Es claro que el poder y la autoridad en los tiempos védicos estaban íntimamente relacionados con el ritual del sacrificio. La realización de un sacrificio transmitía poder y

prestigio al sacrificador y se atribuía una gran autoridad a los sacerdotes que conocían la realización adecuada del ritual. El acceso al conocimiento ritualístico en la cultura védica y en prácticamente todas las culturas a lo largo de la historia parece estar celosamente guardado, por lo que no es sorprendente que la escuela *mīmāṃsā*, que se centró en el poder y eficacia de los ritos védicos, considerara muy seriamente la cuestión de quién tenía derecho a realizar un sacrificio. El término *adhikāra* suele traducirse como “autoridad”, y hace referencia precisamente a aquel que posee derecho de llevar a cabo el ritual, por lo tanto, *adhikārin* es aquel que está calificado o autorizado para recibir un privilegio, deber o posesión en particular; en este caso, alguien que tiene derecho a realizar un ritual. *Adhikāra* implica identificar a los ejecutores legítimos del sacrificio y las condiciones para el ejercicio de esa elección (Patton 2002, 32).

Para esclarecer si las mujeres realmente podían poseer este *adhikāra*, el *Mīmāṃsāsūtra* es particularmente útil. Su autor, el filósofo Jaimini dedica el primer *pāda* del capítulo VI a la discusión que existe en torno a quiénes podían participar del sacrificio. Primero, establece la relación que existe entre el sacrificante, los materiales y el motivo.

La relación de los materiales en conexión con un acto está subordinada (al motivo) (*Mīmāṃsāsūtra* 6.1.1)<sup>17</sup>.

La explicación que da Jaimini de este verso introductorio hace alusión al derecho de una persona para llevar a cabo el sacrificio *svargakāmaḥ yajeta* “Aquel que desea alcanzar el cielo realizará el sacrificio”. Menciona también que para realizar el sacrificio son indispensables tres cosas: el agente, el motivo y los materiales. El sacrificante es el agente,

---

<sup>17</sup> *dravyāṅgī karmasamyoge gunttvenā 'bhisambandhaḥ/*

los materiales son el mortero y el deseo por el *svarga* es el motivo. En la imagen *daṇḍī puruṣaḥ*, el hombre es el principal y *daṇḍī* está subordinado, por lo tanto, en *svargakāmaḥ puruṣaḥ*, el hombre es el principal y el deseo por *svarga* está subordinado. Si no hay deseo de obtener el cielo no habrá sacrificio, sin embargo, de acuerdo con el *pūrvapakṣa*, es decir, la primera premisa, *svarga* no es el fin principal sino un medio para realizar un sacrificio y por lo tanto está subordinado.

Es importante tomar en cuenta esta premisa con respecto al agente, ya que nos indica no sólo cuál es el elemento más importante dentro del ritual, sino que nos señala de manera indirecta otro de los requerimientos indispensables para llevarlo a cabo, esto es, el deseo de querer alcanzar el cielo. Esta afirmación no hace ninguna distinción de género, raza o clase. Jaimini considera muy bien las implicaciones de su interpretación porque está consciente que no existen objeciones consistentes para que una mujer participe del sacrificio. De hecho, en el siguiente verso reafirma esta postura, cuando cita al filósofo Bādarāyaṇa<sup>18</sup>, quien igualmente afirmaba que no sólo no había distinción de clases para participar del ritual, sino que tampoco había ninguna restricción para las mujeres.

Sin embargo, la opinión de Bādarāyaṇa se refiere a una clase sin ninguna distinción; por lo tanto, una mujer también está incluida, la clase no tiene distinción (*Mīmāṃsāsūtra* 6.1.8)<sup>19</sup>.

La realización del sacrificio también requiere de la posesión de bienes. Así, Jaimini también puntualiza la capacidad de las mujeres para adquirir bienes con el fin de establecer la relación entre ellas y el sacrificio, como a continuación aparece en el siguiente pasaje.

<sup>18</sup> Bādarāyaṇa autor de los *Brahmasūtra* (también conocidos como *Vedāntasūtra*), textos dedicados a organizar y sistematizar el corpus védico para darle una consistencia más uniforme a las distintas posturas filosóficas (Adams 1993, 3).

<sup>19</sup> *jātiṃ tu bādarāyaṇo 'viśeṣāttasmātstryapi pratīyeta jātyarthasyā 'viśiṣtatvāt'*

(Los Vedas) muestran que ellas tienen la capacidad de poseer bienes (*Mīmāṃsāsūtra* 6.1.16)<sup>20</sup>.

El objetor dijo que las mujeres no tenían capacidad para poseer riquezas. En respuesta, el autor dice que en el texto védico se establece que se hace una ofrenda de la parte trasera de un animal a las esposas de los dioses; esto muestra que incluso las mujeres pueden poseer su propiedad separada.

Una esposa es ciertamente la dueña de los muebles del hogar; él hace una ofrenda con el permiso de la esposa (*Mīmāṃsāsūtra* 6.2.1.1)<sup>21</sup>.

Estas aclaraciones aparecen como respuesta a discusiones que existían en torno a la interpretación del ritual, por ello el texto de Jaimini está construido como una especie de diálogo entre lo que denomina objetor y su propia exégesis de las escrituras. Éste último fragmento revela un aspecto fundamental del papel de la esposa dentro de una casa, donde ella representa la autoridad de los bienes que hay en ella y por ende el esposo está subordinado a las acciones que se realicen en la casa, lo que incluye también cualquier acto ritual.

Una vez establecido el derecho de las mujeres para poseer bienes y su autoridad dentro del hogar, Jaimini pone al mismo nivel del esposo el derecho de la esposa de realizar cualquier sacrificio.

Por otro lado, el esposo y la esposa poseedores de riquezas tienen derecho a realizar el mismo acto de sacrificio (*Mīmāṃsāsūtra* 6.1.17)<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> *Svavattāmapisarśayati/*

<sup>21</sup> *Patnī hi pārīṇahāsyēṣe patniyaivānumataṃ nirvapati/*

<sup>22</sup> *Svavatostu vacanādaikakarmyaṃ syāt*

Así, entonces, podemos asegurar que las mujeres en época védica recibían una educación basada principalmente en actos religiosos, pero que al mismo tiempo conllevaba necesariamente una educación en otras disciplinas, especialmente en gramática, ya que ésta era fundamental para la recitación de los mantras en el sacrificio. Recordemos que en siglo II a.e.c. al inicio de su *Mahābhāṣya*, Patañjali resalta la importancia de aprender correctamente la gramática para preservar los Vedas.

La gramática debe ser estudiada para preservar los Vedas. Solamente la persona que sabe acerca de elisiones, introducciones y el cambio de sonidos pueden seguir propiamente los Vedas (*Mahābhāṣya* 1.1)<sup>23</sup>.

Sabemos que la exactitud de la pronunciación de los mantras es fundamental en el sacrificio y de esto depende el éxito de éste. Solamente con la métrica, la pronunciación y los cambios apropiados es posible alimentar el sacrificio ofrecido a los dioses que se traducen en una ofrenda sonora. De ahí la importancia y el constante énfasis en el aprendizaje correcto de la gramática:

Ciertamente también hay modificaciones en los Vedas, los mantras no siempre son pronunciados en todos los géneros con toda clase de sufijos. La persona encargada en el sacrificio debe modificarlos adecuadamente. Nadie que no sea un gramático puede hacer las modificaciones apropiadas. Por esa razón se debe estudiar la gramática (*Mahābhāṣya* 1.1)<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> *Rakṣārtham vedānām adhyeyaṃ vyākaraṇam.*

*lopāgama-varṇa-vikārajño hi samyag vedān*

*paripālayiṣyati (Mahābhāṣya 1.1)*

Ciertos sufijos son elididos solamente en los Vedas. Entonces en el *lañ* del verbo *dūha*, el *ta* del sufijo en la tercera persona plural es elidida, por ejemplo, la forma *devā aduhra* que es diferente de la actual expresión sánscrita *aduhata*. Algunas veces los sonidos son cambiados; en lugar de *udgrāha* y *nigrāha*, tenemos las formas védicas *udgrābha* y *nigrābha* (*Mahābhāṣya* 1.1).

<sup>24</sup> *ūhaḥ khalvapi-na sarvair liṅgair na ca*

*sarvābhīrvibhaktibhir vede mantrā nigaditāḥ.*

Con toda seguridad, Somadeva concebía a las mujeres de la realeza como herederas de esta antigua cultura védica, específicamente a esta esposa del rey Satāvahāna, quien muy posiblemente había tenido una especie de *upanayana*, es decir, una iniciación como parte de su formación. El poeta también nos hace un guiño a través de esta historia e inevitablemente nos recuerda a las pocas mujeres que han sido consideradas filósofas en la historia de India, a saber, Gargī y Maitreyī. La primera, una reconocida estudiosa, gran conocedora de los Vedas, aparece en las *Upaniṣad* cuestionando brillantemente al sabio Yañjavalkya acerca de la naturaleza de Brahman. La segunda, igualmente considerada como un símbolo de la sabiduría femenina de la antigüedad, también aparece en las *Upaniṣad* interrogando al sabio Yañjavalkya, que además es su esposo, cuando éste está a punto de renunciar a su vida como hombre de familia y retirarse al bosque, ella lo cuestiona acerca de cuál es la vida que queda para ella y si es que acaso las riquezas que le deja sirven de algo para conocer la esencia verdadera. Él le responde que tratará de explicarle cuál es el valor de las cosas porque ella ha acrecentado en sí misma lo que para él es querido. Así, Yañjavalkya le explica que las cosas son valiosas no tanto por lo que representan sino por el Ser que reside en ellas, y que si es

---

*te cāvaśyaṃ yajña-gatena puruṣeṇa yathā-  
yathaṃ vipariṇamayitavyāḥ. tānnāvaiyā-  
karaṇaḥ śaknoti yathāyathaṃ vipariṇa-  
mayit 'um. tasmād adhyeyaṃ vyākaraṇam*

Existen dos clases de sacrificios llamados *prakṛti* y *vikṛti*. *Prakṛti* es la clase de sacrificio en donde todos los accesorios son mencionados completamente, como el *darśapūrṇamāsa*. *Vikṛti* es la clase de sacrificio en el que los detalles no son mencionados, pero los detalles del mantra deben ser imaginados por analogía con el sacrificio *prakṛti*. Entonces, cuando en el sacrificio *prakṛti* se pronuncia el mantra 'agnaye tvā juṣṭam nirvapāmi'; en el sacrificio *vikṛti* hay un *cāruyāga* y el *vidhi* es *sauryaṃ caruṃ nirvapet brahmavarcasakāmaḥ*, esto es, él quien desea el espíritu brahmánico debería ofrecer el *cāru* a *Sūrya*, pero el mantra exacto para ofrecer el *cāru* no es pronunciado; aquí el mantra debe formularse después de la analogía con el mantra que se ofreció a Agni como se especificó en el sacrificio *prakṛti*. Anteriormente el mantra pronunciado fue "agnaye tvā juṣṭam nirvapāmi", ahora el mantra ofrecido en la oblación a *Sūrya* debe formularse en analogía con este mantra cambiando *agnaye tvā* a *Sūryāya tvā*. Este cambio no se puede realizar si el sacrificante no conoce la gramática (*Mahābhāṣya* 1.1)

capaz de verlo entonces entenderá su verdadera naturaleza (*Bṛhādāraṇyakōpaniṣad*, II, 5). En cualquiera de ambos casos, la esposa que nos describe Somadeva podría asemejarse a cualquiera de ella, si bien no plantea cuestionamientos filosóficos relevantes, la propiedad y exactitud de su discurso nos remite a una figura educada, que es capaz de expresarse en sánscrito, incluso mucho mejor que su propio esposo. Somadeva no necesita más que unas pocas líneas para mostrarle al lector que se trata de una mujer educada con los más altos estándares. El hecho de que ella sea capaz de expresarse en la lengua culta por excelencia deja implícito que ella ha estudiado la vasta tradición literaria que se ha compuesto en sánscrito.

#### 4.2 La figura de la cortesana como símbolo de la educación femenina

La imagen que nos presenta el poeta de esta esposa bien educada inevitablemente evoca la figura femenina que por excelencia siempre se ha encontrado fuera de los márgenes tradicionales dentro de los que se concibe a las mujeres en la India: la cortesana. Una mujer que debido a su estatus público demandaba una formación especializada en todo aquello que sea propio de la vida urbana, lo que evidentemente implicaba una educación mucho más completa. En el *Kāvyaṃimāṃsa*, Rājaśekhara<sup>25</sup> asegura que en la antigüedad muchas cortesanas de lujo y princesas eran excelentes poetas. Las hijas de estas cortesanas de lujo tenían derecho a estudiar junto con los hijos de los hombres de la ciudad. De hecho, una cortesana de lujo era considerada la riqueza y la gloria de todo el reino. La sociedad completa

---

<sup>25</sup> Rājaśekhara fue un poeta, teórico y crítico de la literatura india, compuso el *Kāvyaṃimāṃsa* a finales del siglo IX, principios del X de la e.c. Al inicio del capítulo X de su obra, menciona que aquel que ha aprendido las ciencias y las ciencias auxiliares, debería intentar dedicarse a la composición de la literatura *kāvya*. Las ciencias literarias son los caminos a través de los morfemas y las raíces (la gramática), el léxico, la discriminación de metros y el sistema de *alaṅkāra* (figuras retóricas o los “ornamentos” de la literatura) y las ciencias auxiliares son las 64 artes (Warder 1988,415).

estaba orgullosa de ella. Si bien la figura de la cortesana se salía de las convenciones sociales y los modos de conducta habituales, también formaba parte integral de la vida cotidiana, como una pieza fundamental del engranaje social. La cortesana era una mujer cuya crianza y educación también eran extraordinarias. Se podría decir que esta clase de mujeres pertenecían a un sector especial de la sociedad por recibir una educación de la que las mujeres comunes se veían privadas. Las cortesanas eran educadas y capacitadas desde la antigüedad, incluso, princesas de noble cuna se beneficiaban de sus habilidades (*Kāmasūtra* XXIX).

Un texto que nos brinda indicios de primera mano acerca del tipo de textos a los que tenían acceso las cortesanas e, incluso, mujeres que no pertenecían a este sector, es el *Kāmasūtra*<sup>26</sup>. A no ser por el contenido mismo de la obra podría resultar difícil saber qué tan amplio era el espectro dentro de la sociedad india para identificar quiénes tenían acceso a este tipo de enseñanzas y conocimiento especializado, ya que frecuentemente la producción de manuscritos, especialmente manuscritos iluminados, eran necesariamente un asunto de élite; solamente hombres ricos y poderosos, reyes y comerciantes podrían encargarse de una copia de esta clase de textos para su uso privado. Comúnmente se dice que sólo a los hombres de clase alta se les permitía leer sánscrito, particularmente los textos sagrados, pero el hecho mismo de que los textos prescriban castigos para las mujeres y los hombres de clase baja que leían estos textos sugiere que algunos de ellos podrían hacerlo. Como lo menciono en la sección tres dedicada al *paśāci*, existen prescripciones por parte de algunos teóricos literarios con respecto a las lenguas que están reservadas para las mujeres en las obras, mientras que los hombres hablaban sánscrito, a ellas sólo les era permitido hablar dialectos, prácritos o

---

<sup>26</sup> En esta extensa obra, Vātsyāyana, su autor, trata temas relacionados con las relaciones amorosas, desde las cualidades que debía poseer una buena esposa hasta la formación que recibían las cortesanas, cuya presencia era imprescindible dentro de las cortes, pues eran mujeres instruidas en todas las artes.

apabrahṃśa. Si bien es cierto que la mayor parte del contenido del *Kāmasūtra* está claramente escrita para hombres, también es cierto que las mujeres en el *Kāmasūtra* hablan en sánscrito, y Vātsyāyana argumenta con cierta extensión que algunas mujeres, al menos, deberían leer esto texto, y que otros deben aprender su contenido de otras formas (*Kāmasūtra* 3. 1-14). El libro tres dedica una sección a los consejos para las vírgenes que intentan conseguir marido (*Kāmasūtra* 3, 4, 6-47), y si estas mujeres tenían libertad de hacer esta elección, con toda seguridad también tenían la posibilidad de acceder a este tipo de textos, no sólo económicamente, sino intelectualmente. El libro cuatro consta de instrucciones para las esposas; las cortesanas de lujo de Pataliputra habrían solicitado la elaboración del libro seis presumiblemente para su propio uso.

Más allá de lo que se solía pensar acerca de que sólo los hombres podían tener acceso a los textos especializados en sánscrito, Vātsyāyana nos dice al respecto que una mujer debía dedicarse al estudio de los textos como cualquier otro varón, aunque habla específicamente del estudio de su obra, también habla de manera generalizada de prácticamente cualquier tema:

Ellas debían dedicarse a su estudio antes de llegar a la flor de su juventud, y debían continuar aún después de casarse. Las mujeres entienden la práctica, y la práctica se basa en el texto. Esto se aplica más allá del tema específico del *Kāmasūtra*, porque en todo el mundo, en todos los temas, hay sólo unas pocas personas que conocen el texto, pero la práctica está al alcance de todos. (*Kāmasūtra* 1.3.2-5).

Cuando Vātsyāyana afirma que las mujeres conocen la práctica y que ésta a su vez se basa en el texto, pero que sólo unos pocos tienen acceso a éste, está dejando implícito que efectivamente las mujeres tienen tanto el poder económico como la educación para acceder a textos tan especializados como el *Kāmasūtra*. Así, también, da ejemplos de quienes han

sabido aprovechar el conocimiento que ofrecen esta clase de obras, e incluso da recomendaciones en compañía de quién se deben estudiar las técnicas y el texto:

Hay mujeres cuyo entendimiento ha sido agudizado por el texto: cortesanas de lujo e hijas de reyes y ministros de estado. Por lo tanto, una mujer debe aprender las técnicas y el texto, o al menos una parte de él, de una persona de confianza, en privado (*Kāmasūtra* 1.3.11-12).

Somadeva no nos dice mucho acerca de la esposa que corrige al rey Sātavāhana; sin embargo, más adelante, cuando éste entra en depresión por haber sido evidenciado públicamente, el resto de sus consortes culpan directamente a esta esposa por haber hecho alarde de su pericia en la lengua, los ministros del rey mandan a llamar a uno de los sirvientes para cuestionarlo acerca del estado del soberano y éste revela lo siguiente:

Muy enojadas, están diciendo las otras reinas que (el rey) fue avergonzado por la sabionda hija de Viṣṇuśakti (*Kathāsaritsāgara* 1, 6, 126)<sup>27</sup>.

Este fragmento nos reafirma el origen privilegiado de la reina. El hecho de que las otras esposas se refieran a ella de esta manera, es decir, con el nombre de su padre nos dice que claramente éste era alguien importante dentro de la corte, alguien cuyo nombre es relevante mencionar para lo que tratan de señalar las esposas, a saber, la erudición de la reina, aunque en este punto de la historia no es visto como algo particularmente positivo. Ella es hija posiblemente de un ministro que, a su vez, tal vez también ostenta el título de *paṇḍit*, cuyo nombre es sinónimo de sabiduría. Por ello no resulta extraño que haya sido su hija quien corrigió al rey Sātavāhana. Con toda seguridad la hija de este Viṣṇuśakti había sido educada

---

<sup>27</sup> viṣṇuśaktiduhitrā ca mithyāpaṇḍitayā tayā / vilakṣīkṛta ityāhurdevyo 'nyāḥ kopanirbharam //

en un ambiente donde se cultivaban las letras y la literatura, como efectivamente lo señala Vātsyāyana en su tratado.

Dentro de este esquema educativo que nos presenta Vātsyāyana no podía faltar la referencia a las sesenta y cuatro artes que son dignas de estudiar por toda mujer que se considere educada. Como es bien sabido, estas prácticas están relacionadas con las bellas artes e incluyen el canto, la danza, tocar instrumentos musicales, etc., y por supuesto todo lo relacionado con la lengua y la literatura y no sólo en sánscrito:

Una doncella debe practicar las sesenta y cuatro técnicas que requieren práctica. Las sesenta y cuatro bellas artes que deben estudiarse junto con el *Kāmasūtra* son cantar, tocar instrumentos musicales, bailar... la capacidad de hablar en lenguaje de señas; comprender idiomas que parecen extranjeros; tener conocimiento de dialectos locales; conocer los alfabetos para su uso en la elaboración de diagramas mágicos y alfabetos para memorizar<sup>28</sup>; saber cómo recitar grupalmente; tener la habilidad para improvisar poesía; saber usar diccionarios y tesauros; tener conocimiento de métrica; realizar creaciones literarias... (*Kāmasūtra* 1.3.15).

Las habilidades literarias no sólo son el resultado de una mente creativa sino el resultado de un arduo estudio de la lengua y las ciencias que se derivan de ella. Un discurso fluido, claro y, sobre todo, correcto son el resultado de una educación derivada del aprendizaje de distintas lenguas y el estudio de los trabajos lexicográficos donde se apoyan éstas. La esposa que nos retrata Somadeva es una mujer que se ha educado en la corte, que conoce las formas más sofisticadas de la lengua y en los que se puede expresar libremente, tan libremente que tiene la autoridad para corregir al propio regente. Tanta libertad en una mujer sólo podría ser igualada por la de una cortesana. Estas figuras femeninas tenían acceso a círculos a los que normalmente una mujer tendría prohibido acceder y, sobre todo, tenían

---

<sup>28</sup> Los alfabetos para memorizar son libros de texto que enseñan las técnicas para recordar lo que se ha escuchado o escrito (Yaśodhara citado por Vātsyāyana en *Kāmasūtra* 1.3.15).

libertad, que a menudo le valía sufrir ciertos estigmas sociales —porque no habría sido posible ser una mujer pública sin pagar un precio—. No obstante, lejos de lo que hoy en día podríamos creer de estas mujeres, cuyas actividades están dedicadas únicamente a la compañía y los placeres sensuales, eran mujeres cuyas funciones iban mucho más allá de lo transgresor, de hecho, tan peculiar era su naturaleza que a menudo también representaban los límites entre lo profano y lo sagrado.

Las cortesanas eran consideradas un elemento importante dentro de la sociedad, como una especie de adherente entre los aspectos más relevantes que conformaban la vida política, religiosa y cultural de una ciudad. Su papel como intermediara entre la cultura, las artes y actividades más mundanas frecuentemente se reflejan en los tratados tántricos; ejemplo de ello lo tenemos en la literatura budista que llena de elogios a las cortesanas en sus producciones. En los *Purāṇa*, los *kāvya*s y en la literatura jaina se retratan detalladamente a estas mujeres, no sólo por su belleza o su talento en la poesía, sino porque en verdad representaban algo mucho más poderoso, algo que sobrepasaba todas las convenciones sociales. Las cortesanas son mujeres que tienen un lugar privilegiado, debido a la doble naturaleza de sus funciones: entre lo sublime y lo banal. Prácticamente sólo ellas y las monjas podían moverse libremente en todo el sistema social de la India antigua, posiblemente a eso se deba esa estrecha relación literaria entre el ascetismo y los *Kāmaśāstra*. De hecho, el primer autor humano del *Kāmasūtra*, Śvetaketu Auddalaki, era un famoso sabio upanishádico (Doniger 2002, XIV). Quizás las obras literarias que mejor ejemplifican esta afirmación son los relatos burlescos dentro de la literatura india en donde renunciates y cortesanas comparten el mismo espacio e incluso las mismas actividades; como en la sátira *Samayamāṭṛkā* del poeta cachemiro Kṣemendra. En esta obra, el poeta nos narra la historia

de cómo una joven cortesana que acaba de perder a su madame sella una nueva alianza con una anciana astuta, curtida por los años. Al inicio de la obra, Kṣemendra presenta a este personaje como una maestra en el arte del engaño y la manipulación, y relata cómo en una ocasión se hizo pasar por una monja budista, lo cual, según lo describe el poeta iba acorde con su profesión:

[...] Se refugió en el Monasterio Encantado, y ahí la muy desvergonzada, inmóvil en meditación, se hizo pasar por una mendicante budista llamada Vajraghaṇṭā. En la palma de su mano colocaba el cuenco de limosnas que conduce a la virtud; se envolvía con un raído manto de color rojo —una reminiscencia de la pasión que solía fingir por sus amantes—, y con el fin de obtener más dádivas se tonsuró la cabeza—. La astuta mujer impartía sus perversas enseñanzas de casa en casa entre las damas de alcurnia, siempre prestas a aprender sobre *maṇḍalas*. Entre las prostitutas por sus técnicas para subyugar, entre los comerciantes para acrecentar sus riquezas, entre los tontos por su doctrina sobre mantras: fue así como alcanzó la máxima celebridad [...] (*Samayamāṭṛkā* 2. 60).

Si se toma en cuenta la relación entre las prácticas tántricas y su carácter transgresor no resulta difícil que, en efecto, algunas cortesanas fueran las más aptas para impartir estas enseñanzas. Sin embargo, lo relevante de este pasaje es observar cómo una mujer que vive fuera de los “preceptos morales” de la sociedad puede adoptar con tanta facilidad esta identidad ascética, pareciera que el autor nos sugiere que entre uno y otro no hay una diferencia sustancial: tanto un monje que ha practicado el dogma, como una cortesana pueden enseñar los preceptos religiosos.

En el caso de la esposa del rey Sātavāhana, ella no transgrede los límites relacionados con la fe, ni mucho menos, no obstante, se conduce con cierta irreverencia porque sabe que es capaz de hacerlo, que su posición y su brillante formación se lo permiten. Ella sabe que su condición le da la autoridad para expresarse con plena libertad, incluso para criticar a su propio esposo, el rey. Ella es una mujer de la realeza que no sólo proviene de un linaje noble,

y que por las descripciones anteriores también posee una belleza sobresaliente; ella es heredera de una tradición antiquísima que la ha dotado con una autoridad que muy probablemente no tenían las demás esposas del rey, pues nadie más que ella se atrevió a hablarle con tanta severidad a éste. Somadeva presenta a este personaje con gran fuerza en pocas líneas, pero este incidente es el que detona una serie de situaciones que resultan cruciales para el desarrollo de toda la obra, ya que con el objetivo de proveer al rey Sātavāhana con la erudición correspondiente a su estatus, uno de sus ministros va más allá de los confines del reino y se encuentra con la lengua original en el que se escribió la obra, y devela el origen mismo de ésta.

### **5. La narrativa en el *Kathāsaritsāgara***

La narrativa en la India ha tenido una larga y variada configuración en sus más de treinta siglos de tradición textual y oral. Las narrativas orales han sido el marcador distintivo de la narrativa india, muestran una amplia variedad de temas y técnicas, algunas tal vez discernidas en las prácticas escénicas de diversos grupos étnicos del país. No sería fácil configurar una tipología completa de la narrativa en India, teniendo en cuenta su vasta producción y el gran número de pueblos que han interactuado en su territorio. Sin embargo, las historias que han llegado hasta nuestros tiempos a partir de textos y, particularmente, de la tradición oral es un indicador de la riqueza y densidad de la narrativa india. Un género que indiscutiblemente ocupa un lugar importante dentro de la historia de la literatura en la India. Uno de principales objetivos de este trabajo es ejemplificar los elementos narrativos de los que se valió Somadeva para componer su obra *Kathāsaritsāgara*. Dada la extensión del texto que, como ya he mencionado, consta de poco más de veinte mil versos, he tomado una historia del libro I que aspira a ser una muestra representativa de algunos de los aspectos más relevantes en la

construcción de la narrativa india, en este caso específico, en la construcción de historias que se entretajan dentro de una vasta colección.

### **5.1 *Pañcatantra* como antecedente narrativo**

Esta obra es uno de los textos más conocidos dentro de la literatura india, la influencia que tuvo en otras obras y los temas que ejemplifican los vicios y las virtudes humanas hacen que supere la barrera del tiempo y la vuelven prácticamente atemporal. Su objetivo es muy claro: enseñar la ciencia política de una manera sencilla y entretenida. En el prólogo, su propio autor, que se identifica como Viṣṇuśarman, un brahmán de edad avanzada se enfrenta al desafío de tener que enseñar los principios de un buen gobernante a los tres hijos apáticos de rey Āmaraśakti. La universalidad de los temas que trata el *Pañcatantra* podría volverlo la obra que anteceda a prácticamente cualquier texto que se haya escrito en la India; sin embargo, en el estudio que propongo aparecen paralelismos tan sobresalientes con esta obra que sería un estudio por demás incompleto si no lo mencionara<sup>29</sup>. Una de las principales similitudes es el carácter fantástico que tienen ambas obras, el *Kathāsaritsāgara* y el *Pañcatantra*, la primera proveniente directamente de la voz del dios Śiva y la segunda de un sabio que conoce bien la ciencia política o *nītiśāstra*, pero cuyos ejecutores no son hombres, sino animales antropomorfizados, capaces de cosas extraordinarias. En el caso de *Pañcatantra*, estas criaturas de naturaleza salvaje poseen las mismas capacidades intelectuales de cualquier humano, ya sea de uno inteligente o de uno ingenuo; y en el caso de *Kathāsaritsāgara* estas criaturas, no siempre de naturaleza animal, poseen además capacidades prodigiosas, quizás, más cercanas a lo divino. La trama de ambas obras es una

---

<sup>29</sup> De hecho, varias historias del *Pañcatantra* fueron incorporadas en el libro X del *Kathāsaritsāgara* (Agrawal 1980, 141)

narración constante que utiliza tantos escenarios y personajes como sean necesarios, a veces, al punto de dar la impresión que son historias sin fin, lo que nos lleva a la siguiente gran similitud entre estos dos textos: su construcción narrativa.

Una característica importante de la estructura narrativa del *Pañcatantra* es que las historias individuales se colocan dentro de otras historias, un rasgo narrativo que conocemos como discurso enmarcado, es decir, como una especie de cajas de historias más grandes que contienen cajas de historias más pequeñas. La caja de historias más grande de cada libro es la historia que sirve como marco para todo el libro. Este discurso enmarcado puede tener lugar en diferentes niveles, de manera que la historia A puede estar insertada en la historia B, y la historia B a su vez puede estar insertada en la historia C, y así sucesivamente. Las historias que encierran otras son conocidas como historias enmarcadas. Si leemos el libro primero, la historia del león Pīngalaka y el toro Sañjīvaka es el marco para todo el libro. Dentro de este extenso marco están insertadas once historias diferentes, algunas de las cuales sirven como marco para otras sub-historias. Así, por ejemplo, la historia 3, “Las aventuras de un asceta”, sirve como marco para la sub-historia 3.1, “El asceta y el pícaro”, que a su vez sirve como marco contextual para la sub-historia 3.1.1, “Cómo los carneros de batalla mataron al chacal codicioso”. La práctica de insertar historias dentro de un marco de historias no es propiamente una invención del autor del *Pañcatantra*, ya en las épicas se pueden encontrar un sin número de ejemplos de este tipo, y su origen se puede rastrear hasta la literatura védica (Olivelle 2006, 23-24). Esta característica del relato enmarcado es sin duda una de las características más visibles entre ambas obras, el *Kathāsaritsāgara* y el *Pañcatantra*. Su carácter didáctico también hace que compartan la forma en que se presentan las historias, pues el verso marca la introducción de una nueva historia a manera de proverbio

en el caso del *Pañcatantra* y, aunque el *Kathāsaritsāgara* está toda escrita en verso, al final de cada una de las historias el verso varía para indicar la conclusión del conflicto en cuestión, sea de la índole que sea, pues no necesariamente es una moraleja o una enseñanza como sí lo es claramente en el *Pañcatantra*, ya que es muy evidente desde el inicio de la obra el objetivo práctico que tiene.

Mientras que en el *Kathāsaritsāgara* cada libro es un entramado de historias cuyo tema no está definido, y no sería posible designar una división clara y precisa entre los temas que aborda toda la obra, en el *Pañcatantra* sí podemos ver una estructura narrativa más definida a un nivel global. En el primer libro, se puede notar una elaboración mucho más pulida y de mayor extensión. El autor evidentemente quiere resaltar los puntos que para él son los más importantes en los temas relativos a la vida política, es decir, la astucia y la pericia para sembrar discordia entre los oponentes, un tema recurrente a lo largo de todo el libro.

## 5.2 Interiorización

La interiorización o cuento insertado la podemos encontrar en el *Kathāsaritsāgara* en diferentes niveles. La evolución que siguen las historias una detrás de otra no siempre se puede distinguir fácilmente, y aún menos el trasfondo que guarda cada una. En el *Kathāsaritsāgara*, encontramos historias cuyo proceso de interiorización están enmarcadas no sólo por la trama, sino por ciertos cambios en el registro de la lengua, la inserción de elementos de diferentes géneros, el uso del discurso indirecto, la *consecutio temporum*, la aparición repentina de ciertos personajes y otras características que a lo largo de este trabajo se irán señalando. Primero, me gustaría exponer qué entendemos con exactitud cuando hablamos de interiorización. De acuerdo con el teórico literario Ayyapa Panikkar, la

interiorización es el proceso por el cual una distinción, un contraste o incluso una contradicción tiene lugar entre las características superficiales de un texto y su esencia interna. En algunos textos, las estructuras interiores y las exteriores pueden ser paralelas o contrastivas; el marco exterior incluso puede ser utilizado para llevar al lector lejos del núcleo interno. Un lector distraído puede ser engañado por el atractivo de las características externas y, por lo tanto, puede ignorar el significado real del trabajo. Frecuentemente, un texto es una multiplicidad de capas de significación, y a veces entre más simple parezca un texto existen más posibilidades de que el interior de éste sea mucho más complejo<sup>30</sup>. Los cuentos tradicionales son un buen ejemplo de una interiorización exitosa, aunque posiblemente el lector no siempre considere que sea necesario llegar al núcleo del texto. En general, los narradores indios tratan de convencer al lector para que se adentre en el núcleo del texto. Un texto puede ser difícil de “romper” como un coco, pero en el interior es dulce y suave, o lo que se conoce como el *nalikerapakam* o el modelo del coco (2003, 5). Tal vez, ésta no sea la mejor analogía para describir lo que pasa exactamente en el interior y exterior de un texto, sin embargo, la noción de que hay algo en el texto como una especie de “contratexto” puede ayudar al lector a decidir cuál es la mejor aproximación a éste. En este sentido, prácticamente cualquier cuento puede contener una interiorización confusa. Sin embargo, en el *Kathāsaritsāgara* la complejidad reside también en reconocer los diferentes niveles que enmarcan una historia<sup>31</sup>. El nombre mismo de la obra revela la cantidad de narraciones que

---

<sup>30</sup> Este tipo de sofisticación incluso puede ser encontrado en los cuentos para niños, los cuales pueden ser leídos por el lector con ideas preconcebidas acerca de la literatura para niños. Muchas veces la simplicidad en la superficie es un elemento bastante útil para interiorizar un final más complejo y significativo (Jain 1981, 13)

<sup>31</sup> El cuento insertado está relacionado con el cuento exterior en una gran variedad de maneras. Entre más inteligente sea el narrador, más complejo será el interior del texto y, a su vez, el marco exterior será más simple. Este tipo de relación dialectal entre los diferentes niveles de narración es una característica de la narrativa india. Uno de los mejores ejemplos de narrador de historias de este tipo es Vālmīki. El poeta no sólo es visto como autor del *Rāmāyaṇa*, que cuenta la historia de Rāma, el príncipe de Ayodhyā, enviado al exilio, donde su esposa Sītā es raptada por Rāvaṇa, con quien se enfrenta en una dura batalla con la ayuda de Sugrīva y Hanumān, y

contiene, y como éstas, al igual que las olas del océano nacen, crecen y descienden con cada movimiento, así también las historias que nos cuenta Somadeva. La historia que he tomado de este inmenso mar de corrientes narrativas es sólo una pequeña muestra de los recursos temporales, estructurales y retóricos de los que se valió el poeta para expresar los temas didácticos y la tradición narrativa que lo precedía.

En la historia que traduje para este trabajo, el narrador es Guṇāḍhya, la forma humana del sirviente Mālyavān del dios Śiva. Esta historia se sitúa casi al final del capítulo VI del libro I, y es relevante porque explica cómo fue que Guṇāḍhya llegó al bosque de los paśāca, estableciendo así el origen mítico de la obra con el texto original, el *Brhatkathā*; pero aún más, es paradójico cómo habiendo abandonado el sánscrito para este momento de la historia, su narración en adelante está en esta lengua.

Entonces se encontraba deambulando por el bosque bajo la forma mortal de Mālyavān, habiendo servido al Rey Sātavāhana bajo el nombre de Guṇāḍhya, y habiendo abandonado, de acuerdo con su voto, el sánscrito y las otras lenguas, con la mente triste había llegado a ver a la habitante de las montañas Vindhya (Durga)<sup>32</sup>.

---

regresa a casa para ser coronado como rey; incluso, en esta versión tan simplificada, la relación simbólica entre Rāma de la dinastía solar y Rāvaṇa, el demonio que camina en la noche, puede complicar nuestra comprensión de la historia, pues dentro de ésta también encontramos la del mismo Vālmīki como cazador y así sucesivamente, aparentemente como un proceso interminable de interiorización. En el *Adhyātma Rāmāyaṇa* es el dios Śiva quien le cuenta la historia de Rāma a su esposa Pārvatī y en la versión malayam la historia completa es contada por un loro. Aquí encontramos un claro paralelismo con el *Kathāsaritsāgara*, pues la historia comienza precisamente con Pārvatī pidiéndole a Śiva que le cuente una historia que nadie conozca. Aunque el objetivo del *Adhyātma Rāmāyaṇa* tiene un objetivo espiritual-filosófico muy específico, no deja de ser llamativo que ambas historias sirven de marco para conseguir un fin en común, a saber, entretener un largo entramado de historias. Sin importar que el *Adhyātma* no tenga una intención narrativa tan ambiciosa como en el caso del *Kathāsaritsāgara*, el diálogo entre el dios y su esposa sí dan pie no sólo a una especie de alegoría inspirada, sino que sigue cumpliendo con la función principal del texto: que todos conozcan la historia completa de la vida de Rāma, así como en el caso del *Kathāsaritsāgara*, que todo el mundo conozca las interminables historias que el dios asceta le narró a su esposa, la hija del Himalaya (Panikkar 2003, 6).

<sup>32</sup>*tataḥ sa martyavapuṣā mālyavān vicaranvane / nāmnā guṇāḍhyaḥ sevītvā sātavāhanabhūpatim saṃskṛtādyāstadagre ca bhāṣāstisraḥ pratijñayā / tyaktvā khinnamanā draṣṭumāyayau vindhyavāsīnīm (Kathāsaritsāgara 1, 6, 1-2).*

Desde el inicio, la estructura de este capítulo es bastante interesante porque Somadeva nos anticipa que Guṇāḍhya se encuentra en una especie de exilio de la civilización, al no poder hablar en la lengua culta ni las lenguas vernáculas y, aunque todo es confuso y se esperaría que comenzara por la historia inmediata que lo llevó ahí, da un retroceso en el pasado hasta el nacimiento de Guṇāḍhya en la Tierra. El proceso lineal que el lector esperaría es más bien una especie de temporalidad cíclica, en el que el final está escrito desde el inicio, y al final de la narración se encuentra cómo comenzó todo. Desde la perspectiva más superficial, éste es el primer nivel de interiorización que encontramos en esta historia: el inicio y el final que se conectan a través de otras historias que cuenta Guṇāḍhya, y que aun siendo historias que suceden en la periferia del núcleo narrativo bien podrían ser los temas de historias completas, incluso de obras de teatro o grandes poemas, por lo que podríamos perder de vista cuál es el objetivo principal de la narración, es decir, cómo Guṇāḍhya conoció al rey Sātavāhana, y específicamente cómo éste alcanzó la erudición, pero aún más, desde una perspectiva más amplia, la intención real de Somadeva es explicar cómo llegó Guṇāḍhya al bosque de los paśāca y de esta manera conectar esta historia con el inicio del capítulo.

Este proceso de interiorización está marcado por tres momentos clave dentro de la historia: el primero de ellos es la escena en el jardín paradisiaco, donde el rey se encontraba jugando con sus esposas y en donde se suscitó el incidente que lo llevó a la depresión; el segundo es la investigación para conocer la razón de la tristeza del soberano y cómo ayudarlo a superarla; y finalmente, la última es la determinación con la que sellan el pacto y los medios de los que se valdrán para llevar a cabo la promesa. El objetivo es claro desde el inicio: hacer al rey Sātavāhana un erudito. Esta progresión que sigue la historia se hace bastante evidente con el cambio del vocabulario, pues Somadeva pasa de un léxico relativo a la lírica a uno

pesimista y negativo. Especialmente el verso 111 está construido completamente en un tono erótico. El poeta hace referencia a los ornamentos que acompañan a las esposas, y cómo sus miembros hermosamente formados quedan visibles por el agua que los ha dejado al descubierto:

Con los rostros, con los ojos de color cobrizo por el colirio corrido, sumergidos sus miembros en las aguas del Ganges, las partes visibles por sus ropas pegadas (al cuerpo)<sup>33</sup>.

Con respecto al tono fatalista que utiliza el poeta, queda mejor representado en el verso 121, en donde el rey está resuelto a conseguir la erudición o definitivamente abandonar la vida:

Reflexionando así: “Mi refugio será la erudición o la muerte”. Afligido por el dolor, su cuerpo abatido cayó sobre la cama<sup>34</sup>.

Después, cuando se ha resuelto conseguir el objetivo a como dé lugar, el tono de los diálogos se vuelve serio, pero al mismo tiempo cómico. Guṇāḍhya se muestra totalmente incrédulo de que Śarvavarmān pueda hacer aprender al rey en tan sólo seis meses, por lo que está dispuesto a dejar de usar el sánscrito, los prácritos y las lenguas vernáculas si acaso lo lograra, a lo que Śarvavarmān responde con algo que, de hacerse realidad, significaría una completa humillación, pero que al mismo tiempo revela su nivel confianza de poder llevarlo a cabo:

Yo abandonaré el sánscrito, los prácritos y las lenguas vernáculas para siempre, estas tres lenguas que deberían existir entre los hombres. Entonces Śarvavarmān dijo: “Si yo no lo logro, llevaré tu sandalia en la cabeza durante doce años”<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> *mukhairdhautāñjanātāmraneṭrairjahnūjalāplutaiḥ / aṅgaiḥsaktāambaravyaktavibhāgaiśca tamaṅganāḥ//* (Kathāsaritsāgara 1, 6, 111).

<sup>34</sup> *pāṇḍityaṃ śaraṇaṃ vā me mṛtyurveti vicintayan / śayanīyaparityaktaḡāraḥ saṃtāpavānabhūt* // (Kathāsaritsāgara 1, 6, 121).

<sup>35</sup> *saṃskṛtaṃ prākṛtaṃ tadvaddēśabhāṣā ca sarvadā / bhāṣātrayamidaṃ tyaktaṃyanmanuṣyeṣu saṃbhavet* // śarvavarmā tato 'vādīna cedevaṃ karomyaham / dvādaśābdānvahāmyeṣa śirasā tava pāduke // (Kathāsaritsāgara 1, 6, 148-9).

Esta apuesta que hacen ambos ministros da un giro burlesco dentro del tono serio que representa tratar un tema tan relevante como es el aprendizaje del sánscrito, pero que deja entre ver la intención amigable del texto; así como el objetivo muy particular del autor, ya que no debemos olvidar que su meta es en gran medida didáctica, y este pasaje especialmente lo demuestra. En un momento de gran tensión y en donde es decisiva una resolución, el dialogo entre Guṇāḍhya y Śarvavarmān es grave y hasta podría parecer con cierto tono de solemnidad, pero el propósito va más allá del mero sentido competitivo sobre quién logrará cumplir su promesa. La interrupción del discurso serio y formal toma una imagen completamente diferente, como recurso didáctico no sólo para hacer más amena la lectura, sino para contrastar ambas apuestas y hacer énfasis en lo que significaría dejar de hablar la lengua culta y las otras dos lenguas: los signos distintivos de educación y sabiduría.

Así, entonces, podemos distinguir dos niveles narrativos; uno macroestructural y uno microestructural. El primero lo encontramos al inicio del capítulo, en donde Somadeva nos anticipa de qué tratará este capítulo, pero primero, inserta una serie de historias con el fin de introducir el personaje que contará toda la obra, es decir, Guṇāḍhya y finalmente encontramos la historia principal que a nivel microestructural abarca elementos que pertenecen exclusivamente a este pequeño universo de cómo el rey Sātavāhana se convierte en sabio. Este proceso de interiorización es, en realidad, sólo una de las múltiples posibilidades que nos ofrece el *Kathāsaritsāgara*, si tomamos en cuenta la gran cantidad de historias que se entretajan a lo largo de toda la obra y el uso de marcadores temporales que nos remiten una y otra vez a los mismos lugares, es decir, sin importar que un evento haya sido narrado al inicio, en medio o al final, siempre podemos encontrar el mismo evento en

algún otro lugar de la historia, siendo narrado por otros personajes que de cierta manera tiene relación con los hechos que en ese momento pueden estar ocurriendo. Como en el caso específico de la historia de Guṇāḍhya y el rey Sātavāhana, no importa en qué extremo de la historia se comience a narrar ambos remiten a su contrario, ya sea éste el principio o el final.

### 5. 3 Temporalidad

Esta secuencia cíclica que se presenta en el *Kathāsaritsāgara* es, de hecho, una de las características más comunes de la narrativa india. La noción de temporalidad en las obras indias es uno de los aspectos a los que particularmente se le ha dado mayor énfasis, no sólo por los textos que han tratado este tema por sí mismo, sino porque es uno de los rasgos que más sobresalen dentro de la producción india. Basta con revisar cualquiera de las épicas o los *Purāṇa* para percatarnos de ello. Las historias que se narran aquí están vigentes en cualquier época y cualquier tiempo, como si siempre hubiesen existido. Los escenarios y los personajes suelen tener una naturaleza dualista, es decir, tienen cavidad en el plano de los mortales, pero también en el plano divino. Ésta última característica no sólo responde al imaginario fantástico indio *per se*, sino a una concepción del tiempo de forma cíclica, en donde todo ha sucedido ya en algún momento y se vuelve a repetir, sin importar quién cuenta la historia o quiénes sean sus protagonistas.

Muy pronto los narradores indios se percataron de la noción relativista de arriba y abajo, adelante y atrás, o izquierda y derecha, posiblemente como resultado de la búsqueda constante de los límites de la mente. No es difícil imaginar que una secuencia lineal en los eventos narrativos habría sido absurda. La narrativa india aparece como un género que constantemente se mueve en un plano de distintos niveles discursivos y a la vez en un plano temporal absoluto, es decir, las categorías de presente, pasado y futuro toman sentido sólo en

relación con la percepción del lector al momento de su enunciación, lo que está relacionado a su vez con una profunda marca psicológica concebida en torno a la ficción. Ésta última entendida como una construcción mental cuyo alcance es ilimitado, en donde la secuencia narrativa es ambivalente y puede representar tanto un progreso como un retroceso. Es evidente que es modelo cíclico está inspirado en la naturaleza; al observar el ciclo del día tras la noche y la noche tras el día, la rotación cíclica perpetua de las estaciones, así como las revoluciones circulares de los cuerpos celestes<sup>36</sup>, ignorando por completo todas las leyes del progreso histórico hechas por el hombre, los pensadores indios asumieron que todos los cuentos se reciclan, incluso como los propios organismos vivos se reciclan perpetuamente en el mundo natural. Notaron que el nacimiento, el crecimiento y la muerte son el orden de la vida, y de ahí la historia de las encarnaciones de Dios, la reaparición de fuerzas demoníacas y ciertamente la vida pública y privada de los seres humanos (Caillois 1963, 3-14).

El elemento mitológico constituye parte esencial dentro de la narrativa india, sólo dentro de este marco es posible apreciar todos los elementos poéticos y retóricos de los que se vale la literatura india. Pannikkar menciona que el poder omnipresente del mito en el arte narrativo de la India debe explicarse en términos de los supuestos compartidos de aquellos que siempre han mostrado una propensión a comprender la tierra, la naturaleza y todos los aspectos de este vasto universo en términos de síntesis, imaginación, un marco mítico integral, donde reina la fantasía y no la lógica (2003, 14). Posiblemente podríamos ejemplificar esta afirmación a través de las religiones, si las consideramos como parte integral de esta forma de concebir la realidad en India: los elementos mitológicos y prodigiosos no

---

<sup>36</sup> Esta alternancia entre el día y la noche forma parte del orden cósmico, el orden divino (*ṛta*), en donde ambas mitades suceden una a la otra, son inmortales y su trayecto es ilimitado, es decir, su periodicidad está enmarcado dentro de un flujo que parece ser eterno. Este proceso de renacimiento y muerte es el orden que rige la vida de los hombres y permea cada aspecto de su vida (González 1988, 26-27).

son sólo el resultado de una vasta tradición narrativa, sino que constituyen la base fenomenológica de la psicología india. Dentro de este marco, tanto los sucesos como la temporalidad y la espacialidad se amoldan a la imaginación, y la secuencia de las narraciones obedece a la lógica de cada universo inmerso, a su vez, en otros universos. El impacto que ha ejercido esta construcción entre lo mitológico y lo fantástico se puede ver en todo tipo de narración en la India; ya sea en el periodo clásico, antiguo, medieval o moderna; y en prácticamente cualquier expresión artística poesía, pintura, música; danza, drama. La propia gramática, en este caso del sánscrito, se inclina a favor de la fantasía y la creación, pues son las personas las que se ajustan a las reglas de la lengua y no viceversa, es decir, es la lengua la que moldea la comprensión de la realidad.

En la historia que forma parte del estudio de este trabajo, el rey Sātavāhana está decidido a alcanzar la erudición y Guṇādhya nos narra en primera persona los sucesos que surgen en torno a esta determinación. Mismos que se desarrollan en uno de los múltiples universos del *Kathāsaritsāgara*. El primer escenario que nos presenta Somadeva lo sitúa en un jardín idílico, semejante al del gran Indra. Como es propio de la narración, el autor utiliza indicadores temporales que sólo nos remiten a un momento en el pasado como en el verso 108, en donde utiliza *kadācit* para situarnos en cualquier otro tiempo que no es el presente. Aunque esto resulta bastante evidente dentro de la narrativa, es importante resaltar el uso de los distintos “tiempos” pasados que utiliza el autor, pues la elección que hace no es de ninguna manera fortuita o al azar. Sabemos que para expresar acciones pasadas podemos utilizar el aoristo, el imperfecto, el perfecto o el participio, casi de manera indiscriminada, así, el poeta, como experto en el arte narrativa, hace gala de su profundo conocimiento de la *consecutio temporum* en sánscrito al utilizar en el primer verso de nuestra historia, es decir,

el verso 108, el imperfecto *adyāsta* que suele ser la forma temporal utilizada por antonomasia para referir cualquier acto en el pasado.

Dentro de este contexto, traduje esta acción como entró, pues efectivamente el rey Sātavāhana se situó dentro del jardín en el que se encontraban las esposas jugando, acto seguido del cual deambuló, *viharat*, un participio presente con valor en el pasado<sup>37</sup>.

La imagen que nos muestra el poeta es bastante sugestiva, si tomamos en cuenta los elementos que rodean el paisaje y los personajes, de los cuales sólo el rey tiene agencia hasta este momento. La secuencia de la narración va seguida ahora por una perífrasis constituida por un participio perfecto, *avatīrṇaḥ*, y un aoristo, *abhūt*, mismo que traduje como una sola acción, descendió<sup>38</sup>, pues en español sería innecesario querer recuperar la perífrasis. En este punto es bastante evidente que sólo he utilizado un pasado simple para traducir las diferentes expresiones en pasado en sánscrito, lo que nos habla de las limitaciones que guarda el horizonte temporal del español con respecto al del sánscrito, y al mismo tiempo nos señala la importancia que tenía la noción de pasado en la producción literaria sánscrita, aunque en la narrativa se hace más visible esta característica, dichas formas las podemos encontrar en prácticamente cualquier género.

En el verso 110, observamos de nuevo dos formas del imperfecto en el mismo verbo, *asiñcat* y *asicyata*, al inicio de cada hemistiquio, un verso brillantemente construido por

<sup>37</sup> Este uso frecuente del presente para referir una acción en el pasado, Speijer explica en su sintaxis del sánscrito que el tiempo presente está prácticamente en todas partes. La noción de presente tiene la mayor elasticidad, por decirlo de alguna manera. Aplica a cualquier esfera del tiempo en la que nosotros mismo estemos en el centro y puede tener tanto un gran marco como uno pequeño según lo requiera. Por lo tanto, los hechos que son representados como suelen suceder siempre y en todas partes son expresados en presente (1998, 243).

<sup>38</sup> *viharansuciraṃ tatra mahendra iva nandane / vāpījale 'vatīrṇo 'bhūtkrīḍituṃ kāmīnīśakhaḥ//*. “Deambuló allí durante largo tiempo, semejante al gran Indra en Nandana y descendió a jugar al estanque el esposo de las amadas” (*Kathāsaritsāgara* 1, 6, 109).

Somadeva. A manera de paralelo, en la primera mitad del verso encontramos el verbo en voz activa y su complemento directo inmediatamente a su lado, además de un complemento instrumental, *asiñcattattatra dayitāḥ karavāribhiḥ*, y en la segunda mitad del verso tenemos el mismo verbo, pero ahora en voz pasiva con el sujeto paciente a lado seguido del complemento agente *asicyata sa tābhiśca*. Éste es el primer verso de la historia en el que la narración puede ser entendida como una acción inacabada, precisamente como solemos concebir el imperfecto en español. Podríamos traducir como “él salpicaba a las esposas con el agua de sus manos” y “él era salpicado por ellas”, respectivamente. Esta acepción temporal se debe al significado léxico del verbo, en el que la acción de salpicar la entendemos como una acción repetitiva y no como una acción puntual precisamente como en los casos anteriores: en donde la acción tenía un sentido pleno, en lo que podríamos considerar como un solo movimiento; entrar, descender. Si bien en el caso de deambular también admite esta acepción repetitiva, dada la influencia de la secuencia temporal de los verbos anteriores difícilmente sería aceptada la expresión ‘deambulaba’ y más aún por el uso del adverbio temporal *suciram*, por largo tiempo, que paradójicamente aun cuando hace alusión a una extensión mayor de la acción no es posible que acompañe a un verbo con una aspectualidad imperfecta, es decir, un copretérito. El uso del pronombre deíctico *tatra* también refuerza esta noción puntual de la acción, lo que hace aún menos posible traducir la oración *viharansuciram tatra* como “deambulaba allí por un largo tiempo”.

La narración continúa describiendo como el rey hizo caer las flores que adornaban a las esposas y aquí aparece por primera vez un verbo en perfecto, *cakre*<sup>39</sup>, lo que nos indica

---

<sup>39</sup> *vidalatpatratilakāḥ sa cakre vanamadhyagāḥ/cyutābharanapuṣpāstā latā vāyuriva priyāḥ //*. “El rey hizo caer las hojas que hacían de ornamentos a sus amadas quienes huyeron al bosque, semejante al viento que hace caer las flores que adornan las enredaderas” (*Kathāsaritsāgara* 1, 6, 112).

que hasta el momento Guṇāḍhya está narrando la historia según como alguien más se la contó, pero en ese punto él aún no forma parte de la narración. Los autores concuerdan con que el perfecto se debe utilizar siempre y cuando la acción en el pasado corresponda a un pasado histórico y no cuando el hablante haya atestiguado él mismo la acción que está narrando<sup>40</sup>. Esta distinción es fundamental en la narrativa, ya que nos brinda información esencial para comprender mejor la distancia temporal y espacial que guardan los personajes con respecto a los hechos que se van suscitando. Como en este caso, sabemos que Guṇāḍhya forma parte de la historia porque al inicio del capítulo VI Somadeva nos anuncia que va a narrar cómo este personaje llegó al bosque de los paśāca, por lo que de ahí en adelante se infiere que todas las aventuras y las acciones en primera persona corresponden a Guṇāḍhya, esto debido a que no vuelve a aparecer su nombre, sino hasta después de muchos pasajes. Así, el uso adecuado de los tiempos resulta imprescindible dentro de la narración de la historia y Somadeva está perfectamente consciente de ello. El estilo del poeta es claro y conciso, no sólo por el lenguaje que utiliza, sino por las construcciones gramaticales que elige. La intención es evidente: su obra no sólo busca recuperar la obra clásica *Brhatkathā* y entretener a la audiencia con un gran mar de historias, su intención es enseñar, pero no lo hace a través de un sinfín de reglas gramaticales al estilo pāṇiniano, sino a través de miles de historias que como las olas cambian a cada segundo y con ello un sin número de posibilidades morfosintácticas. Las narraciones se entrelazan entre la densidad poética y la profundidad

---

<sup>40</sup> Menciona Pāṇini que el perfecto (*lit*) está restringido sólo para aquellos hechos que no han sido presenciados por el hablante, y que los autores generalmente concuerdan con esta práctica (*Aṣṭādhyāyī*. 3, 2, 115). El *Daśakumāracarita* abunda en historias de aventuras, generalmente las mismas personas que las han experimentado son las mismas que las narran; todos los tiempos pasados se emplean de manera indiscriminada, excepto el perfecto. Sin embargo, en la misma obra, si el propio autor está hablando o alguno de los héroes está relatando una fábula de tiempos antiguos, el perfecto aparece lado a lado con los otros pasados (Speijer 1998, 248).

imaginativa; las secuencias temporales avanzan y se detienen en cada verso sólo para deleitarnos con una nueva imagen.

Entre los versos 113 y 115 tiene lugar el malentendido que surgió entre el rey Sātavāhana y su esposa principal, en el que por primera vez cambia el sujeto de la historia ahora ella cansada de los juegos de su esposo se muestra fatigada y utiliza una expresión en aoristo, *klamamabhyagāt*. Esta expresión está compuesta de dos elementos *klamam* y *abhyagāt*. En lugar de utilizar un verbo que propiamente significara fatigarse, Somadeva decide utilizar la raíz *gam* para expresar el tiempo, el modo y el aspecto, pero sin que refleje el significado léxico de la acción, como en el verso 109, donde decidió igualmente utilizar la expresión *avatīrṇo 'abhūt* para referirse a la acción del rey de descender al agua. Es importante notar como en ambos casos, el uso del aoristo parece estar restringido a este tipo de construcciones perifrásticas en donde se utiliza un verbo copulativo y un verbo de movimiento, que podríamos considerar genéricos dada la frecuencia con la que se utilizan.

Más adelante, en el verso 118 volvemos a encontrar la misma construcción de aoristo con la raíz *bhū*, pero esta vez acompañado no sólo de un participio o de un sustantivo como en los casos anteriores, en el verso 109 y 113 respectivamente, sino de ambos, esto es, *lajjākrānto jhagityabhūt*, la cual podríamos traducir como “al instante se vio acometido por la vergüenza”. En este ejemplo tenemos la siguiente construcción:

sustantivo + participio + aoristo  
*lajja            ākrānto    abhūt*

Una vez que la reina puso en evidencia al rey, éste se sintió avergonzado, pues ella era una conocedora del lenguaje y los *śāstras*, por lo que tenía la autoridad para reprenderlo por su ignorancia. El verso completo se muestra a continuación:

*ityuktaḥ sa tayā rājā śabdaśāstravidā nṛpaḥ /parivāre hasatyantarlajjākrānto jhagityabhūt// (Kathāsaritsāgara 1, 6, 118).*

En donde podemos observar que hay tres situaciones que se expresan de manera progresiva; la primera está expresada mediante el verbo *vac*, a través de un participio perfecto pasivo *uktaḥ*, después, tenemos una construcción de locativo absoluto *parivāre hasati* y finalmente aparece la perífrasis con el aoristo *lajjākrānto abhūt*. Mientras que, en los versos anteriores, el aoristo aparecía sólo después de otra acción, en este ejemplo encontramos una construcción más compleja, dado la implicación de más eventos, es decir, ocurren tres acciones de manera consecutiva: la reina habló *ityuktaḥ tayā*, quienes estaban alrededor se rieron *parivāre hasati* y finalmente el rey se sintió avergonzado *lajjākrānto jhagityabhūt*. En este caso el uso de una perífrasis con un participio pasado y un aoristo resultaba totalmente indispensable, el poeta podría haber utilizado sólo la expresión *lajjākrānto* para referirse al hecho de que el rey se avergonzó, pero resultaba mucho más preciso utilizar un aoristo para enfatizar el hecho de que acababa de suceder. Esta característica parece ser una reminiscencia del uso védico del aoristo, pues en época clásica se solía utilizar de manera indistinta entre un perfecto o un imperfecto<sup>41</sup>. Al respecto, Speijer asegura que cuando se quiere señalar el pasado real, las acciones en pasado son actos recientes que no han perdido su actualidad al momento de ser relatados, el aoristo se utiliza a la par que los participios en *tavat* y *ta*, pero

<sup>41</sup>Lanman menciona que casi la mitad de las raíces que aparecen el *Ṛgveda* son formas del aoristo que se utilizan precisamente con esta connotación temporal, acciones que corresponden a un pasado “real”, como una especie de pasado que se puede comprobar (1884, 85).

no con el imperfecto o el perfecto (1998, 252). Este ejemplo coincide con esta afirmación: además de que el uso del aoristo denota una acción que acaba de suceder con respecto a las otras acciones, no se utiliza entre formas finitas del pasado, es decir, perfecto o imperfecto.

La relación que guardan las formas temporales con el desarrollo de la historia muestra el cuidado y la pericia de Somadeva en la construcción de su narrativa. El episodio anterior es particularmente importante porque en este punto el giro de la trama no sólo es marcado por los acontecimientos prodigiosos que tienen lugar en la historia, sino que se hace tangible el cambio de la narración con el uso de las formas verbales, lo que coincide con la división de los tres momentos más importantes dentro de la historia y que marcan el proceso de interiorización. La última forma en aoristo que aparece en esta parte de la historia es en el verso 121, donde el rey está resuelto a salir de su ignorancia o morir, pero al mismo tiempo se sumerge en una profunda depresión:

*pāṇḍityaṃ śaraṇaṃ vā me mṛtyurveti vicintayan / śayanīyaparityaktagātraḥ  
saṃtāpavānabhūt // (Kathāsaritsāgara 1, 6, 121).*

Una vez más encontramos el uso del aoristo con la raíz *bhū*. Al igual que en el ejemplo anterior, el uso del aoristo está relacionado con un estado y por ello se podía justificar perfectamente el uso un verbo copulativo, sin embargo, en los ejemplos anteriores bien se podrían haber utilizado formas finitas de las acciones que se querían expresar, descender y fatigarse. Y más aún es interesante que sólo con el aoristo se utilizaran estas perífrasis formadas con participios y sustantivos. Esto nos podría estar hablando de que, para este momento, eran pocas las formas del aoristo que aún se utilizaban dentro de la literatura y, como suele suceder, sólo las formas de los verbos que hacen las veces de auxiliares habían sobrevivido. Con esta afirmación no quiero insinuar que Somadeva no tuviera conocimiento

del paradigma completo de los verbos, sino más bien habla de un estilo particular de la narrativa que, como es propio del género, la secuencia lógica temporal puede resultar mucho más importante que propiamente los elementos léxicos o semánticos. En la primera parte de la historia, los acontecimientos que tuvieron lugar entre el rey Sātavāhana y su esposa principal son el eje sobre el que se desarrollarán los siguientes eventos, y principalmente el estado anímico del rey, por ello no debería resultar extraño el uso frecuente del verbo *bhū*. Así, cuando la historia toma como principales actores a Guṇāḍhya y a Śarvavarmān, el énfasis recae en las acciones que toman para investigar el porqué del estado del soberano y cómo reconfortarlo.

#### **5.4 Discurso directo, el uso de la partícula *iti***

Uno de los recursos narrativos más prolíficos en el *Kathāsaritsāgara* es el uso del discurso directo. La construcción de la historia entre el autor, el personaje que narra sus propias aventuras y la constante intervención de distintos personajes obliga al poeta a hacer uso frecuente del discurso directo utilizando la partícula *iti*.

Un tipo especial de subordinación es la construcción indirecta, representando palabras pronunciadas o reflejos hechos por otro, no en la forma que originalmente tenían, sino transformadas de acuerdo con el punto de vista del hablante. Este modo de citar el discurso o el pensamiento de otro, aunque no es completamente desconocido en sánscrito, no es idiomático. Por regla general, el hablante de sánscrito se vale de la construcción directa, es decir, no cambia la forma externa de las palabras e ideas citadas, sino que las reproduce sin alterarlas, tal y como las plantearon sus autores (Macdonell 1974, 167).

*Iti* es propiamente un adverbio demostrativo que podríamos entender como “así” o “de esta manera”, y por ello es un sinónimo de *ittham* y *evam*<sup>42</sup>. En el siguiente ejemplo se utiliza con un sentido puramente demostrativo:

*vānaro 'pi tiṣṭhati yathā bhavāniti*

El mono permanece de pie, así como tú. (*Pañcatantra* 3, 27).

También podemos encontrar *iti* con este mismo sentido deíctico al final de una composición, como se muestra a continuación:

*Iti śākuntale prathamo 'ṅkaḥ*

Aquí termina el primer acto de Śākuntala (*Abhijñānaśākuntalam* 1, 32)

La construcción del discurso directo no sólo es necesaria cuando se cita algo dicho o escrito, sino que también es propio del sánscrito utilizar esta partícula cuando se utilizan verbos como conocer, pensar, creer, reflexionar, dudar, alegrarse, preguntarse, etc., para exponer el hecho que actúa como causa o motivo de tal expresión.

La construcción directa puede preceder al predicado principal, así como seguirlo. En el último caso, las conjunciones relativas *yat* o *yathā* pueden introducirlo, pero su carácter directo permanece inalterado por ellas. Por esta razón, incluso cuando se usa *yat* o *tathā*, se puede conservar *iti*. Como regla general, en prosa *iti* se pone inmediatamente después de la construcción directa; sin embargo, algunas veces, se prefiere algún otro orden, especialmente en poesía por cuestiones métricas (Whitney 1969, 214).

---

<sup>42</sup> *Iti* tiene su correspondencia latina *ita*, que prácticamente tiene el mismo significado (Spiejer 1884, 225).

Aunque *iti* es la partícula más común para expresar la construcción directa, de ninguna manera es indispensable. Otros demostrativos, como *evam*, *ittham*; los pronombres *seṣa*, *ayam*, *idaśa* también pueden servir a estos propósitos<sup>43</sup>. Nada tampoco prohíbe citar sin utilizar ningún demostrativo en absoluto.

*svāmyevaṃ vadati cirāt dṛśyate*

Mi maestro dijo: “Hace tiempo desde que te ví”.

Frecuentemente los verbos de hablar, conocer, pensar, etc., no aparecerán, sino que *iti* solo indique la construcción directa. En este caso, *iti* es de gran importancia para el sentido adecuado de la oración, y se puede leer de diferentes maneras, de acuerdo con la relación que existe entre la acción principal y el contenido que sea insertado dentro de la construcción de discurso directo. Por ejemplo, si algo sucedió como resultado de otra acción que lo motivó, entonces, *iti* puede ser entendido como porque, debido a, por lo tanto, por esta razón. En algunas ocasiones, la construcción directa puede llegar a expresar algo que se debe de hacer y por lo tanto *iti* se debe entender como “para que” (Speijer 1998, 387).

Debido a que *iti* introduce o pretende introducir el diálogo o el pensamiento de alguien más, es decir, la construcción directa, la cual se distingue por el contexto principal, ésta es una oración o un complejo de oraciones. Incluso, estas oraciones no siempre están completas, sino que algunas veces son elípticas y, de hecho, pueden consistir en una sola palabra. Cuando se trata de un sustantivo, éste se encuentra en nominativo.

*Tāṃ... tarkayāmāsa bhaimīti*

Ella pensó [que ella era] la hija de Bhima

<sup>43</sup> El pleonasma *ityevaṃ*, *ityeṣa* es frecuente en la obra (*Kathāsaritsāgara* 1, 6, 35 y 50).

Hay una predilección por utilizar el nominativo con *iti* para expresar el predicado del objeto de los verbos de llamar, arreglar, considerar, esperar, etc. Algunas formas verbales como *manye*, pensar, *jñāne*, saber, *śaṅke*, suponer, *āśaṃse*, confiar, *paśya*, mirar, frecuentemente no tienen influencia en lo absoluto en la oración cuando se pone en medio, como se muestra a continuación:

*Suptā jñāne striyā svapne kayāpyuktāsmi divyayā*

Una mujer celestial, me parece, me habló cuando dormía (*Kathāsaritsāgara* 1, 25, 166).

Estos son algunos de los usos más recurrentes de la partícula discursiva *iti*. Ahora veamos algunos de los ejemplos más sobresalientes dentro de la historia que se está analizando en este trabajo. Como ya mencioné, dada la estructura narrativa de este fragmento, frecuentemente los diálogos son citados por distintos personajes, principalmente por Guṇāḍhya, quien es el que está narrando la historia en primera persona, sin embargo, dentro de esa narración, otros personajes también citan lo que diferentes personajes han expresado. Así, entonces, constantemente encontramos construcciones con *iti* y diferentes formas verbales que significan hablar o decir como *ukta*, *abravīt*, *abhāṣata*, *āhuḥ*, etc., no obstante, llama la atención algunos usos de *iti* que no necesariamente sigue las construcciones canónicas. Por ejemplo, en el verso 122, después de que el rey cayera triste y deprimido por la humillación que sufrió, quienes lo rodeaban se encontraban desconcertados y se preguntaban qué era lo que sucedía, pero Somadeva no utilizó propiamente un verbo para expresar esto, sino que optó por utilizar simplemente *iti* y un pronombre interrogativo, como se muestra a continuación:

*akasmādatha rājñastāṃ dr̥ṣṭvāvasthāṃ tathāvidhām / kimetaditi saṃbhrāntaḥ sarvaḥ parijano 'bhavat //*

Así, al ver tal condición repentina del rey, todos los cortesanos, desconcertados, se preguntaban qué sucedía. (*Kathāsaritsāgara* 1, 6, 122).

Esta construcción es bastante ilustrativa con respecto a los diferentes usos de *iti*, ya que dada su naturaleza para introducir ideas o discursos parece que es más que suficiente expresar la duda con el pronombre interrogativo *kim* seguido de *iti*. También es importante notar de nuevo el uso de la raíz *bhū* al final del verso que, a diferencia de los usos que mencioné anteriormente, esta vez no es utilizado como un auxiliar, sino que posee un significado léxico que cobra sentido en conjunto con *kim* e *iti*.

Posteriormente, en el verso 124, de nuevo encontramos *iti*, pero esta vez acompañado del verbo *ālocya*:

*asmin kāle na ca svastho rājetyālocya tatkṣaṇam / āvābhyāṃ rājahaṃsākhyā āhūto rājaceṭakaḥ //*

Después de ver que el rey no estaba saludable en ese momento, nosotros dos llamamos a un sirviente del rey conocido como Rājahaṃsa. (*Kathāsaritsāgara* 1, 6, 124).

Primero, es interesante resaltar el hecho de que por primera vez aparece un verbo diferente a decir o hablar. Esta forma absoluta del verbo *loc* con *iti* nos indica que, aunque usualmente *iti* se utiliza para introducir el discurso de lo que alguien más dijo, también se utiliza con verbos de percepción; en este caso con un verbo que significa mira u observar, lo que en realidad no resulta ajeno, puesto que uno de los principios fundamentales dentro de los procesos cognitivos en las tradiciones indias es el hecho que el conocimiento está

intrínsecamente relacionado con la vista, pues si se conoce algo es porque antes se ha contemplado (Wayman 1984, 155)<sup>44</sup>.

Dentro del discurso que sigue la narración de Guṇāḍhya, se encuentra el discurso insertado de uno de los sirvientes del rey, Rājahaṃsa, quien es interrogado por Guṇāḍhya y Śarvavarmān acerca del malestar del rey y cuál cree que sea la causa, a lo que el sirviente responde lo siguiente:

viṣṇuśaktiduhitrā ca mithyāpaṇḍitayā tayā / vilakṣīkṛta ityāhurdevyo 'nyāḥ  
kopanirbharam // 126

Muy enojadas, las otras reinas, dijeron que fue avergonzado por la sabionda hija de Viṣṇuśakti” (*Kathāsaritsāgara* 1, 6, 126).

En este verso, encontramos la construcción canónica del discurso directo, esto es, *iti* más un verbo que significa decir, *āhuḥ*, aquí Somadeva no prescindió de ningún elemento como en casos anteriores, ya fuese de la partícula o del verbo, porque aquí era fundamental que se entendiese de quienes estaba hablando el sirviente. Además, hay que resaltar que en el verso anterior cuando el sirviente comienza a hablar, el poeta no utiliza *iti*, sino un simple demostrativo *idam*<sup>45</sup>, esto con la clara finalidad de no abusar de la partícula discursiva. Este uso indistinto de *iti* e *idam* nos confirma el valor demostrativo que advierten los gramáticos.

En el siguiente ejemplo, se puede observar cómo el uso de *iti* sería suficiente para saber que se trata de discurso directo, es decir, se podría haber omitido el verbo, en este caso

<sup>44</sup> Esta concepción guarda un paralelismo muy claro con el verbo οἶδα en griego, cuya forma es un perfecto del verbo ὁράω que significa ver, pero con valor de presente, es decir, yo sé (se conoce algo porque ya se ha visto), que a su vez se relaciona con el verbo latino *video* (Berenguer 1993, 124).

<sup>45</sup> *śarīravārtāṃ bhūpasya sa ca pṛṣṭo 'bravīdidam / nedṛṣo durmanāḥ pūrvam dṛṣṭo devaḥ kadācana //* Y cuestionado por la condición física del protector de la tierra, **dijo lo siguiente**: “En ningún momento se había visto a su majestad en tal estado de pesar. (*Kathāsaritsāgara* 1, 6, 125).

*acintayam*, no obstante, el narrador menciona a dos personajes; él, Guṇāḍhya, y Śarvavarmān, por lo que no habría sido posible prescindir del verbo para especificar quien había pensado lo siguiente. Con esto, el poeta nos demuestra que la estructura que sigue su narración está cuidadosamente diseñada para no caer en ambigüedades, y que el hilo conductor de la narración sea perfectamente claro para el lector.

*etattasya mukhācchrutvā rājaceṭasya durmanāḥ / śarvavarmadvitīyo 'haṃ  
saṃśayādityacintayam //*

Después de escuchar esto de la boca de este sirviente real, apesadumbrados tanto Śarvavarma como yo, y motivado por la duda me quedé pensando así... (*Kathāsaritsāgara* 1, 6, 127).

Si bien esta construcción de *iti* es un ejemplo de su uso canónico, con un verbo de pensamiento, también demuestra lo productivo y útil que es en el género narrativo, un recurso que Somadeva sabe explotar perfectamente.

Finalmente, en el último ejemplo, a diferencia del verso anterior el uso de *iti* hace que la oración se simplifica en su grado máximo, como se muestra a continuación:

*ahaṃ jānāmi rājño 'sya manyurmaurkhyānutāpataḥ / mūrkho 'ham iti pāṇḍityaṃ  
sadaivāyaṃ hi vāñchati //*

“Sé que el enojo del rey proviene de su remordimiento por su estupidez; aquel que piensa ‘soy estúpido’, continuamente busca la erudición” (*Kathāsaritsāgara* 1, 6, 131).

Dentro del diálogo enunciado por Śarvavarmān, hay además otra oración impersonal igualmente enmarcada por *iti*, *mūrkho 'ham iti*, el contexto obliga a entender esta oración como relativa ya que hay un verbo principal *vāñchati*. La secuencia narrativa le exige al poeta

utilizar de nuevo esta partícula con la que está implícito el verbo, en este caso en particular yo lo traduje como pensar, sin embargo, también habría sido posible “decir”.

La narrativa que nos ofrece el poeta cachemiro es amena y didáctica con un estilo sencillo y bien cuidado, pero al mismo tiempo también exige la atención plena del lector, para no perder en ningún momento la secuencia de las olas narrativas. La influencia de otras grandes obras narrativas se puede advertir de inmediato en el *Kathāsaritsāgara*, no obstante, Somadeva logra imprimir en cada una de sus historias su sello personal. La interiorización o relato enmarcado se hace presente en cada momento con nuevos personajes y nuevas aventuras, y se corre el riesgo de perderse entre todas las historias, sin embargo, un uso cuidadoso del léxico, los marcadores discursivos y la secuencia temporal guían al lector siempre entre el mar de narraciones.

Somadeva está consciente de la complejidad de las estructuras narrativas que está creando, y a pesar de que muchas veces hay saltos importantes entre los tópicos que trata cada historia, nunca pierde de vista el lector para el que está dirigido su obra: un público ávido de historias, pero también conocedores del sánscrito.

## 6. Traducción: Cómo el rey Sātavāhana alcanzó la erudición

ततः कदाचिद्दध्यास्त वसन्तसमयोत्सवे । देवीकृतं तदुद्यानं स राजा सातवाहनः

*tataḥ kadācidadhyāsta vasantasamayotsave/devīkṛtaṃ tadudyānaṃ sa rājā sātavāhanaḥ//*

108

En cierta ocasión, durante el festival de la primavera<sup>46</sup>, el rey Sātavāhana entró al jardín hecho por la diosa<sup>47</sup>,

विहरन्सुचिरं तत्र महेन्द्र इव नन्दने । वापीजलेऽवतीर्णोऽभूत्क्रीडितुं कामिनीसखः

*viharansuciraṃ tatra mahendra iva<sup>48</sup> nandane / vāpījale 'vatīrṇo 'bhūtkrīdituṃ kāmīnīsakhaḥ//109*

deambuló allí durante largo tiempo, semejante al gran Indra en Nandana<sup>49</sup> y descendió a jugar al estanque el esposo de las amadas.

<sup>46</sup>El festival de la primavera sitúa la escena inmediatamente dentro de la lírica, ya que en esta estación se manifiestan todos los elementos relativos al encuentro entre los amantes, como bien se describe en las próximas líneas. El estanque, las flores, las mujeres de bellas formas completan todo el escenario idílico (Paniker 2003, 116)

<sup>47</sup>*devīkṛtaṃ* hace referencia la diosa Durgā. En la historia previa a este relato, Guṇādhyā narra que cuando recién había llegado a la corte del rey Sātavāhana, se encontró con un jardín esplendoroso, sólo comparado con el jardín del dios Indra, Nandana. Éste había sido construido junto con un templo por un devoto de la diosa que habita las montañas Vindhya.

*kadācitkautukādbhrāmyansvairam godāvarītaḥ / devīkṛtiriti khyātamudyānaṃ dr̥ṣṭavānaḥ // taccātiramyamālokya kṣitisthamiva nandanam / udyānapālah pr̥ṣṭo 'bhūnmayā tatra tadāgamam // (Kathāsaritsāgara 1. 6. 72-73).*

*atha khedādgr̥ham tyaktvā virakto jīvitaṃ prati / bhrāntvā tīrthānyahaṃ draṣṭumagacchaṃ vindhyavāsīnīm // (Kathāsaritsāgara 1. 6. 78).*

<sup>48</sup>Figura retórica *upama*, simil. Un símil, para usar la terminología formal de la poética india, es una afirmación sobre dos términos (*upameya*, *upamāna* 'sujeto y objeto de comparación') que comparten una propiedad común (*sādhāraṇadharmā 'tertium'*) y se expresa mediante el uso de alguna partícula adverbial que indica semejanza 'como' (Gerow 1971, 14).

<sup>49</sup>Indra, el dios del éter y del día, de los cielos visibles y del firmamento, el rey de los genios buenos, el señor de las nubes, de las lluvias, del rayo, tiene por padre a Kaciapa y por madre a Aditi. Habita en el aire, o bien sobre el monte Meru, o en medio de un brillante paraíso, llamado con su nombre Indraloka. No hay objeto igual a la hermosura de su villa aérea Amravati, de su palacio Vedjaganta o de su jardín Nandana (Carrasco 1864,

**असिञ्चत्तत्र दयिताः सहेलं करवारिभिः । असिच्यत स ताभिश्च वशाभिरिव वारणः**

*asiñcattatra dayitāḥ sahelam karavāribhiḥ/asicyata sa tābhiśca vaśābhiriva vāraṇaḥ// 110*

Allí salpicó juguetonamente a sus esposas con agua de sus manos y ellas lo salpicaron, semejante a un elefante (que es salpicado) por sus congéneres femeninas.

**मुखैर्धौताञ्जनाताम्रनेत्रैर्जहुजलापुतैः । अङ्गैः सक्ताम्बरव्यक्तविभागैश्च तमङ्गनाः ।**

*mukhairdhautāñjanātāmranetrairjahnujalāputaiḥ/aṅgaiḥsaktāambaravyaktavibhāgaiśca tamaṅganāḥ// 111*

Sumergidos sus miembros en las aguas del Ganges dejaron visibles sus formas al quedar sus ropas pegadas (al cuerpo), con los rostros y los ojos manchados por de color cobrizo del colirio corrido.

**विदलत्पत्रतिलकाः स चक्रे वनमध्यगाः । च्युताभरणपुष्पास्ता लता वायुरिव प्रियाः**

*vidalatpatratilakāḥ sa cakre vanamadhyagāḥ/cyutābharanapuspāstā latā vāyuriva priyāḥ// 112*

El rey hizo caer las hojas que hacían de ornamentos a sus amadas quienes huyeron al bosque, semejante al viento que hace caer las flores que adornan las enredaderas.

**अथैका तस्य महिषी राज्ञः स्तनभरालसा । शिरीषसुकुमाराङ्गी क्रीडन्ती क्लममभ्यगात् ॥**

*Athaikā tasya mahiṣī rājñaḥ stanabharālasā/ śirīṣasukumārāṅgī krīḍantī klamamabhygāt //113*

177). A lo largo de toda la obra, Indra aparece como referente de la majestuosidad de los palacios y las cortes que rodean a los reyes. En este caso, en específico, en comparación con la corte del rey Sātavāhana.

Entonces la consorte principal del rey, agotada por el peso de sus pechos, con sus miembros tan delicados como las flores del árbol śiriṣa/ de la acacia, se fatigó mientras jugaba.

**सा जलैरभिषिञ्चन्तं राजानमसहा सती । अब्रवीन्मोदकैर्देव परिताडय मामिति ॥**

*sā jalairabhiṣiñcantam rājānamasahā satī / abravīnmodakairdeva paritāḍaya māmīti //114*

Ya estando impaciente le dijo al rey que [las] seguía salpicando: “Alteza, no me golpees con el agua”

**तच्छ्रुत्वा मोदकानराजा द्रुतमानाययद्वहून् । ततो विहस्य सा राज्ञी पुनरेवमभाषत ॥**

*tacchrutvā modakān rājā drutam ānāyayad bahūn / tato vihasya sā rājñī punar evam abhāṣata // 115*

Y tras escuchar esto, el rey mandó a traer muchos dulces rápidamente<sup>50</sup>. Riéndose de esto, la reina dijo lo siguiente:

**राजन्नवसरः कोऽत्र मोदकानां जलान्तरे । उदकैः सिञ्च मा त्वं मामित्युक्तं हि मया तव ॥**

*rājannavasaraḥ ko 'tra modakānām jalāntare / udakaiḥ siñca mā tvaṁ māmityuktaṁ hi mayā tava // 116*

“Rey, ¿Qué sentido tienen los dulces aquí en el agua? Lo que te dije fue esto: “Tú con el agua no me salpiques”

**संधिमात्रं न जानासि माशब्दोदकशब्दयोः । न च प्रकरणं वेत्सि मूर्खस्त्वं कथमीदृशः ॥**

<sup>50</sup>La frase que el rey entendió fue *modakān deva paritāḍaya mām*, por ello mandó a traer los dulces, sin embargo, si el rey hubiese sido más astuto se habría percatado de que no sólo no tienen sentido los dulces en el agua, sino que la valencia del verbo *paritāḍ* exige una construcción con instrumental y no en acusativo (Speijer1998, 56).

saṃdhi-mātraṃ na jānāsi māśabdodakaśabdayoḥ /na ca prakaraṇaṃ vetsi mūrkhastvaṃ  
kathamīdrśaḥ //117

Ni si quiera conoces el *sandhi* entre las palabras “no” y “agua”. Ni tampoco entiendes su explicación, ¿Por qué eres tan tonto?<sup>51</sup>

**इत्युक्तः स तया राज्ञा शब्दशास्त्रविदा नृपः । परिवारे हसत्यन्तर्लज्जाक्रान्तो ज्हागित्यभूत् ॥**

*ityuktaḥ sa tayā rājā śabdaśāstravidā nṛpaḥ /parivāre hasatyantarlajjākṛānto jhagityabhūt*  
<sup>52</sup>// 118

Cuando ella, una conocedora del lenguaje y los *śāstra*, dijo esto todos alrededor se rieron y al instante el rey se vio acometido en su interior por la vergüenza.

**परित्यक्तजलक्रीडो वीतदर्पश्च तत्क्षणम् । जातावमानो निर्लक्षः प्राविशन्निजमन्दिरम् ॥**

*parityaktajalakrīḍo vītadarpaśca tatkṣaṇam /jātāvamāno nirlakṣaḥ prāviśannijamandiram*  
// 119

En ese mismo instante, dejó de jugar con el agua, desvanecido su orgullo, deshonrado e insignificante se dirigió a sus propias habitaciones.

<sup>51</sup>La frase que utilizó la reina fue <modakair, deva, paritādaya mām> que significa “Alteza, no me golpees con el agua”, pero originalmente la expresión era <mā udakaiḥ>, sin embargo, por el *sandhi* <mā udakaiḥ> se convirtió en <modakair> (no con agua), pero el rey entendió <modakān> que significa, dulces. Y de pronto, el rey comenzó a arrojar dulces porque entendió <modakān, deva, paritādaya mām> que podríamos entender como “señor, golpéame con dulces”, lo cual evidentemente no tenía sentido para la reina, pero de inmediato comprendió por qué lo hacía. Esto es: el rey no había entendido que de la unión de vocal la <ā> de la palabra <mā> seguida de la <u> de la palabra <udakaiḥ> se forma una <o> que da como resultado el sonido <modakair>. Sin embargo, el rey confundió esta mezcla de dos palabras por una sola <modakān>, que efectivamente significa “dulces”. Muy posiblemente esta confusión nos habla de la dificultad que representaba aprender correctamente las reglas de *sandhi*, aún entre la clase educada.

<sup>52</sup> La palabra *jhagiti* no aparece en el diccionario de Pujol ni en el de Monier-Williams sólo aparece *jhātiti*, que indica que algo sucedió súbitamente.

ततश्चिन्तापरो मुह्यन्नाहारादिपराङ्मुखः । चित्रस्थ इव पृष्ठोऽपि नैव किञ्चिद्भाषत ॥

*tataścintāparo muhyannāharādiparāṅmukhaḥ /citrastha iva pṛṣṭho 'pi naiva kiñcidabhāṣata*

// 120

Así, sumido en sus pensamientos, desconcertado, dio la espalda a la comida y a las demás cosas; como si estuviese en una pintura, aunque le hacían preguntas, no respondía a nadie.

पाण्डित्यं शरणं वा मे मृत्युर्वेति विचिन्तयन् । शयनीयपरित्यक्तगात्रः संतापवानभूत् ॥

*pāṇḍityaṃ śaraṇaṃ vā me mṛtyurveti vicintayan / śayanīyaparityaktaḡātraḥ*

*saṃtāpavānabhūt // 121*

Reflexionando así: “Mi refugio o será la erudición o será la muerte”. Afligido por el dolor, su cuerpo abatido cayó sobre la cama.

अकस्मादथ राज्ञस्तां दृष्ट्वावस्थां तथाविधाम् । किमेतदिति संभ्रान्तः सर्वः परिजनोऽभवत् ॥

*akasmādatha rājñastāṃ dṛṣṭvāvasthāṃ tathāvidhām / kimetaditi saṃbhrāntaḥ sarvaḥ*

*parijano 'bhavat // 122*

Así, al ver tal condición repentina del rey, todos los cortesanos, desconcertados, se preguntaban qué sucedía.

ततोऽहं शर्ववर्मा च ज्ञातवन्तौ क्रमेण ताम् । अत्रान्तरे स च प्रायः पर्यहीयत वासरः ॥

*tato 'haṃ śarvavarmā ca jñātavantau krameṇa tām / atrāntare sa ca prāyaḥ paryahīyata*

*vāsaraḥ // 123*

Mientras tanto, el día ya casi había declinado y eventualmente Śarvavarmān y yo comprendimos.

**अस्मिन्काले न च स्वस्थो राजेत्यालोच्य तत्क्षणम् । आवाभ्यां राजहंसाख्य आहूतो राजचेटकः ॥**

*asminkāle na ca svastho rājetyālocya tatkṣaṇam / āvābhyāṃ rājahaṃsākhyā āhūto rājaceṭakaḥ // 124*

Después de ver que el rey no estaba saludable en ese momento, nosotros dos llamamos a un sirviente del rey conocido como Rājahaṃsa.

**शरीरवार्ता भूपस्य स च पृष्ठोऽब्रवीदिदम् । नेदृशो दुर्मनाः पूर्वं दृष्टो देवः कदाचन ॥**

*śarīravārtāṃ bhūpasya sa ca pṛṣṭho 'bravīdidam / nedṛśo durmanāḥ pūrvam drṣṭo devaḥ kadācana // 125*

Y cuestionado por la condición física del protector de la tierra, dijo lo siguiente: “En ningún momento se había visto a su majestad en tal estado de pesar.

**विष्णुशक्तिदुहित्रा च मिथ्यापण्डितया तया । विलक्षीकृत इत्याहुर्देव्योऽन्याः कोपनिर्भरम् ॥**

*viṣṇuśaktiduhitrā ca mithyāpaṇḍitayā tayā / vilakṣīkrta ityāhurdevyo 'nyāḥ kopanirbharam // 126*

Muy enojadas, las otras reinas, dijeron que fue avergonzado por la sabionda hija de Viṣṇuśakti”.

**एतत्तस्य मुखाच्छ्रुत्वा राजचेटस्य दुर्मनाः । शर्ववर्मद्वितीयोऽहं संशयादित्यचिन्तयम् ॥**

*etattasya mukhācchrutvā rājaceṭasya durmanāḥ / śarvavarmadvitīyo 'haṃ  
saṃśayādityacintayam // 127*

Después de escuchar esto de la boca de este sirviente real, apesadumbrados tanto

Śarvavarmān como yo, y motivado por la duda me quedé pensando así<sup>53</sup>:

**व्याधिर्यदि भवेद्राज्ञः प्रविशेयुश्चिकित्सकाः । आधिर्वा यदि तत्रास्य कारणं नोपलभ्यते ॥**

*vyādhiryadi bhavedrājñāḥ praviśeyuścikitsakāḥ /ādhirvā yadi tatrāsya kāraṇaṃ  
nopalabhyate // 128*

“Si el rey estuviese enfermo, los médicos deberían tratarlo, pero, si se tratase de una aflicción mental<sup>54</sup> no puede establecerse la causa”.

**नास्त्येव हि विपक्षोऽस्य राज्ये निहतकण्टके । अनुरक्ताः प्रजाश्चैता न हानिः परिदृश्यते ॥**

*nāstyeva hi vipakṣo 'sya rājye nihatakaṅṭake / anuraktāḥ prajāścāitā na hāniḥ paridrśyate  
//129*

<sup>53</sup> En este verso, me pareció importante resaltar el matiz de pronombre demostrativo que también tiene *iti*. En mi traducción traduzco *iti* como “así”, sin embargo, lo pude haber omitido perfectamente, incluso en sánscrito también el poeta habría podido prescindir de este marcador discursivo. Aún, cuando frecuentemente *iti* se utiliza con verbos para expresar una idea o un pensamiento, en la traducción muchas veces no se ve reflejado su empleo y, aunque posiblemente no sea necesario, en este verso creo que vale la pena resaltar el uso de la partícula discursiva para enfatizar las diferentes construcciones de discurso directo que utiliza Somadeva. considero que en este fragmento y, en general, en toda la obra el *iti* es sumamente valioso porque refleja en gran medida el uso del sánscrito en un ámbito cotidiano más cercano a lo que pudo haber sido el sánscrito hablado. El registro de la lengua en el *Kathāsaritsāgara* no es homogéneo, constantemente toma diferentes formas según el episodio del que se trate, como lo pudimos apreciar en los primeros versos el texto, en donde el escenario erapropicio para la narrativa lírica.

<sup>54</sup> Traduje *ādhi* por aflicción mental porque por sí misma esta palabra designa ansia, preocupación, pero cuando se confronta con la raíz *ādhyai*, ésta última refiere un estado mental (Pujol 2019, 149-50). Además, me pareció más pertinente resaltar de qué naturaleza era la aflicción porque en la primera parte del verso ya habla de una enfermedad (*vyādhi*) que, aunque en ciertos contextos hace referencia a la dispersión mental, su primera acepción es simplemente enfermedad, acompañada también por el hecho de que menciona a los *cikitsakāḥ* (Pujol 2019, 1025).

“En verdad, él no tiene enemigos en el reino donde los adversarios han sido aniquilados. Sus súbditos son amorosos, no se percibe ningún daño”.

**तत्कस्मादेष खेदः स्यादीदृशः सहसा प्रभोः । एवं विचिन्तिते धीमाञ्शर्वमेदमब्रवीत् ॥**

*tatkasmād eṣa khedaḥ syād īdṛśaḥ sahasa prabhoḥ / evaṃ vicintite dhīmāñ śarvavarmedam  
abravīt //130*

“¿De dónde podría venir esta pena repentina del soberano?” tras considerar esto, el sabio Śarvavarmān dijo lo siguiente:

**अहं जानामि राज्ञोऽस्य मन्युर्मौर्ख्यानुतापतः । मूर्खोऽहमिति पाण्डित्यं सदैवायं हि वाञ्छति ॥**

*ahaṃ jānāmi rājño 'sya manyurmaurkhyānutāpataḥ / mūrkho 'ham iti pāṇḍityaṃ<sup>55</sup>  
sadaivāyaṃ hi vāñchati //131*

“Sé que el enojo del rey proviene de su remordimiento por su estupidez; aquel que piensa “soy estúpido”, continuamente busca la erudición”.

**उपलब्धो मया चैष पूर्वमेव तदाशयः । राज्यावमानितश्चाद्य तन्नमित्तमिति श्रुतम् ॥**

*upalabdho mayā caiṣa pūrvam eva tadāśayaḥ / rājñyāvamānitaś cādyā tannimittam iti  
śrutam // 132*

<sup>55</sup> Es importante resaltar el uso del término *pāṇḍityaṃ*, ya que el sabio Śarvavarmān pudo haber utilizado algún otro sustantivo para referirse al conocimiento como *vijñāna* o simplemente utilizar un verbo que significara aprender como *paṭh*, sin embargo, utilizó la palabra *pāṇḍityaṃ*, cuyo significado tiene alcances mucho mayores porque nos remite a la figura del *pāṇḍit*. Es decir, aquel que ha alcanzado todos los conocimientos del lenguaje, pero no sólo a nivel gramatical, morfológico o sintáctico, sino un experto en el lenguaje que, a su vez, está estrictamente ligado con la capacidad cognitiva del aprendizaje. Siguiendo el orden que dicta la tradición, los conocimientos que exige el estatus del *pāṇḍit* es la memorización de las técnicas de la gramática, (*vyākaraṇ*), la exegesis (*mīmāṃsā*) y el razonamiento lógico (*nyāya*). Además, se debe complementar con la memorización de una rama de los Vedas, así como con el estudio a profundidad de uno de uno o varios *śāstra*. También exige la memorización de los textos mitológicos (*Mahābhārata*, *Rāmāyana*, *Purāṇas*) (Filliozat 2010, 126-139).

“Desde antes yo ya me había dado cuenta de sus pensamientos y, ahora, escucho que la causa de ellos fue la irreverencia de la reina”.

**एवमन्योन्यमालोच्य तां रात्रिमतिवाह्य च । प्रातरावामगच्छाव वासवेश्म महीपतेः ॥**

*evamanyonyamālocya tāṃ rātrimativāhya ca /prātarāvāmagacchāva vāsaveśma mahīpateḥ// 133*

Reflexionando de forma conjunta pasamos la noche. Por la mañana los dos llegamos a las habitaciones del soberano.

**तत्र सर्वस्य रुद्धेऽपि प्रवेशे कथमप्यहम् । प्राविशं मम पश्चाच्च शर्ववर्मा लघुक्रमम् ॥**

*tatra sarvasya ruddhe 'pi praveśe kathamapyaham / prāviśaṃ mama paścācca śarvavarmā laghukramam // 134*

Aunque las habitaciones estaban cerradas para todos, de alguna manera yo entré. Y después de mí siguió Śarvavarmān con pisadas ligeras.

**उपविश्याथ निकटे विज्ञप्तः स मया नृपः । अकारणं कथं देव वर्तसे विमना इति ॥**

*upaviśyātha nikaṭe vijñaptaḥ sa mayā nṛpaḥ / akāraṇaṃ kathaṃ deva vartase vimanā iti //*  
135

Acercándome a un lado, me anuncié al rey. “Alteza, ¿Por qué te conduces de forma desanimada sin razón?”

**तच्छ्रुत्वापि तथैवासीत्स तूष्णीं सातवाहनः । शर्ववर्मा ततश्चेदमद्भुतं वाक्यमब्रवीत् ॥**

*tacchrutvāpi tathaivāsītsa tūṣṇīm sātavāhanaḥ / śarvavarmā tataścedamadbhutaṃ  
vākyamabravīt // 136*

Tras escucharlo, el rey Sātavāhana permaneció en silencio, entonces, Śarvavarmān dijo estas palabras maravillosas:

**श्रुतं मम स्यात्कापीति प्रागुक्तं देव मे त्वया । तेनाहं कृतवानद्य स्वप्नमाणवकं निशि ॥**

*śrutam mama syāt kāpīti prāguktaṃ deva me tvayā / tenāhaṃ kṛtavānadyā  
svapnamāṇavakaṃ<sup>56</sup> niśi // 137*

Alteza, anteriormente, me dijiste: “Que yo tenga conocimiento en toda circunstancia”, por eso preparé hoy un conjuro onírico en la noche.

**स्वप्ने ततो मया दृष्टं नभसश्च्युतमम्बुजम् । तच्च दिव्येन केनापि कुमारेण विकसितम् ॥**

*svapne tato mayā dr̥ṣṭam nabhasaścyutamambujam / tacca divyena kenāpi kumāreṇa  
vikāsitam // 138*

En el sueño, yo veía un loto caído del cielo, el cual era abierto por cierto joven divino.

**ततश्च निर्गता तस्माद्दिव्या स्त्री धवलाम्बरा । तव देव मुखं सा च प्रविष्टा समनन्तरम् ॥**

<sup>56</sup> El término *svapnamāṇavakaṃ* literalmente significa amuleto de los sueños (para que se cumplan), de acuerdo con Pujol (2019, 1272). Sin embargo, en la traducción me incliné por la opción de *conjuro onírico* porque la semántica de esta expresión resulta mucho más adecuada con el verbo *kṛta*. Si bien, también habría sido posible utilizar la primera acepción de ambos elementos, es decir, amuleto de los sueños y hacer, dicha formulación no guarda el sentido real que encierra el texto original, pues el efecto de un amuleto no es tan potente e inmediato que el de un conjuro. De haber elegido la opción más literal, el hilo narrativo entre la preparación de dicho conjuro y los acontecimientos que siguieron a este no habría sido tan claro, y se habría puesto en riesgo la secuencia lógica de la historia. Por otra parte, también es importante resaltar el hecho de que Śarvavarmān, en su calidad de yogi, tiene la capacidad de crear este tipo de artífices para lograr que el rey cumpla su deseo. Tal condición se conoce como *svapnanidrājñānāmbana*, esto es, aquel que tiene como base adivinatoria el conocimiento onírico y del sueño profundo (Pujol 2019, 1272), aunque esta designación no aparece explícitamente, sí es posible inferir que el ministro ostentara dicho título.

*tataśca nirgatā tasmāddivyā strī dhavalāmbarā /tava deva mukhaṃ sā ca praviṣṭā  
samanantaram //139*

y del cual surgía una mujer celestial de hermosos atavíos, ¡Alteza, ella entraba a tu boca inmediatamente!

**इयद्दृष्ट्वा प्रबुद्धोऽस्मि मन्ये सा च सरस्वती । देवस्य वदने साक्षात्संप्रविष्टा न संशयः ॥**

*iyadr̥ṣṭvā prabuddho 'smi manye sā ca sarasvatī / devasya vadane sākṣāt saṃpraviṣṭā na  
saṃśayaḥ // 140*

Al ver esto, me desperté pensando que era Sarasvatī<sup>57</sup>, no hay duda de que entró, en persona, en la boca de su alteza.

**एवं निवेदितस्वप्ने शर्ववर्मणि तत्क्षणम् । मामस्तमौनः साकूतमवदत्सातवाहनः ॥**

*evam niveditasvapne śarvavarmaṇi tatkṣaṇam /māmastamaunaḥ  
sākūtamavadatsātavāhanaḥ// 141*

Así, cuando Śarvavarmān contó su sueño, en ese instante Sātavāhana, rompiendo el silencio, me dijo con gran atención:

<sup>57</sup> La presencia de las diosas es bastante simbólica a lo largo de toda la obra de Somadeva. La historia que traduje en este trabajo es una clara muestra de ello: mientras en el primer verso se hace alusión a la diosa Durgā Devīkṛtaṃ (*Kathāsaritsāgara* 1.6.72-3) que representa lo agreste y salvaje del paísācī; Sarasvatī representa la lengua culta y refinada que por antonomasia significa el sánscrito. Sarasvatī, diosa de la sabiduría, del estudio y de las artes; es la inspiración personificada y simboliza también el poder de la elocuencia; considerada la mujer de Brahmā, normalmente representada bajo la figura de una bella mujer de piel clara y cuatro brazos que sostienen un libro, símbolo de las letras, una *vīṇā*, símbolo de las artes, un rosario y una vasija de agua como símbolos de la meditación y el culto religioso; su vehículo es el ánsar indio, símbolo de pureza y trascendencia; contrasta, pues con Lakṣmī, símbolo de fertilidad y riqueza; también es considerada la madre de los Vedas, de la lengua sánscrita y del alfabeto; en la época védica estaba asociada con el río que lleva su mismo nombre, el más celebrado por los poetas del *Ṛgveda* por su capacidad de limpiar y fecundar, a partir de los *Brāhmaṇa* empieza a ser identificada con Vāc, la diosa de la Palabra, y poco a poco pierde importancia como personificación del río (Pujol 2019, 1175).

**शिक्षमाणः प्रयत्नेन कालेन कियता पुमान् । अधिगच्छति पाण्डित्यमेतन्मे कथ्यतां त्वया ॥**

*śikṣamāṇaḥ prayatnenā kālena kiyatā pumān / adhigacchati pāṇḍityametanme kathyatām  
tvayā // 142*

“¿Cuánto tiempo le toma a un varón estudioso con gran esfuerzo lograr obtener la erudición?  
Me debes decir esto”

**मम तेन विना ह्येषा लक्ष्मीर्न प्रतिभासते । विभवैः किं नु मूर्खस्य काष्ठस्याभरणैरिव ॥**

*mama tena vinā hyeṣā lakṣmīrna pratibhāsate / vibhavaiḥ kiṃ nu mūrkhasya  
kāṣṭhasyābharaṇairiva // 143*

pues sin erudición mi fortuna no brilla, ¿De qué le sirven las riquezas a un tonto? Son como  
joyas para un leño.

**ततोऽहमवदं राजन्वर्षैर्द्वादशभिः सदा । ज्ञायते सर्वविद्यानां मुखं व्याकरणं नरैः ॥**

*tato 'hamavadam rājanvarṣairdvādaśabhiḥ sadā / jñāyate sarvavidyānām mukhaṃ  
vyākaraṇaṃ naraiḥ // 14*

Entonces dije: “Oh rey, la gramática, que es la fuente de todos los saberes<sup>58</sup>, es aprendida por las personas durante doce años continuos<sup>59</sup>.”

**अहं तु शिक्षयामि त्वां वर्षषट्केन तद्विभो । श्रुत्वैतत्सहसा सेष्यं शर्ववर्मा किलावदत् ॥**

*ahaṃ tu śikṣayāmi tvāṃ varṣaṣaṭkena tad vibho / śrutvaitatsahasā serṣyaṃ śarvavarmā  
kilāvadat // 145*

pero, yo te haré aprenderla en sólo seis años, oh soberano”, al escucharlo, Śarvavarman ciertamente dijo lleno de envidia:

**सुखोचितो जनः क्लेशं कथं कुर्यादियच्चिरम् । तदहं मासषट्केन देव त्वां शिक्षयामि तत् ॥**

*sukhocito janaḥ kleśaṃ kathaṃ kuryadiyacciram / tadahaṃ māsaṣaṭkena deva tvāṃ  
śikṣayāmi tat // 146*

“¿Cómo podría una persona acostumbrada al placer afligirse por tanto tiempo? Alteza, yo te haré aprenderlo en seis meses.”

<sup>58</sup> La importancia de aprender correctamente la gramática (*vyākaraṇaṃ*) es fundamental dentro del contexto brahmánico por cinco razones fundamentales: 1) la preservación de la integridad de los Vedas. 2) Para realizar las transformaciones adecuadas de los sufijos a partir de las formas dadas en las *Samhitās* para la realización de los sacrificios. 3) Para el cumplimiento de los deberes generales de los brahmanes, quienes debían estudiar los *Veda* y cuyo principal acceso es la gramática. 4) La gramática es el camino más corto para el estudio correcto de las palabras. 5) Para tener certeza del significado de las palabras y saber dónde colocar correctamente los acentos en las palabras. Si se pronunciaba o se acentuaba mal, no sólo se obtenía el significado erróneo, sino que no se obtendría el beneficio del sacrificio, por lo que resultaba indispensable el estudio de la gramática. Solamente aquel hombre que conozca la gramática podrá distinguir entre las palabras correctas y las erróneas (Dasagupta, 1962, p. 121).

<sup>59</sup> Paralelismo con el inicio del *Pañcatantra*. Uno de los ministros le dice al rey Amaraśakti que como bien sabe él, el estudio de la gramática toma doce años, además del estudio de los textos de leyes, política y erótica, lo que ya de por sí implica un gran esfuerzo para personas con grandes capacidades, cuánto más para los hijos del rey que son unos tontos (pues así lo expresa el propio rey). El mismo Viṣṇuśarman le promete al rey que se compromete a hacer de sus hijos unos expertos en todo lo relacionado con la política, y de no ser así lo podrá exiliar a él mismo, exactamente como sucede en la historia de esta investigación más adelante (*Viṣṇuśarman*, v. 5-25).

श्रुत्वैवैतदसंभाव्यं तमवोचमहं रुषा । षड्भिर्मासैस्त्वया देवः शिक्षितश्चेत्ततो मया ॥

*śrutvaivaitad asaṁbhāvyam tam avocam aham ruṣā / ṣaḍbhir māsaḥ tvayā devah*

*śikṣitaścettato mayā // 147*

Después de escuchar esto, dije con ira que esto era imposible, si el rey fuese instruido en seis meses

संस्कृतं प्राकृतं तद्वदेशभाषा च सर्वदा । भाषात्रयमिदं त्यक्तं यन्मनुष्येषु संभवेत् ॥

*saṁskṛtam prākṛtam tadvaddeśabhāṣā ca sarvadā / bhāṣātrayamidaṁ tyaktam*

*yanmanuṣyeṣu saṁbhavet // 148*

yo abandonaría el sánscrito, los prácritos y las lenguas vernáculas para siempre<sup>60</sup>, estas tres lenguas que deberían existir entre los hombres.

शर्ववर्मा ततोऽवादीन्न चेदेवं करोम्यहम् । द्वादशाब्दान्वहाम्येष शिरसा तव पादुके ॥

*śarvavarmā tato 'vādīnna cedevaṁ karomyaham / dvādaśābdānvahāmyeṣa śirasā tava*

*pāduke // 149*

Entonces Śarvavarman dijo: “Si yo no lo logro, llevaré tu sandalia en la cabeza durante doce años.”

इत्युक्त्वा निर्गते तस्मिन्नहमप्यगमं गृहम् । राजाप्युभयतः सिद्धिं मत्वाश्वस्तो बभूव सः ॥

<sup>60</sup> Este fragmento corresponde al apartado de este trabajo denominado paiśācī, en éste se explica detalladamente la relación que existe entre las lenguas vernáculas y la lengua culta dentro del contexto indio.

*ityuktvā nirgate tasminnahamapyagamam grham / rājāpyubhayataḥ siddhiṃ matvāśvasto  
babhūva saḥ // 150*

Tras decir esto, se fue y yo también me fui a mi casa, mientras que el rey se quedó confiado pensando que alcanzaría todo el conocimiento con la ayuda de alguno de los dos.

**विहस्तः शर्ववर्मा च प्रतिज्ञां तां सुदुस्तराम् । पश्यन्सानुशयः सर्वं स्वभार्यायै शशंस तत् ॥**  
*vihastah śarvavarmā ca pratijñāṃ tāṃ sadustarām / paśyansānuśayaḥ sarvaṃ svabhāryāyai  
śaśaṃsa tat // 151*

Śarvavarmān, preocupado, viendo que ésta era una promesa muy difícil de cumplir le contó todo a su esposa, con gran remordimiento.

**सापि तं दुःखितावोचत्संकटेऽस्मिंस्तव प्रभो । विना स्वामिकुमारेण गतिरन्या न दृश्यते ॥**  
*sāpi taṃ duḥkhitāvocatśaṅkate 'smiṃstava prabho / vinā svāmikumāreṇa gatiranyā na  
drśyate // 152*

Ella también se encontraba muy afligida y le respondió: “Oh señor, te encuentras en una situación muy compleja, no parece haber otra solución más que recurrir al dios Skanda<sup>61</sup>”.

**तथेति निश्चयं कृत्वा पश्चिमे प्रहरे निशि । शर्ववर्मा निराहारस्तत्रैव प्रस्थितोऽभवत् ॥**

<sup>61</sup> No resulta extraño que la esposa de Śarvavarmān le sugiriera recurrir al dios Skanda, no sólo por la gran popularidad de la cual gozaba este dios, sino porque el texto pertenece a la corriente Śaiva. La naturaleza de este dios es compleja: por una parte, las condiciones inusuales de su nacimiento con seis madres parecen haberlo dotado de una naturaleza superior (además, claro, de la capacidad fecundizadora de su padre), en todos los aspectos, pero principalmente en fuerza; sin embargo, por otra parte, también le fue dada la autoridad sobre el reino animal cuando apenas era un bebé, lo que podríamos interpretar como un dominio completo sobre los seres vivos. A la edad de seis años ya había ganado heroicas batallas, pero su más grande hazaña fue haber combatido a los terribles asuras, específicamente a su rey, Mahiśa (Mann 2012, 79-80).

*tatheti niścayaṃ kṛtvā paścime prahare niśi /śarvavarmā nirāhārastatraiva prasthito  
'bhavat// 153*

Así, entonces, Śarvavarman tomó una decisión antes de que despuntara el alba, y después de guardar el ayuno se marchó.

**तच्च चारमुखाद्बुद्ध्वा मया प्रातर्निवेदितम् । राज्ञे सोऽपि तदाकर्ण्य किं भवेदित्यचिन्तयत् ॥**

*tacca cāramukhādbuddhvā mayā prātarniveditam / rājñe so 'pi tadākarnya kiṃ  
bhavedityacintayat // 154*

Tras conocer esto por boca de los espías que habían mandado, muy temprano en la mañana le informé al rey, quien al escucharlo se preguntaba qué es lo que sucedería.

**ततस्तं सिंहगुप्ताख्यो राजपुत्रो हितोऽब्रवीत् । त्वयि खिन्ने तदा देव निर्वेदो मे महानभूत्**

*tatastaṃ siṃhaguptākhyo rājaputro hito 'bravīt / tvayi khinne tadā deva nirvedo me  
mahānabhūt // 155*

Posteriormente, Siṃhagupta, un amigo e hijo de un rey, dijo: “Majestad, cuando estuviste deprimido yo también sufrí de una gran congoja

**ततः श्रेयोनिमित्तं ते चण्डिकाग्रे निजं शिरः । छेतुं प्रारब्धवानस्मि गत्वास्मान्नगराद्बहिः ॥**

*tataḥ śreyonimittam te caṇḍikāgre nijam śiraḥ / chettuṃ prārabdhavānasmī  
gatvāsmānnagarādvahiḥ // 156*

por lo que salí de esta ciudad con la intención de cortar mi propia cabeza en presencia de la diosa Durga<sup>62</sup> a fin de obtener el bienestar supremo para ti.

मैवं कृथा नृपस्येच्छा सेत्स्यत्येवेत्यवारयत् । वागन्तरिक्षादथ मां तन्मन्ये सिद्धिरस्ति ते

*maivaṃ kṛthā nṛpasyecchā setsyatyevetyavārayat /vāgantarikṣādatha māṃ tanmanyē  
siddhirasti te // 157*

Sin embargo, una voz del cielo me lo prohibió diciéndome ‘ No lo hagas, el deseo del rey se cumplirá ’, por lo que pienso que obtendrás todo el conocimiento.”

इत्युक्त्वा नृपमामन्त्रय सत्वरं शर्ववर्मणः । पश्चाच्चारद्वयं सोऽथ सिंहगुप्तो व्यसर्जयत्

*ityuktvā nṛpamāmantrya satvaram śarvavarmaṇaḥ / paścāccāradvayaṃ so 'tha siṃhagupto  
vyasarjayat // 158*

luego de afirmar esto y tras haber aconsejado al rey, Siṃhagupta envió rápidamente a dos espías detrás de Śarvavarmān.

सोऽपि वातैकभक्षः सन्कृतमौनः सुनिश्चयः । प्राप स्वामिकुमारस्य शर्ववर्मान्तिकं क्रमात्

<sup>62</sup> De nuevo, encontramos la imagen de decapitarse a sí mismo en presencia de la diosa, como en el primer verso donde se describe la creación del jardín hecho en honor a Durgā Devīkṛtaṃ ((*Kathāsaritsāgara* 1.6. 107). A pesar de que la diosa Sarasvatī aparece como principal responsable de la erudición del rey Sātavāhana, las referencias a la diosa Durga son más frecuentes e incluso parecen tener más relevancia, pues gracias a los sacrificios y los votos que se llevan a cabo en su honor se pueden realizar las distintas promesas y actos prodigiosos. Por supuesto, las constantes referencias a esta diosa también revelan el auge del culto a esta divinidad femenina en la Cachemira del siglo XI. Kinsley menciona que en algún punto de su historia Durgā fue asociada como la esposa de Śiva. Dentro de este contexto, Durgā asumió características doméstica y frecuentemente era identificada con la diosa Pārvatī, incluso también tomó el papel de madre en época posterior. En su festival más importante, Durgā Pūjā, esta diosa es representada rodeada por cuatro divinidades, identificados como sus hijos: Kārttikeya, Gaṇeśa, Sarasvatī y Lakṣmī (1986, 95).

*so 'pi vātaikabhakṣaḥ san kṛtamaunaḥ suniścayaḥ / prāpa svāmikumārasya śarvavarmāntikaṃ kramāt // 159*

Śarvavarmān se encontraba firme, alimentándose sólo de aire, haciendo un voto de silencio en presencia del dios Skanda, consiguiendo así satisfacerlo completamente.

**शरीरनिरपेक्षेण तपसा तत्र तोषितः । प्रसादमकरोत्तस्य कार्तिकेयो यथेप्सितम् ॥**

*śarīranirapekṣeṇa tapasā tatra toṣitaḥ / prasādamakarottasya kārṭikeyo yathepsitam // 160*

Śarvavarmān estaba contento por haber sometido su cuerpo a tales prácticas ascéticas, pues de esta manera el dios Kārttikeya le concedería el favor deseado.

**आगत्याग्रे ततो राज्ञे चाराभ्यां स निवेदितः । सिंहगुप्तविसृष्टाभ्यामुदयः शर्ववर्मणः**

*āgatyāgre tato rājñe cārābhyāṃ sa niveditaḥ / siṃhaguptavisṛṣṭābhyāmudayaḥ śarvavarmaṇaḥ // 161*

Así, pues, los dos espías que habían sido enviados por Siṃhagupta se presentaron ante el rey y le informaron acerca del ascenso de Śarvavarmān.

**तच्छ्रुत्वा मम राज्ञश्च विषादप्रमदौ द्वयोः । अभूतां मेघमालोक्य हंसचातकयोरिव**

*tacchrutvā mama rājñaśca viṣādapramadau dvayoḥ / abhūtāṃ mekhamālokya haṃsacātakayoriva // 162*

Después escuchar esto de los dos, yo me encontraba abatido y el rey complacido como el ganso y el *cātaka* (cucú) a la vista de una nube<sup>63</sup>.

आगत्य शर्ववर्मार्थं कुमारवरसिद्धिमान् । चिन्तितोपस्थिता राज्ञे सर्वा विद्याः प्रदत्तवान्

*āgatya śarvavarmātha kumāravarasiddhimān / cintitopasthitā rājñe sarvā vidyāḥ  
pradattavān // 163*

Finalmente, Śarvavarma regresó y siendo poseedor de todo el conocimiento por gracia del dios, le concedió al soberano toda la sabiduría habida y por haber.

प्रादुरासंश्च तास्तस्य सातवाहनभूपतेः । तत्क्षणं किं न कुर्याद्धि प्रसादः पारमेश्वरः ॥

*prādurāsaṃśca tāstasya sātavāhanabhūpateḥ / tatkṣaṇaṃ kiṃ na kuryāddhi prasādaḥ  
pārameśvaraḥ // 164*

E inmediatamente todos los conocimientos se posaron a la vista de su alteza Sātavāhana, porque para el supremo Señor, ¿Qué gracias no sería posible realizar?

<sup>63</sup> La comparación entre el rey y estas aves responde a dos cuestiones fundamentales: la primera, es el hecho de que los *cātaka* son un grupo de cucos que aparecen en la época del monzón para aparearse y por ello los machos se encuentran muy expresivos (Pujol 2019, 361), de ahí que la felicidad del rey se asemejara a la alegría de estas aves al ver una nube, puesta ésta representa el inicio del monzón y por ende la posibilidad de encontrar una pareja; la segunda cuestión, es que la referencia a los *haṃsa* siempre suele estar relacionada con el símbolo del espíritu inmanente o *ātman*, y se les suele considerar como aves capaces de separar el agua de la leche, lo que en el plano filosófico simboliza el discernimiento metafísico, *viveka*, capaz de separar la realidad de la ilusión (Pujol 2019, 1279). En el caso del rey Sātavāhana, la adquisición de la gramática (*vyākaraṇa*) automáticamente representa la asimilación de todo el conocimiento, y ello necesariamente implica la facultad de distinguir lo falso de lo verdadero, lo real de lo ilusorio, de ahí que este término tenga además estas mismas acepciones, es decir, separación, análisis, discernimiento. Por esto, la comparación con las dos aves representa fielmente el estado de felicidad y de erudición del rey. Finalmente, se afirma también que el *haṃsa* simboliza la unión de los principios complementarios *puruṣa/śiva -haṃ-* y *prakṛti/śakti -saḥ-*, en esta historia podemos encontrar ambos elementos representados por el rey y por las diosas, Sarasvatī y Durgā, *śiva* y *śakti* respectivamente.

अथ तमखिलविद्यालाभमाकर्ण्य राज्ञः प्रमुदितवति राष्ट्रे तत्र कोऽप्युत्सवोऽभूत्  
अपि पवनविधूतास्तत्क्षणोल्लास्यमानाः प्रतिवसति पताका बद्धनृत्ता इवासन् ॥

*atha tamakhilavidyālābhamākarṇya rājñāḥ pramuditavati rāṣṭre tatra ko 'pyutsavo 'bhūt /  
api pavanavidhūtāstatkṣaṇollāsyamānāḥ prativasati patākā baddhanṛttā ivāsan // 165*

Así, toda la nación se regocijó cuando escuchó que el rey había obtenido el aprendizaje universal, y se celebró una gran fiesta. Incluso, en lo alto de las casas se izaron banderas resplandecientes, agitadas vehementemente por el viento como si estuviesen danzando.

राजार्हरत्ननिचयैरथ शर्ववर्मा तेनार्चितो गुरुरिति प्रणतेन राज्ञा ।  
स्वामीकृतश्च विषये मरुकच्छनाम्नि कूलोपकण्ठविनिवेशिनि नर्मदायाः

*rājārharatnanicayairatha śarvavarmā tenārcito gururiti praṇatena rājñā / svāmīkṛtaśca  
viṣaye marukacchanāmnī kūlopakaṇṭhaviniveśini narmadāyāḥ // 166*

Śarvavarmān fue honrado con grandes riquezas dignas de un rey y fue reverenciado por el rey como su maestro. Fue hecho soberano del territorio que lleva por nombre Marukaccha situado cerca de las orillas del río Narmadā.

योऽग्रे चारमुखेन षण्मुखवरप्राप्तिं समाकर्णय-  
त्संतुष्यात्मसमं श्रिया नरपतिस्तं सिंहगुप्तं व्यधात् ।  
राज्ञीं तामपि विष्णुशक्तितनयां विद्यागमे कारणं  
देवीनाम्परि प्रसह्य कृतवान्प्रीत्याभिपिच्य स्वयम् ॥

*yo 'gre cāramukhena ṣaṇmukhavaraprāptiṃ samākarṇayat*

*saṃtuṣyātmasamaṃ śriyā narapatistaṃ siṃhaguptaṃ vyadhāt /*

*rājñīm tām api viṣṇuśaktitanayām vidyāgame kāraṇam*  
*devīnāmupari prasahya kṛtavān prītyābhiścya svayam // 167*

El soberano también se sentía muy complacido con Simhagupta por haber enviado a sus espías a que conocieran la resolución del dios de seis rostros, proveyéndolo de grandes bienes similares a los de él. Y también a la reina, hija de Viṣṇuśakti, que fue la razón de que él alcanzara el conocimiento de las sagradas escrituras, la puso por encima de las demás reinas, consagrándola felizmente.

### **7. Consideraciones finales**

Este trabajo tomó como base una amplia gama de aspectos sociolingüísticos para el análisis de la narrativa de un cuento de *Kathāsaritsāgara*: la tradición del *kāvya* tiene una fuerte resonancia a lo largo de la obra y la lírica corona desde el inicio los versos de nuestro poeta. Por supuesto, el carácter agreste que originalmente tenía la obra en *paśācī* constituye un factor determinante para entender la importancia de aprender correctamente la lengua de la corte, pues el discurso producido por un dios, en este caso, Śiva, no podía reproducirse más que en una lengua que fuese digna de ello. Así también, el papel que juega la figura femenina dentro de la historia nos da importantes indicios del estatus que podían ostentar ciertas mujeres en un entorno preponderantemente masculino, como si Somadeva no hiciera un guiño para indicarnos que el sánscrito podía estar al alcance de todo aquel que se dedicase lo suficientemente en cultivar la lengua. Alrededor de sesenta versos, pude observar el lugar hegemónico que ha ocupado el sánscrito en la cultura india, la importancia que aún tiene esta lengua, ya que, para inicios del siglo XI, casi un milenio y medio después de la gramática de Pāṇini; y cómo Somadeva nos presenta ingeniosamente su dominio del sánscrito y de todo

lo que éste representa, no a través de una gramática o de un trabajo lexicográfico, sino a través de sus didácticas olas narrativas.

Finalmente, espero que, con el análisis discursivo, léxico, narrativo y sociolingüístico que hago en este trabajo, mi traducción en castellano pueda dar cuenta de la elocuencia e ingenio de este poeta cachemiro, a quien, sin temor a equivocarme, representaorgullosamente a aquellos poetas legendarios de los que la tradición narrativa india tanto hace alarde. Sin lugar a duda, Somadeva puede tomar su lugar junto a Vālmīki y a Vyāsa.

## 8. Bibliografía

- Agrawal Jagannath. 1980. *Poets, dramatists, and story tellers*. Ministry of information and broadcasting government of India. New Delhi: Calcutta Patiala House.
- Adams C. George. 1993. *The Structure and Meaning of Bādarāyaṇa's Brahma Sūtras*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Berengue Amenós Jaime. 1993. *Gramática griega*. Barcelona: Bosch.
- Bhāmaha, 2010. *Kāvyaḷaṅkārasūtra*, Edit. K.P. Keswan, Rashtriya Sanskrit Sansthan, New Delhi.
- Caillois, Roger. *Temps circulaire, temps rectiligne*. Revista Diogène, no. 42 (abril-junio de 1963). Paris: Presses Universitaire de France. 3-4.
- Carrasco Juan Bautista. 1864. *Mitología universal, historia y aplicación de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos, de los dioses de la India, el Thibet, lChina, et*. Madrid: Nabu Press.
- Daṇḍin. 1924, *Kāvyaḷadarśa*, Edit. Y Trad. S. K. Belvalkar, Digital Library of India Item 2015.263210, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.263210/page/n1/mode/2up>
- Dasagupta, S. N. 1962. *A History of sanskrit literatura: classical period*. Calcutta: University of Calcutta.
- Dhanapāla. 1903. *Tilakamañjarī*. Editado por Tukaram Javaji. Estados Unidos: Universidad de Columbia.
- Filliozat Pierre. 2010. *El sánscrito*, Traducción de Óscar Figueroa y Wendy J. Phillips. Barcelona: Herder.
- Gerow Edwin. 1971. *A glossary of Indian figures of speech*. Mouton Paris: University of Washington.
- González R. Luis. 1988. *Tiempo cíclico y eras del mundo en la India*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Jaimini. 1923. *Mīmāṃsāsūtra*. Traducción de Mohan Lal Sandal. Toronto: University of Toronto.
- Jain Anil. 2004. *History and Development of Prakrit Literature*. Nueva Delhi: Manohar.
- Jain J. Chandra. 1981. *Prakrit Narrative Literature: Origin and Growth*. Nueva Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

- Joshi K. L. 2006. *112 Upaniṣad*. Sanskrit Text and English Translation with An Exhaustive Introduction and Index of Verses. Nueva Delhi: Parimal Publications.
- Kālidāsa. 1999. *Meghadūta*. Texto sánscrito, comentarios de Mallinātha, traducción al inglés, notas, apéndices y un mapa de M. R. Kale. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Abhijñānaśākuntalam. The Recognition of Sakuntala: A Play in Seven Acts*. Traducción de W. J. Johnson. Nueva York: Oxford University.
- Kane. P.V. 1971. *History of Sanskrit poets*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kinsley David. 1987. *Hindu Goddesses, Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kṣemendra. 2019. *Samayamāṭṛkā*. Edición y traducción de Óscar Figueroa. Madrid: Trota.
- Konow Sten. 1910. *The home of paśācī*. Bd. LXIV. British Library: Asian and African Studies.
- Lacôte Félix. 1908. *Essai sur Guṇāḍhya et la Brhatkathā*. Paris: Ernest Leroux.
- Lanman Charles. 1884. *A Sanskrit Reader: With Vocabulary and Notes*. California: Universidad de California.
- \_\_\_\_\_. 1922. *The Sanskrit Aorists: Their Classification and History, Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 53. Estados Unidos: The Johns Hopkins University Press.
- Lienhard Siegfried. 1984. *A History of Classical Poetry. Sanskrit-Pali-Prakrit*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Macdonell Arthur. 1974. *A Sanskrit Grammar*. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.
- \_\_\_\_\_. 1900. *A history of sanskrit literature*. Nueva York: D. Appleton and Company.
- Mann Richard D. 2012. *The Rise of Mahāsena: The Transformation of Skanda-Kārttikeya in North India from the Kuṣāṇa to Gupta Empires*. Boston: Leiden.
- Master Alfred. 1943. *The Mysterious Paśācī*. The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland: Cambridge University Press. Pp. 34-45.
- Monier-Williams, Sir M. 2017. *A Sanskrit – English Dictionary. Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages*. Nueva Delhi: Bharatiya Granth Niketan.

- Nitt-Dolci Late. 1972. *The Prākṛita Grammarians*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Ollett Andrew. 2014. *Ghosts from the past: India's undead languages. The Indian Economic and Social History Review*. New York: Columbia University.
- \_\_\_\_\_. *Prakrit, Sanskrit, and the Language order of Premodern India*. University of California Press, acceso el 14 de julio de 2021, URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1w8h1vk.8>
- Panikker K. Ayyapa. 2003. *Indian narratology*. Nueva Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts.
- Pāṇini, 1879. *Aṣṭādhyāyī*. Traducción de Vasu Srisa Chandra. Kolkota: Digital Library of India.
- Patañjali. 1991. *Mahābhāṣya*, Traducción de Surendranath Dasgupta. Nueva Delhi: Munshiram Manoharlal.
- \_\_\_\_\_. 1973. *Mahabhasya*. Pradipa Vyakhyanani, Editado por M.S. Narasimhacharya. Francia: Institut Francais d'indologie Pondichéry.
- Patton, Laurie. 2002. *Jewels of Authority. Women and Textual Tradition in Hindu India*. Nueva York: Oxford University Press.
- Pollock, Sheldon. 1995. *Literary History, Indian History, World History*. Nueva Delhi: Social Scientist, Vol. 23, No. 10/12, pp. 112-142.
- \_\_\_\_\_. 2009. *The language of the Gods in the World of men. Sanskrit, Culture and Power in Premodern India*. California: University of California.
- Pujol Riembaú Óscar. 2019. *Diccionario sánscrito-español, mitología, filosofía y yoga*. Barcelona: Herder.
- Rājaśekhara. 2013. *Kāvyaamīmāṃsā*. Texto original en sánscrito y traducción con notas explicativas de De Sadhana Parashar. New Delhi: D.K. Printworld.
- Renou, Louis. 1956. *Histoire de la langue sanskrite (Collection "Les langues du monde", série Grammaire, Philologie, Littérature, X)*. Lyon: IAC.
- Renou, L., Balbir, N., & Pinault, G.-J. 1997. *1. Védique et sanskrit - 2. Tradition grammaticale. Choix d'études indiennes*. Paris: École Française d'Extrême-Orient.
- Somadeva. 1880. *Ocean of the streams of story*. Trad. C. H. Tawney. Calcutta: Baptist Mission Press.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Océan des rivières de contes*. Trad. du sanskrit par Nalini Balbir, Mildrèd Besnard, Lucien Billoux, Sylvain Brocquet, Christine Chojnacki, Jean Fezas, Jean-Pierre Osier et Louis Renou. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Kathāsaritsāgara*, Editado por el Pandit Durgāprasād. Bombay: Nirnaya-

Sagar Press.

\_\_\_\_\_2007. *The ocean of the rivers of story*. Trad. Sir James Mallinson, New York University Press.

Speijer J.S. 2009. *Sanskrit Syntax*. Con una Introducción de H. Kern. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.

Vatsyayana. 2002. *Kāmasūtra*. Una nueva traducción de Wendy Doniger and Sudhir Kakar. Nueva York. Oxford University Press.

Viṣṇuśarman 2006. *Pañcatantra*. The five discourses of worldly wisdom. Traducción de Patrick Olivelle. Nueva York: University Press.

Warder A. K. 1988. *Indian Kāvya Literature*. Vol. V. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.

Wayman Alex. 1984. *The Buddhist theory of vision*, en G. Elder (ed), *Buddhist insight. Essays by Alex Wayman*. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass.

Whitney William.1969. *Sanskrit Grammar: Including both. The classical language and older dialects of Veda and Brahmana*. Nueva Delhi. Motilal Banarsidas.

