El Colegio de México

Centro de Estudios de Asia y África

En busca del poeta perfecto, el *Kavikaṇṭhābharaṇa* de Kṣemendra. Una propuesta pedagógica-didáctica de la teoría del *guṇa* (mérito) y *doṣa* (demérito)

Tesis presentada por

Aldo Fabián Morales Mancilla

para optar al grado de

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

ESPECIALIDAD: SUR DE ASIA

Director:

Dr. Sergio Armando Rentería Alejandre

Ciudad de México, 2022

Agradecimientos

Quiero agradecer a mis padres, la Sra. Socorro Mancilla Cisneros † y el Sr. José Ricardo Morales Ortega †, por su infinito amor y comprensión. Sin ustedes, jamás habría alcanzado mis metas y sueños. Nos veremos nuevamente. Asimismo, quiero agradecer a mis hermanos José Gabriel Morales Mancilla, Ricardo Morales Mancilla y Mónica Morales Mancilla, a mis sobrinos Michelle Hernández Morales, Tania Hernández Morales, Edson Gabriel Morales Magaña, Adriana Morales Rendón, a mis primos, la familia Flores Morales. Gracias por su apoyo y paciencia. También quiero agradecer a mis dos sobrinos pequeños, Eliam Hiram Hernández Hernández y Alice Giselle Morales Hernández, mi amor más puro es para ustedes.

Agradezco también a mis amigos Angie Reyes Castillo y Jonathan Iván Reyes Pinelo, han hecho de mi vida una aventura maravillosa. Merece todos mis agradecimientos y respeto Edgar René Pacheco Martínez, gracias por tus consejos y por tu forma de ver la vida. También agradezco a mis amigas del área Japón Yama Díaz González, Liz Sánchez Ayala y Corina Gómez Mendoza, tantos momentos inolvidables los viví a su lado en el Colegio. Gracias muchas gracias.

Asimismo, quiero agradecer infinitamente a mis profesores del Colegio de México. En primer lugar, agradezco a mi asesor y amigo, el Dr. Sergio Armando Rentería Alejandre. Gracias por abrirme las puertas del mundo de las letras sánscritas. Viviré eternamente agradecido. Al Dr. Aaron Rosenberg, al Dr. Benjamín Preciado Solís, a la Dra. Ishita Banerjee, a la Dra. Laura Carballido Coria, al Dr. Roberto García Fernández, al Dr. Saurabh Dube, al Mtro. Shadi Rohana, gracias por sus enseñanzas y hacer de mí un estudiante crítico y reflexivo.

Finalmente, quiero agradecer a Conacyt por haber proporcionado una beca, sin la cual me habría sido difícil realizar mis estudios de Maestría. Asimismo, agradezco al Colegio de México por haberme otorgado una beca después de finalizar los créditos de la Maestría. Sin su apoyo, la realización de este proyecto se habría postergado.

Índice

Introducción_____ 4

Capítulo I, Cachemira en los siglos IX y XII_____8

1. 1. Aspectos históricos,

Cachemira: origen de la palabra y ubicación geográfica_____8

Cachemira en la tradición literaria local y extranjera_____9

Genealogía de los reyes en Cachemira: de la dinastía Karkoṭa (s. VII) a la dinastía Lohara (s. XII) _____13

1. 2. Aspectos culturales y sociales_____30

La sociedad de Cachemira_____30

Cultos religiosos en Cachemira_____34

1. 3. Aspectos literarios_____41

Capítulo II, Estudio y análisis del pensamiento de Kṣemendra_____56

2. 1. Kṣemendra, el poeta, biografía_____56

Formación literaria, humanista, poética y religiosa de Kṣemendra_____57

Obras de Kṣemendra_____60

2. 2. Kṣemendra como preceptor_____67

Kṣemendra como observador de su sociedad_____67

La educación como catalizador moral_____72

Capítulo III, el *Kavikaṇṭhābharaṇa*: presentación del texto sánscrito, traducción, comentarios, análisis y notas_____77

3. 1. El *Kavikaṇṭhābharaṇaṁ*, "El Collar para los poetas" _____79

Consideraciones finales_____150

Referencias bibliográficas_____154

Introducción

En el presente proyecto de investigación realizo una traducción comentada de la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa* o "El collar para los poetas" del poeta cachemiro Kṣemendra, donde enfatizo su propuesta pedagógica-didáctica basada en la teoría de *guṇa* (mérito) y *doṣa* (démerito). Los comentarios expuestos en el trabajo de investigación, por lo tanto, no sólo muestran los aspectos gramaticales, históricos, literarios, mitológicos, retóricos, etc., sino también las fortuitas convergencias que la propuesta pedagógica-didáctica de Kṣemendra comparte con ciertas estrategias actuales de la enseñanza-aprendizaje fundamentadas en postulados constructivistas[1], tales como la estrategia basada en los principios éticos del *error como una oportunidad del aprendizaje*.

El *Kavikaṇṭhābharaṇa* es un poema didáctico de cincuenta y cinco versos (*kārikā*), en los cuales nuestro autor enseña el quehacer del poeta. El tratado se divide en cinco capítulos (*sandhi*). El primer capítulo versa sobre el esfuerzo que se requiere para que alguien se convierta en poeta: un esfuerzo humano y divino al mismo tiempo. En el segundo capítulo, Kṣemendra ofrece cien consejos a los estudiantes que desean ser poetas, con el fin de prepararlos física y psicológicamente. En el tercer capítulo, nuestro autor discute cómo un poeta debería componer poemas (*kāvya*) dignos de admiración. El cuarto capítulo analiza los méritos y deméritos de la poesía. El quinto y último capítulo enumera los diferentes saberes que el poeta debe conocer para escribir un *kāvya* sobresaliente.

Existen dos motivos que me motivaron a realizar el presente proyecto de investigación. El primero es mostrar el valor y la trascendencia que la propuesta pedagógica-didáctica formulada por Kṣemendra significó en el siglo XI e. c., acotada en su contexto histórico, así como presentar las convergencias que la propuesta pedagógica-didáctica de

[1] Gerardo Hernández Rojas (2014, 10) considera que después de la enseñanza conductista que imperó hasta la década de los 80´s, en donde la figura del profesor se estimaba como depositario único del conocimiento y en donde la enseñanza y el aprendizaje eran considerados meros procesos de transmisión-reproducción, sin que se le permitiera al alumno reflexionar, la enseñanza-aprendizaje ha tomado nuevos derroteros de la mano del constructivismo. El constructivismo o, mejor dicho, los constructivismos, han tomado la estafeta; estos apuestan en favor de un alumno activo como constructor de sí mismo y como reconstructor, a la vez, de los saberes que la sociedad y la cultura le aportan.

Kṣemendra comparte con algunas estrategias actuales de la enseñanza-aprendizaje fundamentadas en postulados constructivistas. El segundo motivo se debe a que existe solamente una traducción al inglés del *Kavikaṇṭhābharaṇa*, realizada por el Dr. Sūryakānta; en consecuencia, la traducción que ofrezco representa un aporte inédito para los estudios sánscritos en México. En relación con el segundo motivo, me parece oportuno señalar que Kṣemendra es uno de los autores cachemiros más importantes del siglo XI. Su vasta producción literaria tiene como finalidad, en primera instancia, brindar consejos morales y prácticos a la gente de su época, a fin de mejorar su comportamiento social. Armando Rentería (2014, 41) comenta que, hasta el día de hoy, la producción literaria del autor cachemiro comprende treinta y nueve obras, de las cuales dieciocho se han publicado y veintiún permanecen inéditas. Por lo tanto, enfatizo la importancia que representa una traducción al español de la obra de Kṣemendra.

Por otro lado, señalo a continuación los objetivos generales y los objetivos particulares del presente proyecto de investigación. Mi objetivo general se divide en dos. En primer lugar, realizo una traducción filológica del *Kavikaṇṭhābharaṇa*. En segundo lugar, en virtud de los comentarios del *Kavikaṇṭhābharaṇa*, muestro minuciosamente la propuesta pedagógica-didáctica formulada por Kṣemendra. Mis objetivos particulares, en cambio, son tres. En primer lugar, examino a detalle los aspectos históricos, culturales-sociales y literarios de la Cachemira del siglo IX al XII. De acuerdo con el aspecto histórico de Cachemira, en esta revisión señalo la ubicación geográfica y la tradición literaria local y extranjera que describe a Cachemira; asimismo, presento detalladamente la genealogía de los reyes en Cachemira, desde la dinastía Karkoṭa (siglo VII) hasta la dinastía Lohara (siglo XII), según la célebre obra del *Rājataraṅgiṇī*. Con respecto del tema cultural y social de Cachemira, presento las costumbres y tradiciones de la sociedad de Cachemira, así como los cultos religiosos que convivieron en Cachemira al menos hasta la época de Kṣemendra: śaivismo, vaiṣṇavismo, budismo y tantrismo. Finalmente, de acuerdo con el aspecto literario, recupero los antecedentes literarios que precedieron a Kṣemendra. En resumen, los aspectos históricos, culturales-sociales y literarios de la Cachemira del siglo IX al XII son esenciales para comprender cabalmente el contenido del *Kavikaṇṭhābharaṇa*, dado que, en conjunto

muestran las vicisitudes y circunstancias que alimentaron la creatividad artística de nuestro poeta.

En el segundo objetivo particular, expongo brevemente una biografía de Kṣemendra, la cual nos autoriza conocer la vida del autor, así como examinar su formación integral (literaria, humanista, poética y religiosa), que le permitió convertirse en uno de los autores más importantes no sólo de su época, sino también en uno de los pensadores más atrayentes de la actualidad. Asimismo, en tal biografía no sólo me limito a explorar su faceta como poeta, que ha sido estudiada desde la época del mismo autor hasta nuestros días, sino que también presento una de sus facetas menos conocida: la de Kṣemendra como preceptor. Dicha faceta me permite ahondar en las ideas y propuestas pedagógicas de Kṣemendra, las cuales nuestro autor emplea al mismo tiempo como catalizadores morales, es decir, Kṣemendra en su papel de preceptor intenta reformar moralmente a los habitantes de su época a través de la práctica educativa.

En el tercer y último objetivo, ofrezco por primera vez una traducción al español de la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa* de Kṣemendra. La traducción que presento se basa en las pautas del modelo generativo-transformacional. Asimismo, en la presente traducción no sólo comento aspectos gramaticales, históricos, literarios, mitológicos, retóricos, etc. de la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa*, sino que también recupero las convergencias fortuitas entre la propuesta pedagógica-didáctica formulada por Kṣemendra y algunas estrategias actuales de la enseñanza-aprendizaje fundamentadas en postulados constructivistas. De igual forma, me parece oportuno subrayar que la traducción filológica que presento secunda la idea de filología tridimensional de Sheldon Pollock. Sheldon Pollock (2016, 921) señala que existen tres elementos inherentes y complementarios entre sí para entender un texto: su momento de génesis, las tradiciones de su recepción y su presencia en la propia subjetividad aquí y ahora. Con respecto de la génesis del texto, Pollock refiere que debe respetarse el historicismo y el valor científico de la génesis de los textos; en consecuencia, el historicismo nos enseña que los textos no pueden interpretarse simplemente de la manera en que un lector lo desee, y menos tomar las ideas de los textos o la interpretación de un lector como el estándar de todas las demás vidas. Respecto del tradicionalismo, es responsabilidad de los lectores recordar

que otras personas anteriormente han leído los textos antes que nosotros y su lectura es diferente a la nuestra. El tradicionalismo, por lo tanto, abre dos posibilidades: por un lado, nos permite la comprensión plural del pasado; por el otro, nos recuerda que el significado de los textos está en uso continuo. Finalmente, el presentismo nos otorga la necesidad hermenéutica de preguntarnos "¿Qué posibilidad nos brinda el texto de comprender nuestro propio ser?". En otras palabras, el presentismo nos permite comprender nuestra presencia en la propia subjetividad del aquí y ahora (Pollock 2016, 922).

En suma, la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa* o "El collar para los poetas" del poeta cachemiro Kṣemendra es un poema didáctico que presenta una propuesta pedagógica-didáctica basada en la teoría de *guṇa* (mérito) y *doṣa* (démerito). La importancia de la obra, en mi opinión, radica en las similitudes que dicha propuesta pedagógica didáctica tiene con ciertas estrategias actuales de la enseñanza-aprendizaje fundamentadas en postulados constructivistas, las cuales pueden llevar por nuevos derroteros a la educación contemporánea, de ahí la importancia de conocer estas estrategias para todos aquellos interesados en la educación. Finalmente, asumo que es probable que las convergencias que presento a lo largo del proyecto de investigación se consideren anacrónicas; no obstante, quiero enfatizar de manera vehemente que no pretendo insinuar que Kṣemendra es un precursor del constructivismo; me limito solamente a señalar que el objetivo de la tarea educativa de Kṣemendra converge con el objetivo de la enseñanza-aprendizaje actual: formar estudiantes activos como constructores de sí mismos y como reconstructores de los saberes múltiples en aras de mejorar nuestra sociedad.

Capítulo I, Cachemira en los siglos IX y XII

En el presente capítulo abordo tres aspectos elementales que permiten contextualizar el contenido de la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa* a fin de entender cabalmente las ideas planteadas por Kṣemendra: el aspecto histórico, el aspecto cultural-social y el aspecto literario. Con respecto del primero, refiero brevemente qué representa Cachemira durante los siglos IX y XI principalmente, cuál es su ubicación geográfica, así como un breve listado de las dinastías que detentaron el poder, especificando las acciones representativas de sus reyes. En el segundo aspecto, desarrollo la importancia histórica que posee Cachemira como cuna cultural y religiosa, así como la decadencia moral de su sociedad vista desde la óptica de Kṣemendra. Finalmente, respecto del tercer aspecto, presento una lista breve de algunos teóricos de la poesía junto con sus propuestas que precedieron a nuestro poeta.

I. 1. Aspectos históricos

Cachemira: origen de la palabra y ubicación geográfica

En primer lugar, me parece conveniente comenzar por referir cuál podría ser el origen etimológico de la palabra "Cachemira". Sures Chandra Banerji menciona que los propios habitantes de Cachemira llaman a su tierra "Kashīr", cuyo nombre podría derivar de *Ka-samīra* que significa "una tierra donde el agua (*Ka*) es drenada por el viento (*Samīra*)", es decir, "una tierra seca por el agua" (Banerji 1965, 3). Por otro lado, el mismo autor comenta otra posible etimología para la palabra "Cachemira" que podría estar relacionada con la palabra sánscrita *Kasmīra*, un sustantivo neutro que significa "azafrán" (Banerji 1965, 3); no obstante, el diccionario de Óscar Pujol no la reconoce; la palabra que registra, empero, es *Kaśmīra*, cuyos significados son "m. pl. GEOG Kaśmīra (nombre de un país, Cachemira, y de sus habitantes)" (Pujol 2019, 269). Sin embargo, es probable que Sures Chandra Banerji se haya referido a la palabra *Kāśmīra*, un sustantivo con la primera "a" larga, cuyo significado es "azafrán". El diccionario de Óscar Pujol registra dicho significado: "3 n. 'producido en Cachemira' azafrán", respectivamente (Pujol 2019, 269).

Por otro lado, el valle de Cachemira es una región que se ubica al norte de India. Posee aproximadamente una altitud promedio de 182 m. sobre el nivel del mar. Además, todo

su territorio está rodeado por cadenas montañosas. Las montañas más relevantes son Nanga Parbat (798 m.) al norte, Harmukh (516 m.) al este, Mahādeo al sur con vistas a Śrīnagara, la actual capital, y a la cordillera de Gwash Brari (542 m.) y al elevado pico de Amarnāth (527 m.), la cordillera Pīr-Pantsāl (450 m.) al suroeste y más al norte Toṣmaidān (426 m.) y Kajinag (369 m.) al noroeste. Estas barreras montañosas significaron una defensa natural contra las correrías extranjeras al convertir el valle en un lugar prácticamente inexpugnable e inaccesible. Incluso se menciona reiteradamente que Cachemira se salvó de la dominación extranjera no por el valor de su ejército, sino justamente por la defensa que las murallas montañosas proporcionaban. Asimismo, dicho sistema montañoso fomentó probablemente la larga tradicional cultural y el desarrollo del sistema social y económico de Cachemira. De igual manera, el valle se encontraba salpicado por numerosos ríos y lagos de una majestuosa belleza, los cuales, a su vez, impulsaron el comercio. Por causa de estos ríos y lagos, existían pocas carreteras eficientes que contrarrestaban el tráfico; en consecuencia, la comunicación con los demás territorios se restringía a caminos poco transitables, por lo que, el comercio se realizaba por las vías fluviales. La posición geográfica de la mayoría de las ciudades asentadas a orillas de los ríos corrobora dicha información. Asimismo, había mesetas aluviales llamadas Uḍars, las cuales, según los geólogos, se forman por depósitos lacustres que miden entre 3048 m. y 9144 m. sobre el nivel de los barrancos. De igual modo, había rápidos arroyos montañosos que desembocaban en el río Vitastā que cruzaban algunos valles de Cachemira, los cuales poseían una calidad inferior de suelo. Este suelo representa menos productividad que las fértiles tierras del valle donde las aguas eran más tranquilas, de modo que, se implementaron arreglos detallados para que fueran tierras de riego y cultivo. Incluso muchos de los canales que actualmente perviven en la actualidad pertenecen a una época muy remota. En consecuencia, en toda la tierra fértil de Cachemira se cultivaba, incluidos los Uḍars, principalmente azafrán, cebada, maíz y trigo (Banerji 1965, 4-5; Ray 1969, 1-2; Rentería 2014, 24).

Cachemira en la tradición literaria local y extranjera

La tierra de Cachemira posee una larga historia que se recoge en una nutrida tradición literaria tanto local como no local. Es importante enfatizar, empero, que el nombre de Cachemira no

figura en la literatura védica, aunque se ha intentado señalar la referencia que se registra en el *Ṛgveda* (X. 75. 5) donde se menciona el río Marudvṛdhā y su posible relación con el actual río Maruvardvan de Cachemira; no obstante, los estudiosos han determinado que no existe ninguna relación. Tampoco en los *Brāhmaṇas* ni en las *Upaniṣads*[2] se encuentran referencias a Cachemira. Tales obras aluden a algunos nombres de pueblos que habitaban el noroeste, tales como Gandhāras, Kekayas, Madras y Ambaṣṭhas; sin embargo, no hay evidencia que dichos pueblos hayan tenido contacto directo con Cachemira y sus habitantes (Banerji 1965, 3; Ray 1969, 4.).

Las primeras referencias, por lo tanto, a Cachemira aparecen en el comentario de Patañjali (s. III a. C.)[3]. Asimismo, existe una retahíla de obras locales en donde se menciona la tierra de Cachemira. A continuación, enumero brevemente dichas obras. El *Mahābhārata* en diversos pasajes refiere a la gente de Cachemira y a su rey, pero sólo menciona que Cachemira es un valle situado en regiones montañosas al norte de India (*Mahābhārata* I, 1, 27, 1-16). En diversos *Purāṇas*[4] (*Vayu-purāṇa* XLV, 120; *Viṣṇu-purāṇa*, IV, 24, 18) también

[2] La cronología del *Ṛgveda*, de los *Brāhmaṇas* y de las *Upaniṣads* solamente puede considerarse una cronología relativa, ya que las investigaciones actuales en torno a la datación de dichas obras aún continúan. Sin embargo, a fin de establecer una fecha aproximada, los hallazgos arqueológicos, sociales, literario-históricos señalan que la fecha en la que pudieron componerse los himnos del *Ṛgveda* sería entre el 1200 y 1000 a. C.; mientras que los textos más antiguos de los *Brāhmaṇas* y de las *Upaniṣads* no rebasan el 550 a. C. (Mylius 2015, 27-33).

[3] La historicidad de la figura de Patañjali es una cuestión discutida. En primer lugar, hay que tener presente que al menos existen dos figuras con el nombre de Patañjali dentro de la literatura india. El primer Patañjali, por así decirlo, es el gramático que vivió en el siglo II a. C. y compuso el *Mahābhāṣya* ("Gran Comentario"). El segundo Patañjali probablemente vivió entre los siglos II y IV d. C. y es el autor del famoso *Yogasūtra*. Incluso, desde el siglo X d. C. la tradición menciona un tercer Patañjali quien habría compuesto un tratado de medicina. Como bien señala Óscar Pujol, "estos tres Patañjalis abarcan de una forma perfecta la conocida distinción de palabra, mente, cuerpo. En efecto, identificando los tres Patañjalis en uno solo obtenemos una figura mítica en la que se condensa la purificación de la palabra a través de la gramática, de la mente a través del yoga y la del cuerpo a través de la medicina. En cierto modo se reproduce la triple distinción de palabra, pensamiento y obra, tan apreciada por el pensamiento tradicional no solo de la India, sino también de Occidente" (Pujol 2016, 16). Desde luego, yo me refiero al Patañjali del *Mahābhāṣya* (Pujol 2016, 15-20).

[4] Etimológicamente, la palabra *purāṇa* significa "antiguo", "lo que pertenece al pasado", entonces, los llamados *purāṇas* puede entenderse como "relatos que pertenecen a una época antigua". Por otro lado, una definición más apropiada a los *purāṇas* como género literario podría ser "obras consideradas épicas de carácter didáctico que deben poseer tradicionalmente cinco tópicos (*pañcalakṣaṇa*): los relatos cosmogónicos o la creación primaria (*Sarga*), la creación secundaria o la destrucción y renovación de los mundos (*pratisarga*), la genealogía de los dioses, *ṛṣis*, héroes y patriarcas (*vaṃśa*), los reinados de Manu (*manvantara*) y la genealogía de los reyes terrenales (*vaṃśānucarita*)". Sin embargo, las cinco características difícilmente aparecen reunidas en un mismo *purāṇa*. Incluso, temas diferente a los de la definición tradicional están presente ocasionalmente: los sacrificios, las fiestas religiosas y los rituales, las penitencias, las peregrinaciones, la construcción de templos, etc. Además, el *Bhāgavata-purāṇa* añade que los *purāṇas* tienen cinco temas adicionales: la ordenación del mundo (*Saṁsthā*), la conservación de los mundos a través de las encarnaciones (*raṣā*), el ocaso del mundo (*pralaya*),

hay alusiones a Cachemira y a sus habitantes; de igual manera, en ellos se señala solamente que es una región que se encuentra al norte de India. La obra astrológica *Bṛhatsaṁhita* de Varāhamihira, por su parte, señala algunos pueblos que habitaron Cachemira: los abhisāra, los darada, los dārvas, los khaśa, los kīras, entre otros. Finalmente, el *Ratnāvalī* de Śrī Harṣa también indica el nombre de algunas tribus, así como los diferentes tipos de azafrán que se encuentran en Cachemira[5] (Banerji 1965, 3-5; Ray 1969, 4).

Por otro lado, la literatura no local también hace alusiones a Cachemira. Los primeros autores no locales que hacen referencia al valle de Cachemira son de origen griego. El primero de ellos, Hecateo (S. VI- V a. C.), menciona que existe una ciudad llamada Kaspapyros, la ciudad de los habitantes de Gandhāra. El siguiente es Heródoto[6] (s. V a. C.) quien señala que la ciudad de Kaspatyros es el lugar al que se dirigió la expedición al mando de Escilax de Carisande, enviada por Darío para sondear el curso del río Indo. El tercero es Dioniso de Samos (S. III- II a. C.) quien hace alusión a los Kaspeiroi como un pueblo famoso por sus pies rápidos. Finalmente, Ptolomeo (s. I-II d. C.) alude a una región llamada Kaspeira que se encuentra debajo de los ríos Bidaspes (Vitastā, el actual Jhelum), Sandabal (Candrabhāghā, el actual Chenab) y Adris (Irāvatī, el actual Irawadi). También existen referencias a Cachemira por parte de autores chinos, quienes, a diferencia de los griegos,

el alma inconsciente como causa del mundo (*hetu*) y el alma universal como fundamento del mundo (*apāśraya*). No obstante, tampoco estos cinco tópicos se encuentran juntos en un mismo *purāṇa*. Asimismo, debe destacarse que los *purāṇas* exaltan en forma individual las personalidades de Śiva y Viṣṇu y se aborda extensamente el concepto de devoción (*bhakti*) y religión devocional. Según los estudiosos, se reconocen propiamente 18 *purāṇas*, los cuales en conjunto suman más de 400 000 *ślokas*. La cuestión de la datación, la igual que con el resto de la literatura de la India antigua, es problemática. Autores como H. H. Wilson plantean que los *purāṇas* se remontan a la época de Alejandro Magno (IV a. C.) Otros como F. E. Pargiter comentan que los estratos purāṇicos deben fecharse en el s. IX a. C. Sin embargo, el consenso actualmente sobre una posible datación señala que los *Purāṇas* pudieron haberse escrito entre el 300 y 800 d. C. A partir de la fecha más lejana entonces podría afirmarse que tanto el Śaivismo como el Vaiṣṇavismo son cultos totalmente establecidos en Cachemira. (Kanjilal 1924, 4-13; Lorenzen y Preciado 1996, 130; Mylius 2015, 119-129).

[5] Nuevamente la cronología del *Mahābhārata* y de los *Purāṇas* es problemática. Los estudiosos señalan que la composición del *Mahābhārata* se debe datar entre el 400 a. C. y 400 d. C. (Mylius 2015, 86); mientras que los *Purāṇas* pudieron haber surgido entre el 300 d. C. y el 800 d. C. Por otro lado, la obra *Bṛhatsaṁhita* de Varāhamihira se fecha en el 500 d. C. y el *Ratnāvalī* de Śrī Harṣa en el S. VII d. C. (Mylius 2015, 121).

[6] Los datos sobre la vida de Heródoto son más bien escasos. Fue testigo de las llamadas Guerras Médicas, por lo tanto, vivió durante el siglo V. a. C. Su obra Ἱστορίαι (*Historias*) se considera que no sólo es la primera obra extensa escrita en el dialecto jónico, sino también la primera obra griega escrita en prosa. Asimismo, las características de las Ἱστορίαι (*Historias*) son tres. Heródoto firma que lo que escribe es producto de una investigación vivencial; la obra posee un autor personal; ya no hay musas que inspiren la obra (como en el caso de la épica), sino todo se basa en la investigación del propio autor. Probablemente Heródoto murió después del 430 a. C. (Adrados 1992, 7-15).

como señala Sunil Chandra Ray, conocen personalmente Cachemira. El primer viajero chino que visita Cachemira es Che-mong, aproximadamente en el siglo V d. C (quizá en el año 404). Fa-yong también conoce Cachemira en el S. V d. C., y a diferencia de Che-mong, quien al parecer estudia textos budistas y el idioma sánscrito, lega un relato completo sobre la geografía y las condiciones religiosas de ese momento. Menciona, por ejemplo, que Cachemira es un centro de aprendizaje. Hay otro registro chino con fecha del año 541 d. C., en donde se menciona que hubo un enviado de Cachemira a China en el período temprano de la dinastía Tang quien describe su territorio como una joya preciosa envuelta por todos lados por montañas nevadas. Posteriormente, en el año 631 d. C. Hiuen Tsang también visita Cachemira y permanece allí aproximadamente dos años. Describe el "reino de *Kia-shi-mi-lo*" como una gran cuenca del Vitastā y los valles laterales drenados por sus afluentes sobre el desfiladero de Bārāmūla (el actual río Brahmaputra). Hiuen Tsang también refiere que el valle se encuentra rodeado de montañas y que además es una tierra fértil y fructífera con un clima frío con frecuentes nevadas. El último visitante chino cuya fecha no se especifica es Ou-kong, quien al describir Cachemira señala que es un valle rodeado por todos lados por montañas. Asimismo, otros personajes que escribieron sobre Cachemira, aunque escasamente, son de origen árabe y persa. Entre ellos destacan Al-Masudi (s. X d. C.), y Al-Idrisi (s. XII) y Al-Qazwini (s. XIII), quienes coinciden en describir a Cachemira como una tierra con diversos pueblos y aldeas y que está rodeada por montañas por doquier. Sin embargo, hay una excepción a estos relatos sobrios árabes y persas: la obra *Kitab-ul-Hind* de Alberuni (s. XI). En dicha obra se encuentra reunida una nutrida información sobre Cachemira en virtud de la estancia prolongada de Alberuni en Ghazna y en el Punjab entre 1017 y 1030. Alberuni ubica geográficamente, por ejemplo, a Cachemira entre la cuenca de agua de Asia Central y las llanuras de Punjab y menciona que la entrada principal del valle es desde el oeste a través de la parte central de Hazāra hasta Manshera; posteriormente, deben cruzarse los ríos Kunḥār (Kusnārī) y Kiṣangaṅgā (Mahvī) hasta Muzaffarābād y luego a la derecha del valle de Jhelum hasta Bārāmūla. Además de esta descripción geográfica, añade que la gente de su tiempo es consciente de la fortaleza natural de su valle. Finalmente, el último autor extranjero que habla sobre la Cachemira de este periodo es Marco Polo (s. XIII). El escritor veneciano alude a Kashimur, una ciudad idólatra llena de habitantes que hablaban

su propio idioma, dominaban diversos encantamientos y realizaban actos sobrenaturales. Asimismo, dicha ciudad, según Marco Polo, contaba con una serie de abadías y monasterios también idólatras[7]. Las anotaciones de Marco Polo, por otro lado, confirman las observaciones de los escritores anteriores que referían que el valle de Cachemira poseía su propia defensa natural encarnada en su sistema montañoso (Banerji 1965, 4-5; Ray 1969, 5-9). Así pues, resulta interesante conocer, aunque sea brevemente, las referencias que la tradición literaria tanto local como no local recogen sobre Cachemira.

Genealogía de los reyes en Cachemira: de la dinastía Karkoṭa (s. VII) a la dinastía Lohara (s. XII)

El listado de las dinastías que detentaron el poder, visto a través de las acciones más representativas de los diversos reyes es otro aspecto fundamental para entender las ideas planteadas por Kṣemendra en la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa*. A continuación, hago una breve enumeración de los reyes de Cachemira y sus dinastías desde la dinastía Karkoṭa (s. VI) hasta la primera dinastía Lohara (s. XI), fecha cercana a la muerte de Kṣemendra. En mi opinión,

[7] No debe perderse de vista que India en la antigüedad se consideraba un país exótico, lleno de paisajes inquietantes y experiencias espirituales. Tal imaginario se origina justamente en la Grecia clásica, específicamente a partir de Heródoto. En su libro Ἱστορίαι (*Historias*) clasifica en dos a los habitantes de India: los indios del sur y los indios del norte. De los primeros dice que comen carne cruda (Heródoto III, 98, 3), algunos son caníbales (III, 99) y otros vegetarianos (III, 100); asimismo, menciona que son del color de los etíopes, su semen es negro y se aparean en público (III, 101); de los segundos, refiere que son belicosos y su tiempo lo ocupan en buscar oro por medio de hormigas veloces de dimensiones inferiores a los perros, pero superiores a los zorros (III, 102-105). Heródoto se basa a su vez en la descripción de dos escritores anteriores: Escilax de Carisande y Ctesias de Cnido. Se sabe que ambos autores, cuyas obras se han perdido, habían descrito a India como un lugar milagroso, fabuloso y exótico (Halbfass 2013, 42). Así pues, esta idea se transmitió a los escritores griegos posteriores: Nearco, Arriano, Onesícrito, Megástenes, Estrabón, Diódoro de Sicilia, entre otros. Además, tales escritores contribuyeron a forjar este imaginario exótico al señalar que en India existían hombres con cabeza de perro, hombres sin cabeza, cuyos ojos se abren sobre los hombros y la boca sobre el pecho; otros hombres son cíclopes y monópodos, cuyo pie es tan grande que actúa como sombrilla; niños con cabellos blancos; extrañas criaturas con hojas suaves y que solo comen el aroma de las manzanas. También refieren que los animales, en su mayoría, son híbridos: mitad león, mitad caballo, burros con cadáver de ciervo, hombres-serpiente antropófagos con voces sibilantes. Incluso Isidoro de Sevilla, uno de los doctores de la Iglesia más influyentes, abonó a este imaginario. Él mismo dispersó ideas tales como que las costas orientales de la India marcaban el fin del mundo; que más allá de Bengala se encontraba el Paraíso, cuyo acceso estaba defendido por una muralla de fuego; que el Edén se encontraba en Ceilán; que en la fauna surasiática se hallaban ratas gigantes, dragones alfombrados en las aguas del Ganges, toros blancos con mufla excesiva, hombres con cabeza de jabalí. Así pues, dichas figuraciones se incluyeron en las enciclopedias medievales que prosperaron y se difundieron a partir del siglo XII, al igual que las imágenes hechas por distintos ilustradores (Bouchon, 1988). En consecuencia, Marco Polo sin duda estaba familiarizado con estas ideas, de ahí su descripción de que los habitantes de Cachemira dominaban diversos encantamientos y realizaban actos sobrenaturales.

considero que es imprescindible remontarse hasta el siglo VI para seguir el desarrollo de lo que Kṣemendra constantemente denominó la decadencia política de Cachemira, dado que, otra de las intenciones pedagógicas de nuestro poeta no era simplemente juzgar a la sociedad de su época, sino educarla a través de sus múltiples obras.

La obra célebre de Kalhaṇa (s. XII), el *Rājataraṅgiṇī* ("El río de los reyes"), es una obra ineludible para explorar la historia política de Cachemira desde sus inicios hasta el año 1149-1150 d. C. El *Rājataraṅgiṇī* es una crónica en verso escrita en sánscrito por Kalhaṇa (s. XII), dividida en 8 libros (*taraṅgāḥ*) (Mylius 2015, 139). A lo largo del *Rājataraṅgiṇī*, Kalhaṇa describe a los habitantes de Cachemira como herederos de una cultura antigua; al mismo tiempo, Kalhaṇa señala que estas personas son bondadosas y crueles, fieles e infieles, decididos y ambiciosos; no obstante, nunca los juzga ni retrata como seres de una raza inferior ni siquiera cuando delinea los actos más criminales. Esto se debe a que Kalhaṇa era cachemiro, a diferencia de los otros autores que escribieron relatos sobre Cachemira, quienes en su mayoría eran visitantes o personas no locales que no entendían la dinámica social del Valle. En consecuencia, el *Rājataraṅgiṇī* posee un valor *per se* debido a la fuente incalculable de información social, geográfica, arquitectónica, cultural, política y literaria que proporciona desde la Cachemira más antigua hasta la Cachemira de la época de Kalhaṇa. De hecho, las numerosas referencias que Kalhaṇa proporciona respecto al origen de los pueblos, ciudades, templos y santuarios poseen una importancia invaluable topográfica, debido a que parece que su conocimiento sobre dichos pueblos, ciudades, templos y santuarios lo obtuvo de una recopilación de distintas inscripciones que registran la consagración de dichas construcciones y concesiones de tierras hechas por los reyes. Otro ejemplo de la importancia del *Rājataraṅgiṇī* es la mención que su autor hace sobre la capital de Cachemira. Kalhaṇa refiere que en el siglo III a. C. el emperador Aśoka mandó construir la capital del Valle: la ciudad de Śrīnagarī. No obstante, el *Rājataraṅgiṇī* también contiene información imprecisa. Por ejemplo, en el primer libro (*taraṅga*) Kalhaṇa ofrece un relato de las historias relacionadas con la creación de Cachemira y su río sagrado, el Vitastā, así como una descripción de los innumerables *tīrthas* (templos) que abundaban en el Valle, lo cual obedece más a una narración no histórica. Asimismo, el otro aspecto criticable es que Kalhaṇa no escribe mucho sobre la vida social y religiosa del hombre común: se centra en la vida de la

corte real. Finalmente, respecto de Kalhaṇa, hay pocos datos sobre su vida. Se sabe que su actividad literaria debe situarse a mediados del siglo XII. Incluso, algunos datos de su biografía pueden rastrearse a partir de la misma obra del *Rājataraṅgiṇī*. Por ejemplo, Ranjit Sitaram, uno de los traductores al inglés de la obra de Kalhaṇa señala que "Desde el punto de vista del propio Kalhaṇa, la suya no sólo fue una obra de contribución seria a la historia, sino que fue preeminentemente una obra de arte (*kāvya*); él se consideraba a sí mismo no sólo como un historiador, sino como un *kavi* (poeta)" (Ray 1969, 10-36; Khosla 2001, 5). A partir del *Rājataraṅgiṇī*, también se sabe que Kalhaṇa era un adorador de Śiva, puesto que en el primer verso le dedica la obra: "A Śiva encantando con la iridiscencia colectiva de las joyas sobre las cabezas de las serpientes que lo adornan: ¡Saludos!; en él, quien es como el árbol del paraíso de los deseos, están absorbidos los que han sido liberados" (*Rājataraṅgiṇī* I, 1).

A continuación, ofrezco un listado de los reyes cachemiros a partir la dinastía Karkoṭa (s. VII) hasta la dinastía Lohara[8] (s. XII):

Dinastía Karkoṭa	Dinastía Utpala
1) Durlabhavardhana (600-636)	1) Avantivarman (855-883)
2) Durlabhaka o Pratāpāditya II (636-686)	2) Śaṁkaravarman (883-902)
3) Candrāpīḍa (686-691)	3) Gopālavarman (902-904)
4) Tārāpīḍa (691-699)	4) Saṁkaṭa (904)
5) Muktāpīḍa o Lalitāditya (699-736)	5) Sugandhā (904-906)
6) Kuvalayāpīḍa (736-737)	6) Pārtha (906-921)
7) Vajrāditya o Bappiyaka (737-744)	7) Nirjitavarman (921-923)

[8] Quiero aclarar que las fechas que proporciono en el presentado listado no son exactas, ya que la cronología, por ejemplo, de la dinastía Karkoṭa aún representa serios debates. Sunil Chandra Ray dice al respecto: "El período real del reinado de cada uno de los reyes Karkoṭa es, por tanto, indeterminable y el problema de la cronología de Karkoṭa sigue sin resolverse." (Ray 1969, 56). Sin embargo, la cronología que presento solamente es con fines didácticos, con el propósito de tener claro la época en que coincide Kṣemendra (s. X-XI) con los respectivos reyes en turno.

8) Pṛthivyāpīḍa (744— 748)

9) Saṁgrāmapīḍa (748)

10) Jayāpīḍa (748—782)

11) Jajja (751—754)

12) Lalitāpīḍa (782—791)

13) Saṁgrāmapīḍa II (791—801)

14) Cippaṭajayāpīḍa (801—813)

15) Ajitāpīḍa (813—850)

16) Anaṅgāpīḍa (850—853)

17) Utpalāpīḍa (853—855)

8) Cakravarman (923-933)

9) Śūravarman (933-934)

10) Pārtha (2ª período) (934-935)

11) Cakravarman (2ª período) (935)

12) Śaṁbhuvardhana (935-936)

13) Cakravarman (3ª período) (936-937)

14) Unmattāvanti (937-939)

15) Śūravarman II (939)

El reinado pre-Diddā

1) Yaśaskara (939-948)

2) Varṇaṭa (948)

3) Saṃgrāmadeva (948-949)

4) Parvagupta (949-950)

5) Kṣemagupta (950-958)

6) Abhimanyu (958-972)

7) Nandigupta (972-973)

8) Tribhuvana (973-975)

9) Bhīmagupta (975-980)

Primera dinastía Lohara

1) Saṃgrāmarāja (1003-1028)

2) Harirāja (1028)

3) Ananta (1028-1063)

4) Kalaśa (1063-1089)

5) Utkarṣa (1089)

6) Harṣa (1089-1101)

10) Diddā (980-1003)

A continuación, presento las acciones más relevantes que cada uno de los reyes y reinas enumerados anteriormente realizó mientras detentó el poder. Dichas acciones las he recuperado de la obra de Kalhaṇa, el *Rājataraṅgiṇī*. Sin embargo, también he confrontado los excelentes trabajos de Sures Chandra Banerji, Uma Chakraborty, Sarla Khosla y Sunil Chandra Ray.

Los estudiosos comentan que es a partir del reinado del rey Durlabhavardhana que la crónica de Kalhaṇa presenta elementos históricos sólidos, en virtud de que el relato de Kalhaṇa es corroborado por las crónicas chinas, los relatos de Alberuni, de Kṣemendra, de Jonarāja y, sobre todo, por la evidencia numismática (Banerji 1965, Ray 1969). Con el rey Durlabhavardhana inicia la dinastía Karkoṭa. Según Kalhaṇa, Durlabhavardhana desciende de la deidad serpiente Karkoṭa Nāga; sin embargo, la interpretación que se ofrece a dicha historia es que Durlabhavardhana provenía de una familia humilde. Durante su reinado, anexa los territorios de Takṣaśila, al este del Indo, Uraśā o Hazāra, Siṁhapura o la cordillera de la sal, así como los estados montañosos de Rājāpurī y Parṇotsa. Esta información es corroborada por Hiuen Tsang, quien había visitado Cachemira durante el mandato del rey Durlabhavardhana (*Rājataraṅgiṇī*, IV, 1-6).

El sucesor del rey Durlabhavardhana es su hijo Durlabhaka o Pratāpāditya II, nacido de Anaṅgalekhā. Sostiene un gobierno longevo, aproximadamente de cincuenta años, y alcanza gloria militar. Funda la ciudad de Pratāpapura (la ciudad actual de Tāpar), la cual rivalizaba en esplendor con la ciudad de Indra. Su reinado pasa sin grandes incidentes (*Rājataraṅgiṇī* IV. 7-44).

El rey Candrāpīḍa, el hijo mayor, sucedió a Durlabhaka. Sunil Chandra Ray refiere que en los anales chinos es conocido como *Tchen-to-lo-pi-li*. Al parecer combate contra algunos árabes con la ayuda militar de China. Se cree que China en esa época ayuda a Cachemira en aras de su propio interés: extender la supremacía china en las regiones del Himalaya (Ray 1969, 45). Se le considera un rey con grandes virtudes: saber perdonar y mostrar valor. En este sentido, no permite que los ministros de la corte real lo instruyan, al contrario, él mismo los instruye en una política correcta (*Rājataraṅgiṇī* IV. 45-188).

Candrāpīḍa es sucedido por su segundo hermano Tārāpīḍa. No hay mucha información sobre su reinado, salvo que se considera un hombre cuyos actos fueron extremadamente perversos, los cuales produjeron un dolor como la luz del fuego en el crematorio (*Rājataraṅgiṇī* IV. 119-125).

El siguiente en la sucesión es el rey Muktāpīḍa o Lalitāditya. Es probablemente el gobernante más sobresaliente de la dinastía Karkoṭa a causa de sus múltiples conquistas territoriales no sólo en las regiones del Himalaya allende al valle de Cachemira, sino también en las lejanas llanuras de India, así como por su sobresaliente genio en el campo de la arquitectura avalado por diversas construcciones. Entre sus conquistas más sobresalientes se encuentran el territorio de Kanauj en el este al derrotar al rey Yaśovarman y la anexión de Kaliṅga y Karṇāṭa al someter a la reina Ra Kara, a Koṅkaṇa, a Dvārakā y a Avanti. En la región de Uttarāpatha somete a los Kamhojas, una región cercana a la parte oriental de Afganistán, Tukhāras, una región turca, Mummuni[9], una región no localizada, Bhauṭṭas, una región tibetana y Darads, una región al norte de Cachemira. Asimismo, anexa los territorios de Jālaṁdhara y de Lohara. También combate en Prāgjyotiṣa, Strīrājyas, reino de Uttarakurus y Vāukāmbudhi. Los hallazgos de monedas en Cachemira que poseen la leyenda Śrī-Pratāpa, al parecer un nombre adoptado por Lalitāditya, corroboran sus exitosas campañas militares. Con respecto de sus construcciones, Lalitāditya al parecer erige *Stūpas*, *Vihāras* y *Caityas*. Asimismo, funda la ciudad de Parihāsapura, la cual aventaja la residencia de Indra en esplendor. En dicha ciudad establece cinco edificios monumentales: Parihāsakeśava, Muktākeśava. Mahāvarāha, Govardhanadhara y Rājavihāra. Los primeros cuatro están dedicados a Viṣṇu y su adoración, mientras que el último se destina como un centro budista. Sunil Chandra Ray señala que Ou-Kong afirma que visitó una de las dos *Vihāras* erigidas por Lalitāditya, mientras que algunas excavaciones han desenterrado una *stūpa* en Parihāsapura, lo que corrobora la autenticidad de la crónica de Kalhaṇa sobre Lalitāditya (Ray 1969, 47). Finalmente, el rey Lalitāditya también sobresale por su genio político. Refrena la insubordinación de los ḍāmara, la clase de los terratenientes, quien paulatinamente se había posicionado como un cuerpo poderoso y problemático para el gobierno. Antes de

[9] Al parece el nombre refiere a un título adoptado por el jefe de alguna familia o etnia que habita una región cercana a Cachemira.

morir, Lalitāditya aconseja a sus sucesores que no consientan que los aldeanos tengan más alimento del necesario para el consumo de un año ni más bueyes de los requeridos para labrar el campo, ya que, si se permite esto, en un año tales pobladores se convertirán en los poderosos ḍāmara (*Rājataraṅgiṇī* IV. 126-371).

Después del reinado de Lalitāditya, los estudiosos refieren que los sucesores fueron gobernantes débiles y viciosos, lo que ocasionó que Cachemira cayera en una decadencia política y social. El sucesor de Lalitāditya es su hijo Kuvalayāpīḍa, quien después de un año de mandato, abandona el reino en aras de una búsqueda por la perfección espiritual. No hay más registros sobre él (*Rājataraṅgiṇī* IV. 372-392).

Vajrāditya o Bappiyaka, el sucesor de Kuvalayāpīḍa, otro hijo de Lalitāditya, quien sobresale solamente por sus actos crueles y hábitos sexuales. Además, muda el trono real de Parihāsapura, lo que a la postre le resta completamente importancia. Después de reinar y disfrutar de la tierra durante siete años, Vajrāditya contrae la enfermedad de la tisis (lo que hoy conocemos como tuberculosis), la cual tenía su origen en las relaciones sexuales excesivas (*Rājataraṅgiṇī* IV. 393-398).

El sucesor de Vajrāditya es Pṛthivyāpīḍa. Kalhaṇa señala solamente que reina durante cuatro años y un mes (*Rājataraṅgiṇī* IV. 399). Saṁgrāmapīḍa es el sucesor de Pṛthivyāpīḍa, de quien tampoco hay nada sobresaliente durante su gestión, dado que, su reinado dura solamente siete días (*Rājataraṅgiṇī* IV. 400-401).

Jayāpīḍa, nieto de Lalitāditya, sucede a Saṁgrāmapīḍa. Los estudiosos comentan que bajo el gobierno de Jayāpīḍa la dinastía Karkoṭa se restablece brevemente. El rey Jayāpīḍa sigue la línea militar de su abuelo: derrota a cinco gauḍa, al rey de Kanauj y al rey de Nepal. Funda la nueva ciudad capital, Jayapura. Asimismo, un aspecto significativo del reinado de Jayāpīḍa es que durante su gobierno acoge a una serie de eruditos y poetas tales como Kṣīra, Bhaṭṭa Udbhaṭa, Dāmodaragupta, entre otros. Al final de su reinado, se dice que la avaricia lo consume y oprime a sus súbditos a través de exacciones fiscales (*Rājataraṅgiṇī* IV. 402-659).

Jajja usurpa el trono mientras Jayāpīḍa, su cuñado, realiza correrías. Una vez que regresa Jayāpīḍa se enfrenta a él en una feroz batalla cerca de Śuṣkaletra. Finalmente, Jayāpīḍa derrota a Jajja. Su gobierno dura tres años (*Rājataraṅgiṇī* IV. 460-482).

Lalitāpīḍa, hijo y sucesor de Jayāpīḍa, accede al poder. La decadencia que se dibujaba después del reinado de Lalitāditya se agudiza en esta época. Lalitāpīḍa es retratado como un príncipe indolente y derrochador que se dedica a despilfarrar la riqueza de Cachemira en actividades triviales. Además, durante la gestión de Lalitāpīḍa el valle sufre inundaciones funestas que provocan hambrunas, de modo que, las condiciones anárquicas e inciertas de Cachemira tienen como consecuencias la depresión en el comercio (*Rājataraṅgiṇī* IV. 660-673). Saṁgrāmapīḍa II, medio hermano de Lalitāpīḍa, lo sucede como rey. Kalhaṇa no menciona nada sobre su mandato, salvo que nace con el nombre de Pṛthivyāpīḍa (*Rājataraṅgiṇī* IV. 674-675).

Cippaṭajayāpīḍa, también conocido como Bṛhaspati, hijo de Lalitāpīḍa y su concubina Jayādevī, sucede a Saṁgrāmapīḍa II. Sin embargo, como es menor de edad al momento de tomar la sucesión, sus tíos maternos Padma, Utpala, Kalyāṇa, Mamma y Dharma ejercer *de facto* el poder. Posteriormente, tras doce años de regla nominal, Cippaṭajayāpīḍa es asesinado por sus tíos (*Rājataraṅgiṇī* IV. 676-688).

Ajitāpīḍa, otro hijo de hijo de Lalitāpīḍa y Jayādevī, es colocado por Utpala como sucesor de Cippaṭajayāpīḍa. Su reinado se caracteriza por los celos y la discordia entre Ajitāpīḍa y sus tíos. Finalmente, las hostilidades provocan una cruenta batalla entre Mamma y Utpala. El resultado es la derrota de Utpala y el derrocamiento de Ajitāpīḍa (*Rājataraṅgiṇī* IV. 689-705).

Mamma y su grupo victorioso colocan a Anaṅgāpīḍa, hijo de Saṁgrāmapīḍa II, en el poder. Sin embargo, tras pocos años en el gobierno es derrocado. Kalhaṇa no refiere ninguna acción de Anaṅgāpīḍa (*Rājataraṅgiṇī* IV. 707-708).

Utpalāpīḍa, el último rey de la dinastía Karkoṭa, hijo de Ajitāpīḍa, sucede a Anaṅgāpīḍa cuando Sukhavarman, el hijo de Utpala, provoca una rebelión completamente exitosa y destrona a Anaṅgāpīḍa. Sukhavarman planea asumir posteriormente el reino, pero

es asesinado. Finalmente, Śūra, un poderoso ministro de la corte Karkoṭa, depone a Utpalāpīḍa y en su lugar coloca a Avantivarman, hijo de Sukha (*Rājataraṅgiṇī* IV. 709-720).

Bajo el reinado de Avantivarman, nieto de Utpala, hijo de Sukhavarman, inicia la dinastía Utpala. Tras los últimos gobernantes karkoṭa, quienes fomentan colateralmente el crecimiento de elementos rebeldes, Cachemira había entrado en una confusión total y se encuentraba en una condición económica y socialmente deplorable. La tarea de Avantivarman es titánica: reconstruir económica y socialmente Cachemira, además de combatir a los siempre amenazantes ḍāmara. Confía a su ministro Suyya el trabajo de combatir las inundaciones y la hambruna. Suyya descubre que las inundaciones son provocadas debido al agua del río Vitastā (el actual Jhelum), las cuales no pueden atravesar el desfiladero a causa de que las rocas comprimen el paso. Suyya quita las rocas y manda construir muros de piedra a fin de proteger su movimiento posterior. Asimismo, Suyya construye nuevos lechos para que el río mejore el sistema de riego. En consecuencia, miles de acres de tierra cultivable se recuperan y se fabrican nuevas comunidades. Además, Avantivarman construye una nueva ciudad: Avantipura, la cual adorna con dos templos: Avantīśvara y Avantisvāmī. De igual forma, Suyya funda la ciudad de Sūryapura a orillas del río Vitastā. Finalmente, otra de las acciones destacadas del rey Avantivarman es que durante su gobierno patrocina a egregios poetas y filósofos tales como Muktākaṇa Śivasvāmin, Ratnākara, Bhaṭṭa Kallaṭa y Ānandavardhana (*Rājataraṅgiṇī* V. 1-127).

Śaṁkaravarman, hijo de Avantivarman, sucede a su padre en el trono, después de algunos intentos de derrocamiento. Intenta continuar la política de su padre, pero también se empecina en una política expansionista con miras en igualar las proezas de la dinastía Karkoṭa. Manda construir una nueva ciudad, Śaṁkarapurapattana, y dos templos, Śaṁkaragaurīśvara y Sugandheśa, en la ciudad de Paṭan con materiales de la ciudad de Parihāsapura, la ciudad que había erigido Lalitāditya. Asimismo, anexa la ciudad de Dārvābhisāra y parte del norte de Gujrat, Punjab. Derrota al rey Pṛthvīcandra de Trigarta. Al final de su reinado, dirige una expedición hacia el Indo, a través de los desfiladeros de Bārāmūla con el objetivo de vengar la muerte de su *dvārādhipa* (guarda), en Vīrānaka, en el valle de Vitastā, debajo de la puerta de Bārāmūla. Tras destruir Vīrānaka, somete numerosos

territorios a orillas del río Indo y como consecuencia, recibe homenaje de sus demás reyes. Sin embargo, Śaṁkaravarman no logra extender su reino más allá de los límites del valle de Cachemira. De hecho, después de regresar de sus correrías en Vīrānaka, los habitantes de Uraśā (la actual Hazāra) combaten contra Śaṁkaravarman, quien resulta gravemente herido y muere posteriormente. Debido a su política expansionista, Śaṁkaravarman se ve obligado a gravar al máximo los recursos del reino, lo cual provoca una crisis que se agudiza durante largo tiempo en Cachemira (*Rājataraṅgiṇī* V. 128-227).

Después de la muerte de Śaṁkaravarman, Cachemira entra en una estabilidad política. Su hijo Gopālavarman lo sucede en el trono; no obstante, sus ministros, principalmente Prabhākara, lo asesinan aparentemente por medio de magia y tantras. El mismo Prabhākara encumbra al trono a Saṁkaṭa, un supuesto hijo de Śaṁkaravarman, quien detenta solamente el poder durante aproximadamente diez días y muere. Antes tal escenario, Sugandhā, la esposa de Śaṁkaravarman, asume el reino. Durante el reinado de Sugandhā aparecen en escena dos grupos: los Tantrinos y los Ekāṅgas. Los primeros son un cuerpo de soldados de infantería que se organizan de acuerdo con sus afinidades étnicas. Respecto de los segundos, también son un grupo militar altamente organizado que probablemente cumplirían labores policiales. La reina Sugandhā deposita su confianza en ambos grupos. Sin embargo, al momento de proponer a su sucesor entra en conflicto con los Tantrinos, dado que, ella sugiere a Nirjitavarman, el medio hermano de Avantivarman, como heredero, mientras que los Tantrinos a Pārtha, el hijo de diez años de Nirjitavarman. Ante tal conflicto los Tantrinos y los Ekāṅga luchan encarnizadamente. Los Tantrinos salen victoriosos y acaban completamente con los Ekāṅga. Finalmente, la reina Sugandhā es hecha prisionera y posteriormente es ejecutada (*Rājataraṅgiṇī* V. 228-255).

Pārtha, en un primer periodo, es colocado en el cetro. Nirjitavarman, empero, es el gobernante *de facto*. A fin de mantener su estatus se ve obligado a pagar grandes sobornos a los Tantrinos, quienes además de recibir estos cuantiosos pagos, realizan exacciones con ayuda de dos ministros: Śaṁkaravardhana y Śaṁbhuvardhana. Por otro lado, en el año de 917 o 918 una hambruna fatal azota el valle y acaba con la vida de una gran parte de la población. Ante tal catástrofe, los ministros y los Tantrinos venden arroz a precios

exorbitantes, con lo cual amasan grandes fortunas. En 921, los Tantrinos encumbran oficialmente al trono a Nirjitavarman en detrimento de Pārtha, pero solamente dos años después muere y su hijo pequeño, Cakravarman, sube al poder, en un primer periodo, bajo la tutela de su madre y abuela. Sin embargo, años después los Tantrinos deponen a Cakravarman y colocan en su lugar a Śūravarman, su medio hermano. No obstante, debido a que Śūravarman no es capaz de pagar los sobornos a los Tantrinos tan sólo un año después es depuesto. Por segunda vez Pārtha es colocado en el cetro. Sin embargo, Cakravarman promete pagar sobornos más cuantiosos a los Tantrinos y nuevamente Pārtha es destituido del reino. Cakravarman toma por segunda vez el poder, pero por causa de no cumplir su promesa del pago de los sobornos también es depuesto. Así pues, los Tantri venden el trono a Śaṁbhuvardhana, quien apenas detenta el poder un año, ya que Cakravarman recurre a la ayuda de los ḍāmara y conjuntamente derrotan a los Tantrinos. Śaṁbhuvardhana es capturado y posteriormente asesinado. Cakravarman sube al poder por tercera vez. Después de esta vorágine de sucesiones, Cakravarman promueve una política inteligente: enfrentar a los grupos poderosos entre ellos, puesto que, cada grupo de poder representa una amenaza para la estabilidad real. Su estrategia durante su tercer mandato resulta parcialmente, debido a que no es seguida por ninguna medida eficaz. Al final de su mandato, Cakravarman se entrega a las crueldades y abusos. Finalmente es asesinado por los Ḍāmaras (*Rājataraṅgiṇī* V. 256-413).

Unmattāvanti, un hijo de Pārtha, sucede a Cakravarman. Kalhaṇa lo retrata como un maníaco que procura actos crueles, insensatos e inmorales. Por consejo de su ministro Parvagupta, por ejemplo, asesina a su padre y a sus parientes cercanos (*Rājataraṅgiṇī* V. 414-444).

Śūravarman II, un supuesto hijo de Unmattāvanti, es el último rey de la dinastía Utpala. Sin embargo, como era apenas un niño, el comandante en jefe, Kamalavardhana, aprovecha la oportunidad y se presenta en el valle con un poderoso ejército. Lucha contra las fuerzas combinadas de los Ḍāmaras y los Ekaṅgas y finalmente los derrota. Ante tal escenario, Śūravarman II huye. Kamalavardhana no toma el reino, sino que deja que el asunto lo decidan un consejo de los brahmanes. Ante su sorpresa, la asamblea nombra a Yaśaskara,

un hijo de Prabhākaradeva, exministro y consejero de la reina Sugandhā, como rey. Así finaliza la dinastía Utpala (*Rājataraṅgiṇī* V. 445-476).

El rey Yaśaskara ocupa el trono en el año 939. Toma medidas enérgicas para gobernar Cachemira, a través de las cuales logra restablecer la paz y el orden. De igual modo, consigue controlar a los oficiales reales a tal grado que antes quienes saqueaban las arcas reales y realizaban exacciones fuertes ahora se dedican a cuidar los cultivos. Asimismo, toma medidas enérgicas contra los Tantrinos. Por otro lado, realiza donaciones y construye un *maṭha* (monasterio) para los estudiantes de Āryadeśa para que quienes quieran, vengan a estudiar a Cachemira. Al final de su reinado, empero, es presa de la avaricia y amasa una inmensa fortuna a través de medios ilegales (*Rājataraṅgiṇī* VI. 1-117).

Varṇaṭa, el hijo de su tío abuelo paterno Rāmadeva, lo sucede en el trono. Sin embargo, su reinado apenas dura un año debido a que realiza actos inmorales, por lo que, la corona pasa a manos de Saṁgrāmadeva, quien era un niño en ese momento; apenas reina unos cuantos meses, debido a que Parvagupta, aquel que aconsejara a Unmattāvanti asesinar a su padre, lo destrona. Parvagupta procedía de posición humilde; no obstante, muestra habilidades políticas y energía en la administración. Exige obediencia total a todos, incluidos los jefes, ministros, oficiales, Ekaṅga y Tantrinos. Asimismo, cerca del sitio de Skandabhavana *Vihāra*, Parvagupta construye un templo llamado Parvaguptеśvara. Sin embargo, también oprime al pueblo mediante exacciones (*Rājataraṅgiṇī* VI. 118-149).

Parvagupta hereda el trono a su hijo Kṣemagupta. Kṣemagupta es retratado como un gobernante débil, adicto a los vicios de los dados, del licor y de las mujeres, con un temperamento naturalmente maligno y descuidado en sus hábitos. Al parecer el único acto distinguido que realiza es refrenar la represión de Saṁgrāma, un líder rebelde ḍāmara. Sin embargo, la figura de Kṣemagupta resulta relevante para el desarrollo político posterior de Cachemira, pues al contraer nupcias con Diddā, la hija de Siṁharāja, rey de Lohara, provocará que, en un futuro, la familia Lohara sea la encargada de tomar las riendas del valle. Incluso, la reina Diddā ejerce una influencia sobre Kṣemagupta a tal grado que Sunil Chandra Ray refiere que el reino en ese momento es gobernado por Diddā-Kṣema. Algunas monedas con la inscripción *Di-Kṣemaguptade* (*ca*) avalaría dicha historia (Ray 1969, 65). Al final de

sus días, una vez que se encuentra en una persecución, Kṣemagupta observa un chacal que aúlla llamas que le salen de la boca; la impresión de esta visión provoca miedo y temblores en el rey; posteriormente contrae fiebre. Muere con su cuerpo cubierto de erupciones en forma de lenteja (*Rājataraṅgiṇī* VI. 150-187).

A la muerte de Kṣemagupta, Abhimanyu, su hijo, lo sucede en el trono. Sin embargo, al ser menor de edad en ese momento, su madre, la reina Diddā detenta el poder *de facto*. Los primeros años de regencia de Diddā no están exentos de problemas y peligros. Primero, trata de deshacerse de Mahiman y Paṭala, nietos de Parvagupta, quienes han intentado realizar una rebelión. Diddā evita la derrota a través del reparto de sobornos entre los seguidores de los hermanos insurrectos; posteriormente llegan a un acuerdo. Yaśodhara, uno de los principales partidarios de los rebeldes es elevado al puesto de comandante en jefe por órdenes de la reina. No obstante, la habilidad militar de Yaśodhara resulta eficaz y derrota a Thakkana, un príncipe Śāhi. Ante esto, ciertas sospechas y celos nacen en Diddā, por lo que se ve obligada a mandar al exilio a Yaśodhara. Sus seguidores se rebelan, lo cual provoca una situación difícil para la reina, quien además ve sitiado su palacio. Finalmente, el apoyo del ministro Naravāhana y las fuerzas de los Ekaṅga la salvan y en un acto de venganza, Diddā ejecuta a los rebeldes y a sus familias (*Rājataraṅgiṇī* VI. 188-292).

A Abhimanyu lo sucede su hijo Nandigupta. La muerte de Abhimanyu al parecer suaviza momentáneamente el corazón de Diddā a tal grado que funda, a fin de conmemorar los actos piadosos de su hijo fallecido, los santuarios de Abhimanyusvāmin y la ciudad de Abhimanyupura. Asimismo, cerca de la ciudad de Diddāpura funda Diddāsvāmin y un convento como lugar vacacional para la gente de Madhyeśa, Lāṭa y Saurāṣṭra. No obstante, el apocamiento de la reina no dura más de un año, ya que mata a su nieto, Nandigupta, aparentemente por medio de encantamientos. Su sucesor, Tribhuvanagupta, hermano Nandigupta, tras reinar dos años, muere de la misma manera. Bhīmagupta, el último hijo de Abhimanyu, toma el lugar de Tribhuvanagupta, quien tras cinco años de gobierno nominal muere (*Rājataraṅgiṇī* VI. 293-331).

Finalmente, tras esta retahíla de sucesiones y asesinatos, Diddā asume *de iure* el gobierno. La primera decisión política que toma es encumbrar al puesto de ministro en jefe

a un tal Tuṅga. Tal acción provoca que diversas facciones intenten derrocar a Tuṅga. Por otro lado, a Vigraharāja de Lohara, el hijo del hermano de Diddā, se le manda invadir el valle, en tanto que los brahmanes de los *agrahāras* son inducidos a comenzar una huelga de hambre en contra de Tuṅga. Diddā, empero, a través de sobornos se gana el favor de los brahmanes, por lo que, la rebelión brahmán es sofocada. Mientras tanto, Tuṅga reprime con mano dura cualquier tipo de levantamiento. Además, Tuṅga dirige una correría contra el rey de Rajāpurī, Pṛthvīpāla, quien ha intentado invadir Cachemira. Pṛthvīpāla es derrotado completamente y obligado a pagar tributo. Al final del reinado de Diddā, hay un intento de levantamiento por parte de los Ḍāmaras, pero Tuṅga sofoca toda rebelión. Por otra parte, la reina Diddā funda Kaṅkaṇapura, con el fin de aumentar el mérito de su segundo esposo, Kaṅkaṇavarsa. Así pues, la crueldad e la inmoralidad de la reina Diddā están fuera de cualquier debate, sin embargo, también los críticos refieren que es una de las soberanas más capaces del valle. Finalmente, la reina Diddā muere en el año 1003. Antes de morir, hereda el trono a Saṁgrāmarāja, hijo de su hermano Udayarāja, gobernante de Lohara, con lo cual, el dominio de Cachemira pasa a manos del reino de Lohara y, en consecuencia, comienza una nueva dinastía (*Rājataraṅgiṇī* VI. 332-368).

La primera dinastía Lohara presenta como primer rey a Saṁgrāmarāja. Al parecer el rey Saṁgrāmarāja es un gobernante prudente pero débil. Durante la primera parte de su reinado, Tuṅga ejerce un poder desenfrenado y enfrenta nuevamente una rebelión propiciada por los brahmanes. Por otro lado, Saṁgrāmarāja conforme avejenta a sus oponentes, nombra a funcionarios incompetentes cuyas políticas tales como cortar las dietas de manutención hacia los dioses, las vacas, los brahmanes, los huérfanos y los huéspedes y oprimir al pueblo con diversas exacciones fiscales, lo hacen impopular. Asimismo, durante su mandato, es testigo de las invasiones de Mahmūd de Gazni (*Rājataraṅgiṇī* VII. 1-127).

Saṁgrāmarāja es sucedido por su hijo Harirāja. Sin embargo, tras apenas veintidós días de reinado, muere. Kalhaṇa refiere que su madre Śrīlekhā, una mujer desenfrenada, es la causante de la muerte de su hijo al usar brujería en su contra. Una vez muerto Harirāja, Śrīlekhā planea apoderarse del trono; no obstante, los Ekāṅga frustran sus planes y colocan a su hijo Ananta en el cetro (*Rājataraṅgiṇī* VII. 128-133).

Dentro de la primera dinastía Lohara, el rey Ananta sobresale, aunque no está exento de problemas intestinos. En primer lugar, Ananta pone orden en la administración local. Las arcas reales vacías en ese momento a causa de las malas administraciones pasadas y de las guerras intestinas y exteriores, las llena nuevamente. Se casa con Suryamatī, hija menor del rey Jālaṁdhara Inducandra. La influencia de los príncipes Śāhi, por otro lado, príncipes expulsados de la ciudad de Und por invasores musulmanes y refugiados en el valle, durante la primera parte del reinado de Ananta es manifiesta. Asimismo, detiene los embates de Vigraharāja, hermano de Saṁgrāmarāja y gobernante de Lohara. Además, refrena un levantamiento de los ḍāmara, encabezado por el comandante en jefe rebelde Tribhuvana, así como una invasión por parte de Acalamaṅgala, un gobernante Darad, junto con siete reyes *mleccha*[10] aliados, esto con ayuda del príncipe Śāhi Rudrapāla. Sunil Chandra Ray señala que la victoria del Ananta también se recoge en el poema de Bilhaṇa, el *Vikramāṅka-devacarita* (Ray 1969, 71). Además de estas batallas intestinas, Ananta emprende algunas correrías contra diversos estados vecinos; obtiene varios éxitos, pero también fracasos. Por ejemplo, en la ciudad de Campā destituye al rey Sāla y coloca en su lugar a un nuevo gobernante. Bilhaṇa también comenta que los estados montañosos de Dārvābhisāra, Trigarta y Bhartula también reconocen la dignidad de Ananta (Ray 1969, 71). Por el contrario, las correrías contra los estados montañosos de Uraśa y de Vallāpura fracasan en parte por la deficiente estrategia empleada. Finalmente, cuando Rudrapāla y los demás príncipes Śāhi mueren, Ananta pierde la brújula financiera, lo cual provoca que contraiga deudas debido a sus hábitos extravagantes. La reina Suryamatī, en consecuencia, se hace cargo de las arcas reales a fin de aliviar las deudas provocadas por Ananta. Así, por sugerencia de Suryamatī, Ananta abdica en favor de su hijo Kalaśa en 1063 (*Rājataraṅgiṇī* VII. 134-231).

Aunque Ananta abdica en favor de su hijo Kalaśa, pronto se arrepiente por consejo de su ministro Haladhara y asume nuevamente las riendas del reino. Sin embargo, Kalaśa nominalmente sigue siendo el rey. A la par, otra cuestión trascendental para la política de Cachemira es que mientras esto sucede, Kṣitirāja, rey de Lohara, renuncia al reino y entrega el cetro a Utkarṣa, el hijo de Kalaśa, en detrimento de su propio hijo. Tal evento significa a

[10] Probablemente el término *mleccha* en este contexto hace referencia a los líderes que viven en la frontera de Cachemira y que quizá se habían convertido al islam en esa época.

la postre que el valle de Cachemira y el reino de Lohara serán gobernados bajo un mismo rey. Por otro lado, durante un tiempo la figura nominal de Kalaśa como rey y el gobierno *de facto* de Ananta se desarrolla sin inconvenientes. Sin embargo, Kalaśa se vuelve paulatinamente cada día más libertino en sus hábitos; en consecuencia, surge una ruptura entre padre e hijo. Ananta intenta encarcelar a su hijo, pero Suryamatī lo evita y le aconseja a Ananta que se retire al sagrado *tīrtha* de Vijayeśvara, en compañía de sus tropas y tesoros reales. Mientras tanto, Kalaśa amasa una fortuna en virtud de una administración organizada y eficaz, con la finalidad de reunir un ejército poderoso y atacar a su entonces viejo padre. Ananta intenta responder los ataques, pero nuevamente es refrenado por Suryamatī. No obstante, Ananta manda llamar a Harṣa, el hijo mayor de Kalaśa, a fin de imponerlo en el trono. Ante estos vaivenes políticos y familiares, hay un breve periodo de tregua. No obstante, Kalaśa reanuda nuevamente las hostilidades contra su padre. Se percata que la principal fuerza de Ananta reside en las riquezas que posee en Vijayeśvara, por lo que decide incendiarla. Ananta pierde todo y antes que Kalaśa lo envíe al exilio se suicida. Curiosamente, la imagen que Kalhaṇa esboza de Kalaśa después de la muerte de Ananta es la de un gobernante bondadoso y dedicado al cuidado de su pueblo. Kalaśa se reconcilia con Harṣa y lo lleva a la ciudad de Śrīnagara, la capital de Cachemira. Asimismo, Kalaśa reorganiza la administración financiera con ayuda de sus oficiales eficientes. Debido a la prosperidad y bonanza del valle, envía correrías a las regiones colindantes. Finalmente, su hijo mayor Harṣa por causa de malos consejeros intenta destronar a su padre. La conspiración se filtra, por lo que, Kalaśa arresta a Harṣa. Al final de sus días, Harṣa retoma sus malos hábitos tales como su deseo por amores ilícitos, los cuales le hacen deambular por la noche al no encontrar placer en los brazos de sus esposas. Antes de morir, Kalaśa le entrega la corona a su hijo mayor Utkarṣa (*Rājataraṅgiṇī* VII. 232-728).

Utkarṣa al tomar el trono se convierte en gobernador de Cachemira y de Lohara. Utkarṣa continúa la línea de su padre y mantiene a Harṣa en la prisión bajo estrecha vigilancia. Sin embargo, su gobierno es más bien breve, apenas una veintena de días. Su conducta provoca molestia en sus seguidores y príncipes. Dos de éstos, Vijayamalla y Jayarājā, urden un complot en su contra. Con la ayuda de los ḍāmara, derrotan a Utkarṣa y

sitian el palacio real. Finalmente, los rebeldes liberan a Harṣa. Éste manda a prisión a su hermano y ahí se suicida (*Rājataraṅgiṇī* VII. 729-830).

Finalmente, Harṣa sube al poder en el año 1089. La figura de Harṣa encarna cualidades contradictorias. Por un lado, es un amante de las letras y patrocinador de artistas y poetas, así como un soldado osado y un juez reflexivo. Incluso Kalhaṇa comenta que Harṣa mismo un *kalpavṛkṣa* (poeta). Bilhaṇa, quien ha abandonado el valle durante el reinado de Kalaśa y vive bajo el amparo del rey de Karṇāṭa, lamenta que su persona no se encuentre en la corte de Harṣa (Ray 1969, 75). Por otro lado, Harṣa también es un gobernante cruel, derrochador y licencioso. Al principio de su mandato, conserva a los ministros, funcionarios y servidores de su padre Ananta. Esta acción le granjea el favor de la corte, la cual se convierte paulatinamente en un centro de lujo y derroche. Introduce en el valle nuevas modas y adornos y hace vestir a sus cortesanos magníficamente elegantes. Debido al éxito de la administración local, ambiciona extender su dominio sobre los territorios contiguos a costa incluso de drenar el tesoro real. Manda a su fiel oficial Kandarpa a luchar contra Saṁgrāmapāla de Rājapurī. Kandarpa sale victorioso y obliga a Saṁgrāmapāla a pagar tributo. Sin embargo, Harṣa destierra a Kandarpa por consejo de ciertos ministros. Una serie de conspiraciones se fraguan en contra de Harṣa. Su hermano, el general en jefe Vijayamalla, se rebela contra él, pero al no recibir apoyo ni de los ministros ni de los soldados de Cachemira huye al territorio de los Darad. Ahí muere en una avalancha. Otro hermano de Harṣa, Jayarāja y un familiar de nombre Dhammaṭa, urden un complot para matar al rey. El plan, empero, es revelado antes de que se llevara a cabo, y Harṣa ejecuta no sólo a ambos rebeldes, sino también a los familiares de ellos como muestra de su poder. Asimismo, reprime aplastantemente a los ḍāmara, quienes en ese momento recorren el territorio en busca de botín. Finalmente, a causa del despilfarro del tesoro real gastado tanto en lujos personales como en expediciones al extranjero, Harṣa se convierte en un rey opresor. Introduce nuevos impuestos y crea la figura de oficiales especiales para aumentar impuestos tales como prefectos de tierra de la noche. Incluso, confisca y profana templos a través de unos oficiales

llamados *devotpāṭananāyakāḥ*[11] con el fin de vender las imágenes por su valor metálico. Sus fechorías paulatinamente incrementan a tal grado de establecer un harén no solamente con un sinnúmero de concubinas, sino también con familiares cercanos. Así, en el año 1101, Harṣa es asesinado a manos de Uccala y Sussala (*Rājataraṅgiṇī* VII. 830-1183).

Hasta aquí concluye la descripción de las acciones de los reyes y reinas desde la dinastía Karkoṭa (s. VI) hasta la dinastía Lohara (s. XII). Nuevamente reitero que es imprescindible remontarse hasta el siglo VI, justamente con el inicio de la dinastía Karkoṭa, hasta la dinastía Lohara para seguir el desarrollo de lo que Kṣemendra constantemente denominó la decadencia política de Cachemira. Como mencioné anteriormente, una de las intenciones pedagógicas de nuestro poeta no se limitaba simplemente a juzgar a la sociedad de su época, sino a educarla a través de sus múltiples obras. Si bien, el *Rājataraṅgiṇī* contiene solamente la descripción de las acciones de los reyes de Cachemira y prescinde de la vida social y religiosa del hombre común, no obstante, la obra de Kalhaṇa puede servir perfectamente para vislumbrar la decadencia y corrupción de toda la sociedad de Cachemira que Kṣemendra ha señalado reiteradamente. Así, las intenciones pedagógicas de nuestro autor tomarán sentido si tenemos en cuenta el ambiente que he descrito a lo largo de este capítulo.

1. 2. Aspectos culturales y sociales

En el presente apartado desarrollo *grosso modo* la importancia histórica que representó Cachemira durante los siglos X y XI como cuna cultural y religiosa de la India antigua, así como también la decadencia moral de su sociedad, de acuerdo a la visión de Kṣemendra.

La sociedad de Cachemira

La sociedad de Cachemira se divide en cuatro clases sociales[12]: *brāhmaṇas*, *kṣatriyas*, *vaiśyas* y *śūdras*. Los *brāhmaṇas* se dedican a la enseñanza y a la realización de ritos

[11] La palabra está compuesta por tres elementos: *deva* (dios; lugar sagrado), *utpāṭana* (acción de desenraizar o desterrar; destrozo, destrucción, profanación) y *nāyaka* (jefe, caudillo, conductor), una traducción aproximada sería "Los oficiales encargados de profanar los lugares sagrados".

[12] La cuestión de la casta es problemática debido a su naturaleza histórica y contingente; sin embargo, en el presente apartado no pretendo hacer un análisis meticuloso sobre las implicaciones que rodean el concepto de casta, simplemente esbozo de manera general la división tradicional de la sociedad cachemira para ejemplificar

religiosos, es decir, son los pensadores y los sacerdotes; los *kṣatriyas* tienen como objetivo principal estar preparados para ir a la batalla y cuidar a la sociedad, es decir, son los guerreros y los gobernantes; los *vaiśyas* se dedican a la agricultura y el comercio; por último, los *śūdras* efectúan las labores que las tres primeras clases no quieren realizar, generalmente son obreros y sirvientes. Sin embargo, es importante enfatizar que esta división de la sociedad funciona de manera conceptual, no práctica, ya que dicho sistema no debe considerarse sistemático ni muchos menos una representación de una "masa de gente no diferenciada"[13] (Banerjee 2008, 370). No obstante, el *Dharmaśāstra* (II. 16) enfatiza que las cuatro clases deben sujetarse a las siguientes cualidades: "tolerancia, moderación y pureza, liberalidad, autocontrol, no matar (a ningún ser vivo), obediencia hacia los gurús de uno, visitar lugares de peregrinaje, simpatía por los afligidos, estrechez de miras, libertad de la codicia, reverencia hacia los dioses y libertad de la ira" (Khosla 2001, 134). Dicho esto, resta decir que la población del valle también es homogénea y se compone de agricultores, astrólogos, comerciantes, maestros, médicos, músicos, poetas, etc. (Banerji 1965, 15; Lorenzen y Preciado 1996, 90). Los comerciantes y los agricultores, empero, parece que particularmente proliferan a partir del siglo VII. Esto puede deberse a dos factores. Por un lado, la política de conquista territorial a partir del rey Lalitāditya provoca que Cachemira naturalmente se expanda, por lo tanto, el volumen del comercio aumenta junto con los comerciantes. Por otro lado, el aumento en el número de agricultores puede explicarse en virtud de la exclusividad de ciertas profesiones y empleos. David Lorenzen y Benjamín Preciado explican lo siguiente:

> "Cada casta aseguró una división laboral cooperativa y no competitiva en la sociedad, aunque el estatus y los beneficios económicos de cada empleo siempre estaban bien diferenciados. En una aldea habría típicamente personas de una casta de alfareros,

---

la crítica que Kṣemendra vierte sobre la sociedad de su época. Para un análisis riguroso sobre el sistema de casta, puede leerse el excelente artículo de la Dra. Ishita Banerjee "*¿Existe un sistema de castas?*"

[13] Para abonar este planteamiento, Sarla Khosla refiere que desde la época de los Gupta (s. IV-VI) el sistema de castas había abandonado la rigidez que alguna vez tuvo. Khosla ofrece una serie de ejemplos. En el primero, comenta que existe una inscripción del s. V en la ciudad de Indore, en Madhya Pradesh, que registra a un kṣatriya que comercia. En un segundo ejemplo, señala que Yuan Chwang, el célebre monje budista, en el s. VII conoce a un Brāhmaṇa en la ciudad de Takka, Tamil Nadu, que ara un campo. En el tercer ejemplo, dice que el *Daśakumāracarita* de Daṇḍin (s. VII-VIII) hace referencia a unos ladrones de origen *brāhmaṇa* que merodean los bosques de Vindhya. Finalmente, indica que hay diversos *Jātakas* que se registran a muchos *kṣatriyas* que desempeñan los oficios de arquero, comerciante, obrero y creador de ídolos (Khosla 2001, 134).

> otras de una de barberos, de carpinteros, de escribas, de terratenientes, de herreros, de limpiadores, de tejedores y de sacerdotes. Si el número de personas de cualquiera de éstas excedía los requerimientos de la aldea en términos de sus profesiones tradicionales, entonces las otras personas pertenecientes a ellas siempre tenían el derecho de trabajar en la agricultura" (Lorenzen y Preciado 1996, 87).

Sin embargo, el aumento en el número tanto de comerciantes como de agricultores lejos de favorecer el crecimiento económico y la estabilidad social se convierte paulatinamente en una herramienta para extorsionar a los habitantes del valle, y, en consecuencia, provoca una decadencia.

Incluso el propio Kṣemendra crítica en sus obras las acciones de los comerciantes. Por ejemplo, en el *Kalāvilāsa* (II. 23-26) hay una historia de un comerciante que anota los recibos de pago con una tiza, entonces, cuando un depositante solicita su dinero, el comerciante niega haberlo recibido, y cuando acuden al rey, éste se comporta de una forma indolente, aunque el depositante implore su ayuda. Al final, el comerciante se sale con la suya. En el *Samayamātṛkā* (VIII, 53-56) detalla otras artimañas que los comerciantes emplean para sus fechorías. Kṣemendra narra que un día Kaṅkālī, la protagonista de la obra, quiere corroborar la deshonesta forma en la que los comerciantes obtienen su dinero. Kaṅkālī entonces acude a los almacenes del mercado y observa al comerciante sentado sobre un cojín elevado con un cofre cerca de su mano, en el cual se encuentran los documentos que acreditan que su fortuna se eleva a treinta millones; sin embargo, cuando una persona se le acerca a pedirle un favor, el comerciante cierra los ojos y finge estar ciego, o cuando alguien le reclama el vencimiento de un pago de intereses por un préstamo finge estar sordo, o mudo cuando un proveedor le echa en cara su tacañería. También en la obra del *Samayamātṛkā* (VIII, 82-89), Kṣemendra ironiza sobre la sandez de los comerciantes, quienes en su afán de engañar a los demás resultan engañados. Kaṅkālī prepara dos cofres pequeños del mismo color, tamaño y tipo de cerradura. En uno guarda joyas y en el otro, pedazos de piedra sin labrar. Cuando llega al almacén cubre con una gruesa capa de algodón ambos cofres y le dice al comerciante que debe realizar un viaje de peregrinación a Benarés, pero no tiene dinero para cubrir su viaje, entonces se ve obligada a vender sus joyas. Le muestra las joyas al

comerciante y le comenta que no necesita una suma elevada de dinero, sino tan sólo lo necesario para el viaje, su alimentación y las ofrendas. Mientras el comerciante va por el dinero, Kaṅkālī cambia los cofres y se retira a su casa. En la obra *Deśopadeśa* (VIII. 8-16), nuestro poeta describe al comerciante como un hombre sucio envuelto en *guḍa* (un tipo de azúcar refinada), aceite, polvo, miel, *ghee*, etc., además de que es un acaparador engañoso. Finalmente, en la obra *Kalāvilāsa* (II. 3-4) Kṣemendra subraya que los comerciantes han olvidado los elevados ideales de *satya*, *praśama* y *tapas* y han dado lugar a la codicia, la cual se ha arraigado en sus corazones, en consecuencia, ahora se dedican a pesar menos las mercancías, a acaparar los productos y cobrar altos intereses por los préstamos.

Ahora bien, en el capítulo pasado describí exclusivamente la vida y obras más sobresalientes de los reyes de Cachemira; no obstante, me parece oportuno referir ahora la clasificación de la administración real, a fin de gozar de un panorama más amplio. La corte real (el estrato superior sólo debajo del rey) se compone del primer ministro (*Sarvādhikāra*), el ministro (*Saciva*), el gobernador (*Maṇḍaleśa*), el comandante en jefe (*Kampaneśa*) y el príncipe (*rājasuta* o *rājakumāra*). El siguiente estrato lo constituyen los *Kāyasthāḥ* quienes ocupan diversos puestos tales como el jefe de administración interna (*Gṛhakṛtyādhipati*), el gobernador provincial (*Paripālaka*), el tesorero general (*Gañja-divira*), el ministro de las aldeas (*Niyogin*) y el jefe de policía (*Nagarādhipa*). Ambos bloques componen la maquinaria burocrática de Cachemira. En muchas ocasiones, todos estos servidores administrativos, cegados por la corrupción, hacen uso de su cargo y poder para oprimir a los habitantes del valle (Banerji 1965, 16). En otras palabras, "Kṣemendra sintió que los oficiales corruptos gobiernan una administración corrupta. La administración débil proporciona una larga cuerda de corrupción en todas las esferas de la vida" (Khosla 2001, 159).

Así pues, aunque en el apartado 1. 1 de este trabajo llamado *Genealogía de los reyes en Cachemira: De la dinastía Karkoṭa (s. VII) a la dinastía Lohara (s. XII)* observamos que no todos los reyes participaron en actos inmorales e injustos, se aprecia al menos una constante en la historia de estas dinastías: las intrigas y las confabulaciones, y a veces incluso parricidios, para obtener la corona. De este modo, para Kṣemendra la imagen de un gobierno débil, corrupto e inmoral queda grabado en la mente de todos los hombres y mujeres, ricos y

pobres, ya sean *brāhmaṇas*, *kṣatriyas*, *vaiśyas* o *śūdras*, por lo que, al no tener un ideal elevado a quien imitar, la corrupción y la indisciplina se convierte en la cualidad inherente de Cachemira durante los siglos X y XI (Khosla 2001, 6; Chakraborty 1991, 4-6). Ante tal panorama, Kṣemendra elabora una serie de obras, de las cuales hablaré en el siguiente capítulo, no para criticar a su sociedad, sino para moralizarla.

Cultos religiosos en Cachemira

Cachemira es históricamente un lugar que acogió un mosaico de cultos religiosos que convivieron de manera conjunta. En algunas ocasiones, unos reyes favorecieron ciertos cultos sobre otros, y muy pocas veces, se mostraron intolerantes. A continuación, describiré brevemente cuatro cultos religiosos que estuvieron presentes en Cachemira al menos hasta la época de Kṣemendra: śaivismo, vaiṣṇavismo, budismo y tantrismo. Estos cultos religiosos están presentes en el pensamiento y en la obra de nuestro autor. El orden de aparición no tiene ningún significado cronológico.

Śaivismo

Debido a la naturaleza del presente subcapítulo, me será posible referir solamente las descripciones de dichos cultos para entender los procesos cognitivos de Kṣemendra. Dicho esto, el primer elemento que se encuentra tanto en el śaivismo como en el vaiṣṇavismo es el fenómeno de la *bhakti* o devoción. Tal fenómeno puede entenderse como un amor profundo y apego al dios en cuestión por parte del devoto. La *bhakti* probablemente surge entre los siglos V y VI a. C. como una forma de enfrentar el naciente budismo. Asimismo, el śaivismo y el vaiṣṇavismo están constituidos por diferentes sectas y escuelas de pensamiento religioso, las cuales poseen sus propias literaturas, doctrinas y reglas de conducta. A continuación, enumero *grosso modo* las actividades religiosas de los śivaítas y vaiṣṇavitas. Ambos visitan periódicamente los templos de su divinidad en cuestión; realizan actos devocionales en sus casas en mayor o menor medida; participan en diversos festivales de acuerdo a su calendario religioso; respetan los sacramentos (*samskara*) que señalan las grandes transiciones de sus vidas: el nacimiento, la iniciación, el matrimonio y la muerte; realizan peregrinaciones al menos una vez en sus vidas a alguno de los lugares que, según su fe, consideran sagrados (Lorenzen y Preciado 1996, 113-118).

Ahora bien, la deidad que se encuentra en el centro de la adoración śivaíta es Śiva. Kṣemendra nace y crece en una familia śivaíta; además, Abhinavagupta, uno de sus más egregios maestros, también participa del culto śivaíta. Es inasequible precisar la fecha en que surge este culto religioso. Su origen, como algunos estudiosos argumentan, probablemente estaría relacionado con la deidad del periodo védico Rudra. Una vasta literatura corrobora la presencia del Śaivismo en Cachemira. A continuación, proporciono algunos ejemplos literarios en donde aparece Śiva como objeto de adoración. En el *Mahābhārata* (IV. 13. 15), (IV. 40. 45), (IX. 44. 30), (IX. 48. 35). Los *purānas* son una fuente valiosa para atestiguar la adoración de Śiva. El *Vāyu-Purāna* o *Śiva-purāna* enfatiza la importancia de la meditación en Śiva; el *Liṅga-purāna* describe las veintiocho formas que posee Śiva; finalmente, el *Agni-purāna* es una obra de carácter fundamentalmente śivaíta en donde se elogia el culto al *liṅga*, aunque también expone brevemente dos encarnaciones de Viṣṇu (Rāma y Kṛṣṇa). En el *Rājataraṅgiṇī* (I. 17-18), por otro lado, Kalhaṇa refiere que existe un grupo llamado *Paśupati*, uno de los epítetos de Śiva. Finalmente, el mismo Kṣemendra muestra respeto y devoción por Śiva. En la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa* (I) señala que debe buscarse el poder creativo de Śiva; en el *Suvṛtta Tilaka* (I), también de Kṣemendra, refiere que deben buscarse las bendiciones del padre de Gaṇapati; asimismo, también el *Suvṛtta Tilaka* (XIX) recomienda la adoración y la meditación de Śiva, cuya figura es adorada por Brahmā, Indra y Varuṇa. Además del registro literario, la cultura material parece evidenciar el culto a Śiva. Kalhaṇa anota en el *Rājataraṅgiṇī* (VI. 172-175) que el rey Kṣemagupta es un ferviente adorador de Śiva, a tal grado que destruye las imágenes de Buda que encuentra a su paso y quema las piedras de un Vihāra para construir el templo śaiva conocido como Kṣemagaurīśvara. También en el *Rājataraṅgiṇī* (VII. 188), el poeta-historiador refiere que tras la muerte del hijo de Ananta, la reina Suryamatī funda un templo en honor a Śiva llamado Gaurīśvara y construye otro conocido como Sadāśiva (Khosla 2001, 160, 180; Mylius 2015, 119-129).

Vaiṣṇavismo

El otro culto que se practica en Cachemira es el vaiṣṇavismo, cuya deidad central es Viṣṇu. Al igual que el śaivismo, determinar sus orígenes es improbable; sin embargo, se asume que

es uno de los cultos más antiguos y para el siglo VI d. C. se encuentra completamente desarrollado y establecido (Banerji 1964, 18; Khosla 2001, 181), fecha que se relaciona directamente con el surgimiento de la *bhakti*. También existe evidencia literaria que respalda este culto. Por ejemplo, en el *Mahābhārata* (III. 276. 5), (III. 315. 14), (VII. 4. 5), (IX. 54. 5); en la obra *Nīlamata-purāna* se narra cómo Viṣṇu junto con Brahmā y Śiva derrotan al demonio Jalodbhava. Al igual que los *purāṇas* dedicados a Śiva, también hay *purāṇas* que enfatizan la divinidad de Viṣṇu. Entre ellos se encuentran, *Brahma-purāṇa* o *Ādi- purāṇa*, el cual está dedicado casi completamente a los mitos de Kṛṣṇa y a una breve narración sobre el matrimonio de Śiva y Umā; el *Padma-purāṇa* recoge la enseñanza de la *trimurti*, es decir, la unidad entre Brahman, Śiva y Viṣṇu, pero con una tendencia claramente viṣṇuita; el *Viṣṇu-purāṇa*, uno de los *purāṇas* más antiguos (siglo V d. C.) describe cómo debe ser la adoración a Viṣṇu a través de sus diez descensos más importantes o también conocidos como sus diez avatares; el *Bhāgavata-purāṇa* también describe los diez avatares de Viṣṇu, donde incluye a Buda como una de ellas; el *Nāradīya-purāṇa* también enseña cómo debe ser la adoración a Viṣṇu; el *Varāha-purāṇa* se enfoca principalmente en el tercer avatar de Viṣṇu (el jabalí). Más propiamente, es un manual que contiene oraciones y reglas rituales para la adoración de Viṣṇu; el *Vāmana-purāṇa* aborda el avatar de Viṣṇu como enano, aunque también refiere el culto del *liṅga*, así como el matrimonio entre Śiva y Pārvati; el *Kūrma-purāṇa* describe principalmente el segundo avatar de Viṣṇu (la tortuga); el Matsya-*Purāṇa* esboza el avatar de Viṣṇu como pez; finalmente, el *Brahmāṇḍa-purāṇa* expone los amoríos de Rādhā y Kṛṣṇa, así como el avatar Paraśurāma. Otras fuentes literarias que muestran reverencia a Viṣṇu son el *Vikramāṅkadeva-carita* de Bilhaṇa y desde luego, el *Daśāvatāra-carita* de Kṣemendra donde describe minuciosamente los diez avatares de Viṣṇu. Con respecto de la evidencia material, en el *Rājataraṅgiṇī* se menciona que probablemente Lalitāditya erige templos en honor a Viṣṇu, al igual que su nieto Jayāpiḍa (este templo podría corresponder al templo Keśava, el cual menciona Kalhaṇa en su obra) (Khosla 2001, 183; Mylius 2015, 119-129).

Budismo

El budismo es el otro culto filosófico-religioso que se practica en Cachemira e influye en nuestro autor. Definir, empero, qué es el budismo en un espacio restringido es sencillamente impracticable. Las siguientes palabras de Luis Gómez muestran la razón:

> "Parecería, pues, que lo más sensato es proponer que la tradición budista tiene muchas voces que parecen contradecirse, que es posible que una voz que excluya a las otras o -las tesis que prefiero- que la tradición budista tiene muchas voces que tratan de dar cuenta de una amplia gama de necesidades, sentimiento e interrogantes humanas que pueden existir en tensión (o que al menos así parecen a simple vista) … La multitud de voces que, como en una gran obra de teatro, se oyen según entran y salen los personajes (o el mismo personaje bajo distintas circunstancias) también cambian con los momentos históricos y los contextos culturales en lo que se escuchan" (Gómez Rodríguez 2019, 60-61).

Así pues, puede referirse que el budismo como religión posee diversas dimensiones cuyas doctrinas centrales en su expresión social podrían incluir las reglas del monacato, la relación entre comunidad monástica y sociedad, las prácticas rituales tanto públicas como privadas, y en su objetivo último, el *nirvāṇa* y el despertar.

Ahora bien, el budismo probablemente se introduce en Cachemira en el siglo III a. C. Tradicionalmente se cree que el rey Aśoka fomenta su propagación en el valle y en todo el imperio Maurya. Asimismo, Cachemira juega un rol significativo en la expansión de dicha religión hacia Asia Central y China. Incluso, el budismo hace que Cachemira se convierte paulatinamente en un centro intelectual visitado por personas de India, el Tíbet y China. La cultura material que testimonia la presencia del budismo en Cachemira son los *maṭhas* y los *vihāras*, los monasterios a los que llegan los estudiantes. Kalhaṇa en el *Rājataraṅgiṇī* (VI. 87-88; IV. 200-216) refiere que en la época de Lalitāditya hay un aumento considerable de *vihāras*. Por otro lado, los visitantes extranjeros que viajan a Cachemira para aprender budismo y han dejado un registro literario son Fa-Yong en el año 420 d. C. y Ou-kong. Finalmente, Kṣemendra escribe una obra cuya figura central es Buda. La

Bodhisattvāvadānakalpalatā es una vasta obra que consiste en 107 *avadānas*[14]. Posteriormente el hijo de nuestro poeta, Somendra, agrega un *avadāna*, dando así un total de 108, un número considerado auspicioso. La *Bodhisattvāvadānakalpalatā* es una obra que narra la historia de Buda a través de una retahíla de sus vidas, cuyo contenido deriva de la influencia de obras budistas tales como el *Divyāvadāna*, el *Avadānaśataka*, el *Jātakamālā*, entre otras y el influjo de las pinturas que mostraban las historias de las vidas de Buda, grabadas en las paredes de los templos y monasterios, las cuales Kṣemendra observa en su visita a los lugares sagrados budistas en Cachemira. El *avadāna* 69. 7, por ejemplo, es un *avadāna* que relaciona la figura de Aśoka con el budismo al señalar que el rey maurya construyó 80000 *stūpas* en su sólo día, una referencia al *Aśokāvadāna*. En el *avadāna* 89. 185 se muestra el respeto que Kṣemendra tiene por Buda al decir que debe adorarse al *Buddhadeva*, así como recitar y escuchar su nombre para obtener la *mukti* (emancipación). Así pues, es probable que Kṣemendra fincara su pensamiento en la fuerza del budismo en virtud de que en él residía una alta moralidad, libre de supersticiones y organización eclesial, virtudes que le ayudarían a moralizar a Cachemira (Banerji 1965, 17-18; Khosla 2001, 6-7, 171-179).

Tantrismo

Finalmente, el último culto religioso que presento brevemente es el tantrismo. Dicho culto religioso se practica en Cachemira en tiempos de Kṣemendra e influye en su pensamiento.

Para definir el tantrismo, considero relevante la opinión de André Padoux, el gran especialista del fenómeno tantra, quien refiere que el término "tantrismo" por causa de la terminación "ismo", hace pensar que este culto religioso es una entidad religiosa particular,

[14] J. K. Nariman refiere que la palabra *avadāna* denota el significado de un gran logro religioso o moral, así como la historia de un logro extraordinario. Las historias que cuentan los *avadānas* están diseñadas para transmitir que los actos negativos producen frutos negativos y los actos justos engendran frutos justos. Asimismo, sus enseñanzas se centran en el concepto del karma, por medio del cual explican cómo las acciones de una vida están íntimamente vinculadas con las existencias de las vidas pasadas o futuras. Su estructura literaria se dispone de la siguiente manera: una introducción, después una breve alusión de en dónde y en qué ocasión el Buda narró la historia del pasado y finalmente, una moraleja. En otras palabras, se podría resumir que la estructura del *avadāna* consiste en una historia del presente, una historia del pasado y una moraleja (Nariman, 1992, 51-56).

es decir, un conjunto separado, distinto del hinduismo general; sin embargo, tal noción es equivocada, de manera que, debería evitar utilizarse la palabra "tantrismo". No obstante, si por diversas razones se utiliza el término, es necesario hacerlo teniendo en mente que dicho término alude solamente a un aspecto del hinduismo y en ninguna circunstancia designa una entidad religiosa diferenciada. Es preferible emplear el término "fenómeno o ámbito tántrico" (Padoux 2011, 38-39).

Al igual que con los demás cultos religiosos, intentar fechar la aparición del fenómeno tántrico, así como el lugar de origen resulta improbable debido a que muchas de sus prácticas y especulaciones eran iniciáticas y secretas[15]. Asimismo, cabe mencionar que el fenómeno tántrico posee prácticas tanto heterodoxas como transgresoras. La transgresión, en el caso que exista, puede conciliarse con las normas brahmánicas (Padoux 2011, 43). Dentro de sus actividades religiosas se encuentran algunas prácticas yóguicas tales como las *mudrā* y los *nyāsa*[16], los ritos sexuales, la recitación de mantras, la realización de la *pūjā*, las peregrinaciones y las visitas a los templos.

Ahora bien, el fenómeno tántrico cuenta con una vasta literatura, la cual ocasionalmente se asocia con los *purāṇas*. Dicha literatura recibe el nombre de *tantra* (aunque el nombre dado a dicha literatura puede depender según el tipo de fenómeno tántrico, es decir, si es un fenómeno tántrico vaiṣṇava, śaiva o śākta. Más adelante lo especificaré). Por otro lado, la palabra sánscrita *tantra* deriva de la raíz verbal *tan*, la cual significa "extender, estirar, desplegar, tensar". Un *tantra*, sin embargo, es un texto, una compilación de diversos hechos, generalmente son obras en verso, redactas en estrofas con estrictas reglas de versificación y a veces poco compatibles con una explicación clara (Padoux 2011, 41, 76). Asimismo, el contenido general de los *tantras* describe instrucciones religiosas, lecciones sobre cosmogonía, el procedimiento para el culto de los dioses, la correcta ejecución de ritos,

[15] Para ahondar en las fechas aproximadas del surgimiento del fenómeno tántrico véase el capítulo 2 de André Padoux "Orígenes, historia y propagación".
[16] El término *mudrā* en sánscrito significa "sello"; sin embargo, en el fenómeno tántrico la *mudrā* es un gesto codificado de los dedos y de la mano durante la recitación de un mantra. Por su parte, *nyāsa* en sánscrito significa "huella, impresión, señal", en el fenómeno tántrico, empero, es la imposición ritual de una energía, la cual consiste en colocar encima del cuerpo un *mantra* mientras se enuncia oral o mentalmente y se representa la forma divina que se está expresando. Tanto la *mudrā* como el *nyāsa* se utilizan conjuntamente durante la recitación del mantra (Padoux 2011, 133-134).

la adquisición de poderes sobrenaturales (*siddhi*) y la obtención de la liberación. Al igual que los *purāṇas*, los tantras también contienen algunos temas básicos: *kriyā* (elevación de templos e imágenes de los dioses junto con los ritos correspondientes); *caryā* (el culto privado); *yoga* (la meditación); finalmente, *jñāna* (el saber teológico asociado con cierto conocimiento de sílabas místicas, fórmulas y figuras) (Mylius 2015, 132).

Con respecto del nombre específico que recibe la literatura del *tantra* de acuerdo con el fenómeno tántrico (vaiṣṇava, śaiva o śākta), el tantra vaiṣṇava recibe el nombre de *saṁhitā* (no confundir con las *saṁhitā* védica). El total de *saṁhitā* conocidas son 215, aunque se estima que hay más. La *saṁhitā* más difundida es la *Ahirbudhnyasaṁhitā*, la cual se origina en Cachemira probablemente el siglo IV a. C. Dicha *saṁhitā* contiene la enseñanza de las etapas de la vida, la descripción de cómo debe ser un maestro viṣṇuita y los pasos para la obtención de fuerzas yóguicas secretas. La enseñanza de esta *saṁhitā* se ofrece en forma dialogal: una serie de conversaciones entre Ahirbudhnya y Nārada.

Los tantras śivaítas, por otro lado, reciben el nombre de *āgamas*. Tradicionalmente se considera que hay 28 *āgamas*. Diez de ellos emanan de las cinco bocas o rostros de Sādaśiva (la forma venerada de Śiva); los dieciocho restantes son rudraicos, es decir, revelados por los dieciocho Rudras (Padoux 2011, 72). No obstante, si se toma en cuenta una división secundaria de estos *āgamas* (*upāgamas*) en total serían más de 200 *āgamas*. Los *āgamas* probablemente surgieron en Cachemira antes del siglo IX a. C. Los *āgamas* más sobresalientes pertenecen a los denominados *pratyabhijña*. Entre éstos se encuentran el *Tantrasāra*, el cual engloba una suerte de enciclopedia de todas las sectas tántricas y el *Tantrāloka*, compuesto por Abhinavagupta, el ya mencionado célebre maestro de Kṣemendra, el cual describe la filosofía y la liturgia śivaítas (Mylius 2015, 133).

Finalmente, las obras śākta reciben el nombre estrictamente de *tantras*. Hay un total de entre 77 y 192 *tantras* śākta. La deidad principal que se adora en los *tantras* śākta es la divinidad femenina *śākti*, concebida como "energía", el principio universal más alto. El culto a la *śākti* probablemente se originó antes del 500 d. C. en Bengala. Su culto base estaba dedicado en un principio a la diosa madre, la mujer de Śiva (quien posee los nombres de

Durgā, Kālī, Pārvatī, entre otros), y sólo más tarde se convertiría en el poder absoluto divino: Parameśvarī (Mylius 2015, 133).

Quiero terminar diciendo que he descrito brevemente los cultos religiosos que se practicaban en Cachemira todavía en época de Kṣemendra, puesto que ello demuestra el mosaico diverso de los cultos que influyeron directamente en el pensamiento de nuestro poeta. Algunas ideas de estos cultos se perciben directamente en el *Kavikaṇṭhābharaṇa*, principalmente en los primeros versos (sobre todo ideas del fenómeno tántrico). Esto lo señalaré propiamente en el comentario a la traducción.

1. 3. Aspectos literarios

En el presente apartado busco dos objetivos. Por un lado, expongo *lato senso* los antecedentes literarios que precedieron a Kṣemendra a fin de comprender, aunque sea brevemente, el desarrollo progresivo de la poética india (*kāvya*) a través de distintos teóricos; por otro lado, señalo que Kṣemendra al ser heredero de una tradición poética y al recoger las aproximaciones de sus antecesores, formula una teoría pedagógica-poética propia vertida en el *Kavikaṇṭhābharaṇa*, lo que señalaré propiamente en el comentario a la traducción.

A continuación, recojo brevemente las aportaciones y el desarrollo de los diferentes recursos expresivos poéticos de algunos autores que precedieron a Kṣemendra. Considero a los teóricos que contribuyeron a la discusión poética sobre el alma de la poesía.

Bhāmaha

La actividad literaria de Bhāmaha puede fecharse aproximadamente entre el año 700 y 750 a. C. durante el reinado de los reyes Karkoṭa. La obra atribuida a Bhāmaha es el *Kāvyālaṁkāra*, considerada la obra poética más antigua conservada. Contiene 398 versos y se divide en seis capítulos que discuten temas como *kāvyāśarīra*, *alaṁkāra*, *doṣa*, *nyāya* y *śabdaśuddhi*. Asimismo, el *Kāvyālaṁkāra* de Bhāmaha y el *Kāvyadarśa* de Daṇḍin (autor del cual hablaré después) son las dos obras más antiguas conocidas que recogen la tradición *alaṃkāra* (Mylius 2015, 139-147). Para Bhāmaha entonces los *alaṃkāra* o figuras retóricas dentro del *rasa* son el alma de la poesía. Bhāmaha es uno de los primeros teóricos en emplear el término *rasa* como una teoría fuera del teatro, aproximadamente en el siglo VII d. C. En

su obra propuso la voz *rasavat*, que vincula íntimamente la teoría del *rasa* con los *alaṃkāra* o figuras retóricas (*Kāvyālaṁkāra* III. 6). Bhāmaha añade que la poesía debe estar compuesta con *alaṁkāra* o figuras retóricas, los cuales se relacionan tanto con la palabra como con el sentido además del *rasa* (*Kāvyālaṁkāra*. I. 15). Para Bhāmaha, los *alaṁkāra* (como el *rūpaka* o la metáfora) son tan necesarios para la poesía como "los ornamentos que decoran la belleza de una adorable doncella, sin los cuales carecería de belleza" (*Kāvyālaṁkāra*. I. 13). Por otro lado, uno de los propósitos del *Kāvyālaṁkāra* es definir el *mahākāvya* o *sargabandha*, el gran poema, en otras palabras, el poema mejor logrado. Respecto de los *alaṃkāra*, Bhāmaha considera cuatro grupos de *alaṃkāra*, entre los que sobresalen la *upamā* "comparación", la *rūpaka* "metáfora", *dīpakā* "explicación", varias frases paralelas que se completan cada una con una sola palabra no repetida, el *yamaka* "juego de palabras por medio de la repetición" y el *anuprāsa*, "aliteración". El método de Bhāmaha se centra en las cualidades del lenguaje y del pensamiento, pues considera que éstos proporcionan la dimensión poética que caracteriza el *mahākāvya* o *sargabandha*. Por lo tanto, en el *Kāvyālaṁkāra* se encuentra ya la discusión en torno a la virtud (*guṇa*), al error (*doṣa*) y a las formas (*alaṃkāra*) de la poética. Finalmente, la otra propuesta relevante de Bhāmaha es lo referente al *auciti*, "lo apropiado", "el ornamento". El poeta refiere que las palabras deben colocarse en el lugar apropiado a fin de que no lleguen a convertirse en *doṣa* (demérito), de modo que, incluso los *doṣa* (error) pueden ser *guṇa* (virtud) en la poesía. Cabe mencionar que Bhāmaha cuando habla también de los *doṣa* (error) si bien piensa en las cuestiones gramaticales, ya que los errores sintácticos comprometen la inteligibilidad del poema; no obstante, se centra en los errores de estilo, ya que el lenguaje utilizado torpemente puede provocar el desentendimiento del poema (Ray 1969, 192-193; Gerow 1977, 226-233; Khosla 2001, 14; Rentería 2014, 45). De manera sucinta, Bhāmaha dice que la poesía consiste en la fusión entre la palabra (*śabda*) y el sentido (*artha*) (*Kāvyālaṁkāra* I. 16). Por ello, con Bhāmaha, la discusión del *rasa* es "el dulce como el medicamento hecho de una dulce cubierta" (*Kāvyālaṁkāra* V. 3).

Daṇḍin

Daṇḍin es contemporáneo de Bhāmaha y puede fecharse también aproximadamente entre el año 700 y 750 a. C. durante el reinado de los reyes Karkoṭa. La obra que se atribuye a Daṇḍin es el *Kāvyādarśa*, que junto con el *Kāvyālaṁkāra* de Bhāmaha, pertenecen a la tradición *alaṃkāra*. Daṇḍin igualmente considera que los *alaṃkāra* son el alma de la poesía, aunque también discute los temas del *rīti* (estilo), *auciti* (lo apropiado), *guṇa* (para Daṇḍin es cualidad del estilo), *doṣa* (defecto) y apenas alude al *rasa* (*sabor*). Para Daṇḍin, el cuerpo de la poesía es un grupo de sonidos que indican el propósito del autor (*Kāvyādarśa* I. 10). Con esto el autor se refiere al cuerpo de la poesía, que se conforma de palabras, sentidos y *alaṁkāra*, y su correspondencia entre sí. Daṇḍin considera que *padāvalī* (fraseología) es parte de la poesía (*Kāvyādarśa* I. 10). El propio Daṇḍin utiliza la palabra *prāṇa* (aliento) en el sentido de factor vital para la poesía (*Kāvyādarśa* I. 42). Daṇḍin está de acuerdo en llamar *alaṁkāra* a todos aquellos factores que embellecen la poesía (*Kāvyādarśa* II. 1). La obra de Daṇḍin guarda una estrecha semejanza en cuanto a los temas desarrollados con el *Kāvyālaṁkāra* de Bhāmaha, ya que su *Kāvyadarśa* también tiene como objetivo definir el *mahākāvya* o *sargabandha*. Incluso, según Edwin Gerow, ambas obras generalmente se citan entre sí o apelan a una tradición de una fuente compartida (Gerow 1977, 228); sin embargo, también poseen desacuerdos puntuales respecto de las doctrinas que defienden ambos teóricos. Por ejemplo, Daṇḍin parece aceptar el mismo número de figuras retóricas que Bhāmaha, pero refiere que existen treinta y dos tipos de símiles. Además, Daṇḍin más que el uso de los *alaṃkāra*, su atención se centra en explorar las variaciones de estas figuras retóricas de acuerdo con el contexto del poema, así como la intención que diferencia a cada *alaṃkāra* a fin de refinar los matices de las figuras retóricas según el contexto. En este sentido, Daṇḍin cuando desarrolla el concepto de *guṇa* (cualidad del estilo) explica que sirve no para diferenciar la poesía de lo que no es poesía, sino más bien para diferenciar los tipos de poesía, por lo que, para este poeta hay dos *mārgas* o estilos: *vaidarbhī* y *gauḍī*. La diferencia entre el estilo *vaidarbhī* y *gauḍī* es que en el primero está presente *ojas* (vigor), el uso de compuestos largos y en el segundo no. Finalmente, en el *Kāvyādarśa*, Daṇḍin habla por primera vez de las cualidades y virtudes que debe poseer el aspirante a poeta. Son tres: un genio innato, una lectura amplia libre de errores y una práctica constante de la actividad

poética. Daṇḍin ha aceptado tres causas: genio innato (*naisargikī pratibhā*), claro conocimiento de las ciencias (*nirmalaśāstrajñāna*) y constante aplicación y composición de los textos poéticos (*amandābhiyoga*) (*Kāvyādarśa* I. 103). Daṇḍin define *pratibhā* como el factor esencial para la creación poética, porque es lo que ayuda a absorber el estudio de las escrituras sagradas y de otros trabajos poéticos, además de permitir la práctica y la composición literarias (*Kāvyādarśa* I. 103-105). Además de dicha cualidades y virtudes, Daṇḍin ofrece un consejo: el estudiante debe adorar a Sarasvatī, la diosa de la poesía. Sin embargo, Daṇḍin no refiere nada sobre los tipos de estudiantes aspirantes a poetas (Sūryakānta 1954, 43-44; Gerow 1977, 226-233). Daṇḍin ha definido el poema épico (*prabandhakāvya*) como un *bhāvika alaṁkāra*. Desde el punto de vista etimológico, la palabra *bhāvika* se refiere a una pieza poética en la que el propósito del poeta es prolongar el sentimiento tanto como sea posible a través del *alaṁkāra* (*Kāvyādarśa* II. 365- 367). Los miembros de esta escuela, particularmente Daṇḍin, consideran los *guṇa* (atributos), el *rasa* (sentimiento), el *dhvani* (resonancia), el *prabandhakāvya* (poema épico) y algunos otros conceptos tomados del drama como parte de los *alaṁkāra*. De acuerdo con esto, entonces, no sólo las aliteraciones, las metáforas, los símiles, las analogías, etc., son figuras retóricas; también lo son todos los elementos de la poesía que contribuyen a su resplandor y belleza. El *mādhuryaguṇa* de Daṇḍin no es sino el *rasavat* de Bhāmaha, que posee el sabor en las palabras, como en el sentido de la pieza poética. Sin embargo, las personas prueban este sabor "para intoxicarse como las abejas cuando prueban la miel" (*Kāvyādarśa* I. 51). Una de las variedades de *mādhurya*, como lo propuso Daṇḍin, es una *agrāmyatā* (no vulgar), lo que sugestiona al *rasa* dentro de la poesía (*Kāvyādarśa* I. 62).

Vāmana

Vāmana también es un poeta que vive bajo la dinastía Karkoṭa, específicamente en la corte del rey Jayāpīḍa. La obra atribuida a este autor es el *Kāvyālaṁkārasūtra*, el cual se divide en cinco capítulos que tratan el tema del *śāstra*, es decir, el *alaṃkāra* como *śāstra*. Vāmana considera que el *rīti* (estilo) es el alma de la poesía, aunque también considera fundamentales los conceptos de *alaṃkāra* (figura retórica) y *guṇa* (calidad de estilo); también habla sobre el *auciti* (lo apropiado), el *doṣa* (defecto del estilo) y el *rasa* (sabor) (Kane 2015, 139-150)

Para Vāmana, la palabra *ātman* se relaciona íntimamente con el *rīti* o el estilo. Vāmana junto con Udbhaṭa (teórico de quien hablaré más adelante) son los primeros autores que intentan organizar una teoría de la dicción poética bajo un mismo principio. Sin embargo, Vāmana es el primero que intenta ofrecer una racionalización de la poesía, al considerar que un solo principio es insuficiente para determinar el alma de la poesía, y, por lo tanto, pretende relacionar en un todo los diversos principios que se han desarrollado anteriormente. El principio integrador que procura alcanzar Vāmana se centra en el *rīti* (estilo) y en el *guṇa* (calidad de estilo). De este modo, para Vāmana el *kāvya* (poesía) surge cuando el *rīti* (estilo) se mezcla perfectamente con los *guṇa* (calidad de estilo) y los *alaṃkāra* (figura retórica). También Vāmana señala que todos los *alaṃkāra* sugieren la utilización del *upamā* (símil). Finalmente, Vāmana es el primer autor *ālaṃkārika* que intenta definir qué es el *kāvya* (poesía) al centrar la atención en el efecto "estético" como algo más que una mera comprensión de las palabras (Ray 1969, 193; Gerow 1977, 233-238; Khosla 2001, 15). Vāmana además acepta tres causas del surgimiento de la poesía: el conocimiento de las normas mundanas literarias y de su comportamiento (*loka*), el conocimiento de varias disciplinas del aprendizaje (*vidyā*) y el conocimiento de muchas cosas (*prakīrṇa*). Asimismo, Vāmana describe seis causas para *prakīrṇa*: estudio de las escrituras (*lakṣajñatā*), práctica en la composición poética (*abhiyoga*), atención en las instrucciones de los preceptores (*vṛddhasevā*), uso apropiado de las palabras o evasión de términos no apropiados dentro de la poesía (*avekṣaṇa*), inteligencia innata de la intuición poética (*pratibhāna*) y mucha concentración mientras se aprende, estudia o compone algún trabajo literario (*avadhāna*) (Choudhary 1965, 5-13). De acuerdo con Vāmana, *pratibhā* es la semilla de la creación poética (Choudhary 1965, 5-13). Vāmana, por su parte, considera que la poesía es la unión de sentidos y sonidos, carece de errores y está llena de elegancias (*guṇa*) y figuras retóricas (*alaṁkāra*). Para Vāmana, las elegancias son el componente esencial de una pieza poética, mientras que los *alaṁkāra* no lo son por sí solas. En este sentido, la esencia de la poesía es el estilo (*rīti*), que se halla en la estructura poética, es decir, se encuentra en las palabras, en los sentidos, en las *alaṁkāra*, en el *rasa* y en su elección, todo ello como un conjunto apropiado con elegancia (Choudhary 1965, 20-30). En la poesía, Vāmana utiliza la palabra *ātman* (alma) por primera vez cuando se refirió al *rīti* como el alma de la poesía. Vāmana es

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

Udbhaṭa

Udbhaṭa es contemporáneo de Vāmana y al parecer rival de éste en la corte del rey Jayāpīḍa, aunque en la obra de ambos no hay referencias mutuas. Udbhaṭa escribe dos obras que han llegado hasta nosotros (Kane 2015, 133-138): el *Bhāmahavivarṇa* y el *Alaṃkārasaṁgraha*, así como una tercera, la cual sólo se conoce por referencias en el *Alaṃkārasaṁgraha*: el *Kumārasambhava*. Udbhaṭa también es considerado un autor de *alaṃkāra*, al considerar que los *alaṃkāra* son el alma de la poesía. En cuanto a los temas que trata, Udbhaṭa sigue la lista de *alaṃkāra* propuesta por Bhāmaha, con quien, por cierto, según Edwin Gerow, está en deuda (Gerow 1977, 234). Sin embargo, a diferencia de Bhāmaha, Udbhaṭa se preocupa exclusivamente en desarrollar el tema del *alaṃkāra* y no discute el *guṇa* (calidad de estilo) ni el *doṣa* (defecto de estilo) ni ningún otro tema (Ray 1969, 193; Gerow 1977, 233-238).

Rudraṭa

Rudraṭa, probablemente hijo de Vāmana, vive durante el reinado de Avantivarman. Escribe la obra titulada *Kāvyālaṃkāra*, la cual contiene dieciséis capítulos que tratan sobre las figuras retóricas según el sonido y el sentido (Kane 2015, 151-160). Sin embargo, el primero en abordar el término *rasa*, ya como tema específico de una teoría poética constituida fuera del arte dramático, es Rudraṭa en su obra *Kāvyālaṅkāra*. Este autor trata dicha teoría como parte de la composición poética, es decir, el *kāvya*, en dos libros de su obra (*Kāvyālaṅkāra* XI-

XII). Rudraṭa es el último autor de tradición *alaṃkāra*. Asimismo, al igual que Vāmana, Rudraṭa se inclina por un análisis más sistemático, con mejores resultados que Vāmana, por lo que, incluye algunos temas del *nāṭyaśāstra* que sean apropiados al *kāvya*. Durante los primeros capítulos desarrolla los temas de *guṇa* (calidad de estilo), *doṣa* (defecto de estilo), aunque no profundiza en ellos porque considera que son temas superficiales para el estudio del *kāvya* (poesía); en cambio, profundiza en el concepto de *alaṃkāra* (figuras retóricas), cuya aportación más importante es su definición y explicación del *upamā* (símil): "un símil es una relación (semejanza) entre dos cosas que son diferentes, pero que comparten algún aspecto de suficiente importancia como para permitir pasar por alto esa diferencia" (Gerow 1977, 240). Asimismo, también elabora con mayor detalle el *rīti*, el cual define como el efecto que se obtiene al utilizar compuestos en diferentes formas. Finalmente, Rudraṭa refiere que hay tres formas de dominar el arte del *kāvya* (poesía): *śakti* (facultad), *vyutpatti* (cultura) y *abhyāsa* (práctica). Por su parte, Rudraṭa propone las siguientes tres causas de la poesía: el poder intelectual innato (*śakti*), habilidad para el conocimiento de las escrituras y trabajos literarios (*vyutpatti*) y constante práctica en la composición de trabajos poéticos (*abhyāsa*) (*Kāvyālaṅkāra* I. 14). Según Rudraṭa, *pratibhā* es la mejor cualidad de la poesía. Mientras que para Kuntaka y Mammaṭa se nace con esta cualidad, para Rudraṭa se trata de una facultad que se refleja en el pensamiento del poeta y se presenta de manera espontánea (*Kāvyālaṅkāra* I. 3). (Sūryakānta 1954, 44; Ray 1969, 195-196; Gerow 1977, 238-245; Khosla 2001, 15). Asimismo, Rudraṭa, quien estuvo influido tanto por la escuela de los *alaṁkāra* como por la del *dhvani*, al igual que Bhāmaha y Daṇḍin, considera el *rasa* como el elemento esencial de la poesía. También acepta la importancia del *śṛṅgārarasa* (*Kāvyālaṅkāra* XIV. 1-5 y 37-38) y sugiere que los poetas deben componer poesía de acuerdo con el *rasa* (*Kāvyālaṅkāra* XII. 2).

Bharata

Para entender la historia de la poética india es imprescindible hablar, aunque sea brevemente, del *Nāṭyaśāstra*, obra cuya autoría históricamente se atribuye a Bharata. Sin embargo, el *Nāṭyaśāstra* no es una obra autoral, sino más bien el resultado de una retahíla de autores y compiladores a lo largo del tiempo. El *Nāṭyaśāstra* se considera el gran tratado canónico

sobre el drama iniciado en el siglo II- d. C. y cuyos últimos comentarios a éste concluyen probablemente en el siglo VIII (Kane 2015, 10-47). De acuerdo con lo anterior, Bharata, en la obra del *Nāṭyśāstra*, asigna al término *rasa* la acepción de "placer estético", utilizando la metáfora del arte culinario. Así, el término adquiere un significado culinario, como la esencia de la comida, lo que da sabor a un platillo (*Nāṭyśāstra* VI. 31). Asimismo, Bharata utiliza el vocablo *rasa* en el desarrollo de la poética dentro del drama. Por lo tanto, en primer lugar, me parece oportuno explicar qué significa la palabra *rasa*, dado que, es un término relevante para el estudio de la poética india.

> "Para hallar el significado primero de la palabra *rasa* es preciso remontarnos al *Ṛgveda* en el que este término es utilizado para designar la leche de la vaca, el agua, sobre todo, el jugo de una planta, en concreto el jugo de la planta *soma*, que produce el elixir de los dioses. El *Atharvaveda* hace extensivo ese significado a todas las plantas, indica cualquier fluido, néctar, licor o poción. También en el *Ṛgveda* significa el semen, potencia viril que es la quintaesencia del cuerpo humano… Desde los inicios iban unidos, en el significado de la palabra *rasa*, los elementos esenciales que producen sabor, el sabor mismo y el acto de saborear, de la misma manera que la percepción y lo percibido se dan a un tiempo en la experiencia perceptiva" (Maillard y Pujol 1999, 19).

Si bien la palabra *rasa* en su sentido etimológico significa "esencia", "sabor", "gusto", en el ámbito poético *rasa* designa el "goce estético". Así lo explica también Maillard y Pujol:

> "[*Rasa*] en principio, un jugo esencial que al ser saboreado produce un placer sutil en el que se aúnan las características del placer sexual (seminal), del placer amoroso y del placer o gozo extático. No es de extrañar que la palabra pasase a designar, a partir de la obra de Bharata, el placer estético: un placer que deriva de las emociones" (Maillard y Pujol 1999, 20).

Por lo tanto, no debe perderse de vista que el *rasa* surge en el drama y no comienza propiamente ni como principio psicológico ni estético, sino como principio crítico en relación con el drama. Sin embargo, Abhinavagupta, uno de los mentores de Kṣemendra (de cuyo autor hablaré después), en su capítulo *Abhinavabhāratī*, un comentario al *Nāṭyaśāstra*, hace

posible que pueda establecerse propiamente una teoría del *rasa*. Según el *Nāṭyśāstra*, en la parte del *rasasūtra* o "la teoría del rasa", el surgimiento (*niṣpatti*) del *rasa* se produce debido a la conjunción (*saṁyoga*) de los determinantes (*vibhāva*), de los consecuentes (*anubhāva*) y de los estados mentales transitorios (*vyabhicāribhāva*) (Maillard y Pujol, 1999, 25). La mezcla de estos tres elementos se asemeja a lo que sucede en la cocina, según refiere Bharata. Al combinarse la esencia o jugo de cada una de ellas se genera un sabor delicioso. De igual modo, el lector degustará el sentimiento básico (*sthāyibhāva*) (*Nāṭyaśāstra* VI. 31). A continuación, defino brevemente qué significa cada concepto a fin de comprender la teoría del *rasa*. Además de los términos señalados, debe añadirse a la lista los estados emocionales básicos o *sthāyibhāva* que son disposiciones psíquicas permanentes de la naturaleza humana. El mismo Bharata considera ocho estados emocionales básicos: el amor (*rati*), la risa (*hāsa*), la pena (*śoka*), la cólera (*krodha*), el entusiasmo (*utsāha*), el miedo (*bhaya*), la aversión (*jugupsā*) y la admiración (*vismaya*) (*Nāṭyaśāstra* VII. 9-27). Los determinantes o *vibhāva* son las causas que provocan los estados emocionales. Existen dos tipos de determinantes: a) la causa directa (*ālambana*), es decir, la persona o el objeto que causa la emoción y la persona o el objeto en el que se genera la emoción y b) las causas circunstanciales (*uddīpana*), es decir, las circunstancias que refuerzan las escenas correspondientes a cada *sthāyibhāva* tales como una noche cálida, un entorno ajardinado, un río profundo, etc. Los consecuentes o *anubhāva*, por otro lado, son los efectos visibles que le siguen al impacto emocional, es decir, los gestos, la entonación de la voz, las posturas y ademanes de las personas que son presa de cada estado emocional. Asimismo, los estados mentales (o sentimentales) transitorios o *vyabhicāribhāva* acompañan simplemente el estado emocional básico y ayudan a que se manifieste cada *sthāyibhāva* (*Nāṭyaśāstra* VII. 1-7). Bharata enumera treinta y tres estados mentales transitorios: descorazonamiento, debilitamiento interior, aprensión, celos, intoxicación, agotamiento, pereza, depresión, ansiedad, recuerdo, distracción, calma, nitidez, etc. Finalmente, Bharata considera ocho reacciones o cambios físicos (*sāttvika*) que acompañan a una emoción y pueden considerarse como consecuentes (*anubhāva*) (*Nāṭyaśāstra* VI. 22): sudoración, estupefacción, temblor, lágrimas, espanto, desfallecimiento, palidez y cambio de voz (Maillard y Pujol 1999, 26).

Finalmente, la combinación de estos elementos son los que producen los distintos tipos de *rasas*. Bharata enuncia ocho, si seguimos el orden anterior de enumeración de los *sthāyibhāva*, los ocho tipos de *rasa* son los siguientes: lo erótico (*śṛṅgāra*), lo cómico (*hāsya*), lo patético (*karuṇa*), lo furioso (*raudra*), lo heroico (*vīra*), lo terrible (*bhayānaka*), lo repugnante (*bibhatsa*) y lo maravilloso (*adbhuta*) (*Nāṭyaśāstra* VI. 15). Así pues, entonces tenemos que el rasa del amor (*rati*) es lo erótico (*śṛṇgāra*), el de la risa (*hāsa*) lo cómico (*hāsya*), el de la pena (*śoka*) lo patético (*karuṇa*), el de la cólera (*krodha*) lo furioso (*raudra*), el del entusiasmo (*utsāha*) lo heroico (*vīra*), el del miedo (*bhaya*) lo terrible (*bhayānaka*), el de la aversión (*jugupsā*) lo repugnante (*bibhatsa*) y el de la admiración (*vismaya*) lo maravilloso (*adbhuta*). (Gerow 1977, 245-250; Maillard y Pujol 1999, 25-28).

Ānandavardhana

El siguiente autor relevante dentro de la poética india es Ānandavardhana. Obtiene prestigio literario durante la dinastía Utpala, específicamente durante el reinado de Avantivarman (855-883 d. C.) (Kane 2015, 161-203). Con la figura de Ānandavardhana inicia una segunda etapa referente a la teoría del *rasa* (Gerow 1977, 251): se funden en un solo análisis el enunciado y la imaginación poéticos, es decir, hay una compresión que la mente del lector del *kāvya* concibe como resultado de la palabra que escucha o lee, y no por medio de la palabra misma. La obra cumbre de Ānandavardhana es el *Dhvanyāloka*. Dicha obra es un comentario divido en cuatro capítulos. En el *Dhvanyāloka*, Ānandavardhana postula que el *dhvani* (resonancia/sugestión o resonancia poética) es el alma de la poesía. Ānandavardhana es otro de los escritores cachemiros más importantes que contribuyeron a la teoría del placer estético. Su obra *Dhvanyāloka* (De 1969, 177) es considerada una de las más importantes para el estudio de la poética sánscrita. Ānandavardhana pertenece a la escuela del *dhvani* o "la resonancia"; hace hincapié en que el término *rasa* se utiliza únicamente como un elemento inexpresado, que se entiende como "sentimiento" dentro de la poesía, relacionándolo con "la resonancia" (*Dhvanyāloka* II. 4-5). La definición de Ānandavardhana se enfoca más en su teoría de la resonancia; así, este autor afirma que el cuerpo de la poesía es la combinación de palabras y sonidos, mientras que su alma es la resonancia (*Dhvanyāloka* I. 12-13). Sin duda, esto sugiere que la poesía no es más que una estructura de belleza interna

del significado y la construcción de las palabras. Lo importante en este escritor es la palabra "resonancia" (*dhvani*), la cual define a la poesía, y el lector o el espectador tiene la obligación de entenderla. Por ello, se considera otra escuela importante para entender el desarrollo de la poesía india. Según Ānandavardhana, como señalé, el *dhvani* es el alma de la poesía (*Dhvanyāloka* I. 5). El *dhvani* se refiere a la resonancia que se expresa cuando el sonido y el sentido se unen dentro de la poesía. Ānandavardhana señala que el *dhvani* es el alma de la poesía e incluso, una vez que acepta la existencia de los otros componentes de la poesía, los conecta con el *dhvani* y confirma su posición relevante en la poesía. Además, Ānandavardhana añade "ese tema que el *dhvani* es adecuado para expresar por excelencia, es el *rasa*" (*Dhvanyāloka* I. 6). Así Ānandavardhana conjunta en una misma teoría el *rasa* y el *dhvani*. De este modo, a través del concepto del *dhvani* (resonancia/sugestión o resonancia poética) Ānandavardhana pretende demostrar que los significados adicionales que aprehendemos en las mismas expresiones poéticas dependen solamente de las funciones verbales (gramaticales) más que de las funciones relacionadas con la lógica o la dialéctica, un tema que Kṣemendra reitera en el *Kavikaṇṭhābharaṇa*. Finalmente, el otro elemento que Ānandavardhana incorpora en su teoría poética es es el "auciti" (lo apropiado), ya que, de lo contrario, un *kāvya* con "anauciti" (lo no apropiado) solamente produce *rasabhaṅga* (ausencia o carencia del *rasa*) (Ray 1969, 194-195; Gerow 1997, 245-250; 250-260; Khosla 2001, 15; Rentería 2014, 46).

Finalmente, Ānandavardhana explica que el *dhvani* ilustra elementos de la teoría de la filosofía del lenguaje, porque el *kāvya* se conforma a partir del sentido de los versos y se subordina a la expresión de las palabras. De aquí la importancia de las figuras retóricas en la construcción del *kāvya* y la combinación de las emociones y los sentimientos del *rasa*. En este sentido, la sugestión se establece en dos vías: la claridad y la vaguedad. La claridad es parte de la construcción del *kāvya*, no así la vaguedad, dado que, la sugestión del *kāvya* se entiende a partir de la subordinación entre la expresión y la resonancia de las palabras mezclada con las emociones y los sentimientos (*Dhvanyāloka* III. 31). Esta idea se finca en el pensamiento de Kṣemendra al reflexionar sobre las expresiones que requieren los aprendices, ya que esto se subordina a la idea perfecta de belleza en la construcción del *kāvya*. Asimismo, esto sugiere elementos cognitivos de claridad que puedan establecerse dentro de

la sugestión como la parte esencial de la formación del estudiante. Además, en virtud de la idea de centrarse en una enseñanza de la resonancia, Ānandavardhana emplea el término de *ātman* para referirse al *dhvani* y al *rasa*, respectivamente, como el alma de la poesía. Ānandavardhana, quien, como señalé, refiere que el *dhvani* es el alma de la poesía, declara que el *rasa* es la mejor forma de *dhvani* entre todas sus variedades. Tanto para Ānandavardhana como también para Kṣemendra, el poeta debía entones concentrarse sólo en el *rasadvani*, teniendo gran aprecio por el *rasa*. Esto establece que la composición poética expresa el sentido deseado en distintas formas, pero llega a ser espléndido cuando se une con el *rasa* (*Dhvanyāloka* IV. 8).

Rājaśekhara

La actividad literaria de Rājaśekhara puede fecharse durante la primera mitad del siglo X, específicamente alrededor de 960 d. C. en adelante. Su obra más distinguida es el *Kāvyamīmāṃsā*, un trabajo dividido en dieciocho capítulos. A diferencia de los trabajos anteriores, Rājaśekhara en esta obra no discute los temas centrales de la poética india tales como los *guṇa*, los *alaṃkāra*, el *dhvani* o el *rasa* ni sugiere su postura sobre el alma de la poesía, sino que se dedica principalmente al estudio del *kavi* (poeta), en virtud de lo cual, el *Kāvyamīmāṃsā* se considera más bien un *kaviśikṣā*, es decir, una obra sobre la educación o formación del *kavi* (poeta) (Kane 2015, 208-218). El *Kāvyamīmāṃsā* por lo tanto, según Edwin Gerow, es un *opus rarissimum*, ya que refiere las circunstancias de la actividad poética más que el producto de dicha actividad (Gerow 1977, 260). Además, es la primera obra de este tipo dentro de la teoría poética. Así pues, Rājaśekhara usa la voz *ātman* para referirse a la metáfora del *kāvyapuruṣa* o el "hombre poesía" (*Kāvyamīmāṃsā* 19). En primer lugar, Rājaśekhara señala que la "facultad" es la única causa de la poesía. La definición que Rājaśekhara otorga a "facultad" es "aquello que manifiesta a la mente las palabras, el significado, la ciencia de la poética, la forma de hablar y otras del mismo tipo" (Sūryakānta 1945, 45). De acuerdo con Rājaśekhara la facultad creativa (*kārayitrī pratibhā*) posee al poeta, mientras que la facultad apreciativa (*bhāvayitrī pratibhā*) posee principalmente al lector o espectador (*Kāvyamīmāṃsā* 52). Sin embargo, ambas facultades se apoderan del poeta, no sólo la creativa. A su vez, Rājaśekhara refiere que la facultad se divide en dos tipos:

kārayitrī (creativa) y *bhāvayitrī* (crítica). La facultad creativa (*kārayitrī*), por un lado, puede ser innata, adquirida o como resultado de una instrucción; por otro lado, la facultad crítica (*bhāvayitrī*) ayuda a discernir el esfuerzo y la calidad del poeta. Ahora bien, con respecto de la facultad creativa (*kārayitrī*) los poetas pueden clasificarse en tres tipos: *sārasvata* (el poeta favorito de la diosa de la poesía), *ābhyāsika* (el poeta forjado en la práctica) y *aupadeśika* (el poeta forjado en la instrucción). El poeta *sārasvata* posee la libertad de componer a voluntad y su poesía es capaz de atravesar las bocas de campesinos y de profesores en todas partes; el *ābhyāsika*, en cambio, está limitado tanto en su capacidad poética como en su producción y su poesía solamente llega a oídos de sus amigos; finalmente, el *aupadeśika* solamente logra parlotear algunas dulces tonterías y el alcance de su poesía se limita a su casa. Rājaśekhara sugiere que el *kāvya* puede escribirse prácticamente en cualquier idioma (*Kāvyamīmāṃsā* III. 31). Finalmente, el aspirante a poeta, según Rājaśekhara, debe poseer las siguientes características. Puro en tres sentidos: en palabra, en mente y en cuerpo. La pureza en palabra y en mente son el resultado del estudio del *śāstra*; la pureza en el cuerpo, es decir, las uñas de los pies podadas, el rostro con betel masticado, el cuerpo con ungüentos untados, el uso de un vestido fino pero molesto, la cabeza adornada con flores, y en general, hábitos de limpieza adecuados, atraerán sin duda a la diosa de la poesía. Asimismo, debe ser el primero en hablar con sentido mostrando una sonrisa; recopilar secretos de todas partes, es decir, el secreto de conducta, pronunciación, el estilo, etc.; evitar culpar a los demás por sus composiciones; ser fiel a lo que se escribe y lo que no se dice. Todas estas características ayudan a desarrollar una personalidad y una actitud culta. Finalmente, el aspirante a poeta debe tener una casa limpia y bien cuidada, así como un alojamiento separado para adaptarse a las diferentes estaciones; debe poseer un jardín con numerosos árboles, una colina artificial, lagos y estanques alargados, ríos, mares e hidromasajes, así como un arroyo; también debe tener abundantes pavorreales, ciervos, pájaros *hāritā*, grullas, *cakravāka*, cisnes, loros, *cakora*, *krauñca* y *sārika*; además debe ser capaz de protegerse del calor del verano y ser provisto de duchas, cenadores y columpios. Y cuando el aspirante a poeta encuentre su mente inquieta debido al ejercicio poético, debe disfrutar de un grupo de sirvientes, quienes preferentemente conozcan el prácrito, el sánscrito y las lenguas locales, que obedezcan

implícita y silenciosamente o prescindir totalmente de ellos, a fin de que la desesperación de su mente pueda ser fácilmente tranquilizada.

Así, la propuesta de Rājaśekhara para entrenar al aspirante a poeta, como él mismo acepta, no es para los estudiantes ordinarios. Rājaśekhara aspira formar a un poeta que sea un gigante intelectual. Desde luego, el tipo de palacio en el que Rājaśekhara pretende que viva el aspirante a poeta descarta por completo a una persona de escasos o moderados recursos, por lo que, el método de Rājaśekhara se aplica más a un tipo de rey-poeta que a un poeta-aficionado (Sūryakānta 1954, 43-61; Gerow 1997, 260-262).

Abhinavagupta

Con Abhinavagupta llegamos al último teórico importante del *kāvya* (poesía) antes de Kṣemendra, y al mismo tiempo, es el último autor que presento. Abhinavagupta puede fecharse en la última parte del siglo X. Su carrera literaria debe situarse entre el 990 y el 1014 d. C. Cabe mencionar que Abhinavagupta es maestro de Kṣemendra (Kane 2015, 236-243). Ahora bien, con respecto de su carrera literaria, Abhinavagupta es un autor verdaderamente prolífico: escribe más de cuarenta y una obras sobre poesía y filosofía (principalmente filosofía śaiva), de las cuales algunas se conservan actualmente. Entre sus obras más destacadas sobre poética se encuentran su *Locana*, un comentario agudo y difícil sobre el *Dhvanyāloka* de Ānandavardhana; el *Nāṭyālocanā* y el *Abhinavabhāratī*, comentarios sobre el *Nāṭyāśāstra* de Bharata. Respecto de sus obras filosóficas śaiva tenemos el *Bhairavastotra*, el *Mohopadeśaviṁśati*, el *Kramastotra*, el *Ghaṭakarparavivṛti*, el *Parā-Triṁśikāvivaraṇa*, el *Śiva-Dṛṣṭyādlocana*, el *Pratyabhijñā-vimarśinī*, el *Pratyabhijñāvivṛti*, el *Tantrāloka*, el *Tantra-sāra*, el *Paramārthastika* y el *Mālinīvijayavāvāla*.

Respecto de la teoría poética, Abhinavagupta propone varios postulados sobre el *rasa* como goce estético. En primer lugar, rechaza la idea de que el *rasa* sea una intensificación del sentimiento básico (*sthāyibhāva*), tal como lo pensaba Bhaṭṭalolloṭa, otro autor cachemiro que vive a finales del siglo VIII y principios del IX, así como también objeta que el *rasa* sea una imitación, como lo sugiere Śaṅkuka, otro teórico de Cachemira que también puede situarse en la segunda mitad del siglo IX. La propuesta de Abhinavagupta es que la emoción estética es totalmente diferente del sentimiento básico, de lo contrario, no sería placentera

cuando la emoción en sí misma no es positiva, por ejemplo, la pena, el miedo, la ira, etc. En segundo lugar, Abhinavagupta plantea que el *rasa* no surge ni en el actor ni en el personaje que representa, el goce estético, en cambio, surge en el espectador mismo si se cumplen dos eventos: una disposición "estética" del espectador ante la obra de arte en general y la intervención del *dhvani* (resonancia/sugestión). En tercer lugar, Abhinavagupta señala que el *rasa* entonces es subjetivo, de suerte que, es un estado y no una entidad objetiva. En consecuencia, el *rasa* (como sabor) no puede existir antes de ser saboreado, del mismo modo que, el placer no existe antes de que pueda ser experimentado. En cuarto lugar, Abhinavagupta afirma que, en la experiencia ordinaria, las emociones no se "saborean", sino se experimentan en lo que son, por ejemplo, la pena se experimenta como pena, la ira como ira, el dolor como dolor, etc. Finalmente, la última propuesta de Abhinavagupta respecto del *rasa* es que al ser una experiencia y ser percibido como tal, hay una toma de conciencia por parte del espectador (Ray 1969, 199-200; Gerow 1977, 263-268; Maillard y Pujol 1999, 64-95; Khosla 2001, 10-15).

Así concluyo el presente subcapítulo. He intentado mostrar *grosso modo* las ideas en torno a la teoría poética que precedieron a Kṣemendra a fin de entender el pensamiento de nuestro autor vertido específicamente en el *Kavikaṇṭhābharaṇa*. Sin lugar a duda, Kṣemendra es depositario de la vasta y nutrida tradición literaria que lo antecede. Incluso él mismo se muestra consciente de ello. Por ejemplo, en la misma obra del *Kavikaṇṭhābharaṇa*, Kṣemendra reformula el tema sobre la educación o formación del *kavi* que anteriormente Rājaśekhara expusiera en su *Kāvyamīmāṃsā*: la intención didáctica y pedagógica, empero, de Kṣemendra no se limita a un hipotético rey-poeta, sino que la visión pedagógica de Kṣemendra, mejor dicho, la propuesta de la enseñanza-aprendizaje se centra en una visión cognitiva del poeta. En el siguiente capítulo, desarrollaré esta idea con mayor claridad.

Capítulo II, Estudio y análisis del pensamiento de Kṣemendra

En el presente capítulo expongo brevemente la biografía de Kṣemendra a fin de conocer la vida del autor, así como de examinar su formación integral, lo que le permitió convertirse en uno de los autores más importantes no sólo de su época, sino también en uno de los pensadores más relevantes en la actualidad. Asimismo, en este capítulo no sólo me limito a explorar su faceta como poeta, la cual ha sido estudiada desde la época del mismo autor hasta nuestros días, sino que también presento una de sus facetas menos conocida: la de Kṣemendra como preceptor. Dicha faceta me permitirá ahondar en las ideas y propuestas pedagógicas de Kṣemendra que señalaré oportunamente a lo largo de los comentarios de la traducción que presentaré en el siguiente capítulo. A continuación, recojo una retahíla de datos que nos permitirán conocer a Kṣemendra como poeta.

2. 1. Kṣemendra, el poeta, biografía

El nacimiento de Kṣemendra puede ubicarse en Cachemira en la última parte del siglo X d. C., específicamente durante el reinado *de facto* de la reina Diddā (980-1003). La muerte de nuestro autor, por otro lado, puede fecharse en 1065 d. C. (Khosla 2001, 8), probablemente a la edad madura de casi ochenta años. Uma Chakraborty propone un pequeño árbol genealógico de la familia de Kṣemendra: Narendra, uno de los ministros del rey Jayāpiḍa, engendra a Bhogīndra, de Bhogīndra nace Sindhu y de éste, Prakaśendra, el padre de Kṣemendra, quien posteriormente engendra a su hijo, Somendra (Chakraborty 1991, 1). Asimismo, cabe señalar que Kṣemendra nace en el seno de la clase brahmán. De hecho, Kṣemendra elogia a su padre, quien poseía una vasta fortuna, en virtud de su buena reputación obtenida a causa de sus empresas liberales y caritativas en beneficio del orden brahmán. Tales elogios se constatan en un par de obras de Kṣemendra: el *Daśavatāracarita* y el *Bṛhatkathāmañjarī*. Por ejemplo, en el *Daśavatāracarita* dice:

> "De Cachemira era Sindhu, hombre de ideas claras, más profundo que el mar. Su hijo, Prakaśendra, hizo honor a su nombre con el esplendor de sus magníficas virtudes. Célebre por agasajar a eminentes brahmanes con viandas, dinero, tierras, ganado y

> pieles de ciervo, Prakaśendra tuvo a su vez un hijo al que llamó Kṣemendra[17]" (Kṣemendra 2019, 12).

En el *Bṛhatkathāmañjarī*, Kṣemendra señala lo siguiente:

> "Magnánimo como era, Prakaśendra gastó una fortuna en dioses, brahmanes y monasterios e instaló ídolos en el templo de Svyambhū. Precisamente en ese lugar, tras venerar a Śiva, sin poder parar de llorar se aferró con ambos brazos [a la imagen] y murió[18]" (Kṣemendra 2019, 12).

Ahora bien, aunque el nacimiento de Kṣemendra puede situarse en algún momento posterior al 990 d. C., su actividad literaria debe ubicarse a mediados del siglo XI, aproximadamente entre el 1015 d. C. y el 1066 d. C. (Koshla 2001, 8, 12; Kane 2015, 266). Por lo tanto, es necesario mencionar, aunque sea brevemente, los factores que contribuyeron a la formación humanista, poética y religiosa de Kṣemendra, manifestada precisamente en su actividad literaria.

Formación literaria, humanista, poética y religiosa de Kṣemendra

En primer lugar, es importante señalar que nuestro poeta crece en un ambiente favorable que enriquece el desarrollo de su gusto poético refinado: el esplendor natural y la belleza del valle de Cachemira. Incluso, el mismo Kṣemendra en su obra *Narmamālā* (2) refiere que Cachemira, la morada de Indra, es el lugar más bendecido de la tierra, ya que ahí ha vivido una serie de eruditos y sabios, hombres que sobresalían en orgullo y conocimiento (Koshla 2001, 9). Además, es necesario recordar que Cachemira había sido históricamente, y es durante la actividad literaria de Kṣemendra, un centro de aprendizaje universal, un lugar que recibía frecuentemente la visita no sólo de los habitantes cercanos a Cachemira, sino también de eruditos de todas partes del mundo, lo cual sin duda contribuye a la formación humanista de nuestro poeta.

En segundo lugar, es imprescindible subrayar la influencia de los preceptores que cultivaron el espíritu de Kṣemendra. De hecho, nuestro poeta se sentó a los pies de los grandes

[17] Óscar Figueroa señala que la cita original se encuentra en el epílogo del *Daśavatāracarita*.
[18] Óscar Figueroa señala que la cita original se encuentra en el verso 19. 34-35 del *Bṛhatkathāmañjarī*.

eruditos de Cachemira que florecieron durante su época, bebió profundamente de su fuente de conocimiento y ganó una inestimable erudición en todas las ramas del saber, dado que, Kṣemendra consideraba que siempre se debe estar dispuesto a ser alumno de todos a fin de conseguir una instrucción integral, una idea que reproduce en el *Kavikaṇṭhābharaṇa*[19]. Así pues, uno de los grandes mentores de Kṣemendra es sin duda Abhinavagupta, con quien estudia el *alaṁkāraśāstra* o "la ornamentación poética", así como el *sāhitya* o "la composición literaria", entre otros saberes. La actitud de Kṣemendra hacia Abhinavagupta siempre fue en un tono de admiración y respeto. Incluso Kṣemendra señaló que Abhinavagupta debía ser considerado un gran océano de conocimiento. El otro gran preceptor de Kṣemendra es Soma, el eximio maestro de la escuela de filosofía Bhāgavata, con quien Kṣemendra aprende justamente filosofía en los *kavigoṣṭhī*, "seminario de poetas". La admiración y respeto que Kṣemendra sentía por su maestro Soma también era considerable y genuina, incluso Sarla Khosla señala que al parecer nuestro poeta parecía venerar más a Soma que a Abhinavagupta (2001, 9). De hecho, la admiración e influencia de Soma sobre Kṣemendra es tan profunda que ocasiona que por dicha influencia nuestro poeta adopte el vaiṣṇavismo. Asimismo, hay dos preceptores más que influyen en el pensamiento de Kṣemendra: Rāmuyasa y Devadhara. Respecto del primero, Khosla señala que anima a Kṣemendra a escribir muchas obras; del segundo, el mismo Khosla apunta que Devadhara es un hombre con una vasta erudición que ocupa una posición prominente dentro de la sociedad brahmánica y es quien inspira a Kṣemendra a redactar la voluminosa obra del *Bṛhatkathāmañjarī*, el epítome de Guṇāḍhya (Khosla 2001, 10). Finalmente, me parece conveniente señalar dos preceptores más de Kṣemendra, preceptores que no fueron contemporáneos de nuestro poeta, e incluso, preceptores cuya autenticidad histórica aún es debatida por la crítica contemporánea: Vyāsa y Vālmīki. La admiración que sentía por Vyāsa es palpable en la mayoría de sus obras. De hecho, como señala Sarla Khosla, en dichas obras Kṣemendra se refiere a Vyāsa con los calificativos de *Maharṣivyāsa* y *Bhagavānvyāsa*, es decir, el gran poeta Vyāsa y el Señor Vyāsa, respectivamente (Khosla 2001, 10). Ambos sustantivos denotan un gesto de respeto. Con respecto de este segundo preceptor, Khosla

[19] También él [el estudiante] debería tener la vocación de hacer florecer a los demás y actuar como estudiante ante todas las personas para poder aprender. (*Kavikaṇṭhābharaṇa* 2, 14).

también señala que nuestro poeta probablemente escribió el *Rāmāyaṇamañjarī* y el *Bhāratamañjarī* debido a la influencia de Vālmīki (Chakraborty 1991, 1-10; Khosla 2001, 1, 8-12; Rentería 2014, 39-40).

Respecto de su vida religiosa, Kṣemendra nace en un hogar en donde se adora al dios Śiva, por quien siente una profunda devoción al inicio de su vida al observar el fervor de su padre hacia este dios. Posteriormente, las enseñanzas nobles y comprensivas de Buda conmueven profundamente a Kṣemendra a tal grado que aprehende dichas enseñanzas, las cuales refleja en la obra *Bodhisattvāvadānakalpalatā*, una narración de la historia de Buda a través de una serie de vidas[20]. Finalmente, Kṣemendra por influencia de su maestro Soma abraza el culto a Bhāgavata y el vaiṣṇavismo. Con respecto a este último culto, merece la pena señalar la siguiente cita larga de Chakraborty:

> "Su búsqueda continua de algo mejor, algo elevado, hizo que descubriera una filosofía de vida más alegre. Estudió a fondo el vaiṣṇavismo y se iluminó con las verdades de esa religión. Kṣemendra, quien antes estaba profundamente impresionado por los ideales del budismo, ahora observó que los principios integrales del vaiṣṇavismo eran lo suficientemente más liberales y sintéticos como para incluir los elementos esenciales del budismo. La familiaridad con esta religión ayudó al poeta a descubrir el misterio del universo que está constituido por *sattva*, *rajas* y *tamas*, y después de estar equipado con este conocimiento, descubrió la causa del fracaso total de sus esfuerzos de toda la vida, dirigidos hacia la elevación de las personas degradadas de un deterioro casi total. Visualizó una secuencia lógica en todos los eventos, buenos o malos, de este universo y la incesante insatisfacción de toda la vida con las prácticas inmorales de la gente mundana se apaciguó hasta cierto punto debido a la esperanza que el vaiṣṇavismo podía infundir en él y que decía que en el advenimiento de *Kalkyavatāra* todo se arreglaría. Y por medio de esta esperanza el poeta pudo pasar los últimos días en un estado de equilibrio mental. El poeta rindió su última reverencia a su deidad, el señor Viṣṇu, exactamente en la verdadera forma poética, al componer

[20] En el primer capítulo de esta tesis, "Cultos religiosos en Cachemira" en la subsección "budismo". Exploro con mayor detalle la obra *Bodhisattvāvadānakalpalatā*.

el *Daśavatāracarita*, el cual describe las gloriosas historias de los diez descensos de Viṣṇu, quien, tanto en el cielo como en la tierra, asumió diez formas diferentes en distintas ocasiones y salvó a la creación de la aniquilación. El poeta completó el *Daśavatāracarita* en 1066 d.C. Al poco tiempo, la vida del erudito se encontró con el final y no le dio más oportunidad de descubrir algo más brillante y revelarlo de manera poética ante sus lectores" (Chakraborty 1991, 9).

Desarrollo la idea de Kṣemendra como reformador social con mayor detalle en el siguiente apartado. Asimismo, a continuación, menciono brevemente las obras de Kṣemendra.

Obras de Kṣemendra

Kṣemendra comienza su vida poética con la composición de los epítomes[21] de las dos grandes epopeyas indias: el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*, ya que nuestro poeta considera, como bien señala Chakraborty, que la composición de epítomes, con todo lo que ello implica, es una tarea inherente para todo aquel que aspira convertirse en poeta (Chakraborty 1991, 2). Además de los epítomes del *Rāmāyaṇa* y del *Mahābhārata*, Kṣemendra escribe también en su juventud el *Bṛhatkathāmañjarī*, un compendio de la obra de Guṇāḍhya, el *Bṛhatkathā*, obra que está perdida. El *Bṛhatkathā* es un resumen de la historia del séptimo emperador de los Vidyādharas, compuesto en 18 *lambhaka* o libros. Además del epítome de Kṣemendra sobre Somadeva, otro escritor cachemiro contemporáneo de nuestro poeta ofrece un resumen del *Bṛhatkathā* a través de su obra *Kathāsaritsāgara*. Sin embargo, la diferencia en extensión entre el *Bṛhatkathāmañjarī* y el *Kathāsaritsāgara* es notable. Murray Emeneau señala que Speyer estima que la obra de Kṣemendra contiene en total 7561 *ślokas*, mientras que la obra de Somadeva 21388 *ślokas* (Emeneau 1933, 125). Además de la extensión, hay otra diferencia: Kṣemendra utiliza más adornos y recursos literarios que Somadeva, lo cual indica que desde sus comienzos nuestro poeta era consciente de su oficio como *kavi* (poeta) (Emeneau 1933, 126).

[21] Un epítome es un resumen o compendio de una obra extensa, en donde se expone la parte esencial de dicha obra extensa.

Además de estos primeros epítomes, Kṣemendra desarrolla una serie de diversos tipos de composición tanto en prosa como en verso: trabajos sobre teoría poética, sátira, poemas didácticos, textos políticos, trabajos sobre religión y textos sobre la vida cotidiana. Al parecer, nuestro poeta escribe más de 40 obras, de las cuales, actualmente 18 han sido publicadas (principalmente en inglés) y 21 obras permanecen inéditas. A continuación, proporciono la lista de los trabajos publicados de Kṣemendra de acuerdo el tema que abordan[22].

Trabajos sobre teoría poética

1) *Aucityavicāracarcā*
2) *Suvṛttatilaka*
3) *Kavikaṇṭhābharaṇa*

Epítomes

1) *Bṛhatkathāmañjarī*
2) *Rāmāyaṇamañjarī*
3) *Bhāratamañjarī*

Sátiras

1) *Narmamālā*
2) *Deśopadeśa*
3) *Samayamāṭṛkā*
4) *Kalāvilāsa*

Poemas didácticos

1) *Sevyasevakopadeśa*
2) *Darpadalana*

[22] La lista que ofrezco la tomé del trabajo de Uma Chakraborty (1991, 11) y de Armando Rentería (2014, 42-43). Asimismo, cabe mencionar que, de los trabajos mencionados, hasta ahora solamente al español se habían traducido el *Cārucaryā* y el *Samayamāṭṛkā*, el primero debido a la traducción del Dr. Sergio Armando Rentería Alejandre y el segundo gracias al trabajo Dr. Óscar Figueroa Castro. La traducción que ofrezco del *Kavikaṇṭhābharaṇa* viene a enriquecer las traducciones al español de Kṣemendra.

3) *Caturvargasaṃgraha*
4) *Cārucaryā*

Trabajos sobre política

1) *Nītikalpataru*

Trabajos sobre religión

1) *Bodhissattvāvadanakalpalatā*
2) *Daśāvatāracarita*

Trabajos sobre la vida cotidiana

1) *Lokaprakāśa*

Sin embargo, hay una serie amplia de trabajos de Kṣemendra que aún permanecen inéditos (Chakraborty 1991, 12; Rentería 2014, 43):

1) *Amṛtataraṅga*
2) *Avasarasāra*
3) *Citrabhārata*
4) *Dānapārijāta*
5) *Kanakajānakī*
6) *Kavikarṇikā*
7) *Kādambarīkathāsaṃkṣepa*
8) *Kṣemendraprakāśa*
9) *Lalitaratnamālā*
10) *Lāvaṇyavatī-Kāvya*
11) *Muktāvalī*
12) *Munimatamīmāṃsā*
13) *Nitilatā*
14) *Nṛpāvalī*
15) *Padyakādambarī*
16) *Pavanapañcāśikā*

17) *Śaśivaṃśamāhātmya*

18) *Vātsyāyanasūtrasāra*

19) *Vinayavallī*

20) *Spandasandoha*

21) *Sāmbapañcāśikā*

A través de los diferentes temas que Kṣemendra explora en sus más de 40 obras, podemos observar que nuestro poeta poseía un profundo conocimiento en matemáticas, astrología, medicina, política, erotismo, filosofía, religión. Asimismo, aunque Kṣemendra aconsejaba que los aspirantes a poetas evitaran la compañía de los lógicos y los gramáticos[23], no obstante, conocía los léxicos de su tiempo. Justamente la cultura que Kṣemendra había adquirido a través de las enseñanzas de sus diferentes maestros y, sobre todo, a causa de su capacidad de observación, provoca que Kṣemendra se convierta en un reformador social, y no en un mero crítico de la sociedad de su época. Nuestro poeta desea mostrar todas las vicisitudes y yerros que, a juicio del propio Kṣemendra, Cachemira padecía en aquella época (siglo XI) a fin de alejar los males que aquejaban a esta sociedad, en otras palabras, el poeta intentaba reformar a su sociedad a través de la educación. En consecuencia, Kṣemendra hace uso de la sátira cuando pretende señalar los yerros de su sociedad (*Narmamālā, Deśopadeśa*, *Samayamāṭṛkā* y *Kalāvilāsa*), dado que, "los defectos, descritos con humor, no conducen a la molestia de los defectos" (Khosla 2001, 32); en cambio, cuando intenta ofrecer una potencial solución a dicha decadencia utiliza el recurso de los poemas didácticos (*Sevyasevakopadeśa*, *Darpadalana*, *Caturvargasaṃgraha* y *Cārucaryā*). Por ejemplo, Kṣemendra expone la hipocresía de su sociedad en las cuatro obras satíricas. Sarla Khosla refiere que el *Deśopadeśa* contiene ocho *upadeśa* o capítulos y un total de 300 versos (Khosla 2001, 31). En esta obra, nuestro poeta subraya la corrupción y la hipocresía que prevalece en Cachemira. Asimismo, en virtud de su capacidad de observación, Kṣemendra hace una descripción minuciosa de los vicios, hábitos dañinos y costumbres corrompidas de las personas de su sociedad a través de los personajes del *Deśopadeśa* (Khosla 2001, 32). A continuación,

[23] El estudiante para producir poesía debería estudiar literatura tomando clase con el conocedor del arte poético; no debería ser su preceptor ni un lógico ni un gramático porque obstaculizan el florecimiento de los buenos versos. (*Kavikaṇṭhābharaṇa* 1, 15).

señalo *grosso modo* el contenido de los ocho *upadeśa* a fin de ejemplificar la capacidad de observación de Kṣemendra, así como las vicisitudes y yerros que de acuerdo con su perspectiva padecía la sociedad de Cachemira de su época.

En el primer *upadeśa*, Kṣemendra hace la descripción de un *khala*[24], una persona deshonesta y sin principios que engaña a todos y se jacta de ser avaricioso, de obtener ganancias ilegales, de poseer hábitos sucios y desolados, así como de ser proclive al vino y al amor por las mujeres libertinas. En el segundo *upadeśa*, Kṣemendra describe a un *kadarya*[25], una persona extremadamente avariciosa y mezquina. Por ejemplo, si desea reducir los gastos de una fiesta o de un aniversario luctuoso, evitará siempre asistir a uno u a otro bajo cualquier pretexto. Su avaricia llega a tal grado que evita la sal en su plato sucio. E incluso, llega al extremo de pelear con su esposa por cualquier pretexto inútil para deshacerse de cualquier pariente o invitado que tenga. En el siguiente *upadeśa*, se describe a la prostituta[26]. Kṣemendra refiere que la prostituta es como una marioneta de madera con cuerdas, quien siempre se contenta con trucos baratos y lleva cientos de amuletos en todo su cuerpo para protegerse de los espíritus. Además, añade nuestro poeta, la prostituta intenta constantemente mantenerse joven a través de la ingesta de pescado, sopa de cebolla, *ghee* y demás alimentos nutritivos. Aunque se encuentre en una edad avanzada, siempre llamará la atención de los demás al usar el rostro medio cubierto, llevar los senos expuestos y tener un peinado desordenado; sin embargo, es incapaz de hacer una demostración de amor verdadero. En este sentido, Kṣemendra recomienda a los inexpertos alejarse de ella, ya que no hay nadie que pueda escapársele. En el cuarto *upadeśa* se traza la imagen de una *kuṭṭanī*, una alcahueta[27]. Nuestro poeta menciona que una *kuṭṭanī* posee generalmente una cara delgada con mandíbulas extendidas que asemejan a una serpiente pronta a morder. Además, su cuerpo está lleno de heridas ocasionadas por las constantes peleas que realiza. La única finalidad de

[24] En sánscrito, el sustantivo *khala* "granuja, bribón, canalla" (Pujol 2019, 320).
[25] Sarla Khosla escribe el adjetivo *kādarya* para referir que Kṣemendra habla sobre éste en el segundo capítulo del *Deśopadeśa*; sin embargo, la forma correcta del adjetivo es *kadarya* y no *kādarya*, es decir, la primera "a" del sustantivo es breve y no larga. El significado de *kadarya* es "mezquino, avaro, tacaño" (Pujol 2019, 254).
[26] Los sustantivos que Kṣemendra utiliza para referirse a la prostituta son *veśyā*, *gaṇikā* y *bandhakī*.
[27] La etimología del sustantivo *kuṭṭanī* se relaciona con la raíz *kuṭ* que significa "hacer daño, atormentar, afligir" pero también "aconsejar". Asimismo, existe el sustantivo *kuṭa* que significa "trampa, plan, estratagema, maquinación" (Pujol 2019, 295). Por lo tanto, una *kuṭṭanī* es una persona que aconseja con la finalidad de hacer un daño, una persona que hace caer a otra persona en una trampa. De ahí el significado de "alcahueta".

una *kuṭṭanī*, añade Kṣemendra, es engañar a los demás y recaudar su dinero, el cual utiliza para realizar diversas peregrinaciones. Al igual que con la prostituta, Kṣemendra aconseja a los inexpertos que se alejen de una *kuṭṭanī*, ya que, aunque aún es atractiva y concupiscente y además capaz de agradar a todos, también está desprovista de amor y sólo provoca riñas entre las esposas. El quinto *upadeśa* describe a un *viṭa*[28]. Kṣemendra señala que un *viṭa* es una persona que continuamente asiste a los burdeles, así como a las casas de diferentes prostitutas y cuya apariencia es identificable: una cara como de mono, una vestimenta petulante, un bigote curvo, cabello rizado, una hoja de betel mascando en la boca y un tartamudeo. Además, un *viṭa* se jacta de ser seductor como una serpiente y de presumir las indulgencias que realiza. Sin embargo, un *viṭa* no es más que un pícaro que se aprovecha de la gente amable. Kṣemendra hace uso de otros sustantivos para referirse al *viṭa*: *viṭa paṇḍita*, *śaṭha*, *kuṭila* y *antarmukhī*[29]. En el sexto *upadeśa*, nuestro poeta describe el mal comportamiento de los estudiantes, especialmente de los estudiantes de Gauḍa que frecuentemente solían estudiar en Cachemira. Cuando los eruditos les rechazaban un certificado aprobatorio de calificaciones, dichos estudiantes vagaban por las calles de Cachemira. Asimismo, los estudiantes de Gauḍa adquieren paulatinamente modales autoritarios y se aprovechan de sus compañeros de clase. Además, se vuelven más exigente con los comerciantes, pero ofrecen pagar menos. Por si fuera poco, su conocimiento es trivial, pero poseen un ego elevado, puesto que no son capaces de pronunciar correctamente *oṁkāra* ni leer poesía ni tampoco comprender el *Bhāṣyam* y *Mīmāṁsā* de Patañjali[30]. El porte de los estudiantes de Gauḍa también es identificable: caminan lentamente, mueven la cabeza, calzan continuamente zapatos chirriantes y llevan alrededor de la cintura un vendaje de lectura. En el séptimo *upadeśa*, Kṣemendra ridiculiza el matrimonio entre un anciano y una mujer joven. El anciano poseído por el influjo de Kāmadeva desea en su corazón a una mujer joven y posteriormente se casa con ella. La gente, dice nuestro poeta, comenta burlonamente que el

[28] El sustantivo *viṭa* en sánscrito significa "vividor, crápula, calavera" (Pujol 2019, 938).
[29] El sustantivo *śaṭha* significa "embaucador, estafador, timador, mentiroso, truhan, tramposo, bribón, rufián, pícaro" (Pujol 2019, 1037); el sustantivo *rasādhigdha* se compone de tres elementos: el adjetivo *kuṭila* que significa "astuto, artero, engañoso" (Pujol 2019, 286); finalmente, el sustantivo *antarmukhī* que se compone de dos elementos, el adjetivo *anta* que significa "peor, ínfimo, interior, doble" (Pujol 2019, 50), y el sustantivo *mukha* que significa "cara, rostro, semblante" (Pujol 2019, 813), en español tenemos una locución adjetiva para señalar a las personas que Kṣemendra describe: *dos caras*.
[30] Véase la nota 2.

anciano a partir de su matrimonio comienza a disfrutar la vida. Finalmente, en el último *upadeśa*, Kṣemendra detalla imágenes de las vidas de diversas personas a través de un lenguaje y estilo muy divertidos y satíricos (Khosla 2001, 31-36).

En conclusión, la capacidad de observación de Kṣemendra vertida en su actividad literaria no pretende criticar ni ridiculizar a la sociedad de su época, sino corregir la decadencia que, a juicio de nuestro poeta, aqueja a sus contemporáneos. La libertad de criticar y motejar a la sociedad, desde el rey hasta el individuo común, que Kṣemendra muestra en sus obras satíricas, así como el potencial remedio a dichos males expuesto en los poemas didácticos responden al hecho de que Kṣemendra no se encontraba bajo el mecenazgo de ningún rey. Sarla Khosla refiere que Kṣemendra en el *Darpadalana* (III. 10) señala que nunca trabajó bajo ninguna imposición real (Khosla 2001, 8). En consecuencia, la obra de Kṣemendra revela completamente su forma de pensar y su genuino interés de buscar la mejor forma de ayudar a su sociedad, que para nuestro poeta no era otra que a través de la enseñanza poética. Por lo tanto, la figura de Kṣemendra como poeta es importante debido al vasto conocimiento que rezuma en cada una de sus obras. De ahí la importancia de conocer y dar a conocer a uno de los personajes cachemiros más distinguidos del siglo XI. Uma Chakraborty nos lega una cita de Rajatbaran Dattaray sobre lo que representa la figura íntegra de Kṣemendra:

> "Como escritor de epítomes y composiciones originales, como satírico y crítico, como amante y observador de la vida, como poeta empeñado en reformar a la sociedad, como incansable aventurero que explora los diversos campos del quehacer literario, como escritor también de múltiples tratados... calculados para satisfacer algunas necesidades sociales y académicas especiales como alguien dotado de perspicacia, integridad y perspectiva ilustrada, el erudito de Cachemira ocupa una posición eminente en toda la gama de la literatura sánscrita y tiene legítimamente el derecho a más de lo que se ha dicho de él en agradecimiento por sus servicios" (Chakraborty 1991, 10).

2. 2. Kṣemendra como preceptor

La faceta de Kṣemendra como preceptor de su sociedad es su fase menos estudiada debido quizá a que el vasto y heterogéneo conocimiento, principalmente su saber y quehacer poéticos, que ha legado en sus textos, ha ocupado el tiempo y el esfuerzo de los numerosos estudiosos de nuestro poeta. Sin embargo, en mi opinión, para obtener un estudio cabal de Kṣemendra es necesario abordar, aunque sea brevemente, su faceta como preceptor, es decir, señalar sus ideas y métodos pedagógicos. Su obra *Kavikaṇṭhābharaṇa* al tratarse de un pequeño tratado didáctico en donde el autor pretende enseñar el quehacer poético no sólo contiene consejos para los poetas en ciernes, sino que también formula una propuesta pedagógica-didáctica, la cual fortuitamente comparte ciertas semejanzas con las estrategias actuales de enseñanza-aprendizaje fundamentadas en postulados constructivistas. Desde luego, el presente capítulo no insinúa que Kṣemendra debe considerarse un autor constructivista o peor aún, que las ideas de Kṣemendra deben considerarse como precursoras del constructivismo. Pensar así sería un completo dislate. El propósito de este capítulo es señalar simplemente que Kṣemendra hacía uso de un método propio de enseñanza.

Kṣemendra como observador de su sociedad

Existen dos elementos clave para entender el papel de Kṣemendra como preceptor de su sociedad. Por un lado, la capacidad permanente de Kṣemendra como observador de su sociedad; por el otro lado, una idea reformista moralizante de nuestro poeta, fruto de su capacidad permanente de observación social. Su conocimiento vertido en su vasta producción literaria no se limita a una crítica feroz en contra de sus conciudadanos, sino aspira a moralizar a una sociedad que desde su punto de vista se ha corrompido en múltiples niveles, desde los gobernantes hasta el campesino. Los numerosos trabajos de Kṣemendra, así como las diferentes composiciones literarias que utilizó (sátiras, poemas didácticos, epítomes, etc.) evidencian su dinamismo intelectual y una búsqueda incesante por encontrar una potencial fórmula que permitiera hacer llegar su conocimiento no sólo a un puñado de hombres letrados, sino también al hombre común. A continuación, presento el primer elemento clave de Kṣemendra como preceptor: su capacidad permanente como observador de su sociedad.

Al finalizar el subcapítulo anterior, hablé brevemente sobre la capacidad de observación de Kṣemendra; sin embargo, ahora profundizaré en este elemento clave del pensamiento de nuestro poeta. Al mismo tiempo, señalaré algunas convergencias fortuitas que existen entre la estrategia pedagógica-didáctica de Kṣemendra con las estrategias actuales de enseñanza-aprendizaje fundamentadas en postulados constructivistas.

El *Deśopadeśa* es una obra satírica de Kṣemendra que ejemplifica perfectamente la capacidad de observación de nuestro poeta. Como señalé oportunamente en el subcapítulo anterior[31], en dicha obra Kṣemendra esboza minuciosamente la corrupción e hipocresía que aquejaba a Cachemira desde hace un par de siglos. La descripción pormenorizada de los vicios, hábitos dañinos y costumbres corrompidas de sus conciudadanos encarnada en los personajes de esta obra refleja el compromiso permanente de nuestro poeta como preceptor. Aunque, como refiere Uma Chakraborty, parece improbable creer ocasionalmente las declaraciones sobre corrupción e inmoralidad de la sociedad cachemira, en virtud de la posibilidad de que nuestro poeta haya exagerado los hechos; no obstante, la esencia de las descripciones de Kṣemendra se basan en la vida cotidiana (Chakraborty 1991, 7). En la pedagogía contemporánea, Paulo Freire señala que el conocimiento es una producción social, resultado de la acción, de la reflexión y de la curiosidad en constante movimiento de búsqueda. Dicha búsqueda ha permitido que el ser humano históricamente se convierta en lo que viene siendo (Freire 20017 *política y educación*, 12, 74): "no sólo un ser infinito, inconcluso, inserto en un permanente movimiento de búsqueda, sino un ser consciente de su finitud" (Freire 2017 *política y educación*, 12)[32]. En consecuencia, esta búsqueda permanente posibilita no sólo el dominio político, sino también la facultad de rehacer las estructuras sociales y económicas, en donde prosperan las relaciones de poder y las ideologías (Freire 2017 *política y educación*, 13). En otras palabras, una educación liberadora y adecuada puede cambiar el entorno que el ser humano habita. Así pues, Paulo Freire presenta la misma idea que Kṣemendra: el ser humano permanentemente debe buscarse y rehacerse a través del conocimiento. El conocimiento, empero, desde la perspectiva constructivista no se limita a

[31] Véase el apartado de las obras de Kṣemendra (págs. 61-63).
[32] La misma idea de Freire del ser humano como un ser inconcluso la reitera en su obra *El grito manso* (Freire 2017, 32-33).

un conocimiento meramente academicista, sino también incluye el conocimiento práctico-cotidiano. David Ausubel, por ejemplo, refiere que hay dos tipos de conocimiento. Por un lado, el aprendizaje y la retención que permiten adquirir y retener conocimientos dentro de las prácticas formales de instrucción de las escuelas primarias y secundarias y de los colegios y universidades, lo llama "memoria (conocimiento) semántica"; por otro lado, el conocimiento informal, cotidiano y transitorio lo llama "memoria (conocimiento) episódica". Los dos son igualmente importantes en el desarrollo cognitivo del ser humano, ya que ambos conocimientos son actividades omnipresentes comunes y esenciales para un cumplimiento eficaz y una gestión eficiente en las tareas académicas y cotidianas (Ausubel 2000, IX). Aunado a esto, Paulo Freire refiere que los padres junto con su saber "hecho de experiencias" son los primeros educadores, quienes contribuyen en el crecimiento escolar de sus hijos, y que, combinado con el saber de los educadores, son capaces de desarrollar una mejor comprensión de los problemas vividos en la casa (Freire 20017 *política y educación*, 86). De igual forma, Jean Pierre Astolfi cuando habla del error en el aprendizaje[33] enfatiza que el error se encuentra continuamente en la vida cotidiana, por ejemplo, en las actividades que practican los jóvenes, desde los deportes hasta los videojuegos, en donde sienten que aprender cosas nuevas en cada ocasión que intentan algo en donde saben que cometerán un error (Astolfi 2004, 7). El mismo Paulo Freire secunda la idea de un conocimiento dual:

> "… La educación, como formación, como proceso de conocimiento, de enseñanza, de aprendizaje, ha llegado a ser a lo largo de la aventura de los seres humanos en el mundo una connotación de su naturaleza, gestándose en la historia, como la vocación de humanización… El ser humano jamás deja de educarse. En alguna práctica educativa que no es necesariamente la de escolarización que, por cierto, tal como la entendemos hoy, es bastante reciente en la historia" (Freire 20017 *política y educación*, 24).

Incluso, Paulo Freire señala que la primera aproximación al conocimiento se da a través del contacto con la naturaleza:

[33] Más adelante profundizaré en la teoría pedagógica de "el error como oportunidad de aprendizaje". Por ahora sólo quiero subrayar que el conocimiento también se encuentra en la vida cotidiana.

> "Los textos, las palabras y las letras de esta primera lectura estaban encarnados en el canto de los pájaros, el trueno, los relámpagos, el agua de lluvia creando charcos y arroyos, el movimiento de las ramas, el color de cielo en movimiento, las fragancias, mi miedo a los fantasmas, los sonidos que se acentúan en el profundo silencio de la noche" (Freire 2017 *El grito manso*, 18).

Entonces la práctica educativa de Kṣemendra basada en la observación de su sociedad puede enmarcarse fortuitamente en los mismos términos que los postulados constructivistas respecto de un conocimiento dual: la sabiduría y la enseñanza. Nuestro poeta domina los temas académicos de su época y sus obras sobre teoría poética son manuales técnicos que los poetas en ciernes pueden consultar y aprender de ellos. No obstante, sus demás trabajos (epítomes, sátiras, poemas didácticos, trabajos sobre política, trabajos sobre religión y trabajos sobre la vida cotidiana), cuya naturaleza didáctica-pedagógica es práctica, se dirigen principalmente al hombre común con la finalidad de cambiar su realidad. Nuevamente esta propuesta de Kṣemendra converge con una propuesta de Paulo Freire:

> "Para nosotros, en cambio, el buen ciudadano es el buen hombre o la buena mujer, y sólo si son buenos hombres y buenas mujeres podrán ser luego buenos médicos o buenos artesanos. Somos personas, gente, antes que especialistas. Mi pedagogía sigue siendo una pedagogía de la 'gentificación', de la 'gentitud', apunta a formar buenas personas y no solamente especialistas" (Freire 2017 *El grito manso*, 72).

Entonces, ¿es posible entender que las obras didácticas de Kṣemendra no sólo sean formadoras de poetas sino también de preceptores observantes de su sociedad? A continuación, responderé esta pregunta. La observación y los consejos de Kṣemendra también apuntan a cambiar, a moralizar a las personas de su época, el elemento clave que desarrollaré en el siguiente apartado. Por ahora deseo solamente subrayar, para responder la pregunta anterior, la capacidad de observación permanente de nuestro poeta, la cual le permite desarrollar potencialmente una pedagogía, tomando prestado el término de Freire, "de la gentitud". Asimismo, existe otro acierto de Kṣemendra que no debe pasar desapercibido con respecto de su capacidad de observación permanente: la significación que nuestro poeta deposita en el hombre común, otra característica convergente con un

planteamiento de Paulo Freire. El pedagogo brasileño enfatiza que es imprescindible colocar nuevamente al ser humano en el centro de las preocupaciones pedagógicos, dado que, el ser humano es capaz de rehacer y repensar el devenir histórico (Freire 20017 *política y educación*, 17). Además, al colocar al ser humano en el centro de las preocupaciones pedagógicas se fomenta el proceso de inteligibilidad de las cosas, es decir, se educa al educando para que sea capaz de aprender a comprender y, en consecuencia, a comunicar esa comprensión al otro (Freire 20017 *El grito manso*, 33). Por lo tanto, la pedagogía de Kṣemendra basada en el hombre común debe tomar nuevos derroteros a la luz de las teorías constructivistas.

Finalmente, en relación con la enseñanza-aprendizaje del hombre común, Kṣemendra aconseja, por ejemplo, en el *Kavikaṇṭhābharaṇa* (2. 14) que el poeta en ciernes (el educando) debería actuar siempre como estudiante ante todas las personas para poder aprender. Asimismo, en su obra *Cārucaryā* (79), nuestro poeta señala que no debe abandonarse el néctar de la buena enseñanza como se desecha un jarro roto. En este sentido, Kṣemendra señala la importancia de buscar permanentemente el conocimiento, pero también, y quizá más importante, sugiere un método significativo: educar con el ejemplo. Nuestro poeta mismo ejemplifica esa búsqueda constante de conocimiento a través de su actitud permanente de ser un educando. Como bien señala Chakraborty, nuestro poeta al final de sus días recurre completamente al estudio del dios Viṣṇu. El fruto de dicho estudio es la composición del *Daśavatāracarita*, una obra poética que describe las historias de los diez avatares de Viṣṇu (Chakraborty 1991, 9). Asimismo, Kṣemendra en su obra *Cārucaryā* (74) enfatiza la responsabilidad ética inherente del preceptor con sus estudiantes al subrayar que aquel maestro que incitado por la codicia busque el servicio de alguien que no es su discípulo, entonces es un mezquino. De igual manera, nuestro poeta advierte a los estudiantes que no debe tomarse en cuenta las falsas palabras enseñadas dentro de la instrucción (*Cārucaryā* 64). Una vez más, esta misma idea de una pedagogía ética coincide con la visión de Paulo Freire, quien afirma que los seres humanos son los únicos que son capaces de alcanzar la posibilidad de ser éticos, en consecuencia, "la tarea fundamental de educadores y educadoras es vivir éticamente, practicar la ética diariamente con los niños y jóvenes; esto es mucho más importante que el tema de biología… Lo importante es el testimonio que damos con nuestra

conducta" (Freire 20017 *El grito manso*, 35). Por lo tanto, el educador no sólo debe poseer conocimiento académico, sino principalmente una actitud ética que avale su discurso.

En conclusión, la capacidad de Kṣemendra como observador de su sociedad le permitió desarrollar una pedagogía dirigida al hombre común, dado que, no sólo pondera el conocimiento académico, sino también el conocimiento cotidiano-práctico. La finalidad de nuestro poeta era moralizar su sociedad, y para lograrlo tuvo que echar mano de diversas composiciones literarias (sátiras, poemas didácticos, epítomes, etc.) a fin de impactar significativamente en sus conciudadanos; sin embargo, parece que recurrió a un método plausible: educar con el ejemplo. Dicho método implica vivir una actitud ética, lo cual sin duda Kṣemendra practicó. Al mismo tiempo, nuestro poeta alienta a todo aquel educando a vivir constantemente una vida ética, lo que supone un catalizador moral.

La educación como catalizador moral

En el presente subcapítulo, abordaré el segundo elemento clave que he propuesto para entender cabalmente el papel de Kṣemendra como preceptor: su idea de reformar moralmente a los habitantes de su época a través de la educación. De la misma manera que en el subcapítulo anterior, presentaré las convergencias fortuitas que existen entre las propuestas de Kṣemendra y algunas propuestas constructivistas. Nuevamente reitero que mi intención no es presentar a Kṣemendra como un autor constructivista ni insinuar que sus ideas deben considerarse como precursoras del constructivismo, quiero solamente señalar que nuestro poeta era consciente de su oficio pedagógico.

En el subcapítulo anterior señalé que la capacidad permanente de observación de Kṣemendra en su sociedad le otorgó las herramientas necesarias para escribir una retahíla de obras que en el fondo guardaban un mismo objetivo: una aplicación práctica, cuyo propósito sirviera para disipar los vicios y los males que aquejaban la Cachemira de la época de nuestro poeta. En otras palabras, Kṣemendra encontró en la educación el catalizador que necesitaba para reformar moralmente su sociedad. Sarla Khosla señala al respecto:

> "Kṣemendra ha tomado la vida de diversas sociedades contemporáneas con el motivo de erradicar los abusos de la época. Para lograr este fin, el trabajo de Kṣemendra

> proporciona suficiente información religiosa, social y política… de la época. Sus obras, como muchas obras de poesía y prosa sánscritas, proporcionan información sobre las costumbres y modales contemporáneos, las tendencias religiosas y los cultos, la vida social, la condición económica… y al mismo tiempo dan un reflejo de la tradición." (Khosla 2001, 3).

Así pues, Kṣemendra se erige como juez de su sociedad, cuyo quehacer no se limita a la mera crítica, sino a una trasformación social. En relación con el sentido crítico, Paulo Freire, por ejemplo, subraya que debe procurarse con rigor el conocer el objeto de la crítica, puesto que, no sería ético ni riguroso criticar lo que no se conoce (Freire 2017 *política y educación*, 67). Si bien nuestro poeta se coloca como un crítico inexorable de su sociedad, también establece límites apropiados para una sana convivencia social, los cuales, al mismo tiempo, son en sí pequeñas reformas morales. Algunos de estos consejos morales los podemos apreciar en la obra *Cārucaryā* de Kṣemendra[34]:

(12) La envidia debe ser el origen de la pelea y la tolerancia debería ser el origen de la prosperidad.

(13) No se debe dejar de cumplir la ley, incluso en las condiciones menos favorables.

(14) El sabio nunca debe conducir la verdad por el sendero de la destrucción.

(16) Con devoción, se debe satisfacer al padre y a la madre y no debemos enojarnos con ellos.

(23) Se debe estar pleno de compasión para proteger la vida de los otros.

(24) Se debe mantener la mente sin odio y delicada como una bella flor.

(27) No se debe permitir que las buenas cualidades conduzcan a un mal comportamiento, dando pie al egoísmo.

(29) No hay que utilizar palabras demasiado duras como flechas dañinas.

[34] El número que aparece entre paréntesis indica el número de verso del *Cārucaryā*. Por otro lado, quiero señalar que la traducción que ofrezco aquí pertenece a Armando Rentería Alejandre, una de las pocas traducciones de Kṣemendra que existen en español.

(30) No se debe maldecir al señor ni causar mal a otras personas.

(33) No se debe dañar a una persona, a un amigo o a un pariente, tampoco se debe excluirlos.

(34) No se debe ser intolerante con otros, ni hay que cegarse por la pasión de la ira.

(38) Nunca se debe frecuentar a los hombres lujuriosos, crueles y deshonestos.

(41) El sabio no debe dejarse llevar por la ira como un demonio.

(48) No se debe confiar en las palabras mentirosas de una cortesana.

(54) No hay que decir mentiras, porque ello ocasiona muchos pleitos.

(61) Se deben destruir las faltas con esfuerzo, pero no se debe destruir el cuerpo con las prácticas religiosas excesivas, a causa de la austeridad.

Si leemos con atención, Kṣemendra, como he señalado reiteradamente, impulsa una pedagogía práctica, basada desde luego en las necesidades de su época. El primer blanco de su crítica es él mismo, de modo que, debe actuar acorde a sus ideas. En el subcapítulo anterior subrayé puntualmente que nuestro poeta enfatiza la responsabilidad ética que el preceptor debe vivir en relación con sus alumnos. Este planteamiento converge nuevamente con la visión pedagógica de Paulo Freire. El pedagogo brasileño menciona que "es imposible estar en el mundo haciendo cosas, influyendo, interviniendo, sin ser criticado" (Freire 2017 *política y educación*, 66); en otras palabras, es inverosímil pretender ejercer una crítica "sin encarnar una posición rigurosamente ética" (Freire 2017 *política y educación*, 67). De hecho, aunque la idea de una pedagogía ética pareciera un fundamento baladí, en mi opinión, debería ser el principio de todo eje pedagógico, dado que, una enseñanza-aprendizaje verdaderamente significativo debe basarse en la praxis que vive el preceptor. Por ejemplo, esta idea de pedagogía ética es elemental para Paulo Freire que incluso la reitera en *El grito manso*:

> "Es preciso que el docente empiece a construir su coherencia, que disminuya la distancia entre su discurso y su acción. ¿Cómo puedo hacer un discurso progresista y luego asumir un comportamiento sectario, con prejuicios de clase o raza? Estas contradicciones, a veces solapadas, deben ser develadas. La primera pelea que un

docente debe dar es consigo mismo. Ése es el comienzo del cambio" (Freire 2017, 60).

Así pues, es evidente que Kṣemendra conocía su oficio y se esforzó por dirigirlo a buen puerto. No sólo escribía sátiras hirientes en detrimento de sus conciudadanos, sino que él era coherente entre sus enseñanzas y sus acciones, un principio elemental y práctico para realizar sus pretensiones sociales: una reforma moral.

Finalmente, otro elemento pedagógico imprescindible que Kṣemendra utiliza como catalizador moral es la idea de la ciudad como educadora. Como bien subraya Armando Rentería: "Los motivos esenciales de Kṣemendra al componer sus trabajos son la edificación más que el entretenimiento… Construye un imaginario de una nueva sociedad que dejará atrás la corrupción de las virtudes… Busca el bien, la reforma social, cultural y política de Cachemira" (Rentería 2014, 63). De tal manera que, nuestro poeta era consciente de la descomposición del tejido social que Cachemira padecía desde hace un par de siglos. En el capítulo primero señalé la corrupción que prevalecía en Cachemira, una corrupción que no sólo concernía a los reyes y gobernadores, sino también al hombre común. En consecuencia, Kṣemendra pondera la ciudad a tal grado que en el *Kavikaṇṭhābharaṇa* refiere que el poeta en ciernes debería poner atención en los cantos, los versos *gāthā* y en la poesía prácrita (I. 17), así como emplear las lenguas vernaculares (II. 11); asimismo, también en el *Kavikaṇṭhābharaṇa* señala que dicho poeta debería poseer un conocimiento completo del comportamiento cívico de las personas (II. 6). Por lo tanto, el énfasis que nuestro poeta le otorga a la ciudad es inobjetable. Por lo tanto, aparece nuevamente una convergencia entre esta idea de Kṣemendra y una propuesta de Paulo Freire. El pedagogo brasileño subraya que la ciudad es educativa independientemente del deseo de los educadores, y aún más importante, la ciudad se hace necesariamente educativa a causa de la necesidad de educar, de aprender, de enseñar, de conocer, de crear, de soñar, de imaginar; la ciudad es sencillamente cultura, creación, no debido a lo que las personas hacen en ella y con ella, sino simplemente por la mirada estética que tiene en sí; además "la ciudad somos nosotros y nosotros somos la ciudad" (Freire 2017 *política y educación*, 26). De ahí la urgencia de una reforma moral, dado que, siguiendo con los planteamientos de Paulo Freire, "la tarea educativa de la ciudad

se realiza también a través del tratamiento que damos a su memoria, y su memoria no sólo guarda, sino que reproduce, extiende, comunica a las generaciones que llegan" (Freire 2017 *política y educación*, 28). Por lo tanto, una ciudad llena de corrupción, hábitos nocivos, costumbres inmorales solamente es capaz de enseñar corrupción, hábitos nocivos, costumbres inmorales.

En conclusión, el esfuerzo de Kṣemendra por remediar la descomposición del tejido social de Cachemira exhorta a reflexionar su papel como preceptor, sin relegar, desde luego su agudeza poética, ya que, sus competencias poéticas están al servicio de su tarea pedagógica, y solamente en la medida en que cada ser humano sea consciente de la responsabilidad que tiene hacia el otro, es decir, desarrolle su sentido de solidaridad, sólo hasta entonces habrá una verdadera reforma social. En consecuencia, el primer cimiento para una transformación íntegra debe ser un educador comprometido, que viva la praxis que enseña, de lo contrario, su quehacer pedagógico se anula, al igual que su presencia ontológica.

Asimismo, es probable que las convergencias que he señalado se consideren anacrónicas, más allá que he explicado que no pretendo insinuar que Kṣemendra es un precursor de constructivismo, tan sólo he querido señalar que el objetivo de la tarea educativa de Kṣemendra converge con el objetivo de la enseñanza-aprendizaje actual, por lo que, una educación sin ética debe rechazarse.

3. 1. El *Kavikaṇṭhābharaṇa*: presentación del texto sánscrito, traducción, comentarios, análisis y notas

En el presente capítulo, ofrezco por primera vez una traducción al español de la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa* de Kṣemendra. La obra puede resumirse como sigue. El *Kavikaṇṭhābharaṇa* es un breve poema que posee cincuenta y cinco versos (*kārikā*). La obra *Kavikaṇṭhābharaṇa* en sí es un tratado didáctico, en el cual nuestro autor muestra una consciencia pedagógica al plantear su tratado en términos esquemáticos en aras de enseñar el quehacer poético a los poetas en ciernes. El tratado se divide en cinco capítulos (*sandhi*). En el primer capítulo, Kṣemendra refiere que existen tres tipos de estudiantes (poetas en ciernes): a) el que puede ser entrenado fácilmente; b) el que debe trabajar duro y; el que simplemente no puede ser entrenado. En otras palabras, el primer tipo de alumno puede fácilmente convertirse en poeta; el segundo debe trabajar continuamente para convertirse en poeta; el tercero es aquel que no tiene ninguna posibilidad de llegar a ser poeta, a no ser que, dice Kṣemendra, trabaje ardua y constantemente y, sobre todo, apele al esfuerzo divino. En el segundo capítulo, Kṣemendra ofrece cien consejos a los estudiantes (poetas en ciernes), con el fin de prepararlos física y psicológicamente. En el tercer capítulo, nuestro autor discute cómo un poeta debería componer poemas (*kāvya*) dignos de admiración. Así, Kṣemendra enfatiza que el poeta en ciernes debe aprender a infundir encanto (*camatkāra*) en su poesía. El cuarto capítulo está dedicado a analizar los méritos y los deméritos de la poesía. Kṣemendra enfatiza que existen tres méritos (*guṇa*) y tres deméritos (*doṣa*): a) méritos (*guṇa*): a) *śabda-vaimalya* (pureza de lenguaje), *artha-vaimalya*: (pureza de significado) y *rasa-vaimalya* (pureza del *rasa*); b) deméritos (*doṣa*): *śabda-kāluṣya* (impureza de lenguaje), *artha-kāluṣya* (impureza de significado) y *rasa-kāluṣya* (impureza del *rasa*). En el quinto y último capítulo, Kṣemendra compendia el conocimiento necesario (*paricaya*) del arte poético que un estudiante debe poseer para convertirse en un poeta auténtico.

Por otro lado, con respecto de la traducción, quiero enfatizar que realizo una traducción filológica del *Kavikaṇṭhābharaṇa*. Mi traducción filológica secunda la idea de la filología tridimensional de Sheldon Pollock. En la filología tridimensional, de acuerdo con Sheldon Pollock, existen tres elementos inherentes y complementarios entre sí para entender

el contenido de un texto: su momento de génesis, las tradiciones de su recepción y su presencia en la propia subjetividad del aquí y del ahora (Pollock 2016, 921). La génesis del texto, refiere Pollock, obliga a respetar el valor histórico y el valor científico de los textos. El historicismo, por lo tanto, nos enseña que los textos no se interpretan de la manera que un lector desee, ni tampoco las ideas de los textos o la interpretación de un lector son el significado último de los textos. Las tradiciones de la recepción de los textos, en cambio, nos recuerda que otras personas han leído los textos antes que nosotros y su lectura difiere a la nuestra. El tradicionalismo, en consecuencia, abre dos posibilidades: por un lado, nos permite la comprensión plural del pasado; por el otro, nos recuerda que el significado de los textos fluye continuamente. Finalmente, la presencia de los textos en la propia subjetividad del aquí y del ahora nos ofrece la necesidad hermenéutica de preguntarnos "¿Qué posibilidad nos brinda el texto de comprender nuestro propio ser?". Es decir, el presentismo nos permite comprender nuestra realidad de acuerdo con nuestra propia subjetividad (Pollock 2016, 921-922).

Así pues, la traducción filológica tridimensional nos permite realmente ofrecer un "significado real" del texto a partir de la suma de los tres niveles mencionados anteriormente: su momento de génesis, las tradiciones de su recepción y su presencia en la propia subjetividad del aquí y del ahora (Pollock 2015, 135). Asimismo, la traducción tridimensional se aparta de las otras formas tradicionales sánscritas de análisis del lenguaje y del texto, principalmente, el aspecto fonológico, morfológico y gramatical que constituye la esfera de la gramática tradicional (Pollock 2015, 114). No obstante, dicho alejamiento de las formas tradicionales enriquece la traducción y los comentarios de los textos. En suma, la traducción filológica tridimensional nos permite no sólo comentar los aspectos gramaticales, históricos, literarios, mitológicos, retóricos, etc. del *Kavikaṇṭhābharaṇa*, sino también advertir las convergencias fortuitas de la propuesta pedagógica-didáctica formulada por Kṣemendra con algunas estrategias actuales de la enseñanza-aprendizaje fundamentadas en postulados constructivistas.

A continuación, ofrezco la presentación del texto sánscrito, la traducción, los comentarios, el análisis y las notas del *Kavikaṇṭhābharaṇa*.

कविकण्ठाभरणम्

Kavikaṇṭhābharaṇaṁ

"El Collar para los poetas"

प्रथमः सन्धिः

Primer capítulo

जयति जितसुधाम्भः सम्भवद्वाग्भवश्रीरथ सरससमुद्यत्कामतत्त्वानुभावा।
तदनु परमधामध्यानसंलब्धमोक्षारविशशिशिखिरुपा त्रैपुरी मन्त्रशक्तिः ॥१॥

1. La energía del mantra de la naturaleza, conocida como Tripurī, cuyo aspecto es semejante al sol, la luna y el fuego, cuya liberación se obtiene por medio de la meditación en el supremo esplendor, cuya grandeza es la esencia que se centra en la naturaleza del deseo, el cual emana con potencia, y quien es la gloria cuya naturaleza es la palabra que surge de la ambrosía inmortal, está triunfando.

El inicio de toda obra comienza con una alabanza a una divinidad en aras de obtener sus favores. Encontramos una explicación de dicha práctica, por ejemplo, en el *Nāṭyaśāstra* I. 55-56:

> "Así, pues, durante el festival que celebra la victoria de Indra y la derrota de los demonios y demás espíritus malignos, ante una multitud de dioses eufóricos, recité por primera vez la invocación de apertura, la cual contiene bendiciones, está formada por una rica variedad de palabras y se apega a las escrituras". (Figueroa 2014, 171).

El inicio encomiástico se conoce como "invocación de apertura", cuya traducción se toma del sustantivo sánscrito *nāndī*, que propiamente significa "bendición que se recita al comienzo de una obra teatral" (Pujol 2019, 509). Si bien la *nāndī* en principio se emplea en un contexto teatral, la "invocación de apertura" en las obras literarias también pretende agradar a los dioses a fin de obtener sus favores divinos.

Ahora bien, el *Kavikaṇṭhābharaṇa* es una obra dedicada al dios Śiva de las tradiciones tántricas. En relación con las tradiciones tántricas, conviene recordar que en Cachemira existe

una obra exegética que puede datarse entre los siglos X-XII d. C., cuya base primigenia gira en torno a los tantras de Bhairava (Śiva) (Padoux 2011, 77). La tradición tántrica a la que Kṣemendra hace referencia en este primer verso es la tradición *Śrīvidyā* (en sánscrito *Traipurī*), la cual tiene incluso actualmente una fuerte presencia en el sur de India (Padoux 2011, 77). Asimismo, la tradición *Śrīvidyā* pertenece a una corriente śākta. En la escuela tántrica śākta, la Diosa es adorada en sus aspectos más benévolos y aún maternales (Muñoz 2007, 692). Además, la Diosa recibe varios nombres: Lalitā (La Adorable, La Juguetona), Śrī (La Auspiciosa) o Tripurā; sin embargo, la manifestación predominante de la Diosa es la de Tripurāsundarī, que significa "La Bella" o "La que triunfa en las tres ciudades", cuyo aspecto también es apacible y está vestida de rojo y sentada en un loto (Padoux 2011, 105). Estas tres ciudades son las tres regiones que configuran el mundo: el cielo, la tierra y el éter o región intermedia (Muñoz 2007, 692).

Al principio del párrafo anterior señalé que el *Kavikaṇṭhābharaṇa* es una obra dedicada al dios Śiva, aunque Kṣemendra menciona explícitamente a la diosa Tripurā. Esto se debe que en la tradición tántrica en general el panteón está formado por una divinidad principal asociada a otra deidad del sexo opuesto como ocurre principalmente con Śiva y Śakti, pero también tenemos a Kālī o Durgā y Śiva o Bharaiva y a Tripurāsundarī y y Śiva o Bharaiva (Padoux 2011, 95). No obstante, aunque la diosa Tripurāsundarī no puede estar aislada completamente de su consorte, "la Diosa posee cierta autonomía que permite fundar un culto alrededor de ella sin la absoluta necesidad de incluir expresamente al Dios" (Muñoz 2007, 692). Por otro lado, existen dos interpretaciones más acerca del nombre de la Diosa (Tripurā). La primera interpretación aparece en *Mahābhārata* VIII. 33-34. En estos versos encontramos que Duryodhana explica que hace tiempo hubo batallas entre dioses y demonios (asura). En la primera batalla, los dioses derrotaron a los demonios. Entonces, una vez vencidos los demonios, los tres hijos de Tārakā, Tārākṣa, Kamalākṣa y Vidyunmālī infligen la más extrema penitencia e imponen terribles austeridades a sus propios cuerpos. Brahmā, al contemplar tal espectáculo, se complace del autocontrol, de la austeridad, de la penitencia y de la meditación de los asuras, y en recompensa, les otorga un favor. Los asura piden a Brahmā la incapacidad de ser asesinados por cualquier ser en cualquier momento. No obstante, Brahmā rechaza dicha propuesta y les dice a los asuras que no hay inmortalidad

absoluta. Ante tal negativa, los asura piden vivir en tres ciudades, pero antes vagan por la tierra durante mil años. Al término de los mil años, los asura se reencontrarán en las tres ciudades y ésta habrá de convertirse en una sola ciudad. Brahmā en esta ocasión acepta la propuesta. Los asuras entonces eligen a Maya, el mejor arquitecto del panteón hindú, para crear las tres ciudades. Maya erige las tres ciudades a través de su propia austeridad: una ciudad es de oro, otra de plata y la última de hierro negro. En forma de círculo, la ciudad de oro estaba en el cielo, la de plata en el espacio entre el cielo y la tierra y la ciudad de hierro en la tierra, todas y cada una estaba atestada de mansiones, caminos, palacios, así como de reyes que gobernaban las ciudades. La ciudad dorada es Tārakākṣa, la plateada Kamalākṣa y la férrea Vidyunmālina. Al paso del tiempo, los asura, con rencor todavía por el maltrato que habían recibido por parte de los dioses, se reúnen en tres ciudades con ayuda de Maya, quien además les cumplía cualquier deseo imaginable. Tiempo después, Hari, el hijo de Tārakākṣa se somete a la austeridad más extrema. En recompensa, Brahmā complacido también le otorga un favor. Hari solicita un que haya un lago en las ciudades en donde todos aquellos que han sido asesinados por armas puedan regresar a la vida más poderosos. Brahmā no objeta dicha petición. Tras recibir dicha bendición, Hari crea un lago en las ciudades, el cual podía revivir a los muertos. Después de obtener el lago, los asura oprimen nuevamente a todos los mundos y provocan miedo entre los dioses: no hay manera de destruirlos en la batalla. Así pues, los asura sometidos por la codicia y el engaño, se vuelven arrogantes y necios y rompen en pedazos el orden establecido, de modo que, una y otra vez expulsan a los dioses en todas direcciones y los hacen deambular a su voluntad. Los dioses entonces acuden ante Brahmā y le explica la situación, al mismo tiempo que le solicitan la manera de destruir a los asura. Brahmā les advierte que las tres ciudades pueden destruirse solamente por una flecha: la flecha de Śiva. Finalmente, después de una larga serie de alabanza y de epítetos referidos a Śiva por parte de todos los dioses, Śiva dispuesto con su arma Pāśupata derrota a los asura. De ahí que Śiva también recibe el epíteto de Tripura (El Conquistador de las tres ciudades), en consecuencia, a la Diosa también se le atribuyó el epíteto en forma femenina: Tripurā (Muñoz 2007, 693). La segunda interpretación alude a que la Diosa Tripurā es la trasciende todo y en lo cual se sumerge todo, incluida la Trimūrti: Brahmā, Viṣṇu y Śiva (Muñoz 2007, 693).

शिष्याणामुपदेशाय विशेषाय विपश्चिताम् ।
अयं सरस्वतीसारः क्षेमेन्द्रेण प्रदर्श्यते ॥२॥

2. Kṣemendra manifiesta esta esencia de Sarasvatī para la enseñanza de los estudiantes y para la excelencia de los maestros.

Sarasvatī es la diosa de la palabra y de la sabiduría, así como la destructora del sufrimiento y de la ignorancia. Asimismo, es la dadora de la idea espontánea, de la templanza de la lengua y del control de la mente. La figura de Sarasvatī, por otro lado, es central en el pensamiento de India tanto que, la educación literaria infantil comienza por memorizar algunas salutaciones en honor de esta diosa. Actualmente, el culto de la diosa Sarasvatī ocupa un lugar eminente, comparado al culto de Viṣṇu y de Śiva, dos de los dioses más venerados del panteón hindú. Por otra parte, la relación de la diosa Sarasvatī con la poesía, y en consecuencia, con los poetas, es estrecha, dado que, ella favorece a los poetas que se refugian en ella, en virtud de que el sonido de la poesía es el medio idóneo para entrar en contacto con esta diosa (Joshi 2007, vii-xxi). Finalmente, una descripción detallada de la diosa Sarasvatī la encontramos en el libro Gopalarchana Chandrika:

> "Rindo homenaje a la diosa del conocimiento que tiene tres ojos (la madre Sarasvatī), sentada sobre un loto. Su rostro, sus brazos, sus pies, su vientre y sus pechos están hechos de 50 letras que junto con sus caderas son muy grandes. Sobre su cabeza se enredan los cabellos con una luna creciente. En la mano derecha superior sostiene un collar divino y con la mano derecha inferior hace el gesto sagrado de Chinta mudra. En la mano izquierda superior porta una jarra de ambrosía y en la mano izquierda inferior sostiene el mejor libro jamás escrito [los Vedas]. Su complexión es blanca como la luna y el jazmín, y está adornada con ornamentos llenos de luz" (Joshi 2007, xix).

Asimismo, el *vāhana* o vehículo de la diosa Sarasvatī es un cisne o un pavorreal. También porta un laúd. Además, es imprescindible señalar que en el *Nāṭyaśāstra* I. 60 se lee que Sarasvatī hizo audible lo que era sólo visible; es decir, en virtud de la diosa Sarasvatī, el teatro cobra voz y no está limitado simplemente a un complejo despliegue de gesticulaciones y recursos visibles (Figueroa 2014, 171). De igual forma, también en el *Nāṭyaśāstra* I. 96-97

se dice que mientras Indra protege al primer actor, Omkāra al bufón y Śiva a los histriones, la diosa Sarasvatī favorece a la primera actriz.

Por otro lado, Kṣemendra plantea conscientemente que este manual no solamente es para los estudiantes, sino también para los instructores. En este sentido, encontramos una convergencia entre la idea de Kṣemendra y el concepto de "enseñanza-aprendizaje" de la pedagogía constructivista contemporánea. Paulo Freire explica de manera concisa el concepto de "enseñanza-aprendizaje":

> "Es que el *enseñar* no existe sin el *aprender*, y con esto quiero decir más que lo que diría si dijese que el acto de enseñar exige la existencia de quien enseña y de quien aprende. Quiero decir que el enseñar y el aprender se van dando de manera tal que, por un lado, quien enseña aprende porque reconoce un conocimiento antes aprendido y, por el otro, porque observando la manera como la curiosidad del alumno aprendiz trabaja para aprehender lo que se le está enseñando, sin lo cual no aprende, el educador se ayuda a descubrir dudas, aciertos y errores" (Freire 2010 *Cartas a quien pretende enseñar*, 45).

तत्राकवेः कवित्वाप्तिः शिक्षा प्राप्तगिरः कवेः ।
चमत्कृतिश्च शिक्षाप्तौ गुणदोषोद्गतिस्ततः ॥३॥

3. Al respecto, la obtención del arte poética para el que no es poeta, la instrucción del habla adquirida del poeta, el asombro cuando ha madurado la instrucción, y de allí, el surgimiento de los méritos y de los deméritos.

En este verso, Kṣemendra esboza el contenido del *Kavikaṇṭhābharaṇa*. En el primer *sandhi* (capítulo), nuestro poeta subraya el esfuerzo que se requiere para que alguien se convierta en poeta: un esfuerzo humano y divino. En el segundo *sandhi*, Kṣemendra ofrece consejos a los poetas en ciernes, con el fin de prepararlos física y psicológicamente. El tercer *sandhi* discute la forma en que un poeta debería componer poemas (*kāvya*) dignos de admiración. El cuarto *sandhi* analiza los méritos y deméritos de la poesía. Finalmente, en el quinto y último *sandhi* (que aparece en el siguiente verso), Kṣemendra enumera los diferentes saberes que el poeta

debe conocer para escribir un *kāvya* sobresaliente. Así pues, Kṣemendra muestra una consciencia pedagógica al plantear su tratado en términos esquemáticos.

पश्चात्परिचयप्राप्तिरित्येते पञ्च सन्धयः ।
समुद्दिष्टाः क्रमेणैषां लक्ष्यलक्षणमुच्यते ॥४॥

4. Posteriormente, la obtención de la práctica [del arte poético] se divide en cinco capítulos enumerados en orden. A continuación, se explican sus definiciones y sus características.

Kṣemendra escribe la mayor parte del *Kavikaṇṭhābharaṇa* en verso *śloka*. Ahora bien, el verso *śloka* es el verso para la enseñanza por excelencia, así como el verso más común y predominante de las dos épicas indias: el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa* (Rentería 2020, 77). La palabra *śloka* deriva de la raíz verbal *śru* "oír, escuchar, dar oído" (Pujol 2019, 1078). Sin embargo, la tradición poética sánscrita refiere que el verso *śloka* es descubierto por el poeta Vālmīki, y dicho descubrimiento se atestigua en el poema épico *Rāmāyaṇa* (I, 2, 1-40). La historia es la siguiente:

Un día Vālmīki en compañía de su discípulo Bharadvāja, después de escuchar el relato breve del sabio Nārada sobre las hazañas de Rāma, se dirige a la orilla del río Tamasā. Al llegar, Vālmīki observa un hermoso lugar apropiado para bañarse. Pero antes de entrar a bañarse, mira el vasto bosque que se encuentra a su alrededor. De pronto Vālmīki observa un par inseparable de pájaros krauñca de dulce voz que merodean el lugar. Mientras Vālmīki ensimismado los contempla, un cazador malicioso mata el macho de la pareja. La hembra al ver a su pareja desfallecida y retorciéndose en el suelo cubierta de sangre, lanza un canto lastimero. Entonces Vālmīki abatido por la pena pronuncia las siguientes palabras: "Tú, oh niṣāda, cegado por un deseo malicioso, ya que le arrebataste la vida a uno de este par de krauñcas, no alcanzarás largos años ni tranquilidad". Dichas palabras constituyen el primer verso *śloka*. Después, Vālmīki reflexiona en las palabras que ha pronunciado. Posteriormente, le dice a Bharadvāja que el enunciado que ha dicho se divide en cuartos métricos, cada uno con igual número de sílabas y, además, apto para el acompañamiento de instrumentos de cuerda y percusión, el cual es producto del dolor (*śoka*), por lo tanto, lo llamará *śloka*. Entonces el discípulo sin el menor esfuerzo memoriza el enunciado mientras Vālmīki aún habla, lo cual afirma la parte didáctica del *śloka*. Después de este suceso,

Vālmīki toma su baño y regresa a su *ashram* con Bharadvāja, no sin dejar de pensar en lo que había sucedido. De repente, el dios Brahmā se le aparece a Vālmīki, quien atónito reverencia al dios. Brahmā toma asiento y le pide al poeta que haga lo mismo, pero Vālmīki no deja de pensar en las palabras que había pronunciado, e incluso, recita nuevamente el enunciado en presencia del dios. Entonces Brahmā sonriendo le dice a Vālmīki que sólo por su voluntad ha entonado un elegante enunciado: el *śloka*. Finalmente, Brahmā le encomienda a Vālmīki que componga la sagrada historia de Rāma compuesta en *ślokas*, los cuales además de didácticos, son para deleitar el corazón.

Ésta es la historia que la tradición poética sánscrita refiere sobre el verso *śloka*. Finalmente, sólo resta señalar propiamente la estructura del verso *śloka*, más allá de la explicación que aparece en el *Rāmāyaṇa*.

El verso *śloka* se desarrolla a partir del verso védico *anuṣṭubh*, el verso épico por excelencia. Asimismo, el verso *śloka* es el verso que se utiliza más en la poesía sánscrita y se mide por el número de sílabas. Éste consta de dos medias estrofas de dieciséis sílabas o de cuatro *pādas* de ocho sílabas. Así pues, al dividir la media estrofa en cuatro pies de cuatro sílabas, se percibe que el segundo y el cuarto pie se determinan respecto de la cantidad. El cuarto pie entonces es necesariamente yámbico (⏑ – ⏑ ⏑̄)[35], mientras que el segundo puede asumir cuatro formas diferentes. El primero y el tercer pie son indeterminado, es decir, pueden ser largos o breves, salvo ⏑̄ ⏑ ⏑ ⏑̄, el cual se excluye siempre. Entonces la forma más común del segundo pie es ⏑ – – ⏑̄. Dicho esto, el esquema del verso *śloka* es el siguiente:

⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ | ⏑ – – ⏑̄ | ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ |⏑ – ⏑ ⏑̄ ‖

Tomemos el ejemplo del presente verso de Kṣemendra:

पश्चात्परिचयप्राप्तिरित्येते पञ्च सन्धयः ।
समुद्दिष्टाः क्रमेणैषां लक्ष्यलक्षणमुच्यते ॥

[35] En poesía, para señalar la vocal breve se utiliza este símbolo ⏑; mientras que para indicar la vocal larga se emplea este símbolo –.

pāścātpărĭcăyāprāptĭrĭtyētē pāñcă sāndhăyăḥ ।

sămūddīṣṭāḥ krămēnaiṣāṃ lākṣyālākṣăṇămūcyătē ॥

Además, cuando el segundo pie contiene ⏑ – – ⏑̄, el primer verso puede tener cualquier forma métrica. Sin embargo, cuando el segundo pie posee cualquier de las tres formas restantes, entonces el primer pie se limita, tal como se muestra en el siguiente esquema:

	I.	II.	III.	IV.
1.	⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ | ⏑ – – ⏑̄	‖ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄	| ⏑ – ⏑ ⏑̄	‖
2.	⏑̄ – ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑̄	‖ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄	| ⏑ – ⏑ ⏑̄	‖
2.	⏑̄ ⏑ – – | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑̄	‖ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄	| ⏑ – ⏑ ⏑̄	‖
3.	⏑̄ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ ⏑̄	‖ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄	| ⏑ – ⏑ ⏑̄	‖
4.	⏑̄ – ⏑ – | –,– –⏑̄	‖ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄	| ⏑ – ⏑ ⏑̄	‖

La primera forma que es más usual se llama *Pathyā*; las tres restantes *Vipulā*. La enumeración refiere el orden de frecuencia. La coma indica que hay una *cesura*. Finalmente, es importante señalar que el final de un *pāda* coincide con el final de una palabra, y en ocasiones, solamente con el final de una palabra que está en compuesto. El *śloka* completo, empero, contiene una oración completa (Macdonell 1927, 232-234)[36].

सुविभक्तिसमवित्तं बुधैर्गुणसंयुक्तममुक्तसौष्ठवैः ।
रचितं पदकैः सुवर्णवत्कविकण्ठाभरणं विचार्यताम् ॥५॥

5. Que los sabios reflexionen en esta obra, dotada del correcto uso de las declinaciones y conjunciones, llena de méritos, revestida con palabras dispuestas elegantemente y adornada con pies métricos y sílabas melodiosas.

Me parece oportuno comenzar propiamente los comentarios del *Kavikaṇṭhābharaṇa* señalando que Kṣemendra no pretende criticar ni a la sociedad ni a la gente de su época, sino pretende simplemente mostrar todas las vicisitudes y yerros que, a juicio de Kṣemendra, se

[36] La explicación completa del *śloka* la tomé del libro de Arthur Macdonell.

vivía en Cachemira en aquella época (siglo XI) a fin de alejar los males que aquejaban a dicha sociedad, en otras palabras, el poeta intentaba reformar a su sociedad a través de la educación. Sarla Khosla comenta al respecto de las obras de Kṣemendra:

> "Cualquiera que sea el tema o personaje que Kṣemendra haya seleccionado, nos ha proporcionado una imagen interesante y muy realista. Su conocimiento del carácter o profesión es tan completo que uno no puede evitar preguntarse. El estilo elegido por él es sacrificial y el motivo es traer reformas y elevar el estándar moral de las masas." (Khosla, 2001, 2).]

ॐ स्वस्त्यङ्कं स्तुमः सिद्धमन्तराद्यमितीप्सितम् ।
उद्यद्दूर्जप्रदं देव्या ऋॠऌॡनिगूहनम् ॥६॥

6. Alabamos el símbolo de la fortuna: ¡*Oṃ*!, el cual es anhelado por el corazón que se coloca en primer lugar; el cual otorga una fuerza suprema, en donde se oculta ṛ, ṝ, ḷ, y ḹ, símbolos de la diosa Sarasvatī.

En los próximos 8 versos, es decir, del verso 6 al verso 14[37], Kṣemendra enfatiza la importancia que posee el mantra dentro de la tradición del fenómeno tántrico. Conviene recordar que

> "Los mantras han sido una característica distintiva de la tradición religiosa hindú desde la época de sus textos más antiguos, los *Vedas* (c. 1500-1000 a. C.) y los primeros *Upaniṣads* (c. 800-500 a. C.), pero se volvió aún más central en el movimiento hindú posterior conocido como Tantra (c. 600 EC-presente)" (Yelle 2003, 3).

Asimismo, es importante señalar que dentro del pensamiento poético de nuestro autor "el esfuerzo poético tiene dos vertientes: divino y humano. Lo divino reside en recitar el encantamiento: *Oṁ Aiṁ Klīṁ Sauṁ Oṁ Sarasvatyai namaḥ*. ¡Una recitación continua de esto da lugar a la facultad poética!" (Sūryakānta 1954, 53). El mantra, desde el punto de vista de

[37] Por lo tanto, respecto de los próximos 8 versos, comentaré los que se necesite ser explicado, los que no comente es porque la explicación que proporciono en el verso 6 y en el verso 2 (cuando hablo de Sarasvatī) es suficiente para entender el contenido de los 8 versos relacionados al fenómeno tántrico.

las tradiciones tántricas, son expresiones con un poder mágico capaces de alcanzar un objetivo en el mundo real (Yelle 2003, 7). Por lo tanto, para obtener la facultad poética es necesario aprehender el poder del mantra.

Por otro lado, Kṣemendra señala específicamente el mantra más significativo: *Oṃ*. Este mantra en una sola sílaba no sólo contiene todo el lenguaje, sino también todo el cosmos, el cual surgió y depende enteramente del lenguaje (Yelle 2003, 4). La *Chāndogya Upaniṣad* (II. 23. 3), por ejemplo, explica que de la misma manera en que todas las hojas de un libro se perforan con un alfiler, todas las palabras se perforan con *Oṃ*. Por lo tanto, el tantra construye una conexión virtual entre el lenguaje y la realidad dentro del mantra, en consecuencia, los mantras tántricos aprehenden el lenguaje mismo de ciertas fórmulas upaniṣadicas a fin de mejorar el potencial cosmogónico (Yelle 2003, 5). Asimismo, me parece adecuado subrayar que el mantra *Oṃ*, se conoce también como *praṇava* y cualquier mantra debe ir precedido y seguido por él (Yelle 2003, 9).

Con respecto del comentario sobre los símbolos de la diosa Sarasvatī (ṛ, ṝ, ḷ, y ḹ), a estos cuatro fonemas se le conocen como *amṛtabīja*. Abhinavagupta señala que estos cuatro fonemas se llaman así porque corresponden a un estado de reposo dichoso de Conciencia divina (Brunner, Oberhammer y Padoux 2000, 137).

एकमैश्वर्यसंयुक्तमोजोवर्धनमैषधम् ।
अन्तरान्तः कलाखण्डगलद्धनसुधाङ्कितम् ॥७॥

7. Es único, dotado de beatitud; es el medicamento para la prosperidad y el vigor poético; es íntimo y está marcado por el néctar abundante que gotea del dígito de la luna.

Nuestro poeta enfatiza que sólo a través de aprehender el mantra *Oṃ*, se adquiere la facultad poética.

चन्द्रोच्छलज्जलं प्रोज्झदज्ञानं टठसंयुतम्।
डम्बरप्रौढकिरणं तथतां दधदुन्नतम् ॥८॥

8. Es el elixir desbordante de la luna, el disipador de la ignorancia, dotado de los fonemas *ṭa* y *ṭha*; posee miríadas esplendorosas de luz, otorga lo prominente y es la esencia de *ta* y *tha*.

Aunque Kṣemendra continúa hablando del mantra *Oṃ*, nuestro poeta también introduce un aspecto crucial de los cultos tántricos: los fonemas. En los cultos tántricos śivaítas existen una cosmogonía de la palabra, "la emanación fonemática", la cual hace aparecer los elementos constitutivos del cosmos según nacen en Śiva, de acuerdo con el orden de la gramática, es decir, los cincuenta fonemas del sánscrito (Padoux 2011, 112). Así pues, conviene subrayar que la palabra representa un papel de creador cósmico de acuerdo con la forma de la lengua sánscrita. En resumen, "la emanación fonemática" puede resumirse de la siguiente manera:

> "La divinidad tiene por esencia la Palabra, que es su aspecto de energía, de *shakti*, y que esta energía-palabra tiene como naturaleza y forma la lengua sánscrita. Así pues, la Palabra bajo la forma sánscrita es la que conducirá al mundo a la existencia y le mantendrá con su omnipotencia. Por ello, la divinidad suprema, Paramashiva, que es Consciencia absoluta, a la vez Luz y Consciencia (*prakāśa* y *vimarṣa*) -siendo su aspecto de consciencia el de la energía, de palabra-, se hará consciente de la presencia en ella de los 50 fonemas del alfabeto sánscrito, en el orden de la gramática tradicional, de A a KṢA. Cada fonema corresponde a un aspecto diferente de la energía creativa de la divinidad y hacer nacer en ella uno de los planos o aspectos constituyentes de la manifestación cósmica" (Padoux 2011, 157).

परं फलप्रदं बद्धमूलोभ्दवमयं वपुः ।
रम्यं लघुवरं शर्म वर्षत्सर्वसहक्षरम् ॥९॥

9. Es supremo, otorga frutos, cuya naturaleza es una fuente muy bien enraizada; es una protección deleitosa, deseada y placentera; es una lluvia de felicidad y es completamente perdurable e imperecedero.

एतां नमः सरस्वत्यै यः क्रियामातृकां जपेत् ।
क्षेममैन्द्रं स लभते भव्यो ऽभिनववाग्भवम् ॥१०॥

10. ¡Homenaje a Sarasvatī! Aquel que recite este devanagari, él obtiene una soberanía suprema, la cual surge de la palabra original (*Oṃ*).

Resulta imprescindible explicar por qué Kṣemendra señala que aquel que recite este devanagari, obtendrá una soberanía suprema, ya que la explicación nos permite apreciar simultáneamente el genio poético de nuestro autor.

Kṣemendra desde el verso 6 hasta el verso 9 a la par que compone sus versos, escribe el devanagari, según el orden de la gramática tradicional. Desde luego, esta genialidad poética es imposible reproducirla en la traducción. Puede apreciarse solamente en sánscrito. En consecuencia, a continuación, transcribo los versos en sánscrito para demostrar la genialidad poética de Kṣemendra. Así, señalo de color azul las vocales y de color verde las consonantes, las cuales conforman conjuntamente el devanagari:

oṃ svastyaṅkaṁ stumaḥ siddhamantarādya mitīpsitaṃ ।

udyadūrjapradaṃ devyā ṛṝḷḹnigūhanaṃ ॥ ६ ॥

ekamaiśvaryasaṃyuktamojovardhanamauṣadhaṃ ।

antarāntaḥ kalākhaṇḍgaladdhanasudhāṅkitaṃ ॥ ७ ॥

candrocchalajjalaṁ projjñadajñānaṁ ṭaṭhasaṃyutaṃ ।

ḍambaraprauḍhakiraṇaṁ tathatāṁ dadhadunnataṃ ॥ ८ ॥

paraṁ phalapadraṁ baddhamūlobhdavamayaṁ vapuḥ ।

ramyaṁ laghuvaraṁ śarma varṣatsarvasahākṣaraṃ ॥ ९ ॥

Si esto lo ordenamos en un esquema, queda de la siguiente manera:

a) Vocales largas sánscritas de acuerdo con su cantidad vocálica[38]:

Vocales breves	Vocales largas
a	ā
i	ī
u	ū

[38] Para una explicación más detallada, véase Rentería 2019, 21-16.

ṛ	ॠ
ḷ	ॡ

b) Diptongos sánscritos (siempre son largos):

Diptongos (*guṇa*)	Diptongos (*vṛddhi*)
e	ai
o	au

c) Las consonantes o fonemogramas se clasifican de acuerdo con su punto de articulación:

	Sordas no aspiradas	Sordas aspiradas	Sonoras no aspiradas	Sonoras aspiradas	Sonoras nasales	Sonoras semi-vocálicas	Sordas sibilantes
Velares (guturales)	ka	kha	ga	gha	ṅa	ha	: ḥ
Palatales	ca	cha	ja	jha	ña	ya	śa
Retroflexivas	ṭa	ṭha	ḍa	ḍha	ṇa	ra	ṣa
Dentales	ta	tha	da	dha	na	la	sa
Labiales	pa	pha	ba	bha	ma	va	-

Así pues, conviene enfatizar que, en las tradiciones tántricas, el devanagari se entiende como la madre (*mātṛkā*) del cosmos, que emerge de su vientre y regresa en la muerte. El devanagari en sí mismo constituye un canon, es decir, no sólo la literatura, sino también el mundo mismo surge del devanagari (Yelle 2003, 4). En suma, Kṣemendra enseña que quien aprehende y aprende el devanagari es capaz de no sólo de manipular el mundo, sino también de adquirir la facultad poética.

श्वेतां सरस्वतीं मूर्ध्नि चन्द्रमण्डलमध्यगाम्।

अक्षराभरणां ध्यायेद्वाङ्मयामृतवर्षिणीम् ॥११॥

11. Se debería meditar en la blanca Sarasvatī, la que reside en medio del círculo de la luna, quien está ornamentada con las letras, y quien se rocía con el néctar de las palabras.

Dentro de las tradiciones tántricas, existen "divinidades alfabéticas" (*varṇadevata*), cuyo cuerpo está constituido por letras. La diosa Sarasvatī es un ejemplo de una "divinidad alfabética" (Padoux 2011, 166).

त्रिकोणयुगमध्ये तु तडित्तुल्यां प्रमोदिनीम् ।
स्वर्गमार्गोद्गतां ध्यायेत्परामृतवाहिनीम् ॥१२॥

12. Y se debería meditar en ella, quien habita en el centro de los dos triángulos; quien deleita, quien es parecida a un relámpago; ella quien asciende luminosa por la vía celestial, quien es el supremo río de ambrosía.

Kṣemendra cuando escribe que se debe meditar en ella (Sarasvatī), quien habita en el centro de los dos triángulos, hace alusión el *śrī-yantra* o *śrī-cakra*. El *yantra* equivale a la representación visual del mantra, en otras palabras, el *yantra* es la representación visual de una divinidad (Muñoz 2007, 696). Dentro de las prescripciones rituales de obras tántricas, la actividad mental ocupa un lugar esencial. La recitación de mantras no es suficiente: es necesario acompañar constantemente los mantras con imágenes mentales, ya sean interiorizadas o proyectadas con la imaginación sobre un soporte. Así pues, cuando se utiliza un *yantra*, es imprescindible imaginar que está presente la divinidad, es decir, ver mentalmente la apariencia de la divinidad tal y como se describe en los textos fragmentados que reciben el nombre de *dhyānaśloka* ("verso de visualización de la divinidad") (Padoux 2011, 179).

A continuación, comparto una imagen del *yantra* de la diosa Sarasvatī:

निर्विकारां निराकारां शक्तिं ध्यायेत्परात्पराम् ।
एषा बीजत्रयी वाच्या त्रयी वाक्काममुक्तिसूः ॥१३॥

13. Se debería meditar en su energía inmutable e informe, la cual es más suprema que lo supremo. Ella es la semilla de las tres formas, es el triple veda y es la dadora de la emancipación por medio del deseo a través de la palabra.

Véase los comentarios de los versos 2 y 12.

काव्याक्रियेच्छाङ्कुरमूलभूमिमन्विष्य विश्रान्तिलवेन मोक्षः ।
अन्यावधाने मदनस्य मोक्षस्तृतीयबीजे सकले ऽस्ति मोक्षः ॥१४॥

14. La emancipación surge cuando se busca a flor de tierra los deseos florecientes de crear poesía, con breves pausas; la liberación del amor se encuentra en poner atención en la naturaleza del deseo; finalmente, la liberación se encuentra en la semilla germinada en su totalidad.

कुर्वीत साहित्यविदः सकाशो श्रुतार्जनं काव्यसमुद्भवाय ।
न तार्किकं कोवलशाब्दिकं वा कुर्याद्गुरुं सूक्तिविकासविघ्नम् ॥१५॥

[Ahora el primer tipo de estudiante:]

15. El estudiante para producir poesía debería estudiar literatura tomando clase con el conocedor del arte poético; no debería ser su preceptor ni un lógico ni un gramático porque obstaculizan el florecimiento de los buenos versos.

En este verso, Kṣemendra comienza a explicar la diferencia entre los tres tipos de estudiantes. Ahora bien, Kṣemendra no es el primer autor que discute el tema de la formación de un poeta, y tampoco es el primero que propone una clasificación para dichos poetas, más bien, continúa una larga tradición sánscrita sobre el tema del quehacer poético y la clasificación de los diferentes tipos de poetas. Autores como Daṇḍin, Rudraṭa, Vāmana, Rājaśekhara, Hemacandra y Vāgbhaṭa, autores anteriores a Kṣemendra, han tratado el tópico del quehacer poético y la clasificación de los diferentes tipos de poetas (Sūryakānta 1954, 43). Rājaśekhara, empero, como mencioné anteriormente, a diferencia de los otros autores, escribe un manual para quienes deseen convertirse en poetas: el *Kāvyamīmāṁsā*. En el *Kāvyamīmāṁsā*, Rājaśekhara señala que los poetas pueden clasificarse en tres tipos: *sārasvata* (el poeta favorito de la diosa de la poesía), *ābhyāsika* (el poeta forjado en la práctica) y *aupadeśika* (el poeta forjado en la instrucción). Según Rājaśekhara, el poeta *sārasvata* tiene la libertad de componer a voluntad y su poesía llega a oídos de campesinos y de profesores en todas partes; el poeta *ābhyāsika*, por otro lado, está limitado tanto en su capacidad poética como en su producción y, en consecuencia, su poesía solamente la conocen sus amigos; finalmente, el *aupadeśika* solamente es capaz de parlotear algunas dulces

tonterías y el alcance de su poesía se limita a los habitantes de su casa (Sūryakānta 1954, 45). Sin embargo, el manual de Rājaśekhara se limita a formar reyes-poetas más que a poetas-aficionados (Sūryakānta 1954, 52). Kṣemendra, por otro lado, establece un método nuevo y diferente para preparar a los que aspiran ser poetas: el *Kavikaṇṭhābharaṇa*. Nuestro poeta también señala que hay tres tipos de estudiantes: a) el que puede ser entrenado fácilmente, b) el que debe trabajar duro y, c) el que simplemente no puede ser entrenado; es decir, el primer tipo de alumno es aquel que fácilmente puede convertirse en poeta; el segundo es el que mediante un trabajo continuo puede convertirse en uno; el tercero es aquel que no tiene ninguna posibilidad de llegar a ser poeta, a no ser, dice Kṣemendra, que trabaje ardua y constantemente y, sobre todo, apele al esfuerzo divino. Es importante subrayar que Kṣemendra enfatiza que la adquisición del arte poético es consecuencia de un esfuerzo humano y divino. De hecho, la clasificación de Kṣemendra de los diferentes tipos de poetas se basa en el esfuerzo divino y humano. Los primeros dos tipos de estudiantes de dicha clasificación solamente requieren un esfuerzo humano para convertirse en poetas, mientras que el tercer tipo de estudiante no le es suficiente un esfuerzo humano, sino que requiere un esfuerzo divino para adquirir el arte poético (Sūryakānta 1954, 55).

Por otro lado, la sugerencia que Kṣemendra ofrece al primer tipo de estudiante, es decir, aquel estudiante que puede convertirse fácilmente en poeta, sobre que no debería aceptar como preceptor ni a un lógico ni a un gramático en virtud de que obstaculizan el florecimiento de los buenos versos, converge con una propuesta de Paulo Freire. El pedagogo brasileño señala lo siguiente:

> "El estudio de la gramática dejó de ser un disgusto, un obstáculo a la convivencia con los profesores del lenguaje. En lugar de tener en ella la prisión de la creatividad, del riesgo, el espantajo de la aventura intelectual, pasamos a tener en ella una herramienta al servicio de nuestra expresión. Los estudios gramaticales dejaron de ser un instrumento represivo con que la cultura dominante inhibe a los intelectuales populares y pasaron a ser vistos como algo necesario, incorporado a la propia dinámica del lenguaje. Por eso mismo tales estudios sólo se justifican en la medida

en que nos ayudan a liberar nuestra creatividad, y no en cuanto la impiden" (Freire 2017 *Política y educación*, 92).

Llama la atención la afinidad que comparte el pensamiento de Kṣemendra y el de Paulo Freire. Ambos pensadores coinciden en subrayar que el conocimiento gramatical no debe obstaculizar la creatividad, más bien, el conocimiento gramatical debe convertirse en una herramienta al servicio del quehacer poético.

विज्ञातशब्दागम नामधातुश्छन्दोविधाने विहितश्रमश्च।
काव्येषु माधुर्यमनोरमेषु कुर्यादखिन्नः श्रवणाभियोगम् ॥१६॥

16. Cuando se logra adquirir una estructura gramatical con esfuerzo a través de los nombres y verbos y con la disposición métrica, el estudiante cuidadosamente debería poner atención al escuchar el estilo y la dulzura de la poesía.

Kṣemendra considera que *aucitya* (lo apropiado) es el alma de la poesía. En este verso reafirma dicha postura. Ya en su obra *Aucityavicāracarcā* (II), nuestro poeta ha señalado que la esencia del *rasa* radica en el encanto poético; incluso, los *alaṁkāra* (figuras retóricas) y los *guṇa* (méritos) solamente son apropiados cuando están dotados de calidad. En otras palabras, como subraya Kalidapa Giri, "lo apropiado es lo que infunde vida a una determinada composición y conduce a la delineación adecuada del sentimiento. Sin lo apropiado, la poesía no logra representar el sentimiento. Por eso se le ha llamado el aliento vital de la poesía" (Giri 1975, 85). Asimismo, Kṣemendra continúa en el *Aucityavicāracarcā* (VI) con la explicación de lo apropiado y reafirma que los *alaṁkāra* (figuras retóricas) y los *guṇa* (méritos) ensalzan la belleza de la creación poética cuando se disponen correctamente en el lugar apropiado. Además, Kṣemendra ejemplifica en este mismo verso cómo funciona lo apropiado. Nuestro poeta escribe que una faja colocada en el cuello o un collar en la cintura provocan que un cuerpo resulte ridículo; de igual formak, sucede con los *alaṁkāra* (figuras retóricas) y los *guṇa* (méritos) cuando se insertan de manera inapropiada con el fin de obtener simplemente una versificación adecuada. Así pues, es necesario enfatizar que Kṣemendra considera que cada elemento del poema funciona bajo el principio de *aucitya* (lo apropiado), es decir, los nombres, los verbos, los adjetivos, la disposición métrica deben estar impregnados por lo apropiado (Giri 1975, 87), o en otras palabras, *aucitya* (lo apropiado),

según nuestro poeta, se establece en cada uno de los componentes de la poesía, tanto en la palabra como en el sentido: el verbo, el caso, el género, el número, los *guṇa*, los *alaṁkāra*, o incluso el *rasa* mismo. De aquí que Kṣemendra en su obra poética *Aucityavicāracarcā* (5-10) haga referencia al *aucityajīvita* o lo que da vida a la poesía, sin olvidar que "Kṣemendra no usó la voz *jīvita* (alma) en el sentido de "alma", sino como "elemento esencial que otorga vida", el cual debe permanecer en todos los elementos poéticos" (Rentería 2021, 121). Finalmente, cabe mencionar que el propósito de la poesía es producir deleite, placer estético (Kane 1961, 346); en consecuencia, el poeta debe encontrar el deleite supremo en la creación de un poema artístico (Kane 1961, 348). Kṣemendra era consciente de su tradición poética, de ahí que aconseje a este primer tipo de estudiante que preste cuidadosamente atención al estilo y a la dulzura de la poesía.

गीतेषु गाथास्वय देशभाषाकाव्येषु दद्यात्सरसेषु कर्णम् ।
वाचां चमत्कारविधायिनीनां नवार्थचर्चासु रुचिं विदध्यात् ॥१७॥

17. Él debería poner atención en los cantos, los versos *gāthā* y también en la poesía prácrita, todos ellos agradables; el debería también a aprender a cultivar el gusto en los textos sagrados dispuestos para la poesía culta a fin de discutir temas nuevos.

Es oportuno subrayar la importancia que Kṣemendra le otorga a la poesía prácrita como enseñanza necesaria para los poetas en ciernes. En primer lugar, conviene señalar que la palabra prácrito (en sánscrito *prakṛta*) significa "genuino", "verdadero", "real", "principal", pero un sentido lingüístico también significa "vernacular" (Pujol 2019, 643), y como bien refiere Armando Rentería, "se usa en oposición a la palabra 'sánscrito', que significa 'bien hecho', 'refinado' y 'culto'" (Rentería 2021, 14). Ahora bien, para complementar la idea de oposición entre lo prácrito y lo sánscrito, Arthur Keith establece que *prakṛta* es todo aquello que proviene de la naturaleza, en otras palabras, lo que todas las personas sin ningún tipo de instrucción pueden comprender y utilizar sin dificultad, de modo que, todo lo que no se escribía en sánscrito, es decir, lo que no era "refinado" o "culto", recibía el nombre de lenguaje común o vernacular, en oposición al lenguaje del hombre educado que era capaz de hacer uso de un lenguaje más sofisticado (Keith 1956, 26). Tradicionalmente, los gramáticos indios han mencionado que las lenguas prácritas derivan del sánscrito codificado en la

gramática de Pāṇini (entre los siglos V y IV a. C.). No obstante, el gramático Hemacandra (1089-1172-1173) emplea en su obra *Prākṛtavyākaraṇa* (I. 1) el término "prácrito" para aludir a las lenguas vernáculas opuestas al sánscrito (Rentería 2021, 14). Incluso, conviene mencionar que las lenguas prácritas no derivan del sánscrito, dado que, la lírica prácrita influye no sólo en la métrica del sánscrito, sino también en los lugares comunes (Rentería 2020, 38). Por otro lado, la fuente principal para el conocimiento del prácrito se encuentra en las inscripciones del rey Aśoka, de donde puede deducirse con certeza que existieron tres grandes etapas, según la clasificación de George Grierson: los prácritos primarios, de donde deriva la lengua védica y su sucesor, el sánscrito; los prácritos secundarios, tales como el pāli, el māgadhī, el māhārāṣṭrī, el śaurasenī, el paiśācī y el apabhraṁśa; finalmente, los prácritos terciarios, o las lenguas vernáculas modernas (Keith 1956, 27). Ahora bien, aunque el sánscrito logró una regulación completa frente a otras lenguas, incluidos los prácritos, tanto en niveles gramaticales complejos y como en procesos de estilización, no obstante, "las lenguas prácritas también conocieron un alto grado de estilización y refinamiento, a tal punto que se han considerado composiciones estilísticamente bellas y modelos para otros poetas" (Rentería 2021, 98). En términos generales, la lírica prácrita está construida a partir de su composición y versificación musical, en donde el poeta muchas veces es objeto de su poesía (lo cual se advierte en el uso de la primera persona gramatical). Asimismo, la sofisticación y estilización de la poesía prácrita se observa en que dicha poesía no se dirige solamente a aquellos que pretenden deleitarse con ésta, sino también a un sujeto determinado, ya sea presente o ausente, lo que demuestra una conciencia poética de los poetas de lengua prácrita (Rentería 2021, 122).

Un ejemplo de poesía prácrita es el *Gāhāsattasaī* ("Los setecientos versos"). El *Gāhāsattasaī* es una antología (*kośa*) de poemas líricos compilada por el rey Hāla y escrita en la lengua prácrita llamada māhārāṣṭrī, en metro *gāthā* (término del cual hablaré enseguida), la cual es anterior al poeta y dramaturgo Kālidāsa (siglo IV d. C.) (Rentería 2021, 15). A lo largo de los poemas del *Gāhāsattasaī*, puede palparse un espíritu de cercanía a la vida y a las realidades del pueblo Mahārāṣṭra, una sensibilidad que los poetas deseaban expresar; asimismo, es posible contemplar a través del *Gāhāsattasaī* los paisajes, las personas, los pastores y las pastoras, los niños y niñas, el cazador, el obrero, dado que, la

antología es afable y bucólico. Como bien señala, Arthur Keith, los temas que descollan son los siguientes:

> "Amores sencillos entre escenas sencillas, fomentados por las estaciones, porque incluso el invierno acerca a los amantes, como una tormenta los empuja a refugiarse el uno con el otro. La doncella suplica a la luna que la toque con los rayos que han tocado a su amado; ruega a la noche que se quede para siempre, ya que la mañana es para ver la partida de su amado. El amante, a su vez, le pide al trueno y al relámpago que le hagan lo peor, si le perdonan a quien ama… cómo una esposa, regocijada por el regreso de su marido, duda en ponerse el traje festivo para no amargar el dolor de su pobre vecina, cuyo marido aún retrasa su regreso a casa… cuando dos personas han compartido alegría y dolor juntos durante mucho tiempo, uno muere, sólo él está realmente vivo, es la otra quien muere… Pero la ausencia puede ser una alegría donde el corazón es falso; la infiel lamenta su desamparo y le ruega a su amiga que vaya a su casa, simplemente para garantizar su seguridad" (Keith 1956, 224).

Por otro lado, es conveniente subrayar que la literatura prácrita enfatiza las sensibilidades masculinas y femeninas, debido a que el amor traducido en los sentimientos y las emociones es el núcleo de la poesía en general. Por lo tanto, en el *Gāhāsattasaī*, los poetas exploran y recrean el tópico del amor desde una perspectiva emocional y sentimental, cuyo tópico amoroso se desarrolla en tres niveles: *preman*, el amor romántico y devocional; *śṛṅgāra*, el amor erótico o literario; *kāma*, el amor pasional en el ámbito social (Rentería 2021, 42). Un ejemplo de un poema del *Gāhāsattasaī* servirá para entender la sofisticación y estilización de la poesía prácrita y, en consecuencia, la importancia que Kṣemendra le otorga a la poesía prácrita como enseñanza imprescindible para los aspirantes a poetas:

> "¿A qué corazón no cautivarían los senos de una mujer, placenteros al tacto, pesados, compactos y muy bien decorados como un buen *kavva*?" (*Gāhāsattasaī* 428).

El presente poema muestra, como bien señala Armando Rentería, la conciencia poética del poeta al comparar su poema con el *kavva* (en sánscrito *kāvya*) (Rentería 2021, 104), lo cual subraya el alto valor literario lírico, así como la sensibilidad y belleza de la que hablábamos. Por lo tanto, la invitación de Kṣemendra a los poetas en ciernes para leer poesía

prácrita es realmente una invitación a leer y conocer una poesía que emana de la vida y de las realidades de las personas, una idea poética que Kṣemendra vincula con su idea pedagógica que exploré en el subtema *Kṣemendra como observador de su sociedad*.

Con respecto del verso *gāthā*, en primer lugar, es necesario señalar que la palabra *gāthā* deriva de la raíz verbal sánscrita *gai*, que significa "cantar", "recitar", "alabar" (Pujol 2019, 340). En poesía, empero, la palabra *gāthā* refiere un tipo de composición métrica referido al canto. El verso *gāthā* se relaciona con el verso sánscrito *āryā*. A diferencia del verso *śloka*, el verso *gāthā* se mide por el número de *morae* o *mātrā* (una sílaba breve corresponde a un *morae* o *mātrā* y una sílaba larga a dos *morae* o *mātrā*). El verso *gāthā* se dispone en dos líneas o versos, divididos a su vez en cuatro partes o *pādas*. El primer verso contiene doce *morae* o *mātrā*, el segundo dieciocho, el tercero doce y el cuarto quince. Un esquema estándar sería el siguiente (no hay que olvidar que al igual que otros muchos versos, el verso *gāthā* tiene variantes) (Macdonell 1962, 235; Rentería 2021, 1):

1. - uu | - - | uu -

2. u - u | - - | u - u | - - | -

3. uuuu | u - u | - -

4. - - | - - | u | - - | -

Asimismo, conviene subrayar que el verso *gāthā* (*gāhā* en māhārāṣṭrī) es el verso más popular de la literatura prácrita, dado que es un verso adaptado a las canciones populares (Rentería 2021, 286), de aquí que Kṣemendra aconseje al primer tipo de estudiante que ponga atención en los cantos, lo que intrínsecamente significa que estudie poesía prácrita. Además, la métrica no sólo sirve para que la poesía sánscrita y prácrita se cante, sino también, y aún más importante, la métrica posee un fin pedagógico: la memorización.

Finalmente, con respecto del consejo de Kṣemendra de cultivar el gusto en los textos sagrados dispuestos para la poesía culta, me parece oportuno señalar que el desarrollo de la poesía religiosa es extraordinariamente rico en múltiples niveles, dado que, "es aquí donde tenemos el mayor número de poemas, el máximo de imitación y una tendencia a la

paronomasia aún más clara que la que encontramos en el *kāvya* secular" (Lienhard 1984, 128). La mayoría de la literatura religiosa se expresa en cantos laudatorios (sobre todo *stotras*, *stutis* o *stavas*), cuya alabanza se dirige a dioses, líderes espirituales, ríos, localidades u otros fenómenos venerados (Lienhard 1984, 128). Las estrofas de dichos poemas religiosos solicitan a los poderes divinos favores, bendiciones, alivio de enfermedades o auxilio en situaciones difíciles, y aunque las divinidades principales son el centro de esta poesía (Buda, Durgā-Kālī, Gaṇeśa, Kṛṣṇa, Lakṣmī, Nṛsiṃha, Rādhā, Rāma, Sarasvatī, Śiva, Sūrya, los Tathāgatas, los Tīrthaṃkaras o Jinas, Vardhamāna Mahāvīra y Viṣṇu), no obstante, las divinidades locales también juegan un papel importante en la literatura religiosa, al mismo tiempo que manifiestan las tradiciones locales y comunes de India (Lienhard 1984, 129). De aquí, podemos reafirmar la importancia que Kṣemendra le otorga a la capacidad de observación, un principio pedagógico de nuestro poeta del que ya he hablado anteriormente. Asimismo, los poetas de literatura religiosa hacen uso de una retahíla amplia de nombres y epítetos diferentes para los protagonistas de sus poemas. Tales nombres y epítetos pueden basarse en tradiciones religiosas establecidas, derivarse de un lenguaje poético o bien, ser inventados por el poeta en turno, continuando la tradición de nombres y epítetos existentes. Por ejemplo, en lugar de Gaṇeśa, el poeta puede utilizar nombres como Cintāmaṇi, Gaṇapati, Jyeṣṭha, Mayūreśa, Pārśvaputra, Śeṣaputra, Vighnarāja, Vighnāntaka, Vināyaka; Śiva, por otro lado, puede ser Hara, Mahādeva, Mahākāla, Paśupati, Rudra, Śaṅkara, Śūlapāṇi, Sthāṇu, Vīreśvara; o bien, el dios Sol, capaz de curar la lepra, según el *Sūryaśataka*, compuesto por Mayūra, puede recibir los epítetos de *Timirairupu*[39] (v. 16 "enemigo de la oscuridad"), o *aharpati*[40] (v. 25 "Señor del día") (Lienhard 1984, 129). En estos dos epítetos, convienen enfatizar dos aspectos. En el primer aspecto, el poeta ha preservado un equilibrio armonioso entre el sonido de los nombres y su contexto fonético (Lienhard 1984, 129); en el segundo, la literatura religiosa fomenta una creación poética total, de aquí que Kṣemendra recomiende leer poesía religiosa. Por otro lado, retomando nuevamente el tema de la versificación, cabe

[39] El epíteto *Timiraripu* está compuesto por dos sustantivos, *timira*, *n.* "oscuridad", "tiniebla" (Pujol 2019, 425), y *ripu*, *n.* "traidor", "rufián", "enemigo" (Pujol 2019, 863). En mi opinión, el epíteto podría traducirse no como propone Siegfried Lienhard, "enemigo de la oscuridad", sino como "disipador de la oscuridad".
[40] El epíteto *Aharpati* está compuesto por dos sustantivos, *ahar*, n. "día", "día y noche" (Pujol 2019, 137), y *pati*, *n.* "señor", "amo", "patrón", "dueño", "gobernante" (Pujol 2019, 566).

mencionar que en la himnodia sánscrita y prácrita, los poetas hacen uso de una gran variedad de metros, aunque principalmente echan mano del verso *gāthā* o *āryā* (Lienhard 1984, 131). Por lo tanto, es innegable el miramiento que nuestro poeta le otorga a los versos *gāthā* y a la poesía prácrita. Así pues, aunque es cierto que el valor artístico de la himnodia sánscrita y prácrita varía considerablemente, no debe olvidarse que la literatura religiosa posee una doble instrucción: por un lado, promueve un contenido religioso y filosófico; por el otro, enseña un valor literario (Lienhard 1984, 130). Sin lugar a duda, Kṣemendra exhorta al primer tipo de estudiante a aprender ambas instrucciones.

रसे रसे तन्मयतां गतस्य गुणे गुणे हर्षवशीकृतस्य ।
विवेकसेकस्वकपाकभिन्नं मनः प्रसूते ऽङ्कुरवत्कवित्वम् ॥१८॥

18. La mente del que está absorto en cada emoción estética y del que está cautivado por el placer que se encuentra en cada virtud [poética], desarrolla su propia madurez que surge del derramamiento de su conocimiento.

Finalmente, Kṣemendra enfatiza que el conocimiento de dos conceptos poéticos clave, *rasa* y *guṇa*[41], es imprescindible para este primer tipo de estudiante o, en otras palabras, nuestro poeta sugiere que el primer tipo de estudiante, a fin de desarrollar una madurez estética y poética, debe comprender la teoría poética del *rasa-guṇa*. De hecho, Kṣemendra señala lúdicamente la importancia del *rasa* y del *guṇa* al hacer un juego de palabras con ambos conceptos con un valor distributivo: *rase rase* (रसे रसे) y *guṇe guṇe* (गुणे गुणे), una muestra más del dominio pedagógico-poético de Kṣemendra.

पठेत्समस्तान्किल कालिदासकृतप्रबन्धानितिहासदर्शी ।
काव्याधिवासप्रथमोद्गमस्य रक्षेत्पुरस्तार्तिकगन्धमुग्रम् ॥१९॥

[Ahora el segundo tipo de alumno:]

[41] Ambos conceptos (*rasa* y *guṇa*) los he explicado ampliamente en el primer capítulo, en el apartado *1. 3. Aspectos literarios*.

19. Él, en verdad, manteniendo la mirada en la historia, debería estudiar todos los trabajos literarios hechos por Kālidāsa. En primer lugar, debería conservar el nacimiento del perfume fragante de la poesía antes que el acre olor de la lógica.

La primera recomendación que Kṣemendra proporciona al segundo tipo de estudiante, es decir, a aquel estudiante que mediante un trabajo constante puede convertirse en poeta, es estudiar historia. La palabra sánscrita que utiliza nuestro poeta es *itihāsa*. La palabra *itihāsa* es un sustantivo masculino que significa "leyenda, mito, historia mitológica, literatura épica" (Pujol 2019, 175). Por lo tanto, Kṣemendra realmente exhorta a este tipo de estudiante a estudiar literatura *kāvya*. No hay que olvidar que, según la crítica literaria, el *kāvya* se divide en tres categorías según su composición: a) los textos canónicos (*āgama*), 2) la tradición o historia (*itihāsa*) y 3) los tratados según varios temas (*śāstra*). Los textos canónicos (*āgama*) comprenden los *Vedas*, el *Tipiṭaka* budista, los *Brāhmaṇa* y la literatura canónica śaiva y vaiṣṇava[42]. Por otro lado, la tradición o historia (*itihāsa*) incluye principalmente la literatura épica: el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa*, así como los *purāṇa*[43]. Finalmente, los tratados técnicos (*śāstra*) en general son aquellos que incluyen comentarios a los textos de cualquier tipo (Rentería 2021, 96-97).

Por otro lado, conviene mencionar, aunque sea de manera breve, que históricamente se ha señalado que India no tiene Historia, es decir, India es un pueblo que posee solamente prehistoria. Hay dos factores principales que se asumen para asegurar esto. En primer lugar, se ha aceptado que "el pasado sólo es historia si disponemos de documentos escritos. Todo lo que cae antes de la escritura es denigrado de prehistoria o de ambigua protohistoria" (Pániker 2005, 203). En segundo lugar, desde Hegel[44] se ha admitido que sin Estado no hay historia (Pániker 2005, 203). Con respecto del primer punto, "el pasado sólo es historia si

[42] Véase el capítulo sobre Cultos religiosos (pág. 34), donde ahondo en los cultos śaiva y vaiṣṇava.
[43] Véase la nota 3, donde especifico qué son los *purāṇa*. Asimismo, véase el capítulo sobre Cultos religiosos (pág. 34), donde detallo los 18 *purāṇa* existentes.
[44] Hegel en su obra *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (136-137) menciona la idea que los pueblos sin Estado no tienen Historia, sino prehistoria: "Lo único propio y digno de la consideración filosófica es recoger la historia allí donde la racionalidad empieza a aparecer en la existencia terrestre… donde existe un Estado… Los pueblos pueden lograr sin Estado un importante desarrollo, en ciertas direcciones. Esta *prehistoria* cae empero fuera de nuestro fin… [Porque] el Estado es… el que por vez primera da un contenido, que no sólo es apropiado a la prosa de la historia, sino que la engendra" (Pániker 2005, 204).

disponemos de documentos escritos", me parece que es un argumento insostenible, dado que, los enfrentamientos dinásticos y cambios administrativos, las diferentes incursiones y las disputas políticas en India destruyeron documentos físicos importantes. Además, también debe tomarse en cuenta que muchos manuscritos en India se perdieron debido a factores climáticos (Ghosh 2007, 216). Con respecto del segundo argumento, es importante señalar que hay diferencias entre el concepto de *itihāsa* y el concepto científico de historia. Conviene señalar las palabras de Bhattacharya:

> "El concepto indio temprano de *itihāsa* difería de la idea moderna de historia en muchos aspectos. Pueden observarse algunas de las principales diferencias. En la percepción india primitiva no existía una distinción clara entre mitos, leyendas heroicas y hagiografía. *Itihāsa* a menudo mezclaba elementos de los tres… En la historia no hay lugar para lo sobrenatural, lo milagroso o lo trascendental. *Itihāsa*, por otro lado, dio a lo trascendental y lo milagroso un lugar importante en sus preocupaciones" (Bhattacharya 2016, 174).

Asimismo, es ingenuo pretender leer el *itihāsa* de manera literal, más bien, debe reflexionarse en las enseñanzas éticas y morales que contiene. En consecuencia, me parece bastante oportuno referir lo que dice Coomaraswamy:

> "Los elementos 'milagrosos' de la literatura épica no son en modo alguno glorificaciones y realce 'poéticos' de los acontecimientos humanos, sino formulaciones metafísicas y las partes más esenciales de la historia, que sólo él puede decir que ha 'entendido'. Quien se restringe a los niveles literales y más bajos de referencia está descuidando la mayor parte de los contenidos de los textos." (Coomaraswamy 1937, 212).

Así pues, Kṣemendra al aconsejar al segundo tipo de estudiante que estudie el *itihāsa*, está pensando en términos de literatura *kāvya*, dada la importancia literaria que ya en ese momento poseía el *Mahābhārata*, el *Rāmāyaṇa* y los *purāṇa*, aunque también nuestro poeta tiene en mente las enseñanzas éticas y morales de dichas obras.

Con respecto a la recomendación de estudiar los trabajos literarios hechos por Kālidāsa, me parece oportuno señalar brevemente quién fue Kālidāsa y por qué Kṣemendra aconseja estudiar sus obras. La vida y obra de Kālidāsa es aún un tema discutible, debido a la problemática que existe en torno a la figura de histórica de dicho poeta, por lo tanto, los datos que señalo son aproximaciones de diferentes especialistas que han estudiado la vida y obra de Kālidasa.

En primer lugar, se cree que Kālidāsa nace en algún lugar de Malva y habita la ciudad de Ujjayinī, en lo que actualmente es el estado de Madhya Pradesh. Su actividad literaria puede fecharse probablemente entre el siglo IV a. C y el siglo V d. C. Asimismo, los especialistas consideran que Kālidāsa florece bajo el reinado de los Gupta[45], ya sea bajo Candragupta II (357-413 d. C.), Kumaragupta (413-455 d. C.), o bien, Skandagupta (455-480 d. C). Asimismo, Kālidāsa pertenece a la clase de los brahmanes y es devoto del dios Śiva. De igual forma, se dice que Kālidāsa es un gran conocedor del territorio de India, dado que, en sus obras detalla magistralmente sus descripciones geográficas y sociales, virtud que lo convierte sin duda en un poeta fiable en la descripción cultural, social y geográfica de su tiempo (Rentería 2020, 29-31). Con respecto de sus obras, las que destacan indudablemente son sus obras dramáticas y poéticas[46]:

a) *Abhijñānaśakuntalā* ("El reconocimiento de Śakuntalā"): una obra dramática que se divide en siete actos. El drama aborda el amor y el matrimonio del rey Duṣyanta con la bella Śakuntalā.
b) *Meghadūta* ("La nube mensajera"): un poema lírico de ciento once versos que aborda el tópico de "el amor en la separación". El poema detalla el mensaje de un *yakṣa* a su esposa, cuyo portador del mensaje es una nube.
c) *Ṛtusaṃhāra* ("El ciclo de las estaciones"): un poema erótico que describe el amor y sus placeres según las seis estaciones del año indias.

[45] De hecho, en la historia de India, del año 300 d. C al 600 d. C. se le conoce como "la época de oro de la India" o "periodo Gupta", este último nombre se debe a los gobernantes que detentaron el poder durante este tiempo. Asimismo, este calificativo se debe a la trascendencia y contribución literaria, cultural, social y humanista indias mediante la instrumentalización de la lengua sánscrita (Rentería 2020, 27).
[46] Para revisar las demás obras de Kālidāsa, así como ahondar en las obras que presento en este comentario, véase el trabajo de Rentería (2020, 33-35).

d) *Śṛṅgāratilaka* ("El ornamento del erotismo"): un poema en donde hay un lamento debido a la dureza de corazón de la amada.

e) *Ghaṭakarpara* ("El cántaro roto"): un poema que, contrario al *Meghadūta*, presenta la nostalgia de una mujer por su marido, en virtud de que éste se encuentre lejos. Nuevamente el mensajero es una nube (Rentería 2020, 34-35).

Por otro lado, no debe perderse de vista que Kṣemendra le ha recomendado al primer tipo de estudiante que preste atención en los versos *gāthā* y en la poesía prácrita. Kālidāsa es uno de los primeros poetas que utiliza el māhārāṣṭrī en sus obras para ejemplificar los diálogos pronunciados por distintos personajes (Rentería 2021, 16). Asimismo, la influencia del *Gāhāsattasaī* en la obra de Kālidāsa es innegable[47], por lo tanto, la recomendación del estudio de las obras de Kālidāsa por parte de Kṣemendra tiene una función doble: el segundo tipo de estudiante debe instruirse tanto en la literatura *kāvya* como en la literatura prácrita. Finalmente, Kṣemendra reitera que ni un lógico ni un gramático deben ser el preceptor de este segundo tipo de estudiante porque obstaculizan el florecimiento de la poesía. Un consejo que nuestro poeta también le brindó al primer tipo de estudiante[48].

महाकवेः काव्यनवक्रियायै तदेकचित्तः परिचारकः स्यात्।
पदे च पादे च पदावशेषसम्पूरणेच्छां मुहुराददीत ॥२०॥

20. Él debería ser ayudante de un gran poeta en el momento de la creación de nueva poesía, coincidiendo con él. Él debería tener el deseo constantemente de llenar los huecos en las palabras en el pie métrico y en los hemistiquios.

Kṣemendra recomienda al segundo tipo de estudiante una comunicación constante con un *mahākavi* (un poeta excelso). Resulta interesante el rol que nuestro poeta establece entre el estudiante y el profesor. El primer consejo que Kṣemendra le brinda a este segundo tipo de estudiante no es que fomente una relación profesor-estudiante, en donde el profesor sea quien decida autoritariamente qué se considera poesía y qué no. Más bien, nuestro poeta le ha

[47] Para corroborar la influencia del *Gāhāsattasaī* en la obra de Kālidāsa, véase la obra de Rentería (2021, 37, 40, 220, 221, 317, 332, 334, 380, 388, 404). En estas páginas, Armando Rentería señala puntualmente la influencia del *Gāhāsattasaī* en distintas obras de Kālidāsa.

[48] Véase el verso 15.

recomendado a este segundo tipo de alumno que estudie primeramente historia y los trabajos literarios hechos por Kālidāsa, a fin de adquirir los conocimientos necesarios que le permitan coincidir intelectualmente con el profesor. Esta idea de Kṣemendra converge nuevamente con un fundamento constructivista que enfatiza el rol del docente y la naturaleza interpersonal de la enseñanza-aprendizaje en relación con la función mediadora del docente y la intervención educativa. Frida Díaz Barriga y Gerardo Hernández señalan lo siguiente:

> "Para afrontar los retos del siglo XXI, 'la educación debe estar dirigida a promover capacidades y competencias y no sólo conocimientos cerrados o técnicas programadas' (Pozo y Monereo 1999, 11). Esto implica que el desarrollo de la capacidad de aprender a aprender se sitúa en el centro de todo proyecto educativo y que el foco de los procesos educativos debe cambiar en la dirección de formar personas que gestionen sus propios aprendizajes, adopten una autonomía creciente y disponga de herramientas intelectuales que le permitan un aprendizaje continuo a lo largo de la vida" (Díaz y Hernández 2010, 3).

En la pedagogía constructivista contemporánea, el aprender a aprender es un fundamento, dado que, "esto implica que lo relevante del aprendizaje es poder 'transformar lo que se sabe' y no únicamente poder 'decir lo que se sabe' como en el caso de la educación centrada en adquisición de saberes declarativos inmutables y fragmentados" (Díaz y Hernández 2010, 3). Y al igual que en la educación constructivista, Kṣemendra considera que el estudiante al adquirir conocimiento (es decir, tras aprender a aprender), debe ejercerlo de forma ética, responsable y solidaria y en aras de la resolución de los problemas que aquejan a su comunidad. En suma, el estudiante al adquirir conocimiento no copia ni el conocimiento ni su realidad circundante, sino que es capaz de construir una serie de representaciones de su realidad que le permitan entenderla y mejorarla (Hernández 2014, 15).

अभ्यासहेतोः पदसन्निवेशैर्वाक्यार्थशून्यैर्विदधीत वृत्तम्।
श्लोकं परावृत्तिपदैः पुराणं यथास्थितार्थं परिपुरयेच्च ॥२१॥

21. A través de la práctica, él debería componer versos colocando conjuntamente las palabras, aunque éstas no signifiquen nada. Él también debería completar el hueco de un verso ya compuesto, manteniendo el mismo significado.

Finalmente, Kṣemendra termina la lista de consejos del segundo tipo de estudiante enfatizando la esencia de su método: la importancia de la práctica para la adquisición de conocimiento (poesía, en el caso del segundo tipo de estudiante). La palabra que traduzco como "práctica" es el sustantivo sánscrito *abhyāsa*. Este sustantivo también puede traducirse como "ejercicio", "costumbre", "hábito" (Pujol 2019, 89); sin embargo, el significado que el sustantivo *abhyāsa* toma en un contexto yóguico resulta más ilustrativo. En el yoga, *abhyāsa* significa "el esfuerzo o la determinación necesarios para conseguir que la mente, que naturalmente tiende hacia los objetos de los sentidos, se convierta en una mente contemplativa que fluya plácidamente" [*Yoga-sudhā-ākara* 1. 12] (Pujol 2019, 89). Así pues, Kṣemendra subraya que el segundo tipo de estudiante para convertirse en poeta debe trabajar constante ardua y constantemente en el aspecto técnico (entiéndase poético). Y el trabajo arduo y constante que debe realizar es llenar los huecos en las palabras en el pie métrico y en los hemistiquios, componer versos colocando conjuntamente las palabras, aunque no signifiquen nada y completar el hueco de un verso ya compuesto, manteniendo el mismo significado. En otras palabras, Kṣemendra recomienda estudiar su propio método, es decir, instruirse con el *Kavikaṇṭhābharaṇa*. Hay que recordar que en el verso 5 del *Kavikaṇṭhābharaṇa*, Kṣemendra ha mencionado que los sabios deben reflexionar en esta obra, dotada del correcto uso de las declinaciones y conjunciones, llena de méritos, revestida con palabras dispuestas elegantemente y adornada con pies métricos y sílabas melodiosas[49].

यस्तु प्रकृत्याश्मसमान एव कष्टेन वा व्याकरणेन नष्टः।
तर्केण दग्धो ऽनलधूमिना वा ऽप्यविद्धकर्णः सुकविप्रबन्धैः ॥२२॥
न तस्य वक्तृत्वसमुद्भवः स्याच्छिक्षाविशेषैरपि सुप्रयुक्तैः ।

[49] El consejo que Kṣemendra ofrece a los poetas en ciernes se asemeja a las recomendaciones que Borges sugiere también a los que intentan ser poetas. Borges subraya que los poetas jóvenes tienden a empezar a escribir poesía con el verso más difícil: el verso libre. Para Borges, antes de utilizar el verso libre, es necesario empezar por las formas clásicas del verso y sólo después ensayar posibles innovaciones. La explicación que proporciona el autor argentino es que, si alguien escribe poesía con alguna forma clásica del verso, entonces de antemano ya tiene algo, en consecuencia, el lector puede anticipar la forma; en cambio, si un poeta joven escribe en verso libre, todo depende íntimamente de él (Borges 2016, 73-75).

न गर्दभो गायति शिक्षितो ऽपि संदर्शिते पश्यति नार्कमन्धः ॥२३॥

[El tercer tipo de estudiante]

22-23. No habría un origen de la elocuencia de aquel quien por su naturaleza es semejante a una roca o que esté corrompido por una gramática rigurosa o bien, esté consumido por el humeante fuego de la lógica o cuyos oídos jamás han sido perforados por las composiciones de excelsos poetas, aunque él reciba instrucciones bien empleadas. Aunque el burro esté bien instruido no canta; aunque el sol nazca el ciego jamás lo ve.

En este verso, Kṣemendra habla sobre el tercer tipo de estudiante, es decir, aquel estudiante que difícilmente puede convertirse en poeta. El principal obstáculo estriba en que dicho estudiante ha interiorizado las enseñanzas de un lógico y de un gramático; además, ha prescindido de la instrucción de un *mahākavi* (un poeta excelso); en consecuencia, este estudiante ha obstaculizado el florecimiento de la poesía. Aunque aparentemente este tercer tipo de estudiante no tiene la posibilidad de convertirse en poeta, en el siguiente verso Kṣemendra proporciona la clave pedagógica para que incluso este estudiante adquiera las habilidades poéticas: el esfuerzo. La palabra en sánscrito que traduzco como esfuerzo es *yatna*. La palabra *yatna* es un sustantivo que significa "esfuerzo, determinación, diligencia", pero también "actividad, trabajo, intento" (Pujol 2019, 833). Nuevamente, la idea pedagógica de Kṣemendra converge con una propuesta didáctica y pedagógica contemporánea que en esencia aplican el mismo método: el error como oportunidad del aprendizaje.

En primer lugar, es importante recordar que, según los principios constructivistas, el estudiante ocupa el papel central en la enseñanza-aprendizaje, mientras que el docente funge solamente como un guía que le muestra los múltiples caminos que los estudiantes pueden tomar. Dicho esto, ahora referiré brevemente qué es la estrategia didáctica "el error como oportunidad del aprendizaje".

Antes de ahondar en la práctica didáctica-pedagógica basada en los principios del error como una oportunidad de aprendizaje, señalaré dos prejuicios derivados del error que se observan en el aula. En primer lugar, debemos considerar que el error en el aprendizaje es tan añejo como la enseñanza misma (Astolfi 2004, 7). Así, en la vida cotidiana cometemos

constantemente errores. Los deportes que practican los jóvenes, por ejemplo, son considerados como un desafío, una oportunidad de superación y una circunstancia en la que pueden equivocarse, sin que esto sea motivo de frustración, aflicción o estrés (Astolfi 2004, 7). En este punto, la propuesta pedagógica de Kṣemendra se vincula estrechamente con la práctica basada en los principios del error como una oportunidad de aprendizaje, dado que, ambas tienen como eje fundamental tanto al estudiante como la práctica perseverante. Ahora bien, pensemos en el ámbito escolar. El error para los estudiantes es sinónimo de angustia y estrés. Ningún estudiante quiere cometer errores en el aula, dado que, los docentes olvidan ocasionalmente recordar a los estudiantes que "la ignorancia es el punto de partida de la sabiduría, que equivocarse no es un pecado, sino que forma parte del proceso de conocer. El error es un momento de búsqueda del saber. Es justamente la equivocación la que nos permite aprender" (Freire 2017, *El grito manso*, 65). Entonces, cabe preguntarnos: ¿Por qué la percepción cambia de un ámbito a otro? ¿Por qué un alumno puede equivocarse en la vida cotidiana, pero en el medio escolar el error significa fracaso? Si notamos bien, el error producido surge forzosamente de un intento (recordemos que Kṣemendra emplea el sustantivo *yatna* que significa "intento"), aunque sea fallido, por parte del estudiante. Si intentamos responder las preguntas previas, una primera respuesta es que el estudiante relaciona una calificación con su capacidad cognitiva; por tal motivo, el estudiante asume los resultados como consecuencias de distintas variables que escapan de su control, tales como la "mala suerte", "los ejercicios inútiles" que deja el profesor, o el encono del docente en contra de su persona (Astolfi 2004, 7; Guerrero, Castillo, Chamorro e Isaza de Gil 2013, 367). En consecuencia, dicho estudiante relaciona los errores con factores externos y se siente víctima de las circunstancias, lo cual provoca el peor escenario para el estudiante: la nula autorreflexión. Una segunda respuesta, en mi opinión, podría ser que, en el espacio académico actual, la medición del conocimiento es el fin mismo, sin que éste permita una exploración y valoración continúa del estudiante, en otras palabras, la meta de la educación se reduce a llegar a cierto grado de conocimiento, cuando en principio éste no debería verse como una meta sino como un medio para liberarse de la ignorancia; de modo que, al hacerle creer al estudiante que su grado de aprendizaje se refleja en la nota obtenida, provoca que el estudiante que obtiene una nota alta ignore las palabras del profesor, mientras que el

estudiante que recibe una nota baja se sienta demasiado frustrados para escuchar las palabras del docente.

Después de señalar dos prejuicios derivados del error que se observan en el aula, me parece oportuno presentar unas de las propuestas de la estrategia didáctica del error como oportunidad del aprendizaje, la cual ha adquirido paulatinamente un papel fundamental en las prácticas didácticas-pedagógicas: otorgarle un estatus positivo al error y quitarle el estatus punitivo (Astolfi 2004, 13). Asimismo, cabe mencionar que esta estrategia no pretende estimular el error, sino erradicarlo; no obstante, para superar el error, primero debe admitirse, incluso provocarse, bajo la consideración del "error creativo" (Astolfi 2004, 25-25); es decir, el docente debe considerar los errores didácticos que el estudiante comete como una oportunidad para explorar nuevos caminos en la enseñanza-aprendizaje. Así pues, con este breve cambio de paradigma del estatus del error, la práctica educativa puede mirar otros derroteros. Finalmente, esta propuesta pedagógica contemporánea clasifica el error. La clasificación de la práctica didáctica-pedagógica del error como una oportunidad de aprendizaje se divide en dos categorías. La primera comprende aquellos errores que provienen de algún aprendizaje incompleto o impreciso de algún concepto, y se divide a su vez en tres: errores por seleccionar procedimientos equivocados, errores por procesar equivocadamente la información involucrada en la realización de alguna tarea y errores por no seguir las instrucciones. La segunda categoría son los errores que provienen de una comprensión equivocada de un aspecto nuclear del concepto o procedimiento (Guerrero, Castillo, Chamorro e Isaza de Gil 2013, 366). Ante tales escollos, ¿cuál es la reacción del profesor? En primer lugar, el docente para evitar entrar en apuros e "impedir" que los alumnos yerren, propende a facilitar los ejercicios y trabajos dejados en clase. En consecuencia, prefiere que el alumno automáticamente, bajo la ley del mínimo esfuerzo, copie las actividades, sugiriendo a la vez que el estudiante es incapaz de razonar y enfrentarse con ejercicios que merecen una mayor reflexión (Guerrero, Castillo, Chamorro e Isaza de Gil 2013, 364). En segundo lugar, existe un afán por parte del docente de corregir las notas, los ejercicios o los trabajos de los estudiantes, tradicionalmente con color rojo. Dicha práctica que parece casi un reflejo pavloviano (Astolfi 2004, 10-12) ha demostrado que, en términos didácticos de utilidad, es ineficaz, debido a que el alumno pocas veces (o incluso nunca) se

interesa por los comentarios o señalamientos del docente, por la simple razón que junto a las "correcciones" aparece siempre una calificación, ya sea positiva o negativa. Como mencioné en líneas anteriores, los docentes son los artífices de hacer creer al estudiante que la calificación es la meta del conocimiento, por lo tanto, el alumno se porta indiferente al observar una nota en su trabajo. En tercer lugar, nos encontramos que los errores del estudiante provocan que los docentes duden de su capacidad intelectual y didáctica. La falsa idea (científica-positivista) que el error es enemigo del genio y de las virtudes del ser humano (Guerrero, Castillo, Chamorro e Isaza de Gil 2013, 363), a su vez ha producido otra falsa idea que determina que el docente, en su papel de sabio y erudito, no puede cometer errores, y por consiguiente, es imposible que éste le transmita errores al estudiante. En cuarto y último lugar, el docente en reiteradas ocasiones evita el temario propuesto para cada curso, con el argumento que el contenido de los temas es inadecuado para el nivel del estudiante. Así, el docente evita usar la creatividad intelectual, y elude, sobre todo, el reto que los errores creativos pueden representar en los temas propuestos para el curso[50].

En el capítulo 2. 2. del presente trabajo, *Kṣemendra como preceptor*, en el apartado *La educación como catalizador moral*, mencioné que Kṣemendra se esfuerza por remediar la descomposición del tejido social de Cachemira desde la reflexión de su papel como preceptor, a fin de generar una transformación social para la construcción de una sociedad menos mezquina y más solidaria. La finalidad de la educación contemporánea es la misma. La estrategia didáctica-pedagógica del error como oportunidad del aprendizaje podría favorecer esta meta común. Al menos en los esfuerzo de Ignacio Guerrero, Edwin Castillo, Héctor Chamorro y Gloria Isaza de Gil:

> "Esta es una experiencia de directivos, docentes y estudiantes de básica secundaria y universitaria quienes poseen múltiples miradas sobre el error en la práctica evaluativa

[50] La estrategia didáctica-pedagógica del error como oportunidad del aprendizaje está irrumpiendo fuertemente en la educación contemporánea. Lo que presento en mi comentario es simplemente un resumen. Rescato las ideas que considero útiles con base en mi experiencia como docente y que guardan relación con la idea pedagógica de Kṣemendra; no obstante, esta estrategia contiene más elementos didácticos-pedagógicos dignos de analizar detalladamente. Por ejemplo, Jean Pierre Astolfi en su libro *El "error", un medio para enseñar* dedica un capítulo entero a la tipología de los errores (2004, 49-83). Me parece importante que la estrategia didáctica-pedagógica del error como oportunidad del aprendizaje se conozca y, sobre todo, se implemente en la educación actual.

y *como* ésta a su vez podrá generar una transformación social en la construcción de un mundo posible, convencidos a su vez de que se aprende, puesto que se corrige constantemente el curso al navegar por la vida y no siempre con buen viento y buena mar, pero con la seguridad de que algún día se habrá de arribar a ese puerto en el cual se llega gracias al afecto de los docentes por sus estudiantes, por su misión y por la construcción de una mejor humanidad" (Guerrero, Castillo, Chamorro e Isaza de Gil 2013, 362).

इति ततसुकृतानां प्राक्तनानां विपाके भवति शुभमतीनां मन्त्रसिद्धं कवित्वम् ।
तदनु पुरुषयत्नैधर्मितामभ्युदेति स्फुरति जडधियां श्रीशारदा साधनेन ॥२४॥

24. Como recompensa de las buenas acciones hechas anteriormente, la gloria de Sarasvatī se manifiesta en el arte poética, bien ejecutado en los pensamientos propicios; así también prospera debido a los esfuerzos de los hombres inteligentes y se muestra por medio de su dominio ante los necios.

Kṣemendra menciona que el estudiante para adquirir las habilidades poéticas, además del *yatna* (esfuerzo humano), necesita un favor divino. Para lograr dicho favor divino requiere solamente recitar un mantra en honor de Sarasvatī: "Oṁ Aiṁ Klīṁ Sauṁ Oṁ Sarasvatyai namaḥ" (Sūryakānta 1945, 53). La idea de que una divinidad favorece a un devoto era común en la Antigüedad. Por ejemplo, Kālidāsa sin duda es un personaje histórico (como lo señalé en comentarios anteriores), pero al mismo tiempo, en virtud de esta idea, es también un personaje mitológico. El nombre mismo de Kālidāsa significa "El sirviente de la diosa Kālī" [51]. Como bien menciona Armando Rentería:

[51] El nombre Kālidāsa está compuesto por dos sustantivos, *dāsa*, que significa "esclavo, sirviente" (Pujol 2019, 453) y Kālī, nombre de una diosa del panteón hindú, "representada como una mujer negra, desgreñada, de aspecto terrible, de pechos fláccidos y secos, que lleva una guirnalda de cabezas cortadas, chorreantes de sangre… representa los aspectos más terribles de la energía femenina y es una destructora implacable de demonios, pero al mismo tiempo es adorada por sus devotos como la madre amorosa del universo; la cólera de Kālī es temida por todos los dioses y es famoso su baile apocalíptico sobre el cadáver de Śiva, su propio esposo; su culto exige muy a menudo sacrificios sangrientos" (Pujol 2019, 280).

"A partir de su nombre se desprende la idea de que era una persona iletrada, que gracias al favor de la diosa Kālī y a las penitencias tan severas que realizó, de pronto, la diosa lo dotó con el don de la palabra y de la poesía" (Rentería 2020, 29).

Asimismo, la idea de la palabra como un don divino converge con en el pensamiento de Paulo Freire. El pedagogo brasileño refiere sobre la alfabetización: "La alfabetización… es toda la pedagogía: aprender a leer es aprender a decir su palabra. Y la palabra humana imita a la palabra divina: es creadora" (Freire 2015, Pedagogía del oprimido, 26). Para Kṣemendra la poesía es divina porque crea el mundo; para Paulo Freire la alfabetización es divina porque recrea el mundo; sin embargo, tanto la creación como la recreación se instrumentalizan en virtud de la palabra. Además, no debe olvidarse que una de las enseñanzas de la poesía sánscrita, según la tradición literaria, es que, por gracia de la divinidad, la buena voluntad al final triunfa siempre a pesar de caprichos que la fortuna haya impuesto (Lienhard 1984, 161).

इति श्रीव्यासदासापराख्यक्षेमेन्द्रकृते कविकण्ठभरणे कवित्वप्राप्तिः प्रथमः सन्धिः ।

Aquí termina el primer libro que habla sobre el arte poético y su adquisición compuesto por Kṣemendra conocido por el nombre de Vyāsadāsa.

द्वितीयः सन्धिः

Segundo capítulo

छायोपजीवी पदकोपजीवी पादोपजीवी सकलोपजीवी ।
भवेदथ प्राप्तकवित्वजीवी स्वोन्मेषतो वा भुवनोपजीव्यः ॥१॥

1. Mientras el poeta compone su propia poesía o llega a encontrar su inspiración en el mundo poético, él debería vivir bajo la tutela de otro [poeta], vivir inmerso en las palabras, estar sumergido en los hemistiquios, vivir enteramente para componer y estar absorto en el arte poético.

En el segundo capítulo, Kṣemendra recomienda una serie de cien consejos, en teoría, a los estudiantes del segundo tipo, pero en mi opinión, incluye a los tres tipos de estudiantes, dado

que, como señalé, los tres tienen la capacidad de convertirse en poetas, si atienden las sugerencias previas de Kṣemendra.

Estos primeros consejos en el fondo contienen una misma idea: el poeta en ciernes aprende poesía haciendo poesía. Tal idea pedagógica coincide nuevamente con el pensamiento de Paulo Freire: "Estudiar es, realmente, un trabajo difícil. Exige de quien lo hace una postura crítica, sistemática. Exige una disciplina intelectual que no se adquiere sino practicándola" (Freire 2019, *La importancia de leer y el proceso de liberación*, 48.). Asimismo, el pedagogo brasileño, como he señalado a lo largo de la tesis, enfatiza que el estudiante es sujeto de su propia formación: "Tenemos la responsabilidad [los docentes], no de intentar amoldar a los alumnos, sino de desafiarlos en el sentido de que ellos participen como sujetos de su propia formación" (Freire 2017, *El grito manso*, 51). El consejo de Kṣemendra de vivir bajo la tutela de un maestro es con el fin de que el poeta en ciernes aprenda conjuntamente[52]. Lo mismo sucede en la educación contemporánea. El docente debe ser consciente en saber que enseñar no significa transferirle sus conocimientos al educando, sino que, enseñar es posibilitar al estudiante la capacidad de promover su curiosidad para volverla más crítica a fin de que el estudiante produzca su propio conocimiento en colaboración del docente. En otras palabras, el docente no es un transmisor de conocimiento, sino un impulsor de los medios necesarios para que el estudiante construya su propio conocimiento y se apropie de su realidad (Freire 2017, *El grito manso*, 54). Asimismo, el consejo de nuestro poeta de vivir inmerso en las palabras, estar sumergido en los hemistiquios, vivir enteramente para componer y estar absorto en el arte poético también nos recuerda el pensamiento de Freire:

> "La educación es permanente en razón, por un lado, de la finitud del ser humano, y por el otro de la conciencia que éste tiene de su finitud. Pero además por el hecho de que a lo largo de la historia ha incorporado a su naturaleza la noción de 'no sólo *saber que vivía sino saber que sabía*', y así saber que podía saber más. La educación y la formación permanente se fundan en eso" (Freire 2017, *Política y educación*, 23).

[52] Véase el comentario que hice sobre esta idea que aparece en el libro primero del *Kavikaṇṭhābharaṇa* (20).

La educación que no tiene al estudiante (ser humano) como sujeto sino como objeto es una educación "domesticadora[53]" o "bancaria", dado que, no intenta liberarlo, ni forjarle una conciencia propia ni promover su curiosidad para que produzca su propio conocimiento:

> "Las prácticas antagónicas que reflejan esas formas de percibir a los analfabetos son, por un lado, las que suelo llamar 'domesticadoras', y por el otro, la libertadora… La primera, como práctica 'domesticadora', no importa que los educadores tengan conciencia de ello o no, tiene como connotación central la dimensión manipuladora en las relaciones entre educadores y educandos, en que obviamente los segundos son los objetos pasivos de la acción de los primeros. De ese modo, los alfabetizandos, como seres pasivos, deben ser 'llenados' por las palabras de los educadores, en lugar de ser invitados a participar creativamente en el proceso de su aprendizaje" (Freire 2019, *La importancia de leer y el proceso de liberación*, 70).

व्रतं सारस्वतो यागः पूर्वं विघ्नेशपूजनम् ।
विवेकशक्तिरभ्यासः सन्धानं प्रौढिरश्रमः ॥२॥

2. Él debería ser devoto de Sarasvatī y antes realizar un sacrificio en honor a Gaṇeśa; él debería poseer discernimiento y estar interesado en la investigación; asimismo, debería tener madurez [intelectual] y esforzarse en todo momento.

[53] La etimología del verbo *domesticar* resulta esclarecedora para comprender el pensamiento pedagógico de Paulo Freire. El verbo latino *dŏmo* aparece en la obra *pro Marcello* de Cicerón, un discurso pronunciado por él mismo en el año 46 a. C. Esta obra intentó ser un encomio de Cicerón dirigido a la figura de Julio César, quien para ese momento ejercía el poder absoluto en Roma. Sin embargo, el discurso fue más bien una diatriba velada en contra de César. A continuación, reproduzco la cita latina en donde aparece el verbo, a fin de comprender plenamente su significado original: ***domuisti*** *gentis immanitate barbaras, multitudine innumerabilis, locis infinitas, omni copiarum genere abundantis: ea tamen vicisti quae et naturam et condicionem ut vinci possent habebant. Marcell.* 8. La traducción que propongo es la siguiente: *Tú* ***sometiste*** *a pueblos extranjeros de enorme ferocidad, con gran cantidad de gente, incalculables en extensión y abundantes en todo tipo de recursos; sin embargo, venciste a los pueblos que tenían la naturaleza y la condición de poder ser vencidos*. El diccionario latino *Lewis and Short*, uno de los diccionarios de mayor autoridad, define el verbo *dŏmo* como *someter, aniquilar, vencer, conquistar*; no obstante, el significado denota una idea más específica que lo propuesto por el diccionario. La idea central del pasaje se resume como sigue: Cicerón le expresa a César que él ha derrotado absolutamente a todos sus enemigos, sin importar su fuerza militar, ni el número personas ni sus recursos económicos. El sentido, empero, no se limita llanamente a una derrota militar, sino a un sometimiento pleno que comprende el sentido de hacer que una nación adopte el pensamiento del conquistador. En otras palabras, el significado de la frase de Cicerón se refiere a que el pensamiento de un conquistador es sinónimo de (re)educar al pueblo sometido, al imponerle las ideas del educador.

Kṣemendra reitera nuevamente que a fin de que se manifieste el arte poético, es necesario ser devoto de la diosa Sarasvatī[54]. Esto refuerza mi argumento de que los cien consejos de Kṣemendra están dirigidos a los tres tipos de estudiantes.

Por otro lado, nuestro poeta también aconseja realizar un sacrificio en honor a Gaṇeśa. Existen varias versiones sobre el origen del dios Gaṇeśa, el dios con cabeza de elefante. Óscar Pujol refiere lo siguiente:

> "Fue creado por Pārvatī a partir de la bolita que formó al frotarse la piel de todo el cuerpo con pasta de sándalo; Gaṇeśa nació, pues, sin la intervención de un varón y con la figura de un chico normal, sin cabeza de elefante; su tarea era vigilar la casa de su madre y en cierta ocasión, siguiendo las órdenes de Pārvatī, que se estaba bañando, le negó la entrada al mismo Śiva, quien enojado, le envió sus *gaṇa*, pero Gaṇeśa los derrotó a todos, hasta que Śiva decidió intervenir directamente y le cortó la cabeza; para mitigar el enojo de Pārvatī, Śiva le restituyó la cabeza con la del primer animal que encontró: un elefante" (Pujol 2019, 325).

El sustantivo Gaṇeśa está compuesto a su vez por dos sustantivos, *gaṇa*, m. "nombre genérico de las deidades que aparecen en grupos: *āditya*, *viśvedevās*, *vasu*, *rudra*, etc.; esta denominación se aplica especialmente a un conjunto de deidades y espíritus inferiores, a menudos con formas extrañas o terribles, que están al servicio de Śiva" (Pujol 2019, 324). Según uno de los mitos, Gaṇeśa derrotó justo a estos *gaṇa*. El otro sustantivo que conforma el nombre de Gaṇeśa es *īśa*, m. "Señor, Amo, Dios" (Pujol 2019, 181). En consecuencia, Gaṇeśa significa etimológicamente "El Señor de los *gaṇa*". Sin embargo, Kṣemendra en este verso no emplea propiamente el nombre de Gaṇeśa, sino el de *Vighnavināśin*[55], "el destructor de obstáculos". Este nombre se registra en la *upaniṣad* llamada *Gaṇapatyatharvaśīrṣopaniṣat*, "La *Upaniṣad* 'Cabeza de Atharvan' dedicada a Gaṇapati", texto cuya datación puede fecharse aproximadamente a finales del siglo XVI (Cañas, Fernández y Hernández 2016, 450). En el verso 1 de esta *Upaniṣad* se lee "Sólo tú eres el

[54] Véase el verso 2 del libro I, donde señalé la importancia que tiene la diosa Sarasvatī para Kṣemendra.
[55] El compuesto *Vighnavināśin* está formado por el sustantivo *vighna*, m. "obstáculo, impedimento, estorbo, dificultad, problema" (Pujol 2019, 933) y el adjetivo *vināśin*, "destructor" (Pujol 2019, 949).

único destructor". Asimismo, en el verso 10 también podemos leer: "Que los saludos sean para ti…, el destructor de obstáculos, el hijo de Śiva, el dador de dones de gloriosa forma". Ahora bien, aunque en la "*Upaniṣad* 'Cabeza de Atharvan' dedicada a Gaṇapati" leemos el atributo *Vighnavināśin*, es importante subrayar que existe una fuente sánscrita más antigua, en donde aparece el dios Gaṇeśa bajo el nombre de Gaṇapati, "el soberano de todas las categorías", y que funciona como epíteto del dios Bṛhaspati o Brahmaṇaspati (Cañas, Fernández y Hernández 2016, 450). En el *Ṛgveda* aparece esta referencia (II, 23, 1), donde se lee lo siguiente:

> "Te invocamos a ti Brahmaṇaspati, al señor de los grupos, al sabio más preeminente entre los sabios poetas, al que más excede en abundante escucha, al soberano principal de las palabras sabias. Que él escuchando [nuestra alabanza] venga a nosotros con sus protecciones y se siente en la sede [sacrificial]."

En este verso, podemos observar que se invoca a Gaṇeśa como el dios que "preside la composición poética con base en la capacidad de ordenar métricamente el poder de escucha que soporta la revelación" (Cañas, Fernández y Hernández 2016, 450). Asimismo, el sustantivo *brahman* aquí significa "la palabra sabia", la cual se manifiesta tangiblemente en los mantras que reúnen la inspiración de los videntes compuesta rítmica y métricamente. Por otro lado, parece que este verso significa que los *gaṇa* o "grupos" sobre los que preside la divinidad "son las cadenas silábicas en distintos patrones numéricos que reúnen en un máximo de contacto las series vocálico-consonánticas combinadas eufónicamente a detalle" (Cañas, Fernández y Hernández 2016, 451). Por ello, Gaṇapati preside las agrupaciones que forman sucesivamente sílabas, pies, hemistiquios, versos, himnos y ciclos, en consecuencia, presida la apertura para entender de su significado en cada nivel de agrupación (Cañas, Fernández y Hernández 2016, 451). Así pues, debe invocarse a Gaṇeśa cada vez que se emprende cualquier trabajo, dado que, surgirán inevitablemente obstáculos (Daniélou 1991, 294); no obstante, el *Vighnavināśin* también debe invocarse al emprender la ardua labor del aprendizaje de la poesía.

वृत्तपूरणमुद्योगः पाठः परकृतस्य च ।
काव्याङ्गविद्या धिगमः समस्यापरिपूरणम् ॥३॥

3. Él debería ser hábil para componer todos los versos y debería realizar la lectura de otros poetas; también él debería aprender a conocer las partes de la composición de la poesía [*kāvya*] y saber completar en su totalidad las partes de un verso.

En el verso 21 del libro I, Kṣemendra ya expuso el argumento que los poeta en ciernes deben componer todo tipo de versos, que deben aprender a conocer las partes de la composición poética, así como que deben saber completar en su totalidad las partes de un verso. Con respecto de que el poeta en ciernes debe realizar la lectura de otros poetas, nuestro poeta ya lo mencionó en el verso 19 del libro I. Hay que recordar que, en este ejemplo, Kṣemendra habló sobre el poeta Kālidāsa. (Véanse los comentarios que realicé en ambos versos).

सहवासः कविवरैर्महाकाव्यार्थचर्वणम् ।
आर्यत्वं सुजनैर्मैत्री सौमनस्य सुवेषता ॥४॥

4. Él debería vivir en compañía de excelsos poetas y deleitarse con los significados de la poesía de arte mayor (*mahākāvya*); asimismo, él debería poseer un carácter noble, cultivar la amistad de buenas personas, ser alegre y vestir elegantemente.

Kṣemendra sugiere que el poeta en ciernes se deleite con la poesía *mahākāvya*. La palabra *mahākāvya* está compuesta por el adjetivo, *mahat* "grande, extenso, amplio, vasto, enorme" (Pujol 2019, 792) y el sustantivo, *kāvya*, n. "poesía, poema" (Pujol 2019, 281). Por lo tanto, una posible definición etimológica para *mahākāvya* podría ser "gran poema"; sin embargo, dicha definición etimológica no permite comprender lo que los estudiosos de la literatura sánscrita entendían, y entienden actualmente, por *mahākāvya*. Como bien señala Lienhard:

> "El punto de partida para cualquier discusión sobre poesía métrica en sánscrito y prácrito debe ser su división en las dos categorías reconocidas por los *kavis* indios y los críticos literarios más antiguos: la poesía de forma menor, *laghukāvya*, y la poesía de forma mayor, *mahākāvya*" (Lienhard 1984, 65).

Así pues, dos categorías existen claramente, las cuales comprenden la poesía sánscrita y prácrita: la poesía de forma menor, *laghukāvya*, y la poesía de forma mayor, *mahākāvya*. Sin embargo, conviene mencionar que algunos *kavi* indios y críticos literarios antiguos han usado otros nombres para referirse al *laghukāvya* y al *mahākāvya*. Bhāmaha en su obra

Kāvyālaṃkāra (I, 30) y Vāmana en su trabajo *Kāvyālaṃkārasūtravṛtti* (I, 3, 27) se refieren a estas dos formas de poesía como *nibaddha*, "poesía cohesiva", que podría equiparse al *mahākāvya*, y *anibaddha*, "poesía no cohesiva", que sería el *laghukāvya* (Lienhard 1984, 66). Ahora bien, es importante enfatizar que *laghukāvya* y *mahākāvya* aunque son dos categorías diferentes, dicha diferencia no debe entenderse en términos antonímicos, por lo que, a continuación refiero brevemente cuáles son las características del *laghukāvya* y del *mahākāvya*.

En primer lugar, la poesía *mahākāvya* se caracteriza porque sus poemas son largos en extensión y pueden escribirse en una variedad de métricas diferentes, en prosa literaria, o bien, en una combinación de ambas. Sin embargo, la extensión no es la característica principal del *mahākāvya*, sino la forma en que están construidos: la poesía *mahākāvya* se divide invariablemente en capítulos, llamados *sargabandha*, que suelen oscilar entre cinco y veinte, aunque no se establece ningún límite. Asimismo, existe otra división: la poesía *mahākāvya* que mezcla prosa y verso se denomina *campū*, mientras que la poesía escrita en una prosa más pesada se subdivide a su vez en dos categorías: *kathā* (historia ficticia) y *ākhyāyikā* (historia real) (Lienhard 1984, 159). Asimismo, los poetas que escribe *mahākāvya* no se interesan en los detalles de la trama como en el cuidado y el sentimiento (*rasa*) que vierten en sus poemas, de manera que, los méritos que buscan son la belleza estética, la riqueza de expresión y la elegancia de ejecución. Incluso, ciertas descripciones resultaron más favorecidas (Lienhard 1984, 161). Daṇḍin constata esto en su obra *Kāvyādarśa* (I, 16-17), en donde este poeta refiere que las descripciones mejor logradas son la de una ciudad, la de un mar, la de una montaña, la de una estación, la de una salida del sol o de la luna, la de un parque, la de los juegos en el agua, la de una juerga, la de un primer florecimiento del amor (*pūrvarāga*), la del amor en la unión (*saṁbhoga*) y del amor en la separación (*vipralaṁbha*), la de una boda, la de un nacimiento de un príncipe, la de un consejo del rey hacia sus súbditos, la del envío de un mensaje, la de una batalla y la de las descripciones de los éxitos logrados por un héroe. Finalmente, es importante señalar que todo *sarga* del *mahākāvya* está escrito en el mismo metro, salvo las últimas estrofas. Si nos atenemos a la raíz verbal del sustantivo *sarga*, entenderemos claramente las características expuestas hasta ahora del *mahākāvya*. El sustantivo *sarga* deriva de la raíz verbal *sṛj*, que significa "crear,

manifestar, engendrar" (Pujol 2019, 1239), por lo tanto, el significado auténtico de *sarga*, los capítulos que conforman el *mahākāvya*, es el de "creación" (Lienhard 1984, 162), es decir, el *mahākāvya* es una creación en todo el sentido de la palabra, con todo lo que ello implica.

Por otro lado, la poesía *laghukāvya* se caracteriza por sus poemas cortos en extensión. La unidad métrica en la que se basa el *laghukāvya* es la estrofa. Asimismo, podemos enumerar una clasificación, según el número de estrofas (Lienhard 1984, 66):

a) *muktaka* - poema de una sola estrofa
b) *yugmaka* (también *yugma*, *yugala* o *yugalaka*) - poema de dos estrofas
c) *sandānitaka* (o *viśeṣaka*) - poema de tres estrofas
d) *kapālaka* - poema de cuatro estrofas
e) *kulaka* - poema de cinco a quince estrofas
f) *saṃghāta* - serie de estrofas
g) *kośa* (o *koṣa*) - colección de estrofas
h) *khaṇḍakavya* - poesía corta

Finalmente, es necesario subrayar que los versos muktaka y *yugmaka* se construyen sobre el principio de una oración. Asimismo, el verso *yugmaka* se vincula estrechamente tanto con la sintaxis como con el contenido, una de las características de la poesía *laghukāvya* (Lienhard 1984, 66).

Con respecto de los consejos, que el estudiante debería poseer un carácter noble y cultivar la amistad de buenas personas, no debe olvidarse que Kṣemendra fundamenta su teoría pedagógica en principios morales y éticos, por lo tanto, el estudiante no sólo debe adquirir aprendizajes literarios, sino también virtudes morales y éticas. Cabe recordar que Kṣemendra sugiere estos mismos consejos en el *Cārucaryā*. Respecto de que el estudiante debería poseer un carácter noble, encontramos dos referencias: en el verso 24, nuestro poeta dice que debe mantenerse la mente sin odio y delicada como una bella flor, y en el verso 27, Kṣemendra menciona que no debe permitirse que las buenas cualidades conduzcan a un mal comportamiento, con lo cual se da pie al egoísmo; mientras que, respecto de que el estudiante debería cultivar la amistad de buenas personas, en el verso 15, nuestro poeta escribe que se debe juntar con buenas personas y abandonar las malas compañías.

नाटकाभिनयप्रेक्षा शृङ्गारालिङ्गिता मतिः ।
कवीनां सम्भवे दानं गीतेनात्माधिवासनम् ॥५॥

5. Él debería poseer una mente que abrace el sentimiento del arte amatorio [el género del amor] y presenciar la representación teatral. Él mismo debería consagrarse a la música y ser caritativo en la reunión de los poetas.

Kṣemendra al referirse al arte amatorio (*śṛṅgāra*) y a la representación teatral (*nāṭaka*) alude a dos tradiciones importantes dentro de la literatura sánscrita: la literatura que aborda el amor en la unión (*saṁbhoga*) y el amor en la separación (*vipralaṁbha*) y el *Nāṭyaśāstra*. Aunque en el fondo, la literatura que desarrolla el amor en la unión (*saṁbhoga*) y el amor en la separación (*vipralaṁbha*) toma el tema del *Nāṭyaśāstra* de Bharata (*Nāṭyaśāstra* VI. 45).

En primer lugar, con respecto del arte amatorio, encontramos que Rudraṭa en su obra *Kāvyālaṃkāra* (XII, 5-6) y Mammaṭa en su Kāvyāprakaśa (IV, 1) refieren que en la literatura se desarrolla el tema del amor en la unión (*saṁbhoga*) y el amor en la separación (*vipralaṁbha*). Ahora bien, el amor en la unión (*saṁbhoga*), por un lado, puede definirse de la siguiente manera:

> "Es el lado placentero del sentimiento, en el cual parece que los amantes están llenos de intoxicación, gozo, deseo y contemplación. Para ellos, el periodo del amor en la unión puede semejar un sueño. En este estado, experimentan el correr del tiempo, que no es un obstáculo sino una espera. Durante el lapso de la unión, los amantes tienen el control de ellos mismos por completo; experimentan una suerte de éxtasis, olvidándose de sí mismos logrando una realización personal. Se produce, mediante la realización con el ser amado, lo que define al amor en la unión. Desde el punto de vista de la crítica literaria india, el amor en la unión comienza con los intercambios de las miradas, después depende del diálogo y culmina con el contacto mutuo" (Rentería 2021, 45).

Mientras que, el amor en la separación (*vipralaṁbha*), por otro lado, puede entenderse de la siguiente manera:

> "Esta condición se entiende a partir del amor en la unión porque, una vez que se ha disfrutado de la comunión con la pareja, la separación produce sufrimiento y dolor en los amantes. Para los teóricos indios, sin el sufrimiento de la separación, el amor tiene una vida muy corta, pierde su fuerza y su gracia; su existencia no se fundamenta en nada, porque el verdadero amor llega realmente cuando los amantes se separan. Cada ser humano padece los sentimientos arrebatados de la separación de manera distinta… Dentro del amor en la separación hay muchas emociones y sentimientos que desempeñan un papel importante en la lírica y que hacen que el amor se convierta en pena, terror, angustia, desesperación, sufrimiento, melancolía, celos; todos síntomas del amor en la separación, pues dan el color y provocan el misterio del placer en cada verso de la lírica. El secreto de la grandeza de la separación radica en la naturaleza de cada ser humano; en otras palabras, la naturaleza humana no deriva de los placeres y pasiones del amor en la unión, pues de lo contrario no habría sufrimiento en la separación, ya que, para las poetisas y los poetas, el verdadero amor radica en los sentimientos envueltos en el amor en la separación. La presencia del amor en la separación es muy lógica, porque, a medida que se produce la separación, el amor se intensifica… al distanciarse, los amantes sienten el vacío de su corazón; se ven forzados a entrar en un estado de soledad; se convierten en testigos del abandono de su mundo; comienzan a reconocer y a entender el sufrimiento de los otros seres separados, y, finalmente, se iluminan a sí mismos con el delicado *pathos* del mundo. Los amantes sienten el sufrimiento de la separación en diferentes y variados aspectos de su vida. Esta angustia va cambiado su sentir haciéndola cada vez más suave, lastimera e incluso afable" (Rentería 2021, 48-49).

Asimismo, conviene subrayar que la palabra *śṛṅgāra* hace referencia a un tipo de *rasa*. Según Bharata[56], para que el *rasa* surja, un estado emocional básico (*sthāyibhāva*) debe combinarse con los determinantes (*vibhāva*), los consecuentes (*anubhāva*) y los estados mentales transitorios (*vyabhicāribhāva*). El *śṛṅgāra* es el *rasa* de lo erótico, el cual surge del estado emocional básico del amor (*rati*).

[56] Véase el capítulo sobre Aspectos literarios, específicamente la sección que le dedico a Bharata.

En segundo lugar, con respecto de la representación teatral (*nāṭaka*), Kṣemendra se refiere sin lugar a duda a la importancia que tiene el *Nāṭyaśāstra* dentro de la tradición literaria sánscrita, de ahí la necesidad del poeta en ciernes de conocerlo. El *Nāṭyaśāstra* es el tratado canónico sobre dramaturgia sánscrita compuesto aproximadamente entre los siglos II-IV d. C. (Figueroa 2014, 156). La recomendación que hace Kṣemendra de conocer el *Nāṭyaśāstra* posee una relevancia pedagógica, dado que, tanto el *Nāṭyaśāstra* como el *Kavikaṇṭhābharaṇa* tienen como finalidad la tarea didáctica de educar a la gente con valores éticos y morales, y en el proceso de enseñanza, las herramientas para lograr este objetivo son herramientas lúdicas; en un sentido contemporáneo, las herramientas para la enseñanza-aprendizaje son también estrategias pedagógicas lúdicas. Además, la afinidad pedagógica del *Nāṭyaśāstra* converge con la postura social-pedagógica de nuestro poeta: el teatro es para todos. En el *Nāṭyaśāstra* (I, 13-15) podemos leer esta aseveración:

> "[Brahmā]: 'Puesto que, entre las mujeres, las clases bajas y demás [grupos excluidos], no está permitido escuchar los Vedas, crearé un nuevo Veda, un quinto Veda, al que todos puedan prestar oídos. [Un quinto Veda] que se apegue a la tradición, que tenga sentido, que enaltezca e ilustre [a la gente], que sea integral y sirva como una guía para todas las acciones futuras. Doy forma, pues, al quinto Veda, el Veda llamado Teatro, el cual contiene leyendas, se nutre de la riqueza de todas las ciencias y pone en escena todas las artes'." (Figueroa 2014, 163).

Así como Kṣemendra en su papel de preceptor, cuya finalidad pedagógica era moralizar a la sociedad de su época, el *Nāṭyaśāstra*, como señalé anteriormente, busca educar a la gente. Esto lo encontramos en el *Nāṭyaśāstra* (I, 106-107):

> "[Antes bien,] el teatro busca emular los estados de ánimo de los tres mundos en su conjunto. A veces moral, otras diversión; a veces ambición, otras desinterés; a veces humor, otras conflicto; a veces pasión, otras muerte" (Figueroa 2014, 177).

Así pues, Kṣemendra aconseja que el poeta en ciernes debe conocer su tradición literaria, y particularmente, aquella tradición que posea una finalidad didáctica y que esté al alcance de todos.

लोकाचारपरिज्ञानं विविक्ताख्यायिकारसः।
इतिहासानुसरणं चारुचित्रनिरीक्षणम् ॥६॥

6. Él debería poseer un conocimiento completo del comportamiento cívico de las personas, así como aprender a saborear la narrativa de breve extensión; él debería ser un estudioso de la historia y debería apreciar la belleza de la pintura.

Resulta interesante subrayar el énfasis que Kṣemendra le otorga a la parte ético-moral de su pensamiento pedagógico. En los versos anteriores y en los siguientes, notaremos que nuestro poeta constantemente señala que es importante conocer el comportamiento cívico de las personas. No hay que olvidar que las obras de Kṣemendra, principalmente las sátiras y los poemas didácticos, poseen una finalidad moralizante.

Con respecto de que el estudiante debería ser un estudioso de la historia, véase el capítulo del *Kavikaṇṭhābharaṇa* que trata esta tema (I, 19), donde realicé mi comentario sobre qué es la historia (*itihāsa*).

Finalmente, en relación con el consejo de nuestro poeta que señala que el estudiante debería apreciar la belleza de la pintura, se debe probablemente a la influencia que la pintura tuvo siempre en la formación humanista de Kṣemendra. En su obra *Aucityavicāracarcā* (2), nuestro poeta refiere que su padre Prakāśendra realizó varias pinturas de Devā. Asimismo, cuando Kṣemendra abraza la religión budista, visita los templos y monasterios budistas, que se encontraban en distintas partes de la región. Entonces queda impresionado al mirar las pinturas, grabadas en las paredes de dichos templos y monasterios, que representaban la historia de la vida de Buda. No obstante, se angustia al ver las condiciones precarias en las que se encontraban dichas pinturas, lo cual le generó un temor al imaginar que estas pinturas podrían fácilmente quedar enterradas en el olvido, entonces decide inmortalizar dichas pinturas en los versos del *Bodhisattvāvadānakalpalatā*, el trabajo de nuestro poeta que narra la historia del Buda a través de la retahíla de sus vidas (Chakraborty 1991, 7). En otras palabras, la pintura es una fuente de inspiración para su escritura poética.

शिल्पिनां कौशलप्रेक्षा वीरयुद्धावलोकनम् ।
शोकप्रलापश्रवणं श्मशानारण्यदर्शनम् ॥७॥

7. Él debería prestar fina atención en la técnica de los artistas y observar la lucha de los héroes. Asimismo, él debería contemplar la pena y el dolor y visitar los bosques y los campos crematorios.

Cuando Kṣemendra aconseja que el poeta en ciernes debe observar la lucha de los héroes, se refiere a que dicho poeta debe conocer el género épico, es decir, debe poseer conocimientos del *Mahābhārata* y del *Rāmāyaṇa*[57], los dos poemas épicos sánscritos por antonomasia, dado que, en sánscrito Kṣemendra utiliza el compuesto *vīrayuddha* (lucha de los héroes). Las dos palabras que conforman este compuesto son el sustantivo *vīra*, m. "héroe, gran guerrero" (Pujol 2019, 996) y el sustantivo *yuddha*, n. "guerra, batalla, lucha" (Pujol 2019, 842). Conviene subrayar que el sustantivo sánscrito *vīra*, se relaciona etimológicamente con el sustantivo latino *vir*[58] y el sustantivo griego *ἀνήρ*[59], los cuales comparten el mismo significado que el sustantivo sánscrito: "héroe, guerrero". Asimismo, tales sustantivos identifican a los protagonistas de sus respectivos poemas épicos. Por ejemplo, en la *Ilíada* a Aquiles se le identifica con el sustantivo *ἀνήρ*; en la *Odisea*, es Odiseo a quien se le evoca con el sustantivo *ἀνήρ*; mientras que, en la *Eneida*, el sustantivo *vir* se utiliza para referirse a Eneas; por otro lado, en el *Mahābhārata*, para referirse a los pāṇḍavas y los kauravas se utiliza el sustantivo *vīra*; finalmente, en el *Rāmāyaṇa*, Rāma es el *vīra* por antonomasia.

Por otro lado, respecto del consejo de Kṣemendra de que el estudiante debería contemplar la pena y el dolor, hay que recordar que en el *Nāṭyaśāstra* (VII, 104-123) ya se había desarrollado la idea de que el teatro exige experimentar placer y dolor para concebirlo; en un paralelismo con el teatro, la sensibilidad poética necesita de la experiencia del placer y del dolor: solamente cuando el hombre ha experimentado dolor y placer, es capaz de componer poesía. Asimismo, conviene recordar que el "surgimiento de la poesía", según el

[57] En la actualidad, el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa* pueden considerarse obras universales, dada la influencia que han tenido en la literatura universal, de modo que, me parece oportuno sugerir solamente una referencia para aquellos que estén interesados en conocer con mayor detalle el contenido de sendos poemas épicos. Para leer un resumen completo del contenido del *Mahābhārata*, (Mylius 2015, 83-110; para leer un resumen completo del contenido del *Rāmāyaṇa*. (Mylius 2015, 110- 119).

[58] El diccionario *Lewis and Short* (pág. 1994) refiere que el sustantivo *vir*, m. se relaciona con el sánscrito, *vira*, "héroe", y significa "un hombre, un hombre de coraje, de principios o de honor, uno que merece el nombre de un hombre".

[59] En el diccionario *Liddell and Scott* (pág. 138) menciona que el sustantivo *ἀνήρ*, m. en Homero, significa principalmente "príncipe, líder".

Rāmāyaṇa (I, 2, 1-40), acaece cuando Vālmīki contemplando una pareja de pájaros krauñca, observa que un cazador malicioso mata el macho de la pareja[60]. En suma, el poeta en ciernes debe aprender a experimentar el dolor propio y ajeno.

व्रतिनां पर्यपासा च नीडायतनसेवनम् ।
मधुरविमशनं धातुसाम्यमशोकता ॥८॥

8. Él debería rendir homenaje a aquellos quienes observan los votos y observan las residencias, los santuarios y los nidos. También él debería alimentarse con cosas dulces y fáciles de digerir y libres de pena, así como tener equilibrados los humores.

Los consejos de Kṣemendra para el poeta en ciernes no se limitan a la excelencia académica o moral, sino también estos exhortan a un cuidado físico y mental. En este verso encontramos que nuestro poeta hace referencia a la "teoría de los humores". La Teoría de los humores se encuentra principalmente en dos fuentes médicas antiguas. La primera es el *Caraka-saṃhitā* ("Compendio de Caraka"), compuesta aproximadamente en torno al siglo II a. C. (aunque algunos teóricos refieren que puede rastrearse hasta el siglo VIII a. C.) (Arnau 2013, 419); la segunda, el *Aṣṭāṅgahṛdaya* ("La esencia de la ciencia óctuple" o "La ciencia de la medicina") de Vāgbhaṭa, compuesta aproximadamente a inicios del siglo VII d. C. (Arnau 2013, 420). Por un lado, el *Caraka-saṃhitā* posee 120 capítulos y está escrita en verso y en prosa. La enciclopedia está constituida en ocho secciones que intentan contener las diferentes especialidades médicas: 1. *Sūtra* (reglas generales). 2. *Nidāna* (etiología y diagnosis). 3. *Vimāna* (principios que gobiernan el cuerpo humano). 4. *Śārīra* (principios que gobiernan el nacimiento y la muerte). 5. *Indriya* (prognosis y síntomas). 6. *Cikitsā* (tratamientos y terapias). 7. *Kalpa* (farmacopea) y 8. *Siddhi* (conclusiones) (Arnau 2013, 418). Por otro lado, el *Aṣṭāṅgahṛdaya* se compone por ocho especialidades. A diferencia del *Caraka-saṃhitā*, el *Aṣṭāṅgahṛdaya* se identifica a sí misma como una síntesis ni muy sucinta ni muy elaborada de los principales tratados médicos antiguos (Arnau 2013, 420).

Ahora bien, respecto de la teoría de los humores (*doṣa*), conviene señalar que, aunque las diferentes enciclopedias difieren en el análisis de la constitución y en la determinación de

[60] Véase mi comentario del verso 4, donde hablo sobre el surgimiento de la poesía de acuerdo con el *Rāmāyaṇa*.

las funciones de los humores, al menos todas y cada una coinciden en enumerar tres humores básicos: aire (*vāta*), bilis (*pitta*) y flema (*kapha*). Asimismo, estas enciclopedias concuerdan en que los humores (*doṣa*), "fluyen a través del cuerpo impregnando completamente el organismo y que su naturaleza ambivalente los capacita tanto para el mantenimiento de la vida como para su destrucción" (*Aṣṭāṅgahṛdaya* 11; citando en Arnau 2013, 421-422). En consecuencia, la mezcla apropiada de los humores garantiza la salud, mientras que un desequilibrio de los humores causa las enfermedades. Además, en la teoría de los humores (*doṣa*) existe una relación entre lo macrocósmico, es decir, los cinco elementos físicos constituyentes del ambiente: espacio, aire, fuego, agua y tierra, y lo microcósmico: los humores (*vāyu*, *pitta* y *kapha*)[61] (Arnau 2013, 425). Así pues, *vāyu* o *vāta* (aire) es el responsable del movimiento que produce en el cuerpo y en la mente, ya sea el movimiento de un órgano, de un alimento o de un recuerdo. El segundo humor, *pitta* (bilis), se encarga de las transformaciones que suceden en el cuerpo, como la digestión de la comida, pero también es el responsable de digerir las experiencias sensibles, afectivas e intelectuales. El tercer humor, *kapha* o *śleṣman* (flema o mucosidad) es el encargado de controlar la estabilidad, la lubricación y el equilibrio del organismo, a fin de evitar los excesos de los dos humores anteriores (Arnau 2013, 425). Por lo tanto, "los tres humores son obviamente complementarios y la vida orgánica no podría entenderse sin su actividad dinámica, metabólica y estabilizadora" (Arnau 2013, 426). Además de lo explicado anteriormente, Vāgbhaṭa desarrolla con mayor detalle la teoría de los humores (*doṣa*). El *Aṣṭāṅgahṛdaya* de Vāgbhaṭa dedica el primer capítulo a "la ciencia de los humores". Para Vāgbhaṭa, los componentes del cuerpo humano son tres fundamentalmente: los humores (*doṣa*), los tejidos corporales (*dhātu*) y los deshechos (*mala*). El primer humor (*doṣa*), *vāyu* o *vāta* (aire), en su estado natural favorece el mantenimiento de la energía física, de la respiración y de las necesidades naturales del cuerpo, además de causar el movimiento de los tejidos corporales y la agudeza de la percepción. El segundo humor (*doṣa*), *pitta* (bilis o cólera), ayuda a la digestión, al calor corporal y a la visión, así como a desarrollar un buen aspecto, la memoria,

[61] Desde la perspectiva de India, la persona es considerada como un microcosmos, en consecuencia, todo lo que forma parte del cosmos tiene su homólogo dentro de las personas (*Caraka Saṃhitā* 4. 5. 2-5; citando en Arnau 2013, 425).

la inteligencia, el coraje y la flexibilidad El tercer humor (*doṣa*), *kapha* (flema o mucosidad), es el responsable de la firmeza, de la lubricación, de la cohesión y de la paciencia del cuerpo. Con respecto de los tejidos corporales (*dhātu*), Vāgbhaṭa refiere que su propósito es nutrir, animar, lubricar, colmar y desarrollar el embrión. Finalmente, respecto de los deshechos (*mala*), tales como el sudor, el excremento y la orina, Vāgbhaṭa señala que su función principal es regular los flujos (Arnau 2013, 432).

Al principio del presente comentario subrayo que este verso exhorta a tener un cuidado físico y mental, dado que, los humores son el factor determinante tanto de la salud como de la enfermedad en relación con la vida cotidiana del ser humano, así como un factor determinante en relación con las experiencias mentales que el paciente pueda tener (Arnau 2013, 422), es decir, la relación microcósmica y macrocósmica.

Finalmente, respecto de lo que Kṣemendra recomienda sobre que el poeta en ciernes debería alimentarse con cosas dulces y fáciles de digerir, también se relaciona con la teoría de los humores. Una de las taxonomías de las sustancias que se encuentra en la literatura médica de India señala que hay tres tipos diferentes: las sustancias que alivian los humores (*śamana*), las sustancias que agravan los humores (*kopanā*) y las sustancias que mantienen el equilibrio de los humores (*svasthahita*). Ya sean en los alimentos o en las medicinas, las sustancias poseen seis diferentes sabores (*rasa*): dulce (*svādu*), ácido (*amla*), salado (*lavana*), amargo (*tikta*), acre o picante (*ūsana*) y astringente (*kasāya*). Así pues, los sabores (*rasa*) son fundamentales para un tratamiento médico. Por ejemplo, el sabor dulce, ácido y salado alivia o disminuye *vāta;* el sabor amargo, picante y astringente disminuye *kapha*; finalmente, el sabor dulce, astringente y amargo reducen *pitta* (Arnau 2013, 424). Además, hay que recordar que Kṣemendra en el *Cārucaryā* (60) refiere que debe evitarse comer gran cantidad de alimentos, ya que, si así se hace, entonces esa persona termina por convertirse en un glotón. En suma, Kṣemendra recomienda que el poeta en ciernes debe mantener preferentemente una dieta balanceada que le permita equilibrar los humores, o en caso de enfermar, recurra al tratamiento adecuado con base en una alimentación que restablezca el equilibrio de los humores.

निशाशेषे प्रबोधश्च प्रतिभा स्मृतिरादरः ।

सुखासनं दिवा शय्या शिशिरोष्णप्रतिक्रिया ॥९॥

9. Él debería despertarse temprano al primer rayo del sol; ser inteligente y mostrar respeto al escuchar [*smṛti*]. Él debería sentarse en una posición cómoda durante el día y evitar el frío y el calor.

Kṣemendra recomienda también en el *Cārucaryā* (2) que un hombre descansado debe levantarse en la hora de Brahma. La hora de Brahma es cerca de las seis y cuarenta y ocho de la mañana (Rentería 2014, 76). Este consejo debe entenderse en dos sentidos. Por un lado, como fórmula de buena fortuna, dado que, la diosa Lakṣmī es la diosa que se levanta temprano cuando los primeros rayos del sol aparecen, y la diosa Lakṣmī es el símbolo de buena fortuna. Por el otro lado, levantarse temprano representa para el poeta en ciernes la posibilidad de distribuir su tiempo de mejor forma, puesto que, las actividades que debe realizar son numerosas.

Ahora bien, con respecto de que el poeta en ciernes debe mostrar respeto al escuchar, Kṣemendra hace referencia a la tradición *smṛti*. Conviene recordar que hay dos tradiciones literarias importantes en la literatura de India antigua: la tradición *śruti* y la tradición *smṛti*[62]. Por un lado, la tradición *śruti* considera que la literatura védica es una revelación de los dioses para beneficio de los seres humanos, es decir, los poetas (*ṛṣis*) de la época védica "escucharon" (*śruti*) los vedas, el alma universal (*brahman*) los inspiró. Por otro lado, la tradición *smṛti* considera que la literatura posterior a los *Vedas* es producto de la mente del ser humano, y se considera una tradición oral principalmente (Mylius 2015, 27). A la tradición *smṛti* pertenecen principalmente los siguientes textos:

a) El *Mahābhārata*
b) El *Rāmāyaṇa*
c) Los *Purāṇa*
d) Los *Tantra*

[62] La palabra *śruti*, como ya lo mencioné anteriormente, deriva de la raíz verbal *śru* que significa "oír, escuchar, dar oídos, aprender" (Pujol 2019, 1078). Mientras que *smṛti* deriva de la raíz verbal *smṛ* que significa "recordar, rememorar, memorizar, aprender de memoria" (Pujol 2019, 1265).

En otras palabras, nuestro poeta enfatiza la importancia de estudiar los textos que pertenecen a la tradición *smṛti*.

Finalmente, respecto de que el estudiante debería evitar el frío y el calor se relaciona con la "teoría de los humores", ya que, tanto el frío como el calor podrían provocar un desequilibrio de los humores y, en consecuencia, producir una enfermedad.

आलोकः पत्रलेख्यादौ गोष्ठीप्रहसनज्ञता ।
प्रेक्षा प्राणिस्वभावानां समुद्राद्रिस्थितक्षिणम् ॥१०॥

10. Él debería mirar cuidadosamente las pinturas en las hojas de lienzo y mostrar inteligencia al hacer reír en una reunión social. También él debería observar a los seres animados y contemplar el mundo fenoménico a través de los océanos y montañas.

En el verso 6 del segundo capítulo escribí un comentario en torno el consejo de Kṣemendra sobre la pintura para que se pueda consultar.

Por otro lado, con respecto del consejo de que el poeta en ciernes debería observar a los seres animados y contemplar el mundo fenoménico a través de los océanos y montañas, en el siguiente verso ofrezco un comentario más detallado sobre la naturaleza y su relación con la poesía.

रवीन्दुताराकलनं सर्वर्तुपरिभावनम् ।
जनसङ्गाभिगमनं देशभाषोपजीवनम् ॥११॥

11. Él debería conocer las causas del movimiento del sol, la luna y las estrellas. Él debería conocer todo sobre el ciclo de las estaciones. Asimismo, él debería visitar las asambleas de las personas y emplear las lenguas vernaculares.

Esta recomendación de Kṣemendra subraya nuevamente la importancia de conocer la literatura *mahākāvya*. La clave para entender dicho consejo es la palabra que nuestro poeta utiliza cuando habla del "ciclo de las estaciones". Kṣemendra utiliza en sánscrito el sustantivo *ṛtu*, m. "estación del año, temporada, época" (Pujol 2019, 230); sin embargo, el sustantivo *ṛtu* adquiere un significado particular en la lírica sánscrita, particularmente en la lírica erótica. El poeta Kālidāsa encumbra la lírica erótica a un nivel inestimable debido a la belleza literaria

vertida en sus composiciones. Así pues, Kālidāsa escribe un poema lírico conocido como el *Ṛtusaṃhāra* o "El ciclo de las estaciones", en el cual describe en ciento cuarenta y cuatro versos en diferentes metros sobre el amor, la pasión y las emociones dentro de las seis estaciones indias del año[63] (Rentería 2020, 41). Desde luego, el *Ṛtusaṃhāra* se considera *mahākāvya* (Rentería 2020, 41). Además, no hay que olvidar que el tópico del amor constituye el núcleo del erotismo, cuyos escenarios centrales son las estaciones del año, la flora y la fauna, los cuales son esenciales para comprender los ámbitos culturales y sociales de India (Rentería 2020, 42). Asimismo, los fenómenos naturales tales como la lluvia, el viento, el frío, el calor, el rocío, las estrellas, el sol y la luna también cumplen un rol fundamental en la construcción poética y en la concepción del amor erótico, dado que, el comportamiento del amor de los seres vivos cambia conforme a las características de las estaciones del año y los fenómenos naturales (Rentería 2020, 55). Finalmente, el imaginario poético de Kālidāsa, vertido en el *Ṛtusaṃhāra*, posee tres rasgos específicos: decorativo, sentimental y lúdico. El rasgo decorativo se aprecia en el lenguaje poético, principalmente en la ornamentación decorativa, es decir, en los *alaṃkāra* (figuras retóricas). El rasgo sentimental, por otro lado, se percibe en la intensificación de los valores emotivos, ya que el poeta transmite sentimientos y emociones, más que hechos o verdades. Por último, el rasgo lúdico se refleja en lenguaje poético, pues el imaginario se utiliza para distraer, divertir y alejar al lector de las ocupaciones y desazones de la vida cotidiana (Rentería 2020, 55-56). En suma, Kṣemendra subraya que es importante conocer las estaciones del año, y todo lo que esto implica, para escribir *kāvya*. Con respecto del consejo de que el estudiante debería

[63] Las seis estaciones del año establecidas en el pensamiento indio y en el orden de aparición del *Ṛtusaṃhāra* de Kālidāsa son las siguientes: *vasanta* (primavera), cuya raíz verbal es *vas* "brillar", por lo tanto, la estación *vasanta* es "la estación brillante". En segundo lugar, tenemos la estación *grīṣma* (estío), que deriva del adjetivo "*grī*" que significa "fuerte, violento", y el sustantivo *samā* "año, estación", por lo que, *grīṣma* es "la estación fuerte". La tercera estación es *śarad* (otoño), cuya relación indoeuropea es probablemente **ḱel-(e)d-*, que posee dos significados opuestos: "frío" y "calor", de modo que, la unión de "frío" y "calor" da origen a "arder"; es decir, en *śarad* hay calor, pero también vientos que refrescan el ambiente. La cuarta estación es *varṣā* (monzón), que deriva de la raíz verbal *vṛṣ* "llover", es decir, la estación de las lluvias (lluvias torrenciales). La quinta estación es *hemanta* (invierno), que deriva de la raíz indoeuropea **ǧhey-*, cuyo grado cero es **ǧhi-*, que significa "frío, nieve". Finalmente, la última y sexta estación es *śiśira* (rocío o deshielo), cuya raíz indoeuropea es **śi-śiH-ra-*, que significa "frío, escarcha, helada"; esta estación se encuentra al final del invierno porque es cuando comienza a derretirse la nieve, lo cual provoca una brisa helada (Rentería 2020, 47-48).

emplear las lenguas vernáculas, ya en el comentario del verso 17 del primer capítulo he referido una explicación larga.

आधानोद्धरणप्रज्ञा कृतसंशोधनं मुहुः ।
अपराधीनता यज्ञसभाविद्यागृहस्थितिः ॥१२॥

12. Él debería poseer juicio y discernimiento y hacer constantemente actos de purificación. También él debería ser independiente y frecuentar las casas de conocimiento y las reuniones para el sacrificio.

Kṣemendra al parecer enfatiza la idea que deben hacerse constantemente actos de purificación. En el *Cārucaryā* (3) menciona que un cuerpo purificado y limpio debe permanecer siempre en un baño puro. Asimismo, en el *Cārucaryā* (8) nuestro poeta señala que el camino de la purificación se obtiene a través de la oración, la oblación y la dedicación que se realizan con honor, virtud y en secreto. La idea de la purificación toma sentido cuando recordamos que el poeta es un ser divino que se encuentra constantemente en comunicación con diversas deidades.

अतृष्णता निजोत्कर्षो परोत्कर्षविमर्शनम् ।
आत्मश्लाघाश्रुतौ लज्जा परश्लाघानुभाषणम् ॥१३॥

13. Él debería estar libre del deseo por el éxito propio y debería celebrar el éxito de otras personas. Asimismo, él debería mostrar modestia al escuchar las alabanzas para sí mismo, así como felicitar a otras personas.

Kṣemendra subraya nuevamente las cualidades éticas y morales que deben posee los poetas en ciernes. La autoalabanza, como nuestro poeta señala en el *Cārucaryā* (27), causa un mal comportamiento y da pie al egoísmo, en consecuencia, resulta mejor estar agradecido cuando se recibe un consejo (*Cārucaryā* 58). Asimismo, cuando el estudiante felicita a otras personas por el éxito obtenido refleja en su persona que es un sabio que valora las cualidades personales de un ser humano (*Cārucaryā* 36).

सदा स्वकाव्यव्याख्यानं वैरयत्सरवर्जनम् ।
परोन्मेषजिगीषा च व्युत्पत्त्यै सर्वशिष्यता ॥१४॥

14. Él debería recitar siempre sus propios poemas y evitar los celos y la envidia. También él debería tener la vocación de hacer florecer a los demás y actuar como estudiante ante todas las personas para poder aprender.

Kṣemendra continúa con los consejos morales. Nuestro poeta ahora subraya la importancia de poseer un carácter tolerante. Este consejo nos recuerda también el *Cārucaryā* (12), en donde Kṣemendra refiere que la envidia es un vicio que origina toda riña, mientras que la tolerancia es el principio de la prosperidad.

Por otro lado, los consejos de tener la vocación de hacer florecer a los demás y actuar como estudiante ante todas las personas para poder aprender converge nuevamente con el pensamiento de Paulo Freire. El pedagogo brasileño enfatiza que el enseñar y el aprender son dos momentos simultáneos y complementarios, "de tal manera que *quien enseña aprende al enseñar, y quien aprende enseña al aprender*" (Freire 2017, *El grito manso*, 47). Además, hay que recordar que esta idea se conecta con otra idea de Freire sobre la educación permanente y el ser humano como un ser inconcluso[64]. En consecuencia, el estudiante debe ser estudiante durante toda su vida, al igual que el enseñando, debe estar siempre en el papel de estudiante. Finalmente, el papel del educador con sus estudiantes es claro: construir conjuntamente un proceso de concienciación, es decir, de liberación de su conciencia a fin de que se integre posteriormente en su realidad social-temporal, como sujeto de su historia y de la historia (Freire 2011, *La educación como práctica de la libertad*, 16); en palabras de Kṣemendra, un profesor con vocación hace florecer a sus estudiantes.

पाठस्यावसरज्ञत्व श्रोतृचित्तानुवर्तनम् ।
इङ्गिताकारवेदित्वमुपादेयनिबन्धनम् ॥१५॥

15. Él debería conocer el momento oportuno para estudiar. También él debería acatar la observación de los oyentes. Asimismo, debería conocer las gesticulaciones y la expresión corporal y debería aprender las cosas importantes.

[64] He ahondado en la idea de la educación permanente y la del ser humano como un ser inconcluso a lo largo de la tesis.

En este verso, hay nuevamente una referencia al Teatro (*Nāṭya*), dado que, la cualidad característica del género dramático es un modo de expresión no verbal, "basado en un rico y complejo despliegue de gesticulaciones y otros recursos visibles (*abhinaya*)" (Figueroa 2014, 172). En el *Nāṭyaśāstra* (I, 121-122), por ejemplo, Bharata refiere lo siguiente respecto a las gesticulaciones y a la expresión corporal:

> "Se le llama Teatro al [Veda] que, por medio de expresiones corporales y otras [técnicas, pone en escena] la naturaleza de este mundo, indisociable de la [experiencia] de alegría y dolor." (Figueroa 2014, 179).

Por otro lado, respecto de que el poeta en ciernes debería aprender las cosas importantes, encontramos que Kṣemendra escribe una idea parecida en el *Cārucaryā* (72): "Hay que esforzarse para adquirir experiencias en las artes que puedan ser útiles durante la adversidad" (Rentería 2014, 127). Desde luego, las artes útiles para un poeta son las artes humanistas.

उपदेशविशेषोक्तिरदीर्घरससङ्गतिः ।
स्वसूक्तप्रेषणं दिक्षु परसूक्तपरिग्रहः ॥१६॥

16. Él debería enseñar distintas expresiones [poéticas] en las reuniones y no debería practicar un solo *rasa* por largo tiempo. Asimismo, él debería mirar sus propios trabajos en todos lados y tomar los de otros.

El consejo de Kṣemendra de que el poeta en ciernes debe evitar practicar un solo *rasa* por largo tiempo debe entenderse, en mi opinión, en dos sentidos. Por un lado, para evitar la comodidad literaria del escritor, dado que, una vez que domina su técnica o su género literario, cae en la tentación de no explorar otros derroteros literarios, o en palabras del propio Kṣemendra, este poeta conformista deja de actuar como un estudiante permanente. Por otro lado, un escritor que domina su técnica o género literario está condenado a escribir indefinidamente la misma obra, es decir, aunque dicho escritor componga ochenta obras, en el fondo, solamente será una obra repetida ochenta veces. Aquí conviene señalar las palabras

que Julio Cortázar refirió en 1980 en la Universidad de Berkeley, a razón de una pregunta que una alumna le hizo[65]:

> "Siempre he tenido una gran desconfianza a seguir por el camino cuando se vuelve fácil. Me acuerdo de que siendo muy joven leí una frase del escritor francés André Gide que quedó para mí como uno de los consejos o de las indicaciones más importantes que un escritor puede darle a otro. Gide dijo: 'No hay que aprovechar nunca del impulso adquirido'. Parece una paradoja, pero la verdad es que cuando se trabaja largo tiempo en una obra y se llega a dominar ese camino y esa técnica, existe la tentación de continuar; es el caso de los escritores, músicos o pintores que una vez que han encontrado una manera se repiten indefinidamente, a veces a lo largo de su vida. Un humorista le reprochó a otro novelista francés, François Mauriac, haber escrito setenta veces la misma novela." (Cortázar 2013, 94-95).

वैदग्ध्यं पटुताभङ्गिर्निः सङ्गैकान्तनिर्वृतिः ।
आशापाशपरित्यागः सन्तोषः सत्त्वशीलता ॥१७॥

17. Él debería tener un ingenio agudo y debería sentirse contento al estar completamente solo. También él debería renunciar a las ataduras de los anhelos y estar plenamente satisfecho, así como poseer un comportamiento sincero y ejemplar.

Resulta interesante que en los versos finales Kṣemendra hable sobre la renuncia de las ataduras que provocan los anhelos, dado que, la liberación (*mokṣa*)[66], según el orden natural prescrito en el hinduismo, es el cuarto y último fin de la vida humana. En mi opinión, esto es propio del estilo literario de nuestro poeta. En el *Cārucaryā*, Kṣemendra ocupa los versos

[65] La pregunta que le fue hecha a Julio Cortázar fue la siguiente: "¿Sigue haciendo una serie de ese estilo o eso sólo fue un cierto tiempo?" (Cortázar 2013, 94). El tema que estaban conversando en aquel momento era el porqué Julio Cortázar había dejado de escribir sobre los Cronopios, los Famas y las Esperanzas.

[66] Aunque Kṣemendra propiamente no utiliza el sustantivo *mokṣa*, sino *parityāga* para hablar de liberación, se entiende que nuestro poeta hace referencia al cuarto fin de la vida humana. Así pues, el concepto liberación *grosso modo* es "el salto final de este tipo de existencia a una realidad eterna. El solo hablar de liberación implica que se considera una esclavitud previa, la esclavitud del mundo del *dharma*, *artha* y *kāma*… *Mokṣa* se refiere a la liberación del ciclo de renacimientos, del océano de Samsara… No hay una sola definición aceptada de lo que es *mokṣa* y diferentes escuelas proponen diferentes ideas: todas coinciden en el lado negativo de la definición: *mokṣa* no está en el mundo del *dharma*, *artha* y *kāma*; *mokṣa* es su negación. Pero en el lado positivo no hay acuerdo, el estado de *mokṣa* es indescriptible: se habla de eternidad, de inmutabilidad, de beatitud, pero no hay coincidencia plena de opiniones" (Lorenzen y Preciado 1996, 97).

para hablar del tema de la liberación. Por ejemplo, en el *Cārucaryā* (89) nuestro poeta escribe que uno debe ser magnánimo con los seres que se encuentran en el *saṃsāra*, así como Buda que se preocupó por la salvación de todos los seres vivos. O en el *Cārucaryā* (96) encontramos que al final de la vida el ser humano debe ser sabio para evitar el renacimiento. O finalmente, en el *Cārucaryā* (98) Kṣemendra recomienda que al final de la vida el ser humano debe vivir haciendo buenas acciones. En suma, este recurso literario de Kṣemendra de hablar en los últimos versos sobre la liberación, con todo lo que ello implica, no deja de ser didáctico.

अयाचकत्वमग्राम्यपदालापः कथास्वपि ।
काव्यक्रियासु निर्बन्धो विश्रान्तिश्चान्तरान्तरा ॥१८॥

18. Él debería escribir versos sofisticados y no vulgares, incluso en la narrativa. También él debería perseverar en la composición de poemas, y de manera regular, tomar un descanso.

En los versos anteriores, he descrito suficiente la idea de Kṣemendra sobre la importancia de que el poeta en ciernes persevere en la composición de poemas y en la creación de versos sofisticados.

नूतनोत्पादने यत्नः साम्यं सर्वसुरस्तुतौ ।
पराक्षेपसहिष्णुत्वं गाम्भीर्यं निर्विकारता ॥१९॥

19. Él debería esforzarse en la creación de nuevos elementos y ser ecuánime en las alabanzas a todos los dioses. También él debería ser tolerante ante la crítica de otras personas, así como poseer un conocimiento profundo y maduro.

Conviene recordar que a lo largo de la vida de nuestro poeta distintos cultos religiosos influyeron en su pensamiento y en su obra literaria: śaivismo, vaiṣṇavismo, budismo y tantrismo[67]. Así pues, la familiaridad con estos cuatro cultos religiosos no sólo contribuyó a la formación pedagógico-cultural de Kṣemendra, sino también a su formación ético-moral (Chakraborty 1991, 7).

[67] Véase el capítulo 1. 2 del presente trabajo, principalmente el subcapítulo sobre Cultos religiosos en Cachemira. Aquí explico *grosso modo* qué es el śaivismo, el vaiṣṇavismo, el budismo y el tantrismo, así como la influencia que dichos cultos religiosos tuvieron en Kṣemendra.

अविकत्थनतादैन्यं परेषां नष्टयोजनम् ।

पराभिप्रायकथनं परसादृश्यभाषणम् ॥२०॥

20. Él debería buscar ecuanimidad entre la humildad y la altivez y debería estimular a otros a terminar sus poemas. Él debería opinar sobre el trabajo de otras personas y decir lo que le conviene a los demás.

Me parece que he escrito lo suficiente sobre la idea de Kṣemendra de que una persona, principalmente, el poeta en ciernes debe tomar el rol de estudiante permanente.

सप्रसादपदन्यासः ससंवादार्थसङ्गतिः ।

निर्विरोधरसव्यक्तिर्युक्तिर्व्यासससमासयोः ॥२१॥

21. Él debería escribir palabras bien dispuestas y llegar a un acuerdo entre el sentido y el contexto. Asimismo, él debería ser estéticamente claro en el análisis y composición de los compuestos [*samāsa*] sin contraponerse.

Los compuestos (*samāsa*) son conjuntos léxicos propios de la lengua sánscrita, los cuales enriquecen la abundancia de pensamiento y la proliferación de la imaginación (Mylius 2015, 93). En estos compuestos el segundo miembro léxico puede ser un sustantivo o un adjetivo, en tanto que el primer miembro puede ser un sustantivo, un adjetivo, un pronombre, un participio, un infinitivo, un numeral, un adverbio y un preverbio (Rentería 2019, 213). El uso de compuestos prolifera después de la literatura védica, es decir, a partir de la poesía épica. Los compuestos en sánscrito se clasifican en cuatro tipos diferentes: *tatpuruṣa* (compuesto dependiente posesivo), *dvandva* (compuesto copulativo), *bahuvrīhi* (compuesto adjetival o atributivo) y *avyayībhāva* (compuesto adverbial) (Rentería 2019, 213). En la construcción del compuesto, se toman los sustantivos o los adjetivos, se colocan juntos de ser necesarios y se aplican las reglas de *saṃdhi*[68] interno o externo. Asimismo, conviene enfatizar que únicamente el último miembro del compuesto se declina[69]. A fin de que el lector del presente trabajo entienda *grosso modo* qué es un compuesto, me parece oportuno escribir un ejemplo de un compuesto. En la literatura épica, por ejemplo, un poeta para describir un "monte" no

[68] Para aquellos que deseen conocer qué es y cómo funcionan los *saṃdhi*, véase Rentería 2019, 51-56.
[69] Refiero nuevamente a Rentería (2019, 213-223), donde se encuentra una explicación detallada junto con numerosos ejemplos de los cuatro tipos de compuestos.

utiliza simplemente la palabra "monte", sino escribe "lleno-de-leones-tigres-elefantes-jabalíes-osos-y-gacelas". Éste es un compuesto. En suma, el poeta en ciernes debe conocer perfectamente los recursos léxicos de la lengua sánscrita.

प्रारब्धकाव्यनिर्वाहः प्रवाहश्चतुरो गिराम् ।
शिक्षाणां शतमित्युक्तं युक्तं प्राप्तगिरः कवेः ॥२२॥

22. Él debería terminar los poemas que ha comenzado y poseer fluidez en el habla. Así se han descrito estos 100 aprendizajes adecuados para quien desee adquirir la elocuencia del poeta.

इति बहुतरशिक्षालक्षणक्षीणदोषे प्रभवति गतनिद्रे प्रातिभे सुप्रभाते ।
कविरविरविलुप्तव्याप्तिभिः सूक्तपादैर्नयति नवनवत्वं भावभावस्वभावम् ॥२३॥

23. Así cuando sus errores se hayan esclarecido después de perseguir estas abundantes enseñanzas, el poeta manifestará su intuición temprano en la mañana, cuando esté libre de sueño. Él revelará su propia naturaleza, a través de sentimientos y emociones, por medio de una poesía fresca, novedosa, bien recitada, omnipresente e inmutable como un sol.

Este verso me permite corroborar que los cien consejos de nuestro poeta son efectivamente para los tres tipos de estudiantes: a) el que puede ser entrenado fácilmente, b) el que debe trabajar duro y, c) el que simplemente no puede ser entrenado. Hay que recordar que el primer tipo de estudiante es el que puede convertirse fácilmente en poeta; el segundo es el que debe trabajar continuamente para convertirse en un poeta; el tercero es aquel que no tiene ninguna posibilidad de llegar a ser poeta, salvo que, dice Kṣemendra, trabaje ardua y constantemente y, sobre todo, apele a la gracia divina. Para el pensamiento pedagógico de Kṣemendra, los errores (*doṣa*) pueden convertirse en virtudes (*guṇa*) si el estudiante atiende puntualmente los consejos de nuestro poeta, y aún más importante: si trabaja constante y arduamente, en otras palabras, si el poeta en ciernes interioriza la idea de convertirse en un estudiante permanente.

इति श्रीव्यासदासापराख्यक्षेमेन्द्रकृते कविकण्ठभरणे द्वितीयः सन्धिः ।

Aquí termina el segundo libro del *Kavikaṇṭhābharaṇa* compuesto por Kṣemendra conocido por el nombre de Vyāsadāsa.

तृतीयः सन्धिः

Tercer capítulo

अथ शिक्षितस्य कवेः सूक्तिचमत्कारमाह –

Ahora hablaré del encanto poético los hermosos versos de un poeta instruido.

En el capítulo tercero, Kṣemendra refiere su teoría sobre el encanto poético. La palabra que utiliza en sánscrito nuestro poeta es *camatkāra*. A continuación, explico brevemente en qué consiste la teoría del encanto poético (*camatkāra*) de Kṣemendra.

सुकविरतिशयार्थी वाक्चमत्कारलोभादभिसरति मनोज्ञे वस्तुशब्दार्थसार्थे ।
भ्रमर इव वसन्ते पुष्पकान्ते वनान्ते नवकुसुमविशेषामोदमास्वादलोलः ॥१॥

1. Un poeta excelso, deseoso de la perfección y libre de la codicia debido al entusiasmo del encanto poético de su palabra, se aproxima al significado encantador de las cosas y de las palabras llenas de sentido, como la abeja en primavera, cuyas flores encantadoras se encuentran en los linderos del bosque, está ansiosa por saborear la fragancia característica de las flores frescas.

En primer lugar, conviene recordar que, en la tradición literaria india, los fines de la poesía se definen de acuerdo con tres valores (*trivarga*): beneficio, placer y virtud. Posteriormente, se añade un valor más, la liberación del alma, y ahora es un sistema de cuatro valores (*caturvarga*) (Chaitanya 1965, 208). Así pues, de estos cuatro valores de la poesía, el deleite es el fin primero y los demás valores se realizan a través de él y en él (Chaitanya 1965, 209).

Por otro lado, la propuesta del encanto poético (*camatkāra*) no es propia de Kṣemendra. Por ejemplo, Rudraṭa en su obra *Kāvyālaṃkāra* (XII, 1) señala que aquellos que poseen una sensibilidad estética, pero rechazan una instrucción teórica equivocan el camino,

dado que, la realización de los cuatro fines del hombre se logra a través de un poema dotado de una emoción deleitosa (*sarasa*). Mammaṭa, a su vez, enfatiza que el deleite es el propósito principal de la poesía y fuente de las demás utilidades (Chaitanya 1965, 209). Asimismo, Bharata señala en el *Nāṭyaśāstra* (I, 11-12) que el drama es un generador de deleite (*vinoda*), una representación que proporciona placer (*krīḍanīyakam*). Finalmente, Bhāmaha en su *Kāvyālaṁkāra* (I, 2) subraya que los cuatro fines de la vida del ser humano, así como la habilidad en las artes prácticas de la vida se obtienen de la experiencia apreciativa de la poesía.

Así, vemos que Kṣemendra, depositario de una vasta y nutrida tradición, enriquece la idea del encanto poético (*camatkāra*) como el fin sumo y último de la poesía. Así pues, para Kṣemendra cualquier composición para ser artística primero debe ser encantadora. El encanto (*camatkāra*) puede fundamentarse en la dicción o la sublimidad del sentido, en el atractivo para el intelecto, en el estado de ánimo emocional o en la búsqueda imaginativa. En suma, el encanto poético (*camatkāra*) debe contener todos elementos poéticos (los cuales he señalado a lo largo del presente trabajo): *alaṁkāra*, *guṇa*, *vṛtti*, *rīti*, *rasa*, *dhvani*, etc. (Giri 1975, 87-88).

Finalmente, Kṣemendra señala que hay diez tipos de encanto poético que un poema debe poseer:

1) *avicārita-ramaṇīya*: que sea encantador sin que sea discernido; es decir, el encanto poético debe estar presente aun cuando el poema no sea discernido. [118 / 855]
2) *vicāryamāṇa-ramaṇīya*: que sea encantador después de que sea discernido; es decir, el encanto poético debe mostrarse aun cuando el poema haya sido discernido. [118 / 855]
3) *samasta-sūkta-vyāpī*: que impregne todo el verso; es decir, el encanto poético debe estar presente en el poema como unidad literaria. [1143/ 1234 / 1026]
4) *sūkta-eka-deśa-dṛśya*: que pueda ser claro en un punto específico del verso; es decir, el encanto poético debe encontrarse en cualquier verso del poema. [1234 / 237 / 471 / 467]

5) *śabda-gata*: que esté presente en las palabras; es decir, el encanto poético debe encontrarse en cada palabra del poema. [1040 / 326]
6) *artha-gata*: que esté presente en el significado; es decir, cada palabra del poema debe tener una razón de estar presente. [102 / 326]
7) *śabdārtha-gata*: que esté presente en el significado de una palabra; es decir, el encanto poético debe encontrarse en la relación que existe entre la palabra y el significado con el eco que transmite dicha palabra. [1042 / 326]
8) *alaṁkāra-gata:* que esté presente en las figuras retóricas; es decir, el encanto poético debe centrarse en la elección correcta de la figura retórica. [326]
9) *rasa-gata*: que esté presente el *rasa*; es decir, el encanto poético debe encontrarse en la elección correcta del *rasa*.
10) *prakhyāta-vṛtti-gata*: que esté presente en la historia de un personaje famoso; es decir, el encanto poético debe localizar en la elección correcta de un personaje famoso. [645 / 1000]

नहि चमत्कारविरहितस्य कवेः कवित्वं काव्यस्य वा काव्यत्वम् ।

Sin encanto poético un poeta no es un poeta ni un poema es un poema.

एकेन केनचिदनघर्मणिप्रभेण काव्यं चमत्कृतिपदेन विना सुवर्नम् ।
निर्दोषलेशमपि रोहति कस्य चित्ते लावण्यहीनमिव यौवनमङ्गनानाम् ॥२॥

2. ¿Cómo un *kāvya*, aunque esté construido con sílabas perfectas, pero con palabras carentes de encanto poético, así como cualquier pieza de oro que carezca de una joya invaluable, o como la juventud de las mujeres que carece de belleza, puede cautivar el corazón de alguien?

Finalmente, Kṣemendra nos recuerda que la necesidad natural del ser humano por perpetuarse eternamente es a través de la calidad perdurable de la poesía. "Los hombres quieren ser inmortalizados a través del canto" (Chaitanya 1965, 208). Tal aspiración ya la encontramos en el *Ṛgveda* (III, 8): "No olvides lo que has dicho, poeta, que los tiempos venideros lo repetirán" (De Mora 2010, 156). En la tradición literaria romana también encontramos este anhelo. Séneca en su epístola LXXIX nos dice: "Habrá nacido para pocos quien tenga en mente sólo a la gente de su generación". No podemos olvidar uno de los poemas latinos más

célebres escrito por Horacio. Me permito citar los primeros cinco versos en latín de su oda III:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum:
non omnis moriar multaque pars mei
uitabit Libitinam
usque ego postera
crescam laude recens[70]

Horacio transmite el anhelo vehemente de inmortalidad. *No moriré del todo*, dice el poeta. Más que una ambición desmedida de gloria y fama, el deseo de inmortalidad "indica un nivel de sensibilidad superior a una existencia completamente cerrada en la órbita de las satisfacciones de aquellas necesidades que el hombre comparte con los animales" (Chaitanya 1965, 209). Kṣemendra, en suma, nos recuerda que un poema, aunque esté urdido con sílabas perfectas, si carece de encanto poético no es más que una pieza de oro carente de una joya invaluable.

इत्युक्त एष सविशेषचमत्कृतीनां सारः प्रकारपरभागविभाव्यामानः ।
कर्पूरवेम इन वाङ्धुगन्धयुक्तेश्चैत्रासवस्य सहकाररसाधिवासः ॥३॥

3. Hasta aquí se ha descrito la esencia de todos los encantos poéticos de las composiciones cuya brillantez se refleja en su correcta división y en su secuencia lógica, como la mezcla de una pequeña cantidad de hojas de alcanfor con la fragancia amielada de las palabras o como la mezcla del jugo fragante de un mango con el vino blanco.

[70] La traducción que propongo es la siguiente: "Erigí un monumento más perenne que el bronce // y más encumbrado que el regio sitio de las pirámides // para que ni la lluvia devoradora, ni el desenfrenado Aquilón // puedan derruirlo; ni aún la incontable // serie de años, ni el tiempo siempre huidizo. // No moriré del todo, y una gran parte de mí // evitará a Libitina; y yo, siempre joven // creceré en la alabanza futura."

इति श्रीव्यासदासापराख्यक्षेमेन्द्रकृते कविकण्ठभरणे चमत्कारकथनं तृतीयः सन्धिः ।

Aquí termina el tercer libro llamado "el encanto de la poesía" en el *kavikaṇṭhābharaṇa* compuesto por Kṣemendra conocido por el nombre de Vyāsadāsa.

चतुर्थः सन्धिः

Cuarto libro

अथ गुणदोषविभागः –

Ahora hablaré sobre el mérito y el demérito.

Kṣemendra no es tampoco el primer pensador que aborda el tema de los méritos y los deméritos. Autores como Daṇḍin, Rudraṭa, Vāmana, Rājaśekhara, Kṣemendra, Hemacandra y Vāgbhaṭa, anteriores a nuestro poeta, trataron el tema directa o indirectamente (Sūryakānta 1954, 43). La originalidad de Kṣemendra radica en que establece sobre una base literaria nueva el tema de los méritos y los deméritos. Los méritos (*guṇa*) y deméritos (*doṣa*) para Kṣemendra los hemos visto a lo largo del capítulo primero y del capítulo segundo; sin embargo, a continuación, resumo los méritos (*guṇa*) y los deméritos (*doṣa*) poéticos que nuestro poeta propone.

Kṣemendra enfatiza *grosso modo* que existen tres méritos y tres deméritos:

Méritos (*guṇa*):

a) *śabda-vaimalya*: Pureza de lenguaje
b) *artha-vaimalya*: Pureza de significado
c) *rasa-vaimalya*: Pureza del *rasa*

Deméritos (*doṣa*):

a) *śabda-kāluṣya*: Impureza de lenguaje
b) *artha-kāluṣya*: Impureza de significado
c) *rasa-kāluṣya*: Impureza del *rasa*

काव्यैकपात्रविलसद्गुणदोषदुग्ध पाथः समूहपृथगुद्धरणे विदग्धाः ।
जानन्ति कर्तुमभियुक्ततया विभागं चन्द्रावदातमतयः कविराजहंसाः ॥१॥

1. Así como los gansos reales saben separar la leche del agua mezclada en la misma olla, así también los sabios poetas dotados de una inteligencia clara como la luna saben distinguir brillantemente los méritos y los deméritos en la poesía elevada [*kāvya*].

La comparación de que los gansos reales saben separar la leche del agua mezclada se parece a la de Karapātrī: "Solo al aventar el maíz, mezclado con polvo, se vuelve libre de polvo y apto para que todo hombre lo desee como su alimento" (Daniélou 1991, 297). Es decir, una vez que el poeta en ciernes es capaz de distinguir los méritos de los deméritos entonces se ha convertido en un auténtico poeta.

इति गदितगुणार्थी त्यक्तनिर्दिष्टदोषः कविरुचिरपदस्थश्चक्रवर्तित्वसिद्ध्यै।
किमपि कृतविवेकः साधुमध्याधमानां गृप इव परिरक्षेत्संकरं वर्णवृत्तेः ॥२॥

2. Así para alcanzar la plenitud poética uno, con el deseo de los méritos antes mencionados y con el fin de descartar los errores antes señalados y diferenciado lo mejor, lo mediocre y lo peor, debe contemplar el uso adecuado del habla, así como el rey que sabe distinguir las clases sociales y las castas altas, medias y bajas para protegerlas correctamente.

इति श्रीव्यासदासापराख्यक्षेमेन्द्रकृते कविकण्ठभरणे गुणदोषविभागश्चतुर्थः सन्धिः ।

Así termina el cuarto libro llamado "la clasificación de los méritos y los deméritos en el *kavikaṇṭhābharaṇa* compuesto por Kṣemendra conocido por el nombre de Vyāsadāsa.

पञ्चमः सन्धिः

Quinto libro

अथ परिचयचारुत्वमाह –

Ahora hablaré del conocimiento necesario del arte poético.

En el último capítulo, Kṣemendra compendia el conocimiento necesario (*paricaya*) del arte poético que un estudiante debe poseer para convertirse en un auténtico poeta. A lo largo del primer y segundo capítulos, hemos visto estos conocimientos necesarios (*paricaya*). A continuación, resumo el conocimiento necesario (*paricaya*) del arte poético, que a juicio de Kṣemendra, un auténtico poeta debe poseer.

नहि परिचयहीनः केवले काव्यकष्टे कुकविरभिनिविष्टः स्पष्टशब्दप्रविष्टः ।

विबुधसदसि पृष्टः क्लिष्टधीर्वेति वक्तुं नव इव नगरान्तर्गह्वरे को ऽप्यघृष्टः ॥१॥

1. El poetastro quien no conoce el cultivo de la poesía y sólo conoce el sentido de las palabras literales ha llegado al límite de su intelecto cuando se le pregunta en la asamblea de los sabios quienes están deseosos de hablar, así como alguien nuevo que pasa desapercibido cuando arriba a la ciudad.

Kṣemendra considera que un auténtico poeta debe dominar veintiocho conocimientos necesarios (*paricaya*) del arte poético:

i) "Conocimiento necesario de la lógica":

i) *tarka-paricaya*

ii) "Conocimiento necesario de la gramática"

ii) *vyākaraṇa-paricaya*

iii) "Conocimiento necesario de la dramaturgia (es decir, del *Nāṭyaśāstra*)"

iii) *bharata-paricaya*

iv) "Conocimiento necesario de la política"

iv) *cāṇakya-paricaya*

v) "Conocimiento necesario de Vātsyāyana (es decir, del *Kāmasūtra*)"

v) *Vātsyāyana-paricaya*

vi) "Conocimiento necesario del *Mahābhārata*"

vi) *Mahābhārata-paricaya*

vii) "Conocimiento necesario del *Rāmāyaṇa*"

vii) *Rāmāyaṇa-paricaya*

viii) "Conocimiento necesario de los medios para la liberación"

viii) *mokṣa-upāya-paricaya*

ix) "Conocimiento necesario de la naturaleza humana"

ix) *ātma-jñāna-paricaya*

x) "Conocimiento necesario de la metalurgia"

x) *dhātu-vada-paricaya*

xi) "Conocimiento necesario del arte de examinar joyas"

xi) *ratna-parīkṣa-paricaya*

xii) "Conocimiento necesario de la ciencia médica"

xii) *vaidyaka-paricaya*

xiii) "Conocimiento necesario de la astronomía"

xiii) *jyotiḥ-śāstra-paricaya*

xiv) "Conocimiento necesario del tiro con arco"

xiv) *dhanuḥ-veda-paricaya*

xv) "Conocimiento necesario de las características de los elefantes"

xv) *gaja-lakṣaṇa-paricaya*

xvi) "Conocimiento necesario de las características de los caballos"

xvi) *turaga-lakṣaṇa-paricaya*

xvii) "Conocimiento necesario de las características del ser humano"

xvii) *puruṣa-lakṣaṇa-paricaya*

xviii) "Conocimiento necesario de los juegos de azar"

xviii) *dyūta-paricaya*

xix) "Conocimiento necesario de los encantamientos"

xix) *indra-jāla-paricaya*

xx) "Conocimiento necesario del arte de la pintura" bajo "artes misceláneas"

xx) *prakīrṇe-citra-paricaya*

xxi) "Conocimiento necesario de la ciudad"

xxi) *deśa-paricaya*

xxii) "Conocimiento necesario de los árboles"

xxii) *vṛkṣa-paricaya*

xxiii) "Conocimiento necesario de la vida salvaje"

xxiii) *vanecara-paricaya*

xxiv) "Conocimiento necesario de la magnanimidad"

xxiv) *audārya-paricaya*

xxv) "Conocimiento necesario del diccionario (es decir, saber usar correctamente las palabras)"

xxv) *abhidhāna*

xxvi) "Conocimiento necesario de la idea de devoción"

xxvi) *bhakti-paricaya*

xxvii) "Conocimiento necesario de los principios de discrecionalidad"

xxvii) *viveka-paricaya*

xxviii) "Conocimiento necesario de la cesación"

xxviii) *praśama-paricaya*

इत्युक्ता रुचिरोचिता परिचयप्राप्तिर्विभागैर्गिरां दिङमात्रेण विचित्रवस्तुरचनामैत्रीपवित्रीकृता ।
यद्यस्त्यत्र नवोपदेशविषये लेशे ऽप्यपादेयता तत्सद्भिर्गुणकौतुकादवसरः श्रोतुं समाधीयताम् ॥२॥

2. Así se ha narrado de una manera apropiada y encantadora la adquisición y el cultivo de las palabras en diferentes perspectivas y debido a la instrucción de esto se ha purificado por la cercanía de diversas composiciones creativas. Si hay algo en ello por pequeño que sea es digno de aceptarlo como una nueva instrucción, entonces permite que se les dé la oportunidad de escucharlo, ya sea por su simplicidad, ya sea por sus méritos.

कृत्वा निश्चलदैवपौरुषमयोपायं प्रसूत्यै गिरां क्षेमेन्द्रेण यदर्जितं शुभफलं तेनास्तु काव्यार्थिनाम् ।
निर्विघ्नप्रतिभाप्रभावसुभगा वाणी प्रमाणिकृता सद्भिर्वाग्भवमन्त्रपूतविततश्रोत्रामृतस्यन्दिनी ॥३॥

3. Habiendo conseguido firmemente el esfuerzo propuesto tanto humano como divino para la composición poética, o cualquier bien que haya reunido Kṣemendra, que sea fructífero y benéfico para quienes desean escribir poesía. Que su discurso sea considerado como un modelo, que sea próspero, sabio, glorioso y sin obstáculos y que arroje ambrosía para los oyentes glorificando la semilla del mantra y el origen de la palabra.

इति श्रीव्यासदासापराख्यक्षेमेन्द्रकृते कविकण्ठभरणे परिचयप्राप्तिः पञ्चमः सन्धिः ।

Así termina el quinto libro "la obtención del cultivo poético" en el *kavikaṇṭhābharaṇa* compuesto por Kṣemendra conocido por el nombre de Vyāsadāsa.

Consideraciones finales

En el presente proyecto de investigación he presentado la primera traducción al español de la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa* ("El collar para los poetas") del poeta cachemiro Kṣemendra. Asimismo, he realizado la traducción haciendo énfasis en la propuesta pedagógica-didáctica de Kṣemendra basada en la teoría de *guṇa* (mérito) y *doṣa* (démerito). Además, he acompañado la traducción con diversos comentarios que no sólo muestran los aspectos gramaticales, históricos, literarios, mitológicos, retóricos, etc., sino también las fortuitas convergencias que la propuesta pedagógica-didáctica de Kṣemendra comparte con ciertas estrategias actuales de la enseñanza-aprendizaje fundamentadas en postulados constructivistas, tales como la estrategia basada en los principios éticos del *error como una oportunidad del aprendizaje*.

Asimismo, he organizado el presente trabajo de investigación con base en objetivos generales y objetivos particulares. Dividí mi objetivo general en dos. En el primero, he presentado una traducción filológica tridimensional del poema didáctico *Kavikaṇṭhābharaṇa*. En el segundo, en los comentarios de la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa*, he mostrado principalmente la propuesta pedagógica-didáctica formulada por Kṣemendra. Mis objetivos particulares, en cambio, han sido tres. En el primero, he examinado a detalle los aspectos históricos, culturales-sociales y literarios de la Cachemira del siglo IX al XII. De acuerdo con el aspecto histórico de Cachemira, he señalado la ubicación geográfica y la tradición literaria local y extranjera que describe a Cachemira; asimismo, he presentado con precisión la genealogía de los reyes de Cachemira, desde la dinastía Karkoṭa (siglo VII) hasta la dinastía Lohara (siglo XII), según la célebre obra del *Rājataraṅgiṇī* de Kalhaṇa. Con respecto del tema cultural y social de Cachemira, he expuesto las costumbres y tradiciones de la sociedad de Cachemira, así como los cultos religiosos que convivieron en Cachemira al menos hasta la época de Kṣemendra: śaivismo, vaiṣṇavismo, budismo y tantrismo. Finalmente, de acuerdo con el aspecto literario, he recuperado los antecedentes literarios que precedieron a Kṣemendra, los cuales nos han permitido apreciar el genio poético de nuestro poeta al mirar con entusiasmo no sólo su capacidad receptiva literaria, sino también, su facultad instructiva, concretizada en sus propuestas pedagógicas-didácticas. En resumen, he

mostrado el rol importante que juegan los aspectos históricos, culturales-sociales y literarios de la Cachemira del siglo IX al XII para comprender cabalmente el contenido de un texto, en este caso del *Kavikaṇṭhābharaṇa*.

En el segundo objetivo particular, he expuesto *grosso modo* una biografía de Kṣemendra que nos permite conocer la vida del autor, así como examinar su formación integral (literaria, humanista, poética y religiosa), lo que le permitió convertirse en uno de los autores más importantes no sólo de su época, sino también en uno de los pensadores más atrayentes actualmente. Asimismo, en la biografía que he presentado, tuve la oportunidad de explorar no sólo su faceta como poeta, la cual ha sido estudiada sin duda desde la época del mismo autor hasta nuestros días, sino que también pude examinar una de sus facetas menos conocida: la faceta de Kṣemendra como preceptor. Dicha faceta me permitió ahondar en las ideas y propuestas pedagógicas de Kṣemendra, las cuales nuestro autor utilizó al mismo tiempo como catalizadoras morales; es decir, Kṣemendra en su papel de preceptor intentó reformar moralmente a los habitantes de su época mediante la educación. La educación para Kṣemendra era sinónimo de reformas éticas.

En el tercer y último objetivo particular, he presentado por primera vez una traducción al español de la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa* de Kṣemendra. La traducción que presento, como mencioné anteriormente, es una traducción filológica tridimensional. En dicha traducción filológica tridimensional, no sólo he comentado los aspectos gramaticales, históricos, literarios, mitológicos, retóricos, etc. de la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa*, sino que también he recuperado las convergencias fortuitas entre la propuesta pedagógica-didáctica formulada por Kṣemendra y algunas estrategias actuales de la enseñanza-aprendizaje fundamentadas en postulados constructivistas. La traducción filológica tridimensional, como he mencionado en el capítulo 3, es una propuesta de Sheldon Pollock. En dicha filología tridimensional, Pollock subraya que existen tres elementos inherentes y complementarios entre sí para entender el contenido de un texto: su momento de génesis, las tradiciones de su recepción y su presencia en la propia subjetividad aquí y ahora (Pollock 2016, 921). La génesis del texto, según Pollock, se refiere a que debe respetarse el historicismo y el valor científico del surgimiento de los textos. Por lo tanto, el historicismo enseña que los textos no pueden interpretarse de

acuerdo con los deseos de un lector, y menos tomar las ideas de los textos o la interpretación de un lector como un significado incuestionable. Respecto del tradicionalismo, Pollock refiere que los lectores debemos recordar que otras personas anteriores a nosotros han leído los textos y su lectura es diferente a la nuestra, y tanto que es diferente es válida. El tradicionalismo, en consecuencia, abre dos posibilidades: por un lado, nos permite la comprensión plural del pasado; por otro lado, nos recuerda que el significado de los textos no es estático ni esencialista, sino que se resignifica continuamente. Finalmente, el presentismo nos ofrece a los lectores la necesidad hermenéutica de preguntarnos "¿Qué posibilidad nos brinda el texto de comprender nuestro propio ser?". En otras palabras, el presentismo nos permite comprender nuestra presencia en la propia subjetividad del aquí y ahora (Pollock 2016, 921-922). Por tanto, la traducción filológica tridimensional nos faculta realmente a los lectores a aproximarnos a un "significado real" del texto a partir de la suma de los tres niveles mencionados anteriormente: su momento de génesis, las tradiciones de su recepción y su presencia en la propia subjetividad del aquí y del ahora (Pollock 2015, 135). Por tales motivos, he elegido la propuesta de Sheldon Pollock para presentar la traducción del *Kavikaṇṭhābharaṇa*.

En suma, la obra *Kavikaṇṭhābharaṇa* ("El collar para los poetas") del poeta cachemiro Kṣemendra es un poema didáctico que nos ha posibilitado apreciar la facultad instructiva de nuestro poeta al mirar de cerca sus propuestas pedagógica-didácticas basadas en la teoría de *guṇa* (mérito) y *doṣa* (démerito). Asimismo, esta obra nos ha permitido reflexionar en las convergencias y aproximaciones que existen entre las propuestas pedagógico-didácticas de Kṣemendra con ciertas estrategias actuales de la enseñanza-aprendizaje fundamentadas en postulados constructivistas. En mi opinión, en los últimos años, las propuestas pedagógico-didácticas de la enseñanza-aprendizaje han abandonado el paradigma conductista, en donde la figura del profesor se estimaba como depositario único del conocimiento y en donde la enseñanza y el aprendizaje eran considerados meros procesos de transmisión-reproducción y el estudiante quedaba al margen del proceso de reflexión. Sin embargo, la enseñanza-aprendizaje ha tomado actualmente nuevos derroteros y las diversas corrientes constructivistas aparecen en escena. El constructivismo deja de considerar como un receptáculo pasivo al estudiante, un mero acumulador de respuestas y lo coloca entonces

como un constructor activo de estructuras, esquemas, estrategias, discursos, formas de pensamiento, conocimiento, etc. De ahí la importancia de conocer estas estrategias para todos aquellos interesados en la educación significativa y no domesticadora. Finalmente, asumo que las convergencias y aproximaciones que presento a lo largo del proyecto de investigación podrían considerarse anacrónicas; no obstante, quiero enfatizar nuevamente que mi intención no ha sido insinuar que Kṣemendra es un precursor del constructivismo; me he limitado solamente a señalar que el objetivo de la tarea educativa de Kṣemendra converge con el objetivo de la enseñanza-aprendizaje actual: la formación de estudiantes activos y reflexivos como constructores de sí mismos y como reconstructores de los saberes múltiples, en aras de mejorar su sociedad y su realidad.

Referencias bibliográficas

Astolfi, Jean. 2004. *El "error", un medio para enseñar*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública.

Ausubel, David. 2000. *The Acquisition and Retention of Knowledge: A cognitive View*. Nueva York: Springer-Science+Business Media, B.V.

Banerjee, Ishita. 2008. "¿Existe un sistema de castas?". *Estudios de Asia y África* 43, núm. 2 (enero): 325-381.

Banerji, Sures Chandra. 1965. *Cultural Heritage of Kashmir*. Calcuta: Sanskrit Pustak Bhandar.

Bhattacharya, Sabyasachi. 2016. "Understanding Itihasa". *Journal of Indian Council of Philosophical Research* 33, núm. 1 (enero): 173-176.

Borges, Jorge Luis. 2016. *El aprendizaje del escritor*. Editado por Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane y Traducido por Julián E. Ezquerra. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial.

Bouchon, Geneviève. 1988. *L´Image de l´Inde dans l´Europe de la Renaissance*. En *L´Inde et l´imaginaire*, editado por Catherine Weinberger-Thomas, 69-90. París: Collection Puruṣārtha.

Brunner, Hélène, Oberhammer, Gerhard y Padoux, André. eds. 2000. *Tāntrikābhidhānakośa I*. Viena: Academia de Ciencias de Austria.

Cañas, María, Fernández, Julio y Hernández, Anselmo. 2016. "*Gaṇapatyatharvaśīrṣopaniṣat* "La upaniṣad 'Cabeza de Atharvan' dedicada a Gaṇapati"". *Estudios de Asia y África* 51, núm. 2: 449-463.

Chakraborty, Uma. 1991. *Kṣemendra, The Eleventh Century Kashmiri Poet: A Study of His Life and Works*. Nueva Delhi: Sri Satguru Publications.

Coomaraswamy, Ananda. 1937. "Mahābhārata, Itihāsa". *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 18, núm. 2: 211-212.

De mora, Juan Miguel. 2010. *Rig Veda. Traducción del sánscrito y estudio analítico*. Ciudad de México: Cien del Mundo.

Díaz, Frida, y Hernández, Gerardo. 2010. *Estrategias Docentes para un Aprendizaje Significativo. Una Interpretación Constructivista*. Ciudad de México: Mc Graw Hill.

Emeneau, Murray. 1933. "Kṣemendra as kavi". *Journal of the American Oriental Society* 53, núm. 2 (junio): 124-143.

Figueroa, Óscar. 2014. "Los orígenes del teatro" (*Nāṭyopatti*). Traducción anotada del primer libro del *Nāṭyaśāstra*". *Nova Tellus* 32, núm. 1 (enero-junio): 155-182.

Freire, Paulo. 2010. *Cartas a quien pretende enseñar*. Traducido por Stella Mastrángelo. Ciudad de México: Siglo XXI.

Freire, Paulo. 2015. *Pedagogía del oprimido*. Traducido por Jorge Mellado. Ciudad de México: Siglo XXI.

Freire, Paulo. 2017. *Política y educación*. Traducido por Stella Mastrángelo. Ciudad de México: Siglo XXI.

Freire, Paulo. 2017. *El grito manso*. Editado, Revisado y Corregido por Siglo XXI. Ciudad de México: Siglo XXI.

Freire, Paulo. 2019. *La importancia de leer y el proceso de liberación*. Traducido por Stella Mastrángelo. Ciudad de México: Siglo XXI.

Giri, Kalipada. 1975. *Concept of Poetry, an Indian Aproach (Studies in Sanskrit Poetry and Poetics)*. Calcuta: Sanskrit Pustak Bhandar.

Gerow, Edwin. 1977. "Indian Poetics". En *A History of Indian Literature*, editado por Jan Gonda, 217-297. Germany: Otto Harrassowitz-Wiesbaden.

Gómez, Luis. 2019. *La traducción en la didáctica de las lenguas clásicas de Asia: Reflexiones preliminares*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Guerrero, Ignacio, Castillo, Edwin, Chamorro, Héctor e Isaza de Gil, Gloria. 2013. "El error como oportunidad de aprendizaje desde la diversidad en las prácticas evaluativas". *Plumilla Educativa* 12, núm. 2 (diciembre): 361-381.

Ghosh, Ranjan. 2007. "India, Itihasa, and Inter-Historiographical Discourse". *History and Theory 46*, núm. 2 (mayo): 210-217.

Halbfass, Wilhelm. 2013. *India y Europa. Ejercicio de entendimiento filosófico*. Traducido por Óscar Figueroa Castro. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Hernández, Gerardo. 2014. *Miradas constructivistas en psicología de la educación*. Ciudad de México: Paidós.

Heródoto. 1992. *Historia. Libro I. Clío*. Introducción por Francisco R. Adrados y Traducido por Carlos Schrader. Madrid: Gredos.

Joshi, Rasik. 2007. *"Sārasvatam". Canto a Sārasvatī, diosa hindú de la sabiduría*. Ciudad de México: Pax México.

Kalhaṇa. 1968. *Rājataraṅgiṇī: the saga of kings of Kashmir*. Traducido por Ranjit Sitaram Pandit. Nueva Delhi: Sahitya Akademi.

Kane, Pandurang. 1961. *History of Sanskrit Poetics*. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass Publisher.

Kanjilal, Ram Kal, ed. 1924. *Nīlamatapurānam (Sanskrit Text)*. Lahore: Motilal Banarsi Das.

Keith, Arthur. 1956. *A History of Sanskrit Literature*. Londres: Oxford University Press.

Khosla, Sarla. 2001. *Kṣemendra and his time*: *Socio-Religious and Economic History of Kashmir as Depicted by Kṣemendra*. Nueva Delhi: Pratibha Prakashan.

Kṣemendra. 2019. *Madre por conveniencia o El manual de la cortesana perfecta*. Traducido y Editado por Óscar Figueroa. Madrid: Trotta.

Lewis, Charlton y Short, Charles. 1958. *A Latin Dictionary*. Nueva York: Oxford at the Clarendon Press.

Liddell, Henry y Scott, Robert. 1996. *A Greek-English Lexicon*. Gran Bretaña: Oxford University Press, USA, Clarendon.

Lienhard, Siegfried. 1984. *A History of Classical Poetry: Sanskrit-Pāli-Prakrit*. Editado por Jan Gonda. Wiesbaden: Harrassowitz.

Lorenzen, David y Preciado, Benjamín. 2003. *Atadura y liberación: Las religiones de la India*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Maillard, Chantal. y Pujol, Óscar. 1999. *Rasa: El placer estético en la tradición india*. Nueva Delhi: Etnos.

Mylius, Klaus. 2015. *Historia de la literatura india antigua*. Traducido por David Pascual Coello. Madrid: Editorial Trotta.

Nariman, J. 1992. *Introduction to the Early Buddhist Texts in Sanskritised Prākṛt*. Miami: HardPress Publishing.

Macdonell, Arthur. 1927. *A Sanskrit Grammar for Students*. Londres: Oxford University Press.

Macdonell, Arthur. 1962. *A History of Sanskrit Literature*. Nueva Delhi: Motilal Banarsidass Publisher.

Muñoz, Adrián. 2007. "La Tripurā-Tāpinī Upaniṣad". *Estudios de Asia y África* 42, núm. 3 (septiembre-diciembre): 691-707.

Pániker, Agustín. 2005. *Índika. Una descolonización intelectual. Reflexiones sobre la historia, la etnología, la política y la religión en el Sur de Asia*. Barcelona: Editorial Kairós.

Padoux, André. 2011. *El Tantra. La tradición hindú*. Traducido por Miguel Portillo. Barcelona: Editorial Kairós.

Pujol, Óscar. 2016. *Yogasūtra. Los aforismos del Yoga*. Barcelona: Kairós.

Pujol, Óscar. 2019. *Diccionario Sánscrito-Español. Mitología, filosofía y yoga*. Barcelona: Herder.

Ray, Sunil Chandra. 1969. *Early History and Culture of Kashmir*. Nueva Delhi: Munshiram Manoharlal.

Rentería, Sergio. 2014. *Estudio sobre 'El afable comportamiento' de Kṣemendra*. Ciudad de México: Cocina del Fénix.

Rentería, Sergio. 2019. *Sánscrito: método de enseñanza para hispanohablantes*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Rentería, Sergio. 2020. *Tres joyas de la lírica erótica sánscrita: el "Ṛtusaṃhāra", el "Śṛṅgāratilaka" y el "Ghaṭakarpara"*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Sūryakānta. 1954. *Kṣemendra studies*. Shukrawar Peth: Oriental Book Agency.

Yelle, Robert. 2003. *Explaining Mantras. Ritual, Rhetoric, and the Dream of a Natural Language in Hindu Tantra*. Nueva York: Routledge New York & London.