

DOCUMENTOS

“Los orígenes del teatro” (*Nāṭyopatti*).
Traducción anotada del primer libro del *Nāṭyaśāstra*
“The Origins of Theatre” (*Nāṭyopatti*).
An Annotated Translation of *Nāṭyaśāstra*’s First Book

Óscar FIGUEROA CASTRO
Universidad Nacional Autónoma de México
figueroa@correo.crim.unam.mx

RESUMEN: Se ofrece aquí una primera traducción al castellano, ricamente anotada, del primer libro del *Nāṭyaśāstra*, el gran tratado sobre dramaturgia sánscrita fechado hacia los siglos II-IV de nuestra era. Titulado “Los orígenes del teatro” (*Nāṭyopatti*), el libro narra en clave mítica las circunstancias, razones y sucesos que llevaron a la creación del arte teatral. Entre otros aspectos, el texto destaca por la gran cantidad de tradiciones que en él convergen, así como por su retórica de integración, en buena medida reflejo de los profundos cambios que la cultura sánscrita experimentó durante los primeros siglos de la era común. En particular tiene el potencial de abrir un frente distinto en torno a la polémica sobre los orígenes del drama sánscrito, por encima de la usual dicotomía entre un origen védico-ritual y uno al margen del ritualismo brahmánico.

ABSTRACT: I offer here the first, richly annotated translation into Spanish of the first book of the *Nāṭyaśāstra*, the great treatise on Sanskrit dramaturgy dated around the second-fourth centuries CE. Entitled “The Origins of Theatre” (*Nāṭyopatti*), the book relates in a mythical format the circumstances, causes and events that led to the creation of dramatic art. Among other things, the text stands out on account of the great variety of traditions that it encompasses, as well as for its rhetoric of integration, to an important degree a reflection of the transformations Sanskrit culture experienced during the first centuries CE. In particular, the book has the potential to open a new line of research around the problem of the origins of Sanskrit drama beyond the standard dichotomy between a Vedic-ritual origin and an origin outside Brahmanical ritualism.

PALABRAS CLAVE: teatro sánscrito, *Nāṭyaśāstra*, Bharata, mitología india, teatro y religión.
KEY WORDS: Sanskrit drama, *Nāṭyaśāstra*, Bharata, Indian mythology, theatre and religion.
RECIBIDO: 26 de septiembre de 2013 • ACEPTADO: 6 de agosto de 2014.

Para Benjamín Preciado

Presentación

El lector tiene entre sus manos una traducción, hasta donde sé la primera al castellano a partir del original sánscrito, del primer libro del

Nāṭyaśāstra, el gran tratado canónico sobre dramaturgia sánscrita fechado hacia los siglos II-IV de nuestra era. Por mucho tiempo se creyó que era más antiguo. Como sea, las estimaciones siguen evidenciando un rango de variación de dos a tres siglos, en buena medida porque, al igual que muchos otros textos sánscritos, lejos de ser una obra autoral, el *Nāṭyaśāstra* es el resultado de varias generaciones de redactores y compiladores.¹

Compuesto por más de un centenar de estrofas simples o *śloka* (cada una formada por cuatro pies octosílabos), el primer libro versa sobre el mítico origen o nacimiento (*utpatti*) del teatro (*nāṭya*). Enmarcado en este horizonte mítico de manifiesta ascendencia védica,² el texto reúne diversos registros discursivos a fin de dar legitimidad al arte teatral. Así, su retórica arcaizante se despliega a la par de una retórica de integración que apela no sólo a la autoridad de los Vedas sino asimismo a la de otras tradiciones, en especial literarias. Los fines que, de acuerdo con el texto, debe perseguir el teatro evidencian esta complejidad: la tarea didáctica, esto es, educar a la gente en los valores de la ortodoxia brahmánica, no es incompatible con un fin lúdico: divertir, entretener. Juntos, lo sagrado y lo profano, el orden religioso y el secular, dan identidad al teatro.

Sin duda la riqueza del capítulo radica en esta convergencia de ideales, así como en la posible tensión entre ellas, reflejo de los profundos cambios que la cultura sánscrita experimentó en los primeros siglos de la era común. Al fin producto de su época, el relato sobre el origen del teatro no sólo revela estas tensiones sino que, consciente de ellas, las usa para lograr sus fines.

No me extendiendo más. Para un análisis interpretativo del texto que presta particular atención a este intercambio de premisas védicas y no védicas, remito al lector a mi artículo “Persuasión y mito en los orígenes del dra-

¹ Al respecto, los especialistas parecen coincidir en dos cosas: por un lado, es probable que las porciones más antiguas hayan sido redactadas en los primeros años de la era común o quizá antes; por el otro, definitivamente el texto —o una versión del mismo— es anterior al poeta y dramaturgo Kālidāsa (segunda mitad del siglo IV), pues éste reconoce su autoridad en los dramas *Mālavikāgnimitra* (1.15 ss.) y *Vikramorvaśī* (2.18). Para un resumen de los diferentes esfuerzos para fechar el texto, véase Kuiper 1979, p. 119, n. 44.

² Desde los inicios de la indología como disciplina académica, durante la segunda mitad del siglo XIX, el estudio del teatro sánscrito se caracterizó por articular y defender lo que podríamos llamar la tesis del origen védico ritual. Los diferentes argumentos a favor de la misma aparecen recogidos en un par de obras de finales del siglo pasado: Kuiper 1979 y Byrski 1974.

ma sánscrito. A propósito del primer libro del *Nāṭyaśāstra*”, publicado en *Habis*, 45, 2014.

Sinopsis

Narrativamente, el texto comprende varios relatos que guardan entre sí una relación conforme al modelo tradicional de una historia dentro de otra. Así pues, un narrador anónimo cuenta cómo un grupo de ascetas se acerca al sabio Bharata a fin de conocer los orígenes del teatro (estrofas 1-5). El legendario sabio accede a relatar los pormenores (6-7). El recuento incluye la secuencia de eventos que desembocaron en la invención del teatro, así como en la primera, también mítica, puesta en escena. Se aduce una causa de orden moral —aquí y allá se asoman los primeros síntomas de degradación social—, mas ésta viene precedida de una necesidad puramente estética —crear un pasatiempo. La solución: un quinto Veda, el Teatro mismo, que satisfaga ambas demandas (8-12). El dios Brahmā se encarga de darle forma; toca a alguien más ponerlo en práctica (estrofas 13-20). Alegando incompetencia, Indra y el resto de los dioses declinan la oferta de Bhramā de convertirse en artífices y, en cambio, proponen al propio sabio Bharata (21-23), quien, con el apoyo de sus hijos, lo estudia y codifica (24-42). Tras un tiempo, el sabio pone a Brahmā al tanto de sus progresos y éste le pide que implemente el estilo *kaiśikī*, y con ese fin le otorga bailarinas, músicos y cantantes celestiales (43-52). El proceso de codificación del quinto Veda está completo. El anuncio coincide con el inicio de la fiesta que conmemora la victoria mítica de Indra sobre los demonios y Brahmā no duda en recomendarla como la ocasión ideal para llevar el nuevo Veda al escenario (52-55). Bharata decide poner en escena los mismos sucesos que celebra la fiesta. Los espectadores son dioses y demonios. Complacidos, los primeros otorgan un sinfín de dones (55-63). Ofendidos, los segundos dan vida a una serie de “obstáculos” (*vighna*) a fin de que boicoteen el espectáculo (63-66). Indra se percata del problema y usando como arma su estandarte destruye a los demonios inconformes (66-75). Nuevos demonios amenazan con arruinar la puesta en escena. Bharata le pide a Brahmā una solución y éste encarga a Viśvakarmā la construcción de un recinto y luego asigna el cuidado de cada una de sus áreas a diferentes deidades y criaturas divinas (75-98). Al parecer el remedio es insuficiente, pues los dioses piden a Brahmā que alcance además un acuerdo pacífico con los demonios. Cuestionados, éstos se quejan de que

el teatro los ridiculiza y exigen un trato justo (99-104). Brahmā responde con un largo discurso sobre el espíritu universal del teatro, definido precisamente como un arte mimético que busca reflejar todos los aspectos de la realidad (105-124). Por último, ordena la ejecución de una serie de ritos sobre el escenario, anticipando así el contenido de los siguientes capítulos (125-131).

Sobre esta traducción

Tras algunas ediciones provisionales del texto completo, todas basadas en unos cuantos manuscritos, fue hasta 1926 que se puso en marcha la monumental tarea de reconstruir críticamente el *Nāṭyaśāstra* a partir de un amplio número de manuscritos (40 en total, provenientes de diferentes regiones de la India, pero agrupables en dos recensiones, la del norte y la del sur); además, fue incorporado el comentario, igualmente extenso y complejo, de Abhinavagupta (siglo x). Bajo la dirección de M. Ramakrishna Kavi, la faena concluyó casi cuatro décadas después, en 1964; la obra se publicó en Baroda dentro de la famosa Gaekwad Oriental Series. La presente traducción se basa en dicha edición. Al respecto he tenido siempre en cuenta las variantes textuales que ésta ofrece y en algunos casos me he servido de ellas indicando mis preferencias a pie de página del texto en sánscrito. En cuanto al erudito comentario de Abhinavagupta, he recurrido al mismo sólo ocasionalmente. Por otra parte, a fin de no abusar del número y extensión de las notas he evitado ofrecer explicaciones para cada uno de los personajes mitológicos, criaturas celestiales, etc., que el texto menciona (al respecto, el lector puede consultar el diccionario de J. Dowson, *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion*, entre muchos otros). En este mismo tenor he simplificado el uso de epítetos, de tal modo que, por poner un ejemplo, Śakra, Mahendra y Sureśvara aparecen siempre como Indra. Por último, a fin de transmitir mejor la textura narrativa y en algunos casos dialógica del capítulo, me pareció conveniente agrupar las estrofas de acuerdo a los personajes que intervienen y/o los sucesos relatados.

Texto sánscrito
y traducción al español

Nāṭyaśāstram
bharatamunipraṇītam
prathamo ‘dhyāyaḥ - nāṭyopatti

praṇāmya śirasā devau pitāmahamaheśvarau |
 nāṭyaśāstram pravakṣyāmi brahmaṇā yadudāhṛtam || 1 ||
 samāptajapyam vratinaṃ svasutaiḥ parivāritam |
 anadhyaē kadācittu bhārataṃ nāṭyakovidam || 2 ||
 munayaḥ paryupāsyainam ātreyaḥpramukhāḥ purā |
 papracchuste mahātmāno niyatendriyabuddhayaḥ || 3 ||
 yo ‘yaṃ bhagavatā samyaggrathito vedasaṃmitaḥ |
 nāṭyavedaḥ kathaṃ brahmannutpannaḥ kasya vā kṛte || 4 ||
 katyaṅgaḥ kimpramāṇaśca prayogaścāsyā kīdrśaḥ |
 sarvametadyathātattvaṃ bhagavanvaktumarhasi || 5 ||
 teṣāṃ tu vacanaṃ śrutvā munīnāṃ bhārato munīḥ |
 pratyuvāca tato vākyam nāṭyavedakathāṃ prati || 6 ||
 bhavadbhiḥ śucibhirbhūtvā tathāvahitamānasaiḥ |

¹ Esto es, Brahmā y Śiva. No sólo aquí sino de manera consistente en el texto, Brahmā es designado con el epíteto *Pitāmaha*, literalmente “Abuelo”. Las razones detrás de esta preferencia serán evidentes a lo largo del capítulo, en especial en las estrofas 102-104.

² Al parecer Bharata es quien recita esta primera estrofa, pues es a él, en efecto, a quien el dios creador Brahmā comunica el *Nāṭyaśāstra*. Sin embargo, en la siguiente estrofa el texto introduce la voz de un narrador, creando un vacío discursivo entre ambas. Me parece, por lo tanto, que esta primera estrofa fue añadida a fin de emendar la ausencia de dedicatoria o invocación (*maṅgala*), elemento esencial de los textos sánscritos. Al respecto llama la atención que este saludo de apertura coloque a Śiva (aquí Maheśvara) al lado de Brahmā o Pitāmaha, a pesar de que su presencia a lo largo del capítulo es más bien secundaria (adquirirá prominencia sólo hasta el cuarto libro, cuando exige, no casualmente, que la danza sea incorporada como ingrediente esencial del teatro). El honor suena, por ende, un tanto forzado, lo que refuerza la idea de que se trata de una interpolación.

³ Literalmente “cuyos sentidos y mente estaban bajo control” (*niyatendriyabuddhayaḥ*).

⁴ El *Nāṭya-Veda* fue “redactado” (*grathito*), término que evoca una cultura escrita y no estrictamente oral, como lo fuera durante el periodo védico. El uso de la raíz *granth-* en el sentido de “escribir” es más bien tardío (lo mismo vale para formas derivadas de la misma, entre ellas, *grantha*, “libro”). Es en este sentido específico que traduzco “redactor”.

⁵ Literalmente, el “Veda-Teatro”. Como explican Kuiper (1979, p. 121) y Bansat-Boudon (1992, p. 25), el compuesto es descriptivo (*karmadhāraya*) y, por lo tanto, antes que designar al Veda que tiene por objeto el teatro, en realidad se trata del Veda que es

La ciencia del teatro (*Nāṭyaśāstra*)
Compuesto por el sabio Bharata
Libro primero: Los orígenes del teatro

1. Tras haberme postrado ante los dioses Pitāmaha y Maheśvara,¹ expondré *La ciencia del teatro*, tal como ésta [me] fue comunicada por el [propio] Brahmā.²

2-3. Una vez hace mucho tiempo, mientras el devoto Bharata, experto en teatro, tomaba un descanso en compañía de sus hijos luego de haber completado sus oraciones, un grupo de nobles sabios de gran disciplina mental y física,³ entre ellos Ātreya, se acercaron y le preguntaron:

4-5. “Siendo usted el brillante redactor⁴ del *Nāṭya-Veda*,⁵ comparable a los Vedas mismos, [le suplicamos nos explique.] ¡oh brahmán!, ¿cómo surgió y a quién está dirigido? ¿Cuántas disciplinas auxiliares [posee]? ¿Es una vía de conocimiento?⁶ ¿Cómo se lleva a la práctica?⁷ Sea tan amable de exponer todo esto tal como es”.

6. Luego de escuchar las palabras de aquellos sabios, el sabio⁸ Bharata respondió relatando la historia⁹ sobre el [origen del] *Nāṭya-Veda*.

el Teatro. El propio texto sugiere este sentido en 1.20 y 1.55: este Veda “llamado Teatro” (*nāṭya-saṃjñā*). Así pues, concebido como Veda, esto es, como palabra revelada, en realidad el *Nāṭyaveda* precede al *Nāṭyaśāstra*, su expresión sistematizada.

⁶ Como es sabido, *pramāṇa* tiene el sentido técnico de “medio válido de conocimiento”. Considerando el tono persuasivo del capítulo, en constante búsqueda de legitimidad para el teatro, me parece que tal es el significado que posee aquí el término, extendiendo así la necesidad de obtener autoridad al ámbito del discurso filosófico y, más exactamente, al ámbito de la lógica y la epistemología. Ésta es, de hecho, la lectura de Abhinavagupta. Otros traductores, sin embargo, han preferido la primera acepción de *pramāṇa*, “extensión”, “magnitud”, y así han traducido “What is its magnitude?” (Ghosh 1961-1967) o “With what scope is it to be performed?” (Shah 2007).

⁷ Con esta pregunta, el texto introduce un aspecto esencial del *Nāṭyaveda* y que recibirá gran énfasis en el capítulo: la naturaleza práctica (*prayoga*) de esta ciencia. De hecho, lo que tenemos es una doble revelación: una de orden divino o puramente “teórica”, por llamarla de algún modo, y la otra “aplicada” o práctica. Esta segunda tarea, la de representar la ciencia teatral sobre un escenario, es la que Brahmā encomienda al sabio Bharata, quien así asume una función de artífice o demiurgo similar a la de los legendarios *ṛṣis* védicos, a quienes fue confiado el mensaje de los Vedas.

⁸ Juego de palabras — a la pregunta de los “sabios (*munayaḥ*), el “sabio” (*munīḥ*) responde— que tanto aquí como en varios otros pasajes le imprime al discurso una textura característicamente aliterativa. Más adelante (véase n. 45) este recurso meramente fonético se ampliará a verdaderos ejercicios de interpretación semántica.

⁹ El texto concibe el testimonio a continuación como *kathā*, “historia”, “relato”, “anécdota”. Me parece que la palabra se usa en un sentido general y no en uno técnico. En este

[śrū]yatām nātyavedasya sambhavo brahmanirmitaḥ || 7 ||
 pūrvam kṛtayuge viprā vṛtte svāyambhuve 'ntare |
 tretāyuge 'tha samprāpte manorvaivasvatasya tu || 8 ||
 grāmyadharmapravṛtte tu kāmlobhavaśaṃ gate |
 irṣyākrodhādisaṃmūḍhe loka sukhitaduḥkhite || 9 ||
 devadānavagandharvayakṣarakṣomahoragaiḥ |
 jambudvīpe samākrānte lokapālapraṭiṣṭhite || 10 ||
 mahendrapramukhairdevairuktaḥ kila pitāmahaḥ |
 krīḍanīyakamicchāmo dṛśyaṃ śravyaṃ ca yadbhavet || 11 ||
 na vedavyavahāro 'yaṃ saṃśrāvyaḥ śūdrajātiṣu |
 tasmātsrjāparaṃ vedaṃ pañcamaṃ sārvavaṇīkam || 12 ||
 evamastviti tānuktvā devarājaṃ viśṛjya ca |
 sasmāra caturo vedānyogamāsthāya tattvavit || 13 ||
 (neme vedā yataḥ śrāvyaḥ strīśūdrādyāsu jātiṣu |

7c. Leo *śrūyatām*. En el texto sólo aparece *yatām*, sin duda una errata.

último caso, *kathā* es el nombre del género literario, por lo general en prosa, que a muy grandes rasgos comprendería lo que nosotros llamamos cuento y fábula.

¹⁰ El verso recoge y combina dos cómputos temporales distintos, ambos con profundas implicaciones míticas. Por un lado apela a la secuencia tradicional de cuatro ciclos cósmicos (*yuga*) que enmarcan temporalmente la naturaleza degenerativa de la creación, entropía entendida sobre todo en términos morales. Así, el origen del *Nātyaveda* parece estar asociado con la segunda de esas fases, *Tretāyuga*, o la Edad de Plata, cuando se asoman los primeros síntomas de decadencia (nuestra era es la cuarta y última, *Kaliyuga*). Más tarde, en especial dentro del vasto corpus de los Purāṇas, fueron articulados nuevos sistemas mítico-temporales, entre ellos el de los *manvantaras* o “eras de Manu”, cada uno presidido, como su nombre lo indica, por un Manu, un progenitor de la especie humana. La tendencia de este nuevo cómputo es ampliar fuera de toda proporción la antigüedad de los ciclos cósmicos. Mi traducción se basa entonces en el hecho de que los *manvantaras* son mucho más extensos que los *yugas* (véase González Reimann 1990, cap. 3). En suma, al parecer la estrofa traza primero una secuencia entre el primer *manvantara*, presidido por Svāyambhu, y el séptimo, presidido por Vaivasvata, progenitor de la actual estirpe de seres humanos; luego establece una segunda progresión de Kṛtayuga a Tretāyuga *al interior* del actual *manvatara*. Como sea, resulta un tanto problemático asociar la creación del quinto Veda con Tretāyuga, pues la tradición suele identificar el siguiente ciclo cósmico, Dvāparayuga, como la época en que los cuatro Vedas originales fueron revelados. Así las cosas, tal vez convenga leer los siguientes versos en el texto como una continuación de la secuencia iniciada en éste.

¹¹ Sánscrito *grāmya*, literalmente “vulgares”, “aldeanas”. La palabra tiene connotaciones de carácter sexual sobre todo.

7. “Purificados y con la mente concentrada, escuchad pues, señores, cómo nació el *Nāṭya-Veda*, obra del dios Brahmā.

8-12. Hace mucho tiempo, ¡oh sacerdotes inspirados!, cuando comenzó la era de Vaivasvata, el séptimo Manu, y atrás quedó la era de Svāyambhu, el primer Manu; concluida la Edad de Oro e iniciada la de Plata;¹⁰ cuando la gente cayó presa del deseo y la codicia, y, cegada por la envidia, la ira y demás [vicios], se entregó a prácticas obscenas,¹¹ [fluctuando entonces] entre la dicha y el dolor; cuando dioses, demonios, *gandharvas*, *yakṣas* y *mahoragas*¹² frecuentaban Jambūdvīpa,¹³ bien resguardada por los vigías de los puntos cardinales;¹⁴ se cuenta que entonces, liderados por el gran Indra, los dioses dijeron a Pitāmaha: ‘Deseamos un pasatiempo [que sea al mismo tiempo] visible y audible.¹⁵ Entre las clases más bajas no está permitido escuchar el mensaje de los Vedas. Por lo tanto, crea otro Veda, un quinto Veda,¹⁶ que esté al alcance de todas las castas’.

13-15. ‘Está bien’, [dijo Brahmā], gran conocedor de la verdad, y, tras despedir a Indra, trajo a su memoria los cuatro Vedas mientras practicaba

¹² El texto presenta aquí lo que será un recurso muy socorrido en estrofas subsecuentes: enunciar los distintos seres que pueblan el imaginario mítico indio, en este caso no sólo los rivales naturales, dioses y demonios, sino otros tipos de criaturas. Los *gandharvas* son espíritus aéreos, amantes de las *apsarasas* (véase n. 37) y talentosos músicos y cantantes; *yakṣas* y *guhnyakas* son seres acuáticos al servicio de Kubera, el dios de la riqueza; los *mahoragas* o serpientes (también llamados *nāgas*, *pannagas*, etc.) son los habitantes por antonomasia del inframundo.

¹³ Jambūdvīpa es el nombre mítico para el subcontinente indio, concebido como una de las siete regiones que conforman este mundo, todas ellas ordenadas en círculos concéntricos alrededor de la montaña primordial Meru, el *axis mundi* de esta geografía fantástica.

¹⁴ Apostados en cada uno de los puntos cardinales, los guardianes o vigías del cosmos (*lokapāla*) son Kubera (Norte), Yama (Sur), Indra (Oriente) y Varuṇa (Oeste).

¹⁵ Es decir, que complazca por igual el sentido del oído y la vista. En efecto, al reunir verso y representación, declamación y puesta en escena, el teatro sánscrito es concebido como “poesía visible” (*drśya-kāvya*) por la teoría literaria sánscrita.

¹⁶ *Pañcamaveda* o “quinto Veda” es por sí sola una etiqueta que transmite autoridad. La expresión data de las *Upaniṣads*. Por ejemplo, el famoso pasaje de la *Chāndogya* (7.1.2-4) donde el neófito Nārada anuncia los múltiples conocimientos que ha adquirido, todos ellos, para decepción de su maestro, “puramente nominales”. Éstos incluyen en primer término la lista tradicional de cuatro Vedas, a la que se suma un quinto Veda, el corpus de “leyendas y antiguos relatos” (*itihāsapurāṇam*). Después de las *Upaniṣads* quizá el testimonio mejor conocido sea el del *Mahābhārata*, definido precisamente como el quinto Veda (por ejemplo en 1.1.205; 1.2.235 y siguientes).

vedamanyattataḥ srakṣye sarvaśrāvyam tu pañcamam ||
 dharmyamarthyam yaśasyam ca sopadeśyam sasaṅgraham |
 bhaviṣyataśca kālasya sarvakarmānudarśakam || 14 ||
 sarvaśāstrārthasampannaṃ sarvaśilpapravartakam |
 nāṭyākhyam pañcamaṃ vedam setihāsam karomyaham || 15 ||
 evaṃ saṃkalpya bhagavān sarvavedānanusmaran |
 nāṭyavedaṃ tataścakre caturvedāṅgasambhavam || 16 ||
 jagrāha pāṭhyamrgvedātsāmabhyo gītameva ca |
 yajurvedādabhinayān rasānātharvaṇādapi || 17 ||
 vedopavedaiḥ sambaddho nāṭyavedo mahātmanā |
 evaṃ bhagavatā sṛṣṭo brahmaṇā sarvavedinā || 18 ||
 utpādyā nāṭyavedaṃ tu brahmovāca sureśvaram |
 itihāso mayā sṛṣṭaḥ sa sureṣu niyujyatām || 19 ||
 kuśalā ye vidagdhaśca pragalbhāśca jitaśramāḥ |
 teṣvayam nāṭyasamjño hi vedaḥ saṃkrāmyatām tvayā || 20 ||
 tacchrutvā vacanaṃ śakro brahmaṇā yadudāhṛtam |
 prāñjaliḥ praṇato bhūtvā pratyuvāca pitāmaham || 21 ||
 grahaṇe dhāraṇe jñāne prayoge cāsya sattama |
 aśaktā bhagavan devā ayogyā nāṭyakarmaṇi || 22 ||
 ya ime vedaguhyajñā ṛsayāḥ saṃśitavratāḥ |

14c. Leo *kālasya* en vez de *lokasya*.

¹⁷ Por las fechas que suelen asociarse con la redacción del texto, el uso del vocablo *yoga* aquí y más adelante (n. 59) debe entenderse según su acepción clásica, esto es, como un ejercicio contemplativo, el acto de aquietar la mente y fijar la atención.

¹⁸ La concesión tiene un tono de advertencia: este Veda es una excepción; los *verdaderos* Vedas, en cambio, no deben divulgarse entre la población fuera del núcleo religioso brahmánico.

¹⁹ La primera condición que debe cumplir el quinto Veda es que sea *dharmyam*, es decir, *dhármico*, lo que en el presente contexto significa ante todo que esté normado por el *dharma* brahmánico.

²⁰ Tomo *arthyam* en el sentido de “aquello que posee significado”, “que es coherente”; otros traductores han preferido asociar *artha* con la segunda meta de la vida: prosperidad económica, riqueza material.

²¹ Esto es, *itihāsa*. Junto con *ākhyāna* (“narración”), la categoría suele asociarse de manera rutinaria con el *Mahābhārata*. En nuestro caso aquí, sin embargo, la misma tiene un sentido más amplio y designa cualquier tipo de relato legendario o mítico, lo que coincide, en los hechos, con los temas tratados por todos los grandes dramaturgos sánscritos. Al respecto véase mi artículo, “Persuasión y mito en los orígenes del drama sánscrito”, 2014.

²² Mi traducción, “con elementos tomados de los cuatro Vedas” (*caturvedāṅgasambhava*), se basa en la exégesis de Abhinavagupta.

yoga.¹⁷ ‘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.¹⁸ [Un quinto Veda] que se apegue a la tradición,¹⁹ que tenga sentido,²⁰ 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,²¹ se nutre de la riqueza de todas las ciencias y pone en escena todas las artes’.

16-20. Tras tomar esta decisión y sin dejar de recordar los cuatro Vedas, el Señor compuso el *Nāṭya-Veda* con elementos tomados de los cuatro Vedas.²² Del *R̥gveda* tomó la poesía,²³ del *Sāmaveda* la música, del *Yajurveda* la actuación y del *Atharvaveda* los sabores (*rasa*).²⁴ Fue así como el omnisciente y compasivo dios Brahmā creó el *Nāṭya-Veda*, estrechamente vinculado a Vedas y Upavedas,²⁵ y habiéndolo creado le informó a Indra: ‘Yo creé esta leyenda;²⁶ toca ahora a los dioses llevarla a la práctica. Pon este Veda llamado Teatro al alcance de aquellos que estén versados, que sean inteligentes, decididos y tenaces’.

21. Tras escuchar lo proclamado por Brahmā, Indra se postró con reverencia y luego respondió:

22-23. ‘¡Su eminencia!, los dioses no están calificados para hacer teatro pues ignoran cómo recibirlo, cultivarlo, conocerlo y ponerlo en práctica.²⁷

²³ *Pāṭhyam*, literalmente “recitación”, esto es, la poesía de carácter exhortativo y litúrgico que da identidad a los himnos del *R̥gveda*.

²⁴ La recitación, la melodía y la escenificación ritual —todos ellos aspectos esenciales de la religiosidad védica—, de manera indirecta son aquí interpretados como el antecedente de las diversas expresiones artísticas que dan vida al teatro (la poesía, la música, la pantomima, etc.). Desde cierto ángulo, esto constituye una especie de demostración del origen védico del drama sánscrito que anticipa por varios siglos la lectura de muchos indólogos modernos. Resulta además interesante que se atribuya el origen de los *rasas* al *Atharvaveda*, el cual comprende el estudio de diferentes elixires y la preparación de pócimas (*rasāyana*). A la luz de los contenidos de dicho texto, el uso aquí de la palabra *rasa* parece conservar entonces el sentido primario de extracto líquido vegetal, en especial en conexión con la producción del *soma*, el elixir o licor de la inmortalidad.

²⁵ *Upaveda* o Veda “subsidiario” es el título que con el tiempo recibieron algunas disciplinas y oficios con el fin de ganar legitimidad, por ejemplo la medicina (*āyurveda*) y la arquería (*dhanurveda*). En algún sentido, la “invención” del teatro repite este procedimiento.

²⁶ Véase antes n. 21.

²⁷ La ciencia que Brahmā acaba de crear y se dispone a comunicar a los dioses presupone un complejo proceso de asimilación que va desde la simple recepción de sus contenidos (*grahaṇa*) hasta su puesta en escena (*prayoga*). Para todo ello se sienten

ete 'sya grahaṇe śaktāḥ prayoge dhāraṇe tathā || 23 ||
śrutvā tu śakravacanam mām āhāmbujasambhavaḥ |
tvaṃ putraśatasamyuktaḥ prayoktāsya bhavānagha || 24 ||
ājñāpito viditvāhaṃ nāṭyavedaṃ pitāmahāt |
putrānadyāpayāmāsa prayogaṃ cāpi tattvataḥ || 25 ||
śāṅḍilyaṃ caiva vātsyam ca kohalam dattilaṃ tathā |
jaṭilāmbaṣṭakau caiva taṇḍum agnīśikhaṃ tathā || 26 ||
saindhavaṃ sapulomānaṃ śāḍvaliṃ vipulaṃ tathā |
kapiñjaliṃ bādiraṃ ca yamadhūmrāyaṇau tathā || 27 ||
jambudhvajaṃ kākajaṅghaṃ svarṇakaṃ tāpasam tathā |
kaidāriṃ śālikarṇam ca dīrghagātraṃ ca śālikam || 28 ||
kautsaṃ tāṇḍāyaniṃ caiva piṅgalaṃ citrakaṃ tathā |
bandhulaṃ bhallakaṃ caiva muṣṭhikaṃ saindhavāyanam || 29 ||
taitilaṃ bhārgavaṃ caiva śuciṃ bahulam eva ca |
abudhaṃ budhasenaṃ ca pāṇḍukarṇam sukeralam || 30 ||
rjukaṃ maṇḍakaṃ caiva śambaram vañjulaṃ tathā |
māgadhaṃ saralaṃ caiva kartāram cogram eva ca || 31 ||
tuṣāram pārśadaṃ caiva gautamaṃ bādarāyaṇam |
viśālaṃ śabalaṃ caiva sunābhaṃ meṣam eva ca || 32 ||
kāliyaṃ bhramaraṃ caiva tathā pīṭhamukhaṃ munim |
nakhakutṭāsmakuṭṭau ca ṣaḍpadaṃ sottamaṃ tathā || 33 ||
pāḍukopānahau caiva śrutim cāśasvaram tathā |
agnikuṇḍājyakuṇḍau ca vitaṇḍyaṃ tāṇḍyam eva || 34 ||
kartarākṣam hiraṇyākṣam kuṣalaṃ duḥśahaṃ tathā |
lājam bhayānakaṃ caiva bīmatsam savicakṣaṇam || 35 ||
puṇḍākṣam puṇḍanāsam cāsitaṃ sitam eva ca |
viduyjjihvaṃ mahājihvaṃ śālankāyanam eva ca || 36 ||
śyāmāyanaṃ māṭharaṃ ca lohitāṅgaṃ tathaiva ca |
samvartakaṃ pañcaśikhaṃ trīśikhaṃ śikhaṃ eva ca || 37 ||
śāṅkhavarṇamukhaṃ ṣaṇḍam śāṅkukarṇam athāpi ca |
śakranemiṃ gabhastiṃ cāpyamaśumālīṃ śaṭhaṃ tathā || 38 ||
vidyutaṃ śātajaṅghaṃ ca raudraṃ vīram athāpi ca |
pitāmahājñayāsmābhirlokasya ca guṇepsayā || 39 ||
prayojitaṃ putraśataṃ yathābhūmivibhāgaśaḥ |
yo yasminkarmaṇi yathā yogyastasmin sa yojitaḥ || 40 ||
bhāratīṃ sātvatīṃ caiva vṛttim ārabhaṭīṃ tathā |

incompetentes los dioses, sin ofrecer más detalles. Abhinavagupta explica que se debe a su “exceso de felicidad” (*sukhabhūyiṣṭatva*), mientras que el teatro exige una sensibilidad a ambas experiencias, placer y dolor.

[Sin embargo,] mire,²⁸ aquellos sabios conocen los secretos de los Vedas y cumplen a cabalidad sus observancias; [sin duda] ellos pueden recibirlo, cultivarlo y llevarlo a la práctica’.

24. Fue tras escuchar las palabras de Indra que el dios nacido del loto, [Brahmā], me dijo: ‘¡Oh intachable!, junto con tus cien hijos sé el artífice de este [quinto Veda]’.

25-39ab. Luego de recibir esta encomienda y conocer el *Nāṭya-Veda* [de boca] de Pitāmaha, enseñé la manera correcta de llevarlo a la práctica a mis hijos:²⁹ Śāṇḍilya, Vātsya, Kohala, Dattila, Jaṭila, Ambaṣṭhaka, Taṇḍu, Agniśikha, Saindhava, Puloman, Śaḍvali, Vipula, Kapiñjali, Bādira, Yama, Dhūmrāyaṇa, Jambudhvaja, Kākajaṅgha, Svarṇaka, Tāpasa, Kaidāri, Śālikarṇa, Dīrghagātra, Śālika, Kautsa, Tāṇḍāyani, Piṅgala, Citraka, Bandhula, Bhallaka, Muṣṭhika, Saindhavāyana, Taitila, Bhārgava, Śuci, Bahula, Abudha, Budhasena, Pāṇḍukarṇa, Sukerala, Rjuka, Maṇḍaka, Śambara, Vañjula, Māgadha, Sarala, Kartāra, Ugra, Tuṣāra, Pārṣada, Gautama, Bādarāyaṇa, Viśāla, Śabala, Sunābha, Meṣa, Kāliya, Bhramara, Pīṭhamukha, Muni, Nakhakuṭṭa, Aśmakuṭṭa, Śaḍpada, Uttama, Pāḍuka, Upānaha, Śruti, Cāśasvara, Agnikuṇḍa, Ajyakuṇḍa, Vitaṇḍya, Tāṇḍya, Kartarākṣa, Hiranyākṣa, Kuṣala, Duḥṣaha, Lāja, Bhayānaka, Bībhatsa, Vicakṣaṇa, Puṇḍrākṣa, Puṇḍranāsa, Asita, Sita, Viduyjijhva, Mahājihva, Śālaṅkāyana, Śyāmāyana, Māṭhara, Lohitāṅga, Saṃvartaka, Pañcaśikha, Triśikha, Śikha, Śaṅkhavarṇamukha, Śaṇḍa, Śaṅkukarṇa, Śakranemi, Gabhasti, Aṃsumālin, Śaṭha, Vidyut, Śātajaṅgha, Raudra, Vīra.

39cd-42. Por la orden de Pitāmaha y por [mi] deseo de hacerle un bien a la gente, asigné a mis cien hijos una tarea distinta según las aptitudes de cada uno. [Así,] oh brahmanes, preparé un espectáculo que recogiera los estilos *bhārātī*, *sāttvatī* y *ārabhatī*.³⁰ Luego me acerqué a Brahmā, el preceptor de

²⁸ A pesar de que muy probablemente el texto fue compilado en un medio donde la escritura ganaba cada vez mayor aceptación (véase antes n. 4), ello no impide que de manera repetida el mismo eche mano de recursos típicos del discurso oral, en este caso la deixis, usada quizá como una expresión de nostalgia.

²⁹ La lista con los nombres de los hijos de Bharata continúa a lo largo de las siguientes catorce estrofas hasta completar ciento y cinco, de modo que la referencia a cien hijos (estrofas 24, 40) ha de tomarse en un sentido genérico para indicar una cantidad muy grande.

³⁰ Junto con *kaiśikī* (véase siguiente n.), los cuatro estilos literarios (*vṛtti*), o más exactamente estilos dramáticos, conforman una de las muchas tipologías del teatro sánscrito. De hecho, el *Nāṭyaśāstra* les dedica todo un capítulo (el vigésimo). La tipología busca capturar las diferentes maneras de ser (*vṛtti*) de los hombres (véase 1.112: “inventé el teatro buscando emular las múltiples situaciones [...] que dan identidad y riqueza a este

samāśritaḥ prayogastu prayukto vai mayā dvijāḥ || 41 ||
 pariḡrhya praṇamyātha brahmā vijñāpito mayā |
 athāha māṃ suraguruḥ kaiśikīmapi yojaya || 42 ||
 yacca tasyāḥ kṣamaṃ dravyaṃ tad brūhi dvijasattama |
 evaṃ tenāsmiyabhīhitaḥ pratyuktaśca mayā prabhuḥ || 43 ||
 dīyatāṃ bhagavandravyaṃ kaiśikyāḥ samprayojakam |
 nṛtāṅgahārasampannā lalitābhīnayātmikā || 44 ||
 dṛṣṭā mayā bhagavato nīlakaṇṭhasya nṛtyataḥ |
 kaiśikī ślakṣṇanaipathyā śṛṅgārarasasambhavā || 45 ||
 aśakyā puruṣaiḥ sā tu prayoktuṃ strījanādṛte |
 tato 'srjanmahātejā manasāpsaraso vibhuḥ || 46 ||
 nāṭyālankāracaturāḥ prādānmaḥyaṃ prayogataḥ |
 mañjukeśīm sukeśīm ca miśrakeśīm sulocanām || 47 ||
 saudāminīm devadattām devasenām manoramām |
 sudatīm sundarīm caiva vidagdham vipulām tathā || 48 ||
 sumālām santatīm caiva sunandām sumukhīm tathā |
 māgadhim arjunīm caiva saralām keralām dhṛtim || 49 ||
 nandām sapuṣkalām caiva kalabhām caiva me dadau |
 svātirbhāṇḍaniyuktastu saha śiṣyaiḥ svayambhuvā || 50 ||
 nāradādyāśca gandharvā gānayoge niyojitāḥ |
 evaṃ nāṭyamidaṃ samyagbuddhvā sarvaiḥ sutaiḥ saha || 51 ||
 svātināradasaṃyukto vedavedāṅgakāraṇam |
 upasthito 'haṃ lokaśaṃ prayogārthaṃ kṛtāñjaliḥ || 52 ||
 nāṭyasya grahaṇaṃ prāptaṃ brūhi kiṃ karavānyaham |

44d. Leo *lalitābhīnayātmikā* y no *rasabhāvakriyātmikā* (“consagrado a suscitar diferentes emociones y sentimientos”), pues me parece más acorde con el profundo nexo que el estilo guarda con el sentimiento erótico. Abhinavagupta prefiere la segunda opción, glosada de un modo completamente distinto.

mundo”). Sin embargo, su origen también se remonta a un relato mítico (20.1-14): las cuatro estrategias que Viṣṇu empleó para vencer a los poderosos demonios Madhu y Kaiṭhāba, a saber con un discurso elocuente (*bhārati*), con una mente concentrada (*sāttvati*), con gracia (*kaiśikī*) y con violencia (*ārabhaṭi*). El propio *Nāṭyaśāstra* (20.22 y siguientes) define las cuatro modalidades por su relación con las diferentes emociones humanas (*bhāva*).

³¹ El breve excurso que aquí inicia en torno al estilo *kaiśikī*, solicitado por el propio Brahmā, parece reflejar la centralidad del tema erótico-amoroso en la literatura sánscrita, pues es justo tal sentimiento el que va asociado a dicho estilo.

³² “Vestuario elegante” (*ślakṣṇanaipathyā*) o quizá, en un sentido más literal, “vestuario ligero, diáfano”, es decir, “provocador, sensual”.

³³ Recuérdese que los ciento y pico hijos de Bharata son todos varones. La relación entre el estilo *kaiśikī* y el tema amoroso presupone entonces la centralidad de los caracteres femeninos.

los dioses, y, tras saludarlo con reverencia, lo puse al tanto. Entonces, él me indicó que empleara también [el estilo] *kaiśikī*.³¹

43. ‘Dime, oh noble brahmán, ¿qué ingredientes van bien con dicho estilo?’ Tras dirigirse a mí de este modo, respondí [como sigue] al Señor:

44-46ab. ‘Sea usted tan amable de otorgarme los ingredientes que convienen a la representación del [estilo] *kaiśikī*, el cual presencié [alguna vez] mientras el señor Śiva actuaba. Siendo la fuente del sentimiento erótico, era rico en movimientos dancísticos, el vestuario era elegante³² y no faltaban los despliegues de sensualidad femenina. De hecho, sin mujeres, los varones no están calificados para llevarlo al escenario’.³³

46cd-50ab. Entonces, el resplandeciente y poderoso³⁴ [Brahmā] hizo surgir mentalmente un grupo de *apsarasas* cuyo talento embellecería el espectáculo y fue su designio otorgármelas.³⁵ [Así,] me entregó a Mañjukaśī, Sukeśī, Mīśrakaśī, Sulocanā, Saudāminī, Devadattā Devasenā, Manoramā, Sudatī y Sundarī; también a Vidagdā, Vipulā, Sumālā y Santati, así como a Sunandā, Sumukhī, Māgadā y Arjunī, junto con Saralā, Keralā, Dhṛti, Nandā, Puṣkalā y Kalabhā.

50cd-52. Luego, le pidió a Svāti³⁶ y sus discípulos hacerse cargo de los instrumentos musicales, y a Nārada y demás *gandharvas*³⁷ de los cantos. Así, tras conocer a fondo el arte dramático, cuyo fundamento está en los Vedas y sus ciencias ancilares, acompañado de todos mis hijos y respaldado por Svāti y Nārada, me acerqué con reverencia al Creador con el fin de ponerlo en práctica.

³⁴ Traduzco *vibhu*, “poderoso”, como adjetivo, aunque en realidad se trata de un epíteto. Suele usarse también como epíteto de Viṣṇu y Śiva

³⁵ Como la propia etimología de la palabra lo sugiere (literalmente “moverse en el agua”), las *apsarasas* son criaturas acuáticas, aspecto que inspiró a los primeros indólogos a asociarlas con las ninfas y las nereidas griegas. Y en tanto criaturas acuáticas (símbolo de fertilidad), su nexa con nubes, ríos, estanques y otros cuerpos de agua, se repite en los textos. Al mismo tiempo, sin embargo, siendo criaturas semidivinas, las *apsarasas* poseen el don de la liviandad y mantienen un estrecho lazo con los planos atmosféricos, en especial con el mundo de los dioses, a quienes sirven como refinadas cortesanas, sobre todo a Indra, no casualmente el dios de las lluvias y el trueno. Su relación con la danza y el teatro es proverbial y aparece registrada en un sinnúmero de fuentes. La lista a continuación se extiende a lo largo de varias estrofas y comprende 24 *apsarasas*.

³⁶ De acuerdo con Abhinavagupta, Svāti es el nombre de cierto *ṛṣi*.

³⁷ Como se dijo antes (ver n. 12), los *gandharvas* tienen por actividad principal la música, en especial durante los banquetes de los dioses. De hecho, entre las muchas palabras para decir “música” en sánscrito se encuentra *gāndharva*, “el arte de los *gandharvas*”. Al respecto véase *Nāṭyaśāstra* 28.8-10ab.

etattu vacanaṃ śrutvā pratyuvāca pitāmahaḥ || 53 ||
 mahānayaṃ prayogasya samayaḥ samupasthitaḥ |
 ayaṃ dhvajamaḥ śrīmān mahendrasya pravartate || 54 ||
 atredānīmayaṃ vedo nāṭyasamjñāḥ prayujyatām |
 tatastasmindhvajamahe nihatāsuraḍānave || 55 ||
 prahr̥ṣṭāmarasaṃkīrṇe mahendravidyotsave |
 pūrvam kṛtā mayā nāndī hyāśīrvacanasamṃyutā || 56 ||
 aṣṭāṅgapadasamṃyuktā vicitrā vedanirmitā |
 tadante ‘nukṛtirbaddhā yathā daityāḥ surairjitāḥ || 57 ||
 samphetavidravakṛtā chedyabhedyāhavātmikā |
 tato brahmādayo devāḥ prayogaparitoṣitāḥ || 58 ||
 pradadurmatsutebhyastu sarvopakaraṇāni vai |
 prītastu prathamam śakro dattavānsvam dhvajam śubham || 59 ||
 brahmā kuṭilakaṃ caiva bhṛṅgāraṃ varuṇaḥ śubham |
 sūryaśchatraṃ śivaḥ siddhiṃ vāyurvyajanameva ca || 60 ||
 viṣṇuḥ siṃhāsanaṃ caiva kubero mukuṭam tathā |
 (śrāvyatvam prekṣaṇīyasya dadau devī sarasvatī |)
 śeṣā ye devagandharvā yakṣarākṣasapannagāḥ || 61 ||
 tasmin sadasyabhipretān nānājātiguṇāśrayān |
 aṃśāṃśairbhāṣitān bhāvān rasān rūpaṃ kriyābalaṃ || 62 ||
 dattavantāḥ prahr̥ṣṭāste matsutebhyo divaukaṣaḥ |
 evam prayoge prārabdhe daityadānavanāśane || 63 ||
 abhavankṣubhitāḥ sarve daityā ye tatra saṃgatāḥ |
 virūpākṣapurogāṃśca vighnānprotsāhya te ‘bruvan || 64 ||
 na kṣamiṣyāmahe nāṭyametaḍāgamyatāmīti |
 tatastairasuraiḥ sārḍham vighnā māyāmupāśritāḥ || 65 ||
 vācaśceṣṭāṃ smṛtiṃ caiva stambhayanti sma nr̥tyatām |

64d-65a. Leo *protsāhya te ‘bruvan | na kṣamiṣyāmahe*, y no *utpādayanti te | nettham icchāmahe*.

³⁸ Sobre la historia y significado del “festival del estandarte”, véase Kuiper 1979, pp. 133 y siguientes.

³⁹ En ésta y otras estrofas, el texto menciona diferentes clases de criaturas malévolas (*dānava*, *daitya*, *rakṣas*, etc.), todas ellas comprendidas dentro de la categoría general de “demonio” (*asura*).

⁴⁰ El *kuṭilaka* es el bastón curvo o arqueado que suele portar el bufón (*vidūṣaka*). Al respecto véase *Nāṭyaśāstra* 13.143-144.

⁴¹ *Siddhi*. El tratado dedica el capítulo vigésimo séptimo al tema.

⁴² Este verso rompe un poco la secuencia, pues el obsequio no es un objeto concedido a los hijos de Bharata sino una cualidad atribuida al propio espectáculo. De hecho,

53. [Le informé:] ‘Ha concluido mi entrenamiento teatral. Dígame por favor qué debo hacer [ahora]’. Habiendo escuchado mis palabras, Pitāmaha respondió:

54-55ab. ‘La gran ocasión para poner [tu aprendizaje] en práctica ya está aquí: la fiesta sagrada del estandarte de Indra³⁸ apenas inició. Apresúrate, lleva ahí al escenario este Veda llamado *Teatro*’.

55cd-63ab. Así, pues, durante el festival que celebra la victoria de Indra y la derrota de los demonios y demás espíritus malignos,³⁹ ante una multitud de dioses eufóricos, recité por primera vez la invocación de apertura (*nāndī*), la cual contiene bendiciones, está formada por una rica variedad de palabras y se apega a las escrituras. A continuación presenté una parodia de la derrota de los demonios a manos de los dioses. Ésta contenía un sinfín de persecuciones, duelos, heridos y descuartizados. Complacidos con tal despliegue escénico, los dioses, entre ellos el propio Brahmā, no dudaron en otorgar a mis hijos toda clase de dones. En primer lugar, satisfecho, Indra [les] obsequió su mismísimo estandarte sagrado. Por su parte, Brahmā [les regaló] el *kuṭilaka*⁴⁰ y Varuṇa un hermoso cántaro dorado; Sūrya un parasol, Śiva éxito⁴¹ y Vāyu un abanico; Viṣṇu un trono y Kubera una corona. La diosa Sarasvatī hizo audible lo que era sólo visible.⁴² Complacidos, el resto de las criaturas celestiales —*devas, gandharvas, yakṣas, rākṣasas y pannagas*— dotaron a mis hijos de un poco de elocuencia, algo de belleza, un poco de fuerza escénica y otro tanto de las emociones y sentimientos que embelesaron a la audiencia y que contienen virtudes para todas las clases sociales.

63cd-66ab. Ahora bien, mientras se consumaba en el escenario la mantanza de los demonios, quienes de entre ellos se encontraban en el público montaron en cólera. Luego, tras arengar a un grupo de saboteadores liderados por Virūpākṣa⁴³ declararon: ‘No toleraremos este espectáculo. Unámonos’. Entonces, juntos, saboteadores y demonios echaron mano de sus poderes mágicos y paralizaron los diálogos, los movimientos y la memoria de los actores.

no aparece en todos los manuscritos y es muy probable que se trate de una interpolación. Por lo demás, de manera indirecta, parece sugerir que la cualidad distintiva del género dramático (al menos en sus orígenes), y a diferencia del género poético en sentido estricto, es un modo de expresión predominantemente no verbal (cf. Gerow 1977, p. 223). Basado en un rico y complejo despliegue de gesticulaciones y otros recursos visibles (*abhinaya*), es gracias a Sarasvatī que el teatro cobra “voz”.

⁴³ Enardecidos, los demonios dan vida a una serie de “obstáculos” (*vighna*) con el fin de que boicoteen el espectáculo. De ellos destaca Virūpākṣa, a quien no debe confundirse con el dios Śiva.

tathā vidhvamsanam dṛṣtvā sūtradhārasya devarāt || 66 ||
kasmātprayogavaiṣamyamityuktvā dhyānamāviśat |
athāpaśyatsado vighnaiḥ samantāt parivāritam || 67 ||
sahetaraiḥ sūtradhāram naṣṭasamjñam jaḍīkṛtam |
utthāya tvaritam śakraḥ grhītvā dhvajamuttamam || 68 ||
sarvaratnojjvalatanum kopādudvṛttalocanaḥ |
raṅgapīṭhagatān vighnān asurāmścaiva devarāt || 69 ||
jarjarīkṛtadehāmstānakarojjarjareṇa saḥ |
nīhateṣu ca sarveṣu vighneṣu saha dānavaiḥ || 70 ||
samprahr̥ṣya tato vākya māhuḥ sarve divaukaṣaḥ |
aho praharaṇam divyamidamāsāditam tvayā || 71 ||
jarjarīkṛtasarvāṅgā yenaite dānavāḥ kṛtāḥ |
yasmādanena te vighnāḥ sāsura jarjarīkṛtāḥ || 72 ||
tasmājjarjara eveti nāmato ‘yaṃ bhaviṣyati |
śeṣā ye caiva hīmsārthamupayāsyanti hīmsakāḥ || 73 ||
dṛṣṭaiva jarjaram te ‘pi gamiṣyantyevameva tu |
evamevāstviti tataḥ śakraḥ provāca tānsurān || 74 ||
rakṣābhūtaśca sarveṣāṃ bhaviṣyatyēṣa jarjaraḥ |
prayoge prastute hyevaṃ sphīte śakramahe punaḥ || 75 ||
trāsam samjanayanti sma vighnāḥ śeṣāstu nṛtyatām |
dṛṣtvā teṣāṃ vyavasitam daityānām viprakārajam || 76 ||
upasthito ‘haṃ brahmāṇam sutaiḥ sarvaiḥ samanvitaḥ |
nīścitā bhagavanvighnā nāṭyasyāśya vināśane || 77 ||
asya rakṣāvidhiṃ samyagājñāpaya sureśvara |
tataśca viśvakarmāṇam brahmovāca prayatnataḥ || 78 ||
kuru lakṣaṇasampannam nāṭyaveśma mahāmate |
tato ‘cireṇa kālena viśvakarmā mahacchubham || 79 ||
sarvalakṣaṇasampannam kṛtvā nāṭyagr̥ham tu saḥ |
proktavāndruhiṇam gatvā sabhāyāṃ tu kṛtāñjaliḥ || 80 ||
sajjam nāṭyagr̥ham deva tadevekṣitumarhasi |
tataḥ saha mahendreṇa suraiḥ sarvaiśca setaraiḥ || 81 ||
āgatastvarito draṣṭum druhiṇo nāṭyamaṇḍapam |

69a. Leo *sarvaratnojjvalatanum*, en acusativo, no en nominativo.

69b. Leo *kopādudvṛttalocana* y no *kiṃcidudvṛttalocanaḥ*.

76d. Leo *daityānām*, no *madarthe*.

80b. Leo *kṛtvā nāṭyagr̥ham tu saḥ*, y no *nāṭyaveśma cakāra saḥ*.

⁴⁴ El *sūtradhāra*, literalmente “el que lleva las riendas”, es el director de escena, aunque su función bien correspondería también con lo que hoy llamamos productor. En este caso se trata de Bharata mismo.

66cd-70ab. Al percatarse de que una desgracia había caído sobre el director,⁴⁴ Indra se preguntó por aquello que estaba trastornando el espectáculo y entonces entró en meditación. Ahí descubrió que tanto el director como los actores habían sido inmovilizados, su mente estaba paralizada, y el escenario estaba rodeado de saboteadores. De inmediato se puso de pie, tomó su formidable estandarte repleto de deslumbrantes [incrustaciones] de piedras preciosas, y con la mirada fuera de sí a causa de la ira hizo pedazos con el estandarte mismo a los demonios y saboteadores que se habían apoderado del escenario.

70cd-74ab. Abatidos demonios y saboteadores, todos los dioses exclamaron emocionados: ‘¡El señor acaba de inventar esta arma divina con la que hizo pedazos a todos estos demonios, y puesto que con ella saboteadores y demonios fueron hechos pedazos, llamémosla la *despedazadora*!⁴⁵ [A partir de ahora] si se acercan nuevos agresores con malas intenciones, bastará que la vean para que salgan corriendo’.

74cd-75ab. ‘¡Así será!’, dijo Indra a los dioses. ‘La *despedazadora* se convertirá en nuestro amuleto’.

75cd-78ab. Una vez reiniciada la función, con la fiesta en su apogeo, nuevos saboteadores infundieron temor entre los actores.⁴⁶ Al ver la determinación de los demonios, nacida de su [deseo de] venganza, me acerqué a Brahmā en compañía de mis hijos [y le dije:] ‘Señor, [nuevos] saboteadores están decididos a arruinar el espectáculo. Dispón por favor el método correcto para su protección’.

78cd-81ab. Entonces, Brahmā le pidió al ilustre Viśvakarmā que se consagrara a construir un recinto teatral con las características [necesarias].⁴⁷

⁴⁵ Usado como arma, el estandarte (*dhvaja*) de Indra adquiere ahora una nueva identidad. Ésta queda manifiesta a través de la adopción de un segundo nombre: el *jarjara* (cf. Kuiper 1979, p. 142). Con base en esta nueva denominación, el verso despliega un juego fonético inspirado en la antigua técnica de análisis semántico conocida como *nirukti*. Entonces se “explica” que el estandarte se llama *jarjara* en virtud de que con él Indra *jarjarificó* a los demonios. En efecto, la premisa fundamental de la técnica *nirukti* es que todas las formas nominales pueden reducirse a formas verbales de las cuales obtienen su valor semántico (véase Yāska, *Nirukta* 1.12: *nāmāny ākhyātajāni*). He intentado reproducir dicho procedimiento traduciendo “se llama despedazadora porque despedaza”. De la raíz *jṛ-*, “envejecer”, *jarjara* remite a la idea de que, una vez decrepito, el cuerpo se rompe en pedazos, se hace añicos.

⁴⁶ Debemos suponer entonces que con el primer ataque se diluyó también el hechizo que había paralizado a Bharata y al resto de los histriones.

⁴⁷ La primera decisión de Brahmā es erigir una estructura o recinto. Para más detalles véase el segundo capítulo, donde de hecho no es uno sino tres los teatros que Viśvakarmā diseña. Al respecto son varios los términos que el texto emplea sin una

dṛṣṭvā nāṭyagrhaṃ brahmā prāha sarvānsurāmstataḥ || 82 ||
 amśabhāgairbhavadbhistu rakṣyo ‘yaṃ nātyamaṇḍapaḥ |
 rakṣaṇe maṇḍapasyātha viniyuktastu candramāḥ || 83 ||
 lokapālāstathā dikṣu vidikṣvapi ca mārutāḥ |
 nepathyabhūmau mitrastu nikṣipto varuṇo ‘mbare || 84 ||
 vedikārakṣaṇe vahnirbhāṇḍe sarvadivaukasaḥ |
 varnāscatvāra evātha stambheṣu viniyojitāḥ || 85 ||
 ādityāścaiva rudrāśca sthitāḥ stambhāntareṣvatha |
 dhāraṇīṣu sthitā bhūtāḥ śālāsvarsarasastathā || 86 ||
 sarvaparvasu yakṣiṇyo mahīpṛṣṭhe mahodadhīḥ |
 dvāraśākhāniyuktau tu kṛtāntaḥ kāla eva ca || 87 ||
 sthāpitau dvārapatreṣu nāgamukhyau mahābalau |
 dehalyāṃ yamaḍaṇḍastu śūlaṃ tasyopari sthitam || 88 ||
 dvārapālau sthitau cobhau niyatirmṛtyureva ca |
 pārśve ca raṅgapīṭhasya mahendraḥ sthitavānsvayam || 89 ||
 sthāpitā mattavāraṇyāṃ vidyuddaityaniṣūdanī |
 stambheṣu mattavāraṇyāḥ sthāpitāḥ paripālāne || 90 ||
 bhūtayakṣapīśācāśca guhyakāśca mahābalāḥ |
 (yakṣabhūtapiśācāśca surendreṇāmitaujasā |
 vīrabhadro ‘tha bhagavān guhyakāśca tathaiva ca ||
 jarjare tu vinikṣiptaṃ vajraṃ daityanibarhaṇam || 91 ||
 tatparvasu vinikṣiptāḥ surendrā hyamitaujasāḥ |

87a. Leo *sarvaparvasu*.

87c. En el original *dvāraśālā*. Aunque el texto no ofrece variantes, me parece que *dvāraśālā* no tiene mucho sentido; propongo entonces *dvāraśākhā*: los postes verticales en el marco de una puerta.

diferencia semántica tangible: *veśman*, *grha*, *maṇḍapa*, *geha*. En lo que todas estas palabras coinciden es en designar un recinto cerrado. Entonces, contra lo especulado por algunos, con base sobre todo en las tradiciones teatrales contemporáneas indias, el teatro sánscrito clásico no parece haber sido un espectáculo al aire libre (cf. Kuiper 1979, p. 127). Empero, debido a la naturaleza perecedera de los materiales empleados, no existen testimonios arqueológicos que corroboren este indicio textual. De hecho, las únicas estructuras antiguas que se han conservado y que sabemos funcionaron como teatros son algunas cuevas en la India central y oriental.

⁴⁸ *Maruts* y *rudras* son espíritus de la tormenta y demás fenómenos atmosféricos.

⁴⁹ No queda claro qué relación guarda Varuṇa con el “vestuario” (*ambaram*). Al respecto cabe recordar que la palabra también significa “cielo”. ¿Podría referirse al techo en el área de camerinos, tras bambalinas, de modo que Mitra cuida, literalmente, el suelo (*bhūmi*) y Varuṇa el techo? Abhinavagupta no dice nada al respecto.

Raudo, Viśvakarmā construyó un amplio y hermoso recinto teatral con las características [necesarias]; luego acudió a la sala celestial y con reverencia le informó a Brahmā: ‘Señor, el recinto teatral está listo. Venga a conocerlo’.

81cd-91ab. Acompañado de Indra y el resto de los dioses, Brahmā se apresuró a conocerlo y tras inspeccionarlo dijo: ‘[Ahora] Cada uno de ustedes tendrá a su cuidado una parte. La Luna se encargará de proteger la estructura como tal. Por su parte, los Guardianes del universo vigilarán los cuatro puntos cardinales y los *maruts*⁴⁸ los puntos intermedios. Mitra se ocupará del área tras bambalinas y Varuṇa del vestuario.⁴⁹ El fuego cuidará el altar y el resto de los dioses los instrumentos musicales. Las cuatro castas se encargarán de las columnas,⁵⁰ mientras que *āḍityas* y *rudras* se apostarán en los intersticios. *Bhūtas* [vigilarán] las filas, *apsarasas* los camerinos, *yakṣiṇīs* las escaleras y Océano el piso. Kṛtānta y Kāla⁵¹ se harán cargo de las jambas de las puertas; el garrote de Yama yacerá sobre el umbral y el tridente [de Śiva] sobre el dintel. Dos poderosas serpientes⁵² se apostarán en las hojas de las puertas, y Niyati y Mṛtyu⁵³ montarán guardia a cada lado. Indra mismo se instalará a un extremo del escenario, mientras que el Rayo, destructor de demonios, hará lo propio sobre el estrado;⁵⁴ abajo, poderosos *bhūtas*, *yakṣas*, *piśācas* y *guhnyakas* protegerán sus soportes’.

91cd-98ab. El Trueno, destructor de demonios, ocupó la punta del estandarte de Indra, mientras que célebres deidades, todas ellas de extraordinario vigor, se colocaron en sus [cinco] nudos.⁵⁵ Arriba Brahmā, en segundo lugar

⁵⁰ Las cuatro columnas o pilares que sostienen el recinto son un símbolo de las cuatro castas que sostienen el orden social (véase *Nāṭyaśāstra* 2.46-49) y en ese sentido puede decirse que se trata de una deificación. Su inclusión en esta lista de responsabilidades asignadas no deja de ser curiosa y quizá por ello Abhinavagupta consideró necesario forzar un poco la interpretación y afirmar que *en realidad* se trata de las deidades que presiden sobre cada casta.

⁵¹ Respectivamente, el destino y el tiempo, aquí personificados.

⁵² Ananta y Gulika según Abhinavagupta.

⁵³ Esto es, el destino y la muerte, aquí personificados.

⁵⁴ Traduzco *mattavāraṇī* como “estrado” con todas las reservas que tan enigmático término supone. Literalmente, la palabra significa “elefante ebrio” y los especialistas han propuesto varias interpretaciones. En general coinciden en que se trataba de un área especial que flanqueaba ambos extremos del escenario, pero no queda claro si la usaban los actores o si estaba destinada para invitados especiales.

⁵⁵ Cabe recordar que el estandarte de Indra está hecho de bambú (*venumayī yaṣṭi*; véase Kuiper 1979, op. cit., p. 130), cuyo macizo tallo tubular, como sabemos, se compone de segmentos bien definidos e identificables por la secuencia ascendente de coyunturas o nudos.

śiraḥparvasthito brahmā dvitīye śaṅkarastathā || 92 ||
 tṛtīye ca sthito viṣṇuścaturthe skanda eva ca |
 pañcame ca mahānāgāḥ śeṣavāsukitakṣakāḥ || 93 ||
 evaṃ vighnavināśāya sthāpitā jarjare surāḥ |
 raṅgapīthasya madhye tu svayaṃ brahmā pratiṣṭhitaḥ || 94 ||
 iṣṭyartham raṅgamadhye tu kriyate puṣpamokṣaṇam |
 pātālāvāsino ye ca yakṣaguhyakapannagāḥ || 95 ||
 adhastādraṅgapīthasya rakṣaṇe te niyojitāḥ |
 nāyakaṃ rakṣatīndrastu nāyikāṃ ca sarasvatī || 96 ||
 vidūṣakam athonkārah śeṣāstu prakṛtīr haraḥ |
 yānyetāni niyuktāni daivatānīha rakṣaṇe || 97 ||
 etānyevādhidaiṇāni bhaviṣyantītyuvāca saḥ |
 etasminnantare devaiḥ sarvairuktaḥ pitāmahaḥ || 98 ||
 sāmnā tāvadime vighnāḥ sthāpyantāṃ vacasā tvayā |
 pūrvaṃ sāma prayoktavyaṃ dvitīyaṃ dānameva ca || 99 ||
 tayorupari bhedastu tato daṇḍaḥ prayujyate |
 devānāṃ vacanaṃ śrutvā brahmā vighnānuvāca ha || 100 ||
 kasmādbhavanto nāṭyasya vināśāya samutthitāḥ |
 brahmaṇo vacanaṃ śrutvā virūpākṣo ‘bravīdidam || 101 ||
 daityairvighnagaṇaiḥ sārḍham sāmapūrvamidaṃ vacaḥ |
 yo ‘yaṃ bhagavatā sṛṣṭo nāṭyavedaḥ surecchayā || 102 ||
 pratyādeśo ‘yasmākaṃ surārtham bhavatā kṛtaḥ |
 tannaitadevaṃ kartavyaṃ tvayā lokapitāmaha || 103 ||
 yathā devāstathā daityāstvattaḥ sarve vinirgatāḥ |
 vighnānāṃ vacanaṃ śrutvā brahmā vacanamabravīt || 104 ||
 alaṃ vo manyunā daityā viśādaṃ tyajatānaghāḥ |
 bhavatāṃ devatānāṃ ca śubhāśubhavikalpakaḥ || 105 ||
 karmabhāvānvayāpekṣī nāṭyavedo mayā kṛtaḥ |
 naikāntato ‘tra bhavatāṃ devānāṃ cānubhāvanam || 106 ||
 trailokyasyāsyā sarvasya nāṭyaṃ bhāvānukīrtanam |
 kvacidharmāḥ kvacitkrīḍā kvacidarthaḥ kvacicchamaḥ || 107 ||
 kvaciddhāsyam kvacidyuddham kvacitkāmaḥ kvacidvadhāḥ |

94c. Mi enmienda. En el original *medhya*, una errata.

107. A partir de esta estrofa, la edición de Baroda presenta un error de impresión en la numeración del texto: repite la estrofa 106 y luego salta de ésta hasta la 109, ignora la 110, y continúa con 111. Me he permitido corregir aquí la secuencia.

⁵⁶ El texto hace alusión a la doctrina de los cuatro *upāyas* o medios para lograr éxito ante un enemigo (véase, entre otros, *Manusmṛti* 7.109 y *Śiśupālavadhā* 2.54). El fin de dicha doctrina es vencer por cualquier medio, sea éste pacífico o violento. El discurso

Śiva, luego Viṣṇu, después Skanda y finalmente las inmensas serpientes Śeṣa, Vāsuki y Takṣaka. De este modo quedaron los dioses emplazados sobre el estandarte a fin de aniquilar a los saboteadores. El propio Brahmā se colocó en el centro del escenario y ésta la razón por la que ahí se coloquen siempre ofrendas de flores. Por su parte, *yakṣas*, *guhya*kas, serpientes y otros habitantes del inframundo se apostaron debajo del escenario con el fin de resguardarlo. Indra protege al primer actor y Sarasvatī a la primera actriz; Omkāra al bufón y Śiva al resto de los histriones. [Para terminar] Brahmā declaró que todas estas deidades protectoras serían [a partir de entonces] quienes presidirían sobre los sitios a los que fueron asignadas.

98cd-100ab. Tras esto, los dioses respondieron al unísono: ‘Por favor pon un alto a esos saboteadores por medio de un discurso pacifista, [pues, como suele decirse,] primero debe recurrirse a la negociación pacífica; en segundo lugar al soborno, sólo después a la desavenencia y, por último, [si nada de esto funciona,] a la violencia’.⁵⁶

100cd-101ab. Luego de escuchar la petición de los dioses, Brahmā en efecto habló con los saboteadores. ‘¿Por qué están empeñados en destruir el teatro?’, [les preguntó].

101cd-104ab. Al escuchar las palabras de Brahmā, Virūpākṣa y otros saboteadores y demonios ofrecieron una respuesta también pacífica: ‘Creaste este *Nāṭya-Veda* para complacer a los dioses y, tomando partido por ellos, ponernos a nosotros en ridículo. ¡Todos descendemos de ti, por igual dioses y demonios! Por lo tanto, no deberías conducirte así’.

104cd-123. Brahmā prestó oídos a los reclamos de los demonios y luego afirmó: ‘¡Ya fue suficiente ira; abandonen su desazón, oh inmaculados! Compuse este Veda de modo que tanto ustedes como los dioses puedan discernir bondad y maldad teniendo en cuenta la relación lógica que existe entre lo que hacemos y lo que somos.’⁵⁷ No pone en escena únicamente sus sentimientos o los de los dioses. [Antes bien,] el teatro busca emular los estados de ánimo de los tres mundos en su conjunto. A veces moral, otras diversión; a veces ambición, otras desinterés; a veces humor, otras conflicto; a veces pasión, otras muerte.⁵⁸ [Contiene] moral para quienes se rigen por la

de Brahmā a continuación está pues fundado en principios persuasivos cuyo propósito es convencer y en última instancia someter a los demonios.

⁵⁷ La lectura de Abhinavagupta es distinta: Brahmā creó el teatro a fin de que dioses y demonios distinguen el bien del mal “en el terreno de la acción, la personalidad y la descendencia” (*karmabhāvānvayāpekṣī*).

⁵⁸ En su comentario, Abhinavagupta establece un nexo entre la amplia gama de realidades que el teatro busca retratar y las ocho emociones a la base (*sthāyibhāvas*) de toda experiencia estética.

dharmo dharmapravṛttānāṃ kāmaḥ kāmopasevinām || 108 ||
 nigrāho durvinītānāṃ vinītānāṃ damakriyā |
 klībānāṃ dhārṣṭyajananamutsāhaḥ śūramāninām || 109 ||
 abudhānāṃ vibodhaśca vaiduṣyaṃ viduṣāmapī |
 īśvarānāṃ vilāsaśca sthairyam duḥkhārditasya ca || 110 ||
 arthopajīvināmartho dhṛtirudvegacetāsām |
 nānābhāvopasaṃpannam nānāvasthāntarātmakam || 111 ||
 lokavṛttānukaraṇam nātyametannmayā kṛtam |
 uttamādhamamadhyānāṃ narānāṃ karmasaṃśrayam || 112 ||
 hitopadeśajananaṃ dhṛtikrīḍāsukhādikṛt |
 (etadrāseṣu bhāveṣu sarvakarmakriyāsvatha || 113 ||
 sarvopadeśajananaṃ nātyam loke bhaviṣyati |)
 duḥkhārtānāṃ śramārtānāṃ śokārtānāṃ tapasvinām || 114 ||
 viśrāntijananaṃ kāle nātyametadbhaviṣyati |
 dharmyam yaśasyamāyuṣyam hitam buddhivivardhanam || 115 ||
 lokopadeśajananaṃ nātyametadbhaviṣyati |
 na tajjñānaṃ na tacchilpaṃ na sā vidyā na sā kalā || 116 ||
 nāsau yogo na tatkarma nātye ‘smin yanna dr̥śyate |
 (sarvaśāstrāṇi śilpāni karmāni vividhāni ca || 117 ||
 asminnātye sametāni tasmādetannmayā kṛtam |)
 tannātra manyuḥ kartavyo bhavadbhiramarānprati || 118 ||
 saptadvīpānukaraṇam nātyametadbhaviṣyati |
 yenānukaraṇam nātyametattadyannmayā kṛtam || 119 ||
 devānāmasurānāṃ ca rājñāmatha kuṭumbinām |
 brahmarṣīnāṃ ca vijñeyam nātyam vṛttāntadarśakam || 120 ||
 yo ‘yam svabhāvo lokasya sukhaduḥkhasamanvitaḥ |
 so ‘ngādyabhinayopeto nātyamityabhidhīyate || 121 ||
 vedavidyētiḥāsānām ākhyānaparikalpanam |
 (vinodakaraṇam loke nātyametadbhaviṣyati || 122 ||
 śrutismṛtisadācārapariśeṣārthakalpanam |)
 vinodajananaṃ loke nātyametadbhaviṣyati || 123 ||
 etasminnantare devān sarvānāha pitāmahaḥ |
 kriyatāmadya vidhivadyajanaṃ nātyamaṇḍape || 124 ||
 balipradānairhomaiśca mantrauśadhisamanvitaḥ |
 japyairbhakṣaiśca pānaiśca baliḥ samupakalpyatām || 125 ||
 martyalokagatāḥ sarve śubhām pūjāmavāpsyatha |

⁵⁹ Para el significado de la palabra *yoga* véase n. 17. Abhinavagupta la interpreta en el sentido de “combinación”, esto es, cualquier combinación de las opciones apenas

moral y pasión para los que son esclavos del placer; pleitos para los malvados y actos piadosos para los nobles; despliegues de audacia para los pusilánimes y pedantería para los fanfarrones; sabiduría y erudición para los ignorantes e incluso para los conocedores; esparcimiento para los que lo tienen todo y entereza para los que sufren; codicia para quienes son esclavos del dinero y alegría para aquellos que están afligidos. [En suma,] inventé el teatro buscando emular las múltiples situaciones, estados de ánimo y facetas que dan identidad y riqueza a este mundo, [y por lo tanto] en él tienen cabida las acciones de hombres de [clase] alta, media y baja. Es [además] una fuente de instrucción y trae alegría, esparcimiento y dicha, y será siempre un manantial de sabiduría respecto a las aspiraciones y los quehaceres de toda la gente sin excepción. En el momento oportuno será un solaz para los que sufren, para los que están hastiados, para los que sienten tristeza, para los que se afanan. Fuente de rectitud, enaltecimiento, vitalidad, bienestar y crecimiento intelectual, será una guía para el mundo entero. No hay saber ni destreza, ni ciencia ni arte, ni yoga⁵⁹ ni oficio que no aparezca desplegado en el teatro. Todas las disciplinas, artes y oficios confluyen en esta mi creación. No hay, pues, razón para descargar su malestar contra los dioses. El teatro es un espejo del universo entero.⁶⁰ Por lo tanto, sepan que, siendo yo su autor, recrea y pone en escena las peripecias de dioses, demonios, príncipes, jefes de familia, sacerdotes y profetas. 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. Al inspirarse en las historias de los Vedas y en legendarios relatos,⁶¹ cautivará a toda la gente; al escenificar las aspiraciones finales y las virtudes de las escrituras y la tradición, será en todas partes una fuente de gozo’.

124-130. Luego de este [discurso], Pitāmaha volvió con los dioses y les dijo: ‘Dentro del recinto teatral celébrese ahora mismo un sacrificio como es debido. La oblación ha de consistir de fuegos sagrados, ofrendas, jaculatorias, oraciones, hierbas, alimentos y bebidas. [También] los mortales habrán de adorar, sin excepción, el escenario antes de iniciar el espectáculo, pues, de no hacerlo, su conocimiento quedará sin efecto y renacerán del vientre de un animal. Después de todo, la adoración de los dioses sobre el escenario es comparable a la ejecución de sacrificios, y, por lo tanto, debe

mencionadas. Me inclino por el sentido técnico —“fijar la mente”, “contemplar”—, pues de ese modo se mantiene la secuencia de pares teóricos y prácticos.

⁶⁰ Literalmente de “las siete regiones” (*saptadvīpā*).

⁶¹ De nuevo *itihāsa*.

apūjayitvā raṅgaṃ tu naiva prekṣāṃ pravartayet || 126 ||
 apūjayitvā raṅgaṃ tu yaḥ prekṣāṃ kalpayiṣyati |
 tasya tanniṣphalaṃ jñānaṃ tiryagyonim ca yāsyati || 127 ||
 yajñena saṃmitaṃ hyetad raṅgadaivatapūjanam |
 tasmātsarvaprayatnena kartavyaṃ raṅgapūjanam || 128 ||
 nartako 'rthapatirvāpi yaḥ pūjāṃ na kariṣyati |
 kārayiṣyati vā naiva prāpsyaty āpadam eva saḥ || 129 ||
 yathāvidhi yathādrṣṭaṃ yastu pūjāṃ kariṣyati |
 sa lapsyate śubhānarthān svargalokaṃ ca yāsyati || 130 ||
 evamuktvā tu bhagavāndruhiṇaḥ saha daivataiḥ |
 raṅgapūjāṃ kuruṣveti māmevaṃ samacodayat || 131 ||

iti bhāratīye nāṭyaśāstre nāṭyotpattirnāma prathamō 'dhyāyaḥ ||

128d. Leo *raṅgapūjanam* y no *nāṭyayoktrbhiḥ*.

129c-d. Leo *kārayiṣyati vā naiva prāpsyaty āpadam eva saḥ* en vez de *na kārayiṣyat-*
yanyairvā prāpnotyapacayaṃ tu saḥ.

⁶² Entiéndase la persona que patrocina o auspicia la celebración del espectáculo, comparable por lo tanto al patrón del sacrificio.

emprenderse con total diligencia. El actor u hombre acaudalado⁶² que no llevé a cabo esta adoración o que no instruya [a otros] a que la efectúen sin duda padecerá infortunios. En cambio, todo aquel que la realice conforme a los preceptos apenas indicados verá cumplidas sus metas y alcanzará el paraíso’.

131. Habiendo dicho lo cual, tanto el venerable Brahmā como el resto de los dioses me ordenaron al unísono: ‘¡Celebra, pues, la adoración del escenario!’”

Titulado “Los orígenes del teatro”, así [concluye] el primer libro de *La ciencia del teatro (Nāṭyaśāstra)*, cuyo autor es Bharata.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- BHARATA, *Nāṭyaśāstra with the Commentary of Abhinavagupta*, 4 vols., M. Ramakrishna Kavi (ed.), Baroda, Gaekwad Oriental Series, 1926-1964.
- GHOSH, M. (trad.), *The Nāṭyaśāstra*, 2 vols., Calcuta, Royal Asiatic Society, 2ª edición revisada, 1961-1967.
- KALIDĀSA, *Mālavikāgnimitra*, K. A. Subramania Iyer (ed.), Delhi, Sahitya Akademi, 1978.
- , *Vikramorvaṣī*, H. D. Velankar (ed.), Delhi, Sahitya Akademi, 1961.
- MĀGHA, *Śīsupālavadhā*, Bombay, Nirnaya Sāgar Press, 1940.
- Mahābhārata*, 18 vols., V. S. Sukthankar, S. K. Belvalkar *et al.* (eds.), Pune, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1927-1966.
- Manusmṛti. With the Sanskrit Commentary Manvartha Muktvālt of Kullūkabhaṭṭa*, J. L. Shastri (ed.), Delhi, Motilal Banarsidass, 1990.
- OLIVELLE, P. (ed. y trad.), *The Early Upaniṣads. Annotated Text and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- SARUP, L. (ed. y trad.), *The Nighaṇṭu and the Nirukta, the Oldest Indian Treatise on Etymology, Philology, and Semantics*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1967.
- SHAH, K. J., “Bharata’s Natyasastra: I, VI and VII Adhyaya”, en A. Srinivasan (ed.), *Approaches to Bharata’s Natyasastra*, Delhi, Sangeet Natak Akademi, 2007, pp. 23-44.
- Upaniṣads*. Véase Olivelle.
- YĀSKA, *Nirukta*. Véase Sarup.

Estudios

- BANSAT-BOUDON, L., *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, París, École française d’Extrême-Orient, 1992.
- BYRSKI, M. C., *Concept of Ancient Indian Theatre*, Delhi, Munshiram Manoharlal, 1974.
- FIGUEROA CASTRO, O., “Persuasión y mito en los orígenes del drama sánscrito. A propósito del primer libro del Nāṭyaśāstra”, *Habis. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 45, 2014, pp. 151-165.
- GEROW, E., *Indian Poetics*, en J. Gonda (ed.), *A History of Indian Literature*, vol. 5, fasc. 3, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1977.
- GONZÁLEZ REIMANN, L., *Tiempo cíclico y eras del mundo en la India*, México, El Colegio de México, 1990.
- KUIPER, F. B. J., *Varuṇa and Vidūṣaka. On the origin of the Sanskrit drama*, Ámsterdam / Oxford / Nueva York, North Holland Publishing Company, 1979.