

Universidad de Costa Rica
Facultad de Letras
Escuela de Filología, Lingüística y Literatura

Las mujeres y los paradigmas de feminidad en los subrelatos del
Mahābhārata: Tapatī, la “doncella vieja” y Mādhavī

Memoria de Seminario de Graduación para optar al grado de
Licenciatura en Filología Clásica

Vanessa Garbanzo Pizarro, B62805

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio
San José, Costa Rica
I ciclo, 2023

TRIBUNAL EXAMINADOR



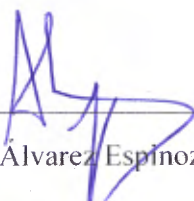
M.L. Maricela Cerdas Fallas

Representante de la Dirección de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura



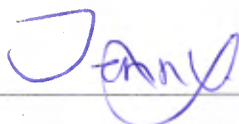
M.L. Roberto Morales Harley

Director del Seminario de Graduación



M.L. Nazira Álvarez Espinoza

Lectora Asesora



M.L. Jenny Salas Moya

Lectora Asesora



M.L. Sebastián Altamirano Pacheco

Miembro Delegado de la Escuela

RESUMEN

V. Garbanzo P., B62805. *Las mujeres y los paradigmas de feminidad en los subrelatos del Mahābhārata: Tapatī, la “doncella vieja” y Mādhavī. Memoria de Seminario de Graduación de Licenciatura en Filología Clásica.*

El tema del seminario de graduación al cual pertenece la presente memoria es la valoración de los paradigmas de feminidad en el *Mahābhārata*, a partir de las mujeres presentes en sus subrelatos: *Yayāti-upākhyāna*, *Vyusitāsva-upākhyāna*, *Tapatī-upākhyāna*, *Vasiṣṭha-upākhyāna*, *Sukanyā-upākhyāna*, *Sāvitrī-upākhyāna*, *Ambā-upākhyāna*, *Vṛddhā-kumārī-upākhyāna*, *Gālava-carita*, y *Janaka-sulabhā-saṃvāda*. Se siguen las perspectivas teóricas sobre *upākhyānas*, “subrelatos” (Hiltebeitel, 2011); *liṅga*, “sexo/género” (Howard, 2020b); *dharma*, “religiosidad” (Dhand, 2008); y paradigmas de feminidad del tipo *śrī*, “fecundidad”, y *pativrata*, “devoción” (Brodbeck y Black, 2007). Es decir, se analizan los personajes femeninos que protagonizan estos subrelatos de la épica sánscrita *Mahābhārata*; esto se hace en cuatro memorias separadas. Esta memoria, en particular, se centra en el análisis de Tapatī, la “doncella vieja” y Mādhavī, protagonistas del *Tapatī-upākhyāna*, el *Vṛddhā-kumārī-upākhyāna* y el *Gālava-carita*, respectivamente.

Se propone como objetivo general analizar, desde las perspectivas teóricas de los subrelatos y las mujeres, a los personajes seleccionados presentes en el *Mahābhārata*, para determinar la construcción de los paradigmas de feminidad en la épica sánscrita.

Se plantean tres objetivos específicos: el primero de ellos busca contextualizar, desde el enfoque de los *upākhyānas* (subrelatos) a las mujeres en los distintos niveles narrativos del *Mahābhārata*, para definir su ámbito de participación. En el segundo objetivo se examina, según los conceptos de *liṅga* (sexo/género) y *dharma* (religiosidad), la participación de las mujeres en los subrelatos

con el fin de evaluar su caracterización. Finalmente, un tercer objetivo compara, con base en los paradigmas de feminidad de *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad), la participación y la caracterización de las mujeres en los subrelatos con la intención de matizar su tipología y valorar la formulación de nuevos paradigmas.

El análisis se lleva a cabo mediante los conceptos y teorías desarrollados. Primero, con las ideas desarrolladas por Hildebeitel (2011), quien sienta las bases para el estudio de los subrelatos en la épica sánscrita, estableciendo estos relatos como elementos importantes para el estudio del *Mahābhārata*. Seguidamente, el término de *liṅga* (sexo/género) desarrollado por Howard (2020b), donde, se busca la construcción del género/sexo en el texto épico; se proponen tres géneros gramaticales: *puṁliṅga* (masculino), *strīliṅga* (femenino) y *napuṁsakaliṅga* (neutro). La aparición de estos términos aporta elementos para realizar la caracterización de las mujeres seleccionadas. A su vez, el término *dharma*, explicado por Dhand (2008), se refiere a las distintas formas en las que se puede vivir la religiosidad en el *Mahābhārata*, resalta los dos sistemas de valores: *pravṛtti dharma* (lo mundano) y *nivṛtti dharma* (lo espiritual). Mediante los discursos y acciones de las mujeres se determina el tipo de religiosidad que practican. Finalmente, los paradigmas de feminidad propuestos por Brodbeck y Black (2007), *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad), permiten una primera tipificación de las mujeres de acuerdo a sus caracterizaciones, sin embargo, estos se dan en función de una figura masculina, por lo que resultan limitantes. Es por ello que se utilizan estos dos modelos como base para la creación de nuevos paradigmas.

El desarrollo del análisis se realiza siguiendo una metodología que responde a los objetivos específicos. Así, en el capítulo II se contextualizan los tres subrelatos seleccionados a partir del texto en el cual se encuentran, es decir, el *Mahābhārata*. En el capítulo III, se desarrolla la caracterización de las tres mujeres seleccionadas a partir de los principios de *liṅga* y *dharma*. Por

último, en el capítulo IV se analiza la presencia de los paradigmas de feminidad mencionados anteriormente y se valora la formulación de nuevos paradigmas apoyados en las nociones de *dharma* y otra bibliografía especializada. El desarrollo se encuentra acompañado de seis tablas, dos por cada capítulo, que sintetizan la información más relevante de cada sección.

Una vez llevado a cabo el análisis, se concluye que resulta limitante ver a las mujeres analizadas solamente en función a las figuras masculinas que las rodean, pues esta visión restringe la singularidad que cada una posee, al igual que su caracterización. Además, el análisis a partir del propio texto, no solo en la contextualización sino también en el uso de las nociones de *liṅga* y *dharma* que se extraen de esta épica, permite un estudio apropiado del texto y la apreciación de las particularidades de las mujeres seleccionadas, aun cuando ellas actúen en relación con una figura masculina, como *śrī* (fecundidad) y *pativratā* (devoción). Se complementa la tipificación inicial mediante la formulación de tres nuevos paradigmas: *devī* (diosa), *tāpasī* (mujer asceta) y “el divino andrógino”; para abarcar las características que el texto expone de las once mujeres analizadas en este seminario de graduación. Finalmente, con el desarrollo del trabajo se retoma la participación femenina en los subrelatos del *Mahābhārata* y se resalta la figura de las mujeres analizadas, destacando su caracterización e independencia en sus respectivos subrelatos.

Palabras clave: mujeres, subrelatos, *Mahābhārata*, paradigmas de feminidad, *liṅga*, *dharma*.

Tabla de contenido

Capítulo I Introducción.....	1
Tema.....	1
Justificación.....	2
Objetivos.....	7
Objetivo General	7
Objetivos Específicos.....	7
Problema de investigación.....	8
Hipótesis	8
Estado de la Cuestión	9
Estudios recientes del <i>Mahābhārata</i>	9
Los subrelatos dentro del <i>Mahābhārata</i>	13
Las mujeres en el <i>Mahābhārata</i>	17
Mujeres en los subrelatos.....	21
Delimitación del corpus.....	23
Marco Teórico	23
El sexo y el género (<i>liṅga</i>).....	24
La religiosidad (<i>dharma</i>)	29
Los paradigmas de feminidad (<i>pativrata</i> y <i>śrī</i>).....	33
Metodología.....	37
Primera fase: Análisis en función de subrelato.....	38
Segunda fase: Análisis en función de <i>liṅga</i> y <i>dharma</i>	39
Tercera fase: Determinación de paradigmas de feminidad.....	40

Capítulo II Contextualización de los subrelatos de Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja” 41

A) Contexto de los subrelatos.....	42
<i>Tapatī-upākhyāna</i> (MBh. 1.160-163).....	42
<i>Gālava-carita</i> (MBh. 5.104-121)	46
<i>Vṛddhā-kumārī-upākhyāna</i> (MBh. 9,51).....	51
Tabla 1: Contexto de los subrelatos de Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”.....	53
B) Análisis de los subrelatos como <i>upākhyānas</i> y <i>carita</i>	54
<i>Tapatī-upākhyāna</i> (MBh. 1.160-163).....	54
<i>Gālava-carita</i> (MBh. 5.104-121)	62
<i>Vṛddhā-kumārī-upākhyāna</i> (MBh. 9,51).....	69
Tabla 2: Análisis de los subrelatos como <i>upākhyānas</i> y <i>carita</i>	75

Capítulo III Caracterización de las mujeres en los subrelatos: Tapatī, Mādhavī y la

“doncella vieja”	77
A) <i>Liṅga</i> (sexo/ género).....	78
Tapatī	78
Mādhavī	85
La “doncella vieja”	87
Tabla 3: <i>Liṅga</i> (sexo/género) en los subrelatos de Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”. ..	89
B) <i>Dharma</i> (deber)	91
Tapatī	91
Mādhavī	97
La “doncella vieja”	106
Tabla 4: <i>Dharma</i> (deber) en los subrelatos de Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”.	110

Capítulo IV Paradigmas de feminidad: Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”	111
Tabla 5: Propuesta de tipología sobre los paradigmas de feminidad.	116
Tapatī	117
Mādhavī	122
La “doncella vieja”.....	131
Tabla 6: Los paradigmas de feminidad en los subrelatos de Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”	135
Capítulo V Conclusiones	138
Bibliografía	152

Capítulo I

Introducción

Tema

Este trabajo se presenta con el fin de realizar una valoración de los paradigmas de feminidad en el *Mahābhārata*, a partir de las mujeres¹ presentes en sus subrelatos: *Yayāti-upākhyāna*, *Vyusitāsva-upākhyāna*, *Tapatī-upākhyāna*, *Vasiṣṭha-upākhyāna*, *Sukanyā-upākhyāna*, *Sāvitrī-upākhyāna*, *Ambā-upākhyāna*, *Vṛddhā-kumārī-upākhyāna*, *Gālava-carita*, y *Janaka-sulabhā-saṃvāda*. Para ello, sigue las perspectivas teóricas sobre *upākhyānas*, “subrelatos” (Hiltebeitel, 2011); *liṅga*, “sexo/género” (Howard, 2020b); *dharma*, “religiosidad” (Dhand, 2008); y paradigmas de feminidad del tipo *śrī*, “fecundidad”, y *pativrata*, “devoción” (Brodbeck y Black, 2007).

¹El análisis se centra en las mujeres en tanto personajes de ficción. Dada la dificultad para fechar el *Mahābhārata* en una época concreta, es poco lo que se puede afirmar sobre las mujeres históricas. Por ello, lo más conveniente es hablar, en términos generales, del rol de la mujer en la sociedad brahmánica patriarcal que describe la épica sánscrita, por boca de autores masculinos (Kang, 2015): “El control de la sexualidad femenina ha sido considerado como uno de los temas más importantes en la sociedad patriarcal brahmánica. Esto se debía a que la pureza de la casta podía sostenerse mediante el control de la sexualidad femenina. Como una de las formas para controlar la sexualidad femenina y enfatizar la sumisión de las mujeres ante los hombres, la noción de *pativratadharmā* ha jugado un rol importante en la tradición brahmánica. Solamente las mujeres, que cumplen con éxito su deber de *pativratadharmā*, pueden obtener la posición de *pativrata*. La *pativrata*, como símbolo de una sociedad patriarcal, ha sido reconocida como la mujer ideal en la tradición brahmánica. Ella acepta la castidad, la sumisión y la devoción conyugal como las más altas cualidades de su individualidad. (...)” (p. 206, traducción hecha por V. Garbanzo).

Justificación

El texto épico del *Mahābhārata*, principalmente conocido por un conflicto bélico entre familiares, abarca también genealogías, cuestiones morales, filosóficas, creación y destrucción del mundo y un inapelable valor pedagógico. Al tratar un texto tan vasto y antiguo, que según Debroy (2015) alcanza los 79 860 versos, y que según Mylius (2015) data de entre 400 a.C. y 400 d.C.²

El presente trabajo pretende analizar el comportamiento y accionar de las mujeres³ en los subrelatos⁴ del *Mahābhārata*, para profundizar en dichas narraciones desde la perspectiva de estas mujeres en sus respectivos subrelatos. Este abordaje permite el reconocimiento y la valorización del protagonismo que tienen las mujeres a lo largo de estos relatos.

Analizar un texto épico como el *Mahābhārata* desde una perspectiva feminista supone la imposición de una mirada occidental y ajena a una obra inherentemente india. Aun así, aunque no actúen bajo el estandarte del feminismo, algunas mujeres que forman parte de los relatos dentro del texto desafían las normas de género que les son impuestas. Según Howard (2020b), dichas normas se resumen en el concepto de *strīdharmā*

² Las fechas varían según los autores consultados: según Hildebeitel (2001), el período de escritura es entre mediados del s. II a.C. y el año 0; para Debroy (2015), la composición se realizó entre el s. IX a.C. y el s. V d.C.

³ Entiéndase, para fines de este trabajo, ‘mujer’ como todo aquel personaje femenino que posea *śakti*, “poder, habilidad, energía”, y *prakṛti*, “naturaleza, mundo material, materia indiferenciada” (McGrath, 2009).

⁴ Entiéndase, para fines de este trabajo ‘subrelato’ como toda aquella narración subordinada que cumpla con las características formales de los subgéneros narrativos *upākhyāna*, “subrelato”; *carita*, “gesta”; o *saṃvāda*, “diálogo”. Para Hildebeitel (2011), se considera subrelato los textos que cumplan con las condiciones de 1) aparecer mencionados en el *Parva-saṃgraha* (*Ambā-upākhyāna*), 2) aparecer mencionados en colofones de la Edición Crítica (*Vasiṣṭha-upākhyāna*, y *Sāvitrī-upākhyāna*) o 3) aparecer mencionados en los encabezados de la Edición Crítica (*Yayāti-upākhyāna*, *Vyuṣitāśva-upākhyāna*, *Tapatī-upākhyāna*, *Sukanyā-upākhyāna* y *Vṛddhā-kumārī-upākhyāna*). Asimismo, para dicho autor el término *carita* representa el mismo nivel narrativo que *upākhyāna*, con el sentido de movimiento y de doble aventura en marcha y, el caso particular del *carita* en estudio para esta investigación, el mismo *Mahābhārata* lo llama “un gran relato” (*mahākhyānam*, *Mahābhārata* 5.121.22a). En lo que respecta a *saṃvāda*, el autor ya citado también le confiere el mismo peso narrativo que a los dos anteriores términos, mientras que Patton (2002) argumenta que *saṃvāda* expresa pluralidad de significados, con especial énfasis en los sentidos de “discusión” y “narración” en el *Mahābhārata*, y que, a su vez, facilita el avance de la historia sin la participación de los personajes.

Strīdharmā (responsabilidades de una mujer) limita el rol de la mujer al hogar. Por ejemplo, algunos libros de leyes hindúes como los *Dharmaśāstras* proponen *pativrata*- devoción al esposo- como el camino central para la mujer. Las épicas hindúes elevan este ideal como el camino supremo por el cual las mujeres pueden alcanzar los estados celestiales, como se demuestra a través de las narrativas en el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa*.⁵ (p. 69)

El texto del *Mahābhārata* constituye una de las obras más extensas de la literatura universal, otros textos sánscritos de menor extensión pocas veces han contado con mejor suerte, pues la barrera del idioma se mantiene. En este sentido, la traducción al español del *Mahābhārata* realizada por Labate (2010/2021) supone un paso importante hacia el desarrollo de investigaciones en el ámbito de la literatura sánscrita. Pese a no traducir directamente del sánscrito, sino de la versión inglesa de Ganguly, esta pone a disposición del público hispanohablante, por primera vez, la totalidad del texto del *Mahābhārata*.

En cuanto al tema específico de las mujeres, la tradición literaria no está exenta de los esquemas patriarcales que se han ido construyendo y fortaleciendo con el paso de los años. Las mujeres dentro del *Mahābhārata* constituirían gran parte de lo que Spivak (1988) llama “centro silencioso o silenciado”: las narraciones están a cargo de hombres y, de entre los numerosos subrelatos, solamente uno es puesto en la boca de una mujer (Hiltebeitel, 2011, p. 148). Estas mujeres serían, también, individuos subalternos dentro de la propia acción del *Mahābhārata*. Para Spivak (1988),

Es bien sabido que la noción de lo femenino (más que lo subalterno dentro del imperialismo) ha sido utilizada de un modo similar dentro de la crítica deconstructiva y

⁵ Traducción realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “*Strīdharmā* (duties of a woman) limit the role of women to the household. For instance, Hindu law book such as the *Dharmaśāstras* prescribe *pativrata*- devotion to husband- as the central path for women. Hindu epics elevate this ideal as the highest path by which women could attain the heavenly states, as illustrated through the narratives in the *Mahābhārata* and the *Rāmāyaṇa*”.

dentro de algunas ramas de la crítica feminista. En el primer caso, lo que está en juego es una figura de la mujer, pero una figura cuya mínima predicación como algo indeterminado ya ha sentado toda una tradición dentro del falocentrismo. (p. 20)

Al pensar en el *Mahābhārata* como una historia de guerra, podría considerarse que las mujeres se encuentran en un segundo plano. Esta afirmación encuentra excepciones a lo largo del texto, ya que algunas de ellas como personajes asumen roles protagónicos. Del mismo modo, al tomar en cuenta la genealogía, que ciertamente es patrilineal, se puede observar que la participación femenina es significativa. La misma narración dentro del *Mahābhārata* manifiesta una expectativa para que las mujeres sean capaces de cumplir con el ideal de *pativrata* y deseen hacerlo.⁶ Sāvitrī y su capacidad de ser más astuta que la Muerte para salvar a su esposo; Gāndharī y su devoción al voluntariamente utilizar una venda para cegarse y no experimentar más de lo que su esposo ciego podría; y Draupadī, que plantea la perspectiva de que para todas las mujeres la ley y el camino residen en el esposo (Brodbeck y Black, 2007, p. 17); todas ellas representan los valores y los roles que se espera que las mujeres cumplan⁷. ¿Significa, por tanto, que todas las mujeres dentro del *Mahābhārata* se limitan a ser mujeres fieles y devotas a sus esposos? Los subrelatos y algunas figuras femeninas dentro de la trama principal sugieren que no siempre es el caso.

Si las mujeres protagonistas de los relatos son también individuos subalternos dentro de la narración, entonces enfrentan una situación aún más precaria, y puede deducirse que su voz ha sido silenciada en mayor medida, especialmente si se trata de figuras que se desmarcan del ideal

⁶La *pativrata*, etimológicamente, es un compuesto del tipo *bahuvrīhi*, de la palabra sánscrita *pati-*, que se traduce como ‘esposo’ o ‘señor’, y la palabra sánscrita *vrata-*, que se traduce como ‘voto de lealtad’, ‘servicio’ u ‘obediencia’. El compuesto en sí puede, entonces, traducirse como “la mujer cuyo voto de lealtad es hacia su esposo”.

Kang (2015) comenta que: “La *pativrata*, como símbolo de una sociedad patriarcal, ha sido reconocida como la mujer ideal en la tradición brahmánica. Ella acepta la castidad, la sumisión y la devoción conyugal como las más altas cualidades de su individualidad. (...)” (p. 206, traducción de V. Garbanzo).

⁷ Entiéndase, el rol de la *pativrata* y el rol de *śrī*.

de esposa devota. Dado que el texto mismo les concede poca relevancia dentro de la trama principal y les impide contar sus propias historias, resulta de vital importancia profundizar en los subrelatos protagonizados por mujeres, sobre todo aquellos en los que las mujeres desafían los roles que tradicionalmente les son asignados; así como en mujeres del relato principal que cumplen con esta característica, pero cuyo protagonismo es menor. Este tipo de análisis, desde una perspectiva hermenéutica⁸, permite hacer visible lo invisible y darles una nueva valorización a los personajes cuya voz ha sido obviada. Más aún, la variedad de historias protagonizadas por figuras femeninas concede un mayor valor a la diversidad y complejidad de los subrelatos dentro del *Mahābhārata*.

En lo que se refiere al contexto costarricense, Morales Harley (2019b) menciona que el estudio del sánscrito y su literatura en la Universidad de Costa Rica se inauguró en 1968, gracias a la profesora Hilda Chen-Apuy Espinoza. Desde entonces, en el Departamento de Filología Clásica, se han producido dos tesis de Licenciatura sobre esta temática. En este contexto, esta es la primera vez que se desarrolla un seminario de graduación enfocado específicamente en el campo de la literatura sánscrita.

Dentro del plan de estudio de la carrera de Bachillerato y Licenciatura en Filología Clásica, se ofrecen diversos cursos sobre el sánscrito y su literatura, que le proporcionan al estudiantado una adecuada formación en esta rama de los estudios clásicos, además de diversos cursos que ofrecen enfoques teóricos para abordar el estudio de lo femenino en la Antigüedad. De este modo la presente investigación y futuros estudios sobre esta temática contribuirá en un ámbito bastante actual de los estudios sánscritos, puesto que el estudio sistemático de los subrelatos en el

⁸ El objetivo de la hermenéutica es la comprensión de un texto, esto mediante el entendimiento a partir del diálogo y el uso de la intelección, la cual se entiende como la comprensión de los sentidos y los procesos de interpretación por los cuales se logra el acercamiento al texto (Cárcamo, 2005).

Mahābhārata es relativamente nuevo (Hiltebeitel, 2011), y el papel de las mujeres en los subrelatos no han sido desarrollados, según la bibliografía consultada.

La producción de trabajos y análisis literarios en torno a los estudios de género ha ido en aumento a lo largo de los años, el constante incremento e interés en la producción de dichos temas puede suponer un cambio en la perspectiva de género en la actualidad. Para la India el *Mahābhārata* se presenta en la tradición como un texto que aún mantiene su actualidad e importancia, principalmente en el ámbito social y religioso. No es de extrañar entonces que posea una larga cantidad de trabajos cinematográficos y literarios que presenten diversas reinterpretaciones del texto épico, o escenas de éste. Estas nuevas representaciones de la épica india presentan un cambio en la construcción de las mujeres del texto, esta evolución de la antigua epopeya a los nuevos trabajos refleja un cambio en la actitud de la sociedad de la India en relación con las mujeres y la posición de estas en la sociedad (Sabirova, 2018, p.89).

Objetivos

Objetivo General

- Analizar, desde las perspectivas teóricas de los subrelatos y las mujeres, a los personajes de Devayānī, Śarmiṣṭhā, Bhadrā, Tapatī, Āṅgirasī, Sukanyā, Sāvitrī, Ambā, la “doncella vieja”, Mādhavī y Sulabhā, presentes en el *Mahābhārata*, para determinar la construcción de los paradigmas de feminidad en la épica sánscrita.

Objetivos Específicos

- Contextualizar, desde el enfoque de los *upākhyānas* (subrelatos), a las mujeres seleccionadas: Devayānī, Śarmiṣṭhā, Bhadrā, Tapatī, Āṅgirasī, Sukanyā, Sāvitrī, Ambā, la “doncella vieja”, Mādhavī y Sulabhā, en los distintos niveles narrativos del *Mahābhārata*, para definir su ámbito de participación.
- Examinar, según los conceptos de *liṅga* (sexo/género) y *dharma* (religiosidad), la participación de las mujeres en los subrelatos: Devayānī, Śarmiṣṭhā, Bhadrā, Tapatī, Āṅgirasī, Sukanyā, Sāvitrī, Ambā, la “doncella vieja”, Mādhavī y Sulabhā, con el fin de evaluar su caracterización.
- Comparar, con base en los paradigmas de feminidad de *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad), la participación y la caracterización de las mujeres en los subrelatos: Devayānī, Śarmiṣṭhā, Bhadrā, Tapatī, Āṅgirasī, Sukanyā, Sāvitrī, Ambā, la “doncella vieja”, Mādhavī y Sulabhā, con la intención de matizar su tipología y valorar la formulación de nuevos paradigmas.

Problema de investigación

Tradicionalmente, los estudios sobre el *Mahābhārata* han tendido a encasillar a las mujeres en paradigmas basados en su relación con una figura masculina: madre, esposa, hija (Vemsani, 2021). Es común pensar que, al salirse de este paradigma, son malas mujeres. Existe entonces una dualidad buena/mala, basada en que cumplan un rol específico de servicio hacia alguien más. Esta forma de ver a las mujeres supone un problema, al encasillarse y, por tanto, minimizar su participación dentro del texto. El acercamiento limita la voz y el valor de las mujeres, y las relega a un puesto de apoyo, no de liderazgo, al limitar su funcionalidad a una figura masculina. Es necesario superar esta dicotomía para realizar un estudio de mujeres y paradigmas de feminidad en el *Mahābhārata* que permita visibilizar su participación exitosa e independiente en el texto.

Hipótesis

Los paradigmas de feminidad que se extraen de los subrelatos del *Mahābhārata* donde aparecen Devayānī, Śarmiṣṭhā, Bhadrā, Tapatī, Āṅgirasī, Sukanyā, Sāvitrī, Ambā, la “doncella vieja”, Mādhavī y Sulabhā confieren a las mujeres múltiples roles que van más allá de su relación con las figuras masculinas.

Estado de la Cuestión

La bibliografía consultada se expone en cuatro apartados: primero los estudios recientes sobre el *Mahābhārata*, segundo las investigaciones sobre subrelatos en el *Mahābhārata*, tercero las publicaciones sobre las mujeres en el *Mahābhārata*, y, finalmente, trabajos sobre algunas de las mujeres presentes en los subrelatos. Los últimos guardan una relación más estrecha con este seminario.

Estudios recientes del *Mahābhārata*

Los principales aportes durante los últimos años son de Hildebeitel (2001), Earl (2011), Adluri (2013), Brodbeck (2013b), Sullivan (2016), Adluri y Bagchee (2014, 2016, 2018) y Hawley y Pillai (2021).

En lo que respecta a las formas de abordar el *Mahābhārata*, Hildebeitel (2001) provee precisamente una oportunidad de replantearse el texto. Propone ver el *Mahābhārata* más allá de su significado, centrándose en su funcionalidad. Es decir, resalta la importancia de ver cómo el propio texto describe personas, eventos, creencias, etcétera. Liga el surgimiento del *Mahābhārata* con la noción de “imperio”, no solo por el contenido en este texto, sino también porque es probable que el surgimiento de la épica en India se deba a factores como la invasión de Alejandro Magno.

Además, ofrece su postura en cuanto a la composición, según la cual el *Mahābhārata* fue escrito en un período relativamente corto y por un “comité”, asegurando así la unidad del texto; habla de las implicaciones de la edición crítica. A lo largo de sus capítulos, da tratamiento a temas como: los autores, la escritura y demás elementos que enfatizan, en la visión del propio *Mahābhārata*, a aquellos que lo componen, transmiten y reciben.

Como parte de una introducción al texto épico, Earl (2011) menciona que la longitud y estructura compleja presenta unos de los principales problemas para que el lector occidental se acerque a un texto como el *Mahābhārata*. Aunado a esto, las traducciones existentes al inglés son escasas, algunas incompletas y otras abandonadas por completo. Y las diferencias existentes entre las traducciones del texto muestran una gran traba para aquel que quiera iniciarse en la lectura de esta épica india. Dentro de la estructura del *Mahābhārata* se puede encontrar una serie de historias intercaladas, e incluso el mismo *Mahābhārata* es una historia contada a alguien más, pero a lo largo del texto este detalle se suele olvidar; esta parte del texto es llamada “marco externo”.

En un enfoque del *Mahābhārata* y la creación de la edición crítica, Adluri (2013) resalta sobre el tema que la realización de la edición crítica del *Mahābhārata* en 1966 representa un evento importante para los estudios de la épica. Gracias al método crítico, que ha cumplido su promesa y ha creado un texto viable, un texto listo para un nuevo mundo de comprensión de la épica. Esta edición crítica plantea usar el texto mismo, el *Mahābhārata*, como explicación de sí mismo, como muestra Hildebeitel (2001), los poetas del *Mahābhārata* incrustaron un sentido de cómo leer la "historia" en el propio texto; con el enfoque hermético se presupone la unidad del texto, para recuperar y fundamentar la unidad literaria que posee la épica, pues según el autor, solo con una interpretación hermenéutica que conozca ambas recensiones puede hacer justicia al valor filosófico y pedagógico de la épica.

El fin principal de Brodbeck (2013b) es comentar la existencia, el funcionamiento y las bases de los enfoques analítico y sintético. Sus puntos principales, en cuanto al enfoque analítico, son los siguientes: se da por entendido que el *Mahābhārata* tuvo que haberse reescrito en algún punto de la historia, luego de que varias partes fuesen añadidas; se asume una oralidad previa, sin tener certeza de ella, y conduce a especulaciones históricas de la India antigua, las cuales desvían la

atención del texto. Sobre el enfoque sintético, el estudioso comenta que se asume un periodo más corto de tiempo, que permite una introspección en el texto para la búsqueda de un significado propio, sin necesidad de desviar la atención, y que, aunque también es un poco especulativo, es más sencillo de aceptar, aún más si se cuenta con la edición crítica que deja ver la cohesión entre los distintos niveles de narración dentro del *Mahābhārata*.

Adluri y Bagchee (2014) se concentran en la indología germánica y su división en los métodos de la crítica de la historia o la crítica del texto, con el fin de trazar una genealogía del método en la indología a partir de los documentos o eventos que han sido olvidados, enterrados o reprimidos. El estudio busca responder preguntas sobre las maneras en las que históricamente se han pensado los textos indios y los problemas que representan al examinarlos con el método de las humanidades europeas; cómo un método en origen teológico se convirtió en el ideal de investigación científica y objetiva para los textos de la India y cuáles son las consecuencias del desvío de dicho método para las humanidades. Además, los autores estudian la indología germánica como parte de la historia de la filología, a la vez que cuestionan su carácter científico. Así, el estudio realiza una revisión de las interpretaciones alemanas del *Mahābhārata* y de la *Bhagavadgītā*: en el capítulo 1, los autores determinan cómo conceptos aplicados en la crítica bíblica contribuyeron al proceso de postular dos fases en la historia india: la fase aria-indo-germánica y la brahmánica-hindú.

En un enfoque muy general en los estudios del *Mahābhārata*, Sullivan (2016) otorga en su artículo una visión panorámica y, al mismo tiempo, sintetizada de los trabajos que más resaltan, en años recientes y en inglés, en torno al *Mahābhārata*. Su trabajo hace un recorrido por las diversas traducciones en proceso y varios trabajos que tratan temas particulares dentro del *Mahābhārata*, tales como *dharma*, la condición humana, el género y la unidad del texto, entre otros.

El principal objetivo de Adluri y Bagchee (2016) en su volumen es el de mostrar el *Mahābhārata* como una obra literaria, en donde los *upākhyānas* son importantes para la totalidad del texto y no son extraños para el texto principal, sino que estos son influyentes para la comprensión del *Mahābhārata*. Las opiniones dentro de este trabajo varían, pero todas están unidas en el hecho de que el *Mahābhārata* es una obra literaria y sus cualidades se deben de tomar en serio. La mayoría de los argumentos sobre si es una obra intencional debido a su tamaño y número de palabras no son más que suposiciones. Están los que creen que el *Mahābhārata* fue compuesto por un solo autor, y hay otros como Hildebeitel que defiende su idea de que fue realizado por un comité. Y muchos de los colaboradores de este proyecto coinciden en que los *upākhyānas* son significativos para ayudar con la interpretación de la obra y sin estos el *Mahābhārata* sería una obra sin propósito, calificado sólo como un compendio.

Entre los trabajos recientes respecto a la culminación de la edición crítica, se encuentra el libro de Adluri y Bagchee (2018). En él, se menciona la importancia de esta gran labor filológica, que se inició en 1931 y finalizó en 1966: Las ediciones críticas solucionan el problema de las múltiples versiones que puede tener un texto. Al reconstruir la forma más antigua del texto, los editores han contribuido a preservar la tradición.

Hawley y Pillai (2021) señalan que el *Mahābhārata* es el poema épico escrito en sánscrito más antiguo y grande, por lo cual es normal que sea un poco abrumador y desafiante el estudiarlo en su totalidad. Debido a la complejidad y magnitud del *Mahābhārata* este inherentemente invita a más *Mahābhāratas*, ya que insiste en dejar interpretaciones para comprender mejor la obra, hay muchos *Mahābhāratas* escritos en distintos idiomas del sur de Asia, algunos como el sánscrito, hindi, persa, tamil, entre otros, y los distintos *Mahābhāratas* se pueden representar mediante obras de teatro, poemas, pinturas, cuentos y otros. Así mismo se demuestra qué hay muchas cosas que

decir y distintas formas de decirlas, por lo que cualquier *Mahābhārata* representa muchos *Mahābhāratas* debido a qué hay relatos dentro de relatos que revelan distintas voces narrativas y su vez le dan un mayor significado a la obra.

Los subrelatos dentro del *Mahābhārata*

La contribución principal es el trabajo de Hildebeitel (2011).⁹ Este inspiró un volumen colectivo, editado por Adluri y Bagchee (2016), que representa el antecedente más próximo para la presente investigación, en cuanto a la temática de los subrelatos. Entre las contribuciones, sobresalen Brodbeck (2016b), Adluri (2016), Goldman (2016) y Dejenne (2016). En cuanto a otras formas narrativas que también pueden ser consideradas subrelatos, destacan Patton (2002) y Black (2021).

Patton (2002) sostiene que existe una variedad de significados alrededor de la palabra *saṃvāda*, algunos de ellos son: regateo, discusión, diálogo, siendo este último el significado más común, en el *Mahābhārata* se le da una connotación de disputa. Menciona que no solo es una palabra polisémica en la que se adecuan los significados de acuerdo con el contexto en el que se estén presentando, sino que también es considerado un género literario, a pesar de que este no tenga una tradición como la que tiene la *kāvya* se le puede considerar como género debido a que es mencionado en algunos textos antiguos como es el caso de ciertos himnos védicos. Por ello determina que la *saṃvāda* es una categoría algo compleja debido a sus significados.

El acercamiento al texto que Black (2021) propone es uno centrado en los diálogos. Defiende que el texto, en principio, se da por un intercambio de diálogos que llevan al recuento de la historia de los Pāṇḍavas y los Kauravas, y que la mayoría de la narración en la épica consta de un intercambio

⁹ Originalmente, publicado en 2005.

verbal. De todos los nombres con los que el *Mahābhārata* se llama a sí mismo, Black (2021) se centra en *upaniṣad*; incluso conecta la épica con los *Upaniṣads* por la forma similar en la que hacen uso de los diálogos. Explora el diálogo en tres dimensiones: como intercambio verbal, como intertextualidad y como hermenéutica. Se va a ver aquí al diálogo como una forma de entender mejor la filosofía y religiosidad del texto ya que es precisamente esta estructura la que se usa a lo largo del texto para otorgar grados de significación al contenido de la épica.

Hiltebeitel (2011) incentiva una forma de estudiar las épicas sánscritas tomando provecho de todo el contenido que ofrecen. El autor comenta los subrelatos en las dos épicas sánscritas: *Mahābhārata* y *Rāmāyaṇa*; además de la similitud entre sus respectivas estructuras. Hiltebeitel da a entender que la segunda es posterior al *Mahābhārata*, por lo que es posible que haya imitado la estructura. Explica con detalle los términos sánscritos que las épicas utilizan para autodenominarse y las implicaciones que estos tienen a nivel narrativo y didáctico. Sostiene que los subrelatos en las épicas son material fundamental para su estudio, ya que centrarse solamente en la historia principal sería rozar la superficie del conocimiento que otorgan y llevaría a un entendimiento incompleto de las obras.

La finalidad de Hiltebeitel (2011) es defender la unidad del *Mahābhārata*. Este resurgimiento de la importancia de los subrelatos para la totalidad del texto contrasta con propuestas anteriores que intentaron separarlos del texto principal, nombrándolos material didáctico añadido después. Defiende, además, la posibilidad de que una obra tan vasta como el *Mahābhārata* fuese escrita en un periodo relativamente corto de tiempo.

Su explicación de los *upākhyānas* inicia traducéndolos por “subrelatos”, con base en las expresiones que el *Mahābhārata* utiliza para referirse a sí mismo. Entre estas expresiones también

se encuentran otras como *carita* (gesta) y *saṃvāda* (diálogo). Estos términos son todos védicos, con excepción de *upākhyāna*, el cual, el autor sugiere, podría haber visto su inicio en el *Mahābhārata*. Seguidamente procede a dar una lista de los *upākhyānas* que él identifica (en total 67). Entre estos, señala los que llevan protagonismo o participación importante de mujeres y uno que es relatado por una mujer. Además, al defender la unidad del texto, rescata la importancia de los narradores y los auditorios.

Asimismo, defiende las funciones de estos subrelatos en la totalidad de la épica: Tienen un efecto en los distintos niveles narrativos dentro de la épica y ayudan a que la historia se siga moviendo. No es posible entender el cambio de mentalidad o las luchas internas de los héroes si no se ve su camino y su crecimiento, las lecciones que aprenden. No se conocería la obstinación de algunos, si no se viese como rechazan consejos argumentados inteligentemente; ni se conocería de la importancia de otros tantos, si no se narrase la historia de sus antepasados. El texto estaría lleno de vacíos si se dejase de lado este material.

El artículo concibe el *Mahābhārata* como una vasta unidad con muchas partes que se complementan. Además, da validez a la idea del estudio y entendimiento de la gran épica partiendo de sí misma. Si bien sus explicaciones dejan algunas dudas y vacíos, el artículo se muestra en todo momento como una invitación a otros estudiosos para investigar y aclarar estas interrogantes.

Brodbeck (2016) también sigue la línea de Hildebeitel (2011) y apoya su trabajo en los estudios de este. Menciona que los *upākhyānas*, entendidos como subrelatos, tienen la particularidad de ser vistos como historias menores dentro de la historia principal, pero esto resulta relativo en el *Mahābhārata*. Se menciona frecuentemente que el texto está compuesto por distintos niveles de narraciones y que en cada uno de estos hay personajes que cuentan o escuchan las historias, por lo

que para abordar los subrelatos se deben de entender los términos en los que se cuentan y las circunstancias que relacionan estos con la historia.

Para Adluri (2016), *upākhyāna* se traduce como “*proximate narratives*” y los subrelatos forman parte central del *Mahābhārata*, puesto que “*upa-*” corresponde una suspensión de la acción narrada y el transporte de los oyentes. También, el autor sostiene que en el texto se pueden identificar otras historias que calzan en la definición de *upākhyāna*, más allá de las propuestas de Hildebeitel (2011) y que a la vez presentan una función como multiplicadores de significados de la narración principal, al mismo tiempo que son significativos, puesto que se incorporaron al texto por diseño y en conjunto producen un argumento que establece al *Mahābhārata* como una obra de literatura consciente de sí misma.

El enfoque central de Goldman (2016) es comparar el *Uttarakānda* del *Rāmāyaṇa* con el *Mahābhārata*. Para esto toma de base una modificación en la concepción del término *upākhyāna* que nos presentan otros autores, con el significado de subordinación, e implementa ese *upa* como una idea de proximidad. Así, por las similitudes y el reflejo de ciertos ideales del *Mahābhārata*, es que plantea ver esta parte final del *Rāmāyaṇa* como un *upākhyāna* del *Mahābhārata*, una repetición de la épica fuera de ella. Esto implica que el estudio de los subrelatos puede ir más allá incluso que del propio *Mahābhārata*. Si se toman los *upākhyānas* como un reflejo, una proximidad del texto épico, se pueden analizar en función del mismo texto. Sigue implicando una parte dentro de la gran vastedad de la épica, pero no como algo que es menos sino como algo en relación con esta.

Dejenne (2016) aborda los aportes de Madeline Biardeau al estudio de los *upākhyānas*, considera como unidad al *Mahābhārata* y propone que los subrelatos no son interpolaciones ni digresiones,

sino parte del relato principal. Para el autor, las contribuciones de Biardeau a este campo de investigación se pueden dividir en cuatro fases: en la primera y en la segunda fases, la autora marca la antesala para sus futuros trabajos; en la tercera y en la cuarta fases, la autora abarca un abordaje más profundo de los *upākhyānas*, puesto que establece que los subrelatos están relacionados al relato principal como “historias espejo”. Así, el trabajo de este autor evidencia que Biardeau es un referente clave en el abordaje de los subrelatos como campo de estudio.

Las mujeres en el *Mahābhārata*.

Los aportes más destacados en años recientes son de Badrinath (2008), McGrath (2009), Shah (2012), Argüello Scriba (2012, 2015), Kang (2015), Sharma (2017), Bhattacharya y Roy (2018), Santwani (2019) y Vemsani (2021).

Badrinath (2008) realiza una reconstrucción de las realidades de doce personajes femeninos de la épica: Śakuntalā, Anāmikā, Urvaśī, Devayānī, Uttara Diśā, Sāvitrī, Damayantī, Suvarcalā, Sulabhā, Mādhavī, Kapotī y Draupadī. Esta selección de personajes se debe a que estas mujeres, relatan sus propias verdades, o bien, muestran la representación de la realidad desde su punto de vista. Estas realidades individuales, si bien incompletas a causa de la falta de contexto de otros, son parte de una mayor. A pesar de que las acciones de estas mujeres representan el elemento más importante, hay elementos secundarios que no aparecen tan explícitamente. El autor, además, observa cómo unas historias influyen en otras y provocan ciertas maneras de actuar, lo que da a entender que las mujeres en la épica repiten comportamientos de otras.

McGrath (2009) analiza algunos personajes femeninos que están presentes en la obra, como Ambā, Kuntī, Gāndhārī y Sāvitrī. Menciona características importantes, como su parentesco, la forma en la que hablan, el poder que tienen con la palabra, la dualidad que representaban en la antigua India

y su importancia en el matrimonio. Este autor enfatiza mucho en el término de “feminidad”. En la épica, es común la utilización de los sinónimos, pero estos son también los causantes de los problemas de interpretación que se dan del texto. Los dos términos más importantes la feminidad son *strītvam* o *strīsvabhāva*, pero hay una gran variedad de palabras que se emplean con el sentido de “mujer”, entre las cuales están *kanyā*, *vadhū*, *bhāryā*, *patnī*, *sapatnī*, *nārī*, *strī*, *jāmi*, *vidhavā*. Estos pueden referirse a distintos tipos de mujeres o a todas en general, como es el caso de *strī*.

McGrath (2009) menciona la función que cumplen las mujeres en el matrimonio, ya que son ellas las que dan inicio a todo, y hace énfasis en el discurso y el conocimiento del *dharma* que poseen estas mujeres de la épica. Su conocimiento en este sentido es superior al de los hombres, por lo que ellas son capaces de dar honor o deshonor a los héroes *kṣatriyas*. Mediante sus discursos, se muestran como grandes oradoras y lo que emiten es considerado una verdad. Por ello, el autor describe a las mujeres de la épica como vigorosas y autoritarias.

En esta misma línea, Shah (2012) menciona, en su artículo, la ideología patriarcal que había alrededor del *pativratā dharma*, la cual implicaba resistirse a las mujeres empoderadas que querían encontrar su lugar correspondiente en la sociedad. Por ello, el *pativratā dharma* se convirtió en el único deber unido a la esposa, pero lo que esto simbolizaba era, en realidad, el “rol de servicio” que tenía que desarrollar la esposa. La autora comenta que es una ideología ingeniosa ya que logró que las esposas estuvieran al servicio de sus esposos y de toda la casa, y evitó que las mujeres tuvieran sus propias individualidades; todo esto, sin la necesidad de aplicar coerción física sobre ellas.

Argüello Scriba (2012) señala en su estudio que la obra del *Mahābhārata*, la cual fue creada por hombres, son estos también responsables de la creación de los estereotipos femeninos, los cuales

han sido tomados como modelos a seguir aún en tiempos modernos. Por ello la autora toma a Draupadī y Kuntī, las cuales son dos personajes femeninos importantes dentro del *Mahābhārata*, pero también son dos mujeres modelos, una de ellas es esposa y la otra es madre de los personajes principales del *Mahābhārata*. El análisis que realiza sobre ellas se debe al interés de estudiar los estereotipos femeninos que se presentan en la literatura, y que son considerados como herencia cultural. También alude que las mujeres del *Mahābhārata* son incluso más importantes y poderosas que los personajes masculinos, ya que son personajes más humanizados y menos idealizados. Y aunque el *Mahābhārata* es una obra literaria del pasado tiene gran vigencia en la actualidad, por ello se utilizan los estereotipos femeninos para educar a otras mujeres.

También Argüello Scriba (2015) realiza un análisis sobre la figura de Damayantī, donde resalta el énfasis en la descripción física de los personajes, siendo Damayantī caracterizada principalmente por su belleza y fidelidad. Sin embargo, conforme avanza el relato las descripciones cambian, una Damayantī abandonada en la selva no sobresale solamente por su belleza, sino también por su *dharma*. Mientras las descripciones físicas y cualidades de Damayantī se extienden a lo largo del relato, las de Nala, su esposo, no son más que un par de líneas. Hacia el final del subrelato, es gracias al *dharma* de Damayantī que se logra dar el reencuentro de los esposos. Esta historia sirve de apoyo a los Pāṇḍavas que están en el destierro en el bosque, pero principalmente para Draupadī, quien debe demostrar fortaleza, a pesar de que la historia es narrada para Yudhiṣṭhira.

Por su parte Kang (2015) asocia el término *pativratā* (entendido como mujer ideal, casta y fiel) directamente con el control de la sexualidad femenina por parte del patriarcado brahmánico y con la creación de un orden social en el cual la mujer tiene un deber de sumisión y castidad. Además, explica cómo se observa a las mujeres en la literatura épica y cómo, en literaturas posteriores, se enfatiza aún más su condición de *pativratās*.

Sharma (2017) establece heroínas dentro de los personajes femeninos del *Mahābhārata*. Estas heroínas femeninas, al contrario de los héroes que demuestran su fuerza en el campo de batalla, muestran sus habilidades, generalmente, por medio de su capacidad de habla, conocimiento y forma de seguir el *dharma*. Ejemplo de ello son personajes como Draupadī, Kuntī, Satyavatī y Gāndhārī. Ellas construyen su personalidad por medio de sus discursos y sus silencios. Su condición subalterna no les impide ser partícipes de la trama principal e incluso son capaces de mover la acción tanto como su contraparte masculina, así como de impulsar a otros personajes femeninos.

Por otra parte, Bhattacharya y Roy (2018) mencionan, en su estudio, cómo los personajes femeninos se encuentran supeditados a los personajes masculinos. Para que las mujeres sean *pativrātās*, deben de cumplir con ciertas virtudes como la lealtad y la castidad; opuestas a esto, estarían las que toman en sus manos las acciones, como los actos de venganza. No obstante, se seguiría viendo a todas como víctimas que no pueden escoger sus propios futuros. Los personajes femeninos del *Mahābhārata* tienen un papel importante tanto en la sociedad como en la literatura india.

El carácter de los personajes, las normas de conducta moral y los elementos socioculturales, políticos y éticos pueden ser conocidos, de acuerdo con Santwani (2019), mediante las representaciones épicas de la sexualidad, puesto que las transgresiones en lo sexual rompen con las normas y los códigos éticos. Para la autora, las mujeres del *Mahābhārata* no siempre se encasillan en una sola de las normativas adheridas a las reglas de conducta sexual, de manera que resulta difícil clasificarlas como transgresoras; más bien, pueden ser categorizadas a partir de elementos como la virginidad, la castidad, la abstinencia, el ascetismo, la renuncia, la fornicación, el adulterio y su posición respecto a estos temas. Aun así, tanto en la épica como en el hinduismo,

las mujeres se presentan como figuras duales: por una parte, son puras y ejercen como soporte para los hombres; por otra, son seres que representan peligro pues caen ante los placeres y que, por tanto, los hombres deben controlarlas para que puedan contenerse.

Por último, Vemsani (2021) resalta cómo algunas mujeres en el *Mahābhārata* sobresalen por el papel que desempeñan en el texto. Menciona que su propósito es darlas a conocer por lo que son y no por su relación con las historias de los hombres con las que se les liga. Habla también de los viajes, llenos de dificultades, que atraviesan estas mujeres, prueba contundente de la fuerza que poseen. Habla, además, de la influencia femenina en la composición del *Mahābhārata* y analiza ciertas tendencias en los estudios sobre las mujeres del texto, como la atención que se le ha dado a la sexualidad o las etiquetas que se les han asignado a los personajes. Vemsani tiene como objetivo un estudio sobre la historia de las mujeres como líderes, para así conocerlas por quienes son y no por su categorización o relación con los hombres de sus historias.

Mujeres en los subrelatos

Respecto a Sāvitrī, destacan los aportes de Morales Harley (2011, 2012), Brodbeck (2013a) y el capítulo séptimo de Vemsani (2021). Los autores comparten una perspectiva similar con respecto al viaje y las acciones de Sāvitrī, concuerdan que es una mujer que cumple con su *dharma*, pero también es un personaje distintivo debido a su dominio en la palabra, el papel heroico, el cual no es muy común en las mujeres lleva a una nueva interpretación, lo que ha causado tanto impacto que la historia ha sido traducida en distintas lenguas.

Entre los estudios sobre Ambā, destacan Adluri (2016), Morales Harley (2019a, 2020), Howard (2020a) y el capítulo noveno de Vemsani (2021). En su mayoría los distintos autores transmiten perspectivas semejantes con respecto al viaje que atraviesa Ambā. Mencionan la importancia que

hay detrás de los argumentos de Ambā, las aventuras de ella se ven marcadas de amargura por no casarse con el hombre que escogió, por lo que posee un carácter vengativo y fue capaz de cambiar de género con el fin de lograr su venganza. De esa manera desafía las normas de género a las que es sometida. También se resalta las mujeres protagónicas y su relación con temas divinos y el ciclo de la Diosa.

Sobre Mādhavī, destacan el artículo de Sathaye (2016) y el capítulo décimo de Vemsani (2021). Las autoras con respecto a Mādhavī comparten que es una mujer que puede ser analizada desde distintos puntos, mostrando el punto de vista femenino en su viaje, el cual ha sido sobre sexualizado y se ha visto olvidada su motivación detrás de este y el sacrificio que tuvo que hacer al ser guiada por el deber.

Sobre Sulabhā, destacan Vanita (2003, 2020). Esta autora en sus distintos trabajos comparte una opinión similar respecto a Sulabhā y es que es una mujer que desafía las creencias de que una mujer debe estar subordinada a un hombre. Sus discursos filosóficos son alrededor de la liberación, mediante estos intenta enseñar la igualdad de género y sus conductas femeninas no convencionales son importantes en las premisas filosóficas.

De las mujeres seleccionadas para el trabajo de investigación solo de una minoría se han realizado estudios. Los especialistas se han centrado en las mencionadas anteriormente. De las demás mujeres seleccionadas no se han encontrado estudios.

Delimitación del corpus

El corpus de esta investigación consta de un *saṃvāda* (diálogo), un *carita* (gesta) y diez *upākhyānas* (subrelatos) extraídos del *Mahābhārata*, los cuales corresponden a *Yayāti-upākhyāna* (1.70-80), *Vyusitāsva-upākhyāna* (1.112), *Tapatī-upākhyāna* (1.160-163), *Vasiṣṭha-upākhyāna* (1.164-68, 173), *Sukanyā-upākhyāna* (3.122-125), *Sāvitṛī-upākhyāna* (3.277-283), *Ambā-upākhyāna* (5.170-193), *Vṛddhā-kumārī-upākhyāna* (9.51), *Gālava-carita* (5.104-122), y, por último, *Janaka-sulabhā-saṃvāda* (12.308), donde se analizarán, respectivamente, los personajes de Devayānī y Śarmiṣṭhā, Bhadrā, Tapatī, Āṅgirasī, Sukanyā, Sāvitṛī, Ambā, la “doncella vieja”, Mādhavī y Sulabhā ¹⁰

Marco Teórico

A partir de las consideraciones previas, resulta indispensable revisar las nociones de género (*liṅga*), religiosidad (*dharma*) y los paradigmas ya conocidos (*śrī* y *pativrata*). Para efectos de la presente investigación, se intentará compaginar estos tres elementos para proponer una nueva perspectiva de análisis de las mujeres en los subrelatos del *Mahābhārata*, con el fin de visibilizar a estas mujeres y de enfatizar sus acciones como un rol activo y protagónico dentro de las narraciones en las que se enmarcan. Estas nociones (*liṅga*, *dharma* y los paradigmas de *śrī* y

¹⁰ Descargo de responsabilidad: La redacción del capítulo introductorio está a cargo del trabajo compartido de las cuatro estudiantes. Los derechos de traducción corresponden a cada una de las estudiantes que ofrezca su propia traducción de algún texto en otro idioma diferente al español. Los capítulos restantes corresponden a memorias separadas, donde cada estudiante analizará dos o tres de los textos mencionados anteriormente, a partir de un marco teórico común. Así, Daniela Chaves Robles analizará los *upākhyānas* sobre Ambā y Āṅgirasī; Vanessa Garbanzo Pizarro, los *upākhyānas* sobre Tapatī y la “doncella vieja” y el *carita* sobre Mādhavī; Yirlany Solano Huertas, los *upākhyānas* sobre Devayānī, Śarmiṣṭhā y Sukanyā; Allison Umaña Chaves, los *upākhyānas* sobre Bhadrā, Sāvitṛī y el *saṃvāda* sobre Sulabhā.

pativrātā) seguirán las teorías propuestas por Howard (2020b), Dhand (2008) y Brodbeck y Black (2007).

El sexo y el género (*liṅga*)

Respecto al feminismo en India, Chaudhuri (2004) argumenta que en el país asiático no existe un acuerdo sobre la definición del término y que su ambivalencia proviene del hecho histórico en el que el feminismo en la India ha tenido que negociarse, definirse y distinguirse del feminismo de Occidente: las feministas occidentales pueden elegir no relacionarse con un feminismo no occidental. Así, aunque no hay tanta producción teórica, existen numerosos trabajos respecto al activismo de mujeres, el feminismo sí ha sido debatido en India, pero de manera diferente a las discusiones que tienen lugar en Occidente. Del mismo modo, la “occidentalidad” del feminismo ha generado cierta aprehensión en las mujeres de la India, donde la opresión de género está cercanamente ligada a la opresión por motivo de casta, clase, comunidad y tribu, de manera que va más allá de solo identificar a los hombres como los principales opresores.

Chaudhuri (2004) sostiene que la individualidad (*selfhood*) es una entidad históricamente constituida. Aunque el feminismo occidental se toma como universal, determinar la individualidad no es simple: debe diferenciarse una teoría de la individualidad que reconozca la importancia del individuo en la colectividad social y la ideología del individualismo que asume una perspectiva competitiva del individuo. En India, la necesidad de alianzas con otros grupos oprimidos no es específica a la práctica y teoría del feminismo: lo personal es político sufre un revés. La personalidad (*personhood*) no se experimenta del mismo modo y la opresión de género tiene múltiples dimensiones. Además, con el avance de la globalización las políticas económicas a nivel micro han ayudado a las mujeres, pero a nivel macro la repercusión positiva en las mujeres se

mantiene estancada: la fuerza de trabajo se ha feminizado debido a la nueva división de trabajo, en la que las empresas recurren a trabajadores subcontratados, temporales y no de tiempo completo, reduciendo el empleo y la seguridad de ingreso.

Para Navarro Tejero (2012), los movimientos de mujeres en la India son muy variados puesto que el feminismo no tiene una definición abstracta que aplique a todas las mujeres y se aplica de muchas maneras: el feminismo indio no es el mismo que el occidental y en la India se ha concentrado en la reformulación del matrimonio heterosexual y de la familia. Siguiendo a Altekhar (1938) la edad de oro (casi total igualdad de género) sufrió un significativo deterioro hacia el 1000 a.n.e debido a la incorporación de mujeres no arias en el ámbito doméstico de las arias vedas y el declive absoluto llegó hacia 1850. Ese declive se originó debido a la escasa y limitada educación recibida y la imposición del matrimonio a temprana edad. Más adelante, fueron hombres quienes impulsaron el movimiento reformista y la abolición de la *satī*, de manera que abrió camino para mejoras para las mujeres en el marco legal, social y económico (acceso a educación y a propiedades). Sin embargo, las mujeres en esta época no eran reconocidas como agentes autónomas de cambio, sino que se buscaba reconstruir un nuevo espacio en los roles femeninos ya establecidos.

También para dicha autora, en el periodo 1915-1947, a través del nacionalismo la lucha contra el poder colonial se hizo más clara cuando Gandhi permitió a las mujeres unirse a la marcha bajo la premisa de *ahimsa* (pero estableciéndolas como cuidadoras debido a su tolerancia y capacidad de sacrificio). Durante el periodo 1915-1947 aparecieron organizaciones exclusivamente formadas por mujeres que buscaban la participación política de las mujeres y el reconocimiento de sus derechos cívicos. Tras la independencia, empezaron a rescatarse los accionares de las mujeres nacionalistas y se marcaría el inicio de los estudios feministas, con el género como prioridad. Así,

existen tres olas de los movimientos feministas en India: 1) la movilización de las mujeres en el movimiento nacional, 2) el regreso de las mujeres a la actividad política (finales de los setenta) y 3) la profundización en el pasado para criticar el presente (1970-1985). Pese a los logros, la esfera doméstica cambió muy poco mientras que los estudios feministas como disciplina académica aparecen en India en la década de los 70, en busca de establecer el género como una categoría. Más adelante, se enlazaron con el estudio de clases.

Finalmente, en lo que refiere al quehacer literario, Navarro Tejero (2012) recopila una descripción de numerosas autoras y la variedad de sus escritos, gracias a la recopilación realizada por Susie Tharu y K. Lalitha sobre la producción literaria de las mujeres en la India a lo largo de veintisiete siglos en once lenguas vernáculas. También establece la obra *Women writing in India: 600 B.C to the present* como una de gran influencia debido a su aporte al recuperar la literatura de las mujeres, que estaba marginada, erróneamente representada o prejuiciada. Rescata que no toda la literatura escrita por mujeres se limita a alegorías de opresión de género y que las representaciones no son puestas por escrito siempre del mismo modo.

Por su parte, en lo respectivo al género en India, Purkayastha et al (2003) proponen que el estudio contemporáneo del género en India surgió con el rompimiento del colonialismo británico para fijar un estado-nación, además de que los debates sobre el género recaen sobre la cuestión de la mujer, entendidos a partir del carácter multilingüe y multicultural de la India. Algunos expertos se inclinan por el género en un primer plano y otros en la interseccionalidad para determinar la influencia de la clase, casta, género, religión y especificidades regionales, al tiempo que se establece que las raíces epistemológicas del trabajo respecto al género no se encuentran inevitablemente basadas en el feminismo y que las inequidades de género se mantienen gracias a las estructuras internacionales y al rol del estado-nación. Igualmente, aunque el feminismo ha

aportado mucho a las discusiones de género, una parte muy significativa de los estudios han surgido de la filosofía y de la política, con aras a la justicia social.

Purkayastha et al (2003) también recogen cómo la intersección de comunidad, estado y el estatus de las mujeres de religiones, etnias, lenguas y bagajes culturales múltiples, además de procesos internacionales como el colonialismo, la globalización y el neocolonialismo que han colaborado a la marginalización de las mujeres también forma parte de los estudios de género en la India. Las aproximaciones metodológicas respecto al género son multidisciplinarias y trabajan los dilemas de la objetividad, la acción y la posición del investigador, así como los métodos para recopilar datos e información. Entre los retos que supone el trabajo de campo en India se encuentran la falta de estructura, medios de transporte y de comunicación (como las diferencias lingüísticas) y el involucramiento de los investigadores puede conllevar diferencias entre quien investiga y quienes son investigados.

En la India no existe una única forma de conceptualizar la identidad sexual y de género, de manera que Howard (2020b), propone el término *darśana* como un significante filosófico que engloba las múltiples construcciones del género en los textos indios: “ningún enfoque esencial, pese a que ciertas convenciones ortodoxas dominan, conceptualiza el género o la identidad sexual dentro de la impresionantemente vasta colección de perspectivas filosóficas y religiosas de la India”¹¹ (p. 2). Pese a que no hay un único término que defina género/identidad sexual, y que coincida en, al menos la mayoría de las visiones filosóficas y religiosas, resulta interesante que sí exista un término que exprese la multiplicidad de nociones respecto al género en la India.

¹¹ Traducción realizada por D. Chaves y A. Umaña. La cita original corresponde a “(...) no one essential approach, although certain orthodox conventions dominate, conceptualizes either gender or sexual identity within India’s astonishingly vast of philosophical and religious views”.

El término sánscrito *liṅga*¹² se utiliza indistintamente para *género* y *sexo*, y dentro de sus significados se encuentran “marca”, “órgano sexual¹³”, “característica” y “componente de una inferencia en cuanto a qué es un signo” (Howard, 2020b, p. 9). Al revisar las múltiples acepciones de esta palabra, se evidencia que confiere significados asociados a aspectos físicos e incluso biológicos (como el caso de “órgano sexual”), de manera que no es sorprendente que se use indistintamente para género y para sexo, puesto que se enfatiza en el aspecto corpóreo, antes que en el constructo social.

Para Howard (2020b, p.9), el lenguaje tiene un aspecto androcéntrico, que se ve plasmado en los términos utilizados en el idioma sánscrito para especificar el género gramatical. En sánscrito el término *liṅga* presenta la acepción de “género gramatical”: *pumliṅga* representa el género gramatical masculino, al estar compuesto por las palabras sánscritas *pums-* (hombre) y *liṅga-* (género/sexo); *strīliṅga*, el género gramatical femenino, al estar compuesto por los términos *strī-* (mujer) y *liṅga-* (género/sexo). Estas formas gramaticales se homologan a los términos *pums-prakṛti* y *strī-prakṛti*, que hacen referencia a la naturaleza masculina y femenina respectivamente.

En sánscrito, también existe un tercer género gramatical, denominado *napumsakaliṅga*, que representa el género neutro y se homologa con un “tercer sexo” o una “tercera forma básica”, llamada *ṛtīya-prakṛti* (la tercera naturaleza). De este modo, *ṛtīya-prakṛti* representa una mezcla de la naturaleza femenina y masculina, en tanto no pueda clasificarse como lo uno o lo otro, al

¹² El término *liṅga* es usado por Howard (2020b) en la introducción al libro y utilizado como concepto teórico dentro del desarrollo de este, la autora, de origen de la india, presenta el concepto de *liṅga* para el desarrollo de los estudios de género en la India con conceptos propios.

¹³ El término sánscrito *liṅga* que se utiliza en la investigación tanto para *género* y *sexo*, se encuentra que en el diccionario uno de sus principales significados es el de “falo o el órgano masculino”, siendo una de las acepciones más utilizadas, pero la mujer siempre se encuentra presente y se visualiza mediante la terminología, ya que este término también mediante una marca o insignia determina el género o sexo (Monier-Williams, 1899).

tiempo que representa categorías como individuos andróginos, hombres afeminados y mujeres masculinas (Howard, 2020b, pp.9-10).

La palabra *napuṃsakaliṅga* está compuesta por los elementos *na* (no), *puṃs* (hombre), *saka* (que es)¹⁴, *liṅga* (género), de manera que vendría a significar “el género que no es hombre”. Siguiendo la propuesta de Howard (2020b), a partir del carácter androcéntrico del lenguaje se evidencia que el género neutro, desde una perspectiva meramente etimológica, abarcaría todo lo que no fuera masculino. Así, al tratar el género gramatical (*liṅga*), las categorías existentes son las de hombre/masculino, mujer/femenino y no-hombre/neutro, mientras que al hablar de la naturaleza (*prakṛti*), las categorías serían hombre/masculino, mujer/femenino y lo tercero.

En el sistema filosófico *Sāṃkhya*, *prakṛti* (naturaleza) es un principio femenino que se opone al principio masculino *puruṣa* (alma), y es la fuente del mundo material (Howard, 2020b, p.15). Por lo tanto, al buscar el género desde la perspectiva de *liṅga*, hay una asociación con lo masculino desde la gramática, pero, desde la filosofía, hay una relación con lo femenino.

La religiosidad (*dharma*)

El *dharma* o deber religioso tiene grandes implicaciones para el estudio de la sexualidad y la feminidad en la épica sánscrita. De acuerdo con Dhand (2008), es posible entender “la sexualidad como una herramienta con la cual excavar el entendimiento clásico hindú sobre el Yo, los individuos, sus especificaciones, y sus relaciones entre ellos.”¹⁵ (p.4).

¹⁴ Los significados de los términos son los propuestos por Monier-Williams (1899).

¹⁵ Traducción realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “sexuality as a tool with which to excavate classical Hindu understandings about the Self, about individuals, their specificities, and their relationships with each other.”

Históricamente, los géneros se han visto inscritos en distintos sistemas de valores y muchos de los estudios sobre sexualidad los han perpetuado sin interrogar el porqué de dichos valores. Sin embargo, aun entre un mismo género no se debería generalizar la noción de “lo correcto”, sino tomar en cuenta, que existen millones de mujeres con distintos entornos sociales, historias, jerarquías, vivencias, entre otras; y todos estos factores pueden alterar los principios éticos por los que se rigen. Dhand (2008) defiende que

Todas las discusiones de sexo y género se enmarcan entre los discursos teológicos y meta-éticos de *dharma* y *adharma*, la virtud y la falta de virtud, y el estudio de la sexualidad en el *Mahābhārata* es, entonces, inalienable del estudio de la religión.¹⁶ (p.25)

El mismo *Mahābhārata* muestra los principios de religiosidad por los que se rige; no obstante, al ser una obra tan vasta, y con tantos personajes que cumplen fines muy diversos, la religiosidad puede encontrarse de formas muy variadas y no siempre aplica para todos por igual. Dhand entonces, se centra en la sección *moksadharmā* del *Śāntiparvan*, pues encuentra que es ahí justamente donde se formulan explícitamente las interrogantes sobre religión en la épica. En concreto, los dos principales sistemas de valores que rigen el *Mahābhārata* son *pravṛtti dharma* y *nivṛtti dharma*. Se entiende que estos encapsulan los demás *dharmas*, ya que básicamente el primero rige la existencia terrenal y el segundo, la liberación de dicha existencia.

Dhand (2008) ofrece cuatro puntos en que estos dos sistemas difieren entre sí: practicantes, metas, éticas y métodos. Los practicantes del *pravṛtti* son las personas comunes, mundanas. Personas de cualquier casta, género, posición en la familia, etc. Todos aquellos que estén ligados a la existencia

¹⁶ Traducción realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “All discussions of sex and gender are framed within the theological and metaethical discourses of *dharma* and *adharma*, righteousness and unrighteousness, and the study of sexuality in the *Mahābhārata* is therefore inalienable from the study of religion”.

terrenal deben practicar este tipo de *dharma*, de una forma u otra. Los reyes, los brahmanes, los cazadores, las mujeres. Por otra parte, los practicantes del *nivṛtti* son las personas extraordinarias, aquellas con la fuerza y la sabiduría para aguantar la rigurosidad de este camino y poder trascender. Son aquellos que desean desprenderse de la existencia terrenal. No hay una limitación de clase o género.

Para el *pravṛtti*, la meta es de carácter temporal, es un ciclo. Se trata de ganarse el cielo a través de la obtención de méritos; sin embargo, una vez que estos méritos se agotan, hay un regreso a la tierra para seguir practicando el *dharma*. En cambio, la meta del *nivṛtti* es el desprendimiento del mundo y la realización espiritual. Es una meta fija y última, que implica dejar de lado el ciclo de lo mundano.

El *pravṛtti* carece de ética universal, ya que esta cambia según clase, género u otros factores; es más una ética situacional. Lo que es correcto o no varía según las condiciones de la persona que realice determinada acción. Por el contrario, la ética del *nivṛtti* es demandante y está centrada en la disciplina, sin tomar en cuenta el carácter social. Es intenso en la perspectiva personal y requiere disciplina para la transformación del individuo. Incluye el cuidado de otros seres, la paciencia, el autocontrol, entre otras cualidades.

Por último, los caminos para obtener la meta del *pravṛtti dharma* son variados. Esto se debe a que tiene cierto carácter social, por su principio terrenal, y no puede ser aplicado a todos por igual, porque no todos tienen las mismas funciones en la sociedad. Abarca productividad dentro de la sociedad, relaciones sociales, jerarquías de clase y familiares, entre otros. Deja casi completamente de lado la introspección personal y no se centra en la espiritualidad. Aquí tiene un papel importante, además del género, el sistema de castas presente en la sociedad india. De acuerdo con Ruiz (2008),

los *brāhmaṇas* o sacerdotes son responsables del contacto con lo sagrado y conservan el orden cósmico; los *kṣatriyas* o nobles gobiernan y mantienen el orden mediante violencia, de ser necesario; los *vaiśyas* (agricultores, ganaderos, comerciantes, entre otros) tienen la responsabilidad de desempeñarse adecuadamente en su respectiva profesión; y los *śūdras* deben servir a las demás clases (pp.87-88).

Hay aún más divisiones, incluso entre las mismas castas; por ejemplo, un rey no tiene las mismas responsabilidades sociales de un guerrero, a pesar de que ambos sean *kṣatriyas*. Pero hay un entendimiento de que, desde la estructura según la cual funciona la sociedad, hay distintas responsabilidades, distintos *dharma*s, y, por tanto, distintos caminos para alcanzar la meta; todo esto facilita entender lo amplio que es el terreno que abarca el *pravṛtti dharma*.

Los caminos para obtener la meta del *nivṛtti dharma* también son variados, aunque no tanto como en su contraparte. Se encuentran en la *Gītā*, y son *jñāna* o meditación, *karma* o acción y *bhakti* o devoción. Requiere renunciar a las comodidades de lo mundano y, muchas veces, exponerse a situaciones extremas para desligarse de lo temporal.

Dhand (2008), entonces, da a entender que, en el *Mahābhārata*, estos dos sistemas se ven como contrarios, pero “ninguna realidad se sacrifica ante la otra. La existencia mundana no se sacrifica ante las metas de otro mundo, ni se ven comprometidas las metas de otro mundo.”¹⁷ (p.52). A partir de esto, se entiende que la ética tiene un sentido relativo, ya que todos los seres tienen fines distintos. La sexualidad se puede analizar entonces desde esta área gris de la ética.

¹⁷ Traducción realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “Neither reality is sacrificed to the other. Worldly existence is not sacrificed to otherworldly goals, nor are other worldly goals compromised”.

El análisis de cada mujer, de la forma en la que vive y de las metas que busca, es decir, de su religiosidad; todo ello puede ser para entender, no sólo la forma en la que la épica las muestra, sino también su pensamiento y acciones, aun si están fuera de lo que se espera usualmente de las mujeres.

Los paradigmas de feminidad (*pativratā* y *śrī*)

El *Mahābhārata* presenta, en su narrativa, una construcción sobre las nociones sociales de género. Para Brodbeck y Black (2007), el texto presenta personajes literarios que dan cuerpo a los paradigmas normativos, tanto para las mujeres como para los hombres: mientras que, para las primeras, se desarrolla en el ámbito privado, como el hogar, para los hombres, en cambio, se desarrolla en un espacio público. Siguiendo esta línea, los autores citados proponen dos paradigmas de feminidad: *Pativratā* y *Śrī*.

El primer paradigma de feminidad es el de la *pativratā* o mujer fiel: “la esposa que se dedica religiosamente a su marido”¹⁸ (p.16). Al revisar la palabra *pativratā* y descomponer sus elementos etimológicos, se comprueba que consta de dos términos en unión. En la sintaxis sánscrita, esto es denominado un compuesto. *Pativratā*, de hecho, forma parte de los compuestos tipo *Bahuvrīhi*, los cuales se caracterizan porque se refieren a una palabra que se encuentra fuera del compuesto. Así, *pativratā* alude a una mujer cuyo voto con el marido es uno de fidelidad; pero ella misma está excluida del compuesto, pues está únicamente conformado por *pati-* (señor) y *vrata-* (voto).

En un análisis más detallado de la palabra *pati-*, el diccionario propone diversas acepciones: “esposo”, “maestro”, “señor”, “rey”, “dueño”, “poseedor” (Monier-Williams, 1899). Se refiere al

¹⁸ Traducción realizada por Y. Solano. La cita original corresponde a “the wife who is religiously devoted to her husband”.

señor dentro de la relación que existe entre esposo/esposa, y como tal, es él quien tiene la autoridad dentro de la relación, tanto en lo público como en lo privado. La mujer debe responder ante el hombre del mismo modo que lo haría un súbdito ante el rey: es un deber social el que tiene con él. Por otro lado, para *vrata-*, se pueden encontrar diversos significados: “obediencia”, “servicio”, “voto o práctica religiosa”, “acto de devoción”, “voto solemne”, “práctica sagrada” (Monier-Williams, 1899). Esta segunda palabra del compuesto posee una relación con lo sagrado. por ende, la subordinación de la mujer va más allá de los social, en tanto conlleva un deber religioso con su esposo.

La idea de *pativratā* reúne tanto el nivel social (*pati*) como el religioso (*vrata*), y la mujer debe de responder ante su esposo en ambos planos, el terrenal y el divino. Para Brodbeck y Black (2007), una de las mujeres que cumplen con el ideal de *pativratā* dentro de *Mahābhārata* es Gāndhārī, quien decide vendar sus propios ojos al notar que su esposo sufre de ceguera, determinada a no experimentar más allá de lo que su esposo pueda (p.16).

Por otra parte, en relación con el término *śrī-*, se debe hacer una revisión de la religión del *Mahābhārata*, esto es, del hinduismo, para entender su complejidad. La cosmogonía que presenta la religión hinduista es cíclica. Este ciclo consta de la participación de los tres grandes dioses del hinduismo, la *trimūrti*: Brahmā, Viṣṇu y Śiva. En esta cosmogonía de repetición constante, cada dios cumple con su función en el mundo, Brahmā posee el papel del creador; Viṣṇu, el de preservador; y Śiva, el de destructor. Mientras que Viṣṇu y Śiva son activos protagonistas en la práctica religiosa, Brahmā fue perdiendo su vigencia y terminó siendo visto como una figura un tanto insustancial en la religión (Renou, 2016, p. 64). En compañía de estos dioses, se encuentran sus consortes, su contraparte femenina divina. Así, la consorte de Brahmā es Sarasvatī; la de Viṣṇu, Lakṣmī; y de la Śiva, Pārvatī. Para Calderón (2008), la importancia de las diosas consortes fue en

aumento, hasta llegar a ser consideradas *śaktis*, o los “poderes” mediante los cuales los dioses, esposos de estas diosas, podían intervenir en el mundo (p.132).

De estas divinidades femeninas, sobresale, para la presente investigación, la figura de Lakṣmī, la cual también es llamada Śrī. Es del nombre de la diosa que Brodbeck y Black (2007) toman el modelo para el paradigma que proponen, pues, al igual que estas consortes divinas, las mujeres en el *Mahābhārata* debían de servir como fuerza de acción para sus esposos: “La mayoría de los personajes femeninos destacados actúan de forma que refuerzan este modelo de masculinidad, animando activamente a sus maridos y/o hijos a luchar”¹⁹ (Brodbeck y Black, 2007, p.17). Es su naturaleza femenina la que provee de *śakti* al hombre que las acompaña, la misma fuerza que era dada a los dioses para actuar. Para Calderón (2008), incluso las mismas diosas están divididas de acuerdo con su carácter, y Lakṣmī es ejemplo de las “diosas que satisfacen el ideal brahmánico de la mujer como esposa sumisa y humilde y madre fértil y protectora” (p.133).

Para Mittal y Thrusby (2004), Lakṣmī, o Śrī, es la diosa de la fortuna, la riqueza y prosperidad, mientras que Viṣṇu se asocia a la preservación, su consorte Lakṣmī complementa esta fuerza, y nutre el bienestar general, desde el hogar y la salud hasta la creación de riqueza (p.162). Es esta riqueza en la producción lo que mantiene al mundo, lo que lo preserva. Por su gran abundancia, la tierra es capaz de dar frutos y alimentar a los seres humanos, así, Lakṣmī es vista como una madre dadora, encargada de la continuidad del mundo. Para las mujeres del *Mahābhārata*, esta riqueza se debe reflejar en su fecundidad, en la unión con un esposo y en la creación de la descendencia que asegure la continuidad del linaje. En consecuencia, dentro del *dharma* de la mujer está la unión matrimonial y la procreación.

¹⁹ Traducción realizada por Y. Solano. La cita original corresponde a “Most of the prominent female characters act in ways that reinforce this model of masculinity, actively encouraging their husbands and/or sons to fight”.

Brodbeck y Black (2007) señalan que algunas de las mujeres consideradas heroínas en el *Mahābhārata*, como Draupadī, Damayantī o Sāvitrī, son comparadas con la diosa Śrī, por su movilidad, actividad e independencia. Ellas mismas eligen a sus esposos, en vez de ser elegidas por ellos, con lo que afirman su poder real, y devienen responsables de que sus maridos logren asumir el trono o poder (p.18). De esta forma, el paradigma de Śrī no se presenta en su totalidad como un principio pasivo: las mujeres dentro del *Mahābhārata* tienen el poder de acción y de palabra; por esto, encasillarlas en un paradigma en función a su relación con sus esposos o hijos resulta limitante para el amplio ámbito de accionar que posee estas mujeres.

Los paradigmas desarrollados por Brodbeck y Black (2007) resultan provechosos como un punto de partida para el estudio de las mujeres en el *Mahābhārata*. No obstante, catalogarlas en dos paradigmas parece ser insuficiente, principalmente cuando se observa la diversidad de mujeres que presenta el texto, los eventos a los que ellas se enfrentan y las diferencias sociales, como castas o edades. Además, ambos paradigmas están contruidos en función del otro, quien tiende a ser un hombre, con el consecuente abandono de la individualidad de las mujeres por el bien social, aun cuando algunos de estos personajes femeninos son motivados por el deseo propio y no siempre en servicio de un hombre. A su vez, resultan insuficientes en tanto se centran en aspectos de la feminidad específicos, como el papel de esposa y madre, y dejan de lado a mujeres que no cumplen con estos paradigmas, por ejemplo, las mujeres pertenecientes a las castas más bajas o que no cuenten con cierto rango de edad, como las niñas o las ancianas. Estas otras categorías bien podrían complementar su planteamiento.

Metodología

Las cuatro estudiantes tendrán a su cargo una redacción compartida del capítulo introductorio de la presente investigación. Los capítulos restantes corresponden a memorias separadas, en donde cada estudiante, a partir de un marco teórico común, analizará dos o tres de los textos seleccionados. Así, Daniela Chaves Robles analizará los *upākhyānas* sobre Ambā y Āṅgirasī; Vanessa Garbanzo Pizarro, los *upākhyānas* sobre Tapatī y la “doncella vieja” y el *carita* sobre Mādhavī; Yirlany Solano Huertas, los *upākhyānas* sobre Devayānī, Śarmiṣṭhā y Sukanyā; Allison Umaña Chaves, los *upākhyānas* sobre Bhadrā, Sāvitrī y el *saṃvāda* sobre Sulabhā. A lo largo de los capítulos, los derechos de traducción corresponden a cada una de las estudiantes que ofrezca su propia traducción de algún texto en otro idioma diferente al español, a menos que se especifique lo contrario.

Dada la extensión del *Mahābhārata*, los temas que aborda y la cantidad de personajes que desarrolla, analizar el texto de manera integral es una ardua labor; sin embargo, al delimitar un tema, se facilita el estudio enfocado y esto, a su vez, permite el avance en el campo. El interés de las estudiantes recae en el estudio del papel de la mujer en la literatura sánscrita, de manera que se selecciona el *Mahābhārata* como punto de partida. Igualmente, el *Mahābhārata* posee numerosos personajes femeninos, por lo que se decide focalizar el objeto de estudio no en las mujeres que participan en la narrativa principal de la épica, sino en las mujeres con una participación activa en los subrelatos.

Como parte de los criterios para la selección de los textos a trabajar en esta investigación, se considera que estos cumplan con las siguientes características: que el relato a tratar tenga a una

mujer²⁰ en función protagónica, o bien, que tome participación activa en la narración, y que el relato a tratar cumpla con los parámetros establecidos en esta investigación para un subrelato²¹.

La presente investigación pretende realizar un análisis filológico y literario, desde la hermenéutica²², de las mujeres presentes en un corpus compuesto por la selección ya mencionada de subrelatos dentro del *Mahābhārata*. Para conseguir este fin, se desarrollan tres fases. En primer lugar, se analiza el texto bilingüe²³ en función de los subrelatos. En segundo lugar, se analiza el texto bilingüe en función de la mujer que protagoniza cada subrelato; aplicando los conceptos teóricos de *liṅga* y *dharma* en la caracterización de las mujeres. Y en tercer y último lugar, se determina, tomando en cuenta los análisis previos, la presencia de los paradigmas de feminidad descritos en el marco teórico (*Pativrata* y *Śrī*) en los subrelatos seleccionados.

Primera fase: Análisis en función de subrelato

Dado que el *Mahābhārata* es un texto que reflexiona sobre sí mismo, el comportamiento de algunas mujeres puede verse reflejado en otras, y este hecho ayuda a comprenderlas en una dimensión más profunda. Al explorar la aplicabilidad práctica de los subrelatos, es posible

²⁰ Con el término *mujer* se hace referencia, para efectos del presente trabajo, tanto a las mujeres humanas o a cualquier personaje no humano que sea considerado de género femenino: diosas, apsaras, asuris, yakshis, rakshasis, naginis o mujeres gandharvas.

²¹ Relatos que se nombren con un término narrativo y sean mencionados en el *Mahābhārata*, con dicho nombre, ya sea en el texto, en el *Parva-saṃgraha* (resumen de los libros), o bien, en algún colofón o encabezado de la Edición Crítica.

²² La hermenéutica es el entendimiento del texto, el cual se realiza mediante la intelección, herramienta donde se desarrollan los procesos de interpretación y de análisis, a través de los cuales aquel quien interpreta debe ir más allá de las fronteras del texto, ya que el proceso hermenéutico está en constante reinterpretación (Cárcamo, 2005).

²³ Al mencionar un texto bilingüe, se hace referencia a que se está trabajando con el texto en más de un idioma a la vez, llámese el idioma original (sánscrito) y algún otro (español o inglés). Apoyándose esta investigación, principalmente, en el texto en línea de la Edición Crítica del *Mahābhārata*, publicada entre 1933 y 1971, en Pune, y concebida como la reconstrucción más cercana del texto original. Y complementando con el texto en español (traducción de Labate, 2010/2021) y el texto en inglés (traducción de Debroy, 2015), con el fin de contrastar los elementos encontrados para un mejor entendimiento del texto. Se toma en cuenta que la traducción en español no es una directa del sánscrito, sino que se toma de la traducción al inglés de Ganguly, por lo que se sabe que tendrá discrepancias con la traducción de Debroy, la cual es una traducción directa de la Edición Crítica, en sánscrito.

entender con qué fin es que el autor presenta a las mujeres dentro del texto y qué funcionalidad pretende que cumplan, ya que, al verlas en su función didáctica, es posible separar su sentido de deber individual, del que le otorga el autor.

Para lograr determinar lo anterior, tras realizar una lectura detallada de los subrelatos en el texto bilingüe, se procede a trabajar cada uno de ellos con base en dos ejes. El primero consiste en contextualizar, es decir, identificar su ubicación en el texto, tanto en el libro en el que se ubica como con respecto a los otros subrelatos de ese libro; exponer el resumen de sus principales acontecimientos y las mujeres que los protagonizan; y justificar según qué criterio, para efectos de la presente investigación, es llamado subrelato: si es *upākhyāna*, *carita* o *saṃvāda*

El segundo eje consiste en un análisis desde la perspectiva teórica de subrelatos según Hildebeitel (2011), es decir: cuales son los niveles narrativos, externo e interno; formas verbales de dicción y audición, y formas nominales, sinónimos de *upākhyāna*. Esta búsqueda se realiza de la siguiente manera: se determinan los pasajes en las traducciones al español o inglés; se determina el número de libro, capítulo y verso(s) en los que se encuentran; se recurre a la edición crítica para localizar los versos correspondientes; y, finalmente, se traducen los pasajes para acercar la interpretación al sentido original de la épica sánscrita.

Segunda fase: Análisis en función de *liṅga* y *dharma*

Para el análisis propio de las mujeres dentro de sus respectivos subrelatos, se parte del análisis del texto y la aplicación de las teorías desarrolladas en el marco teórico. Así, se revisa cómo se construyen los conceptos de *liṅga* y *dharma* en el texto, y si coinciden o difieren con las propuestas de las autoras consultadas.

Se desarrollan dos ejes para el análisis del texto, tras la lectura detallada de este. El primer eje consiste en determinar la *liṅga*, según la teoría de Howard (2020b), partiendo de los nombres propios de las mujeres, los epítetos con los que se refieren a ellas y las apariciones de los términos *strī*, *pum̐s* y *napum̐s*. El segundo eje se enfoca en *dharma*, según la teoría de Dhand (2008): *pravṛtti dharma* y *nivṛtti dharma*; que se determinará centrando el enfoque en los discursos y las apariciones del término *dharma*.

En ambas fases, los elementos se determinarán primero en las traducciones al español o inglés, tras lo cual, tomando como referencia el libro, capítulo y verso, se recurrirá a su localización en la edición crítica para proceder a la traducción desde el acercamiento al texto original.

Tercera fase: Determinación de paradigmas de feminidad

A partir de los resultados obtenidos en las dos primeras fases de desarrollo de la investigación, que pretenden resaltar la singularidad de cada una de las mujeres en sus respectivos subrelatos y en el *Mahābhārata* como un todo, se retoman los paradigmas de feminidad propuestos por Brodbeck y Black (2007): *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad). Esto para determinar si las mujeres en estudio cumplen con las características propias de estos paradigmas o si es necesario, en base a sus vivencias y sentido del deber, ampliar las categorías para tipificarlas.

Una vez establecida la tipología, se procederá al análisis de cada una de las mujeres a partir de la terminología sánscrita asociada con cada uno de los paradigmas. Así en el paradigma de *pativratā* (devoción) se centra la atención en si las mujeres son llamadas con este término o si se resalta su condición de esposas y en el de *śrī* (fecundidad) se da énfasis en si las mujeres son llamadas con este término o si se resalta su condición de madres. De la misma forma se analizarán los términos y nociones asociados a las nuevas categorías, de ser necesaria su creación.

Capítulo II

Contextualización de los subrelatos de Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”

Este capítulo aborda tres subrelatos, presentados en el orden en que aparecen dentro de la épica: *Tapatī-upākhyāna* (MBh. 1.160-163), *Gālava-carita* (MBh. 5.104-121) y *Vṛddhā-kumārī-upākhyāna* (MBh. 9,51); cada uno protagonizado por una mujer, Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”, respectivamente, quienes en su historia toman participación en la búsqueda de sus objetivos individuales. Este abordaje se realiza en dos partes: A) la primera consiste en contextualizar el subrelato dentro del *Mahābhārata* y, B) la segunda, en analizar los subrelatos desde la perspectiva teórica de subrelatos, según Hildebeitel (2011), incluyendo niveles narrativos y formas verbales y nominales.

A) Contexto de los subrelatos

Debido a que el presente trabajo no pretende entrar en el tema de la datación de la épica, sino que busca centrarse en la visualización de los subrelatos como una parte del todo que representa el *Mahābhārata*; se contextualizará a partir del texto²⁴ y no de una perspectiva histórica. Así, se identifica la ubicación de los subrelatos dentro de la épica, se exponen sus acontecimientos y se justifican los criterios bajo los cuales se les identifica como tales.

Tapatī-upākhyāna (MBh. 1.160-163)

El *Tapatī-upākhyāna* se relata en primer libro de la épica, el *Ādi-parvan*. Se evidencia que la historia de esta mujer sucede antes de los hechos bélicos del *Mahābhārata*, ya que se le cuenta a Arjuna para aclararle que él es descendiente de Tapatī. De acuerdo con la genealogía propuesta por Brodbeck (2016a), se puede observar que entre Tapatī y Arjuna hay diez generaciones (pp. 26-27). Al ser así, el reino que se encuentra en disputa en el relato de la épica, y cuyo trono reside en Hastināpura, es el mismo que una vez fue gobernado por el esposo de Tapatī. En el libro I, Hildebeitel (2011) identifica otros diez *upākhyānas* y los temas que tratan: *Śakuntalā-upākhyāna*, *Yayāti-upākhyāna* y *Mahābhiṣa-upākhyāna*, tratan de antepasados de la dinastía principal de la épica; *Aṇimāṇḍavya-upākhyāna*, *Pañcendra-upākhyāna* y *Sunda-upasunda-upākhyāna*, tratan de

²⁴ Existen diversas discusiones en cuanto al contexto histórico que rodea al *Mahābhārata*, lo lleva a que existan también diferentes acercamientos a la épica. Para evitar entrar discusiones cronológicas, se recurre a un acercamiento al texto no histórico. Brodbeck (2016a) afirma que su acercamiento a la épica “atañe a pensar acerca del *Mahābhārata* en la medida en que esté limitado por el mismo *Mahābhārata*: discuto posibilidades y sus ramificaciones dentro del mundo imaginario del texto” (p.10). Esto se justifica porque “sus eventos narrados ocurren en su propio mundo imaginado, no en el mundo real que incluye al texto. Y ya que la mayoría de lo que es presuntamente conocido sobre la India antigua es supuesto a base de textos antiguos, los intentos de contextualizar los textos históricamente pueden ser inciertos. Yo veo el *Mahābhārata* como un objeto literario en el contexto de otros.” (p.9). Esta investigación toma este mismo acercamiento al texto, estudiando al *Mahābhārata* desde sí mismo. Así, se toma la épica como contexto de sí misma y, por tanto, de sus subrelatos.

cuestiones de dioses y demonios; *Vyuṣitāṣva-upākhyāna*, trata sobre la importancia de la descendencia para un hombre; *Vasiṣṭha-upākhyāna* y *Aurva-upākhyāna*, tratan sobre grandes brahmanes; y *Śārṅgaka-upākhyāna*, trata sobre animales. Y pretenden, en general, aportar enseñanzas sobre el matrimonio y la sexualidad (pp.155-158).

Se observa entonces lo relevante que es la genealogía en el *Mahābhārata* desde su inicio. La familia es un punto central tanto en la guerra, como los demás momentos de la épica y en los distintos niveles del texto. Este es uno de los elementos principales que une la épica como un todo: varias generaciones de la misma familia escuchan la historia al ser recitada y aprenden de ella, ganando conocimiento de sus antepasados. El rey Janamejaya escucha la historia completa para instruirse y, a su vez, dentro de esta historia, los antepasados del rey amplían su propio entendimiento sobre su familia. Desde este primer libro se plantean estos lazos familiares a través de los cuales los personajes de la historia principal de la épica y de los niveles narrativos externos, van a adquirir conocimiento para poder cumplir con sus deberes.

Los acontecimientos de este relato son breves y abarcan la historia de Tapatī y su esposo desde el primer encuentro hasta la procreación de Kuru. A continuación, se presentan los acontecimientos generales de este subrelato:

El dios solar Vivasvat tuvo una hija perfecta en belleza. Su nombre era Tapatī y, a pesar de que quería casarla, no encontraba el candidato perfecto para hacerlo su esposo, pues no existía nadie que igualara su perfección. Sin embargo, había un rey que siempre adoraba al sol y, por esta devoción y la belleza que lo caracterizaba, el dios decide que él es el mejor candidato para su hija.

Un día, mientras el rey estaba de cacería, ve a Tapatī y se enamora de ella. Intenta hablarle, pero ella no le contesta y desaparece. Por esto, él desfallece y ella vuelve a aparecer, incitándolo a que

se levante. Él, entonces, le declara su amor y Tapatī le dice que, a pesar de que le gustaría casarse con él, ella no tiene el poder para tomar esa decisión. Ella lo envía a hablar con su padre y se marcha. El rey desfallece de nuevo y esta vez es su ministro quién lo levanta. Él, entonces, se purifica y se dedica a alabar al sol por once días con sus noches. Al doceavo día, el sabio Vasiṣṭha llega y sube al cielo para hablar con el dios, y pedir la mano de Tapatī en nombre del rey. El dios se la concede y le entrega a Tapatī. El sabio vuelve con ella al bosque donde se encuentra el rey. Tapatī y el rey se casan, siguiendo los rituales propicios, y después del matrimonio el rey decide quedarse con Tapatī en el bosque y envía a su ministro a gobernar las tierras en su nombre.

La pareja permanece en el bosque doce años durante los cuales las tierras del rey han sido privadas de lluvia y atormentadas por la hambruna. Por esta razón, los habitantes van en busca del rey para que regrese. Con el retorno del rey, regresan las lluvias y vuelve a crecer el alimento. Él y Tapatī celebran sacrificios por otros doce años. Luego, tienen un hijo al que llaman Kuru. El linaje de los Kurus eventualmente llega a Arjuna y a Janamejaya.

Tapatī aquí se presenta como la única figura femenina entre los hombres del relato. Ella es presentada principalmente como una mujer complaciente con lo dictado por las figuras masculinas. No obstante, ella también toma una postura firme en sus decisiones al negarse, inicialmente, a aceptar al rey. Esta negación demuestra en ella un sentido de individualidad, que no disminuye cuando acepta pertenecer a las figuras masculinas que la rodean: al padre y, posteriormente, al esposo.

De acuerdo con los tres criterios establecidos por Hildebeitel (2011), el presente subrelato se clasifica como *upākhyāna* al aparecer mencionado bajo este nombre en uno de los encabezados de

la Edición Crítica (p.145). Incluso, este autor lo rescata como uno de los que presentan mujeres en roles de protagonismo: el subrelato lleva el nombre de la mujer en el título²⁵.

²⁵ Hiltebeitel, 2011. Nota al pie de página #48, p. 151. Se menciona el subrelato no por nombre, sino bajo el número 6; numeración que se le asigna en la lista de *upākhyānas* en las páginas 143-145.

Gālava-carita (MBh. 5.104-121)

El *Gālava-carita* se relata en el *Udyoga-parvan*. Es en este quinto libro cuando ocurre la embajada en la que Kṛṣṇa visita a los Kauravas, e intercede como último recurso para que se ceda a los Pāṇḍavas una porción del reino, y así evitar el enfrentamiento físico de ambos bandos. En el libro se desarrollan varios subrelatos como recursos para intentar persuadir a los Kauravas.

Hiltebeitel (2011) señala tres *upākhyānas* en este libro: *Indravijaya-upākhyāna*, que relata historias sobre el dios Indra y se cuenta al inicio del libro; *Dambhodbhava-upākhyāna*, que relata la arrogancia del rey cuyo nombre figura en el título del relato; y *Ambā-upākhyāna*, que relata la vida y reencarnación de Ambā, y se cuenta hacia el final del libro (pp.160-162). De estos tres solo el segundo se cuenta dentro de la embajada, sin embargo, aquí se relatan otras historias como la de Matali y la de Vidula, aunque no sean llamadas *upākhyānas* tal como es el caso del presente *carita*, todas presentando errores cometidos por otros hombres, con el fin de que Duryodhana tome consciencia de los errores que está por cometer y el costo que estos van a tener para él, y desista de buscar un enfrentamiento armado.

Este subrelato, específicamente, se usa como ejemplo de que ser obstinado no deja nada bueno. Los acontecimientos del subrelato son anteriores a los del relato principal. Esto se comprende al ver que se usa como ejemplo para una situación en el presente. El último esfuerzo se va a realizar en vano y el libro finaliza con preparaciones para la batalla.

Hay distintos personajes presentes en otros espacios del *Mahābhārata*, como el sabio Viśvāmitra, que figura en el subrelato de Āṅgirasī²⁶, y el rey Yayāti, quien protagoniza su propio *upākhyāna*²⁷.

²⁶ El personaje de Āṅgirasī, y su respectivo subrelato, se analiza y desarrolla en el presente trabajo de investigación en la memoria correspondiente a la autora D. Chaves.

²⁷ Este subrelato se analiza y desarrolla en la memoria correspondiente a la autora Y. Solano.

Aunque el protagonista de este subrelato, de acuerdo con el nombre del *carita*, es el rey Gālava, la princesa Mādhavī tiene parte del protagonismo durante una porción del relato. A través de su padre, Mādhavī posee importantes lazos familiares con los Bhāratas, como se observa en la genealogía propuesta por Brodbeck (2016a)²⁸.

Los acontecimientos generales de este *carita* se dividen en cuatro grandes temas. a) Inicialmente, se da el encuentro entre Viśvāmitra y el dios Dharma, que resulta en que Gālava tome a Viśvāmitra como maestro. b) El siguiente tema consiste en que Gālava recibe una petición y debe buscar una forma de cumplir con el pago solicitado por su maestro; el ave Garuḍa lo asiste. c) El tercer punto focal es Mādhavī y cómo ella ayuda a Gālava a conseguir lo que se le había pedido. d) Al final, se presenta la caída de Yayāti del cielo y la ayuda de Mādhavī y sus hijos para conseguir su regreso.

En primer lugar, el relato inicia con el sabio Viśvāmitra, quien es puesto a prueba por el dios Dharma. La divinidad se aparece, disfrazado del sabio Vasiṣṭha, en la ermita en la que Viśvāmitra se encontraba. Este no atiende bien al dios y, en consecuencia, debe esperar el retorno de la deidad durante cien años, con la comida servida y sin moverse. En este tiempo, Gālava se vuelve discípulo del sabio y cuida de él. Cuando Dharma regresa, está satisfecho con encontrar al sabio esperando y lo libera. Viśvāmitra, a su vez, complacido con la ayuda de Gālava, también lo deja ir.

Seguidamente, Gālava insiste varias veces en pagarle una dádiva, como era usual que hicieran los discípulos con sus maestros. Viśvāmitra se niega, pero finalmente, cansado por la obstinación de Gālava, le pide como pago ochocientos caballos blancos con una oreja negra. Él, sin saber cómo obtener lo solicitado, se colma de preocupación y se lamenta. Mientras tanto, llega el ave Garuḍa

²⁸ Yayāti es padre, también, de Yadu y Pūru. Pūru es padre de Duḥṣanta quien, junto con Śakuntalā, engendra a Bharata (Brodbeck, 2016a, p.22).

y le ofrece ayuda. El ave le habla con detalle sobre las cuatro regiones del mundo²⁹ y lo deja elegir el lugar a donde desea ir. Él escoge ir al Este y Garuḍa lo lleva en esa dirección.

Cuando deben parar, lo hacen en una montaña habitada por una mujer brahmán. Esta mujer es ofendida por Garuḍa y, como castigo, le quita las alas; pero se las devuelve al recibir una disculpa. Al retomar su camino, Gālava le pide a Garuḍa que lo lleve con el rey Yayāti. Al llegar adonde reside el rey, le explica el problema de la dádiva. El rey le dice que no tiene tanta riqueza, pero a cambio ofrece a su hija, la princesa Mādhavī. Yayāti le explica que a lo mejor logre conseguir los caballos que necesita como precio por la mano de Mādhavī en matrimonio. Gālava acepta y lleva a la princesa con un primer rey, a quien le explica los términos del trato. Éste le dice que solo le puede dar un cuarto del precio, pues no tiene más que doscientos caballos con tales características. No obstante, le ofrece una contrapropuesta: tomar a la doncella por esposa solo momentáneamente y, después de que tenga un hijo con ella, la devolverá.

Mādhavī, al escuchar esto, le aclara a Gālava que ella tiene el don de volver a ser virgen después de dar a luz. Sabiendo esto, el sabio acepta. Ella se une al rey y tiene un hijo con él. Después de que esto sucede, Gālava vuelve por ella y Mādhavī vuelve a ser virgen. Parten juntos hacia donde un segundo rey. Este, que por algún motivo ya conoce la situación, le propone el mismo trato que el rey anterior: otro matrimonio temporal a cambio de otros doscientos caballos. Ella se une a él, tienen un hijo y Gālava retorna por ella, y recupera de nuevo la virginidad. Nuevamente parten hacia donde un tercer rey. Gālava le ofrece al rey tener dos hijos con la doncella a cambio de los

²⁹ Esta explicación de las direcciones inicia en el Este y avanza en dirección de las agujas del reloj, finalizando en el Norte. El Este es descrito, en el relato, como la primera dirección, el lugar donde fueron cantados por primera vez los Vedas y el lugar donde se realizan sacrificios a los dioses. Esto sugiere un contexto de ritual védico. Y, en este sentido, Hegarty (2009) comenta que el uso de los puntos cardinales en el *Mahābhārata* “es paralelo a la conquista de las direcciones que es una característica tan prominente de los rituales védicos de consagración real. En el *rājasūya*, la conquista de la tierra se expresa explícitamente en términos de las cuatro direcciones” (p.173).

cuatrocientos caballos faltantes, pero él le dice que solo tiene doscientos. En consecuencia, deben hacer el mismo trato con este tercer rey, que con los dos anteriores. El trato se lleva a cabo y Gālava vuelve por Mādhavī después de haber tenido el hijo acordado.

Sin más opciones, Gālava decide dar al sabio Viśvāmitra los 600 caballos, junto con la doncella, con la cual espera cubrir la parte faltante. El maestro acepta el pago y manifiesta que habría aceptado a la doncella como pago completo, no habrían hecho falta, entonces, los caballos. Viśvāmitra une a ella y tienen un hijo y, posteriormente, la devuelve a Gālava. Este, habiendo cumplido su propósito, lleva a Mādhavī de vuelta con su padre y se retira al bosque. Yayāti, entonces, la deja escoger un esposo definitivo, pero ella elige por esposo al bosque³⁰. De esta forma se retira a este y dedica su vida a las austeridades viviendo como un venado.

Por último, pasados miles de años, Yayāti deja su cuerpo y se va al siguiente mundo. Pasa otros miles de años ahí, hasta que, un día, por su insolencia, es expulsado. Al caer a la tierra lo hace entre sus nietos, quienes, por voluntad y por intervención de Mādhavī, ayudan a su abuelo a volver al cielo. Cuando este logra regresar al cielo, le explican que se cayó por su insolencia y él procura no volver a hacerlo. Así tanto Gālava como Yayāti cometieron errores guiados por su obstinación e insolencia, sin embargo, ambos logran aprender de sus errores; a diferencia de Duryodhana, que no aprende.

Las únicas mujeres del subrelato son la princesa Mādhavī y la mujer brahmán. La segunda aparece brevemente y es irrespetada por el ave Garuḍa, por lo que toma la iniciativa de castigar al ave para que este aprenda a respetarla. En cuanto a Mādhavī, durante todo el relato se ve rodeada de

³⁰ Este “tomar por esposo al bosque” es meramente una metáfora, en el contexto indio de la épica, que hace referencia a que ella escoge ser asceta o renunciante. Esto implica un rechazo del *pravṛtti-dharma* (el deber del mundo material, en su caso el matrimonio), en favor del *nivṛtti-dharma* (el de la liberación, la renuncia).

hombres, pero es ella quien resuelve los problemas de los hombres a su alrededor: Gālava y Yayāti. Sathaye (2016) afirma que la historia de Mādhavī “no se cuenta en aislamiento, sino cerca de dos historias bastante diferentes, creando una instalación narrativa tripartita” (p.241)³¹. Así Mādhavī toma el mismo protagonismo que los dos hombres, a través de sus acciones. Las decisiones de la joven, así como sus actos, logran corregir los errores cometidos por los dos hombres. Después de esto, ella busca el bien para sí en sus propios términos, dedicándose al ascetismo. Por lo que, aunque solo son dos mujeres en un relato cargado de hombres, ellas actúan por sí mismas y deciden, además, vivir en ascetismo.

Hiltebeitel (2011) entiende el término *carita* en varios sentidos. Inicialmente, con una connotación narrativa, al ser uno de los términos con los que el *Mahābhārata* se define a sí mismo. En segundo lugar, con un sentido de movimiento en cuanto a la narración, es decir, con la implicación de un avance en la trama. Y, finalmente, como “relato”. Hiltebeitel centra su atención en los subrelatos que se denominan *upākhyāna*, sin embargo, entendiendo que el *carita* es un relato en un nivel narrativo diferente al de la historia principal, que ayuda al avance de esta; entonces, se le puede analizar como un subrelato.

³¹ Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “As we will see, this shocking story of pimping and promiscuity is not told in isolation, but on the heels of two rather different stories, creating a three-part narrative ‘installation.’”.

Vṛddhā-kumārī-upākhyāna (MBh. 9,51)

El *Vṛddhā-kumārī-upākhyāna* se relata en el *Śalya-parvan*. Este noveno libro concluye con el relato de la guerra y lleva este nombre ya que es en este cuando, al morir el comandante del ejército de los Kauravas, se asigna a Śalya como su reemplazo. Hildebeitel (2011) reconoce dos *upākhyānas* en este libro: el presente y el *Indra-namuci-upākhyāna*, que se cuenta un poco antes y habla sobre otro sitio de peregrinaje (p.144). Sin embargo, hay toda una sección de este noveno libro dedicada al recuento de historias sobre los sitios de peregrinaje por los que transita Balarāma. Este subrelato se da hacia el final del libro cuando Balarāma, el hermano mayor de Kṛṣṇa, vuelve de un peregrinaje justo a tiempo para presenciar el encuentro entre Bhīma y Duryodhana, el cual va a poner fin al conflicto armado.

Debido al viaje de este personaje, se comentan los sitios de peregrinaje que visitó y los motivos por los que estos sitios son sagrados. Entre estos, se encuentra el sitio de peregrinaje en el que se lleva a cabo el presente subrelato. Se entiende, entonces, que el subrelato transcurre en un tiempo anterior al del relato principal de la épica, debido a que el sitio ya está consagrado cuando Balarāma lo visita. En el *upākhyāna* se observan nombres como los de los sabios Nārada y Gālava, que habían aparecido antes en el subrelato de Mādhavī y, por tanto, conectan este subrelato con otras partes de la épica. Además, se aprecia la conexión mediante el espacio, ya que este lugar de peregrinaje en medio del bosque va a ser el mismo espacio físico que Balarāma va a transitar en su recorrido y en donde se va a enterar de la muerte de Śalya a manos de los Pāṇḍavas.

El *upākhyāna* es uno breve, a pesar de referirse a la vida entera de su protagonista. Su argumento es el siguiente:

Un sabio, que habitaba en un bosque desierto, tiene una hija. A pesar de que él quiere casarla, ella no encuentra a nadie digno. La situación sigue igual hasta que el padre muere. La doncella, entonces, se dedica al ascetismo. La mujer, al buscar abandonar la vida, es recriminada por el sabio Nārada quien le dice que, como consecuencia de no haberse casado, no ha ganado otros mundos para sí. Ella comprende la situación y se presenta ante una asamblea de sabios y ofrece a quien se case con ella la mitad de todo el poder que ha acumulado a lo largo de su vida gracias a sus austeridades. Uno de los sabios acepta, con la condición de que solo pasen una noche juntos. Por esa noche, la mujer rejuvenece y, al día siguiente, ella bendice el *tīrtha* (lugar de peregrinación) en el que vivió: cualquiera que pase la noche ahí haciendo libaciones recibirá una recompensa por sus austeridades. Posteriormente, ella deja su cuerpo para ir al cielo. El esposo acepta la mitad del poder procedente de sus austeridades, pero, miserable por su partida, acaba siguiéndola.

La doncella vieja es la única mujer en su subrelato lleno de hombres, que se caracteriza por la toma de decisiones para beneficio propio y por llevar una vida bajo sus propios términos.

De acuerdo con los tres criterios establecidos por Hildebeitel (2011), debido a que aparece mencionado como tal en uno de los encabezados en la Edición Crítica, el presente subrelato se clasifica como *upākhyāna*. El autor también señala este subrelato como uno de los cuatro *upākhyānas* cuyo contenido es acerca de mujeres³² y esto se evidencia aún más en el hecho de que el nombre que se le da al relato, si bien no es un nombre propio, es también el que se le da a la protagonista.

³² Hildebeitel, 2011. Nota al pie de página #48. Se menciona el subrelato no por nombre, sino bajo el número 40; numeración que se le asigna en la lista de *upākhyānas* en las páginas 143-145.

Tabla 1: Contexto de los subrelatos de Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”.

	Tapatī	Mādhavī	“Doncella vieja”
Localización	<i>MBh.</i> 1.160-163	<i>MBh.</i> 5.104-121	<i>MBh.</i> 9,51
Argumento	Un rey se enamora de la hija del sol, al confesarle su amor ella le da indicaciones para pedir su mano. El dios sol se la otorga en matrimonio y ella se vuelve su reina.	Una princesa se casa cuatro veces, y tiene la misma cantidad de hijos, para ayudar a un sabio a pagar su deuda. Después, se retira al bosque y dedica su vida al ascetismo, con el cual logra ayudar a su padre tras su caída del cielo.	Una asceta vive su vida dedicada a las austeridades hasta que quiere dejar esta vida. Al verse condicionada, busca un esposo, se casa y pasa una noche con él; tras esto, bendice el lugar del hecho y deja esta vida.

B) Análisis de los subrelatos como *upākhyānas* y *carita*.

Para el análisis desde la perspectiva teórica de los subrelatos protagonizados por las mujeres en estudio, esta segunda sección abordará más de cerca cada *upākhyāna* y *carita*: se expondrán los niveles narrativos y la función que los subrelatos tienen en cada uno, y se analizarán, desde el texto original en sánscrito, formas verbales de dicción y audición, y formas nominales, principalmente los sinónimos de *upākhyāna*.

***Tapatī-upākhyāna* (MBh. 1.160-163)**

Este subrelato se presenta en dos niveles narrativos. Dentro del plano narrativo interno, quien relata la historia es el *gandharva* (músico celestial) Citraratha, que cuenta también otros subrelatos incluyendo el de Āṅgirasī, y se le relata a Arjuna. Esto debido a que anteriormente lo había llamado “descendiente de Tapatī” y a él le surge la duda sobre su relación con este personaje. El *gandharva* le aclara quién es ella y el parentesco que les une. Una vez satisfecha la curiosidad de Arjuna, continúan con la conversación, y el *gandharva* le cuenta otros relatos. A la vez, debe tenerse presente que, en un nivel narrativo externo, el sabio Vaiśampāyana es quien le está narrando al rey Janamejaya todo lo que el *gandharva* le narra a Arjuna.

Estos acontecimientos son narrados a Arjuna con el fin de que tenga un mejor conocimiento de su linaje. A la vez, indirectamente, cumplen el mismo propósito para Janamejaya, descendiente de Arjuna y, por ende, relacionado con el linaje de Tapatī. Se observa aquí la importancia de las mujeres en el linaje de los Bhāratas al exponerse la vía femenina que reafirma la legitimidad tanto de Arjuna, como de Janamejaya. El árbol genealógico los lleva a la historia de una mujer y no del rey con quien ella se casa.

Para una mejor comprensión de la relación que existe entre la historia principal del *Mahābhārata* y la contada en este *upākhyāna*, se analizan, a continuación, algunos pasajes tomados del subrelato:

De entrada, hay tres personajes que intervienen y lo hacen en el siguiente orden: Arjuna, Vaiśampāyana y el *gandharva*.

arjuna uvāca |

Arjuna dijo (*MBh.* 1.160.1)³³

vaiśampāyana uvāca |

Vaiśampāyana dijo (*MBh.* 1.160.3)

gandharva uvāca |

El *gandharva* dijo (*MBh.* 1.160.4)

Arjuna pregunta y el *gandharva* Citraratha le responde. Está también Vaiśampāyana, quien le narra el relato al rey Janamejaya. Se observa aquí una composición anular, en la cual hay un cambio momentáneo de planos, con la intervención de Vaiśampāyana; parece usarse así, como forma de recordatorio de los diferentes niveles existentes en la narración y los diversos auditorios y circunstancias en los que es contado el relato. Además, la participación de los personajes involucrados representa la mayoría de los seres intermedios en la mitología sánscrita: un héroe, un

³³ Para efectos de este capítulo, todas las traducciones del sánscrito al español fueron realizadas por V. Garbanzo.

gandharva, un sabio y un rey. Ellos no son dioses soberanos, pero tampoco son seres humanos comunes. Esto demuestra ser una herramienta didáctica eficiente, al insertar figuras con cierta superioridad, con las cuales se pretende enseñar, sin llegar al punto de una divinización, lo que pondría cierta distancia con las características deseadas para los humanos.

El contexto en el que se cuenta el subrelato también es relevante. Hacia el inicio del relato principal, los Pāṇḍavas, se inician en la heroicidad. Justo antes de encontrar al *gandharva*, se enfrentan a los *rakṣasas* Hiḍimba, Hiḍimbā y Baka, y el héroe por excelencia contra estos es Bhīṣma. Habiendo derrotado a Baka, caminan por bosque hacia el norte hasta que llegan al río Ganges. Ahí encuentran a un *gandharva* llamado Angaraparna que intenta matarlos, pero ellos lo vencen, por esto, el *gandharva* renuncia a su nombre y vuelve al de Citraratha y les ofrece su sabiduría. Aquí el conocimiento es ofrecido a Arjuna, el héroe por excelencia contra los *gandharvas*. Se le relatan al héroe tres *upākhyānas*, el aquí analizado y dos sobre brahmanes, con el fin de prepararlo para las aventuras que están por enfrentar. Se puede observar, mediante el uso de vocativos, que el *gandharva* se dirige directamente a Arjuna, a pesar de que los demás Pāṇḍavas y su madre se encuentran ahí.

La finalidad es clara: Arjuna es quien solicita que este relato sea narrado, utilizando las siguientes palabras:

tapatī nāma kā caiṣā tāpatyā yatkr̥te vāyam |

kaunteyā hi vāyaṃ sādho tattvam icchāmi veditum ||

¿Quién es la llamada Tapatī? ¿Y por cuál razón somos descendientes de Tapatī? Si somos descendientes de Kuntī. ¡Oh, sabio! Deseo saber la verdad.

(*MBh.* 1.160.2)

Una de las partes más resaltantes de esta solicitud, es el final: *tattvam icchāmi veditum*, deseo saber la verdad. Se evidencia no solo el deseo de escuchar la historia de esta mujer, sino el interés de Arjuna de conocer la verdad. Este es un tema a lo largo de la épica. El *Mahābhārata* es *itihāsa* (épica) término que se compone de *iti* (así), *ha* (ciertamente) y *āsa* (sucedió). Esto da a entender que la épica es aquello que “ocurrió”, la verdad de los eventos pasados. Este deseo de conocer la verdad, no implica solamente al subrelato, sino que es uno de los puntos que unifica la épica. El relato, con todas sus partes, es la verdad. La verdad es, ultimadamente, lo que se aspira conocer. Por el cuestionamiento de Arjuna, el *gandharva* le dice:

uktavān asmi yena tvāṃ tāpatya iti yad vacaḥ |

tat te 'haṃ kathayiṣyāmi śṛṇuṣvaikamanā mama³⁴ ||

En lo dicho por mí, efectivamente está el por qué uso la palabra *Tapatya*. **Esto que te voy a decir, escúchalo con atención.**

(*MBh.* 1.160.5)

Se evidencia aquí tanto la dinámica de una narración como la de un diálogo: hablar y escuchar, y esto es consistente con el resto del *Mahābhārata*, el cual mantiene un diálogo constante a lo largo de la narración. Se delimita claramente el rol de cada uno en esta sección: está el -yo- que va hablar (el *gandharva*) y el -tú- que tiene que escuchar (Arjuna). El tono de mandato está en el imperativo *śṛṇuṣva* del verbo *śru* (escuchar) con el que el *gandharva* le implora a Arjuna que más que solo escuchar, escuche cuidadosamente la historia de manera que no solamente oiga, sino que reciba la

³⁴ Tanto en esta cita del texto sánscrito, como en otras que aparezcan a lo largo de este trabajo, el formato en negrita es un añadido hecho por la autora de estos capítulos con el fin de resaltar partes importantes para efectos del análisis realizado.

historia, la entienda y la aprenda, puesto que le está entregando su conocimiento. Lo anterior se extiende hacia los planos narrativos exteriores, pues el conocimiento está siendo, también, transmitido a Janamejaya y a cualquiera que forme parte, en algún punto, del auditorio; incluidos los lectores de la épica a través del tiempo.

Así, Citraratha le da a entender al héroe que en la historia que está por relatar se encuentran las respuestas a sus preguntas. Al final del relato vuelve a asegurar que esa es su respuesta al reafirmar su identidad; y también, al comentarle la genealogía que los une. Para Arjuna la figura de Kuru si es conocida:

tava vaivasvatī pārtha tāpatyas tvam yayā mataḥ ||

tasyām samjanayām āsa kuruṃ samvaraṇo nṛpaḥ |

tapatyām tapatām śreṣṭha tāpatyas tvam tato 'rjuna ||

¡Oh partha! Es pensado que, por esta, la hija de Vivasvat, tú eres Tapatya. El rey Samvarna procreó a Kuru en Tapatī. Por esto, ¡Oh, Arjuna! ¡Oh, esplendido!, tú eres Tapatya.

(MBh. 1.163.22-23)

Las formas verbales identificadas, con sentido de dicción o audición, son: *uvāca, uktavān, kathayīṣyāmi, viśrutām, śrāvayām āsa* y *śṛṇusva*. Mientras que la forma nominal es *kathā*.

Se resalta el uso de *uvāca* desde el inicio (1.160. 1; 3; 4), este perfecto reduplicado de *vac* (decir, hablar, contar, recitar...), que sufre *samprasarana* o cambio de -v- a -uv-, aparece continuamente a lo largo de la épica. Este uso constante sin distinción de planos crea, en cierta forma, una unión de estos planos. Estos usos, a pesar de estar escritos en tiempo perfecto, indican la proyección al presente de la acción realizada en tiempo pasado, lo que actualiza a la épica al momento en que se

narra, cualquiera que sea ese momento. Así, se evidencia la noción del Mahābhārata como un diálogo. Resulta importante rescatar, en una investigación que dirige la mirada hacia lo femenino, que esta forma verbal, aquí enunciada por tres hombres, es asociada, mediante su raíz, a lo femenino: Vāc es una diosa, personificación de la palabra. Se vuelve a utilizar la raíz más adelante, en forma del participio *uktavān* (1.160.5) para hacer referencia a todo el relato, lo que va a ser dicho.

En los versos 1.60.4-5 se da el uso de la forma verbal *kathayiṣyāmi*, futuro de *kathay* (relatar). Por su significado narrativo, iguala el sentido del *khyā* en *upākhyāna*; y se relaciona con *kathā*, otra palabra con la que se denominan los relatos.

En los versos iniciales del subrelato, es constante la aparición de a raíz verbal *śru* (escuchar). Esta aparece en el 1.160.3 en dos formas: el participio de pasado *viśrutām* y el perfecto *śrāvayām āsa*. Y en el verso 1.160.5 se utiliza el imperativo *śṛṇusva*. Todos estos usos apuntan a lo mismo: la expansión del conocimiento mediante el oído. Las historias adquieren más fama en cuanto más sean escuchadas; y, las personas, aún más en este contexto en el que no se leía, sino que se recitaba, adquieren mayor conocimiento al prestar atención a lo escuchado. Este escuchar no implica solamente oír sino absorber ese conocimiento mediante el oído. Incluso quienes relatan, el *gandharva* y Vaiśampāyana, tuvieron que haber escuchado previamente para adquirir este conocimiento y poder transmitirlo.

El *gandharva* le asegura al Pāṇḍava que, de escucharlo con atención, conocerá la historia; contestándole:

hanta te kathayiṣyāmi kathām etām manoramām |

yathāvad akhilāṃ pārtha dharmyāṃ dharmabhṛtāṃ vara ||

¡Oh, Partha! ¡Oh, grande entre los que procuran el dharma! **Te contaré** completa esta **encantadora y virtuosa historia.**

(*MBh.* 1.160.4)

La palabra que se utiliza en esta ocasión con sentido narrativo es *kathā* (historia), pero además se le agregan los adjetivos *manorama* (atractiva, placentera, encantadora, hermosa, ...) y *dharmya* (legal, legítima, justa, virtuosa, ...). Estos acentúan la importancia de esta narración, particularmente el último adjetivo que proviene de la raíz sánscrita *dhṛ* (sostener, mantener, resistir, ...) y puede relacionarse con el *dharma*. Se habla entonces de una historia que además de ser agradable de escuchar, es un ejemplo del apego al *dharma* (deber) por parte de una mujer.

Además, se ha comentado la verdad como una de las características de los subrelatos dentro de la épica, pero otra característica se encuentra aquí en *manorama*. Este es un compuesto de tipo *Tatpuruṣa*, que une dos sustantivos (*mano* y *rama*), que puede traducirse como -gratificante para el intelecto-. Este adjetivo entonces se centra en el punto de disfrute de la literatura. Para atraer a un auditorio es necesario que lo que se cuenta sea agradable a los oyentes. El subrelato tiene tanto construcciones didácticas como estéticas que le permiten transmitir el mensaje que porta.

Se menciona también al inicio del relato:

evam uktaḥ sa gandharvaḥ kuntīputraṃ dhanamjayam |

*viśrutāṃ triṣu lokeṣu śrāvayām āsa vai **kathām** ||*

Entonces, habiendo hablado este hijo de Kuntī, Dhanamjaya, el *gandharva* contó **la historia** que se hizo famosa en los tres mundos.

(*MBh.* 1.160.3)

La palabra *kathā*, que arriba se tradujo como “historia”, también es, de acuerdo con Hildebeitel (2011), uno de los términos narrativos que en el *Mahābhārata* se usan para referirse al propio relato que se está narrando. Por tanto, se ve la correlación entre relato y subrelato, que sugiere una unidad del texto. Otro aspecto que resulta evidente en el texto es la relación Tapatī/Kuntī, una de un subrelato, la otra del relato principal, ambas son importantes figuras femeninas en el linaje de Arjuna.

Al finalizar la historia, el *gandharva* dice esta frase:

evam āsīn mahābhāgā tapatī nāma paurvikī |

De esta manera, existió la ilustre y ancestral Tapatī, de gran fortuna.

(*MBh.* 1.163.22)

El sabio parece referirse inicialmente al subrelato como *kathā* a fin de dejar claro el carácter narrativo del recuento que va a hacer el *gandharva*, en especial por el hecho de que muchos lo han escuchado, dado que es famoso. No obstante, se cierra afirmando *āsīn* (verbo imperfecto): “fue”. Lo anterior deja claro que lo narrado sí sucedió y se enfatiza la importancia de Tapatī en el linaje de Arjuna. Siendo así, puede relacionarse con otro de los términos narrativos que Hildebeitel (2011) menciona al citar los términos con los que el *Mahābhārata* se refiere a sí mismo: *itihāsa*. Este término, además de traducirse como “historia”, puede traducirse como: “así ciertamente sucedió”. No solo se cuenta una historia, sino que se habla de que esta historia es famosa en los tres mundos, por tanto, conocida en la tradición, y recuenta algo que, se afirma, en efecto sucedió.

Gālava-carita (MBh. 5.104-121)

En el nivel del relato principal de la épica, es el sabio Nārada quien relata la gesta y la audiencia se compone de Duryodhana, los otros Kauravas y los demás personajes presentes en su palacio en Hastināpura en el momento de la embajada. El subrelato se cuenta, al igual que otros dentro de esta embajada de Kṛṣṇa, como intento de prevenir la guerra. El relato es utilizado para explicar, principalmente a Duryodhana, cómo la obstinación y la insolencia le causan problemas a uno mismo, esto con el propósito de que él deje de lado su comportamiento obstinado e insolente. Se utiliza como contraejemplo, es decir, se muestran las situaciones de Gālava y de Yayāti y las consecuencias de sus respectivas formas de actuar, con el fin de que Duryodhana actúe de manera distinta para que los resultados de sus actos sean distintos. En un nivel narrativo externo, conviene recordar que Vaiśampāyana es también el narrador, cuya audiencia, en ese caso, es el rey Janamejaya. Aquí, el relato va a cumplir el mismo propósito que el resto del *Mahābhārata*, ya que, al mostrarle a Janamejaya cómo los Kauravas sufrieron las consecuencias de no haber escuchado el consejo, le otorga una parte del conocimiento que necesita para aprender a ser rey. Es decir, el rey Yayāti actuó mal, pero mejoró su comportamiento. Duryodhana está actuando mal e ignorando los consejos, por lo que va a empeorar su situación. Janamejaya aprende que debe actuar debidamente, o bien, corregir sus errores de cometer alguno o enfrentar las consecuencias.

A continuación, se analizan algunos pasajes del *carita* para lograr un acercamiento al texto en sánscrito que clarifique el papel de ese subrelato dentro de la épica.

janamejaya uvāca |

Janamejaya dijo (*MBh. 5.104.1*)

vaiśampāyana uvāca |

Vaiśampāyana dijo (*MBh.* 5.104.4)

El sabio Vaiśampāyana le está contando el relato completo al rey Janamejaya. Se evidencia un cambio de plano cuando el sabio Vaiśampāyana introduce el relato del sabio Nārada:

nārada uvāca |

Nārada dijo (*MBh.* 5.104.5)

Recién iniciando su intervención, Nārada se refiere a alguien con el vocativo *kurunandana* (descendiente de Kuru) y, al finalizar, se refiere a la misma persona mediante el vocativo *gāndhāre* (hijo de Gāndhārī). En ambas ocasiones se dirige a Duryodhana, ya que es a él a quien debe convencer de pensar mejor las cosas para evitar la guerra.

uktaṃ bhagavatā vākyam uktaṃ bhīṣmeṇa yat kṣamam |

uktaṃ bahuvīdhaṃ caiva nāradenāpi tac chṛṇu ||

Palabras adecuadas ya habían sido dichas por el Bienaventurado y por Bhīṣma, y Nārada también había dicho varias; ahora escucha estas.

(*MBh.* 5.104.4)

Los intentos para evitar la guerra son diversos. En este momento del relato principal ya se han dado dos embajadas: el sacerdote de Drupada a los Kauravas y el auriga de Dhṛtarāṣṭra a los Pāṇḍavas. La de Kṛṣṇa es la tercera y hay una cuarta: un primo de Duryodhana a los Pāṇḍavas. En el fragmento anterior se entiende que, en esta embajada, incluso han sido dichas más palabras. Lo anterior debido a que se han hecho varios comentarios por parte de Kṛṣṇa, Bhīṣma y Droṇa. Ya

han sido contados varios subrelatos, como el *Dambhodbhava-upākhyāna* (5.94). La embajada continuará, tras el recuento de esta gesta, con posterior intervención por parte de Dhṛtarāṣṭra y una respuesta final de Duryodhana. Nārada, como parte de la intervención, cuenta el subrelato aquí tratado.

A razón de los distintos niveles narrativos, hay también distintos motivos para contar el relato:

kathaṃ nainaṃ vimārgasthaṃ vārayantīha bāndhavāḥ |

sauhrdād vā suhr̥tsnigdho bhagavān vā pitāmahaḥ ||

¿Cómo sus allegados, el Bienaventurado o el abuelo, por afecto o por amistad, no lo detuvieron de seguir este camino malvado?

(*MBh.* 5.104.3)

El motivo de Vaiśampāyana es responder las dudas del rey Janamejaya sobre lo sucedido en la embajada de Kṛṣṇa. El rey plantea las actitudes que ha demostrado Duryodhana y se pregunta por qué sus allegados, particularmente mencionando a Kṛṣṇa (el Bienaventurado) y a Bhīṣma (el abuelo), no lo detuvieron. A esto, Vaiśampāyana le comenta que muchos intervinieron con palabras sabias para intentar que cambiase de parecer. Entre los que intervinieron, estuvo Nārada y el sabio quiere que el rey escuche las palabras que usó este para intentar convencer al mayor de los hijos de Dhṛtarāṣṭra. Esto con el fin de que él comprenda que, aunque los allegados intentaron intervenir, ninguna palabra fue suficiente para evitar la guerra. Janamejaya, entonces, recibe otra lección sobre cómo ser rey: es propicio escuchar a los consejeros para evitar males.

durlabho vai suhr̥c chrotā durlabhas ca hitaḥ suhr̥t |

tiṣṭhate hi suhr̥d yatra na bandhus tatra tiṣṭhati ||

śrotavyam api paśyāmi suhrdāṃ kurunandana |

na kartavyaś ca nirbandho nirbandho hi sudāruṇaḥ ||

En efecto, extraño es un aliado que escucha y extraño es un aliado que está disponible. Porque donde hay un aliado, ahí no necesariamente hay un amigo. ¡Oh, descendiente de Kuru! Considero que deben ser escuchadas las palabras de tus aliados, y no debe ser perseguida la obstinación, porque esta es terrible.

(*MBh.* 5.104.5-6)

śrotavyaṃ hitakāmānāṃ suhrdāṃ bhūtim icchatām |

na kartavyo hi nirbandho nirbandho hi kṣayodayaḥ ||

tasmāt tvam api gāndhāre mānaṃ krodhaṃ ca varjaya |

saṃdhatsva pāṇḍavair vīra saṃrambhaṃ tyaja pārthiva ||

Quienes deseen prosperar, deben escuchar a los aliados que les desean el bien. No se debe ser obstinado, porque la obstinación lleva a la destrucción. ¡Oh, hijo de Gāndhārī! Entonces, evita tú también el orgullo y la ira. ¡Oh, héroe! Únete a los Pāṇḍavas. ¡Oh, rey! Abandona tu enojo.

(*MBh.* 5.121.19-20)

Los motivos de Nārada para relatar la historia se exponen en los dos fragmentos citados arriba, uno del inicio del subrelato (5.104.5-6) y otro del final (5.121.19-20). Esta repetición enmarca las

distintas fases del relato bajo la misma enseñanza. Enfatiza, no con las mismas palabras, pero sí con la misma idea, que este relato es una lección de comportamiento deseable. Él quiere hacer a Duryodhana entender que sus intenciones son procurarle un bien y que, si mantiene su obstinación, no va a tener buenos resultados. Al final, lo insta a conseguir la paz entre ellos y los Pāṇḍavas, porque este es el fin de la embajada, y, por tanto, uno de los objetivos que busca conseguir al narrar esta gesta.

En primera instancia, Nārada narra la gesta de Gālava:

atrāpy udāharantīmam itihāsaṃ purātanam |

yathā nirbandhataḥ prāpto gālavena parājayaḥ ||

Sobre este asunto es citada una historia antigua, de cómo la obstinación llevó a Gālava a sufrir derrota.

(MBh. 5.104.7)

Esta historia, sin embargo, se conecta, mediante Mādhavī, con la de Yayāti y su caída del cielo debido al orgullo. Esto debido a que es Mādhavī quien ayuda a Gālava a conseguir la dádiva que debe por su obstinación, y va a ser también Mādhavī quien, junto a sus hijos, va a devolverle a Yayāti el lugar en el cielo que perdió por su insolencia. Además, esta también es una falla que el Kaurava debe evitar y, por tanto, Nārada narra su caída del cielo y cómo, con ayuda de terceros, logra volver a este.

eṣa doṣo 'bhimānena purā prāpto yayātinā |

nirbandhataś cātimātraṃ gālavena mahīpate ||

Antaño, Yayāti sufrió debido a una ofensa por orgullo y Gālava debido a su obstinación desmesurada ¡Oh, rey!

(*MBh.* 5.121.18)

Al usar *purā* se pone al auditorio frente a una situación que ya tuvo su desenlace, positivo o negativo, y de la cual se puede aprender. Esto coincide con el tono del momento en el que se debe entender la necesidad de escuchar y entender el mensaje.

Según lo evidenciado en las citas textuales, las formas verbales con sentido de dicción o audición son: *uvāca*, *uktaṃ*, *śṛṇu* y *śrotavyam*. Y las formas nominales son *ākhyānam* e *itihāsaṃ*.

Con respecto a las formas verbales y nominales, se hará un recuento de lo evidenciado en las citas textuales. El verbo *vac* (decir) se utiliza aquí en perfecto (*uvāca*), como sucede frecuentemente en la épica, para introducir lo dicho por alguno de los personajes y para cambiar de un plano narrativo a otro, dependiendo del locutor; pero manteniendo unidad. También se utiliza en forma de participio *uktaṃ* (5.104.4). La raíz verbal *śru* (escuchar) se evidencia en este capítulo de forma muy significativa. Aparece en el imperativo *śṛṇu* (5.104.4), el sustantivo *śrotṛ* (5.104.5) y el gerundio *śrotavyam* (5.104.6 y 5.121.19). Es significativo porque, en este punto de la épica, no haber escuchado bien, es decir, no haber aprendido de lo que se escuchó fue un punto decisivo que encaminó al rey hacia la guerra. Saber escuchar es una característica deseada en un rey y hay un contraste cuando, a pesar del énfasis que se le da a esto, Duryodhana no escucha los consejos.

Nārada finaliza su intervención diciendo:

idaṃ mahākhyānam anuttamaṃ mataṃ; bahuśrutānāṃ gataroṣarāgiṇām |

samīksya loke bahudhā pradhāvitā; trivargadr̥ṣṭiḥ pṛthivīm upāśnute ||

Esta **gran y suprema historia** ha sido considerada por los estudiados y ha sido entendida por aquellos sin ira. En este mundo, aquellos que se han dedicado a examinarlo minuciosamente; obtienen la sabiduría de los tres objetivos, así como la tierra.

(*MBh.* 5.121.22)

Aquí, Nārada de cierta forma reta a Duryodhana, pues hace ver el mensaje tan elevado que solo los más estudiados y los que no se dejan llevar por la ira lo pueden comprender de forma correcta. Además, al hablar de los tres objetivos (*dharma* o deber individual, *artha* o bienestar material, y *kāma* o placer) y la obtención del mundo, este relato, y sus enseñanzas, se convierten en un instrumento para alcanzar un nivel superior como ser humano. En relación con esto, la denomina un *mahākhyānam anuttamaṃ*, comunicando así que esta historia es una con grandeza extrema. Esta grandeza se debe en parte a que la historia es una antigua como se dice al inicio del relato: *itihāsaṃ purātanam* (5.104.7). Además, estos dos términos, por su función narrativa, además de la conexión mediante la raíz *khyā* del primero, pueden relacionarse con el término *upākhyāna*.

Vṛddhā-kumārī-upākhyāna (MBh. 9,51)

Se encuentra, en este subrelato una característica que lo distingue de otros; la presencia de un único nivel narrativo. Este subrelato no lo cuenta un personaje dentro del relato principal, sino que es Vaiśampāyana quién, al narrarle la historia completa a Janamejaya, se percata de la necesidad de que el rey conozca la importancia de este lugar antes de relatar qué fue lo que le sucedió a Balarāma estando allí. El subrelato se encuentra, por tanto, en el mismo nivel narrativo que los sucesos bélicos del relato principal y que algunos pasajes didácticos, como las enseñanzas de Bhīṣma en su lecho de muerte.

Existe una conexión con lo que implica escuchar el *Mahābhārata*, pues no solo se habla de la relevancia de este lugar, para enfatizar el significado del peregrinaje de Balarāma, sino que se ahonda en la importancia del propio relato épico. Existe un peregrinaje interno al escuchar, estudiar y entender el *Mahābhārata*. Este peregrinaje de Balarāma que implica el paso por lugares sagrados, que llevan a un cambio interno en él, se equipara con el peregrinaje de Janamejaya que implica el entendimiento de sucesos anteriores en su línea genealógica, que lo hacen aprender, meditar y cambiar.

El capítulo 51 comienza de la siguiente manera:

Janamejaya uvāca |

Janamejaya dijo (*MBh. 9.51.1*)

Ya que esta sección es una continuación de las anteriores, aunque el rey aparezca al inicio, es él quien escucha. Aquí se dirige a Vaiśampāyana, utilizando en vocativo la palabra *bhagavat* (ilustre), para pedirle que le cuente la historia de la mujer que mencionó en la sección anterior

(9.50). Allí tras haber contado un relato sobre otro sitio de peregrinaje, el sabio cuenta que Balarāma avanzo a una *tīrtha* donde una vez habitó una doncella vieja. Después de las preguntas de Janamejaya, aparece:

Vaiśampāyana uvāca |

Vaiśampāyana dijo (*MBh.* 9.51.3)

A continuación, el sabio empieza a narrar el subrelato. Se evidencia el intercambio entre los dos mediante el constante uso de vocativos a lo largo de los versos del capítulo 9.51: *bhagavat* (ilustre, 1) y *brahman* (brahmán, 2) haciendo referencia al sabio; y *rājan* (rey; 3, 4 y 17), *nṛpa* (soberano, 6), *rājendra* (el más excelente entre los reyes, 9), *bharataśreṣṭha* (el más esplendido entre los Bhāratas, 23), *paramṭapa* (destructor de enemigos, 24) y *vibhu* (poderoso, 26), haciendo referencia al rey.

Dado que este subrelato pertenece al nivel narrativo externo, en el cual el sabio Vaiśampāyana le narra al rey Janamejaya la totalidad del *Mahābhārata*, el contexto de la narración es el sacrificio de la serpiente, según se evidencia desde el inicio del libro.

janamejayasya rājarṣeḥ sarpasatre mahātmanaḥ |

samīpe pārthivendrasya samyak pārīkṣitasya ca ||

kṛṣṇadvaipāyanapuktāḥ supuṅyā vividhāḥ kathāḥ |

kathitās cāpi vidhivad yā vaiśampāyanena vai ||

En el sacrificio de la serpiente del eminente rey Janamejaya, en presencia del excelente rey Janamejaya, las grandiosas y sagradas historias proclamadas por Vyāsa fueron relatadas

debidamente por Vaiśampāyana.

(*MBh.* 1.1.8-9)

El hecho de que se cuente este relato en el mismo nivel narrativo en el cual se narra el relato principal, implica una expansión del concepto de subrelato. No es simplemente una historia relatada por algún personaje dentro de la historia principal, sino que es mucho más. Forma parte de la historia en sí. En medio de la guerra, el relato principal se centra en lo bélico y no en lo didáctico. Los personajes de este nivel no están en un momento propicio para la conversación, sino en uno de confrontación armada, por lo que es tarea de Vaiśampāyana mantener el tono que se ha llevado en toda la épica de comunicar narración, mensaje y enseñanza.

En la historia principal, los personajes se encuentran en el decimooctavo día de la guerra entre el bando de los Pāṇḍavas y el de los Kauravas, que se lleva a cabo en Kurukṣetra. Este día, al ser asesinado el general en jefe de su ejército, Śalya es designado comandante de los Kaurava. El día está lleno de matanza, al punto en que Duryodhana huye a esconderse en un lago. Bhīma se entera y va ahí para enfrentarse a él. Mientras tanto, estando en su peregrinaje, Balarāma se enteraba de las cosas que sucedían en la guerra. Y en esta *tīrtha* en particular.

tatrasthaścāpi śuśrāva hatam śalyam halāyudhaḥ |

Estando ahí, Balarāma escuchó que le habían dado muerte a Śalya.

(*MBh.* 9.51.24)

Desde el inicio, se deja claro lo que Janamejaya está interesado en conocer y este va ser el motivo por el que Vaiśampāyana va a narrar el subrelato:

katham kumārī bhagavaṃs tapoyuktā hy abhūt purā |

kimarthaṃ ca tapas tepe ko vāsyā niyamo 'bhavat ||

suduṣkaram idaṃ brahmaṃs tvattaḥ śrutam anuttamam |

ākhyāhi tattvam akhilaṃ yathā tapasi sā sthitā ||

¡Oh, ilustre! ¿Cómo estuvo, **antaño**, la doncella ejerciendo austeridades? ¿Por qué se sometió a estas austeridades? ¿Qué necesidad tuvo? ¡Oh, brahmán! He escuchado de ti acerca de las acciones más difíciles. Dime la verdad completa sobre cómo llegó a practicar su ascetismo.

(*MBh.* 9.51.1-2)

El uso de la palabra *purā* (antaño) entre las interrogantes del rey, el hecho de que el relato arranca con un verbo en imperfecto: *āsīn* (fue,), y el que predominen en el relato tiempos verbales pretéritos, sobre todo el participio de pasado pasivo (*prītaḥ*, 9.51.4), el perfecto (*jagāma*, 9.51.4) y el imperfecto (*āsīn*, 9.51.3); todas estas son evidencias de que la historia que se relata sucedió en un tiempo pasado lejano al momento en el que se relata.

Uno de los motivos para la narración de la historia, que la conecta al *Mahābhārata* como un todo, se puede ver en esta sección de la cita anterior: *ākhyāhi tattvam akhilaṃ*, dime la verdad completa. El *Mahābhārata* se define a sí mismo como *mataṃ kṛtsnaṃ vyāsasya*, es decir, el pensamiento completo de Vyāsa (*MBh* 1.1.23). Esto quiere decir que el relato debe narrarse entero, al igual que los subrelatos. Si la épica (*itihāsa*) es lo que ha sucedido, es decir, la verdad, el subrelato es parte de este todo, y también es verdad.

En cuanto a las formas verbales, con sentido de dicción o audición, se identifican: *uvāca*, *ākhyāhi*, *vyākhyātam*, *śrutam* y *śúśrāva*. Y se identifica, además, la forma nominal *carita*.

Se utiliza, desde el verso 9.51.2, la palabra *śrutam*. Este participio de pasado pasivo, que viene de la raíz verbal *śru*, se puede traducir como: haber escuchado. Esta palabra se utiliza haciendo referencia a lo que Vaiśampāyana le ha contado con anterioridad a Janamejaya e implica que el rey no solo ha estado escuchando y prestando atención, sino que lo ha hecho con el fin de aprender. Posteriormente, se vuelve a utilizar la raíz verbal *śru*, con el perfecto *śúśrāva* (9.51.24), con el mismo sentido de aprender algo o enterarse de algo, tras haberlo escuchado. Desde la primera línea de este capítulo 9.51, se nota, una vez más, el uso del verbo *vac* (decir, hablar, contar, recitar...), en perfecto reduplicado (*uvāca*).

El imperativo *ākhyāhi* (relatar) en el verso 9.51.2, citado anteriormente, denota la necesidad del rey de escuchar el relato, puesto que le ordena al sabio que lo cuente. Esto, a su vez, evidencia la importancia del relato, la cual se recalca al final de este, dado que el sabio utiliza el adjetivo *mahat* (grande) para calificar el relato. Además, la forma *ākhyāhi* procede de la misma raíz que la palabra *upāhkyana*. Es posible observar cómo se mantiene el sentido narrativo a lo largo del texto. También sucede hacia el final, en el verso 9,51.23, donde se utiliza el participio de pasado *vyākhyātam* (esto que te ha sido relatado), que se compone de *vi-* + *ā-* + *khyā*. Esta palabra con sentido narrativo, que se utiliza para nombrar estos subrelatos, comparte la composición de estos verbos que se observan a lo largo del relato.

Finalizando el relato, y antes de seguir narrando al rey el recorrido de Balarāma, Vaiśampāyana dice lo siguiente:

etat te Vṛddhākanyāyā vyākhyātam caritaṃ mahat ||

Esto que te ha sido relatado es la gran **gesta** de la doncella vieja.

(*MBh.* 9.51.23)

Esta frase sintetiza el contenido del subrelato, llamando a la vida de esta mujer un *carita* (gesta). Se relata desde su nacimiento hasta su muerte voluntaria y se explica por qué el lugar de peregrinaje ligado a ella es sagrado. Por el sentido narrativo que carga se puede entender aquí como sinónimo de *upākhyāna*.

Se ha afirmado que los subrelatos en esta épica son una parte de un todo y aquí, particularmente, esto se evidencia en el hecho de que Vaiśampāyana continua con el relato principal, inmediatamente después de que finaliza el subrelato aquí analizado. Este subrelato es parte del todo que le cuenta al rey y permite al receptor del texto tener un mayor conocimiento de la épica y los lugares relacionados con esta.

Tabla 2: Análisis de los subrelatos como *upākhyānas* y *carita*.

	Tapatī	Mādhavī	“Doncella vieja”
Niveles Narrativos	<p><u>Nivel Externo:</u></p> <p>Vaiśampāyana se lo narra al rey Janamejaya; este rey está aprendiendo también sobre su ascendencia.</p> <p><u>Nivel Interno:</u></p> <p>El <i>gandharva</i> Citraratha se lo relata a Arjuna para darle un mayor conocimiento de su ascendencia.</p>	<p><u>Nivel Externo:</u></p> <p>Vaiśampāyana lo relata al rey Janamejaya con el fin de recordarle cómo los Kauravas sufrieron las consecuencias de no escuchar a sus consejeros.</p> <p><u>Nivel Interno:</u></p> <p>Nārada se lo relata a Duryodhana para que deje de lado su comportamiento obstinado e insolente.</p>	<p><u>Nivel Externo:</u></p> <p>Vaiśampāyana le cuenta la historia al rey Janamejaya para resaltar la importancia del lugar en el que se están llevando a cabo los hechos del nivel narrativo interno de la épica.</p> <p><u>Nivel Interno:</u></p> <p>No se presenta el relato en este nivel narrativo.³⁵</p>
Formas Verbales	<p><u>Verbos de audición:</u></p> <p>-<i>viśrutām</i>(escuchar)</p> <p>-<i>śrāvayām āsa</i> (escuchar)</p> <p>-<i>śṛṇusva</i> (escuchar)</p> <p><u>Verbos de dicción:</u></p> <p>-<i>uvāca</i> (decir)</p> <p>-<i>uktavān</i> (decir)</p> <p>-<i>kathayiṣyāmi</i>(relatar)</p>	<p><u>Verbos de audición:</u></p> <p>-<i>śṛṇu</i> (escuchar)</p> <p>-<i>śrotavyam</i> (escuchar)</p> <p><u>Verbos de dicción:</u></p> <p>-<i>uvāca</i> (decir)</p> <p>-<i>uktam</i>(decir)</p>	<p><u>Verbos de audición:</u></p> <p>-<i>śrutam</i> (escuchar)</p> <p>-<i>śuśrāva</i> (escuchar)</p> <p><u>Verbos de dicción:</u></p> <p>-<i>uvāca</i> (decir)</p> <p>-<i>vyākhyātam</i> (relatar)</p> <p>-<i>ākhyāhi</i> (relatar)</p>
Formas Nominales	- <i>kathā</i> (historia)	- <i>ākhyānam</i> (historia) - <i>itihāsam</i> (historia)	- <i>carita</i> (gesta)

³⁵ El relato se cuenta en un único nivel narrativo, el externo.

A lo largo de este capítulo se han contextualizado y analizado, en su función narrativa, tres subrelatos protagonizados por mujeres. Resulta particularmente notable que en estas ocasiones los subrelatos tienen una función didáctica para enseñar a los respectivos auditorios masculinos. Las historias son relevantes y necesarias para los reyes y guerreros. Estas forman parte del todo que comprende la épica. Por esta razón, Tapañī, Mādhavī y la “doncella vieja” deben ser evaluadas de forma más precisa, con el fin de comprender cómo, desde su individualidad, ellas se reflejan en la épica y en los relatos que protagonizan.

Capítulo III

Caracterización de las mujeres en los subrelatos: Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”

El presente capítulo aborda a tres mujeres: Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”. Cada una de ellas desde su subrelato: *Tapatī-upākhyāna* (MBh. 1.160-163), *Gālava-carita* (MBh. 5.104-121) y *Vṛddhā-kumārī-upākhyāna* (MBh. 9.51), respectivamente. El análisis se divide en dos partes: A) la primera consiste en el análisis del texto en función de *liṅga* (sexo/género), según la teoría de Howard (2020b), para indagar en el valor que adquieren los nombres y el género gramatical en la percepción de estas mujeres, y, B) la segunda en el análisis del relato en función de *dharma* (deber), según la teoría de Dhand (2008): *pravṛtti dharma* y *nivṛtti dharma*, buscando determinar los objetivos individuales de cada mujer.

A) *Liṅga* (sexo/ género)

Para determinar la caracterización de las mujeres según *liṅga* (sexo/género) en los subrelatos protagonizados por ellas, se analizarán los nombres propios de cada una de las mujeres en estudio y los epítetos con los que se refieren a estas mujeres en sus respectivos relatos. Además, se incluyen las menciones de los términos *strī*, *pums* y *napums*, con el fin de concebir la noción del género desde la terminología sánscrita.

Tapatī

Dado que la atención de este capítulo está centrada en la mujer protagonista del subrelato, se ha decidido iniciar el análisis con el nombre que designa a esta mujer: *Tapatī*. La palabra aparece en el diccionario de sánscrito como el nombre de la hija de Sūrya, pero también tiene el significado “la que calienta”. Este nombre proviene de la raíz *√tap* que tiene una gran variedad de acepciones, entre ellas: ‘emitir calor’ y ‘practicar ascetismo’. En este caso, dada la naturaleza del personaje, se puede entender que el significado del nombre hace referencia a las características que tiene como hija del dios sol. Este nombre le otorga individualidad.

El uso de los epítetos se muestra como herramienta recurrente en la épica. En este caso, las referencias se centran alrededor de su físico, su carácter y su parentesco.

En relación con el físico de *Tapatī* se mencionan doce epítetos³⁶. Estos corresponden a las distintas partes del cuerpo de la mujer. Así, en los aspectos más generales el narrador se refiere a ella como *asadrśa* (sinigual, 1.160.23c), *yoṣitām śreṣṭha* (la más bella de las mujeres, 1.163.4c) y

³⁶ Fuera de la declaración de amor que le profesa el rey. Estos se analizarán más adelante.

sarvanavodyāṅgīm (de miembros irreprochables, 1.163.5a). Pero también enfatiza en puntos más específicos como los ojos, la sonrisa y las caderas. A los ojos, o bien la mirada, les resalta siempre el sentido de profundidad, usando adjetivos que significan negro o amplio: *āyatalocanām* (la de ojos grandes, 1.160.23d), *svasitalocanā* (la de ojos negros, 1.160.26b), *viśālākṣyāḥ* (la de ojos grandes, 1.160.30a), *āyatekṣoṇa* (la de ojos grandes, 1.160.39b), *vanajapatrākṣīm* (la de ojos como lotos, 1.160.40c) y *asitāpāṅga* (la de ojos negros, 1.161.6a). Sobre su sonrisa se utiliza principalmente el término *cāruhāsin* (de hermosa sonrisa, 1.161.2b y 163.7d). Y sobre sus caderas *pīnāyataśronī* (de anchas caderas, 1.161.2c) y *vipulaśroṇīm* (de anchas caderas, 1.161.5c), la anchura siendo una característica favorable en la mujer al asociarse a la fertilidad.

Entre los epítetos utilizados para hacer referencia a su carácter, resaltan los siguientes: *kalyāṇa* (virtuosa, 1.160.32a), *yaśasvinīm* (ilustre, 1.160.33d), *anindita* (intachable, 1.162.1b) y *devakanyām* (doncella divina, 1.163.7c). Todos estos muestran a Tapatī como una persona de carácter elevado. Además, se resalta continuamente su condición de doncella con la palabra *kanyā* (1.160.23d, 1.160.24b, 1.160.31c y 1.163.5e); esta se deja de utilizar una vez que ella se casa con el rey. Se le nombra también según su relación con los hombres a su alrededor: *sāvitrīyavarajā* (la hermana de Sāvitrī, 1.163.1b), *duhituste* (hija, 1.163.2d) y *bhāryā* (esposa, 1.163.9c, 1.163.11d, y 1.163.14d); estos epítetos, además de la función de su nombre para aclarar su posición como hija de la deidad solar, muestran a Tapatī como alguien en una posición importante al ser hija de una divinidad y, posteriormente, reina.

Para resaltar la importancia de los epítetos utilizados en el subrelato, se incluye la declaración de amor que le hace el rey, la primera vez que ella le habla, puesto que lista una serie de vocativos con los que el rey se dirige directamente a ella:

*sādhu mām **asitāpāṅge** kāmārtaṃ **mattakāśini** |*

bhajasva bhajamānaṃ mām prāṇā hi prajahanti mām ||

*tvadartaṃ hi **viśālākṣi** mām ayaṃ niśitaiḥ śaraiḥ |*

*kāmaḥ **kamalagarbhābhe** pratividhyan na sāmtyati ||*

*grastam evam anākrande **bhadre** kāmamahāhinā |*

*sā tvam **pīnāyatasroṇi** paryāpnuhi **śubhānane** ||*

*tvayy adhīnā hi me prāṇāḥ **kiṃnarodgūtabhāṣiṇi** |*

***cārusarvānavadyāṅgi** padmendusadrśānane ||*

*na hy ahaṃ tvad ṛte **bhīru** śakṣye jīvitum ātmanā |*

*tasmāt kuru **viśālākṣi** mayy anukrośam **aṅgane** ||*

*bhaktaṃ mām **asitāpāṅge** na parityaktum arhasi |*

*tvam hi mām prītiyogena trātum arhasi **bhāmīni** ||*

*gāndharveṇa ca mām **bhīru** vivāhenaihi **sundari** |*

*vivāhānām hi **rambhoru** gāndharvaḥ śreṣṭha ucyate ||*

¡Oh, la de ojos negros! ¡Oh, mujer fascinante! Yo estoy muy afligido por el deseo. Recíbeme, porque la vida me está dejando por tu causa. **¡Oh, la de ojos grandes! ¡Oh, la que parece el interior de un loto!** Estas flechas de amor que han sido afiladas no paran de herirme. **¡Oh, afortunada!** El amor me ha mordido cual gran serpiente. **¡Oh, la de las**

caderas anchas! ¡Oh, la de cara hermosa! Recíbeme tu. ¡Oh, la de habla cual canción de *kinṅaras*! Porque mi vida está en tus manos. **¡Oh, la de miembros completamente irreprochables! ¡Oh, la de cara como la luna o un loto! ¡Oh tímida!** Porque yo no seré capaz de continuar viviendo sin ti. **¡Oh, mujer de ojos grandes!** Ten compasión **¡Oh, la de ojos negros!** No debes abandonar a este adorador **¡Oh, hermosa mujer!** Porque debes protegerme, uniéndote alegremente a mí. **¡Oh, mujer hermosa y tímida!** Únete a mí en matrimonio *gandharva*³⁷. **¡Oh, la de los muslos como árbol de plátano!** Porque es dicho que la forma *gandharva* de matrimonio es la más espléndida.

(*MBh.* 1.161.7-13)³⁸

Alrededor de la mitad de las palabras utilizadas en esta declaración amorosa consiste en epítetos. El rey hace un recorrido por todo su cuerpo y destaca varias características, empezando por la cabeza y dirigiéndose hacia abajo: los ojos, la cara, la voz, las caderas, los miembros y los muslos. Además de las características físicas, resalta elementos de su carácter: es afortunada y tímida. Se centra mucho en su belleza física y en la fascinación que le causa observarla. Utiliza constantemente los vocativos, como si tuviese la urgencia de reclamar la atención de ella en cada palabra que evoca. Esto tiene sentido al tratarse de una declaración amorosa. El rey la nombra en otros momentos del subrelato, ya no en forma de vocativo: *rambhoru* (de muslos cual árbol de plátano, 1.160.34a), *śucismite* (de hermosa sonrisa, 1.160.34c) y *mattakāsini* (mujer encantadora,

³⁷ Jamison (1996) extrae de las *Leyes de Manu* los distintos tipos de matrimonio, sobre el aquí mencionado da la siguiente traducción de la sección *Mn* 3.32: “La unión mutua por deseo de la doncella y el novio será conocida como (el rito) *Gāndharva* dedicado a las relaciones sexuales y surgiendo de la lujuria.” (p. 211). La autora también comenta que el acuerdo mutuo implica que los dos tengan la libertad de decidir sobre el asunto para que pueda ser una unión legal, ya que la mujer no es siempre libre de entregarse, al no pertenecerse (p. 212). Es por esto que el rey ruega a Tapatī que corresponda su amor y se una a él en este tipo de matrimonio, pero Tapatī debe aclararle que no se pertenece a sí misma, sino a su padre.

³⁸ Para efectos del presente capítulo, todas las traducciones del texto sánscrito al español fueron realizadas por la autora del capítulo (V. Garbanzo).

1.160.37d). Además, está tan sumido en su belleza que la compara con todos los tipos de seres y no se le iguala a ninguno:

na devīm nāsurīm caiva na yakṣīm na ca rākṣasīm |

na ca bhogavatīm manye na gandharvīm na mānuṣīm ||

No considero que seas exactamente una *devī*, ni una *asurī*, ni una *yakṣī*, ni una *rākṣasī*, ni una *bhogavatī*, ni una *gandharvī*, ni tampoco una mujer humana.

(*MBh*, 1.160.36)

Dallapiccola (2014) comenta sobre algunos de estos seres: *devī* hace referencia a las diosas y viene de la raíz \sqrt{div} que hace referencia a aquello que brilla. Comenta que evoluciona de ser un panteón exclusivamente masculino, a inicios de período védico, a incluir a mujeres más tarde en el mismo período. Progresivamente con el paso del tiempo, el panteón va a aumentar su volumen. Respecto al origen, una de las teorías es que venían del cielo y la tierra, en el periodo védico temprano, y más tarde se le atribuyó a Prajāpati (el creador). También expone la visión de estos seres, desde el mismo *Mahābhārata*, como seres de juventud eterna, sin sombra, que no tocan el piso y no se ensucian de ninguna forma (pp. 246-248). Las *asurīs* son seres demoníacos y la autora comenta que su origen sugerido sería la raíz \sqrt{as} (asustar), implicando el lado oscuro de los dioses. En cuanto a origen, fueron creados también por Prajāpati (p.118-119).

Yakṣī es un espíritu de la naturaleza. Dallapiccola (2014) comenta que la etimología es incierta y es probable que haya pasado de ser la forma de nombrar a una deidad y se haya convertido, eventualmente en el nombre de los seres semidivinos los cuales pueden cambiar de forma según desean. Ellas son descritas como mujeres hermosas. Además, se menciona que estos seres juegan

un rol prominente en la mitología y el folklor de la India (pp. 1029-1031). En cuanto a las *rākṣasīs*, palabra que surge de la raíz $\sqrt{rākṣ}$ (proteger), son una especie de ogros malvadas que se mueven en la noche y cambian de forma (pp. 796-797). Finalmente, la misma autora comenta que las *ghandarvīs* son seres semidivinos, de naturaleza ambivalente al poder curar y causar locura. Residen con los dioses como sus doctores, músicos y bailarines, aunque se mezclan constantemente con los humanos. La descripción física varía, inicialmente se habla de seres antropomorfos con cara de ave y la mitad inferior semejante a un caballo, posteriormente se habla de mujeres hermosas. Son seres peligrosos (pp. 356-357).

En la misma línea, las definiciones que otorga el diccionario de *bhogavatī* son variadas, pero apuntan a que se trata de una ninfa o una serpiente (Monier-Williams, 1899). Mientras *mānuṣī* es definido como perteneciente a la raza humana, es decir, humano; la palabra está relacionada a *manu* (Manu), el primer hombre y por tanto hace referencia a la clase de ser que era él (Monier-Williams, 1899).

La digresión sobre estos seres es relevante por la comparación que se establece con *Tapatī*. Estos seres habitan el día y la noche, todos los mundos y son de gran belleza. El rey, sabiendo la grandeza de estos seres y la belleza física que los caracteriza, hace mención de la belleza de *Tapatī* como superior a estas. Sin embargo, además de la apreciar la hermosura de *Tapatī*, el rey mide a siete clases de seres femeninos por su belleza. Esto que implica que la visión de la mujer y lo que se esperaba de ellas, era similar, sin importar el tipo de ser que fuesen.

Tapatī también se refiere a sí misma de distintas formas; cuando tiene la oportunidad de presentarse ante al rey en el verso 1.161.20, lo hace resaltando tres elementos. En primer lugar, dice su nombre: *Tapatī*; en segundo lugar, se llama a sí misma *savitryavarajā* (la hermana de *Sāvitrī*), y, por último,

dice que ella es *sutā savituh* (hija de Savitar). Lo anterior expresa que ella se ve a sí como una persona individual, digna de darse a conocer por su propio nombre, pero a la vez tiene cierto sentido de pertenencia hacia los hombres y las mujeres que la rodean.

El relato no hace mención de los términos *strī*, *pum̐s* y *napum̐s*. Sin embargo, en un verso contrapone la misma palabra en distintos géneros, masculino y femenino, dándole a cada género cierto significado:

apragalbhāṃ pragalbhaḥ sa tām uvāca yaśasvinīm ||

El maduro le habló a la célebre **inmadura**.

(*MBh*, 1.160.33)

Se muestra así el contraste sobre cómo se contrapone la palabra *pragalbha*:- en masculino con significado positivo, y en femenino con significado negativo. Las acepciones de esta palabra son variadas: ‘eminente, maduro, valiente, hábil, fuerte, capaz, audaz, orgulloso, arrogante’, entre otras. Sin importar el término que se elija utilizar en la traducción, lo importante es que las palabras en sánscrito están dispuestas para dar a entender que lo que él es, ella no es.

Mādhavī

El primer punto focal se encuentra en el nombre de la protagonista: *Mādhavī*. La palabra en sí tiene significados de ‘tierra’ o ‘hiedra de primavera’ y proviene del tema *madhu-* que tiene una variedad de acepciones, entre ellas: ‘miel’ y ‘dulce’. El nombre la relaciona con la primavera y esto tiene sentido, si observamos que esta estación es un periodo de renacimiento de la naturaleza para un nuevo ciclo de vida. En el relato a Mādhavī se le da la tarea de hacer crecer su linaje, por medio de nuevos nacimientos, con el fin de continuar el ciclo de vida.

Resulta contradictorio, al poseer un nombre, el que, a lo largo de su relato, a ella se le denomine, con más frecuencia de lo que es utilizado su nombre propio, con el término: doncella. El término más utilizado con este significado, con más de veinte apariciones, es *kanyā*. La palabra *kumārī* también se utiliza en este sentido, y la palabra *bālā* se usa cuando Yayāti presenta inicialmente a su hija, entre las acepciones de este término están: ‘niña, mujer joven, mujer menor de 16 años’. Los términos anteriores enfatizan la condición de mujer virgen. Este aspecto es relevante para su personaje por la habilidad que tiene de recuperar, a voluntad, la virginidad. Sin embargo, cuando reaparece tras la caída de Yayāti, es decir, después de que se casó y tuvo hijos cuatro veces para después retirarse al bosque, ya no se le llama doncella. En lugar de este apelativo, ahora se le llama por su nombre o con términos que hacen referencia al ascetismo: *tapodhana* (la rica en austeridades, 5.119.21d) y *tāpasī* (la asceta, 5.119.23b).

Otras formas en las que se refieren a ella son *jananī* (madre, 5.114.6b y 5.119.26b), *sutā* (hija, 5.113.11a, 5.113.12d y 5.113.14b), *yayātijā* (hija de Yayāti, 5.118) y *duhitṛ* (hija, 5.119.24a). Todas estas denominaciones hacen referencia a la relación que tiene con el padre y con los hijos. En otros momentos se le nombra utilizando elementos que resaltan su aspecto físico o su

condición: *śubha* (bonita, 5.114.6b), *āyatalocanā* (de ojos amplios, 5.114.6d), *bhadra* (afortunada, 5.115.2a) y *varāroha* (de caderas hermosas, 5.117.14c). Además, Gālava, en uno de los momentos en los que se dirige a ella, lo hace con los vocativos de las palabras *varāroha* (de caderas hermosas, 5.117.22a) y *sumadhyamā* (mujer agraciada, 5.119.22d).

En cuanto a los términos *strī*, *pums* y *napums*, el relato solo hace mención del primero, utilizado en dos ocasiones (5.106.6b y 5.111.16d) con la palabra *striyaḥ* (mujeres), en nominativo plural. En la primera ocasión, esta es utilizada por el ave Garuḍa, mientras inicia su exposición de las regiones del mundo. Allí el ave cuenta que en el Este fue el lugar donde procrearon *dākṣāyaṇī striyaḥ* (las mujeres de Dakṣa). En la segunda ocasión, la palabra es utilizada por la otra mujer del subrelato, la sabia Śāṇḍilī, cuando le recuerda Garuḍa que las mujeres no deben ser censuradas. Se muestra aquí un contraste, entre una figura masculina que utiliza el término como una adición de la propiedad masculina y una figura femenina que lo utiliza para ordenar que a las mujeres se les otorgue el respeto que merecen, sin condicionarlas.

La “doncella vieja”

En cuanto al nombre, en el caso de esta protagonista la situación es diferente a las demás tratadas en este apartado ya que esta mujer no recibe un nombre propio. Se podría considerar que se debe a la lejanía en el tiempo, ya que ella es una mujer relevante por sus acciones y no por su identidad. Sin embargo, sí se les otorga un nombre propio a su padre y a su esposo. A pesar de que la protagonista es denominada con el mismo nombre que tiene el título del relato, este es más un sobrenombre, con base en términos que la describen: *vṛddhā* y *kumārī*. La palabra *vṛddhā* significa en este caso ‘vieja’; y viene de la raíz $\sqrt{vṛdh}$ que significa ‘crecer’, en este caso refiriéndose a la edad. Mientras que la palabra *kumārī* tiene por significado ‘doncella’. El diccionario (Monier-Williams, 1899) dice que viene del masculino *kumāra-*, que significa ‘chico’, y este viene de la raíz \sqrt{kam} que hace referencia a ‘desear’. La razón de estos apelativos se atribuye a su condición de mujer en edad avanzada y que no ha contraído matrimonio, por lo que se puede traducir entonces: “doncella vieja”. Más adelante en el relato (9,051.023e) se utiliza la misma palabra *vṛddhā*, pero acompañada de *kanyā*, la cual también tiene la acepción de ‘doncella’, por lo que se puede traducir de igual manera.

Además de estos apelativos con los que se le nombra, se le llama también de otras formas. Hay un par de epítetos que hacen referencia al aspecto físico y se centran en el rostro: *subhrūḥ* (la de cejas hermosas, 9.51.3e y 9.51.5a) y *punḍarīkanibheṣṣaṇā* (la de mirada como un loto, 9.51.5b). Sin embargo, la mayoría de referencias sobre ella se relacionan con el carácter: *kalyānī* (virtuosa, 9.51.5a), *aninditā* (irreprochable, 9.51.5d,7b), *anaghe* (intachable, 9.51.11d), *śobhane* (virtuosa, 9.51.15b) y *sādhvī* (sabia, 9.51.21e). También, se resalta el parentesco al llamarla hija: *sutā* (9.51.3c).

En este relato no se encontraron menciones de los términos *strī*, *puṃs* y *napuṃs*. Sin embargo, en relación con *liṅga* es posible poner en perspectiva las siguientes palabras de Nārada a la doncella, cuando ella intenta dejar el mundo:

asaṃskṛtāyāḥ kanyāyāḥ kuto lokāstavānaghe ||

¡Oh intachable! ¿Cómo son alcanzados los mundos por **una doncella**?

(*MBh*, 9.51.11)

En la frase anterior se resalta el hecho de que ella por no haber tenido un esposo no cumple con las austeridades³⁹ para ganar mundos. Ella debe casarse para poder avanzar. En este sentido se puede entender como un asunto de género ya que a los hombres ascetas no se les pone esta condición. Si se evalúa el ejemplo del propio padre de esta doncella, al inicio del relato, se comenta que es un sabio y que generó a su hija a partir del poder de su mente. Aquí se encuentra un contraste interesante pues si él la generó por sí mismo, no se evidencia que estuviese casado. Además, se sabe que él había dedicado toda su vida a las austeridades. Así, cuando el sabio quiso dejar el mundo, simplemente dejó su cuerpo y avanzó, a él nadie lo detuvo con las condiciones que se imponen a la doncella. Se presenta, entonces, una situación desigual en relación con dos personas entregadas a las austeridades, que no han contraído matrimonio y que buscan dejar el mundo. Sin embargo, es evidente que no existe un tratamiento equitativo ya que parece ser que a ella si la condicionan con tener que casarse para poder avanzar al cielo, mientras que a él no.

³⁹ La práctica ascética consiste de vivir limitaciones que le permiten obtener su poder ascético.

Tabla 3: *Liṅga* (sexo/género) en los subrelatos de Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”.

	Tapatī	Mādhavī	Vṛddhā-Kumārī (doncella vieja) ⁴⁰
Nombre Propio	√ <i>tap</i> , hija de Sūrya, la que caliente.	<i>madhu-</i> , relación con la primavera.	< √ <i>vṛdh</i> , vieja < √ <i>kam</i> , doncella
Epítetos	<p><u>En relación con rasgos físicos:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>asadṛśa</i> (sinigual) - <i>bhāmini</i> (hermosa) - <i>yoṣitām śreṣṭha</i> (la más bella de las mujeres) - <i>sarvanavodyāṅgīm</i> (de miembros irreprochables) - <i>āyatalocanām</i> (la de ojos grandes) - <i>svasitalocanā</i> (la de ojos negros) - <i>viśālākṣyāḥ</i> (la de ojos grandes) - <i>āyatekṣṇa</i> (la de ojos grandes) - <i>vanajapatrākṣīm</i> (la de ojos como lotos) - <i>asitāpāṅga</i> (la de ojos negros) - <i>cāruhāsin</i> (de hermosa sonrisa) - <i>śucismite</i> (de hermosa sonrisa) - <i>śubhānane</i> (de hermoso rostro) - <i>padmendusadrśānane</i> (de cara cual luna o loto) - <i>kiṅnarodgītabhāṣiṇi</i> (de hermosa voz) - <i>rambhoru</i> (de muslos anchos) 	<p><u>En relación con rasgos físicos:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>śubha</i> (bonita) - <i>āyatalocanā</i> (de ojos amplios) - <i>varāroha</i> (de caderas hermosas) - <i>sumadhyamā</i> (mujer agraciada) <p><u>En relación al carácter:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>kanya</i> (doncella) - <i>kumārī</i> (doncella) - <i>bālā</i> (niña) - <i>tapodhana</i> (la rica en austeridades) - <i>tāpasī</i> (la asceta) - <i>bhadra</i> (afortunada) <p><u>En relación con el parentesco:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>jananī</i> (madre) - <i>sutā</i> (hija) - <i>yayātijā</i> (hija de Yayāti) - <i>duhitṛ</i> (hija) 	<p><u>En relación con rasgos físicos:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>subhrūḥ</i> (la de cejas hermosas) - <i>pundarīkanibheṣṇā</i> (la de mirada como un loto) <p><u>En relación al carácter:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>kanya</i> (doncella) - <i>kalyānī</i> (virtuosa) - <i>aninditā</i> (irreprochable) - <i>anaghe</i> (intachable) - <i>śobhane</i> (virtuosa) - <i>sādhvī</i> (sabia) <p><u>En relación con el parentesco:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>sutā</i> (hija)

⁴⁰ Sobrenombre a falta de nombre propio.

	<p>- <i>pīnāyataśroṇī</i> (de anchas caderas)</p> <p>- <i>vipulaśroṇīm</i> (de anchas caderas)</p> <p>- <i>kamalagarbhābhe</i> (cual interior de un loto)</p> <p><u>En relación al carácter:</u></p> <p>- <i>kalyāṇa</i> (virtuosa)</p> <p>- <i>yaśasvinīm</i> (ilustre)</p> <p>- <i>anindita</i> (intachable)</p> <p>- <i>devakanyāṃ</i> (doncella divina)</p> <p>- <i>kanyā</i> (docella)</p> <p>- <i>mattakāśini</i> (encantadora)</p> <p>- <i>bhīru</i> (tímida)</p> <p><u>En relación con el parentesco:</u></p> <p>- <i>sāvitrīyavarajā</i> (la hermana de Sāvitrī)</p> <p>- <i>duhituste</i> (hija)</p> <p>- <i>bhāryā</i> (esposa)</p>		
<p><i>Strī,</i></p> <p><i>pum̐s,</i></p> <p><i>napuṃs</i></p>	<p>No se hace mención de los términos.</p>	<p><u><i>Strī:</i></u></p> <p>se refiere en una ocasión a un grupo determinado de mujeres⁴¹ y en otra a las mujeres en general.</p>	<p>No se hace mención de los términos.</p>

⁴¹ *dākṣāyaṇī striyah* (las mujeres de Dakṣa).

B) *Dharma* (deber)

El concepto de *dharma* (deber) es extremadamente complejo; por esta razón, la presente investigación usa el concepto, según lo define Dhand (2008), en el sentido de deber religioso. Así mismo, el *dharma* se liga a los conceptos de *pravṛtti* (vida activa) y *nivṛtti* (liberación), con el fin de establecer los parámetros por los cuales se guía este deber religioso. Para determinar *dharma* (deber) en los subrelatos protagonizados por estas mujeres, se enfatizará el análisis en los discursos pronunciados por las mujeres que los protagonizan y en las menciones del término *dharma*.

Tapatī

Los discursos pronunciados por ella se son dos, y estos se encuentran en el capítulo 1.161. En ambas ocasiones las palabras son dirigidas al rey con el que posteriormente se casa.

uttiṣṭhottīṣṭha bhadraṃ te na tvam arhasy arimḍama |

mohaṃ nṛpatiśārdūla gantum āviṣkṛtaḥ kṣitau ||

¡Levántate! ¡Levántate! Tú eres afortunado. ¡Oh, conquistador de enemigos! Eres conocido en los mundos. No mereces ser visto cuando has perdido la conciencia. ¡Oh, tigre entre reyes!

(MBh. 1.161.4)

En esta primera ocasión se dirige a al soberano tras verlo caer, ya que la fuerza lo abandona cuando ella desaparece por primera vez. Ella usa dos veces el mismo término en imperativo para darle la

instrucción: “que se levante”. Esto le devuelve al rey la fuerza e inmediatamente le declara el amor que siente hacia ella y le propone matrimonio. Ella responde con su segundo discurso:

tapaty uvāca |

nāham īśātmano rājan kanyā pitṛmatī hy aham |

mayi ced asti te prītir yācasva pitaraṃ mama ||

yathā hi te mayā prāṇāḥ saṃgrhītā nareśvara |

darśanād eva bhūyas tvaṃ tathā prāṇān mamāharaḥ ||

na cāham īśā dehasya tasmān nṛpatisattama |

samīpaṃ nopagacchāmi na svatantrā hi yoṣitaḥ ||

kā hi sarveṣu lokeṣu viśrutābhijanaṃ nṛpam |

kanyā nābhilaṣen nāthaṃ bhartāraṃ bhaktavatsalam ||

tasmād evaṃgate kāle yācasva pitaraṃ mama |

ādityaṃ praṇipātena tapasā niyamena ca ||

sa cet kāmayate dātum tava mām arimardana |

bhaviṣyāmy atha te rājan satataṃ vaśavartinī ||

ahaṃ hi tapatī nāma sāvitrīavarajā sutā |

asya lokapradīpasya savituḥ kṣatriyarṣabha ||

¡Oh, rey! Yo no tengo dominio de mí misma, ya que soy una hija y tengo un padre. Si de mí buscas placer, pídemme a mi padre. ¡Oh, rey! Porque habiendo sido robada tu vida por mí, así, al verte, robaste tú mi vida. No tengo dominio sobre mi cuerpo. ¡Oh, mejor de los reyes! No puedo acercarme a tu presencia porque las mujeres no somos independientes. Porque en todos los mundos, a un rey de linaje noble y benevolente con sus súbditos ¿qué doncella no desearía por esposo? Por este motivo, en el tiempo propicio pídemme a mi padre Āditya⁴², con reverencia, austeridad y control. Si él desea darme en matrimonio, ¡oh, destructor de enemigos!, yo seré tuya, ¡oh, rey!, permaneciendo siempre bajo tu autoridad. Soy llamada Tapatī, hermana menor de Sāvitrī. Hija de Savitar⁴³, luz de los mundos. ¡Oh, toro entre chatrias!

(*MBh.* 1.161.14-20)

En este momento Tapatī no solamente habla, sino que lo hace acerca de *dharma* (deber). Existen diversos puntos que deben analizarse en este discurso. En primer lugar, la libertad de decisión que manifiesta Tapatī, si bien esta es limitada, se encuentra allí. La joven puede escoger aceptar la propuesta de matrimonio o negarse, como en efecto lo hace. A pesar de que ella corresponde a los sentimientos proclamados por el rey, ella no acepta realizar el rito *gandharva* para unirse a él, ya que ella no posee facultad para entregarse a sí. Sin embargo, por decisión propia, ella le revela al rey su identidad y la de su padre. Además, Tapatī le da instrucciones al rey para que logre casarse con ella. Si bien ellos están condicionados a que el padre acepte la propuesta del rey, ella le facilita las instrucciones, en dos ocasiones dentro del discurso, para que él solicite su mano. Este es el paso

⁴² Uno de los nombres del dios solar.

⁴³ Uno de los nombres del dios solar.

que ella toma para poder casarse con él. Ella, si bien desea aceptar, es consciente de que debe esperar la aprobación de su padre para que la unión sea aceptada como legítima.

Tapatī es consciente de que ella no se pertenece a sí, sino que debe someterse a la autoridad de la figura masculina del padre. No obstante, las acciones y palabras de la joven demuestran iniciativa e individualidad importantes. Resulta valioso resaltar la voluntad de la joven de presentarse ante el rey y dirigirse a este cuando se encuentra derrotado.

evam tām sa mahīpālo babhāṣe na tu sā tadā |

kāmārtaṃ nirjane 'raṇye pratyabhāṣata kiṃ cana ||

De este modo, caído en el deseo, el rey le habló en el desolado bosque, pero ella no respondió nada.

(MBh. 1.160.38)

Ella pudo, en estas circunstancias, desaparecer definitivamente y dejarlo abandonado, puesto que no había nada que la atase al él. Sin embargo, ella era consciente del interés del rey, que este ya le había comunicado. Tapatī no mostraba indicios de querer reciprocario con palabras, pero al verlo caer al suelo ella lo asiste con sus palabras.

En cuanto a las menciones de *dharma* (deber) en el subrelato, estas se limitan a dos y están relacionadas con el rey que la va a desposar:

tataḥ kṛtajñam dharmajñam rūpeṇāsadrśam bhuvi |

tapatyāḥ sadrśam mene sūryaḥ samvaraṇam patim ||

Por eso, sabiendo que era **conocedor del deber** y sinigual en el mundo en cuanto a su apariencia, Sūrya consideró a Saṃvaraṇa como un buen esposo para Tapatī.

(*MBh.* 1.161.15)

sa hi rājā bṛhatkīrtir dharmārthavid udāradhīḥ |

yuktaḥ saṃvaraṇo bhartā duhitus te vihaṅgama ||

Debido a que el rey de gran fama es grande en devoción y **conocedor del provecho y el deber**, ¡oh, sol!, Saṃvaraṇa será un esposo adecuado para tu hija.

(*MBh.* 1.163.2)

El conocimiento del *dharma* (deber) es una de las cualidades que el dios considera para tomar la decisión de entregarle a su hija. No se menciona que esta sea una de las cualidades de Tapatī, sin embargo, en el fragmento *MBh.* 1.161.14-20 citado en este apartado, Tapatī demuestra, a través de sus palabras, la devoción al *dharma* (deber). Si bien ella expresa sus deseos, se contiene y hace las cosas como deben ser al tomar en cuenta que ella no se pertenecerse a sí misma.

De acuerdo con las dos vertientes de *dharma* (deber), sugeridas por Dhand (2008), Tapatī parece apegarse al *pravṛtti dharma*. Ella es hija de una deidad y se casa con un rey, pero no demuestra ser sabia o renunciante. La meta de la joven parece ser obedecer y cumplir los roles que le son asignados. La ética, o lo correcto, en este caso está ligado a su rol de mujer enfatizado como la justificación que ella utiliza al no poder aceptar la declaración amorosa del rey. Tapatī no habla sobre su clase social o su edad, ni otros elementos; sino únicamente el hecho de que por ser mujer no tenga autonomía sobre sí misma. Ella enfatiza el sometimiento a las figuras masculinas que la

rodean. Por esta razón, ella se apega al *dharma* por medio de la obediencia que le debe a su padre. Dhand (2008) afirma que el

Pravṛtti dharma es mundano y pragmático, y se caracteriza por una inmersión activa en la vida. Sin embargo, esta participación en la vida no es arbitraria ni personal. Se concibe como algo estudiado y ritualizado, promulgado conscientemente, contenido dentro de límites, cuidadosamente delimitados, de tiempo, espacio y múltiples jerarquías. (p.28)⁴⁴

Tapatī escoge seguir este *dharma* que la liga al mundo, al cumplir con un deber mundano desde el rol que tiene en un momento determinado: hija, esposa, madre. La capacidad de decidir seguir este *dharma* y obedecer, muestra su libertad para elegir y expresar su opinión. No obstante, ella no puede actuar como le plazca porque debe respetar el *dharma* y su cumplimiento. Ella debe aceptar lo que el padre y, más adelante el marido, decida por ella.

⁴⁴ Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “*Pravṛtti dharma* is this-worldly and pragmatic, and is characterized by an active immersion in life. This involvement in life is neither arbitrary nor personal, however. It is envisioned as being studied and ritualized, consciously enacted, contained within carefully demarcated constraints of time, space, and multiple hierarchies.”.

Mādhavī

A pesar de que su participación es clave en el relato, Mādhavī solo pronuncia dos discursos, cada uno dirigido a los respectivos coprotagonistas del relato: Gālava y Yayāti.

etac chrutvā tu sā kanyā gālavaṃ vākyam abravīt |

mama datto varaḥ kaś cit kena cid brahmavādinā ||

prasūtyante prasūtyante kanyaiva tvam bhaviṣyasi |

sa tvam dasvasvā māṃ rājñe pratigrhya hayottamān ||

nṛpebhyo hi caturbhyas te pūrṇāny aṣṭau śatāni vai |

bhaviṣyanti tathā putrā mama catvāra eva ca ||

kriyātāṃ mama saṃhāro gurvarthaṃ dvijasattama |

eṣā tāvan mama prajñā yathā vā manyase dvija ||

Escuchando esto, la doncella le dijo a Gālava: “Me fue dado un don por cierto sabio: tras cada parto seré nuevamente una doncella. Entrégame en matrimonio al rey y acepta los excelentes caballos, porque por cuatro reyes obtendrás los ochocientos. De esta manera, tendré cuatro hijos. Haz esto por tu maestro, acumúlalos mediante mí. ¡Oh, mejor de los brahmanes! Yo creo que esto es inteligente. ¡Oh, brahmán! ¿Qué piensas?”

(*MBh.* 5.114.10-13)

En esta intervención de Mādhavī surge la solución al predicamento que enfrenta Gālava. Lo evidente es que el sabio no conoce a nadie que pueda proporcionarle los ochocientos caballos como

dote por la novia. El rey más adinerado que Gālava conocía le otorgó a su hija. El segundo rey únicamente le pudo conceder doscientos caballos. Si la doncella hubiese permanecido en silencio Gālava no habría logrado solucionar el dilema o habría tenido la deuda por un mayor tiempo, sin poder dedicarse a su ascetismo. Es la princesa quien toma la decisión de ella hablar y ofrecer su don a Gālava para que pueda usarlo en su beneficio. Al escuchar la oferta que realiza el rey, ella le explica las razones por las cuales es sabio actuar como ella sugiere. Mādhavī tiene la voluntad de pasar por este proceso de matrimonio, procreación y vuelta a la virginidad en las cuatro ocasiones necesarias para que Gālava obtenga lo que necesita. Ella cumple con la función esposa-madre hasta que, una vez concluida su labor con el cuarto esposo, se le da la opción de elegir un nuevo esposo. Ella, entonces, elige no casarse, sino llevar una vida de ascetismo. La decisión de la joven de casarse con el bosque se comenta, pero no se aclara si ella manifestó algo al momento de tomar la decisión. Ella vuelve a pronunciarse tras la caída de Yayāti del cielo, al encontrárselo con sus cuatro hijos:

dr̥ṣṭvā mūrdhnā natān putrāṃs tāpasī vākyam abravīt |

dauhitrās tava rājendra mama putrā na te parāḥ |

ime tvāṃ tārāyisyanti diṣṭam etat purātanam ||

ahaṃ te duhitā rājan mādhavī mṛgacāriṇī |

mayāpy upacito dharmas tato 'rdhaṃ pratigṛhyatām ||

yasmād rājan narāḥ sarve apatyaphalabhāginah |

tasmād icchanti dauhitrān yathā tvāṃ vasudhādhipa ||

Viendo a sus hijos con las cabezas en reverencia, la mujer asceta dijo este discurso: “Estos son los hijos de tu hija. ¡Oh, Indra entre reyes! Mis hijos, no son lejanos. Ellos te salvarán. Esto es decreto antiguo. Soy tu hija Mādhavī, ¡oh, rey!, viviendo como venado. Yo también he acumulado mi deber. Toma la mitad de eso. ¡Oh, rey! Todos los hombres merecen parte de los frutos de sus descendientes. Por eso, ¡oh, rey!, desean tener nietos como los tuyos.”

(*MBh.* 5.119.23-25)

El *dharma*⁴⁵ que Yayāti acumuló en vida, le fue revocado por su insolencia en el cielo y por esto es que cae a la tierra. Mādhavī, en su discurso, nuevamente ofrece la solución al problema. Ella es hija de Yayāti y gracias a ella este tiene cuatro nietos. Estos poseen abundante *dharma*. La princesa le explica a su padre que ellos, al ser sus descendientes, le deben a él una parte del *dharma* acumulado. Es de esta forma que Yayāti logra volver a acumular el *dharma* necesario para regresar al cielo.

A pesar de la extensión de los relatos y la significativa participación masculina, es en estos discursos que se encuentra la solución para que ambos hombres rectifiquen los errores cometidos. Mādhavī no comente falta alguna, pero soluciona las faltas ajenas. Se podría incluso argumentar que ella resuelve ambos problemas desde el primer discurso, cuando define que va a tener cuatro hijos, que posteriormente van a auxiliar a Yayāti tras su caída.

El *dharma* (deber) es muy importante en este relato, desde el hecho de que es debido al dios Dharma, personificado, que inicia la historia. En cuanto a las apariciones del término *dharma*, se

⁴⁵ *Dharma* aquí mencionado como los méritos obtenidos a través del cumplimiento del deber.

presentan a continuación las más relevantes. En primera instancia, desde la presentación de Mādhavī se destaca el apego al *dharma* (deber) como una de sus cualidades:

tasmāc caturṇām vaṁśānām sthāpayitrī sutā mama |

iyam surasutaprakhyā sarvadharmopacāyinī ||

Mi hija, establecedora de cuatro linajes, se asemeja a las hijas de los dioses y **honra todo tipo de deber.**

(*MBh.* 5.113.11)

No solo en ella, sino también en los reyes con los que se casa y en los hijos que tiene:

dhārmikaḥ saṁyame yuktaḥ satyaś caiva janeśvaraḥ ||

Ese rey es controlado y **se apega al deber** y a la verdad.

(*MBh.* 5.115.2)

kāmato hi dhanam rājā pārakyaṁ yaḥ prayacchati |

na sa dharmeṇa dharmātman yujyate yaśasā na ca ||

Porque si un rey regala las riquezas de otros a causa de sus deseos, **¡oh, tú que tienes el deber en tu alma!**, no obtiene fama ni **deber.**

(*MBh.* 5.116.14)

asyāṃ rājarsibhiḥ putrā jātā vai dhārmikās trayah |

Ella ha dado a luz, con reyes sabios, a tres hijos **devotos al deber**.

(*MBh.* 5.117.12)

jāto dānapatiḥ putras tvayā sūras tathāparaḥ |

satyadharmarataś cānyo yajvā cāpi tathāparaḥ ||

Tú has dado a luz a un hijo generoso, a otro que será un guerreero, a otro que será **devoto al deber** y, también, a otro que será adorador.

(*MBh.* 5.117.21)

Nótese que en todo momento se habla del *dharma* (deber) en general, no de algún tipo de *dharma* (deber) en específico; particularmente sobre Mādhavī se aclara que ella es devota en todos los tipos de *dharma* (deber). Por lo que, aun con el énfasis en la idea de que cumplir con el *dharma* (deber) es algo deseable, no se especifica que Mādhavī, como mujer deba seguir un tipo de *dharma* (deber) determinado.

Incluso antes de la aparición de Mādhavī en la historia, la otra mujer del relato, la sabia Śāṅḍilī habla sobre *dharma* (deber) cuando es agraviada por el pájaro Garuḍa:

na bhetavyaṃ suparṇo 'si suparṇa tyaja saṃbhramam ||

ninditāsmi tvayā vatsa na ca nindāṃ kṣamāmy aham |

lokebhyaḥ sa paribhraśyed yo māṃ nindeta pāpakṛt ||

hīnayālakṣaṇaiḥ sarvais tathāninditayā mayā |

ācāraṃ pratigrhṇantya siddhiḥ prāpteyam uttamā ||

*ācārāl labhate **dharmam** ācārāl labhate dhanam |*

ācārāc chriyam āpnoti ācāro hantya alakṣaṇam ||

tadāyuṣman khagapate yatheṣṭaṃ gamyatām itaḥ |

na ca te garhaṇīyāpi garhitavyāḥ striyaḥ kva cit ||

bhavitāsi yathāpūrvaṃ balavīryasamanvitaḥ |

¡Oh, Suparṇa! No temas, tendrás alas y te irás con prisa. Yo he sido dañada por ti, ¡oh, hijo!, y no perdono el daño. Aquellos malvados que me dañen perderán los mundos. Estando falta de malas señas, yo soy completamente irreprochable en ese sentido. Yo he alcanzado el más alto éxito, habiendo tenido buena conducta. Por buena conducta, se obtiene **deber**. Por buena conducta, se obtienen riquezas. Por buena conducta, se alcanza la gloria. Por buena conducta, se destruyen las malas señales. Entonces, ¡oh, señor de los pájaros!, continua adonde desees. Y no censures a una mujer, aun si debe ser censurada. Tendrás aún más poder y fuerza.

(MBh. 5.111.12-17)

Se entiende que el *dharmā* (deber) está ligado a la buena conducta y que la vía para obtenerlo, sirve también para obtener otras cosas. Esta mujer tiene *dharmā* (deber), aunque no especifica la clase. Ella es lo suficientemente sabia como para poder enseñar a otros sobre la obtención de este.

Es interesante, además, como ella hace un llamado para no censurar a la mujer. Así, cuando Gālava se encuentra con Mādhavī más adelante en el relato, ya se le ha advertido que no debe censurarla.

El *dharma* (deber) es relevante, además, como la herramienta con la que se ayuda a Yayāti después de su caída:

rājāna ūcuḥ |

satyam etad bhavatu te kāṅkṣitaṃ puruṣarṣabha |

sarveṣāṃ naḥ kratuphalaṃ dharmas ca pratigṛhyatām ||

Los reyes dijeron:

“¡Oh, toro entre hombres! Que lo que deseas se haga verdad. Toma todos los frutos de nuestros sacrificios y deber.”

(*MBh.* 5.119.18)

mayāpy upacito dharmas tato 'rdhaṃ pratigṛhyatām ||

Yo también he acumulado mi deber. Toma la mitad de eso.

(*MBh.* 5.119.24)

Tanto Mādhavī como sus hijos tienen *dharma* suficiente para poder ayudarlo cuando cae. Según se da a entender en el relato, el *dharma* es tanto algo que se sigue como algo que se obtiene:

cacāra vipulaṃ dharmam brahmacaryeṇa saṃvṛtā ||

Practicó el celibato y obtuvo abundante deber.

(*MBh.* 5.118.11)

Así, Mādhavī siempre sigue el camino del deber, pasa la vida cumpliendo con su rol de princesa y de asceta. Así, ella gana méritos que le facilitan su paso, y el de las personas con quienes decida compartirlos, por los mundos.

En cuanto al *dharma* (deber) al que ella se apega, se pueden observar en Mādhavī, como fases, los dos tipos de *dharma* (deber) sugeridos por Dhand (2008), quien comenta que

Pravṛtti y *nivṛtti* son conceptualizados como dos tipos de religión que son fundamentalmente antiéticos entre sí. (...) *pravṛtti* connota actos de compromiso ritual con el mundo, mientras que *nivṛtti* implica el desapego de las preocupaciones del mundo, una indiferencia, profunda y cultivada, hacia los valores sobre los que se estructura el mundo. (pp. 27-28)⁴⁶

Mādhavī se describe desde el inicio como seguidora del *dharma*, pero este cambia en las distintas fases de su vida. Como resume Vemsani (2021):

La travesía de Mādhavī inicia sin su participación, pero termina con su decisión. Aunque ella se casó cuatro veces, era solo su deber para obtener el pago de caballos blancos con una oreja negra requeridos para el *gurudakshina* de Gālava, a ser pagado a Viśvāmitra. Ligada por el deber, ella viajó con Gālava a tres reinos casándose, cada vez, por el precio de doscientos de los caballos blancos con oreja negra. Sin embargo, Gālava requería

⁴⁶ Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “*Pravṛtti* and *nivṛtti* are conceptualized as two types of religion that are fundamentally antithetical to each other. (...) *pravṛtti* connotes acts of ritual engagement with the world, while *nivṛtti* implies a turning away from the concerns of the world, a thorough and cultivated disregard for the values on which the world is structured.”.

ochocientos caballos, así que después la casó con Viśvāmitra, finalmente, en lugar de los doscientos caballos, con las especificaciones, faltantes. El giro viene al final de su viaje, cuando ella vuelve a casa y su padre la lleva a la ermita disponiendo un *svayamvara* para casarla por una última vez, de por vida. Sin embargo, en este punto ella probablemente ya se había dado cuenta de que no quería casarse otra vez. Ella decide no casarse y escoge vivir la vida de *brahmacharya*, adoptando el estilo de vida de una cierva. (p. 109)⁴⁷

Mādhavī vive la vida siguiendo siempre el deber, pero dejando entrever su individualidad. El padre la entrega a Gālava, pero ella voluntariamente le comenta sobre su don, dándole la solución a sus problemas. Siguiendo ese *dharma* (deber) ella se casa cuatro veces y procrea cuatro hijos. Todo esto presenta una Mādhavī que sigue el *pravṛtti dharma* centrada en cumplir su función en la sociedad, en su papel como hija, esposa y madre. Posteriormente, ella cambia y centra su vida en el *nivṛtti dharma*. Esto lo hace cuando decide casarse con el bosque, es decir, volverse renunciante. Ella se dedica a una vida de austeridades e introspección, recolectando *dharma* lejos del estilo de vida mundana que había practicado anteriormente.

⁴⁷ Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “Madhavi’s journey begins without her involvement but ends on her decision. Even though she married four times it was only a duty to obtain the dower of white horses with black ears required for Galava’s gurudakshina to be paid to Vishwamitra. Duty bound she traveled with Galava to three kingdoms marrying them for the dower of two hundred each of the white-horses-with-black-ear. However, Galava required eight hundred horses, therefore he then married her to Vishwamitra finally in lieu of the remaining two hundred horses of the specifications. The twist comes at the end of her journey when she returns home and her father takes her to the hermitages arranging a svayamvara to marry her for one final time for her life. However, at this juncture she may have figured out that she did not want to marry again. She decided not to marry and chooses to live the life of brahmacharya adapting the life style of a doe.”.

La “doncella vieja”

Este relato es relativamente corto, ya que solo comprende un capítulo, aun así, da una visión general de la vida de esta mujer. Ella habla en tres ocasiones: una para solicitar un esposo, la otra para despedirse de él y, finalmente, para bendecir el sitio de peregrinaje.

tapaso 'rdham prayacchāmi pāṇigrāhasya sattamāḥ ||

¡Oh, los más respetables! Ofrezco la mitad de mis austeridades a quien tome mi mano en matrimonio.

(MBh. 9.51.13)

Este discurso es su respuesta tras haber sido informada sobre el matrimonio como un requisito para que ella pueda ascender al cielo. La asceta es quien toma la decisión, en primera instancia, de no buscar un esposo. Cuando el matrimonio se convierte en un requisito para conseguir el fin que ella desea, el paso al cielo, no titubea en presentarse ante una asamblea de sabios y pronunciar un discurso con el fin de conseguir un esposo. En la edad avanzada, debe recurrir a ofrecer austeridades con tal de que alguien acceda casarse con ella. El sabio accede al matrimonio solamente por una noche, en la cual la anciana vuelve a ser joven y bella, y se une al sabio. Cumplido el requisito, ella pronuncia dos discursos seguidos:

yas tvayā samayo vipra kṛto me tapatām vara |

tenoṣitāsmi bhadraṃ te svasti te 'stu vrajāmy aham ||

¡Oh, brahmán! ¡Oh, mejor de los ascetas! Lo que acordé contigo, ya lo realicé.

¡Oh, afortunado! Habiendo sido esto hecho, vive en prosperidad. Yo seguiré adelante.

(*MBh.* 9.51.19)

sānujñātābravīd bhūyo yo 'smiṃs tīrthe samāhitāḥ |

vatsyate rajanīm ekāṃ tarpayitvā divaukaśaḥ ||

catvāriṃśatam aṣṭau ca dve cāṣṭau samyag ācaret |

yo brahmacaryaṃ varṣāṇi phalaṃ tasya labheta saḥ ||

Habiéndole sido permitido, habló de nuevo: “Aquel que, controlado, en este lugar de peregrinaje pase una noche alabando a los dioses, recibirá los frutos de este ascetismo llevado a cabo por cuarenta y ocho años”.

(*MBh.* 9.51.20-21)

El sabio puso la condición de una única noche por el hecho de que ella era ya una anciana. Sin embargo, la doncella no le toma importancia y, tras el plazo, le da lo prometido y se marcha con el fin de avanzar al cielo, su propósito inicial. Ella no se detiene en ningún momento a contemplar una vida junto al nuevo esposo. Antes de avanzar, la anciana bendice, con sus últimas palabras, el sitio que habitó. De esta forma los frutos del ascetismo al que dedicó su vida podrán ser disfrutados por todos aquellos que cumplan con lo solicitado y, como ella, logren tener control de sí en este lugar.

En lo que respecta al *dharma*, el término en sí no es mencionado, pero al notar que la historia se centra en la búsqueda de la liberación es posible evaluar la presencia del *nivṛtti dharma*. No

obstante, existen requisitos adicionales que se le solicitan a la doncella por ser mujer. Hay una limitación del *dharma* (deber) ascético por el *dharma* (deber) de mujer:

nārada 'bravīt |

asaṃskṛtāyāḥ kanyāyāḥ kuto lokāstavānaghe ||

evaṃ hi śrutam asmābhir devaloke mahāvrate |

tapaḥ paramakaṃ prāptaṃ na tu lokāstvayā jitāḥ ||

Nārada dijo:

“¡Oh, intachable! ¿Cómo son alcanzados los mundos por una doncella? ¡Oh, tú, la de gran obediencia! Esto he escuchado en la región de los dioses. Has sufrido extremas austeridades, pero no te has ganado los mundos.

(*MBh.* 9.51.11-12)

Aquí, una mujer que por elección ha entregado su vida a las labores ascéticas y no al matrimonio, se encuentra con un impedimento para continuar con su ciclo, al no cumplir lo que se esperaba de ella: casarse. Esto implica que a pesar de que sus austeridades son suficientes para regalar la mitad y aun así bendecir el sitio de peregrinaje, no son suficientes para pasar por alto el hecho de que es una doncella. Ante esto, ella se ve obligada a casarse, y lo hace, pero para poder liberarse de este mundo, no para apegarse a él mediante su papel de esposa. Ella conserva sus ideales y se mantiene fiel al *nivṛtti dharma*. Dhand (2008) señala que

“*Nivṛtti dharma* se concibe como el opuesto estructural del *pravṛtti dharma*. Representa una separación empática de todas las preocupaciones del *pravṛtti dharma*, y está radicalmente orientado hacia el logro de fines espirituales personales.” (p.33).⁴⁸

Para ampliar esta perspectiva se deben tomar en cuenta los puntos en los cuales los sistemas de *dharma* sugeridos por Dhand (2008) difieren: practicantes, metas, éticas y métodos. La doncella, como practicante, demuestra ser extraordinaria al soportar una vida entera de austeridades y enfrentar los obstáculos que se le presentan. Asimismo, ella lo hace con la disciplina característica de la ética de esta práctica. Su meta es siempre continuar, trascender, dejar este mundo; en ningún momento ella busca atarse a esta existencia terrenal, ni siquiera luego de haberse casado. El camino que ella toma para obtener la meta del *nivṛtti dharma* según lo visto en el relato es *karma*, es decir, acción; entregando su vida entera a ser renunciante y practicar austeridades.

⁴⁸ Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “*Nivṛtti dharma* is envisioned as the structural opposite of *pravṛtti dharma*. It represents an emphatic departure from all of the preoccupations of *pravṛtti dharma*, and is geared radically toward the achievement of personal spiritual ends.”.

Tabla 4: *Dharma* (deber) en los subrelatos de Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”.

	Tapatī	Mādhavī	Doncella vieja
Discursos	#1: Da instrucciones al rey tras su caída. #2: Corresponde al interés del rey y le instruye acudir a su padre para pedir su mano.	#1: Ofrece Gālava una solución a su problema. #2: Ofrece a Yayāti una solución a su problema.	#1: Solicita un esposo ofreciendo la mitad de sus austeridades. #2: Se despide de su esposo haciéndole ver que mantuvo su promesa. #3: Bendice el lugar de peregrinaje.
<i>Dharma</i>	- Llaman al rey <i>dharmajñam</i> (conocedor del deber) - Llaman al rey <i>dharmārthavid</i> (conocedor del provecho y el deber)	- Dicen sobre la princesa: <i>sarvadharmopacāyinī</i> (honra todo tipo de deber). - Llaman a los hijos de ella <i>dhārmikās</i> (devotos al deber)	No se hace mención del término en el relato.
<i>Pravṛtti / Nivṛtti</i>	<u><i>Pravṛtti dharma:</i></u> cumplimiento de un rol social mediante el matrimonio.	<u><i>Pravṛtti dharma:</i></u> se casa y tiene hijos para cumplir con su deber de princesa. <u><i>Nivṛtti dharma:</i></u> escoge una vida dedicada al ascetismo.	<u><i>Nivṛtti dharma:</i></u> lleva una vida de asceta hasta la vejez.

Los discursos de Mādhavī, tomando en cuenta la extensión del relato, son escasos. Sin embargo, las ocasiones en las que ella habla muestra la sabiduría que posee. En los discursos sugiere una ayuda para los otros personajes en sus predicamentos. Mientras que Tapatī y la “doncella vieja”, se mantienen más activas por medio de la acción y la palabra. La forma en la que las mujeres actúan y los discursos que pronuncian responden al tipo de *dharma* (deber) que sigue cada una de ellas y que, en última instancia, las lleva a obtener lo que buscan para sí mismas.

Capítulo IV

Paradigmas de feminidad: Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”

El presente capítulo retoma los paradigmas de *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad) planteados por Brodbeck y Black (2007) y justifica la necesidad de ampliarlos, a partir de las nociones de *pravṛtti dharma* y *nivṛtti dharma* de Dhand (2008), para incluir tres nuevos paradigmas: *Devī* (diosa), *tāpasī* (mujer asceta) y “el divino andrógino”. Además, analiza a cada una de las mujeres: Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”, a partir de la terminología sánscrita asociada con cada uno de los paradigmas: la noción de “matrimonio” en *pativratā* (devoción), la de “maternidad” en *śrī* (fecundidad), la de “peligro” en *Devī* (diosa), la de “renuncia” en *tāpasī* (mujer asceta) y la de “ambigüedad” en “el divino andrógino”.

Los paradigmas de feminidad que se toman de base, de acuerdo con el marco teórico seleccionado, son el de la *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad), siguiendo la teoría de Brodbeck y Black (2007). El primer paradigma corresponde al de “la esposa que es religiosamente devota a su esposo”⁴⁹ (p. 16). En este paradigma las mujeres anteponen las necesidades del marido a las propias y se asocia con la noción de “matrimonio”. Las mujeres en este modelo presentan características como: fidelidad, obediencia al esposo, sumisión y la vida del hogar.

El segundo, “enfaticando su [sc. de la mujer] movilidad, actividad e independencia”⁵⁰ (p. 17), es el de *śrī*, paradigma de mujeres que “representan el poder de la realeza, responsable por la toma del trono de sus esposos”⁵¹ (p. 18). Este modelo se vincula con las mujeres que tienen mayor

⁴⁹ Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “the wife who is religiously devoted to her husband.”

⁵⁰ Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “emphasizing their mobility, activity, and independence.”

⁵¹ Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “they represent the royal power that is responsible for their husbands assuming the throne.”

libertad que las *pativratās*, pues aportan poder que tiene relación con algún tipo de prosperidad, asociada comúnmente con la procreación por lo que la noción de “maternidad” es relevante en este paradigma. Ambos paradigmas confieren a la mujer una posición en la sociedad, la cual está, generalmente, supeditada al hombre.

El análisis de la caracterización y de las acciones de los personajes seleccionados ha demostrado que los paradigmas antes citados resultan limitados. En estos modelos se espera que las mujeres asuman el rol social establecido por obligación. En ocasiones ellas lo cumplen, pero en otros momentos eligen una ruta diferente y se apartan de “lo tradicional establecido” o incluso pueden cumplir con estas obligaciones y luego se apartan de este mundo. Además, al hablar sobre las mujeres del *Mahābhārata*, es necesario tomar en cuenta que la épica es multifacética y que esta característica se observa en algunos de los personajes, incluidos los femeninos. En otras palabras, el análisis sugiere que no siempre una mujer va a presentar características que la encasillen en una categoría única, sino que puede tener otros rasgos característicos de uno o más modelos. Aunado a lo anterior, la permanencia de la mujer en un rol activo en la sociedad implica la búsqueda de la participación en el ciclo de la vida, dirigido hacia lo que Dhand (2008) refiere como *pravṛtti dharma*:

La palabra se deriva del sufijo *pra* adjunto a la raíz *ṽrt*. La combinación tiene un amplio rango semántico, con el significado “comenzar, aumentar, crecer, actuar, prevalecer, suceder”. Un significado es “vida activa; tomar parte activa en los asuntos mundanos.” En la sección *mokṣadharmā* del Śāntiparva, el término *pravṛtti* se refiere a ese nivel de religión

que practica la gente ordinaria, inmersa en las actividades ordinarias de vivir vidas ordinarias.⁵² (p.28)

Esta vivencia religiosa y la búsqueda del deber dentro del plano mundano, incluye las determinaciones sociales que suponen los paradigmas de *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad). Se sugiere incluir también a las mujeres cuya búsqueda de vivencia social no se encuentra estrictamente ligada a una figura masculina. Además, es necesario considerar que este no es el único camino en un plano de deber religioso, sino que también está el del *nivṛtti dharma* que Dhand (2008) explica como opuesto al anterior:

La palabra *nivṛtti* se deriva del sufijo *ni* añadido a la raíz *vṛt*. En conjunto, la palabra connota desaparición, cesación, abstinencia del trabajo, inactividad, resignación, interrupción de actos o emociones mundanos, separación del mundo. Su uso idiomático en el *Mahābhārata* sugiere renuncia, un rechazo decisivo a la vida mundana, su visión general del mundo, los variados sistemas y jerarquías que sustentan esa visión del mundo y sus múltiples monumentos sociales y rituales.⁵³ (p.33)

La vivencia en búsqueda de esta renuncia prioriza otros actos y características, por tanto, son necesarios, dentro de la tipología de mujeres, paradigmas que reconozcan como tales a las mujeres que tienen el fin de la liberación presente en su vivir. A partir de estas consideraciones, y después

⁵² Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “The word is derived from the suffix *pra* attached to the root *vṛt*. The combination has a broad semantic range, meaning “to commence, increase, grow, act, prevail, happen.” One meaning is “active life; taking an active part in worldly affairs.” In the *mokṣadharmā* section of the Śāntiparva, the term *pravṛtti* refers to that level of religion that is practiced by ordinary people, immersed in the ordinary activities of living ordinary lives.”

⁵³ Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “The word *nivṛtti* is derived from the suffix *ni* added to the root *vṛt*. Together, the word connotes disappearance, cessation, abstinence from work, inactivity, resignation, discontinuance of worldly acts or emotions, separation from the world. Its idiomatic use in the *Mahābhārata* suggests renunciation, a decisive rejection of worldly life, its overarching worldview, the various systems and hierarchies that support that worldview and its many social and ritual monuments.”

de realizar el análisis de las mujeres seleccionadas, se propone el uso de tres nuevos paradigmas: *Devī* (diosa), *tāpasī* (mujer asceta) y “el divino andrógino”, que, junto con los modelos de Brodbeck y Black (2007), *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad), ampliarían el espectro a cinco paradigmas en la tipología estudiada.

El paradigma de *Devī* (diosa) comprende a las mujeres que en *pravṛtti dharma* están desligadas de la subordinación masculina debido a su faceta terrorífica o peligrosa. El modelo de *tāpasī* (mujer asceta) reúne a aquellas mujeres que practican ascetismo y renunciación. Mientras que el paradigma de “el divino andrógino” se desarrolla en la ambigüedad tanto de fin (*dharma*) como de género al incluir a mujeres que atraviesan los tres géneros y naturalezas (masculino, femenino, neutro). Para efectos de esta memoria en particular, que analiza a las mujeres Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”, los paradigmas que se aplican son los de *pativratā* (devoción), *śrī* (fecundidad) y, adicionalmente, el de *tāpasī* (mujer asceta), que se amplía a continuación.⁵⁴

Para Preciado (1986) el ascetismo se caracteriza por “el poder mágico de *tapas*, el apego absoluto a la verdad, y la castidad más rigurosa. Las tres características son usadas con éxito como motivos literarios y las tres representan la fuerza del asceta.” (p.639). Respecto a la primera característica, a la cual le brinda mayor importancia, el autor comenta que “*tapas* significa efectivamente calor, especialmente el calor interno producido en el cuerpo por las austeridades, y que es una fuerza mágica cuyo poder puede llegar a dominar a los dioses y conmover todo el universo.” (p.637). Esta palabra viene de la raíz \sqrt{tap} con ese significado de calor y una de las palabras que se usa para definir a aquellos que practican esta austeridad religiosa es *tāpasa*, que surge de la misma raíz,

⁵⁴ El paradigma de *devī* (diosa) se justifica, desarrolla y analiza, en el presente trabajo de investigación, en las memorias correspondientes a las autoras Y. Solano y D. Chaves; mientras que el del “el divino andrógino” en la correspondiente a la autora D. Chaves. En adición, el paradigma de *tāpasī* (mujer asceta) se desarrolla, también, en la memoria correspondiente a la autora A. Umaña.

palabra que tiene tanto forma masculina, como neutra y femenina. Si bien este autor ve el ascetismo como una práctica comúnmente masculina, queda claro que mujeres, como las aquí analizadas, pueden también cumplir con las características que representan al ascetismo y pueden ser, por tanto, categorizadas como ascetas.

Se sugiere, entonces, el paradigma de *tāpasī*⁵⁵ (mujer asceta), que contemplaría a aquellas mujeres que, ya sea como etapa o como forma de vida, se dedican al ascetismo y cumplen, por lo general, con las características de: vivir en y del bosque, ser casta, hablar con la verdad y dedicarse a las austeridades y los ritos religiosos. En adición, aunque no aplica para las mujeres aquí analizadas, es posible considerar dentro del modelo a las mujeres que ya están en la cuarta etapa de la vida (*sanyāsin*)⁵⁶, de acuerdo con Preciado (1986)

La renunciación total se convierte en parte de la disciplina ascética, junto con otros elementos que ya formaban parte de ella, ... La renunciación implica sobre todo el abandono de los usos sociales, ya en gran parte abandonados por el retiro al bosque. (pp. 637-638)

Contrario a los paradigmas sugeridos por Brodbeck y Black (2007), este paradigma muestra a la mujer desde su individualidad y no desde el aporte a alguna otra figura. La búsqueda de la liberación se dirige más hacia lo personal que hacia lo social.

⁵⁵ Forma femenina de la palabra *tāpasa*.

⁵⁶ El aspecto más final de la renunciante (*sanyāsin*) se amplía, en el presente trabajo de investigación, en la memoria correspondiente a la autora A. Umaña.

Tabla 5: Propuesta de tipología sobre los paradigmas de feminidad.

	Tipo de <i>Dharma</i>	Rasgo distintivo
<i>Pativrata</i> (devoción)	<i>Pravṛtti</i>	Matrimonio
<i>Śrī</i> (fecundidad)	<i>Pravṛtti</i>	Maternidad
<i>Devī</i> (diosa)	<i>Pravṛtti</i>	Peligro
<i>Tāpasī</i> (mujer asceta)	<i>Nivṛtti</i>	Renuncia
“El divino andrógino”	<i>Pravṛtti/Nivṛtti</i>	Ambigüedad

Tapatī

Para el análisis de esta mujer en función del paradigma de *pativrata* (devoción) se encontró que el personaje de Tapatī es, esencialmente, el de la hija de una deidad que está lista para llevar a cabo las ordenes de su padre y, posteriormente, del esposo. En su segundo discurso, ella afirma que las mujeres no poseen libertad ni mandan sobre sí mismas. Por tanto, ellas están siempre sometidas a la figura masculina en sus vidas. Como se evidenció después del análisis de los epítetos, a ella nunca se le llama *pativrata* explícitamente, pero sí se le denomina, en varias ocasiones, *bhāryā* (esposa, 1.163.9c, 1.163.11d, y 1.163.14d) y, por sus acciones y actitudes a lo largo del relato, ella demuestra fidelidad hacia las figuras masculinas en su vida. Tapatī deja las decisiones sobre su vida en manos de los hombres y se somete a su autoridad:

tasmād evaṃgate kāle yācasva pitaraṃ mama |

ādityaṃ praṇipātena tapasā niyamena ca ||

sa cet kāmāyate dātum tava mām arimardana |

bhaviṣyāmy atha te rājan satataṃ vaśavartinī ||

ahaṃ hi tapatī nāma sāvitrīavarajā sutā |

asya lokapradīpasya savituḥ kṣatriyaṣabha ||

Por este motivo, en el tiempo propicio, pídemelo a mi padre Āditya⁵⁷, con reverencia, austeridad y control. Si él desea darme en matrimonio, ¡oh, destructor de enemigos!, yo

⁵⁷ Uno de los nombres del dios solar.

seré tuya, ¡oh, rey!, permaneciendo siempre bajo tu autoridad. Soy llamada Tapatī, hermana menor de Sāvitrī, La hija de Savitar⁵⁸, luz de los mundos. ¡Oh, toro entre chatrias!

(*MBh.* 1.161.18-20)⁵⁹

Lo anterior no supone que Tapatī no se encuentra involucrada en la decisión. El hecho de que es ella quien brinda las instrucciones al rey para desposarla, sugiere que ella está anuente al matrimonio con este hombre. Por el contrario, ella solamente tiene la limitación de que deber ser su padre quien acceda a la unión. Una vez casada con el rey, ella estará donde él esté, lo seguirá a una vida en el bosque por doce años y, luego, retornará al reino. El poder de decisión de Tapatī evidencia, en el texto, su individualidad. Ella tenía la opción de escoger no mostrarse o no decirle al rey a quién acudir para pedir su mano, pero elige hacerlo. Si bien sabe que la decisión no es suya, ella sí se involucra en la elección de su esposo. Tapatī es una hija y una esposa devota, pero mantiene su individualidad y demuestra su intelecto. Ella decide indicar el camino al rey para poder solicitarla en matrimonio y este sea legítimo.

Por otra parte, ella es *sāvitrīyavarajā* (la hermana de Sāvitrī). La historia de la joven comparte diversas similitudes con la de su hermana. Inicialmente el hecho de que ambas pueden ser consideradas en primera instancia desde el paradigma de *pativratā* (devoción), pero en la individualidad que manifiestan tienen más profundidad como mujeres⁶⁰. Vemsani (2021) comenta que “la autodeterminación y la fuerza de voluntad de Sāvitrī son notables en cada paso del camino, desde elegir a Satyavan como novio hasta casarse con él y ultimadamente rescatarlo de las garras

⁵⁸ Uno de los nombres del dios solar.

⁵⁹ Para efectos del presente capítulo, todas las traducciones del sánscrito al español fueron realizadas por V. Garbanzo.

⁶⁰ El personaje de Sāvitrī se analiza y desarrolla en el presente trabajo de investigación en la memoria correspondiente a la autora A. Umaña.

de la muerte.”⁶¹ (p. 138). Sāvitrī utiliza el discurso como recurso para conseguir lo que desea. Si bien la historia y los discursos de Tapatī son más breves, ella actúa de forma similar a su hermana. Al presentarse el subrelato dos libros antes del relato de Sāvitrī se podría interpretar, desde lo narrativo, que este subrelato es un preludeo a la historia de su hermana: las mujeres son hijas del sol, de una belleza extraordinaria y a través de sus discursos intervienen para casarse o permanecer con el hombre que desean junto a ellas. Ambas logran reinar junto al marido y perpetúan su linaje. Estas dos mujeres destacan más allá de los lazos familiares y se perfilan como esposas devotas con una singularidad de mujeres inteligentes, elocuentes y decididas, cuya fama trasciende a los relatos.

Las acciones y los discursos de Tapatī demuestran características que la asocian al paradigma de *pativratā* (devoción). Sin embargo, al tomar en cuenta otros elementos analizados, se concluye que estos rasgos trascienden el modelo anterior. El personaje tiene rasgos pertenecientes al paradigma de *śrī* (fecundidad). Si bien no se le nombra *śrī* en el relato, sí es posible evidenciar en los epítetos el potencial que ella tiene como figura de materna. A la joven se le denomina *pīnāyataśroṇī* (de anchas caderas) y *vipulaśroṇīm* (de anchas caderas) haciendo referencia a una parte del cuerpo, como lo son las caderas, propicia para engendrar; la señala como símbolo de fertilidad y auspicio de prosperidad.

El subrelato en el que ella es la protagonista se relata una vez que Arjuna es llamado descendiente de Tapatī. De hecho, las palabras en el subrelato la muestran como el instrumento mediante el cual el rey legitima su linaje:

⁶¹ Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “Savitri’s self-determination and will power are notable every step of the way from choosing Satyavan as groom to marrying him and then ultimately rescuing him from the clutches of death”.

tasyām saṃjanayām āsa kuruṃ saṃvaraṇo nṛpaḥ |

tapatyām tapatām śreṣṭha tāpatyas tvam tato 'rjuna ||

El rey Samvarna procreó a Kuru en Tapatī. Por esto, ¡Oh, Arjuna! ¡Oh, esplendido!, tú eres Tapatya.

(*MBh.* 1.163.23)

El hecho de que, muchas generaciones después, el nombre de Tapatī se mencione y no así el de su esposo, el rey, le confiere a esta mujer características de *śrī*. Lo anterior resulta posible porque la progenie engendrada por ella fue exitosa en el mundo, esto la asocia a la faceta de fortuna del paradigma. Aunado a lo anterior, se encuentra presente la prosperidad en forma de *śakti* o fuerza femenina. A través de esta última, ella potencia, en el esposo, las actitudes necesarias para obtener y preservar el trono. Preservar como sinónimo de mantener un reino prospero implica el mantenimiento de una tierra prospera, en este sentido aparece la tierra siendo una potencia femenina. Es necesario resaltar que la mención del linaje por vía materna no es un caso aislado, sino que se repite a lo largo de la épica. En la narración no solo se le llama a Arjuna *tāpatyā* (descendiente de Tapatī), sino que también se le llama *kaunteyā* (descendiente de Kuntī) haciendo referencia a otra mujer en su genealogía.

Tapatī es hija de una deidad y su perfección es inalcanzable para cualquier otra mujer. Ella, además, tiene fama en todos los mundos, por la faceta de belleza y elevación que acompaña a este modelo, y va a sumar importancia al hombre con quien se une. Si bien es cierto que el rey tenía un trono, al casarse con Tapatī, hija del dios Sol, y procrear un hijo, se asegura tener una dinastía de guerreros, reyes y héroes.

En el análisis de este personaje no se encontraron características ni terminología asociadas a los paradigmas *Devī* (diosa), *tāpasī* (mujer asceta) ni “el divino andrógino”.

Mādhavī

En el análisis de esta mujer en función del paradigma de *pativratā* (devoción), se encuentra que, pese a que se dan cuatro matrimonios, la brevedad de estos y el motivo por el que se dan hacen que Mādhavī no se clasifique únicamente en este paradigma. Además, no aparece ningún término que la situé directamente dentro de este modelo. A pesar de esto, sí se encuentran algunas características asociadas a la mujer *pativratā*. Mādhavī cumple fielmente con su función de esposa en los respectivos matrimonios. Después retorna a la doncellerz una vez cumplido el acuerdo. Ella preserva la fidelidad con cada esposo en dicho momento. Además, si bien no es dentro de un voto matrimonial, también mantiene su fidelidad hacia Gālava, al cumplir el propósito para el cual fue otorgada a éste por su padre.

En lo referente al análisis en función del paradigma *śrī* (fecundidad), si bien no se le denomina directamente de esta forma, si se le llama *jananī* (madre, 5.114.6b y 5.119.26b), esta palabra proviene de la raíz sánscrita \sqrt{jan} y porta el significado de: engendrar, producir, crear. Si bien en la lengua sánscrita hay distintas palabras para el título de madre, esta en particular trae consigo una clara connotación de prosperidad. También se resalta el potencial que ella tiene para ser madre, por medio de epítetos referentes a su físico: *varāroha* (de caderas hermosas) y *sumadhyame* (mujer agraciada), para este último el ser agraciada tiene que ver con que *-madhyama* (cadera o vientre) tenga la característica de ser *su-* (excelente). En estas dos ocasiones el mensaje implícito son las buenas caderas o buen vientre que posibilita la capacidad de su cuerpo para tener hijos, su apariencia es la de una mujer fértil.

Otro elemento que la conecta con la prosperidad y fortuna que caracteriza al modelo *śrī* (fecundidad) es la personificación de la salvación que existe en ella. La palabra, *tāritaste*, utilizada

en este sentido, en la cita que se presenta a continuación, deriva de la raíz $\sqrt{tṛ}$ que porta el significado de ‘atravesar, superar, triunfar’, entre otros. El *atravesar* es donde se encuentra implicada una connotación de salvación en este contexto. En el hinduismo se entiende la vida como un ciclo (*saṃsāra*) y puede haber una liberación de este (*mokṣa*). Lorenzen y Preciado (1996) describen *mokṣa* como “el fin supremo de la vida, el salto final de este tipo de existencia a una realidad eterna.” (p. 97). Es este salto el que se debe superar, esta división la que se debe atravesar. Como hombres, los reyes necesitan descendencia para asegurarse este paso y obtienen esta seguridad a través de Mādhavī. Por tanto, la salvación que ella les otorga a estos hombres, se las concede en el ámbito de la liberación, de *nivṛtti*. Ella les asegura la perpetuidad sin la necesidad de su permanencia física en el mundo, no solo con el nacimiento de una nueva generación, sino con la certeza de que esos descendientes van a ser devotos al deber (*dharma*). Por otra parte, la salvación que le otorga a Gālava es más la de un triunfo, de *pravṛtti*, pues lo libera de la deuda y así le permite continuar con su vida.

Esta princesa da a luz a cuatro hijos, de cuatro padres diferentes. Ella potencia cuatro linajes diferentes y extiende así el de su propio padre. Además, otorga prosperidad a Gālava en forma de salvación, al obtener, para él, los caballos solicitados por su maestro:

jāto dānapatiḥ putrastvayā śūrastathāparaḥ |

satyadharmarataścānyo yajvā cāpi tathāparaḥ ||

tad āgaccha varārohe tāritaste pitā sutaiḥ |

catvāraścaiva rājānastathāhaṃ ca sumādhyame ||

Has dado a luz a un hijo que será generoso, a otro que será guerrero, también a otro que se regocijará en verdad y deber, y a otro que adorará a los dioses. Entonces, vete. ¡Oh, la de amplias caderas! Has salvado a tu padre por medio de hijos, ¡oh, mujer hermosa!, y, de la misma manera, a cuatro reyes y a mí.

(*MBh.* 5.117.21-22)

Mādhavī le da prosperidad a su padre, incluso cuando ya este ha abandonado el mundo. Los hijos que ella procreó darán la energía ascética necesaria para que Yayāti pueda regresar al cielo luego de su falta. La abundancia que provoca la joven se refleja, también, en la variedad de su descendencia (reyes, guerreros, ascetas). Estos hijos, mediante sus distintas formas de vida, aportan valor a su linaje. En este sentido se le puede relacionar con Aditi quien es “la madre de los dioses” (*Rg Veda*, I.113.19), desde época védica, la deidad era relacionad también con la prosperidad y la fortuna. Sin embargo, esta faceta de madre no es lo único que la vincula con dicho modelo. Se ha mencionado que la mujer *śrī* es aquella portadora de prosperidad, principalmente en lo relativo a la descendencia, pero este paradigma va más allá. Brodbeck y Black (2007) comentan lo siguiente:

Śrī, quien en cierto modo se parece a la cortesana (*gaṇikā*) representada en el *Kāmasūtra*, elige al hombre que más le complace (esta es la diferencia entre la victoria y la derrota), y se presenta como una consorte temporal e inconstante, no como una progenitora.⁶² (p. 17)

La palabra *gaṇikā* proviene de la raíz \sqrt{gan} , que posee significados de ‘valorar, contar o pagar’. Comparte similitudes con la raíz etimológica de la palabra equivalente en latín: *meretrix* < *mereo*

⁶² Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “Śrī, who in some ways resembles the courtesan (*gaṇikā*) as depicted in the *Kāmasūtra*, chooses the man who pleases her most (this is the difference between victory and defeat), and features as a temporary and fickle consort, not as a childbearer.”.

(merecer, ganarse o cobrar). El término, por su connotación de valioso, se liga entonces a la idea de prosperidad que acompaña al modelo. Mediante un acercamiento directo al texto que estos autores mencionan, se logra una mejor apreciación de las características que la *ganikā* posee:

Una cortesana que se distingue en estas artes⁶³ y que tiene buen temperamento, belleza y buenas cualidades, gana el título de Cortesana de Lujo y un lugar en la asamblea pública.

El rey siempre la honra, y la gente virtuosa la alaba. Los hombres la buscan, se acercan a ella para tener sexo, y ella es un estándar por el que otras cortesanas deben esmerarse.⁶⁴

(*Kāmasūtra* 1.3.17-18)

Śrī (fecundidad) se asocia, también, a la cortesana de lujo, lo que aporta un valor adicional. La distinción en las bellas artes, la belleza y las cualidades le otorgan a la mujer asociada a este modelo una supremacía ejemplar frente a otras mujeres que aporta valor y, por tanto, prosperidad individual y social. Si bien Mādhavī cumple un rol de procreadora, es posible también observar

⁶³ “Las sesenta y cuatro bellas artes que deben estudiarse junto con el *Kāmasūtra* son: cantar; tocar instrumentos musicales; baile; pintura; cortar hojas en formas; hacer líneas en el suelo con polvo de arroz y flores; hacer arreglos florales; colorear los dientes, la ropa y las extremidades; hacer pisos enjovados; preparación de camas; hacer música en los bordes de vasos de agua; jugar deportes de agua; técnicas inusuales; hacer guirnaldas y ensartar collares; hacer diademas y cintas para la cabeza; confección de disfraces; hacer varios aretes; mezclar perfumes; ponerse joyas; hacer trucos de prestidigitación; practicar la hechicería; juego de manos; preparar diversas formas de verduras, sopas y otras cosas para comer; preparar vinos, jugos de frutas y otras cosas para beber; bordado; tejer; tocar el laúd y el tambor; contar chistes y adivinanzas; completar palabras; recitar palabras difíciles; leer en voz alta; puesta en escena de obras de teatro y diálogos; completar versos; hacer cosas de tela, madera y caña; maderaje; carpintería; arquitectura; la habilidad de probar oro y plata; metalurgia; conocimiento del color y forma de las joyas; habilidad para nutrir árboles; conocimiento de peleas de carneros, peleas de gallos y peleas de codornices; enseñar a hablar a loros y pájaros; habilidad para frotar, masajear y peinar; la capacidad de hablar en lengua de señas; comprender idiomas hechos para parecer extraños; conocimiento de los dialectos locales; habilidad para hacer carros de flores; conocimiento de presagios; alfabetos para usar en hacer diagramas mágicos; alfabetos para memorizar; recitación en grupo; improvisar poesía; diccionarios y tesauros; conocimiento del metro; trabajo literario; el arte de la personificación; el arte de usar la ropa para disfrazarse; formas especiales de apuestas; el juego de dados; juegos para niños; etiqueta; la ciencia de la estrategia; y el cultivo de habilidades atléticas.” (*Kāmasūtra* 1.3.15). Estas son las artes a las que hace referencia la cita y en las cuales una *ganikā* debería distinguirse.

⁶⁴ Traducción del inglés realizada por V. Garbanzo. La cita original corresponde a “A courtesan who distinguishes herself in these arts and who has a good nature, beauty, and good qualities, wins the title of Courtesan de Luxe and a place in the public assembly. The king always honours her, and virtuous people praise her. Men seek her, approach her for sex, and she is a standard for other courtesans to strive for.”.

en ella rasgos de consorte temporal. Al haber crecido como una princesa, se puede suponer que tuvo educación en artes diversas y su historia deja entrever que los reyes la encuentran muy deseable por su belleza y otras cualidades. El motivo por el cual desean procrear hijos con ella es precisamente este. Uno de los puntos más discutidos de la historia de esta mujer es el hecho de que tiene cuatro matrimonios para beneficio de Gālava y de los reyes:

etac chrutvā tu sā kanyā gālavaṃ vākyam abravīt |

mama datto varaḥ kaś cit kena cid brahmavādinā ||

*prasūtyante prasūtyante **kanya**iva tvam bhaviṣyasi |*

sa tvam dadasva māṃ rājñe pratigrhya hayottamān ||

nṛpebhyo hi caturbhyas te pūrṇāny aṣṭau śatāni vai |

bhaviṣyanti tathā putrā mama catvāra eva ca ||

kriyatāṃ mama saṃhāro gurvarthaṃ dvijasattama |

eṣā tāvan mama prajñā yathā vā manyase dvija ||

Escuchando esto, la doncella le dijo a Gālava: “Me fue dado un don por cierto sabio: tras cada parto seré nuevamente una **doncella**. Entrégame en matrimonio al rey y acepta los excelentes caballos, porque, con cuatro reyes, obtendrás los ochocientos. De esta manera, tendré cuatro hijos. Haz esto por tu maestro, acumúlalos mediante mí. ¡Oh, mejor de los brahmanes! Yo creo que esto es inteligente. ¡Oh, brahmán! ¿Qué piensas?”

(*MBh.* 5.114.10-13)

La necesidad de conseguir un precio específico para cumplir con el requisito solicitado al sabio, lleva a la princesa a proponer cuatro uniones del mismo tipo, con el fin de ayudar a Gālava. Ella se unirá en cada uno de los matrimonios y tendrá un hijo, con la promesa de regresar a la doncellerz después de cumplir con este fin. Los matrimonios son temporales, ella es un instrumento momentáneo para la procreación, pero solo porque ella así lo sugiere. Mādhavī interviene y se ofrece a vivir esta etapa del matrimonio en cuatro ocasiones; así ella logra obtener, a cambio, la cantidad de caballos requerida por Gālava. La brevedad de cada unión llega a su fin con la producción de un hijo, según lo pactado. El hecho de que el precio de novia se pague varias veces por una misma mujer, que va a no va a mantener los votos matrimoniales por el resto de su vida sino hasta cumplir con su parte del pacto, se puede asociar en cierta medida al estado de cortesana. Existen ecos de este modelo en otros momentos de la épica. Por ejemplo, en el libro doce se habla del deber en tiempos de crisis y de cómo la moral es relativa dependiendo de la situación. Se comenta también que los hombres deben asegurarse alianzas mientras les sean convenientes. Las uniones de esta mujer pueden ser vistas de esta forma: como alianzas a conveniencia por un periodo determinado en respuesta a la urgencia de Gālava.

En principio parece contradictorio considerar a Mādhavī como *gaṇikā* (cortesana) cuando en la cita anterior se le llama *kanyā* (doncella), pero estos opuestos son posibles en el devenir cíclico que implica *pravṛtti*. Ella es ambas cosas, en fases sucesivas porque el vivir en el mundo implica la participación en los ciclos. El don que se le ha otorgado a la princesa le permite hacer de esta etapa de su vida un ciclo que se repite con el fin de conseguir el precio que Gālava necesita pagar. Se observa la ruptura del ciclo en la búsqueda de *nivṛtti*, ella busca una vida de retiro en el bosque en lugar de un matrimonio definitivo.

En función del paradigma de *tāpasī*, es importante resaltar de forma particular en la historia de Mādhavī la elección de una vida de ascetismo. Si bien esta princesa se caracteriza como *śrī* (fecundidad) mientras cumple un rol en la sociedad. Finalmente ella va a elegir dedicar el resto de su vida al ascetismo, separándose de la postura social que mantenía con anterioridad. Esto se observa al visualizar la vida de Mādhavī por etapas. En el hinduismo, se conciben cuatro etapas en la vida: *brahmacharin* (estudiante), *gṛhastha* (hombre casado), *vanaprastha* (ermitaño) y *sanyāsin* (renunciante). Lorenzen y Preciado (1996) aclaran que “durante cada una de estas etapas el ario (no las mujeres ni los no-arios) tiene que cumplir ciertas obligaciones y tareas específicas.” (pp. 98-99). Un acercamiento a este subrelato permite distinguir el paso de Mādhavī por dos de estas etapas: la segunda (*gṛhastha*) y la tercera (*vanaprastha*).

Lorenzen y Preciado (1996) describen la segunda etapa como aquella en la que el hombre está casado y debe cumplir las labores propias del jefe del hogar, entre ellas, procrear como mínimo un hijo varón (p. 100); y la tercera, como aquella en la que el hombre se convierte en ermitaño y dedica su vida en el bosque a la meditación y el sacrificio, practicando austeridades y exponiéndose a condiciones terribles (pp. 100-101). En el caso de Mādhavī, se observa que la segunda etapa (*gṛhastha*) ocurre el momento de sus matrimonios. Con cada una de estas uniones surge un revivir de la segunda etapa, la cual se reinicia con la vuelta a la virginidad. Al poner en perspectiva, si el deber de esta mujer consiste en conseguir para Gālava los ochocientos caballos, ella entonces debe repetir este ciclo hasta que logre el objetivo. Una vez que logra liberar a Gālava, ella se libera del ciclo, y, al ofrecérsele otro matrimonio, prefiere retirarse al bosque, para entrar en la tercera etapa (*vanaprastha*):

nirdiśyamāneṣu tu sā vareṣu varavarṇinī |

varān utkrāmya sarvāṃstān vanaṃ vṛtavatī varam ||

La bella mujer debía escoger un esposo, pero, cuando fueron anunciados los pretendientes, ella escogió al **bosque** como esposo.

(*MBh.* 5.118.5)

La historia de Mādhavī está conformada por decisiones que ella elige y donde mantiene una participación activa. Aquí se resalta la repetición de la raíz $\sqrt{vṛt}$ con acepciones de ‘actuar, avanzar, vivir’, entre otras; todas estas con la idea de pasar de un estado a otro. Esta repetición enfatiza la importancia de la elección en la cual se espera que ella lleve a cabo un matrimonio *svayamvara*⁶⁵ (por elección propia). Si bien ya se encuentra en una posición socialmente privilegiada, cuando su padre la deja tomar la decisión, ella manifiesta su autonomía, no solo al elegir fuera de las opciones presentadas por su padre, sino que lo hace también cuando decide no volver a casarse y dedicarse a una vida de austeridades.

upavāsaiśca vividhair dīkṣābhir niyamaistathā |

ātmano laghutāṃ kṛtvā babhūva mṛgacāriṇī ||

Así, pasó diversas hambrunas, ritos y limitaciones. Se volvió similar a la luz de su alma, viviendo como una cierva.

(*MBh.* 5.118.7)

Este avance en las etapas muestra una separación de la caracterización de *śrī* (fecundidad). El enfoque de la vida de Mādhavī ya no es llevar la prosperidad a otros sino dedicarse a las

⁶⁵ Jamison (1996) comenta que en este tipo de matrimonio *svayamvara* “la chica elige a su propio esposo, pero solamente de un grupo preseleccionado por su padre” (pp. 246-247). Por este motivo es que se conoce como el matrimonio por elección, al tener ella la decisión final.

austeridades y apartarse de las expectativas sociales. En este sentido, se le llama *tapodhana* (la rica en austeridades, 5.119.21d) y *tāpasī* (la asceta, 5.119.23b). De hecho, es esta última denominación la que ha servido para dar nombre al paradigma. Ella vivirá entonces el resto de su vida en el bosque, alimentándose de este y practicando austeridades. Se deduce cómo, a través del ascetismo, ganará cierto poder que va a ser posible emplear en ayudar a su padre.

En el análisis de este personaje, no se encontraron características ni terminología asociadas a los paradigmas *devī* (diosa) ni “el divino andrógino”.

La “doncella vieja”

En cuanto a los paradigmas de *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad), no hay indicios que limiten a la mujer a la que el texto se refiere como “doncella vieja” a estos modelos. Esto en el sentido en el que esta doncella no se liga del todo a las nociones de matrimonio y maternidad, dado que su vida gira en torno a la renuncia de lo mundano. Sin embargo, se pueden encontrar algunos rasgos que, individualmente, sí remiten a ciertas características de estos paradigmas. En primera instancia, la “doncella vieja” demuestra tener características de *pativratā* (devoción) en su breve matrimonio, especialmente al mantenerse fiel a la promesa que le realiza a su esposo:

yas tvayā samayo vipra kṛto me tapatām vara |

tenoṣitāsmi bhadraṃ te svasti te 'stu vrajāmy aham ||

¡Oh, brahmán! ¡Oh, mejor de los ascetas! **Lo que acordé contigo, ya lo realicé.** ¡Oh, afortunado! Habiendo sido así, vive en prosperidad. **Yo seguiré adelante.**

(*MBh.* 9.51.19)

Esta mujer tiene, además, características de *śrī* (fecundidad) relacionadas con la prosperidad, tanto dirigida a su esposo, a quien le da la mitad de las austeridades que ha acumulado, como en lo relativo a la tierra, al bendecir la ermita. La historia se narra por la relación que tiene la doncella con la sacralidad del sitio de peregrinaje. El poder ascético de la mujer vuelve a esta ermita un lugar suma importancia, incluso generaciones después.

Al analizar a la “doncella vieja” en función del paradigma *tāpasī* (mujer asceta) se encuentra que lo más relevante es el hecho de que esta mujer vivió toda su vida en condición de doncella y practicando ascetismo. Esta práctica del ascetismo, según Lorenzen y Preciado (1996), implica

retirarse a un sitio apartado, en este caso en medio del bosque, y alimentarse de la naturaleza, dedicarse a la meditación y a ritos religiosos, abandonarse estéticamente y exponerse a situaciones extremas como condiciones ambientales o dolencias corporales (pp.100-101). Mientras que Preciado (1986), considera que “el ascetismo está primordialmente ligado al concepto de poder mágico” (p. 635). Este poder mágico se obtiene por medio de las austeridades realizadas y conecta al asceta con el universo.

mahatā tapasogreṇa kṛtvāśramam aninditā ||

upavāsaiḥ pūjayantī pitṛn devāṃśca sā purā |

tasyāstu tapasogreṇa mahān kālo 'tyagānnṛpa ||

La irreprochable consiguió, en la ermita, grandes y formidables austeridades. En ese tiempo, ella ayunó y honró a los antepasados y a los dioses. ¡Oh, rey! Mientras estaba inmersa en estas terribles austeridades, mucho tiempo pasó.

(MBh, 9.51.5-6)

sā nāśakad yadā gantum padāt padam api svayam |

cakāra gamane buddhiṃ paralokāya vai tadā ||

Cuando ya no tenía la fuerza para dar un paso por sí misma, entonces, resolvió partir hacia el otro mundo.

(MBh. 9.51.10)

La vida de esta mujer es una de contradicciones y esto se observa desde el nombre que se le asigna: *vrddhā-kumārī* o “doncella vieja”. En el contexto del *Mahābhārata*, donde las mujeres responden a un determinado deber social, no es usual que una mujer de edad avanzada sea doncella, ni que alguien que aún no ha pasado por el matrimonio, deje todo para dedicar su vida al ascetismo. El orden en el que la doncella atraviesa las etapas de su vida, es poco convencional. Ella pasa primero por la tercera (*vanaprastha*) y, luego, por la segunda (*gṛhastha*). La doncella, desde joven, se dedica a las austeridades y es solamente cuando decide abandonar el mundo que se ve obligada a retroceder hacia la etapa del matrimonio para poder seguir avanzando:

asaṃskṛtāyāḥ kanyāyāḥ kuto lokāstavānaghe ||

¡Oh intachable! ¿Cómo son alcanzados los mundos por una doncella?

(*MBh.* 9.51.11)

Resulta evidente que el matrimonio lo lleva a cabo simplemente para cumplir con el requisito que se le impone. El ascetismo es lo que realmente la define y le da el poder de las austeridades: con este logra conseguir un esposo, bendecir el *tīrtha* (lugar de peregrinación) y dejar esta vida. Su existencia va encaminada a la liberación desde un inicio, ella no busca ninguna atadura, y en su historia, aunque corta, se comenta que toda su vida fue de cara a tal fin.

Todas estas características se encasillan en la vida de asceta y la asocian a la categoría de *tāpasī*. Se podría aducir que las características propuestas incluyen la castidad, y si ella se casa, deja de ser casta. No obstante, para la doncella vieja el ascetismo fue su estilo de vida hasta el momento cuando le imponen el requisito de unión matrimonial. Después de la unión el su poder de *tapas* no disminuye en ella al no ser casta. Además, no disminuye la búsqueda de la liberación. En cuanto a las demás características del modelo, se sabe que ella vivió su vida en el bosque, practicando

ritos y austeridades; y el hecho de que cumplió con sus promesas implica que hablaba con la verdad.

En el análisis de este personaje, tampoco se encontraron características ni terminología asociadas a los paradigmas *devī* (diosa) ni “el divino andrógino”.

Tabla 6: Los paradigmas de feminidad en los subrelatos de Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”.

	Tapatī	Mādhavī	Doncella vieja
<i>Pativrātā</i> (devoción)	- Obediencia a la figura masculina -Fidelidad. -Sumisión	- Obediencia a la figura masculina	- Rol de esposa.
<i>Śrī</i> (fecundidad)	- Potencia el linaje - Da prosperidad a la tierra.	- Potencia cuatro linajes. -Asegura el reino. - Como cortesana: tiene uniones temporales.	- Otorga prosperidad al <i>tīrtha</i> . - Da la mitad de sus austeridades.
<i>Devī</i> (diosa)	No aplica.	No aplica.	No aplica.
<i>Tāpasī</i> (mujer asceta)	No aplica.	- Presenta una etapa de ascetismo. - Habla con la verdad. - Vive en el bosque. - Conserva la castidad. - Practica austeridades y ritos.	- Practica ascetismo durante toda su vida. - Habla con la verdad. - Vive en el bosque. - Practica austeridades y ritos.
“El divino andrógino”	No aplica.	No aplica.	No aplica.

Las mujeres analizadas aquí son complejas y multifacéticas, como se observa, no se reducen a un único paradigma. En la literatura, la presencia de estas categorizaciones es importante como guía para la lectura y comprensión de estas mujeres. También es relevante no dejar de lado la singularidad de cada mujer detrás de las características de un determinado paradigma. Para efectos

de la tipología lo ideal es seleccionar como principal el modelo en el cual cada personaje tiene la mayor cantidad de características relacionadas, tomando en cuenta el fin que buscan como individuos. Así lo que se evidencia con más énfasis en cada subrelato; Tapatī, desde *pravṛtti* se caracteriza principalmente como *pativratā* (devoción); Mādhavī, desde *pravṛtti*, como *śrī* (fecundidad), y, desde *nivṛtti*, como *tāpasī*; y la doncella vieja, desde *nivṛtti* se caracteriza como *tāpasī*.

De acuerdo con lo analizado, los paradigmas utilizados en el análisis no cumplieron con la totalidad de las características propuestas por Brodbeck y Black (2007). Con el objetivo de visualizar a las mujeres en su individualidad resultó necesario ajustar estas definiciones de la siguiente forma: la *pativratā* no es solamente una esposa devota, sino también en ocasiones una mujer decidida y elocuente. En el matrimonio apoya a su esposo fielmente y sigue su *dharma* (deber), mientras el marido cumple con el propio. La *śrī*, es aquella mujer que, desde una posición privilegiada, ya sea socialmente, por su belleza o por su intelecto, es portadora de fortuna y prosperidad, en sus diferentes formas, para sí y para todos aquellos que la rodean.

La *tāpasī* se propone como un paradigma en el cual la mujer decide, desde su conocimiento y su fuerza interior, practicar austeridades y dedicarse a la búsqueda de la liberación. Si bien algunas de las mujeres analizadas tienen características similares a otras mujeres que cumplen los roles socialmente aceptados, las mujeres del *Mahābhārata* tienen rasgos que las individualizan. Vemsani (2021) sugiere que la fuerza de estos personajes femeninos viene de la participación indirecta de una audiencia femenina en la composición que fue invisibilizada (p. 4). La fuerza y la presencia de estos personajes femeninos está en el texto, pero muchas veces se ha pasado por alto al intentar encasillarlas en modelos patriarcales que silencian o esconden facetas femeninas que no resulta conveniente mostrar.

Se discute ampliamente la distinción entre el feminismo occidental y el activismo por parte de mujeres en la India. Autoras como Chauduri (2004) han buscado comentar el trabajo realizado por las mujeres en la India adaptándose a condiciones diferentes a las de occidente. Por esta razón, este análisis propone estudiar el *Mahābhārata* desde el texto mismo, sin necesidad de incorporar teorías occidentales. A partir de un análisis profundo del texto desde el género gramatical y el deber religioso. Así es posible mostrar y destacar las diferentes facetas de las mujeres analizadas en el texto, que dan voz a una multitud de individualidades femeninas contenidas en las páginas de la épica y a menudo opacadas, no solo por héroes o divinidades masculinas, sino por la tradición patriarcal. Navarro Tejero (2012) comenta al respecto que “las escritoras actuales reconocen la diversidad no sólo de mujeres sino dentro de cada mujer, más que limitar las vidas de las mismas a un único ideal.” (p. 255).

Con el análisis de los paradigmas y la búsqueda de las características en cada una de las mujeres, no se pretende limitarlas o agotar las posibilidades de interpretación. Se muestra con preminencia como las mujeres de los relatos tienen algunas características compartidas por el rol social establecido, pero además poseen rasgos propios que las individualizan. Estudiar a las mujeres desde la literatura y la épica permite una mejor aproximación a épocas lejanas y brinda la posibilidad a las mujeres que han crecido con estas épicas de interpretar de forma diferente los modelos tradicionales desde una óptica alternativa.

Capítulo V

Conclusiones

En esta última sección, se retoman los distintos contenidos del presente trabajo de investigación, con el propósito de mostrar los principales resultados encontrados en relación con el tema de la valoración de los paradigmas de feminidad en el *Mahābhārata*, a partir de las mujeres presentes en los subrelatos: *Yayāti-upākhyāna*, *Vyusitāsva-upākhyāna*, *Tapatī-upākhyāna*, *Vasiṣṭha-upākhyāna*, *Sukanyā-upākhyāna*, *Sāvitrī-upākhyāna*, *Ambā-upākhyāna*, *Vṛddha-kumārī-upākhyāna*, *Gālava-carita*, y *Janaka-sulabhā-saṃvāda*; según el abordaje desde las perspectivas teóricas sobre *upākhyānas* (subrelatos), *liṅga* (sexo/género), *dharma* (religiosidad) y los paradigmas de feminidad de *pativrata* (devoción) y *śrī* (fecundidad). Para ello, se sigue el mismo orden de presentación que se ha empleado para la división en capítulos: se inicia con el aporte general del seminario de graduación, se sigue con el análisis de los textos en tanto subrelatos, se repasa la caracterización y la participación de las mujeres según las teorías de *liṅga* (sexo/género) y *dharma* (deber), y, finalmente, se sintetiza cómo todo lo anterior se aplica a la formulación de los paradigmas de feminidad para las mujeres de los subrelatos.

De acuerdo con lo planeado desde la justificación de la tesis, con esta investigación se ha logrado un aporte a los estudios en literatura sánscrita en español, específicamente, de la épica sánscrita. Esto en la medida en que la memoria del presente seminario brinda una nueva herramienta para el estudio del *Mahābhārata*, de la cual se podría partir para realizar nuevas investigaciones en el ámbito.

Por otra parte, se ha logrado un aporte al campo de estudios del *Mahābhārata*, al ampliar el análisis de once de las mujeres que tienen papeles protagónicos en los subrelatos de la épica: Devayānī,

Śarmiṣṭhā, Bhadrā, Tapatī, Āngirasī, Sukanyā, Sāvitrī, Ambā, la “doncella vieja”, Mādhavī y Sulabhā. La originalidad de la presente propuesta ha radicado en fomentar el estudio de la épica desde la intersección entre las temáticas de los subrelatos y de las mujeres. Este aporte potencia, además, líneas de investigación que es posible continuar.

La revisión de la bibliografía especializada ha evidenciado la dificultad, que sigue existiendo, en cuanto a si aceptar o no la obra como una unidad narrativa. En adición, se ha identificado una tendencia, en los estudios más recientes sobre el *Mahābhārata*, a resaltar la pluralidad de voces y las voces silenciadas en el texto, pero mayoritariamente desde versiones locales, orales o folclóricas de la tradición épica. Por el contrario, esta investigación enfatiza la pluralidad existente ya en la propia épica sánscrita y lo subalterno que representan las mujeres de la obra.

Los subrelatos del *Mahābhārata* como temática de investigación fueron, durante muchos años, descartados como simples interpolaciones. Esta situación cambió con la perspectiva de un texto unitario, desde la cual se dio un valioso impulso al estudio de los subrelatos. En este contexto, la presente investigación logró articular una nueva perspectiva, la cual no se limita solo al abordaje desde los subrelatos, sino que lo combina con el estudio de las mujeres.

El análisis de las mujeres en esta épica, incluso en los estudios más recientes, tiende a centrar el foco en mujeres con mucho protagonismo, es decir, en aquellas que son mencionadas más a menudo y generalmente dentro del relato principal, como Draupadī, Gāndhārī o Kuntī. El enfoque conjunto de subrelatos y mujeres ha permitido complementar tales trabajos mediante el análisis de otras mujeres con una participación menor, pero igual de significativa.

En la bibliografía consultada, se encontró que la mayoría de los estudios han centrado su atención en cuatro de las once mujeres abordadas en el presente trabajo de investigación: Sāvitrī, Ambā,

Mādhavī y Sulabhā. Las otras siete mujeres, a saber, Devayānī, Sarmisthā, Bhadrā, Tapatī, Āṅgirasī, Sukanyā, y la “doncella vieja” hasta el momento, no habían sido objeto de un estudio similar. De este modo, la investigación ha logrado visibilizar a estas mujeres dentro de la épica y dentro los estudios sobre la épica.

La teoría elegida para realizar el análisis, la cual fue el resultado de la combinación de varias propuestas, ha resultado pertinente, especialmente en tanto todos los modelos teóricos parten de la terminología en lengua original. Así, el principio teórico de *liṅga* (sexo/género), a través de la búsqueda de términos sánscritos para los géneros masculino, femenino y neutro, resultó en la comprensión de que no siempre están presentes los tres géneros en el texto literario y tampoco el dominio es siempre androcéntrico. En las historias de aquellas mujeres que se dedican a la existencia terrena en función de alguna figura masculina, tiende a haber un contraste entre lo femenino y lo masculino, donde el último suele contar con más poder. En los subrelatos en los que hay un desprendimiento del rol social esperado para las mujeres, el lenguaje tiende a alejarlas de lo masculino. Ultimadamente, sí hay un énfasis en *strīliṅga* (género femenino), el cual se aprecia, principalmente, en los nombres propios y en los epítetos, así como en todas aquellas palabras que pueden traducirse como *mujer*.

La noción teórica de *dharma* (deber) fue de utilidad en este trabajo, en tanto abrió la posibilidad de formular paradigmas basados en el tipo de *dharma* (deber) al cual se apega cada una de las mujeres. Así, se encontró que las mujeres que se mueven dentro de las coordenadas del *pravṛtti dharma* buscan la obtención de méritos para beneficiarse en los ciclos de reencarnación, sobre todo mediante el cumplimiento de un rol social dado o mediante el apego a alguna figura masculina. A su vez, las mujeres que se adhieren al *nivṛtti dharma* son mujeres extraordinarias, cuya meta es la propia realización espiritual y el desprendimiento de la vida mundana y, por tanto,

del orden social, es decir, del androcentrismo cultural. Esto lo consiguen principalmente a través de *karma* (acción) y *jñāna* (meditación), al igual que por medio de una ética centrada en la disciplina.

En atención a la hipótesis inicial, sobre la posibilidad de analizar a las mujeres desde sí mismas y no desde la relación que tienen con figuras masculinas, este trabajo ha comprobado satisfactoriamente esta posibilidad, no solo mediante la formulación de nuevos paradigmas, sino también mediante el reconocimiento de las singularidades de cada mujer, aun cuando sus características y modo de vida las remiten a los paradigmas tradicionales de *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad). Los paradigmas de *devī* (diosa) y *tāpasī* (mujer asceta) plantean el desapego de la mujer: uno, a través de la ira y el alejamiento de los otros a causa del miedo; el otro, por medio de la búsqueda religiosa de la liberación. El paradigma de “el divino andrógino”, por último, explora una relación de complementariedad entre lo masculino y lo femenino, en lugar de una jerarquía donde lo femenino es inferior. Es decir, la hipótesis sí se cumple porque se logra un análisis que parte de las historias de estas mujeres y rescata sus voces y sus individualidades.

De acuerdo con **primer objetivo específico** (Contextualizar, desde el enfoque de los *upākhyānas* (subrelatos), a las mujeres seleccionadas: Devayānī, Śarmiṣṭhā, Bhadrā, Tapatī, Āṅgirasī, Sukanyā, Sāvitrī, Ambā, “la doncella vieja”, Mādhavī y Sulabhā, en los distintos niveles narrativos del *Mahābhārata*, para definir su ámbito de participación.) y lo desarrollado en el **segundo capítulo**, la contextualización de los subrelatos se realizó a partir del texto literario al que pertenecen. Para esto, se siguió la perspectiva sintética de análisis del *Mahābhārata*, la cual concibe el texto como una unidad, en la que los subrelatos son una parte relevante. Este método de contextualización evitó los complejos debates históricos en torno a la datación de la épica sánscrita y, en su lugar, centró plenamente la atención en el análisis filológico y hermenéutico de

la información que la épica ofrece sobre el mundo en el cual se desarrolla. Se tomaron en cuenta tres aspectos al contextualizar de esta forma. En primer lugar, fue necesario determinar en qué libro de la épica se relataban, para entender su función; en segundo lugar, se revisó qué sucedía, a nivel del relato principal, justo antes y después de cada subrelato; y, por último, se consideró qué otros subrelatos, a lo largo del *Mahābhārata*, trataban temas parecidos.

Tras esta contextualización, se determinó que algunos libros del *Mahābhārata* son más propensos a presentar subrelatos en general y subrelatos de mujeres en particular. Esto se explica porque dichos libros sirven para dar continuidad a la trama narrativa de maneras diversas y según cada caso. El primer libro del *Mahābhārata* destaca por su carácter dialógico y genealógico y, de manera similar, trata, en sus subrelatos, cuestiones de la recitación y del linaje que son relevantes para entender cómo los Pāṇḍavas y los Kauravas entraron en conflicto. El tercer libro del *Mahābhārata* sigue a los Pāṇḍavas en su exilio y, en consecuencia, los subrelatos que introduce aparecen tanto en forma actividades para pasar el tiempo como a modo de enseñanzas para que los príncipes desterrados aprendan de sus errores y regresen más sabios que antes. El quinto libro de la épica presenta las embajadas y, en este contexto, los subrelatos cumplen la función de narraciones ejemplares a manera de contraejemplo, a fin de recordar los errores del pasado y evitar cometerlos de nuevo. Finalmente, en el doceavo libro de la épica, Bhīṣma se encuentra en su lecho de muerte y toma ese tiempo para narrarle a Yudhiṣṭhira varios relatos, que le explican los usos y costumbres de los gobernantes.

Para las mujeres en estudio en la presente memoria, se encontró que el *upākhyāna* (subrelato) de Tapatī se narra en el primer libro, cuando los Pāṇḍavas van camino a Pañcāla, donde conocerán a la mujer que se casará con ellos, y Arjuna derrota a un *gandharva* (músico celestial) llamado Citraratha. El subrelato correspondiente a Mādhavī se encuentra en el quinto libro, como parte de

la embajada de Kṛṣṇa ante Duryodhana, la cual no resulta eficiente para detener el inicio de la guerra. Por último, la historia protagonizada por la “doncella vieja” aparece en el libro noveno. En este libro, no se espera la aparición de subrelatos, ya que se está desarrollando la guerra; sin embargo, se aprovecha para introducir esta breve narración en el nivel narrativo externo, como un recurso para resaltar la sacralidad de los lugares mencionados.

En cuanto al argumento, dos de los subrelatos, el de Mādhavī y el de la “doncella vieja”, comparten similitudes, dado que ambos tratan de mujeres que deciden dedicar su vida al ascetismo, pero deben, en algún punto de su vida, cumplir con una responsabilidad social: para Mādhavī, el momento es su juventud; para la “doncella vieja”, su vejez. En contraste, Tapatī opta por casarse en el momento oportuno y, así, logra cumplir con sus roles como esposa y reina.

Parte integral de la estructura de la épica son los distintos niveles narrativos en los que se va presentando la historia. En los relatos abordados para la presente investigación, hay una tendencia a la uniformidad en el nivel externo, con el sabio Vaiśampāyana como narrador y el rey Janamejaya como destinatario principal. De los diez relatos estudiados en el seminario de graduación, solamente dos se presentan únicamente desde el plano narrativo externo: el *Yayāti-upākhyāna*⁶⁶ y el *Vṛddhā-kumārī-upākhyāna*, es decir, el protagonizado por la “doncella vieja”. Esto sugiere que los subrelatos van más allá de ser herramientas didácticas utilizadas por los personajes internos; se vuelven parte de la estructura del texto.

Con respecto al nivel narrativo interno, uno de los rasgos más llamativos es que las narraciones son realizadas, salvo algunas excepciones, por sabios. Los sabios o *ṛṣis* son, en el contexto de la épica sánscrita, aquellos que tienen un conocimiento superior del mundo y, así, encaminan la

⁶⁶ El *Yayāti-upākhyāna* se analiza y desarrolla en el presente trabajo de investigación en la memoria correspondiente a la autora Y. Solano.

historia y a los personajes, al tiempo que aportan cierta autoridad al mensaje que transmiten. Lo mismo ocurre con el sabio Vaiśampāyana en el nivel externo. Por otra parte, se notó que todos los narradores son personajes masculinos, con la sola excepción de Kuntī, quien narra el *Vyuṣitāṣva-upākhyāna*.

En lo relativo a las formas verbales que se emplean para introducir los subrelatos, se ha observado que hay mayor énfasis en los verbos de dicción que en los de audición, es decir, que el énfasis recae, según el propio texto, en los narradores, que son quienes tienen la tarea de transmitir la épica. Sin embargo, los verbos de audición cumplen la función externa de hacer un llamado al público, fuera del texto literario, a fin de que siga la historia con atención, porque, según se menciona varias veces en el texto, tanto narrar el *Mahābhārata* como escucharlo atentamente suponen un viaje interno hacia la mejora personal. Cabe destacar que la escucha desempeña, también, un papel relevante en el subrelato correspondiente a Mādhavī, puesto que la guerra que le sigue a las embajadas va a ser presentada como una consecuencia de no haber aprendido de lo escuchado.

En cuanto a las formas nominales que el texto utiliza para referirse a los subrelatos, en general, *kathā* (historia) es una de las más recurrentes como sinónimo de *upākhyāna* (subrelato). A su vez, estas formas nominales han permitido corroborar una de las premisas iniciales del seminario: los *caritas* (gestas) también son subrelatos. No solo el *Gālava-carita* se vale del término *ākhyāna* (relato), que comparte raíz y significado con la palabra *upākhyāna* (subrelato), sino que el *Vṛddhā-kumārī-upākhyāna* se refiere a sí mismo como un *carita* (gesta). Esto permite concluir que ambos términos, *upākhyāna* (subrelato) y *kathā* (historia), pueden designar subrelatos.

En relación al **segundo objetivo específico** (Examinar, según los conceptos de *liṅga* (sexo/género) y *dharma* (religiosidad), la participación de las mujeres en los subrelatos: Devayānī, Śarmiṣṭhā, Bhadrā, Tapatī, Āngirasī, Sukanyā, Sāvitrī, Ambā, “la doncella vieja”, Mādhavī y Sulabhā, con el fin de evaluar su caracterización.) y lo desarrollado en el **tercer capítulo**, la caracterización de las mujeres desde los principios teóricos de *liṅga* (sexo/género) otorgó al presente trabajo una visión más clara de cómo es presentado lo femenino en el texto. Los epítetos y las descripciones de las mujeres tienden a rescatar más lo físico que lo actitudinal. De las características físicas, lo más relevante son las caderas y los muslos, usualmente ligados con la fertilidad, al igual que las facciones del rostro, con énfasis en la grandeza de la sonrisa y en la profundidad de la mirada como elementos deseables. También, es recurrente la comparación del cuerpo con el loto, que representa la pureza. Con todo, esta visión tiende a caer en la objetivación de la mujer, en la medida en que su belleza, ante la mirada masculina, es lo que le confiere valor. En lo referente a esta memoria de graduación, la excepción sería la “doncella vieja”, ya que, al ser de edad más avanzada, lo físico se menciona poco. En adición, los adjetivos que califican a las mujeres tienden a ser positivos.

En lo concerniente al parentesco, las tres mujeres aquí estudiadas presentan este tipo de epítetos. En Tapatī, se resalta la relación con la deidad solar y, en Mādhavī, el tema de la familia. No obstante, en el relato de la “doncella vieja”, el hecho de que se le llame *hija* de alguien, cuando se trata de una mujer adulta, parece ser una forma de silenciarla. Pese a que la historia es sobre ella y sobre cómo el poder de sus austeridades volvió sagrado un lugar que era común, ella no recibe un nombre propio, como sí lo reciben su padre y el hombre con el que se casa por un día. Al nombrarla hija de alguien más cuando es ella, con sus decisiones y su determinación ascética, la que consigue el poder para bendecir la tierra, se minimiza su papel. Lo mismo sucede con la obligación de

casarse y someterse a una figura masculina hacia el final de la vida, cuando esto nunca antes había sido una necesidad o un interés para ella.

El *dharma* (deber) funcionó, en este seminario, como una herramienta eficiente para analizar a las mujeres, sus acciones y sus palabras, desde la búsqueda de un fin determinado por ellas mismas. En cuanto a los discursos, en general, se observó que las mujeres que protagonizan subrelatos de poca extensión tienen un grado de participación relativamente alto. Las tres mujeres analizadas en la presente memoria tienen diferentes grados de participación. Si se toma en cuenta la extensión de cada relato, el énfasis en la participación, de forma descendente, corresponde a la “doncella vieja”, Tapaī y, por último, Mādhavī, quien, pese a la gran extensión de su subrelato, habla muy poco.

En el caso de Mādhavī, la crítica ha señalado cómo ella es usada como instrumento y cómo se le intenta minimizar como mujer: desde el hecho de su protagonismo opacado por el de dos figuras masculinas, a pesar de ser ella la que resuelve los errores de estos hombres, hasta lo que se ha percibido como su prostitución, al tener que unirse a varios hombres en beneficio de alguien más. Sin embargo, las decisiones que ella toma para sí son claras y la encaminan a una liberación de lo masculino. Además, los dos discursos que pronuncia, aunque breves, llevan a la solución de los problemas de Gālava y de Yayāti. Por lo tanto, se ha determinado que, en los subrelatos de Tapaī y de la “doncella vieja”, hay un énfasis en la voz de la mujer, mientras que, en el de Mādhavī, hay un intento por ignorarla.

El término *dharma* (deber) es, sin duda, uno de los ejes temáticos del *Mahābhārata* y esto se ve reflejado en el hecho de que ocho de los diez subrelatos analizados en el seminario mencionan la

palabra; los únicos dos que no la incluyen son los protagonizados por Sukanyā⁶⁷ y la “doncella vieja”. En los subrelatos de Tapatī y Mādhavī, el término *dharma* (deber) aparece como una característica deseable tanto en hombres como en mujeres. En cuanto al deber particular de cada mujer, este se ve determinado por las situaciones en las que ellas se encuentran y por las acciones que toman en cada caso. Tras el análisis, se ha reforzado la idea de que todas las mujeres del *Mahābhārata* se apegan al *dharma* (deber) lo que varía de mujer a mujer es el tipo de *dharma* (deber) que siguen.

Las concepciones de *pravṛtti* y *nivṛtti* brindan a las mujeres dos posibles caminos para desenvolverse. El primero remite a la búsqueda de objetivos propios de la vida mundana, mientras que el segundo persigue la liberación del ciclo de las reencarnaciones. Los caminos elegidos por Tapatī y la “doncella vieja” quedan claros desde el inicio: Tapatī elige el matrimonio y el rol de reina, mientras que la “doncella vieja” dedica toda su vida de ascetismo, dedicada al alejamiento de lo material y al perfeccionamiento espiritual. El caso de Mādhavī sobresale por el hecho de que su vida se divide en dos etapas, una de apego a lo mundano, para cumplir con el rol social que se le impone y otra de liberación y desapego, al buscar una vida de retiro en el bosque. En cada etapa, Mādhavī actúa de acuerdo con un *dharma* (deber) diferente: *pravṛtti* en la primera y *nivṛtti* en la segunda. No obstante, es la segunda, la del ascetismo, la que ella elige para sí, sin presión externa, y es, por tanto, la que termina siendo más relevante para su caracterización.

Finalmente, en relación con el **tercer objetivo específico** (Comparar, con base en los paradigmas de feminidad de *pativrata* (devoción) y *śrī* (fecundidad), la participación y la caracterización de las mujeres en los subrelatos: Devayānī, Śarmiṣṭhā, Bhadrā, Tapatī, Āṅgirasī, Sukanyā, Sāvitrī,

⁶⁷ El subrelato correspondiente a este personaje se analiza y desarrolla en el presente trabajo de investigación en la memoria correspondiente a la autora Y. Solano.

Ambā, “la doncella vieja”, Mādhavī y Sulabhā, con la intención de matizar su tipología y valorar la formulación de otros paradigmas.) y lo desarrollado en el **cuarto capítulo**, se ha alcanzado una de las conclusiones más relevantes de todo el trabajo: los dos paradigmas existentes, *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad), que caracterizan a las mujeres, respectivamente, como esposas o como madres, resultan insuficientes para la categorización de muchas mujeres en el *Mahābhārata*, al limitar su valor a su relación con alguna figura masculina e ignorar su individualidad. Más allá de este androcentrismo cultural, el modelo de dos paradigmas tampoco toma en cuenta otras realidades de mujeres dentro del texto épico que tienden a alejarse de la interacción en sociedad.

A partir tanto de la noción teórica de *dharma* (deber), en sus vertientes de *pravṛtti* y *nivṛtti*, como de otra bibliografía especializada, el presente seminario ha logrado la formulación de tres nuevos paradigmas: *Devī* (diosa), *tāpasī* (mujer asceta) y “el divino andrógino”.

Devī (diosa), al igual que *pativratā* (devoción) y *śrī* (fecundidad), opera dentro del *pravṛtti dharma*, es decir, de la existencia mundana. Frente a los rasgos positivos de matrimonio y maternidad, asociados, respectivamente, con la devoción y con la fecundidad, este paradigma de *Devī* (diosa) rescata la parte negativa (al menos desde la perspectiva androcéntrica) de lo femenino en la India: la faceta terrorífica, en la cual la mujer, vista desde el miedo que provoca, se aleja de los roles tradicionales que confinan su existencia al hogar. *Tāpasī* (mujer asceta), a diferencia de los paradigmas ligados a la devoción, la fecundidad y la diosa, contempla otro tipo de *dharma*, el *nivṛtti*, que se caracteriza por el desapego de lo mundano y de los roles sociales, al centrarse en la disciplina del ascetismo y de la renuncia. Por último, el “divino andrógino” retoma otra realidad humana, bastante relevante en el contexto del *Mahābhārata*: no todo en el mundo se limita a pares de opuestos y existen, tanto en cuestiones de género como de deber, las terceras opciones: el género

neutro, que combina masculino y femenino, o el *dharma* (deber) en sentido cósmico, que une *pravṛtti* y *nivṛtti*

Las relaciones entre estos cinco paradigmas se pueden simplificar en contraposiciones graduales. Así, en un primer nivel, se encontraría, de un lado, *pativrātā* (devoción) y, del otro, *śrī* (fecundidad). En un segundo nivel, los dos anteriores se contraponen a *Devī* (diosa), el lado terrorífico de la existencia mundana. Posteriormente, estarían, de un lado, los tres anteriores en representación de *pravṛtti dharma* y, del otro, *tāpasī* (mujer asceta) como concreción del *nivṛtti dharma*. Finalmente, todos los anteriores como ideas y características definidas, se contraponen al “divino andrógino”, en tanto manifestación de la ambigüedad esencial de la existencia.

Al centrar la atención en las tres mujeres en estudio en esta memoria de graduación, se determinó, en primera instancia, que los paradigmas de *Devī* (diosa) y el “divino andrógino” no aplican. De los demás paradigmas, cabe destacar que las tres mujeres, a saber, Tapatī, Mādhavī y la “doncella vieja”, tienen características tanto de *pativrātā* (devoción) como de *śrī* (fecundidad). Además, Mādhavī y la “doncella vieja” suman elementos característicos del paradigma *tāpasī* (mujer asceta).

Tapatī se mueve exclusivamente en el *pravṛtti dharma* y tiene características de *pativrātā* (devoción), sobre todo en cuanto a la obediencia y la fidelidad para con la figura masculina, tanto su padre como su esposo; sin embargo, también posee rasgos de *śrī* (fecundidad), relacionados con la preservación del linaje y con su función de prosperidad en la tierra. Ultimadamente, Tapatī se categoriza como *pativrātā*, ya que el foco de su relato está en su deseo por esta unión y su sumisión ante las decisiones de la figura masculina.

La vida de Mādhavī va y viene entre *pravṛtti dharma* y *nivṛtti dharma*. En su etapa de apego al mundo, muestra características de *pativratā* (devoción) en la forma de fidelidad, tanto hacia sus esposos, al casarse todas las veces siendo una doncella, como hacia Gālava, al cumplir con los cuatro pactos para su beneficio. No obstante, en esta etapa, sobresale más su caracterización como *śrī* (fecundidad), al propiciar cuatro linajes diferentes y llevar prosperidad en forma de salvación a seis hombres diferentes. Ella no se casa con el fin de practicar la devoción hacia sus esposos el resto de su vida, sino que solo les lleva prosperidad temporal y, por tanto, en el plano del *pravṛtti dharma*, se categoriza como *śrī*. Por otra parte, al pasar a la etapa de búsqueda de la liberación, Mādhavī vive retirada en el bosque, practicando ascetismo, austeridades y ritos, conserva su castidad y habla con la verdad; todo esto por decisión propia y con una determinación marcada por su poder interno. Estas características corresponden al paradigma de *tāpasī* (mujer asceta), por lo que, en el plano de *nivṛtti dharma*, se le puede considerar como una representante de este modelo.

La “doncella vieja” se caracteriza por una vida entera dedicada al ascetismo, es decir, guiada por el *nivṛtti dharma*. Además, vivió retirada en el bosque, habló con la verdad, y practicó ritos y austeridades. Las características propias del paradigma de *pativratā* (devoción) se limitan a su breve paso por el rito del matrimonio, mientras que aquellas relativas al modelo de *śrī* (fecundidad) se vinculan con la prosperidad que otorgó a su esposo y a la tierra, gracias a su poder ascético. En este sentido, la “doncella vieja” se mueve, al igual que Mādhavī, entre *pravṛtti dharma* y *nivṛtti dharma*. La diferencia estriba en que su regreso a la etapa del matrimonio es temporal y se realiza solo para lograr el objetivo de la liberación. Por tanto, esta mujer se clasifica como *tāpasī* (mujer asceta).

En conclusión, el abordaje del *Mahābhārata* desde sí mismo permitió un estudio apropiado del texto y reveló una multitud de singularidades femeninas que resuenan a lo largo de toda la épica.

El acercamiento desde la formulación de paradigmas de feminidad fomentó el reconocimiento de las distintas realidades de mujeres de gran intelecto, poder de decisión, fuerza interior y capacidad de igualar, en hazañas, a algunos héroes masculinos de la épica. El seminario de graduación amplifica, así, las voces de once mujeres del *Mahābhārata*, desde sus situaciones individuales y en cumplimiento con sus deberes, y pretende brindar un mejor entendimiento de lo femenino en la literatura sánscrita y fomentar otras investigaciones en este campo.

Conviene también mencionar, en cuanto a limitaciones, que este seminario no ha abordado la totalidad de las mujeres que tienen protagonismo en los *upākhyānas* del *Mahābhārata*. Por ejemplo, quedan por analizar Śakuntalā y la “esposa devota”. Además, la ampliación del concepto de subrelato al incluir un *carita* y un *saṃvāda*, potencialmente amplía la lista de personajes que pueden ser analizados en una forma similar a la propuesta en este trabajo. Así, futuras investigaciones podrían aplicar o ampliar la tipología, aquí propuesta, de paradigmas de feminidad. O bien, servirse de las propuestas realizadas para ampliar el material relacionado a las mujeres en estudio.

Bibliografía

- Adluri, V. (Ed). (2013). *Ways and reason for thinking about the Mahābhārata as a whole*. Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Adluri, V. (2016). The divine androgyne: Crossing gender and breaking hegemonies in the Ambā-Upākhyāna of the Mahābhārata. In V. Adluri y J. Bagchee (Eds.), *Argument and design the unity of the Mahabharata*. (pp.275-319). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004311404>
- Adluri, V., y Bagchee, J. (2014). *The nay science: A history of German indology*. Oxford University Press.
- Adluri, V., y Bagchee, J. (Eds). (2016). *Argument and design: The unity of the Mahābhārata*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004311404>
- Adluri, V., y Bagchee, J. (2018). *Philology and criticism: A guide to Mahābhārata textual criticism*. Anthem Press.
- Argüello Scriba, S. (2012). Draupadi y Kunti: Dos modelos femeninos en la historia de las mujeres en el Mahābhārata. *Garoza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 12, 1-32.
- Argüello Scriba, S. (2015) Damayantī, de víctima a heroína o Una prueba de fidelidad. *Kāñina*, 39(1), 67-82.
- Badrinath, Ch. (2008). *The women of the Mahābhārata. The question of truth*. Orient Blackswan.
- Bhattacharya, S, y Roy, A. (2018) A sociological study of women's 'expected virtues' and sufferings with reference to Mahābhārata. *Colloquium: A Journal of the Arts Department*, 5, 21-25.
- Black, B. (2021). *In dialogue with the Mahābhārata*. Routledge.

- Brodbeck, S. (2013a). The story of Sāvitrī in the *Mahābhārata*: A lineal interpretation. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 23, 527-549.
- Brodbeck, S. (2013b). Some textological observations on the analytic and synthetic modes. In V. Adluri (Ed.), *Ways and reasons for thinking about the Mahābhārata as a whole* (pp. 135-154). Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Brodbeck, S. (2016a). *The Mahābhārata patriline. Gender, culture and the royal hereditary*. Routledge.
- Brodbeck, S. (2016b). Upākhyānas and the Harivaṃsa. In V. Adluri y J. Bagchee (Eds.), *Argument and design the unity of the Mahābhārata*. (pp. 388- 427). Brill.
- Brodbeck, S., y Black, B. (Eds.). (2007). *Gender and narrative in the Mahābhārata*. Routledge.
- Calderón, J. (2008). *Breve historia del hinduismo. De los vedas al siglo XXI*. Biblioteca Nueva.
- Cárcamo, H. (2005). Hermenéutica y análisis cualitativo. *Cinta moebio*, 23, 204-216.
- Chaudhuri, M. (Ed.). (2004). *Feminism in India*. Zed Books Ltd.
- Dallapiccola, A. (2014). *Dictionary of Hindu Lore and Legend*. Thames & Hudson.
- Debroy, B. (Trad.) (2015) *The Mahābhārata. 10 Vol*. Penguin.
- Dejenne, N. (2016). The status of upākhyānas in Madeleine Biardeau's reflections on the Mahābhārata. In V. Adluri y J. Bagchee (Eds.), *Argument and design the unity of the Mahābhārata*. (pp. 359- 377). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004311404>
- Dhand, A. (2008). *Woman as fire, woman as sage: Sexual ideology in the Mahābhārata*. SUNY Press.
- Earl, J. (2011). *Beginning the Mahābhārata*. South Asian Studies Association Books.

- Goldman, R. (2016). On the upatva of upākhyānas: Is the uttarakāṇḍa of the Rāmāyaṇa an upākhyāna of the Mahābhārata? In V. Adluri y J. Bagchee (Eds.), *Argument and design the unity of the Mahābhārata*, (pp.69-82). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004311404>
- Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages (GRETIL). (2020). *Mahābhārata*. Creative Commons.
- Hawley, N. S., y Pillai, S. S. (Eds.). (2021). *Many Mahābhāratas*. State University of New York Press.
- Hegarty, J. (2009). On Platial Imagination in the Sanskrit Mahābhārata. *International Journal of Hindu Studies*, 13(2), 163–187.
- Hiltebeitel, A. (2001). *Rethinking the Mahābhārata: A reader's guide to the education of the dharma king*. University of Chicago Press.
- Hiltebeitel, A. (2011). Not without subtales: Telling laws and truths in the Sanskrit epics. In V. Adluri y J. Bagchee (Eds.), *Reading the fifth veda: Studies on the Mahābhārata: Essays by Alf Hiltebeitel*, Volume 1 (p. 148). Brill.
- Howard, V. (2020a). Narrative of Ambā in the *Mahābhārata*: Female body, gender, and the namesake of the divine feminine. In V. Howard. (Ed.). *The Bloomsbury research handbook of Indian philosophy and gender*. Bloomsbury.
- Howard, V. (Ed.) (2020b). *The Bloomsbury research handbook of Indian philosophy and gender*. Bloomsbury.
- Jamison, S. (1996). *Sacrificed wife/sacrificer's wife. Woman, ritual and hospitality in ancient India*. Oxford.
- Kang, M. (2015). The making of woomanhood in early India: Pativrata in the Mahabharata and Ramayana. *Journal of Social Sciences* (7), 206-212.

- Labate, H. (Trad.). (2010/2021). *Vedavyasa: Mahabharata 12 tomos*. Editorial Hastinapura.
- Lorenzen, D. y Preciado, B. (1996). *Atadura y liberación. Las religiones de la India*. El Colegio de México.
- McGrath, K. (2009). *Strī: Women in epic Mahābhārata*. Ilex Foundation.
- Mittal, S. y Thursby, G. (Ed.) (2004). *The hindu world*. Routledge.
- Monier-Williams, M. (1899). *A Sanskrit-English dictionary, etymologically and philologically arranged with special reference to cognate Indo-European languages: Revised by E. Leuman, C. Cappeller et al.* Oxford University Press.
- Morales Harley, R. (2011) El discurso sobre el *dharma* hindú en el *Mahābhārata*: el caso de Sāvitrī. Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la épica.
- Morales Harley, R. (2012) Orfeo y Sāvitrī: Versiones de un protomito Indoeuropeo en la tradición clásica. *Kāñina*, XXXVI, (2), 29-50.
- Morales Harley, R. (2019a). Ambā's speech to Bhīṣma (MBh 1.96.48-49). In R. Goldman and J. Hegarty, (eds.) *Proceedings of the 17th World Sanskrit Conference, Vancouver, Canada, July 9-13, 2018, Section 4: Epics*.
- Morales Harley, R. (2019b). 50 años de sánscrito en la Universidad de Costa Rica. *Estudios*, 38, 85-110.
- Morales Harley, R. (2020). Ambā: la venganza femenina en el Mahābhārata. *Filología y Lingüística* 46 (Especial), 139-153. <https://doi.org/10.15517/rfl.v46iEspecial.41638>
- Mylius, K. (2015). *Historia de la literatura india antigua* (Trad. D. Pacual Coello). Editorial Trotta. (Trabajo original publicado en 2003).

- Navarro Tejero, A. (2012). Literatura y activismo social en India: Inscribiendo el género en la historia del país. En Sánchez Palencia Carazo, C., Perales Gutiérrez, J. (Eds.). *Literaturas postcoloniales en el mundo global* (pp. 217-261). Arcibel
- Patton, L. (July 24-29, 2002). *Samvada as a literary and philosophical genre: An overlooked model for public debate and conflict resolution* [Conference session]. Indic Colloquium, Woodstock, NY, United States.
- Preciado, B. (1986). Ascetismo y renunciación. *Estudios de Asia y África*, 21(4), 630-643.
- Purkayastha, B., Subramaniam, M., Desai, M. y Bose, S. (2003). The study of gender in India: A partial review. Sage Publications, Inc., 17 (4), pp. 503-524
- Renou, L. (2016). *Religions of ancient India*. Bloomsbury.
- Ruíz, J. (2008). *Breve historia del hinduismo. De los vedas al siglo XXI*. Biblioteca Nueva.
- Sabirova, R. (2018). Evolution of female characters of the sanskrit epic Mahabharata in cinematography. *Revista San Gregorio*, 23, 84-91.
- Santwani, S. (2019). Transgression versus transcendence an analysis of dynamics of women's sexuality in the Indian epics Rāmāyaṇa and Mahābhārata. *Urdhva Mula*, 12, 54-69.
- Sathaye, A. (2016). Pride and prostitution: Making sense of the Mādhavī exhibit in the Mahābhārata museum. In V. Adluri y J. Bagchee (Eds.), *Argument and design: The unity of the Mahābhārata*. (pp.237-274) Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004311404>
- Shah, S. (2012). On gender, wives and “patrivratās”. *Social Scientist*, 40(5/6), 77-90.
- Sharma, J. (2017). Thinking back through our mothers: Female heroes of Mahābhārata. *Bharatiya Pragna*, 2(2), 15-20.
- Spivak, G. (1988). ¿Puede hablar el subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 1-125.

- Sullivan, B. M. (2016). An overview of Mahābhārata scholarship: A perspective on the state of the field. *Religion Compass* 10(7), 165-175.
- Tola, F. (Trad.). (1968). Himnos del Rig Veda. Buenos Aires: Sudamericana.
- Vanita, R. (2003). The self is not gendered: Sulabha's debate with King Janaka. *NWSA Journal Summer*, 15(2), 76-93.
- Vanita, R. (2020). Male-female dialogues on gender, sexuality, and dharma in the hindu epics. In V. Howard. (Ed.). *The Bloomsbury research handbook of Indian philosophy and gender*. Bloomsbury.
- Vatsyayana Mallanaga (2002). *Kamasutra*. W. Doniger and S. Kakar (Trads.). Oxford.
- Vemsani, L. (2021). *Feminine journeys of the Mahābhārata: Hindu women in history, text, and practice*. Palgrave Macmillan.