



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS**

**LA VIDA COMO *MYTHOS*. LA CONFIGURACIÓN DEL RELATO DE
VIDA DE BUDA EN EL *BUDDHACARITA* DE ASVAGOSHA**

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA**

**PRESENTA:
CIELO RUBI FRAGOSO LUGO**

**TUTORA:
DRA. WENDY JAQUELINE PHILLIPS RODRÍGUEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLOGICAS**

CIUDAD UNIVERSITARIA, OCTUBRE DE 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN. HACIA UN ACERCAMIENTO AL “RELATO DE LA VIDA” O “LA VIDA RELATADA”</u>	<u>1</u>
<u>PRIMERA PARTE. SIGNIFICAR LA VIDA BUDISTA</u>	<u>11</u>
<u>I. El establecimiento de la doctrina. Primeros fragmentos de la vida de Buda</u>	<u>12</u>
<u>II. Diseminación de la doctrina: hacia un intento de narrativa. Primeros compendios de sucesos de la vida de Buda</u>	<u>24</u>
<u>SEGUNDA PARTE. ESCRIBIR Y RESIGNIFICAR EL BUDISMO</u>	<u>32</u>
<u>III. El <i>Buddhacarita</i> como <i>mythos</i></u>	<u>33</u>
a) <u><i>Mímesis I. Asvagoshā y su tiempo</i></u>	<u>36</u>
b) <u><i>Mímesis II. La narratología del <i>Buddhacarita</i></i></u>	<u>51</u>
c) <u><i>Mímesis III. La reconfiguración en el lector</i></u>	<u>82</u>
<u>CONCLUSIONES</u>	<u>99</u>
<u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	<u>105</u>
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>108</u>

INTRODUCCIÓN. HACIA UN ACERCAMIENTO AL “RELATO DE LA VIDA” O “LA VIDA RELATADA”.

“[La] literatura es el discurso teórico de los procesos históricos. Ella crea el no-lugar en donde las operaciones reales de una sociedad acceden a una formalización. Bien lejos de considerar a la literatura como la “expresión” de un referente, es necesario reconocerla como análoga a lo que las matemáticas, por largo tiempo, han sido para las ciencias exactas: un discurso lógico de la historia, la “ficción” que la vuelve pensable.”¹

“Las historias se cuentan y no se viven; la vida se vive y no se cuenta”²; es la paradoja de la que parte Paul Ricoeur para emprender un análisis acerca de la relación entre el relato y la vida. El filósofo francés rescata la idea aristotélica de *mythos* como “intriga”, que significa para él historia imaginada e historia bien construida, y en la que se conjugan elementos de sedimentación-tradición y de creación-innovación. Los elementos de innovación están ligados a los modelos recibidos de la tradición presentando una relación variable con ellos pero que sigue siendo una conducta regida por reglas; se trata de una “deformación regulada”³. Para Ricoeur, es por medio de la “puesta en intriga” del relato como la vida se vuelve inteligible y se le da un sentido; el filósofo afirma que “una vida no es sino un fenómeno biológico hasta que es interpretada”⁴; es decir, narrada, y que el relato imita de manera creadora y acorde con la definición que Aristóteles hace de él: la “imitación de una acción”, *mímesis praxeos*.

¹ Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, trad. Alfonso Mendiola, México, Universidad Iberoamericana, 1998, p.98.

² Paul Ricoeur, *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*, trad. Ricardo Ferrara, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009, p. 47.

³ Para Ricoeur, el lector posibilita la reconfiguración de la vida por parte del relato: “Mi tesis en este punto es que el proceso de composición, de configuración, no se consume en el texto, sino en el lector y, bajo esta condición, posibilita la reconfiguración de la vida por parte del relato. Más exactamente diría que el sentido o el significado de un relato brota de la *intersección del mundo del texto con el mundo del lector*”, *Íbidem*, p.48.

⁴ *Íbidem*, p.50.

El *Buddhacarita* es el relato de la vida de Buda compuesto a manera de poema por el convertido brahmán Ashvagosha alrededor de los siglos I-II d.e.c., en una época en que la doctrina budista ya tenía ciertos fundamentos monásticos y doctrinales y se encontraba en plena difusión, por lo que el diálogo y el debate entre las distintas escuelas era fundamental para su desarrollo. Asvagosha no sólo va a dialogar con otras escuelas budistas, sino que, al venir del brahmanismo, también lo va a hacer con tradiciones no budistas. Su texto es una obra literaria; sin embargo, pretende mostrar la vida de Buda como un ideal a seguir y una verdad basada en los textos canónicos de la tradición budista, aunque sin el rigor de un texto histórico. Comprender cómo se configura el relato de vida de Buda en el *Buddhacarita*, en el que se muestra una delgada línea entre lo “verdadero” y lo “maravilloso”, así como las condiciones de posibilidad en las que surge, y su estructura interna, son los objetivos del presente trabajo.

Dentro de la clasificación de las narrativas -o géneros literarios- que intentan dar testimonio de una vida se encuentran la *biografía*, la *leyenda* y el *mito*, términos que han sido utilizados para el estudio de los relatos de la vida de Siddhartha Gautama en el budismo indio. En estas líneas intentaré esbozar las implicaciones que cada uno de estos conceptos ha tenido para acercarse a la vida de este personaje y propondré el de *relato mítico* como punto de partida del presente estudio.

El *Diccionario de la Academia de la Real Lengua Española* define a la biografía como la “historia de la vida de una persona”; el término “historia” ya hace alusión a cierta investigación, confrontación y crítica de fuentes en la búsqueda de una “veracidad” en cuanto a la correspondencia de lo narrado con el hecho mismo. Esta concepción implica entonces la noción de *hecho* como una posibilidad objetiva de verificación, de comprobación o de control. En el estudio histórico los relatos de vida son pensados como biografías, pero en el ámbito de la religión este término resulta insuficiente para situar los discursos de la vida de los personajes trascendentes a cada tradición. Sin embargo, para el estudio del budismo se ha utilizado el concepto de *biografía* para distinguir los escritos que contienen fragmentos de la vida de Buda

de otros que no, más allá de considerar al término como representación fehaciente del hecho.⁵

Entre los estudiosos del fenómeno religioso budista se ha utilizado el término *leyenda* para establecer el carácter del Buda Shakyamuni como un personaje más allá de lo humano pero sin dejar de serlo, y como un lugar en el que se conjugan elementos verdaderos con otros ficticios y maravillosos: la leyenda se define como un “relato tradicional en el que existe un elemento de verdad (el mito, por el contrario, es pura ficción)”⁶; se considera así que la leyenda está entre el suceso verídico y el mito. En los albores del siglo XX, Etienne Lamotte propuso un estudio del desarrollo de la “leyenda del Buda”, en el que la figura de Siddhartha Gautama atraviesa por un proceso de asignación cada vez mayor de cualidades milagrosas y maravillosas, pero en la que todavía podemos encontrar cierto dejo de veracidad.⁷ Joseph Campbell, en un sentido inverso y a partir de la teoría de la religión, afirma que la leyenda se origina cuando “el ciclo cosmogónico [después de que los cuerpos causales han desaparecido y sólo son visibles sus efectos], ha de seguir adelante no por medio de los dioses, que se han vuelto invisibles, sino por los héroes de carácter más o menos humano y por medio de los cuales se realiza el destino del mundo”⁸; es decir, cuando los dioses ceden su lugar y protagonismo a los hombres. Tenemos así dos perspectivas: por un lado, en Lamotte, lo humano se va volviendo legendario, y por el otro, para Campbell, lo sagrado se va volviendo humano convirtiéndose en leyenda. De esta manera en el concepto de *leyenda*

⁵ La clasificación más detallada de los escritos de la vida de Buddha la realiza Étienne Lamotte en *History of Indian Buddhism*, Paris, Université Catholique de Louvain. Institut Orientaliste Louvain-la-neuve, 1988. El término *biografía* es utilizado por diversos autores en el mismo sentido: Nancy Grace Lin, *Adapting the Buddha's biographies. A cultural history of the Wish Fulfilling Vine in Tibet. Seventeenth to Eighteenth centuries*, UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations, 2011. <http://escolarship.org/uc/item/50750573>. Consultado el 24 de febrero del 2016; André Bareau, *Recherches sur la biographie du Buddha*, Paris, École française d'Extrême. Orient, 1995.

⁶ *Diccionario de Religiones*, Edgard Roystone Pike, México, FCE, 1996.

⁷ Étienne Lamotte, *op.cit.* pp.232-235. El término también es utilizado por:Émile Senart, *Essai sur la légende du Buddha*, Whitefish MT, Kessinger Publishing, 2010, 534 pp.

⁸ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, trad. Luisa Josefina Hernández, FCE, México, 1980, p. 282.

todavía se encuentra el carácter humano del personaje y, por lo tanto, ciertos indicios de una verdad histórica.

Pareciera que vamos avanzando en la importancia de la ficción en el relato: Edward Conze afirma que los relatos tardíos de la vida de Siddhartha Gautama (el Buda Histórico) del budismo *mahayana*⁹ se acercan más a una concepción mitológica – en este sentido de “falsedad”- que los correspondientes al “budismo primitivo” o *hinayana*¹⁰. Esta perspectiva implica que el componente de veracidad es mínimo frente a la creación literaria de ficción. Su idea de *mito* corresponde a la de un relato construido en total artificio, con elementos maravillosos y sobrenaturales, más cercanos a un cuento de hadas que a una biografía en su sentido de veracidad.

Tenemos así tres conceptos importantes que se encuentran y conviven entre sí en el presente estudio: biografía, leyenda y mito. “El acto de relatar no ha cesado de ramificarse en géneros literarios cada vez más específicos. Esta fragmentación plantea a los filósofos un problema de magnitud, en razón de la importante dicotomía que divide al campo narrativo y que opone masivamente, por una parte, a los relatos que tienen una pretensión de verdad comparable a la de los discursos descriptivos que aparecen en las ciencias –digamos, la historia y los géneros literarios conexos de la biografía y la autobiografía– y, por otra parte, los relatos de

⁹ Se le conoce como *mahayana* o “Gran Vehículo” a la rama del budismo desarrollada entre los siglos I a.e.c y I d.e.c., en donde se se acentúa la importancia de la figura del *bodhisattva* como un ideal; es decir, frente a la postura del budismo *theravada* o budismo temprano en donde el ideal del *arahat* era conseguir el propio despertar, el *bodhisattva* realiza el voto de seguir naciendo hasta lograr el despertar de todos los seres, por lo que misma figura de Gautama pierde importancia frente a los muchos *bodhisattvas* que existen.

¹⁰ Edward Conze, *Breve historia del budismo*, trad. Mauro Hernandez, Madrid, Alianza Editorial, 1942, 164 pp. La tendencia de la investigación occidental de los relatos de la vida del Buda apunta a que el componente de veracidad se ha ido perdiendo a lo largo del tiempo, integrándose cada vez más el elemento mítico o maravilloso-milagroso. Si bien es cierto que podemos pensar que entre más cercano en tiempo al fenómeno es mayor la veracidad del relato, tampoco podemos negar que toda observación es una interpretación que ya implica movimiento y diferenciación aún en un mismo periodo de tiempo; el ejemplo más obvio es el de dos testigos de un mismo hecho que observaron –y relataron- cada uno cosas diferentes. Además, no existen escritos contemporáneos a la vida de Buda, de testigos en el momento en que ocurrieron los hechos, así que toda interpretación ha pasado por momentos de transmisión. El término *hinayana* o “Pequeño Vehículo” era utilizado como una oposición al término *mahayana*, incluso en sentido peyorativo; sin embargo, los estudios más recientes ya no los oponen, sino que se refieren a textos o concepciones no *mahayana* o pertenecientes al budismo temprano, en lugar de *hinayana*.

ficción, como la novela...”¹¹. Contra esta división sin fin, Ricoeur propone una “unidad funcional” entre las múltiples modalidades y géneros narrativos: “la cualidad común de la experiencia humana, marcada, articulada y clarificada por el acto de relatar en todas sus formas es su carácter temporal.”¹²

¿Cómo estudiar entonces los acercamientos a la vida de Buda: como biografía, leyenda o mito? Propongo como punto de partida para el presente estudio el concepto de “relato mítico” sin su implicación de falsedad, sino más bien enfocado en su estructura y su proceso de configuración; esto me permitirá emprender un estudio historiográfico que supere la dicotomía ficción-realidad desde la que algunos investigadores como Conze o Lamotte, han planteado el análisis de los escritos de la vida de Buda.

Aceptando la concepción del mito como la verdad en sí misma para quienes lo expresan, es posible percatarse de que permite una libre circulación a través de todos los niveles de existencia, y adquiere una plasticidad extraordinaria al transmitirse de generación en generación, reconfigurándose y adaptándose a cada tiempo mostrando así su dinamismo.¹³ Es a través de las imágenes en el relato como el mito funciona, pues constituyen un lenguaje inteligible para todos, aborda cuestiones filosóficas y teológicas de primer orden que en principio pudieran resultar demasiado abstractas, pero es por el relato que se les sistematiza y se concretizan en personajes y situaciones específicas convirtiéndolo así en un relato mítico. Juliane Schober llama a los relatos de vida en el budismo “biografías sagradas”, intentando así mediar la dicotomía entre sagrado y profano, y afirma: “They provide a narrative explication of abstract religious concepts and, at the same time, become the fabric for speculations about pervasive religious concerns.”¹⁴ El relato ordena, sistematiza y establece, pero también propone, innova y da pie a nuevos relatos. El

¹¹ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II.*, trad. Pablo Corona, México, FCE, 2010, p.16.

¹² *Íbidem.*

¹³ Para conocer más de esta concepción del *mito* véase Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, trad. Luis Gil Fernández, Barcelona, Paidós, Ibérica, 2000, 174 pp.

¹⁴ Juliane Schober, “Trajectories in Buddhist sacred biography”, en: *Sacred Biography in the Buddhist traditions of South and Southeast Asia*, edit. Juliane Schober, USA, University of Hawai’I Press, 1997, p.1.

relato, siguiendo a Ricoeur, “reúne en una historia unitaria incidentes heterogéneos, transforma *en* historia los acontecimientos dispersos y, recíprocamente, extrae la historia narrada de estos acontecimientos.”¹⁵

El relato mítico es recreado por la imaginación cada vez que se cuenta pues implica una transformación personal otorgando una significación a lo cotidiano y representando, como dice Juan Arnau, “el trasiego entre la literatura y la vida”¹⁶. El mismo Arnau afirma que la retórica religiosa ha sido y es una de las estrategias para la construcción de universos de significado y sirve al mismo tiempo para definir esos significados y aislar la “experiencia religiosa” de otras formas del conocimiento humano.¹⁷

El relato mítico se conforma entonces de dos instancias que, sin embargo, se entrelazan inevitablemente: el relato y el mito. Es entonces una narración sistematizada, que ordena ideas abstractas en una trama con principio, medio y fin, y que se entiende de acuerdo a una lógica interna dada por los supuestos doctrinales del budismo; dice Louis O. Mink que la función cognitiva de la narración es la de relatar una sucesión de eventos y ensamblarlos en un cuerpo de interrelaciones de significados diferentes en uno solo¹⁸. La experiencia de lo sagrado, lo trascendente al hombre, resulta aquí el elemento diferenciador del relato mítico con otro tipo de relatos: “los símbolos míticos [...] comportan la dimensión del relato, con personajes, lugares y tiempos fabulosos, y narran el Comienzo y Fin de esa experiencia de la cual los símbolos primarios dan testimonio.”¹⁹ Es importante señalar que, a diferencia del discurso histórico, no es pretensión del discurso mítico

¹⁵ Paul Ricoeur, *Educación y política*, p.36

¹⁶ Juan Arnau, *Buda Histórico y Buda legendario. Tradiciones hagiográficas de Siddhartha Gautama*, Estudios de Asia y África, Vol. 48, No. 3(152) (Septiembre-Diciembre), 2013, p.641.

¹⁷ En *La palabra frente al vacío* el investigador emprende un análisis filológico y filosófico sobre la palabra y su función creadora de mundos, específicamente en el pensamiento de Nagarjuna, pensador indio de gran importancia en el desarrollo del budismo. Juan Arnau, *La palabra frente al Vacío. Filosofía de Nagarjuna*, México D.F., FCE, 2005, 347 pp.

¹⁸ Louise O. Mink, “Narrative Form as a Cognitive Instrument”, en: *Historical Understanding*, Cornell University Press, 1987, 294 pp.

¹⁹ Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, trad. Alejandrina Falcón, México, FCE, 2003, p.263.

confrontar al relato con otras referencias para eliminar cualquier error; Michel de Certeau reconoce que la historiografía funciona precisamente en oposición a la leyenda: “Con el aparato de la crítica de documentos, el erudito saca trazos de error de las “fábulas” [...] se dedica a perseguir lo falso más que a construir la verdad, como si sólo pudiera producir la verdad reconociendo algo de error [...] Desde este punto de vista la ficción es, dentro de una cultura, lo que la historiografía instituye como erróneo, y de este modo labra un territorio propio.”²⁰

Dentro de la propuesta expresada en este trabajo, el relato también pone en juego un espacio y un tiempo, así como personajes incorporados a su forma; Ricoeur retoma la idea agustiniana de los tres tiempos del presente: la expectativa del presente del futuro, el recuerdo denominado presente del pasado, y la atención que es el presente del presente, y considera necesario crear un relato que clarifique la experiencia temporal humana. Y esta narración de la vida entresaca *una* historia de la multiplicidad y la configura como un todo.²¹ Esta idea será muy importante para comprender la conformación del relato de la vida de Buda, pues dentro de la misma tradición budista a principios de nuestra era se empiezan a gestar nuevas ideas filosóficas y doctrinales respecto al tiempo, dando pie a un desarrollo literario y narrativo que dará origen al primer relato sistematizado de la vida de Buda: el *Buddhacarita* de Asvagosha.

Dice Ananda Coomaraswamy que la crónica de la vida de Siddhartha Gautama es “la expresión de los hechos tal como se los entendían y significaban para quienes ellos constituían una inspiración viva”. Nancy Grace Lin afirma que el debate acerca de la constitución humana o divina del Buda es una discusión emprendida por los estudiosos occidentales a partir del siglo XIX, en tanto que dentro de la tradición budista ninguno de ambos aspectos se ponía en cuestionamiento o debilitaba la importancia del otro. Frente a las posturas que favorecen la desmitologización resaltando el carácter humano de Gautama, como la de Eugène Burnouf, y aquellas

²⁰ Michel de Certeau, *op.cit.*, p.51

²¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, Vol. 1, México, Siglo XXI, 2009, 371 pp.

que aceptan la figura del Buda como un dios encarnado, como Émile Senart, Edward J. Thomas²² propone un estudio cultural en el que se reconozca la especificidad de la interpretación que cada escuela del budismo le concede a la figura de su fundador para apreciar los atributos que se le otorgan en cada relato. De acuerdo a los estudios basados en esta propuesta, Thomas afirma que en un primer momento la figura de Siddhartha Gautama se mostró como fundamentalmente humana otorgándole adicionalmente atributos suprahumanos, lo que implicaría que los primeros textos del budismo podrían contener hechos reales que permitan el establecimiento de una biografía en su sentido histórico al ponerlas en contraste e identificar sus elementos comunes. Por otro lado, Frank E. Reynolds²³ afirma que la figura mítica de Buda ya se encuentra desde la forma *Theravada* del budismo primitivo.

Otras propuestas señalan la correspondencia entre el desarrollo cronológico de la doctrina y el carácter que se le otorga a la figura del Buda en cuanto personaje pero también como ideal del despertar. Edward Conze²⁴ reconoce tres etapas históricas del budismo que corresponden a tres visiones del Buda: como ser humano e ideal psicológico cuya meta es la del Arahat; como principio espiritual reconocido en el *Tathagatha*, y como algo en medio de ambos que se manifiesta en la figura del Bodhisattva.²⁵ En un intento por establecer un orden cronológico en los relatos de la vida del Buda, Étienne Lamotte²⁶ propone cinco fases en la conformación de su leyenda: fragmentos biográficos que se presentan en los *sutras* como parte de la

²² Cfr. Edward J. Thomas, *La vida de Buda*, Editorial Lectorum, Ciudad de México, 2018, en especial los capítulos XV y XVI.

²³ Frank E. Reynolds, "Introduction", en: *Life of Buddhism*, California, University of California Press, 1999.

²⁴ Edward Conze, *El budismo: su esencia y desarrollo*, 3ra ed., México, FCE, 1978.

²⁵ Conze señala que el "Iluminado" es una especie de arquetipo que se manifiesta en el mundo en diferentes periodos, con diferentes personalidades, cuyas particularidades no tienen ninguna importancia. El Arahat es el ideal de las escuelas antiguas, que consiste en obtener el conocimiento y el despertar en esta vida mediante la aplicación correcta del método. Más allá de la autoridad de una persona o algún individuo, existe un principio espiritual o naturaleza de Buda conocido como *Tathagata* o *cuerpo de Dharma*, o "el que se ha ido" o "el que ha venido"; es decir, existen un sinnúmero de *Tathagatas* a través de los siglos que han proclamado la misma doctrina. *Bodhisattva* se refiere a aquellos que realizan el voto de enseñar y de lograr el bienestar de todos los seres, por lo que no se va a lograr el despertar final en esta vida sino que aun va a seguir su camino durante muchos eones; se trata de una preparación en vidas incalculables para llegar a ser un Buda.

²⁶ Cfr, Etienne Lamotte, *op.cit.*

situación de sus discursos; otros más en el *vinaya* para fundamentar la reglamentación monástica; hagiografías independientes incompletas (producto del desarrollo de las diferentes escuelas del budismo tales como el *Mahavatsu* o el *Lalitavistara*); el relato de su vida completa (el *Buddhacarita*); y las compilaciones formadas de fragmentos de textos pali (*Mahavagga*, *Nidanikata*, *Buddhavamsa*). Esta perspectiva de estudio es la que ha tenido mayor influencia en las últimas décadas y ha dado lugar a estudios como los de André Bareau²⁷ quien propone varios niveles de desarrollo de la biografía tradicional, observables en la estructura de los textos y en su función dentro de la tradición budista.

El objetivo de este trabajo es mostrar el desarrollo del relato de la vida de Buda como un complejo proceso de narrativización de la doctrina, analizando las condiciones de posibilidad en las que surgieron los diferentes escritos sobre la vida de Siddhartha Gautama en la tradición india, desde los primeros escritos en el Canon Pali (*Tipitaka*) hasta llegar al primer relato sistematizado: el *Buddhacarita* de Ashvagosha. Para ello he estructurado el presente trabajo en dos secciones. En la primera sección analizaré los principales escritos de la vida del Buda de acuerdo a dos grandes momentos: el del establecimiento del budismo, la época temprana en donde se sientan las bases doctrinales y de organización monástica (siglos V a.e.c. - I e.c. aproximadamente) y que corresponde a la conformación del Canon Pali; y un segundo momento de diseminación que conlleva la generación de nuevos textos no canónicos y al surgimiento de un relato sistematizado de la vida del Buda (siglos II-V e.c.). Dentro de la primera categoría analizaré la conformación de los textos disciplinarios de la Orden (*vinaya*) y los fundamentos doctrinales (*sutras*), y en la segunda los primeros intentos de relatos sistematizados que llevan a cabo las diferentes escuelas budistas además de las primeras biografías completas, entre las que se encuentra el *Buddhacarita*. En la segunda sección me detendré en esta obra para analizarla en cuanto a su estructura narrativa, su configuración como el

²⁷ Bareau, André, *Buda. Vida y pensamiento*, trad. Francis Lopez Castro, España, Editorial Edaf, 1989, 320 pp.

relato modelo de la vida de Buda y las implicaciones que esto conlleva de acuerdo a la propuesta de Paul Ricoeur del relato como mediador en la triple mimesis.

Así, en esta tesis intentaré mostrar cómo el relato mítico permitió al budismo mantener viva la tradición pero también su innovación, teniendo como fondo supuestos filosóficos que posibilitaron dicha apertura. El propósito es presentar cómo se configura el relato de la vida de Buda en el *Buddhacarita*, sus condiciones de posibilidad²⁸ y su estructura interna. Mi hipótesis consiste en que el *Buddhacarita* es el resultado de un proceso de narrativización de la doctrina en el que Ashvagoshā realiza un intento por sistematizar en un relato estructurado (con un inicio, un medio y un fin) de la vida de Buda, sentando una nueva tradición literaria en el budismo, y proporcionándoles a aquellos indecisos a adoptar esta doctrina un marco de referencia seguro apoyado en la tradición brahmánica.

La estructura del presente trabajo consiste en dos partes; la primera, en donde presento el desarrollo de la literatura budista y las distintas hagiografías de Buda compuestas antes del *Buddhacarita*, señalando su fragmentariedad y la ausencia de un relato estructurado como un todo, además de resaltar los análisis de estos textos que hacen hincapié en la dicotomía entre verdadero/maravilloso o verdadero/legendario; y la segunda, en donde realizo un análisis hermenéutico a partir de la Triple Mimesis de Paul Ricoeur en el intento de superar las dicotomías de los análisis previos, presentando las condiciones de posibilidad a partir de las que se desarrolló la composición del *Buddhacarita*, su estructura interna y sus bases narrativas, así como una reflexión entorno a su recepción y las posibles significaciones para sus lectores.

Los términos sánscritos los he castellanizado en su totalidad, por lo que omito el uso de diacríticos a lo largo de todo el trabajo.

²⁸ Es decir, aquellas condiciones en las que fue posible que surgieran: el desarrollo de las ideas filosóficas y doctrinales, el desarrollo histórico del budismo (establecimiento y diseminación), organización monacal, etc.

PRIMERA PARTE. SIGNIFICAR LA VIDA BUDISTA.

I. El establecimiento de la doctrina. Primeros fragmentos de la vida de Buda.

“Cuando murió el Eminente algunos de aquellos Hermanos que aún no estaban libres de pasiones, extendieron los brazos y lloraron, otros cayeron al suelo y rodaron de aquí para allá, angustiados por el pensamiento: “¡Demasiado pronto ha muerto el Eminente! ¡Demasiado pronto ha desaparecido el Afortunado! ¡Demasiado pronto ha desaparecido el Ojo del Mundo!” Pero aquellos Hermanos libres de pasiones; es decir, los *Arahats*, soportaron su pena serenos y compuestos pensando: “¡Transitorias son todas las cosas compuestas! ¿Cómo es posible que no hayan de disolverse?”²⁹

Este pequeño pasaje del *Mahaparinibbana-Sutta* del Canon Pali nos muestra la tendencia de los seguidores de Siddhartha Gautama, laicos o religiosos, de no considerarlo como un hombre inserto en la finitud que implica el tiempo (el *samsara*), sino como el principio atemporal de la budeidad que se muestra y manifiesta en diferentes tiempos (*Tathagatha*). Esta última será la dirección que tome el relato de vida del Buda y llevará consigo implicaciones religiosas y doctrinales que permitirán el desarrollo de un relato sistematizado. En este capítulo me detendré en un primer momento del budismo, en donde se establecen las bases de la doctrina, y trataré de delinear los rasgos que adquiere la figura de Gautama de acuerdo con el desarrollo filosófico y de organización de sus seguidores.

El budismo es una doctrina desarrollada alrededor del siglo VI a.e.c. a partir de Siddhartha Gautama, en la que la oralidad constituye la base de su enseñanza, establecimiento y desarrollo. El fundamento que el budismo temprano reconoce son los discursos del Buda que representaban la autoridad suprema, la “palabra del Buda” (*buddhavaccana*), pues fue oralmente como en un inicio se transmitieron sus enseñanzas hasta que se plasmaron por escrito en el siglo I a.e.c.³⁰ En la India de

²⁹ Ananda Coomaraswamy, *Buda y el evangelio del Budismo*, trad. Enrique A. Franchi, Barcelona, Ediciones Paidós Orientalia, 1989, pp. 61-62.

³⁰ Cabe resaltar que el proceso de composición de los distintos cánones de las escuelas budistas fue muy complejo y es un tanto incierto de establecer, pues de la muerte de Shakyamuni a los primeros escritos transcurrieron varios siglos, y cada transmisión implica nuevas modificaciones. Sin embargo, la tradición menciona que es la palabra de Buda la que se ha plasmado por escrito.

Respecto a la literatura budista Maurice Winternitz tiene un apartado de amplia extensión en su monumental obra *A history of Indian literature*, en donde realiza un análisis muy completo de los textos budistas.

los tiempos de Gautama el uso de la palabra escrita era visto con gran desaprobación, por lo que se había elaborado un sistema de literatura rememorativa la cual, dada la certeza de una sucesión regular de maestro y discípulos, aseguraba una transmisión de los textos tan buena como la de la página escrita. El estudio consistía entonces en escuchar y repetirse a uno mismo, y al no necesitar medios externos de registro, los libros desaparecen del panorama. La principal forma literaria es el *sutta* o *sutra*, un “cordel” que, mediante la repetición, permite una memorización de gran alcance. De esta manera cobra vital importancia la figura del “Recordador” o “Recitador”, aquellos monjes especializados en la retención y transmisión de los textos sagrados; es decir, de la palabra de Buda; incluso en la doctrina budista se mantiene la creencia de que a partir de su recitación o de su escucha se puede alcanzar el despertar.³¹ La tradición previa al budismo en India era el brahmanismo, en donde los brahmanes representaban las figuras sacerdotales y la cúspide la estructura social, por lo que eran poseedores y dirigentes del conocimiento. Esta tradición era reacia a poner por escrito el conocimiento, por un lado, porque permitiría a cualquiera el acceso a cuestiones que sólo podían ser conocidas por unos cuantos, de tal manera que los textos sagrados no podían ser recitados a los laicos: al no tener nada por escrito lo secreto era realmente secreto y se mantenía cierta élite de “sabios”. Por otro lado, se consideraba que poner por escrito era rebajar la palabra sagrada: la escritura se consideraba una forma inferior de comunicación utilizada en cuestiones mundanas como la contabilidad o el gobierno. Estas ideas seguirán permeando en los primeros tiempos del budismo pero posteriormente cambiarán otorgándoles al lenguaje y a la

Winternitz, Maurice, *A history of Indian Literature. Vol. II. Buddhist and Jaina Literature*, New Delhi, Oriental Books Reprint Corporation, 1986, 685 pp.

Edward Conze también realiza una breve historia de los textos budistas que conformarán los diferentes cánones. Edward Conze, *Breve historia del budismo*, trad. Mauro Hernandez, Madrid, Alianza Editorial, 1942, 164 pp.

³¹ El *bodhi* o despertar es el ideal budista de liberación que sigue cuatro niveles o etapas, en donde en cada una de ellas se da el desprendimiento de ciertos afectos, deseos o ideas, hasta llegar al último nivel que implica la completa erradicación de todas las impurezas de la mente para llegar al completo estado de entendimiento, comprensión y liberación.

escritura un papel diferente para los fines de difusión de la doctrina, cuestiones que tendré oportunidad de analizar más adelante.

Según la tradición³², el primer concilio realizado por los miembros de la Orden fundada por Gautama sucedió semanas después de la muerte de aquél, y en donde el propio Ananda, su más cercano discípulo, fue el encargado de transmitir y establecer las enseñanzas del Maestro plasmadas en los *sutras*. De esta manera los recitadores transmitieron la doctrina hasta la conformación del Canon Pali, el cual se puso por escrito alrededor del 80 a.e.c.³³ Sin embargo, para Winternitz ya se encontraba establecido en tiempos del emperador Asoka hacia el siglo III a.e.c. y según el mismo autor habría sucedido a través de varias reuniones de los monjes más que a partir de un concilio en particular.³⁴ Para ese momento ya se habían presentado varias escisiones dentro de la Orden – que constaba de dieciocho escuelas según la tradición–; primero por parte de los *mahasanghikas* alrededor del 340 a.e.c. y de ahí en varias sectas que sin embargo estaban en contacto y en diálogo constante, dentro de las que se encontraban también las pertenecientes al budismo *theravada* (“Palabra de los ancianos”), diferenciando así al budismo temprano frente al posterior budismo *mahayana*. Se considera que el principal conflicto entre las escuelas en un principio eran las diferencias entre los *vinayas* o códigos monásticos³⁵, aunque también se llegaban a presentar cuestiones filosóficas tales como “la naturaleza y clases del conocimiento, los problemas de la causalidad, del tiempo y el espacio, los criterios de la realidad, la existencia o inexistencia de un alma propia...”³⁶. Frente a las constantes escisiones se hizo entonces necesario establecer un fundamento, una guía y un eje que orientara en

³² “La herencia cultural, esto es, la transmisión de creencias o técnicas de una a otra generación”, según Niccola Abagnano en Diccionario de Filosofía. En el caso del budismo la tradición sería ni más ni menos la transmisión oral del conocimiento.

³³ L.S. Cousins realiza un análisis comparativo de distintas fuentes del budismo para establecer ciertas cronologías comunes a todas las escuelas, fechando el Primer Concilio alrededor del 70-80 a.e.c. L.S. Cousins, “The “Five Points” and the Origins of the Buddhist Schools”, en: *The Buddhist Forum Vol. II*, edit. Tadeusz Skorupski, Berkeley, Institute of Buddhist Studies, 2012, pp. 27-60.

³⁴ Maurice Winternitz, *op.cit.* p.5.

³⁵ Cfr. L.S. Cousins, *op.cit.*

³⁶ Edward Conze, *Breve historia del budismo*, p.35.

un sentido las enseñanzas del Desierto. El *Tipitaka* (la triple división de los antiguos cánones en *Vinayas*, *Sutras*, y *Abhidharma*) representa entonces esa común clasificación entre las diversas ramificaciones del budismo, y aún en su desarrollo posterior cualquier escuela budista reconoce y sigue como fundamento de su práctica el canon de alguna de las escuelas. Dice el *Mahavamsa*: “El texto de los Tres Pitakas (*Tipitaka*) y sus comentarios fueron entregados oralmente por los más sabios *Bhikkhus* en tiempos antiguos, pero puesto que vieron que la gente se apartaba [de las enseñanzas ortodoxas], los *Bhikkhus* se reunieron, y para que las doctrinas verdaderas perduraran las escribieron en libros”³⁷. Aunque el *Mahavamsa* se considera como un texto tardío en la tradición pali, he aquí un indicio del posterior giro radical que se le otorgaría al uso del lenguaje escrito y que también se muestra en nuevas formas de literatura budista tales como el *Buddhacarita*.

La aproximación que se le otorgaba a la figura de Buda era variable entre las distintas escuelas. Es cierto que en un primer momento existió poco interés en la vida de Shakyamuni como un relato completo, que abarcara la totalidad de su vida en una narración continua y estandarizada, sino que los distintos episodios de mayor significación para el creyente (su concepción, su nacimiento, su despertar, su primer sermón y su muerte, entre otros), son representados de manera un tanto aislada los unos de los otros, sin un hilo conductor que lleve a un sentido total de la vida de Buda, su relato. Nunca fue el objetivo de los primeros monjes presentar un “Buda histórico”. Edward Conze reconoce que aunque es posible que en los primeros tiempos se haya pensado a Buda como un ser personal, la teología oficial budista no hace nada por alentar este aspecto de Gautama³⁸. Lo que podemos distinguir es que nunca fue importante la vida personal de Buda separada del budismo pues en este primer momento se reconoce a Siddhartha como el que enseña la doctrina y más adelante en el desarrollo de las distintas escuelas budistas, como la encarnación de la doctrina, de toda Verdad. El ideal en el budismo temprano es el del *Arahat*, quien ha logrado el despertar y no volverá a renacer

³⁷ *Mahavamsa*, trad. Wilhelm Geiger, London, Oxford University Press, 1912, cap. XXXIII

³⁸ Edward Conze, *Budismo; su esencia y su desarrollo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1997, p.43.

siendo esta su última vida (*nirvana*); se trata, por lo tanto de una doctrina de salvación individual no apta para cualquiera; en este sentido la figura de Buda se muestra más como un Sabio, pero también una entidad que sobrepasa a los dioses, quienes todavía se encuentran dentro del *samsara*.

La primera escisión, la de los *mahasangikas*, trae consigo la idea de que los *Arhats* no alcanzaban la estatura divina que cierta parte de la comunidad les atribuía; por otro lado, presentaban al Buda alejado de todo factor terrenal, personal, temporal e histórico y enseñaban que el Buda real era “trascendente, absolutamente supraterrrenal, no tenía ninguna clase de imperfección o impureza, era omnisciente, todopoderoso, infinito y eterno. De esta forma el Buda se convirtió en objeto ideal de la fe religiosa. El Buda histórico era una creación mágica del Buda trascendente, una criatura ficticia enviada por Él al mundo para enseñar a sus habitantes”³⁹. Pero al mismo tiempo buscaba incrementar la utilidad de la figura del Buda para la gente corriente. Se empieza a considerar a Gautama como un *Bodhisattva*; es decir, aquel que sigue el camino del bodhi, del despertar, y que este camino será la preparación para alcanzar el *nirvana*. La connotación que posteriormente se desarrollará en el *mahayana* será que no desapareció en esta existencia en el *Nirvana* sino que renacerá por voluntad propia en distintas formas y en distintos reinos para llevar bienestar a todas las criaturas y ayudarlas a encontrar el camino del despertar.⁴⁰

Otra escisión fue la de los llamados “personalistas” (*pudgalavadins*), quienes, frente a la idea budista de que la personalidad es un síntoma de falsedad y que no existe ningún tipo de “alma” o “individualidad”, afirmaban que había una Persona que debía ser tomada en consideración. Esa Persona sería entonces una realidad básica que proporcionaría un lazo entre las distintas vidas de un individuo, una especie de alma individual.

Una escisión más fue la de los *vibhajyavadins*, quienes rechazaban la existencia de los fenómenos indivisibles (*dharmas*) pasados y futuros. Ante estos conflictos filosóficos

³⁹ Edward Conze, *Breve historia del budismo*, p.37.

⁴⁰ Para comprender mejor el desarrollo de este ideal se puede consultar la obra: Analayo, *The genesis of the bodhisattva ideal*, Hamburg Buddhist Studies, Alemania, Hamburg University Press, 2010, 177 pp.

entre las sectas la importancia del establecimiento por escrito de los fundamentos doctrinales queda en relieve; y es así que existen múltiples cánones que puntualizan estas diferencias, pero que también homogeneizan los principios básicos del budismo.

Es importante considerar que las escrituras budistas no son producto de un solo momento histórico o de una escuela en específico, “The Tipitaka is nothing but a great collection of such collections. It is clear that such collection can only form the conclusion of a considerable preceding literary activity, and that their component parts must belong to different times.”⁴¹ De esta manera representa un corpus dinámico al cual se le insertaron nuevos contenidos con el paso del tiempo.

El hecho de que el *Tipitaka* de mayor difusión, y el único que se conserva completo se escribiera en pali, también resulta revelador para entender su proceso de conformación. Probablemente la lengua en la que hablaba Siddhartha Gautama era la originaria de su provincia, Kapilavastu, con la que se cree que fueron expresados sus primeros discursos; también se piensa que utilizó la lengua originaria de la provincia de Magadha.⁴² En todo caso la gran cantidad de monjes que se reunían en los concilios utilizaban los distintos dialectos de donde provenían, y en esos primeros tiempos del budismo el lenguaje era considerado, más que como una ayuda a la comprensión, un obstáculo para entender el verdadero significado de las cosas pues implicaba la transformación del contenido. Frente a la lengua sánscrita que lleva consigo la idea de alcanzar la perfección en la expresión y que se puede aprehender el significado y la esencia de las cosas a través del lenguaje, el pali le resta importancia a la expresión estilística y ornamentada: lo que importa es el significado profundo⁴³. El pali no era un idioma de uso común entre la gente, se trata

⁴¹ Maurice Winternitz, *op.cit.*, p.4.

⁴² Sigue siendo motivo de discusión la lengua que hablaba Gautam; Chipamong Chowdhury afirma que lo más probable es que fuera una persona multilingüe; es decir, hablaba muchas lenguas. Lo que es casi seguro es que era reacio al uso del sánscrito. Cfr. Chowdhury Chipamong, *Did the Buddha Speak Pāli? An Investigation of The Buddha-Vacana and Origins of Pāli*, The Dhaka University Journal of Linguistics: Vol. 2 No.4 August 2009 Page: 43-57.

⁴³ La importancia del lenguaje en el budismo es tratada también por Juan Arnau en *La palabra frente al Vacío*. En esta obra se analiza cómo después el budismo resignifica el lenguaje con Nagarjuna, quien propone una

de un lenguaje desarrollado a lo largo de varios siglos expresamente para la transmisión de textos, tal vez derivado del magadhi que originalmente hablaba Gautama. La narrativa de los primeros escritos budistas, específicamente el canon pali, intentaba ser lo más coincidente con las propias palabras del Maestro, y pretendían sentar las bases doctrinales y monásticas de la Orden; no tenían ningún deseo de hacer interesantes o amenos sus escritos, incluso los monjes tenían prohibido escuchar relatos de guerras, reyes, dioses... cualquier cuestión que desviara la atención del objetivo último del despertar, lo que para ellos provocaba el pensamiento discursivo. Es así que estas narrativas se componen de pasajes relevantes para ejemplificar y sustentar reglas monásticas o preceptos doctrinales y no se piensan como un relato que englobe la historia de vida de Buda en una totalidad, ni como un recurso literario que empatice o genere conexión emocional con quien lo recibe.

El Canon Pali quedó establecido en tres grandes secciones o “canastas” (de ahí *Tipitaka*): el *Vinayapitaka*, el *Sutrapitaka* y el *Abhidharmapitaka*. El primero representa el soporte de la vida monástica en un conjunto de reglas, procedimientos e historias que detallan el momento y la forma en que el propio Buda los estableció. El *Sutrapitaka* es lo que podríamos considerar como el corazón y fundamento de la doctrina budista pues contiene los discursos y sermones de *Shakyamuni* (“el sabio de los skakyas”, Siddhartha Gautama). Por último, el *Abhidharmapitaka* representa una especie de compendio de los anteriores en los que se profundiza en los aspectos metafísicos, psicológicos y físicos del *Dharma*⁴⁴.

retórica que le permita presentar su discurso de la vacuidad utilizando la escritura (sánscrita) como medio de liberación. Esto se desarrollará páginas más adelante del presente trabajo.

⁴⁴ El *dharma* se puede entender de manera general como “Doctrina”. Edward Conze establece cuatro significados de la palabra en el budismo: 1. La *realidad última*, descubierta por Gautama. 2. En cuanto a realidad última también es “Doctrina, Escritura o Verdad”. 3. De acuerdo a estos dos sentidos anteriores asumida en nuestras vidas sería “rectitud o virtud” y 4. *Dharmas* en plural sería una especie de partículas invisibles de las que está compuesto el mundo fenoménico pero que representan esa realidad última. Edward Conze, *Breve historia del budismo*, p.30.

El *vinaya* y los *sutras* contienen varios fragmentos de la vida de Siddhartha Gautama, por lo que me detendré en ellos para empezar a hilvanar el desarrollo de la figura de Buda.

Se considera que el *Vinaya* es la colección de textos budistas que menos modificación ha sufrido a lo largo del tiempo, y por lo mismo la más estructurada del Canon Pali; su objetivo es el de “proporcionar las condiciones ideales para la meditación y renuncia. Su intención es impulsar una total retirada de la vida social, una separación de sus intereses y preocupaciones, y la ruptura de todos los lazos familiares.”⁴⁵ En un primer momento la orden se integraba de monjes mendicantes que vivían en los bosques a la intemperie y que sólo se establecían en temporada de lluvias. Paradójicamente su prosperidad y la entrada constante de adeptos hizo necesario que se construyeran monasterios para su organización. El núcleo de esta colección de textos es la *Patimokkha*, que consiste en un conjunto de reglas y el castigo correspondiente a su transgresión. El *Vinaya* está subdividido en tres grandes secciones: *Suttabhivanga*, *Khandhaka* y *Parivara*. Es en el segundo apartado, *Khandhaka* (s.IV a.C.), donde se divide y ordena la gran cantidad de material acumulado hasta ese momento y de acuerdo a un plan bien concebido. Regula las instituciones de la vida monástica budista, la admisión en la orden, las ceremonias de confesión, el retiro durante la estación de lluvias, así como el atuendo, las comidas y medicinas para los enfermos. Estas reglas son atribuidas al propio Buda, introduciendo pequeñas narrativas que recuerdan en qué ocasión las declaró. La perspectiva que Winternitz tiene al respecto es que son historias inventadas *ad hoc*, sumamente parecidas a las ya existentes entre los ascetas anteriores a Buda, estereotipadas y de poco valor literario⁴⁶.

En el *Kandhaka* se encuentran los que para algunos investigadores son los fragmentos más antiguos de la vida y la leyenda del Buda: en la sección conocida como *Mahavagga* se describe en lenguaje arcaico cómo Gautama obtiene el despertar, cómo decide proclamar su doctrina, cómo convirtió a sus primeros

⁴⁵ Edward Conze, *Breve historia del budismo*, p.20.

⁴⁶ Winternitz, *op.cit.*, p. 97

discípulos y como ellos mismos lograron su propio despertar . Winternitz argumenta que los fragmentos en los que se expone el primer sermón de Shakyamuni en Benarés y la ordenación de su hijo, Rahula, se compusieron en una época posterior. En el *Cullavagga*, el otro texto que conforma el *Khandhaka*, se encuentran las historias del mercader Anathapindika, quien dedicará un parque a Gautama; también cuenta el establecimiento de la Orden de Hermanas y cierto número de anécdotas edificantes, todas ellas relacionadas con la historia y constitución de la Orden. En estas historias existen ya elementos maravillosos, como serpientes y dioses; sin embargo no existe una narrativa sistemática, un relato que ordene cronológicamente los sucesos, sino que son fragmentos no conectados entre sí, que aparecen insertos entre los listados de reglas, como “oasis in the desert of religious technicalities”⁴⁷.

Es así que a pesar de que se necesitaba poner en letra escrita aquello que fundamentará, ordenará y encausará la práctica budista, en un principio existía cierto recelo a la elaboración de textos bellos: “Pues Gautama no es –dice Ananda Coomaraswamy– como Jesús, un poeta ni un místico, sino un psicólogo; no habla a pescadores incultos sino a metafísicos expertos, y en una atmósfera de controversia; no hace llamados personales, habla con un propósito bien considerado más que con entusiasmo o fervor y su preocupación consiste en no dejar ningún resquicio para posibles o deliberados malentendidos. Siente, en verdad, alguna aprensión de que en el futuro se descuiden los sermones más profundos en favor de las composiciones más artísticas y atractivas.”⁴⁸

De producción un tanto más literaria son los *Sutras*, la colección de discursos y sermones del Buda que otorga los fundamentos doctrinales del budismo; se divide en cinco *Nikayas*: *Digha Nikaya*, *Majjhima Nikaya*, *Samyutta Nikaya*, *Anguttara Nikaya* y *Khuddaka Nikaya*. Las características literarias de los *sutras* son su forma repetitiva que permite una fácil memorización, el uso de un método dialéctico y su recurrencia al símil y la parábola. El *Khuddakha Nikaya* se subdivide en quince

⁴⁷ *Ibidem*. p.33

⁴⁸ Ananda Coomaraswamy, *op.cit.* p.195

apartados, de los que mencionaremos el *Udana* y el *Buddhavamsa*, pues dentro de ellos se presentan ciertos episodios de la vida del Buda. Es en este *Nikaya* en donde se encuentran los libros más poéticos y literarios, y es probable que se incluyeran más tardíamente y en forma progresiva, integrándose y coexistiendo con el material más antiguo.

El *sutra* más importante para nuestro estudio es el *Mahaparinibbana-Sutta*, “El Gran Discurso de la Extinción Total” incluido en el *Digha Nikaya*, en donde se registran los últimos días y las últimas palabras del Maestro. Coomaraswamy reconoce que algunas partes datan de la época de la memoria de sus discípulos inmediatos; por su parte, Winternitz considera que sólo algunos fragmentos podrían ser considerados “originales”, pues para él debió existir una versión corta en los tiempos más remotos que poco a poco se fue extendiendo con interpolaciones y adiciones⁴⁹. Para el investigador los momentos en los que Shakyamuni habla de hombre a hombre representan los pasajes más antiguos, siendo uno de los más famosos cuando en el momento de su muerte Buda dice a Ananda que la doctrina que enseñó no debe depender de él: “Por lo tanto, ¡oh Ananda, sed vuestras propias lámparas. Sed vuestro propio refugio. Aferraos a la Norma como vuestra Luz, aferraos a la Norma como vuestro refugio.”⁵⁰ Winternitz identifica las adiciones al texto como los momentos en que se insertan elementos mágicos y poderes sobrenaturales atribuidos a Gautama, como el terremoto que sucedió en el momento mismo de su deceso. Esta perspectiva propone entonces que en un principio se intentaba que la figura de Siddhartha Gautama no tuviera trascendencia más allá de la propia doctrina que enseñó, además de que la leyenda del Buda con sus elementos milagrosos se fue desarrollando a lo largo del tiempo; reconoce así que el *Mahaparinibbana* se trata de un mosaico compuesto de fragmentos de distintas épocas.

Importante de resaltar es que Winternitz reconoce que los fragmentos más recientes de este *sutta* representan el inicio de un tratamiento poético de la vida de Buda; así,

⁴⁹ Winternitz, *op.cit.*, p.38.

⁵⁰ Ananda Coomaraswamy, *op.cit.* p.191.

a pesar de que no exista una biografía en el Canon Pali se pueden rastrear sus inicios en el *Vinaya* y en el *Sutta*. Sin embargo, los *suttas* son parcos en detalles de la vida y niñez de Sakyamuni, y los episodios que se retratan son muy específicos para la fundamentación de algún aspecto monástico o doctrinal.

En los *suttas* sigue sin existir una biografía completa de Gautama; Étienne Lamotte afirma que en el *Majjhima Nikaya* existen cuatro *suttas* que repiten episodios y se complementan entre ellos en el periodo de su decisión de alcanzar el Desertar y a la consecución de su logro (*Ariyapariyesana*, *Dvedhavitakka*, *Bhayabherava* y *Mahasaccasutta*). Otros *suttas* como el *Sonadanda* y el *Mahapadanasutta* proveen parcos detalles del nacimiento, ya considerado milagroso, de Sakyamuni.⁵¹

En el *Khudakka Nikaya* se encuentra el *Buddhavamsa* (“Linaje de los Budas”), que presenta los 24 Budas que precedieron a Shakyamuni en las últimas 12 eras del mundo; se trata de una misma fórmula narrativa con pequeñas diferencias en la vida de cada uno y resulta novedoso que en el relato sea el propio Siddhartha quien hable en primera persona de sus existencias pasadas. En este mismo *Nikaya* se encuentra el *Udana* (“palabra exaltada”), en donde se narran diez episodios relacionados con la vida de Buda permeados de un tinte prodigioso. Estos relatos se muestran ya configurados más como leyenda y le dan un peso mucho mayor a la figura del Buda.

Es así que, aunque en los *sutras* se presenta interés en la narrativa y algunas inserciones poéticas y literarias, no existe aún un relato sistematizado de la vida de Buda; en ello tienen que ver distintos aspectos: el interés fundamental de establecer las bases teóricas y doctrinales, la intención de dejar a un lado la figura de Gautama en pos de centrarse en el *Dharma*, así como la desconfianza del lenguaje ante lo inefable y su subestimación por representar lo mundano. Nos encontramos entonces en un momento de establecimiento del budismo, en el que no era tan importante la difusión o el acercamiento con los laicos sino sentar las bases que permitirían al budismo establecerse como una religión consolidada; se buscaba más

⁵¹ Etienne Lamotte, *op.cit.* p.651

una salvación individual que una universal y el ideal antropológico era el *Arahat*, un ser volcado hacia sí mismo antes que a los demás, lo que progresivamente se irá transformando y que alcanzará su clímax con la figura del *Bodhisattva*, del que ya se muestra la importancia que va adquiriendo en el *Budhavamsa* o en el *Udana*. Será así que se va realizando una gradual sistematización de la hagiografía de Buda que previamente se presentaba de forma fragmentaria, y se empiezan a realizar intentos de narrativas complejas y estructuradas de la vida de Buda.

II. Diseminación de la doctrina: hacia un intento de sistematización. Primeros compendios de sucesos de la vida de Buda.

Edward Conze distingue cinco etapas en el desarrollo del budismo: consolidación (establecimiento de la Orden), acuerdos (en los distintos concilios), asimilación más madura de la doctrina (que sigue siendo la tradición con ciertos albores de originalidad, como el caso del *mahayana*), asimilación plena (con rasgos originales, como el budismo tibetano), y su decadencia.⁵² Es así que una vez establecidas las bases doctrinales y que se dieran las diferentes escisiones de las escuelas budistas, se va gestando un nuevo ideal de Despertar y de quienes lo logran, además de que la diseminación de la doctrina va en aumento geográficamente y en número de adeptos. Se abren posibilidades, y recursos que en un principio parecían no del todo necesarios ahora se presentan como instrumentos de suma importancia como una forma de contacto emocional para los devotos, por lo que proliferan los recursos visuales, los ídolos, y formas literarias expresamente creadas para el deleite y la belleza.

Frente al ideal del *Arahat*, el sabio alejado del mundo cuyo Despertar corresponde a un logro personal, la figura del *Bodhisattva* se muestra ahora como un camino a seguir en el que cualquiera que así lo desee puede entrar. Si en un primer momento eran las palabras de Gautama las que se mostraban como ejemplo y como el camino a seguir, ahora serán los actos lo que proporcionarán a los devotos mejores condiciones de renacimiento. En el ritual y la devoción es en donde se pone énfasis para la consecución del logro del despertar, pues resulta una manera más fácil, rápida y directa para los laicos, para la gente común que no está dispuesta a renunciar a todo y entrar en la Orden. Se da así una posibilidad asequible para todos, si no de alcanzar la liberación total, si de una mejor vida futura.

Abierta la posibilidad universal de liberación se hace necesario encontrar los medios de acercarse a las diferentes tradiciones y costumbres de cada región pues no es posible rechazar las fuertemente asentadas creencias populares; el budismo

⁵² Esta categorización puede aplicarse en el budismo indio, aunque no en el budismo en general. Cfr. Edward Conze, *Breve historia del budismo*, p.70.

comienza su expansión, los monjes diseminan la doctrina en los países alrededor de la India y se tienen que enfrentar al bagaje cultural de cada región, por lo que hay que resignificar la doctrina budista en cada contexto.

Hans George Gadamer afirma que no existen tradiciones como puro elemento de sedimentación, sino que parte misma de la tradición es su actualización en su presente. Lo que el hermeneuta llama la “historia efectual” se trata entonces de aquellos elementos del pasado que repercuten en nosotros y es la condición de posibilidad del presente pero también se proyecta al futuro: el pasado otorga cierta expectativa, es la anticipación del futuro.⁵³ Es así que la sedimentación adquirida a lo largo de cientos de años se enfrenta a elementos de innovación con los que tiene que encontrar una manera de sintetizarse, por lo que el budismo retoma la imaginería originaria de cada lugar y la adapta a los fines de la doctrina.

Surge así el budismo *mahayana*, una forma de budismo en donde el ideal del *Bodhisattva* se vuelve el ideal a ser emulado, aquél que pudiendo alcanzar la plena iluminación y liberación del mundo fenoménico decide regresar a él voluntariamente para ayudar a los demás seres a liberarse del sufrimiento; se vuelve entonces un ideal social, colectivo, y la compasión (la empatía con el otro) representa la virtud más grande a la que se puede aspirar. También se muestra más flexible, pues si en el budismo temprano se necesitaba la presencia de un Buda para realizar el voto de seguir el camino del *Bodhisattva*, en el *mahayana* no es necesario. Otra diferencia importante entre el budismo temprano y el *mahayana*, es que para el primero el despertar se logra a través de muchas vidas por el perfeccionamiento de las *paramitas* (virtudes), y en el *mahayana* este perfeccionamiento se puede lograr en una sola.

En este clima de diseminación de la doctrina y el surgimiento de nuevas formas de expresarla (siglos I-III d.e.c), Asvagosha compone el *Buddhacarita*, aunque no se encuentra directamente relacionado con el budismo *mahayana* si más bien es

⁵³ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método. Tomo I*, trad. Ana Agud Aparicio, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p.371.

cercano a las tradiciones budistas previas, además de su inminente tradición brahmánica. Sin embargo, el uso del lenguaje como un medio de representación artística y estilística de narrativización y esquematización de la doctrina en un relato, forma parte del espíritu de la época.

Gadamer afirma que es en el relato donde la tradición realiza su actualización en su presente, al integrar elementos de sedimentación y de innovación. Se hace necesario para la propia doctrina budista recurrir a un medio que antes era rechazado pero que ahora se mostrará como la forma de hacer colectivo el ideal del Despertar: las letras bellas, la composición literaria como un fin en sí mismo. Pues si los efectos de la historia efectual (la tradición) operan en toda comprensión, sea o no conscientes de ellos, según palabras de Paul Ricoeur: “La palabra es una reanimación de un determinado saber lingüístico que viene de las palabras anteriores de los otros hombres, las cuales se han depositado, “sedimentado”, “instituido” hasta convertirse en ese haber disponible por el cual yo puedo ahora darle un cuerpo verbal a ese vacío orientado que es en mí la intención significativa cuando me dispongo a hablar.”⁵⁴; es decir, es a través del texto que el presente actualiza la tradición, se reinterpreta. El lenguaje, que anteriormente el budismo consideraba como un obstáculo para el ideal del Desetar al no representar la realidad, ahora se resignifica percatándose de su potencial de comunicación, asimilación y generación de mundos posibles.

Un ejemplo del nuevo enfoque de la época es el análisis de Juan Arnau respecto al uso del lenguaje en Nagarjuna (considerado el primer sistematizador y filósofo del budismo *mahayana*) en su texto *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*⁵⁵, nos muestra cómo se le da un giro al significado y al uso del lenguaje. Si bien es cierto que el lenguaje no es la realidad misma, sí puede ayudar a moldearla de acuerdo a los fines que se buscan. Nagarjuna hace énfasis en la vacuidad de todas las cosas: todo es transitorio, sin sustancia inmutable, todo es vacío; sin embargo, lejos de volverse un nihilismo pesimista el pensador indio retoma la capacidad de

⁵⁴Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, p.226.

⁵⁵ Juan Arnau, *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*, México, FCE, 2005,347 pp.

construcción del mundo por el ser humano y al lenguaje como su mejor herramienta. La literatura de la escuela *madhyamaka* fundada por *Nagarjuna* será un esfuerzo por crear los medios para moldear dichas construcciones con los fines de la doctrina.

Para la imaginación de la India, la actividad humana construye, mediante las palabras, mediante los sueños, las acciones y los pensamientos, una suerte de artificio mental llamado karma. Ese karma, que nos ata y que nos hará sufrir, es el resultado, entre otras cosas, del apego a estos ídolos. [a las construcciones que se olvidan que son tales y se toman como realidades sustantivas]

Pero hay una forma de convertir esta conjetura en algo mucho menos apresable. Algo con lo que no será posible fabricar el ídolo. Ese recurso hábil que pretende escapar a la mitificación toma la forma de una narración, de una “manera de hablar”, y de una actitud. Unas prácticas discursivas que esquivarán incesantemente su reificación, un discurso que se ve a sí mismo descansando sobre el vacío: una retórica.⁵⁶

El lenguaje no se agota en sí mismo, sino que permite la capacidad de construcción del hombre, “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”⁵⁷, dice Gadamer. Es la misma idea que nos muestra Paul Ricoeur cuando habla del texto como una “posibilidad existencial”, un lugar en donde se crea un mundo habitable y deseado a través de una “imitación creadora”, *mímesis praxeos*.

Al enfatizar la utilidad del lenguaje se trata entonces de elaborar un discurso budista, y su mejor fundamentación se encontrará en los actos del propio Siddhartha Gautama; su vida, como ejemplo e inspiración para el común de la gente: los laicos, resulta el medio más eficaz de acercarse a la doctrina; las abstracciones, la discusión filosófica, los supuestos doctrinales, se materializan en imágenes y en episodios de fácil acceso, además de que se trata de asentar las prácticas devocionales. Edward Conze afirma que la convicción *mahayana* de que la doctrina requiere continuamente nuevas formulaciones para satisfacer las necesidades de tiempos, poblaciones y circunstancias sociales nuevas hizo que empezara la labor

⁵⁶ *Ibidem*, p.35.

⁵⁷ Hans George Gadamer *op.ci.t* p.567.

de crear una nueva literatura, pues la mera repetición no sostiene una religión viva, se necesita de innovaciones para evitar que se fosilice.⁵⁸

En el budismo temprano no existía ninguna intención de hacer interesantes los escritos, ahora los recursos literarios para retratar sucesos extraordinarios, milagros y situaciones que atraigan al lector se usan como parte de una estructura narrativa. Dentro de este proceso la figura de Gautama también sufrió transformaciones; se habla de Gautama como el *Tathagatha* (el que ha venido) como ese cuerpo etéreo que se mueve a través de las épocas y los mundos encarnándose y haciendo que gire la rueda del *Dharma* (la doctrina); se presentan sus vidas anteriores, ya en el mundo terrenal pero también en los distintos cielos. Los sucesos milagrosos y extraordinarios cobran una importancia mayor, pues si bien es cierto que, como señala Frank Reynolds, desde el primer budismo (*Theravada*) la figura mítica de Buda juega un papel fundamental, es ahora en el relato que se configura y se presenta como un medio para cultivar el nuevo ideal budista, que ya no será la sabiduría, sino la compasión.

Dentro de este clima se gesta el *Mahavatsu*, un texto relacionado con la primera escuela en escindirse, los *mahasanghikas*. De acuerdo a esta escuela, la figura de Buda se muestra como un ser elevado por encima del mundo que se adapta a él sólo de manera externa. En ese sentido, los episodios de la vida de Buda están profusamente adornados con milagros. La obra separa la vida de Buda en tres secciones: en la primera se habla de su existencia en otras formas de Budas; la segunda nos introduce al cielo Tusita en donde el *Boddhisatva* decide renacer en el vientre de la princesa Maya y cuenta su concepción y nacimiento, su partida del hogar y su Desertar bajo el árbol de la Bodhi; la tercera sección relata la historia de su primera conversión y la formación de la comunidad monástica.

A pesar de que se pueden distinguir estas secciones en la obra, el *Mahavatsu* no se trata de un relato sistematizado de la vida de Buda con una trama ordenada en un comienzo, desarrollo y desenlace; por el contrario, Maurice Winternitz lo describe

⁵⁸ Cfr. Edward Conze. *Breve historia del budismo*. p.50

“as a labyrinth, in which the thread of a connected narrative of the Buddha's life can only be discovered with some difficulty.”⁵⁹ Se trata de una narrativa interrumpida, en la que se insertan otro tipo de narraciones como *Jatakas*, *Avadanas* y *Sutras*.⁶⁰ Al no tener una sistematización no existe una conexión entre un episodio y otro, incluso se combinan la prosa y el verso en un mismo momento; los mismos episodios se repiten en distintas ocasiones y con ciertas variaciones, como el momento del nacimiento de Buda. También se muestran inconsistencias en el sánscrito en el que está escrito, pues en los versos se distingue un sánscrito más arcaico, lo que posibilita distinguir los fragmentos más antiguos del texto, cuya fecha de composición se data en alguna época entre los siglos II a.e.c. y IV d.e.c.⁶¹

Así pues, el *Mahavatsu* se trata de un compendio de episodios de la vida de Buda sin configuración en un relato estructurado y sistematizado, pues, aunque muestra los hechos en cierta progresión, existen saltos, repeticiones y no hay una homogeneidad de estilo. Paul Ricoeur retoma a Aristóteles para señalar que la trama está compuesta de episodios que le dan extensión y dinamismo, pero condena cualquier falta de ilación: “Llamo episódica a la trama en la que la sucesión (y no el encadenamiento) de los episodios no es verosímil y necesaria... Ahí reside la oposición clave: “Uno después de otro”, “uno, causa de otro”. Uno después de otro es la sucesión episódica y, por lo tanto, inverosímil; uno a causa de otro es el encadenamiento causal y, de ahí, lo verosímil: “Ya no cabe duda: la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; ésta constituye su plenitud y su totalidad.”⁶² En el *Mahavatsu* no existe una disposición de los hechos que se pueda tomar como un todo con un inicio, un medio y un final, pues su trama es irregular y

⁵⁹ Maurice Winternitz, *op.cit.* p.31.

⁶⁰ Los *jatakas* son un tipo de relato que explica una de las etapas del Buda histórico (o sus discípulos) en su proceso por alcanzar el despertar, en una de sus vidas anteriores y de los cuales se puede extraer una moraleja. En ocasiones estas vidas son las de animales no humanos. Los *Avadanas* también hablan de las acciones de las vidas pasadas de los Budas y su relación con las vidas futuras. Los *Sutras* son los discursos de Gautama que sustentan la doctrina budista.

⁶¹ Cfr. Juan Arnau, *Buda histórico y Buda legendario. Tradiciones hagiográficas de Siddhartha Gautama.* p.

643

⁶² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Tomo I.* p.96.

fragmentaria, por lo que no podemos considerarlo como un relato completamente sistematizado de la vida de Buda.

Lo que considero importante retomar del texto es cómo se presenta la figura de Buda. La proliferación de *Jatakas* muestra un interés moralizante, en donde se resalta la compasión y la generosidad del *Bodhisattva* a lo largo de sus vidas anteriores. Además, se presentan imágenes maravillosas, como la de Buda tocando el sol y la luna con sus manos, asumiendo que Buda es un ser supramundano y que lo que se veía de él era una aparición, una ilusión.

La importancia y el mérito del *Mahavatsu* es que es un intento de darle forma a un personaje y de establecer una trama de su vida al tratar de reunir y acoplar distintas tradiciones narrativas heterogéneas en un solo relato; sin embargo, resulta apenas el esbozo de un relato sistematizado sin una unidad estilística, sin una organización narrativa clara ni en una trama hilvanada homogéneamente, además de que carece de la “función del autor” que expone Michel Foucault y que se presentará por primera vez en el *Buddhacarita* de Asvagosha⁶³; el *Mahavatsu* tiene distintos autores de distintos tiempos y eso lo hace inconsistente en su ordenamiento y su configuración narrativa.

Otro texto que aborda la vida de Buda, y que se presenta como ya propiamente *mahayana*, es el *Lalitavistara*, una obra cuyo autor es desconocido, pero probablemente también se trata de un compendio, y de fecha también incierta, pero que ha sido situada alrededor del siglo I a.C. Su nombre significa “la narración detallada del juego (de Buda)”, y hace referencia a su carácter sobrenatural y divino, que se encarna para “jugar” en el mundo en beneficio de todos los seres. De acuerdo a esto, el *Lalitavistara* tiene un acento eminentemente milagroso, dejando de lado el aspecto doctrinal o filosófico y siendo prolífico en episodios maravillosos. El texto comienza con una introducción en la que se presenta una imagen espléndida de Buda, rodeado de un halo de brillo divino y en meditación profunda

⁶³ En la siguiente sección del presente trabajo me detendré en analizar con detalle este concepto propuesto por Foucault y que se observa en el *Buddhacarita*.

en medio de la noche, cuando de pronto un rayo de luz cae sobre su cabeza y lo introduce en el mundo de los cielos, en donde los dioses le imploran que revele el *Lalitavistara* en beneficio de todos los seres, a lo que Buda acepta. Este inicio maravilloso marca el tono en el que transcurrirá el desarrollo de la narración. Se trata también de una narración interrumpida que comienza con la estancia de Buda en el cielo Tusita y termina con su primera enseñanza en Benarés, y en la se intercalan prosa y verso en sánscrito híbrido, los cuales no suelen integrarse a narraciones sino que suelen ser cantos independientes.

El uso de milagros es recurrente, y a figura de Buda se muestra deificada como el dios de todos los dioses, aunque Juan Arnau reconoce tres niveles otorgados a la figura de Buda: uno en el que se muestra inmutable, universal, eterno y liberado desde el principio; otro en evolución, de lo más elemental a lo más elevado; y en otras ocasiones como un simple hombre que se libera a través de un arduo aprendizaje; sin embargo, este último aspecto se presenta como aparente en cuanto a que un Buda eterno adquiere una forma aparente para ayudar a todos los seres.⁶⁴

Aunque no se trata de un relato completamente sistematizado de la vida de Buda, Maurice Winternitz encuentra en el *Lalitavistara* su germen, incluso afirma que probablemente Asvagosha retomaría ciertos episodios para componer el *Buddhacarita*.⁶⁵

A partir de lo expuesto en esta primera sección, podemos decir que, estos primeros intentos de narrativización de la doctrina llegan a su consolidación reuniendo los episodios relevantes para la fundamentación de la doctrina y enlazándolos en un relato con una estructura narrativa sólida y completa (inicio, medio y fin), además de impregnarlo de recursos estilísticos con un interés estético que empatices y permees en el ánimo de sus receptores, dando origen al primer relato sistematizado de la vida de Buda: el *Buddhacarita*.

⁶⁴ Cfr. Juan Arnau, *Buda histórico y Buda legendario. Tradiciones hagiográficas de Siddharta Gautama*.

⁶⁵ Maurice Winternitz, *op.cit*, pp.254 267

SEGUNDA PARTE ESCRIBIR Y RESIGNIFICAR EL BUDISMO

III. El *Buddhacarita* como *mythos*.

El budismo emerge en un contexto social y religioso muy complejo en el cual interactúan distintos tipos de religiosidades, destacando el ritualismo y la especulación metafísica brahmánica (de la cual será heredero Asvagosha), y los movimientos *sramanicos*⁶⁶. El propio Siddhartha Gautama es educado bajo una serie de preceptos doctrinales y con un bagaje cultural acorde a ello. En la época en que nace Gautama los brahmanes eran los sacerdotes, encargados de la especulación filosófica y de la discusión doctrinal. Asvagosha era uno de estos brahmanes, heredero de una tradición rica en formas literarias y artísticas, por lo que su trabajo estaba íntimamente ligado a la poesía. Él fue quien realizó la primera sistematización de la vida de Buda en un relato, en una trama, en un *mythos*.⁶⁷

A diferencia de las obras anteriores a las que nos referimos, en el *Buddhacarita* se presenta ya un encadenamiento causal de las acciones como “sucesión episódica”, siguiendo a Aristóteles y a Ricoeur. En esta segunda parte desarrollaré los conceptos de *mythos* y *mímesis* de Paul Ricoeur hilvanando al mismo tiempo el análisis de la obra y la trama del *Buddhacarita*.

Para el filósofo francés una narración es la invención de una trama, una síntesis de fines, causas y acciones que se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa, a lo que él llama síntesis de lo heterogéneo.⁶⁸ Así, la trama integra y completa acontecimientos múltiples y dispersos esquematizando su significación y volviéndolos inteligibles. Ricoeur retoma también de Aristóteles la idea de *mythos* como “disposición de los hechos en un sistema”, pero insiste en su carácter dinámico como un “arte de componer” y no como una estructura establecida; el hermeneuta define entonces la trama como la “puesta en intriga.” Esta operación es

⁶⁶ Se conoce así los movimientos surgidos en la India alrededor del siglo IIa.e.c. que se apartaban de la religión védica en la búsqueda de la austeridad y de un enfoque más metafísico que ritual, poniendo énfasis en la liberación del ciclo de reencarnaciones, y que darán origen a expresiones como el jainismo y el propio budismo.

⁶⁷ Me detendré en Asvagosha y su contexto cultural en un siguiente apartado de esta sección, cuando aborde la cuestión de la “función de autor” en Michel Foucault.

⁶⁸ Para este estudio me baso principalmente en la obra *Tiempo y narración. Tomo I*, pero también son de apoyo los *Tomos II y III*, así como *La metáfora viva* y *Del Texto a la acción*, de Ricoeur.

posible en consonancia con otra operación: la *mímesis* o imitación creadora, que tiene también un carácter dinámico pues no se trata de una copia o réplica de lo idéntico, sino que también produce significados y configura la trama. Dice Ricoeur, “el pleno desarrollo del concepto de mimesis exige que se le dé menos importancia a la relación referencial al dominio “real de la acción.”⁶⁹ Se abre así la puerta a una interpretación de las acciones y a su significación que se configura en una trama. El binomio *mythos-mímesis* “pone el sello de la producción, de la construcción y del dinamismo en todos los análisis, y en primer lugar, de los dos términos de *mythos* y *mímesis* que deben entenderse por operaciones y no por estructuras.”⁷⁰ Esta melódica permite el acceso al reino de la ficción en cuanto proceso de construcción o, retomando a Michel de Certeau, como un “discurso lógico”, una “ficción que vuelve pensable” las acciones humanas.⁷¹ De esta manera, lo que dota de inteligibilidad a acontecimientos dispersos y heterogéneos es el encadenamiento causal, y es lo que le da verosimilitud a la trama.

En el *Mahavatsu* y el *Lalitavistara* encontramos episodios de la vida de Buda de manera inconexa y sin un criterio de causalidad (el uno no es causa del que sigue), se repiten con frecuencia y la obra no termina en un desenlace que le da una totalidad a la historia. El *Buddhacarita* también está constituido por episodios, de tal manera que se encuentra dividido en cantos, cada uno de los cuales representa un momento en la vida de Gautama, y, a pesar de que cada uno tiene su principio, su medio y su fin, se unen en un todo, en una historia más amplia y se ligan en consecución el uno del otro. Es decir, el *Buddhacarita* comienza con un primer canto presentando a Suddhodana y a Maya, los progenitores de Gautama, el sueño premonitorio de Maya, la concepción de su hijo y su nacimiento. En el segundo canto se muestra la niñez y juventud de Buda en el palacio; en el tercero se habla de sus primeras salidas y los signos enviados por los dioses (enfermedad, vejez y muerte) para que buscara el camino que detuviera el sufrimiento, y así

⁶⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Tomo I*, p.81.

⁷⁰ *Ibid.*, p 82.

⁷¹ Cfr. Michel de Certeau. *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. trad. Alfonso Mendiola, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

sucesivamente se van siguiendo los cantos en un orden cronológico de la vida de Gautama. Sin embargo, Ricoeur habla de dos dimensiones temporales en la construcción de la trama: una cronológica y otra no cronológica. La primera la constituye precisamente la dimensión episódica de la narración que la caracteriza como hecha de acontecimientos. La segunda es la dimensión configurante propiamente dicha: por ella la trama transforma los acontecimientos en historia. En este sentido, Louis O. Mink nos presenta este acto configurante como “tomar juntas” las acciones individuales para conseguir la unidad de la totalidad temporal dentro de esta variedad de acontecimientos.⁷² Este acto se consumará en una estructura narrativa con un comienzo, un desarrollo y un desenlace.

Esta actividad creadora, la composición de la trama o *mythos*, intenta imitar la experiencia temporal viva mediante el rodeo de la trama, siendo así una mediadora entre la primera y el discurso. Se intenta hacer inteligibles las acciones de la experiencia viva, en donde Ricoeur señala que la discordancia rompe la concordancia, y es con la actividad verbal como la concordancia restablece la discordancia, configura los actos en la trama otorgándole un sentido a la historia y estableciéndola como un *holos*, un todo, una unidad lógica. Esta unidad tendrá sentido, será convincente y tendrá la capacidad de ser seguida por medio de la actividad mimética, que Ricoeur vislumbra como una experiencia temporal y un acto configurante de la vida misma. El filósofo establece tres momentos en este proceso, que corresponden a los tres tiempos agustinianos: el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro. En su relación con la actividad mimética corresponderían al tiempo vivido o tiempo del autor (*mímesis I*), tiempo narrado o el texto (*mímesis II*), y tiempo leído o del lector (*mímesis III*). El autor reconoce en la narración, en la construcción de la trama, su capacidad de mediación entre el tiempo vivido y el tiempo del lector, y afirma que sólo alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal. Es decir, frente a discusiones acerca de la interpretación de los textos, de la relación y

⁷² Cfr. Louis O. Mink, “The autonomy of historical understanding”, en: *History and theory: studies in the philosophy of History*, Vol. 5, No.1, 1966, pp 24-47, *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2504434>.

autonomía del autor frente a su obra, Ricoeur propone que se trata de una operación temporal en la que participan el tiempo del autor y el tiempo del lector mediados por la narración, y sólo en este sentido puede cobrar su pleno significado.

A continuación, expondré cada uno de estos momentos de la actividad mimética relacionándolos con la propia configuración del *Buddhacarita*.

a) Mímesis I. El tiempo de Asvagosha

“Comprender una historia es comprender el lenguaje del hacer y la tradición cultural de la que procede”⁷³, afirma Ricoeur. Con *mímesis I* se refiere a un “antes” de la composición de un poema, no sólo al autor en sí, sino a todo el conjunto de recursos simbólicos del campo práctico del cual abreva. Al ser la *mímesis* un proceso de imitación creativa de la acción, debemos reconocer que ésta se encuentra mediatizada simbólicamente por signos, normas, reglas, en donde las formas simbólicas son procesos culturales que articulan toda experiencia. En ese sentido, Ricoeur sigue a Clifford Geertz⁷⁴ para señalar el carácter público de la articulación significativa, siendo así una cuestión social al no estar en la mente como una cuestión psicológica, sino inserta y descifrable por los demás actores del juego social. Un sistema simbólico proporciona así un contexto de descripción para acciones particulares, es con base en ello como se puede interpretar cada una de acuerdo y dentro de esa red significativa. De esta forma, dice Ricoeur, el simbolismo refiere a la acción la primera legibilidad.

El *Buddhacarita* surge en la India⁷⁵ entre la segunda mitad del primer siglo de nuestra era y la primera mitad del segundo; su autor, Asvagosha, era un brahmán que posteriormente se convirtió al budismo, por lo que había ocupado la mayor jerarquía dentro del sistema social de castas de la India, por lo que tenía acceso a

⁷³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p.120.

⁷⁴ Cfr. Clifford Geertz, *La interpretación de la cultura.*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2003, 381pp.

⁷⁵ Cfr. Beatriz Avanzati y Alejandru Gutman, “Introducción”, en: *Vida del Buda*, Edición digital exclusiva, pp.8-11, https://www.google.com/url?q=https://www.elportaldelaindia.com/El_Portal_de_la_India_Antigua/Buddhacarita.html&sa=D&source=docs&ust=1660189584351746&usg=AOvVaw37FzxrSALImghNyZcAEU0h

la cultura y educación. Esto queda de manifiesto por la lengua en la que está escrito el texto: el sánscrito, que para esos momentos no era utilizado por el pueblo común sino que estaba reservado para una élite y para fines religiosos, rituales y literarios. Asvagosha era originario del reino de Kosala, corazón del territorio abarcado por Shakyamuni pues es ahí en donde enuncia la mayoría de sus sermones, circunstancia que indica que Asvagosha crece en un territorio con una profunda huella cultural budista.

El *Buddhacarita* narra la historia de Gautama desde su concepción; su niñez y vida en el palacio; sus encuentros con los cuatro signos: vejez, enfermedad, muerte, y un asceta; su renuncia, su búsqueda de un camino que lo lleve a la extinción de las llamas de la ignorancia, del apego y del deseo; las diversas discusiones que tuvo con sabios y ascetas; su casi muerte por llevar al límite su cuerpo; su determinación por alcanzar el Despertar; los nueve días y nueve noches que pasó debajo del árbol del *Bodhi* hasta que lo logró venciendo las tentaciones que Mara le mostró; su andar enunciando su palabra; sus milagros; su regreso a la casa paterna para enseñar su doctrina; su muerte y nirvana final (*parinirvana*), y el conflicto que sucedió a ella por la división de sus reliquias. De manera general esta es la historia de Buda. El texto original en sánscrito está incompleto, pero un par de versiones china y tibetana nos dan luz acerca de lo extraviado, siendo un total de 28 cantos. La historia se encuentra situada dentro de un contexto totalmente brahmánico⁷⁶; como mencioné en la primera parte de este trabajo, el brahmanismo se presenta como el desarrollo del vedismo a las Upanishads, caracterizado por el cambio de un sistema enfocado en el ritual y en los sacrificios a un sistema más especulativo, además de que emerge un espíritu supremo (Brahman). En el aspecto práctico, se vuelve ritualmente muy complejo, y surgen restricciones y obligaciones morales muy fuertes: el sistema de castas se ancla en la sociedad india, ocupando los brahmanes el primer puesto al ser el enlace entre lo sagrado y lo profano, entre los dioses y los hombres. Asvagosha es depositario de este cúmulo cultural, lo cual se ve reflejado

⁷⁶ Esto en cuanto al contexto de Asvagosha, pues en realidad el brahmanismo no había permeado en Kapilavastu y en realidad no había sido practicado por Gautama.

a lo largo de toda la obra. Patrick Olivelle⁷⁷ afirma que Asvagosha presenta la doctrina de Buda y su despertar como una consumación del brahmanismo.

Paul Ricoeur afirma que en toda narración existen elementos de tradición, pero también de innovación. La innovación se da como una “deformación regulada”, siguiendo normas y reglas ya establecidas; la sedimentación, los fundamentos, aquello que opera en nosotros de manera un tanto inconsciente a raíz de una realidad cultural, lo que para Gadamer sería la “historia efectual”⁷⁸, Ricoeur la retoma como la “tradición”.

Siguiendo a Patrick Olivelle, Asvagosha “[..] reads the history of the Brahmanical tradition as a preparation for the arrival of the Buddha; Brahmanism anticipates the Buddha, and Buddhism is the fulfillment of Brahmanism.”⁷⁹ Es así que no sólo se insertan elementos de la religión brahmánica sino que se acude a ellos como forma de legitimación de alguna idea o de alguna acción. Esto no es nuevo, dice Olivelle⁸⁰, pues los nuevos movimientos religiosos se definen de acuerdo a una religión anterior, como en el caso del cristianismo frente al judaísmo. Los cánones y las escrituras se complementan y resignifican en virtud de un nuevo momento, de un nuevo personaje, de una nueva intención. Para el traductor del *Buddhacarita*, es evidente que Asvagosha se encuentra imbuido en la mentalidad y tradición brahmánica cuando utiliza la expresión *iti smrtah* (“tal es lo que autoriza la tradición”). Además, se muestran otros elementos brahmánicos a lo largo del relato, pero en particular en el momento de la concepción y nacimiento de Shakyamuni.

La historia cuenta de un rey querido por su pueblo, Shuddhodana y su esposa, la reina Maya. Ella tiene un sueño premonitorio en el que un elefante blanco entra por su costado sin que sienta ningún tipo de dolor: es la concepción de Gautama. El elefante forma parte de una red de significantes para los indios: es un animal que

⁷⁷ Patrick Olivelle, *Introduction* en Asvagosha, *Life of the Buddha*, pp. XXV-XXX. La traducción de Patrick Olivelle es en la que me baso para el análisis del *Buddhacarita* y a la que haré referencia para ejemplificar.

⁷⁸ Cfr. George Gadamer op.cit.

⁷⁹ Patrick Olivelle, op.cit. p.XXVI.

⁸⁰ *Ibidem*, p. XXI

se encontraba en grandes cantidades en los bosques de la India, y representa fuerza y sabiduría. A lo largo de todo el texto Asvagosha compara en innumerables ocasiones a Gautama con un elefante, su imagen está ligada a la determinación y grandeza del personaje.

Para tener al niño, la reina Maya se dirige a un bosque, y cuando éste nace ocurre una serie de prodigios: la tierra tiembla, cae una lluvia de lotos rosados y azules perfumados de sándalo. El niño nace con ciertos rasgos característicos en su cuerpo que lo evidencian como un “Gran hombre”, cuestión que corroboran los sabios presentes. Para Olivelle, ésta es otra de las muestras de la cultura brahmánica: Ásita, un sabio profeta, anuncia con lágrimas en los ojos que ese niño será el que destruya la rueda de muertes y renacimientos, un despierto. Asvagosha lo presenta como un guardián de la tradición y como “a *brahman*-knower blazing with the splendor of brahman and the splendor of his ascetic toil.”⁸¹ De esta manera le da un gran valor a la tradición brahmánica y a los sabios que emanan de ella como sus depositarios y legitimadores del nuevo discurso que se presentará con Shakyamuni.

Al poco tiempo de su nacimiento la reina Maya muere, y su padre, temeroso de que siga el camino de los ascetas, otorga al niño toda cantidad de placeres y comodidades, lo desposa con una buena mujer y al nacer su hijo cree que ha logrado mantener a Gautama dentro de su *dharma*. Este es otro concepto de suma importancia dentro de la red conceptual brahmánica y budista. El *dharma* se puede entender de tres formas: como un deber, un camino a seguir; la propia doctrina budista, en cuyo caso se escribe con D mayúscula; o como los últimos constituyentes de la realidad, sus principios elementales, en cuyo caso se escribe el plural, *dharmas*⁸². Entonces, este concepto se entiende de acuerdo a su contexto de enunciación, al significado efectivo que tiene en la trama, lo que Ricoeur distinguiría de un simbolismo implícito e inmanente (culturalmente), a uno explícito

⁸¹ Asvagosha, *Life of Buddha*, p.21.

⁸² Esta no es una convención universal, pero es común en las traducciones de los textos.

o autónomo.⁸³ En este sentido, el *dharma* como deber se presenta como rector social de acuerdo a la tradición, pero también como su discordancia según el *dharma* o deber de la liberación de Shakyamuni.

Según el sistema social de castas fundamentado en el brahmanismo, cada estrato social (nacido de una parte del cuerpo del dios Brahma, los brahmanes de la cabeza, los shatryas de sus hombros, los vaishyas de sus caderas y los sudras de los pies), tiene un deber que cumplir en el mundo, un deber social. Si cada uno cumple el cometido que se le ha asignado el mundo material funcionará de manera adecuada. Gautama, hijo de Suddhodana, debía seguir su deber o *dharma* como regente (shatrya) de los Shakyas. Ashvagosha cuenta que el soberano, al ver los signos que acompañaban a su hijo, tuvo temor de perder su linaje en la sucesión de su reino. En un primer momento los sabios brahmanes lo tranquilizan, por medio del recuerdo de grandes personajes de la tradición, con la idea de que el recién nacido puede cumplir su *dharma* social primero, y ya a cierta edad o a través de su descendencia, cumplir como ese gran llamado del *dharma* universal, del camino de la liberación. Sin embargo, el rey, debido a su apego, intenta por todos los medios retenerlo en el palacio al grado de que no le es permitido salir de él durante mucho tiempo. El concepto de *dharma* entonces resulta eje dentro de la cultura india y permea en la construcción de la trama del *Buddhacarita* al señalar los fines y motivos por lo que los personajes actúan. Pero Gautama mismo va a cuestionar la concepción que se tiene del *dharma* cuando discute con el rey Shenrya, quien lo conmina a retornar al palacio y cumplir con su deber social, a lo que el protagonista responde con el porqué de su decisión y cómo puede considerarse correcta frente a la opinión contraria, resignificando así el concepto de *dharma* afirmando que “But to speak like this is in keeping with your character, conduct and family; to keep my pledge too is in keeping with my character, conduct and family.”⁸⁴ Es decir, el Shakyamuni de Asvagosha no rechaza los fundamentos brahmánicos, sino que

⁸³ Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.133.

⁸⁴ Asvagosha, *op.cit.*, p.319.

presenta otra perspectiva y complementa la doctrina como un elemento de innovación.

Para Ricoeur, la tradición/sedimentación está en relación con la innovación/creación, de tal manera que la primera representa “la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores”⁸⁵, así, aunque el peso de la tradición brahmánica en el *Buddhacarita* es fuerte y legitima acciones y discursos, para Olivelle Buda se presenta como crítico a ella y la resignifica. En varios momentos de la obra se compara a Shakyamuni con figuras significativamente importantes para el pasado brahmánico: en el momento de su nacimiento es comparado con otros famosos reyes pasados que tuvieron nacimientos inusuales; cuando parte al bosque y su cochero le ruega volver por el gran dolor de su padre, es comparable a un episodio similar de la vida de Rama; el propio Suddhodana compara su dolor con el del padre de Rama. Además, en un sentido más teórico, en el canto XII Buda tiene una discusión con el sabio Aráda, quien expone la filosofía brahmánica de una forma muy clara, mostrando los fundamentos sobre los que Asvagosha va a establecer en su poema la doctrina budista. Sin embargo, Gautama responderá: “I have listened to this subtle knowledge that grows progressively more and more pure; but since the Field-knower is not forsaken, I think it is short of the absolute.”⁸⁶ Para él se trata de una doctrina incompleta, que dice cómo funciona la realidad, el ego, los deseos, la ignorancia, pero que no ha encontrado un camino verdadero de liberación; en ese sentido afirma los fundamentos filosóficos brahmánicos, pero los resignifica instaurando un nuevo discurso budista, el elemento de innovación a la tradición, que para Asvagosha no es más que su culmen. Dice Ricoeur que la tradición implementa normatividad y reglas de comportamiento a través de los símbolos, proporcionando las reglas de significación según las cuales se puede interpretar tal o cual conducta; son normativos, “programas de comportamiento” que forman un orden y dan dirección a la vida. Con arreglo a las normas inmanentes en una cultura

⁸⁵ Paul Ricoeur, *ibidem*.

⁸⁶ Asvagosha, *op.cit.*, p.351.

las acciones pueden juzgarse moralmente; de esta manera el lector puede comprender y aceptar o rechazar el comportamiento de los actores. Pero también se insta una nueva normatividad acorde al nuevo relato que surge dentro de esa tradición y que, en el caso del *Buddhacarita*, se va a erigir como el relato base, tradicional, de la vida de Buda y, por lo tanto, de su doctrina.

En la introducción hemos dicho que mediante el *Buddhacarita* se sistematiza en un relato estructurado la doctrina budista; es decir, aquellos preceptos que regían la vida monástica ahora son relatados mediante las experiencias de Gautama, sus sufrimientos, sus temores, su búsqueda y su propio despertar; además se explican en forma de diálogo con los diferentes sabios a los que conoce y que pertenecen a otras tradiciones. Vincent Eltschinger⁸⁷ afirma que Asvagosha logra lo que antes no se había hecho en el rigor de las comunidades budistas: pone en debate y argumenta filosóficamente la doctrina, entabla una discusión y elabora una crítica a los sistemas de devoción no budistas contemporáneos a él: vedismo, ascetismo, *sankhya*, *vasesika*, etc. A través de sus diálogos con maestros de estos sistemas, Shakyamuni va desarrollando la doctrina budista de tal manera que Asvagosha lo presenta como aquél que viene a sacarlos de su engaño. Eltschinger afirma que en los *vinayas* no se explica por qué Gautama abandona a sus dos primeros maestros ni cuál fue el contenido exacto de sus enseñanzas al rey Bimbisara, momentos que Asvagosha aprovecha para desarrollar la doctrina budista: “As I shall try to demonstrate, these two episodes are representative of the way in which Ashvaghosa reframed the Buddha legend so as to adapt it to his own polemical and apologetic agenda.”⁸⁸ La enseñanza en la que se detendrá Gautama en estas dos ocasiones es en la ausencia del yo como un agente sustancial, pues, según el sabio de los Shakyas, la creencia en un yo “conocedor del campo,” es la causa por la que las demás escuelas de liberación han fracasado.

⁸⁷ Cfr. Vincent Eltschinger, “Asvaghosa and his canonical sources I. Preaching Selflessness to King Bimbisara and the Magadhans. (*Buddhacarita* 16.73-93)”, en: *Journal of Indian Philosophy*, vol. 41, no.2, 2013, DOI 10.1007/s10781-013-9178-3

⁸⁸ *Ibidem*, p.169.

Sin embargo, la tradición se encuentra presente a lo largo de varios pasajes de la historia y se hace referencia a personajes de las épicas y a dioses hindúes tanto para afirmar sentencias como para contrastarlas con las nuevas ideas doctrinales. Por ejemplo, cuando Shakyamuni parte del palacio y el cochero regresa sin él, su padre clama: “Manu, the great creator, founder of ten royal lines, the son of Vivasvat, perceiving the near and the far— How could not the mind of even Manu be bewildered, if separated from his beloved and virtuous son?”⁸⁹, refiriéndose a la figura del primer hombre sobre la faz de la tierra y salvado por el diluvio según el *Mahabharata*; o cuando, en ese mismo pasaje, se le compara con la historia de Rama: “Thus did the king, grieving at being separated from his son, give up his innate steadfastness comparable to the earth’s, and utter countless lamentations as if he were deranged, like Dasha-ratha over Rama, as he succumbed to grief.”⁹⁰ La tradición se hace presente y las dos grandes epopeyas que preceden a Asvagosha se muestran como modelos -y antimodelos- de su propia gesta; modelos en el orden narrativo -tanto así que la historia de Buda es similar y comparada en el propio *Buddhacarita* a la del *Ramayana* en cuanto a su partida-, pero también como antimodelos pues la innovación se presenta en la historia de Gautama como la refutación o la puesta en duda de muchos de los preceptos de suma importancia en el brahmanismo, tales como el del *dharma*.

Resulta clara la polémica que Asvagosha pretende generar, y la pone de manifiesto cuando el consejero y anciano sacerdote del padre de Gautama le dice: “But, best of men, if we must do this task, quickly command and we will go to him; Let a battle then be waged here on many fronts between your son and the diverse rules of scripture.”⁹¹; así, la figura y las palabras del sabio de los Shakyas se presentan como un enfrentamiento frontal con la tradición.

Generalmente los que aluden a las figuras y dioses tradicionales son aquéllos que pretenden disuadir a Gautama de su determinación: su padre, los mensajeros de su

⁸⁹ *Buddhacarita*, 8.78.

⁹⁰ *Ibidem*, 8.81

⁹¹ *Buddhacarita*, 12.85

padre y reyes de otras comarcas que hacen hincapié en el destino o *dharma* que debe seguir el príncipe en esta existencia; así le dice uno de ellos: “Kings, even while remaining householders / cradled in the lap of royal fortune / crowns upon their heads / pearl strings on shoulders / arms bound with bracelets / have won the dharma of release.”⁹² Pero Gautama desafía la concepción previa de *dharma* e incluso menciona que suele ser una idea egoísta, pues quienes practican sacrificios en su nombre esperan tener una recompensa final. Para él, la verdadera liberación consistirá en lograr ese estado donde no haya vejez, miedo, enfermedad, nacimiento ni muerte; el *dharma* que le presentan implica actividad y toda actividad implica un fruto, por lo que Shakyamuni considera que no debe seguir el camino de acciones que lleven a una nueva cosa y por lo tanto a una sucesión de existencias. La liberación consistirá entonces en el cese absoluto de las pasiones y de cualquier entidad a la cual estar atados; es decir la renuncia total: “Progressively greater abandonment, tradition says, is more perfect; Therefore, I think that abandoning all leads to the full attainment of the goal.”⁹³ Para él ningún mérito es valioso, ni existe un yo que pueda conocer: “And, without the body, the Knower of the field should be either a knower or not a knower; If he’s a knower, there’s something for him to know; and if there is something for him to know, then he is not released.”⁹⁴; el yo es insustancial.

Además de esta innovación doctrinal, la propia obra instaura una nueva discursiva en la presentación de la vida de Buda; Asvagosha abreva de la tradición india literaria y también de los escritos budistas en los que se mencionan episodios o fragmentos de la vida de Gautama, de estos últimos recoge aquellos pasajes que le servirán para la composición de la trama, pero también instaura una nueva narrativa en un relato bien configurado de la vida de Buda, encadenando episodios, uniendo fines y motivos de los actores, estableciendo un principio, un medio y un final en una historia como un todo, haciendo una síntesis de lo heterogéneo.

⁹² *Buddhacarita*, 9.19

⁹³ *Ibidem*, 12.82

⁹⁴ *Buddhacarita*, 12.80

La tradición literaria india se evidencia, en primer lugar, en el uso del lenguaje. Recordemos que muchos de los escritos previos budistas se encuentran en idioma pali, aunque el sánscrito ya se observa en algunos como el *Mahavatsu* o el *Lalitavistara*. A diferencia del pali en el que la importancia del lenguaje es mínima frente a la doctrina que se quiere mostrar y es utilizado sólo como un medio para ello; el sánscrito representa un idioma cultivado estilísticamente y de gran valor artístico, de tal manera que la obra de Asvagosha va a tener una repercusión en toda el Asia Central⁹⁵ no sólo por su discurso budista, sino por reconocerse como una obra de la literatura sánscrita de gran calidad.

La experiencia lingüística en la tradición budista es de gran riqueza y se desarrolló de la mano con el contexto y el propio momento de establecimiento o diseminación de la doctrina. Juan Arnau⁹⁶ realiza una síntesis muy puntual acerca del uso del lenguaje en distintas doctrinas budistas. El filósofo español nos dice que, según la tradición, Buda dudó de la posibilidad de comunicar lo aprendido en la experiencia del despertar, situación que llevó a pensar en un “silencio místico”: el silencio del Buda ante lo inefable. Sin embargo, el silencio se encuentra íntimamente comprometido con las palabras, pues el silencio presupone el habla. Según Arnau desde la literatura budista pre-*mahayana* (en especial los *nikaya*) se sugiere el carácter inefable de la meta religiosa budista, pero ante esta situación la sabiduría liberadora (*prajna*) entraña dimensiones tanto discursivas como no discursivas. Para él, el *Abhidharma*⁹⁷ se trata de un intento de establecer un lenguaje técnico de la liberación, un conjunto de percepciones que reemplazará las concepciones erróneas de nuestra manera de hablar en el mundo.

De acuerdo a la escuela *sautrantrika*, *prajnapti* se refiere a la “designación convencional” en contraste con el “lenguaje de la verdad (*paramartha*); es decir, una

⁹⁵ Beatriz Avanzati y Alejandro Gutman, *op.cit.*, p. 11

⁹⁶ Consúltese el apartado de “Lenguaje” en: Juan Arnau, *Antropología del budismo*, Barcelona, Editorial Kairós, 2006, pp.103-136.

⁹⁷ Recordemos que el *Abhidharma* es una de las tres cestas del Canon Pali consistente en los estudios, comentarios, sumarios y clasificaciones de los conceptos de los *Sutras*; aunque también se refiere al género que puede estar o no presente en los cánones de otras escuelas.

descripción adecuada de la naturaleza de la verdad o desde el punto de vista del despertar⁹⁸. Los lógicos *sautantrika* desarrollaron la teoría de *apoha* o el lenguaje como exclusión, en donde la palabra significa mediante la exclusión de todos los significados que le pertenecen.

Podemos observar que el budismo como religión práctica difícilmente podría basarse en un silencio literal pues sería totalmente inasequible para los creyentes y su práctica, incluso para su comprensión. Así, los budistas elaboraron un puente doctrinal que pudiera superar la esfera del silencio místico: la doctrina de la verdad convencional (*samvriti*) y la de los medios o recursos (*upaya*); mediante estos recursos el silencio del Buda se manifiesta en su habla y el lenguaje no es necesariamente falso, sino que puede ser utilizado con “habilidad” o como un “medio” de liberación.

Según Arnau, esta concepción del lenguaje alcanza su máximo esplendor en la escuela *madhyamaka* y en el *tantra*⁹⁹. En la primera, la experiencia de la realidad tiene una doble naturaleza: la convencional y la de la realidad última, siendo el lenguaje parte importante de la naturaleza convencional por lo que se puede usar como herramienta de construcción de una realidad fingida, una especie de simulacro que además señala una esfera no lingüística donde es posible acceder a la verdadera naturaleza de las cosas.

Desarrollado en siglos posteriores, y como un ejemplo del desarrollo como un medio del lenguaje en el budismo, el *tantra* consiste en el dominio de las fuerzas espirituales y la identificación con las energías que liberan, creando simbolismos rituales y mágicos en los que lo importante no es la forma sino el contexto y el significado. Arnau afirma que la tradición literaria de la India tenía la consciencia del poder emancipador de la palabra y las energías que liberan; por ejemplo, que la

⁹⁸ Juan Arnau, *Antropología del budismo*, pp.103-136.

⁹⁹ Al respecto del uso del lenguaje del fundador de la escuela *madhyamaka*, Nagarjuna, el mismo Arnau tiene una obra en la que dialoga con filósofos y lingüistas más modernos y contemporáneos, como Nietzsche, Derrida o Bruner. Consúltese: Juan Arnau, *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*, México, FCE, 2005, 347 pp.

pronunciación de ciertas sílabas o palabras facilitaban la adquisición de identidades de liberación. En este contexto, los mantras surgen como una representación de todos los sonidos y, al mismo tiempo, la vacuidad de todos los sonidos. Con los mantras no se abandona el amor por el silencio, más bien surge un nuevo reconocimiento de la dimensión simbólica y el encuentro entre lo inefable y el lenguaje. En esta unión, la palabra verdadera del mantra y el silencio trascienden a la dicotomía lenguaje/silenció y surge una “vía media” en la que trascienden mediante su correspondencia y en la que el medio trascendente puede ser cualquiera de los dos opuestos si se usa intencionalmente como medio para ir más allá de la oposición: silencio sagrado y sonido sagrado son correspondientes¹⁰⁰. La cognición se presenta tanto en la esfera lingüística como en una no lingüística y a veces prima una sobre otra; a veces el lenguaje tiene prioridad sobre el silencio ya veces el desarrollo no verbal o la interiorización de la doctrina religiosa es una transformación del conocimiento.

Según Arnau, podemos decir que la retórica religiosa budista se muestra en tres aspectos: como una crítica del lenguaje, como una herramienta para transformar el uso que hacemos del lenguaje; y como medio para abandonar ciertas formas del discurso. Debemos señalar que existe una multiplicidad de tradiciones budistas; es decir, no existe un solo budismo, de tal suerte que el énfasis que se pone en el silencio o en el lenguaje en cada tradición varía dependiendo del desarrollo doctrinal, de diferencias culturales y lingüísticas.

Más allá de si existe un lenguaje que designe lo sagrado y otro que no, de que haya diferencias propias del lenguaje, lo que hay que resaltar es que quien usa el lenguaje sagrado considera que se refiere a objetos o experiencias especiales y que por lo tanto no tiene un uso lingüístico común. En ese sentido, todas las tradiciones

¹⁰⁰ Otra de las escuelas que Arnau nos presenta es la del budismo *chan* o *zen*, en donde se usa la palabra de los maestros como código para el despertar y en donde el adepto tiene que descifrarlo y probar su comprensión del código. En ambos casos, el español nos dice que se trata de “filosofías de un lenguaje sagrado de liberación.”# La cognición se presenta tanto en la esfera lingüística como en una no lingüística y a veces prima una sobre otra; a veces el lenguaje tiene prioridad sobre el silencio ya veces el desarrollo no verbal o la interiorización de la doctrina religiosa es una transformación del conocimiento. Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p.132.

budistas conciben al lenguaje como una ruptura que pretende alcanzar un ámbito más allá del silencio y las palabras, incluso dejando atrás las formulaciones doctrinales que pertenecen a esos ámbitos. Dice Arnau que en ninguna tradición religiosa se resuelve la oposición entre lo verbal (las definiciones doctrinales) y lo no verbal (la experiencia personal), por lo que no podemos concebirlas como dicotómicas sino más bien como complementarias, y podemos afirmar que las tradiciones budistas hicieron un uso especial del lenguaje como parte de su práctica. Ashvagosha se encuentra imbricado en este desarrollo discursivo aunque no pertenezca propiamente a ninguna de estas escuelas, pero se van desarrollando de forma paralela y el interés por el lenguaje es algo que se muestra palpable en su época.

En cuanto a su influencia de la tradición literaria sánscrita, Asvagosha abreva de las grandes epopeyas, en especial del *Ramayana*, cuyo protagonista, el dios Rama, tiene pasajes similares a algunos de la vida de Buda presentados en el *Buddhacarita*. Sin embargo, el autor inserta elementos importantes de innovación estilística y literaria, que desarrollaré con mayor detenimiento en el siguiente apartado, y que forman parte de las “bellas letras” y de la literatura sánscrita “de autor”¹⁰¹.

Es en este último aspecto en el que me quiero detener para terminar el análisis de la *mímesis I* en el *Buddhacarita*, lo que Foucault¹⁰² nombra como la “función del autor”. El filósofo se pregunta acerca de la relación del texto con su autor, si es que se trata de la aprensión de un sujeto en un lenguaje, si desaparece el sujeto y la escritura es referida a sí misma, o si se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer. Foucault habla de un cambio de

¹⁰¹ Beatriz Avanzati y Alejandro Gutman realizan una breve semblanza de Asvagosha y la tradición literaria de la que formó parte en la *Introducción* a su traducción del *Buddhacarita*.

¹⁰² Me baso en la conferencia publicada de Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*. Editado por: ElSeminarío.com.ar, de: «Qu'est-ce qu'un auteur?», Bulletin de la Société française de philosophie, año 63, n° 3, julio-setiembre de 1969, págs 73- 104 (société française de philosophie, 22 de febrero de 1969; debate con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.) http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_p_sicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf

paradigma en el análisis de los textos, que pasó de ser una suerte de inmortalidad tanto para el héroe como para el autor, a una especie de sacrificio de aquél; sin embargo, él afirma que el texto siempre lleva en sí mismo un cierto número de signos que remiten al autor y que, como todo hecho humano, se define porque construye una estructura significativa fundada sobre la existencia de una estructura mental coherente elaborada por un sujeto colectivo, siendo así de suma importancia la relación de su estructura coherente con su funcionalidad respecto de un sujeto transindividual. De esta manera, Foucault liga la estructura propia del texto con el sujeto que lo enuncia y, en un acercamiento parecido a la triple mimesis de Ricoeur dice:

Llegaríamos finalmente a la idea de que el nombre de autor... corre en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o que al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un conjunto determinado de discurso, y se refiere al estatuto de ese discurso en el interior de una sociedad y de una cultura... La función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos, en el interior de una sociedad.¹⁰³

Es así que Foucault va a reconocer que existe una función-autor, pero que no se supedita al texto o viceversa, sino que se presenta como una relación variable, como “una característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.” Como Ricoeur, propone que se trata de una operación compleja que constituye un determinado ser de razón que llamamos autor y no nada más la atribución de un discurso a un individuo. Foucault retoma los cuatro criterios de autenticidad según San Jerónimo, y sobre los cuales la crítica moderna hace operar la función autor:

En primer lugar, el autor es lo que permite explicar la presencia de ciertos acontecimientos en una obra, como sus transformaciones y sus modificaciones diversas; esta función correspondería a una especie de análisis historiográfico de la obra, entender las circunstancias socio-históricas de autor y cómo repercute en la

¹⁰³ *Ibidem*, p.45.

construcción de la trama o disposición de los hechos; en la propuesta de Ricoeur correspondería al enlace entre *mímesis I* y *mímesis II*.

Una segunda función sería la de proporcionar una unidad de escritura o estilística, ejerciendo así un determinado papel con relación al discurso: garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos. Este momento se analiza en Ricoeur como *mímesis II*, el sentido estructural del acto de creación mimética.

Como un tercer momento, Foucault señala que el autor se muestra como una coherencia conceptual o teórica, de tal manera que debe llegar un punto en el que superan las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos encadenándose y organizándose los unos a los otros. Por último, el autor se muestra como un centro de expresión que se manifiesta con un nivel constante de valor a través de distintas obras y escritos.

Asvagosha como autor ha sido poco estudiado y no se sabe mucho de su vida; de manera certera sólo se conocen tres de sus obras, y las tres conservan cierta unidad estilística y temática, siendo las tres de carácter religioso con temas budistas. Era propio de la época la discreción de los autores en las obras antiguas de la India, y lo que se sabe es gracias a los colofones de estas obras; sin embargo, se reconoce un estilo característico de Asvagosha en sus obras.

El análisis hermenéutico de Ricoeur nos permite movernos a través de los distintos niveles de la función-autor, ya que, como el mismo Foucault dice:

Lo resumiría así: la función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no es definida por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar.¹⁰⁴

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.53.

A modo de síntesis, *mímesis I* (el tiempo del autor para Ricoeur), imitar o representar la acción, es comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica y su temporalidad. La composición de la trama se enraíza en la precomprensión del mundo de la acción por medio de recursos simbólicos; la “historia efectual” de Gadamer se hace presente y se manifiesta en el texto, además de que permite establecer códigos de significantes que acabarán por configurarse en lector teniendo como mediador al texto, la *mímesis II*.

En este apartado he desarrollado el momento del autor, su precomprensión del mundo, y en el siguiente lo haré con los elementos propiamente narrativos y de composición de la trama, que proporcionan también elementos de innovación dentro de la tradición literaria sánscrita y budista.

b) *Mímesis II. La narratología del *Buddhacarita**

“Con *Mímesis II* se abre el reino del *como si*”¹⁰⁵, afirma Ricoeur; con ella se apertura el mundo de la composición poética, la “literalidad de la obra literaria”¹⁰⁶. Representa también la operación de configuración constitutiva de la trama a partir de su facultad de mediación entre las dos operaciones del “antes” (*Mímesis I*) y el “después” (*Mímesis III*). Representa así la función base, la operación creadora que convierte en poema el obrar y el padecer humano; no se trata de una estructura, sino de una estructuración que alcanzará su cumplimiento con el lector, en la *Mímesis III*. Es aquí donde se realiza la síntesis, la operación de ordenar los hechos en sistema, más no el sistema mismo.

Ricoeur afirma que el creador de palabras no produce cosas, sólo cuasi-cosas, inventa el “como si”, abriendo el espacio de ficción y poniendo en práctica la función mimética: la unión establecida por la transposición metafórica del campo práctico por el *mythos*. En ese sentido, retomo la propuesta de Michelle de Certeau¹⁰⁷, quien nos dice que la literatura es la ficción que vuelve pensable a la Historia, pero no sólo

¹⁰⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p.130.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.114.

¹⁰⁷ Cfr. Michelle de Certeau, *op.cit.*

a la Historia, respondería Ricoeur, sino a la vida misma: es hasta que hacemos una narración de nuestra vida que se le da un sentido, que se le da forma, que se escogen los elementos necesarios para configurar esa trama; en suma, la síntesis de lo heterogéneo.

Ricoeur habla acerca de elementos de tradición/sedimentación y de creación/innovación en todo relato. Así pues, la esquematización y la tradicionalidad se hacen no sólo presentes sino necesarias en el acto configurante, pues además exigen el soporte de lectura para su reactivación, en la *mímesis III*. La imaginación creadora no sólo no existe sin regla, sino que constituye la matriz generadora de las reglas; en este sentido el esquematismo permite la síntesis del entendimiento y de la intuición, haciendo posible la inteligibilidad entre el “pensamiento” de la historia narrada y la presentación de los elementos constitutivos de la narración para configurarla (circunstancias, caracteres, episodios...), teniendo así una función narrativa. Este esquematismo se constituye a su vez en una historia que tiene todos los caracteres de la tradición: “Entendemos por ésta no la transmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la transmisión viva de una innovación capaz de renovarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético.”¹⁰⁸ En este juego entre sedimentación e innovación, la primera se observa en los paradigmas que constituyen la tipología en la construcción de la trama: la forma, el género y el tipo, cuestiones que se han establecido históricamente y que cambian muy lentamente e incluso se resisten al cambio en virtud del propio proceso de sedimentación. Estos paradigmas nacen de una innovación anterior y además proporcionan reglas para una experimentación posterior.

El elemento de innovación emerge de la singularidad de cada obra, de su *poiesis*, su propio proceso de creación, “una producción original, una existencia nueva en el reino del lenguaje”¹⁰⁹, en donde se manifiesta la imaginación y la intuición; sin embargo, el proceso creativo es una conducta con reglas. Frente a los paradigmas se abren dos panoramas que varían entre dos polos: la aplicación servil y la

¹⁰⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p.136.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.137.

desviación calculada; Ricoeur afirma que muy cerca del primer polo se encuentra el relato tradicional, categoría en la que podemos situar al *Buddhacarita* al estudiar la configuración de su *mímesis II*; es decir, de su composición. Sin embargo, la obra de *Asvagosha* se convierte, a su vez, en el fundamento de una nueva tradición.

En el caso del *Buddhacarita* podemos afirmar que abreva de dos tradiciones literarias: por un lado, *Asvagosha* es heredero de la tradición brahmánica de literatura sánscrita; pero por otro lado, retoma la tradición budista y los *Vinayas* como la fuente principal, la autoridad, para reconstruir la vida de *Shakyamuni*. Comencemos revisando la primera.

El texto sánscrito del *Buddhacarita* fue publicado por primera vez en 1893 en el *Anecdota Oxoniensia*, y del que Edward Cowell destaca su importancia “as illustrating the early history of classical Sanskrit literature.”¹¹⁰ La literatura sánscrita se desarrolla a partir de una primera literatura védica de carácter ritual, que deriva en una de carácter más especulativo con el surgimiento del brahmanismo, y en donde se refleja la novedosa doctrina de la transmigración.¹¹¹ Es a partir de estas nuevas tendencias como surge la literatura épica, y los cambios doctrinales van de la mano con los cambios formales: se empieza a escribir en verso y con una métrica estricta; es decir, con un estilo elaborado con estrictas reglas de forma y de poética.

Dentro de esta nueva literatura épica, Arthur A. Macdonell¹¹² distingue dos tipos: *Hihosha*, leyendas o historias antiguas; y los *Kavyas* o “épica de la corte” o “poemas heróicos”. A diferencia de las primeras, los *kavyas* son considerados literatura “de autor”; es decir, son compuestos y escritos por literatos profesionales amparados por los reyes, por ello que se les considera épica cortesana.

Se piensa en el *Ramayana*, texto atribuido al hindú *Valmiki*, como el *Adi-kavya*; esto es, el “Primer gran poema”, pues se trata de la obra de un sólo autor que sienta las bases de la poesía, estableciendo así la tradición sobre la que sustentará el

¹¹⁰ Edward Cowell “Introduction”, en: *The Buddha-Carita, or Life of Buddha, by Asvaghosa*, ed. y trad. Edward Cowell, Independently publisher, 2017, 187 p, p.4.

¹¹¹ Cfr. Arthur A. Macdonell, *A history of Sanskrit literature*, New York, D. Apletton and Company, 1900.

¹¹² *Ibidem*, p.297.

desarrollo de este género. Sin embargo, el *Ramayana* carece de muchos de los elementos que se encuentran en los *kavyas* y que los dotan de la riqueza estilística que los caracteriza. En esta obra, el autor cuenta la historia de un héroe humano que es deificado e identificado con el dios Vishnú, y que, como señalaremos más adelante, tiene elementos de coincidencia con la historia del sabio de los *shakyas*. La escritura de esta epopeya se elabora a través de fórmulas y de la escasez y simplicidad de figuras del lenguaje, además de estrofas rítmicamente monótonas, lo que representa recursos que facilitan la memorización; en ese sentido, el *Ramayana* se consolida como tradición al poder ser recitado con relativa facilidad. En contraste, los *kavyas* tienen “mayor complejidad formal en tanto su prosodia, variados patrones rítmicos, y audaces efectos sonoros, como en la riqueza de símiles, metáforas y ornamentación retórica, como en la sofisticación de su vocabulario.”¹¹³ Más allá de la descripción o de la mera sucesión de acontecimientos en una historia, en la poesía *kavya* la búsqueda de lo lírico cobra autonomía a tal punto que Hildebeitel afirma del *Buddhacarita* que “The author seems to have wanted to dazzle his less knowledgeable colleagues by fully deploying his brahmanical virtuosity.”¹¹⁴ Esta poesía estableció métricas exigentes y variadas, que aunado a la propia tendencia del sánscrito de formar palabras compuestas, da como resultado sonidos de una gran belleza que resulta difícil de reproducir en otros idiomas. Es así que, aunque el *kavya* es una continuación directa y el desarrollo del arte derivado de la épica del *Ramayana*, resulta de mayor complejidad y estilística al ser su objetivo suscitar la emoción estética; es con esta poesía como emerge la literatura de autor, las “*belles lettres*”.¹¹⁵

Dentro de la poesía *kavya*, podemos encontrar dos clasificaciones: *mahakavya*, “gran poema”, y *khandakavya*, “poema fragmentado”, diferenciándose en primer lugar por su extensión, pues los primeros generalmente superan el millar de estrofas

¹¹³ Beatriz Avanzati y Alejandro Gutman, “Introducción”, en: *Vida del Buda (Buddha-carita)*, de Asvagosha, Edición Digital Exclusiva, 2011, p.6.

¹¹⁴ Alf Hildebeitel, Asvagosha’s *Buddhacarita*. *The first known close and critical reading of Brahmanical Sanskrit Epics*, Journal of Indian Philosophy, 2006, DOI 10.1007/s10781-005-5020-x

¹¹⁵ Beatriz Avanzati, op.cit. p.7.

agrupadas en veinte o más cantos, mientras que los *khandakavya* son de extensión tan breve como lo pueden ser de una sola estrofa. Otro punto de diferenciación es la temática, pues los grandes poemas son de carácter narrativo en tanto que relatan historias, vidas y hazañas de héroes y dioses, aunque muchas veces el argumento casi sea una excusa para el despliegue de descripciones y elementos estilísticos en los que el poeta demuestre su dominio del arte literario. En los *khandavya* se permite una mayor apertura temática, pues el aspecto narrativo queda en segundo plano frente a la importancia individual de cada estrofa. Este segundo tipo de *kavya* se desarrolla a partir del primero, por lo que es cronológicamente posterior. El *Buddhacarita* es considerado como uno de los primeros poemas *mahakavya*, pues su extensión es de 28 cantos, de los cuales se conservan 14 en el texto sánscrito; además, se trata de la narrativa de la vida de Buda, la configuración de una trama, en la que *Asvagosha* es prolífico en descripciones, metáforas, y recursos estilísticos normados por una métrica estricta. El apogeo de este género sucede en una época posterior, alrededor de los siglo V y VI d.C, con el poeta Kalidasa.

Así, *Asvagosha* es heredero de la tradición literaria sánscrita, teniendo como principal modelo la épica del *Ramayana*. Alf Hiltebeitel¹¹⁶ afirma que, al ser el poeta un brahmán convertido al budismo, se encuentra familiarizado con los textos rituales brahmánicos y las tradiciones tales como las Upanishads, Vedas, Yoga, Samkyas y, por supuesto las épicas *Mahabbarata* y *Ramayana*. Es importante resaltar que *Asvagosha* decide escribir la historia de la vida de Buda de acuerdo a las reglas de la épica sánscrita, en poesía brahmánica, afirmando su propia tradición pero también integrando elementos de innovación que lo convertirá a su vez en precursor de una nueva forma literaria, el *mahakavya*. La literatura sánscrita presentará entonces un nuevo giro: *Asvagosha* compone la primera épica budista. La literatura budista también presentará una nueva variante: la doctrina será narrativizada en un relato ordenado y completo de la vida de Buda.

¹¹⁶ Cfr. Alf Heitebeitel, p.242.

Esta segunda tradición que retoma Asvagosha, la budista, va a representar el elemento de innovación dentro de la épica sánscrita de la cual ha abrevado con anterioridad, y va a ser mediante la *mímesis II*, la construcción de una trama, que integrará estas dos tradiciones; a su vez, la narrativa sistematizada y la unificación de la hagiografía representarán el elemento de innovación dentro de la tradición budista. A continuación estudiaré el proceso de configuración de la trama en el *Buddhacarita* de acuerdo con mi autor principal, Ricoeur, y apoyándome en otros estudiosos de las narrativas como Vladimir Propp, William Gallie, Joseph Campbell, y Robert Kellogg.

Ricoeur concibe la trama como un acto de configuración, un proceso que dota de dinamismo, una disposición más que un sistema. Para el francés, la narratividad muestra la capacidad del lenguaje para seleccionar, delimitar y ordenar en unidades discursivas mayores que la oración, que pueden llamarse textos. Le llama “*poética* -siguiendo Aristóteles- a la disciplina que trata de las leyes de composición que se sobre añaden a la instancia de discurso para conformar un texto que se considera como relato, poema o ensayo.”¹¹⁷ El acto de relatar, la composición verbal que constituye al texto, es un ensamblaje de operación; es a través del *mythos*, la “intriga”, o la trama, que seleccionan y combinan una serie de acontecimientos y acciones en historias completas, con un inicio, un medio y un fin.

La trama se trata de una serie de operaciones que representan una mediación en distintos aspectos: primeramente, transforma incidentes individuales *en* una historia; es decir, de una simple sucesión de hechos elabora una narración plena de sentido, y los enmarca como un todo; en sus palabras: “se puede decir que extrae una historia sensata *de* una serie de acontecimientos o de incidentes (la *pragmata* de Aristóteles); o que transforma estos acontecimientos o incidentes *en* una historia.”¹¹⁸

¹¹⁷ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, p.17.

¹¹⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p.131.

A partir de ello, los acontecimientos se muestran como algo más que una ocurrencia singular, y reciben su definición en función a su contribución al desarrollo de la trama. Robert Kellogg lo ejemplifica así: "Plot can be defined as the dynamic, sequential element in narrative literature. Insofar as character, or any another element in narrative becomes dynamic, it is a part of the plot. Spatial art, which presents its materials simultaneously, or in a random order, has no plot; but a succession of similars pictures which can be arranged in a meaningful order (like Hogarth's "Rake's Progress") begins to have a plot because it begins to have a dynamic sequential existence. [...] Aristotle, who had the tragic drama mainly in mind, said that plot was the soul of mimetic literary works."¹¹⁹

Asvagosha va a demostrar su capacidad poética en la elaboración del *Buddhacarita*, pues ejemplifica perfectamente este proceso configurante de la puesta en intriga al recopilar los fragmentos de la vida de Shakyamuni que se hallaban dispersos en las distintos textos de tradición budista, selecciona acontecimientos singulares y los ordena en una secuencia que presenta una historia como un todo: la historia de la vida de Buda.

En sus artículos *Asvagosha and his canonical sources I y II*¹²⁰, Eltschinger emprende un análisis de los recursos literarios a los que pudo haber acudido el poeta, y por ende, elucidar de qué tradición budista abrevaba, distinguiendo los *vinayas* como sus principales fuentes. Después de un análisis sumamente minucioso comparando algunos pasajes del *Buddhacarita* con *vinayas* de distintas tradiciones, Eltschinger propone que *Asvagosha* se encuentra cercano a la tradición *Mulasarvastivada*. A partir de estos fragmentos modelos y canónicos, el poeta va a componer, elaborar la trama con los recursos estilísticos y literarios que posee, además de que va a dotar de significación la propia vida de Buda. Es decir, a una tradición budista literaria, que como vimos en la primera parte de esta tesis no estaba interesada en la forma ni en la estilística si no en el establecimiento de la doctrina, la va a dotar de un nuevo sentido acorde a las necesidades de su época,

¹¹⁹ Robert Kellogg, *The nature of narrative*, Oxford University Press, 3ra reimpresión, USA, 1975, p.207.

¹²⁰ Cfr. Vincent Eltschinger, *op.cit.*

narrativizándola, generando emociones en su audiencia, y difundiendo la doctrina ya no de un modo prescriptivo, característica esencial de los *vinayas*, sino a partir del gozo estético y las emociones. Eltschinger afirma:

As a consequence, discerning *vinaya* (and/or *sūtra*) materials behind Aśvaghōṣa's BC could provide interesting clues to the poet's sectarian affiliation. This of course does not exclude Aśvaghōṣa's likely familiarity with other – oral or written – versions of the story. Nor does this make the poet a slave to his canonical models and/or sources, for there can be no doubt that Aśvaghōṣa dealt very freely with them in order to fit his literary agenda and the needs of his audience (e.g., by cutting off lengthy descriptions, narratives and enumerations, adding pathos and psychological consistence, expanding on presumably well-known maxims, developing ad hoc arguments, updating the figure, the target and the audience of the Buddha, etc.)¹²¹

Aunque los *vinayas* representan una autoridad, un modelo a seguir, *Asvagosha* introduce elementos de innovación a esa estructura: la tradición budista da un giro narrativo, que a su vez está apoyado en la tradición brahmánica del poeta y con especial importancia en la primera épica o primer gran poema: el *Ramayana*.¹²² Ambos comparten cierta estructura y puede verse como un claro antecesor del *Buddhacarita*, pues muchos de los pasajes de la epopeya de Rama tienen su símil con algunos de la vida del sabio de los Shakyas. Dentro de los estudiosos del fenómeno narrativo que he consultado, estos relatos podrían situarse dentro de los “relatos tradicionales”, que comparten ciertas características estructurales, que permiten su repetición y establecen así cierta tradición.

Reflexionando sobre la evolución literaria, Kellogg afirma que es un proceso sumamente complejo y dialéctico, en el que se van produciendo híbridos de diferentes especies, que nombra viejas y nuevas formas, y en el que un tipo de literatura puede engendrar su antítesis para combinarse y sintetizarse en algo

¹²¹ Vincent Eltschinger, *Asvagosha and his canonical sources II, Yaśas, the Kāśyapa brothers and the Buddha's arrival in Rājagha (Buddhacarita 16.3–71)*, Journal of the International Association of Buddhist Studies, Volume 35 Number 1–2 2012 (2013), p.175.

¹²² Es interesante un análisis comparado de ambas obras, *Buddhacarita* y *Ramayana*; aunque en este texto presentaremos algunas convergencias, representaría un estudio más profundo que tal vez pueda realizar en un futuro.

distinto. Señala que así es como surge la narrativa poética heróica, o lo que conocemos como épica, definición en la que enmarcamos al *Buddhacarita*.

Behind the epic is a variety of narrative forms, such as sacred myth, quasi-historical legend, and fictional folktale, which have coalesced into a traditional narrative which is an amalgam of myth, history, and fiction. For us, the most important aspect of early written narrative is the fact of the tradition itself. The epic story-teller is telling a traditional story. The primary impulse which moves him is not a historical one, nor a creative one; it is re-recreative. He is retelling a traditional story, and therefore his primary allegiance is not to fact, not to truth, not to entertainment, but to the *mythos* itself- the story as preserved in the tradition which the epic story-teller is re-creating.

In the transmission of traditional narrative it is of necessity the outline events, the plot, which is transmitted. Plot is, in every sense of the word, the articulation of the skeleton of narrative. A myth, then, is a traditional plot which can be transmitted.¹²³

Es en ese sentido de estructura que los relatos tradicionales, ya sean de corte religioso, a “sacred myth”, relacionado con un ritual sagrado, o uno de tipo épico, que ambos son considerados como *mythos*. Recordemos que el mismo Ricoeur difumina las barreras entre los distintos géneros literarios para estudiarlos desde el punto de vista de su configuración, de la puesta en intriga, y es en ese sentido que volveré a rodear la dicotomía entre relatos de ficción y relatos históricos para estudiar la estructura, el esqueleto, del *Buddhacarita* como un “relato tradicional.”

Asvagosha procede del desarrollo de la literatura sánscrita, que ha alcanzado un grado de mayor complejidad con el surgimiento de la épica, y de la cual va a formar cierta identidad narrativa, que Ricardo Ibañez Ruiz define de la siguiente manera: “la trama como construcción responde a una capacidad de los sujetos que puede interpretarse y sistematizarse bajo una estructura flexible y que cada momento cultural moldea, pero a la que estos no pueden renunciar. A esta capacidad es a la que nos referiremos como identidad narrativa o atributo narrativo de nuestra identidad.”¹²⁴ Entonces, esa identidad narrativa debe desarrollarse dentro de un

¹²³ Robert Kellogg, *op.cit.* p.12.

¹²⁴ Ricardo Ibañez Ruiz, *La identidad narrativa: genealogía de un postulado. Ensayo sobre Tiempo y narración de Paul Ricoeur. Memoria para optar por el grado de doctor.* Director Antonio Miguel López Molina, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Madrid, 2019, p.35. [La identidad narrativa: genealogía de un postulado : ensayo sobre "Tiempo y narración" de Paul Ricoeur \(ucm.es\)](#)

marco, un esquema que ha sido en parte heredado de una tradición anterior; “Lo que llamamos paradigmas son tipos de tramas surgidas de la sedimentación de la práctica narrativa misma.”¹²⁵ Son en estos paradigmas donde se sedimenta la tradición.

Es Vladimir Propp¹²⁶ quien realiza un estudio sistemático de la estructura narrativa de los relatos tradicionales, en un afán de encontrar el rasgo compartido por las variaciones aparentemente inagotables que se generan en la construcción de tramas. De ahí, postula un arquetipo que rige a la totalidad de cuentos en donde la incorporación de la norma en cada relato singular adquiere trascendencia porque incide en la búsqueda de un elemento vertebrador en el interior de una forma de narración concreta y, además, lo hace centrando sus esfuerzos en el interior de la composición narrativa en sí, no en la conexión de la misma con su receptor o con el contexto del que nace; lo que Ricoeur considera la *mímesis II*.

Propp somete el texto a una fragmentación en la que todo el contenido de un cuento puede ser enunciado en frases cortas y establece una estructura; es decir, el ordenamiento de las acciones sucesivas y sus funciones, que permanecen invariables frente a los personajes y sus atributos; de esta manera se reconoce una “protoforma”¹²⁷ a partir de la cual se erigen los relatos tradicionales.

El mismo Ricoeur reconoce que el estructuralismo “logró análisis sumamente precisos en el ámbito del cuento popular y del relato tradicional.”¹²⁸ Entendemos que Ricoeur se refiere a la tradición como aquella sedimentación y esquematización del acto configurante; los paradigmas que constituyen la tipología de la construcción de la trama; “estos paradigmas proceden de una historia cuya génesis se ha

¹²⁵ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, p.20.

¹²⁶ Cfr. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, 4ta reimpresión, Madrid, Ediciones Akal, trad. F. Díez del Corral, 2009, Básica de Bolsillo, 288 p.

¹²⁷ El término lo utiliza Ricardo Ibáñez Ruiz en *op.cit.*

¹²⁸ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, p.19.

borrado”¹²⁹, afirma. Propp pretende encontrar los rasgos compartidos que rigen la totalidad de los cuentos tradicionales, un arquetipo.

Esta estructura representaría el sedimento sobre el cual descansaría la mimesis II, y por lo que Ricardo Ibañez reconoce que “el papel de la necesidad o de la incorporación de la norma en cada relato singular adquiere trascendencia para nosotros porque incide en la búsqueda de un elemento vertebrador en el interior de una forma de narración concreta y, además, lo hace centrando sus esfuerzos en el interior de la composición narrativa en sí -no en la conexión de la misma con su receptor o con el contexto del que nace-”¹³⁰

Frente a los distintos intentos de clasificación de los cuentos por categorías o por asuntos, Propp se esfuerza en definir su base morfológica en las funciones, éstas entendidas como las acciones de los personajes concebidas desde su significación en la trama, y que permanecen invariables en todos los cuentos tradicionales. El ruso pone énfasis en la pregunta “¿qué hacen?”, más que en “¿quién lo hace?” o “¿cómo lo hace?”. “Las funciones constituyen los elementos fundamentales del cuento, las bases sobre las cuales está construido el desarrollo de la acción”¹³¹, concluye Propp.

Ricoeur define la empresa de Propp como una logicización y descronologización de las estructuras narrativas¹³² sobre la base de una morfología, una concepción taxonómica de la estructura. Así, las funciones se conciben como segmentos de acción, los acontecimientos constantes y permanentes del cuento, sea cuales fueren los personajes y fuera la manera como estas funciones se realizan, por tratarse de la parte constitutiva del cuento.

Propp encuentra una constante de 31 funciones en los cuentos tradicionales, estabilidad que le permite elaborar la siguiente definición: “el cuento fantástico es

¹²⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p.137.

¹³⁰ Ricardo Ibañez, *op.cit.*p.262.

¹³¹ Vladimir Propp, *op.cit.* p.97

¹³² Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración II*, p.427.

un relato construido sobre una sucesión regular de funciones dadas, bajo sus diversos aspectos, sucesión en la cual ciertas funciones pueden ser omitidas y otras repetidas, según sea el cuento.”¹³³ En este contexto, y siguiendo su intento de elaborar una clasificación de las narrativas de acuerdo a su morfología, el término “fantástico” pierde su sentido, según lo afirma Propp, y se podrían establecer otro tipo de categorías según las estructuras, permitiendo así que convivan relatos de distintas denominación, como los llamados mitos. Este aspecto estructural también será el que nos permitirá estudiar el *Buddhacarita* dentro del marco propuesto por Propp. Sin embargo, también señalaremos la importancia de la trama como un todo y de los elementos no estructurales dentro de su configuración, lo que permitirá afirmar a Ricoeur que, contrario a la propuesta de Propp, esta estructura no resulta de su segmentación en funciones, sino que su organización precede y la constituye como el “medio” de la trama.

Las funciones reconocidas en los relatos tradicionales o fantásticos - denominaciones que Propp seguirá utilizando para mayor comodidad- pueden encontrarse, repetirse o ser omitidas según el relato, y son las siguientes: exposición de la situación inicial, alejamiento, prohibición, transgresión, interrogatorio, obtención de la información, engaño, complicidad, fechoría, carencia, mediación, principio de la acción contraria, partida, primera función del donante, reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento, combate, marca, victoria, reparación, la vuelta, persecución, socorro, llegada de incógnito, pretensiones engañosas, tarea difícil, tarea cumplida, reconocimiento, descubrimiento, transfiguración, castigo, y matrimonio u obtención del premio. En nuestro análisis haremos referencia sólo a aquellas que se presentan en el *Buddhacarita*. Recordemos que algunas se pueden omitir, pero tienen que seguir un orden específico pues son relaciones causales.

El cuento o relato parte de una situación inicial en la que se presentan los miembros de la familia o se introduce al futuro héroe nombrándolo e indicando su condición.

¹³³ Vladimir Propp, *op.cit.* p.141.

Aquí Propp señala el nacimiento maravilloso del héroe como un elemento importante para los cuentos. El héroe generalmente nace de manera milagrosa y este momento está acompañado de profecías acerca de su destino. En la historia de Asvagosha, el momento del nacimiento de Buda está colmado de sucesos hermosos y maravillosos, la tierra tiembla, llueven lotos rosas y azules y brota por sí sola una fuente de agua límpida:

At his birth the earth, pegged down by the mountain king, shook like a ship tossed around by the wind; and from a cloudless sky fell a shower filled with lotuses blue and red, and with the scent of sandalwood.

Charming breezes blew, pleasing to the touch, bringing down showers of garments divine; the very same sun gleamed ever more bright, fire blazed without flicker with graceful flames.

In the north-east corner of the dwelling a well with cool water sprang on its own; ladies of the seraglio, utterly amazed, performed the rituals there, as at a sacred ford.¹³⁴

Según Propp, en estos momentos se presenta un escenario de felicidad y prosperidad que contrastará con la desdicha que habrá de sucederle. Además, esta situación inicial permite manifestar los atributos del héroe antes de comenzar propiamente con la intriga. "Entendemos por atributos el conjunto de cualidades exteriores de los personajes: edad, sexo, situación, aspecto exterior, rasgos particulares, etc. Son estos atributos los que dan al cuento su relieve, su belleza y su encanto."¹³⁵

Si las funciones representan el esqueleto y la estructura de la narración, para el ruso son los personajes y sus atributos los que crean cuentos particulares y los diferencian de otros, proporcionan matices y relieves, y se adaptan a los distintos tiempos y espacios. Propp afirma que los personajes son sustituidos porque la vida real crea nuevas formas y figuras, hay influencia de pueblos vecinos, de su literatura y su religión, por ejemplo. En este sentido, podría afirmarse que los cuentos se metamorfosean con base en ciertas leyes o cierta estructura a la que se le añaden

¹³⁴*Buddhacarita*, 1.20-1.23

¹³⁵ Vladimir Propp, *op.cit.*, p.123.

características que dependen de toda una serie de factores culturales y que permiten una variedad de relatos, aquello que podríamos identificar con la “deformación regulada” de la que habla Ricoeur, aunque el francés no identifique esta estructura propiamente con la trama.

En el relato de Asvagosha, Buda aparece con una serie de atributos que lo identifican como un ser excepcional: con la luz que emanaba de su propio cuerpo eclipsó como el sol la luz de las lámparas, su piel era del color del oro y presentaba lo que se conoce como “las marcas del Buda”, las plantas de sus pies con una rueda, los dedos de sus manos y de sus pies unidos por una membrana, y un círculo de pelo entre sus cejas y testículos.¹³⁶ Además, momentos después de haber nacido se mostró resuelto, dio siete pasos y afirmó: “For Awakening I am born, for the welfare of the world; This indeed is the last coming into existence for me!”¹³⁷

Aunado a la espectacularidad de su nacimiento y a los atributos maravillosos de su persona, las profecías también están presentes, de tal manera que el gran sabio Asita se hace presente y anuncia a Suddhodana, el padre de Gautama, que el niño alcanzará el despertar. Asita resume la serie de vicisitudes por las que atravesará Gautama para conseguir su empresa, y en realidad adelanta toda la historia. Es así que desde el inicio se muestra el final del *Buddhacarita*: el despertar del héroe y la transmisión de su doctrina; incluso antes de empezar a leer el poema la mayoría sabemos -y mucho más dentro de un contexto budista- cuál será el logro de Gautama. ¿Por qué entonces será tan relevante contar esa historia, narrarla, seguir su curso? Abordaré esta cuestión en páginas posteriores cuando presente el concepto de *followability* de William Gallie.

Siguiendo con la propuesta de Propp, es en el primer canto del *Buddhacarita* donde se establece la situación inicial: se presenta a la familia del héroe, sus atributos y las profecías acerca de su destino. A continuación, la función del alejamiento se retrata en la vida de Gautama como la muerte de su madre, lo que lo deja

¹³⁶ Cfr. *Buddhacarita*, a lo largo de todo el Canto Primero se pueden encontrar estas descripciones.

¹³⁷ *Buddhacarita*, 1.17

abandonado a su propia suerte y representa un momento de preparación para la desgracia que vendrá después, crea el momento favorable para su llegada. Esta desgracia es producto o va acompañada de las siguientes funciones: la prohibición y su transgresión.

Después de la muerte de su madre, la reina Maya, el padre de Gautama, temiendo que siguiera el destino que le fue profetizado, lo inclinó al disfrute de los deseos sensuales y le asignó como esposa a Yasodhara. Después, el rey se pregunta: “How will he not see anything evil / That would cause his mind to become distressed?- So thinking, the king assigned him chambers confined to the top floors of the palace, far away from the bustle on the ground.”¹³⁸ Así, siéndole prohibida la salida del palacio, Gautama vivió rodeado de lujos y placeres, incluso procreó un hijo: Rahula.

La trama se va configurando a partir de las funciones que señala Propp, pero ¿cómo es que éstas se van enlazando? El ruso habla de la generación de un sistema de informaciones que pueden presentarse en forma de acciones o diálogos, mediante el cual los personajes se enteran de algo: información directa, conversación escuchada, señales sonoras, quejas, calumnias, algo que se ha visto...Esta información es la que lleva a la acción de los personajes, a que tomen decisiones y actúen en consecuencia de ellas, que produzcan el movimiento y el enlace entre las distintas funciones. Así, por ejemplo, tras enterarse del destino de su hijo y tras la muerte de su esposa, Suddhodana enlaza esta función con la de la prohibición.

Sin embargo, en el Canto Tercero, “Becoming Dejected” o “La Perturbación”, va a ser el propio Gautama el que enlace las funciones de la prohibición con la de su transgresión pues, tal como lo dice el *Buddhacarita*, “escuchó”, es decir, se enteró, de que existía otro mundo fuera del palacio y quiso ir a conocerlo. “Then, one day he heard songs depicting groves, with soft fields of grass, with trees resounding with the songs of male cuckoos, and adorned with lotus ponds. Then, he heard how enchanting were the city parks, parks that were very much loved by the women folk; so he made up his mind to visit the outdoors, restless like an elephant confined in a

¹³⁸ *Buddhacarita*, 2.25

house.”¹³⁹Es entonces que decide salir del palacio y abandonar la relativa felicidad que llevaba junto con su familia. Su padre, al darse cuenta de que no puede hacer nada para contrariar la decisión del príncipe, hizo evitar en el camino real su encuentro con la gente común y sus padecimientos, de manera que mandó a dispersar a viejos, enfermos y miserables, embelleciendo su paso. Gautama experimenta su primera salida de palacio.

Este momento del texto es una muestra clara de la poesía de Asvagosha, de su riqueza de metáforas y figuras retóricas, pues nos presenta a las mujeres que salen a su encuentro y no repara en recrear imágenes de sus cuerpos, los adornos que los cubren, su actitud y sus exclamaciones. Es aquí donde nos damos cuenta del propósito del poeta de ir más allá de la sola transmisión de la doctrina budista, sino también de la importancia del ejercicio de su arte y de la intención de deleitar a quien lo lee o escucha, cuestiones que marcan un cambio en la tradición literaria budista.

Propp señala que los personajes de los cuentos tienen esferas de acción -que corresponden a la reagrupación de las funciones en diversas esferas que corresponden en su conjunto a diversas categorías de personajes- y un momento de aparición asignado. De acuerdo a este análisis se distinguen siete personajes en los cuentos: el antagonista, el donante o proveedor, el auxiliar mágico, la princesa u objeto de la búsqueda, el mandante, el héroe y el falso héroe.

Si en la situación inicial es donde se presenta al héroe y sus atributos, es en el momento de la transgresión donde aparece el antagonista, pues su papel es turbar la paz de la familia feliz. La historia de Buda es particular pues el antagonista no es propiamente una figura corpórea; el enemigo a vencer, aquello que provoca la desgracia y que es el impedimento para obtener lo deseado es lo que se conoce en el budismo como los Tres Venenos: el apego, la aversión o el odio y la ignorancia; sólo una vez, a punto de alcanzar el Despertar, ese enemigo se materializa en Mara, “el rey de la manifestación de las pasiones (the working of passions)”, y lo vence en el Canto Trece. De igual forma, lo que Propp equipara con la princesa, lo

¹³⁹ *Buddhacarita*, 3.1

que se busca y es la meta final de héroe es en este caso el Despertar y la cesación de todo nacimiento. Así, al salir del palacio, Gautama conoce aquéllo que lo perturba, que lo hace sufrir; en esta primera salida, a pesar de que su padre había ordenado todo para que no se le presentara nada que pudiera incomodar su espíritu, los dioses -que en este caso funcionan como los proveedores o donantes, los que envían a Gautama a su misión- envían un anciano para que se aparezca en su camino: "But seeing that city as joyous as paradise, gods residing in the pure realm created an old man in order to induce the son of the king to go forth."¹⁴⁰

A partir de este momento varias funciones se enlazan a la vez: al transgredir la prohibición y conocer la vejez, Gautama intenta obtener información acerca de esta condición y le pregunta a su cochero, quien responde a lo que debía ser llamado: "When he was addressed in this manner, the driver revealed to the king's son a matter he should have kept concealed, without seeing his blunder because his mind was confused by those same gods."¹⁴¹ Este error del cochero produce en el príncipe una terrible preocupación al comprender que la vejez destruye la memoria, la belleza y la fuerza, y que es una condición inherente a todos los seres humanos.

Esta misma situación ocurre en dos situaciones más; en la primera de ellas Gautama encuentra a un hombre enfermo, y en la siguiente a un cadáver. Comprendiendo el peligro de la enfermedad y la finitud del ser humano, el hijo de Suddodhana queda devastado y no puede tener más tranquilidad. Su padre intenta despertar sus deseos y reconfortarlo con placeres carnales, pero Gautama rechaza cualquier intento. Alcanzando la concentración necesaria debido al reconocimiento de estos tres males: la muerte, la vejez y la enfermedad, Shakyamuni alcanza el primer estado de la meditación.

Propp refiere que en los cuentos el elemento de triplicación es común: tres cabezas de dragón, tres tareas, tres persecuciones, etc. En la historia de Buda podemos encontrar este elemento que refuerza la condición transitoria de la existencia y logra

¹⁴⁰ *Buddhacarita*, 3.26

¹⁴¹ *Buddhacarita*, 3.29

en el héroe el estado de ánimo necesario para la aventura que va a comenzar. Una vez pasado el interrogatorio, la obtención de información (Gautama preguntando), el engaño (Suddhodana otorgando placeres) y la complicidad (el cochero diciendo lo que no debía), llegamos a la parte en donde, según Propp, comienza propiamente la intriga, el momento que le da movimiento al cuerpo y hace que el protagonista comience su aventura.

El ruso indica que es la función del daño o la fechoría la que da propiamente pie a la saga, pero en los casos donde no existe un daño como tal, ésta puede ser sustituida por la carencia. Esta carencia puede ser de dos tipos: algo que se ha hurtado o robado, o algo que ya hacía falta desde el principio, desde la situación inicial, pero que hasta entonces el héroe no había notado su ausencia. En nuestra historia Gautama sale una cuarta vez de palacio y se dirige a un bosque en donde medita acerca de las certezas que acaba de conocer -enfermedad, vejez y muerte- y se da cuenta de que había sido ignorante durante toda su vida; podemos suponer que él aún no recuerda su existencia en vidas pasadas, ni siquiera el momento de su nacimiento. Es entonces cuando se aparece frente a él un hombre con ropas de mendigo al que pregunta:

“Tell me. Who are you?”

And the man gave him this reply:

“Frightened by birth and death, bull among men, I have gone forth as a recluse, for the sake of release. I seek release within this perishable world, I seek that holy and imperishable state, I regard my own people and others alike, love and hate of sensual things have been extinguished in me. Dwelling anywhere at all— under trees, a deserted temple, forest or hill— I wander without possessions or wants, living on almsfood I happen to get, in search of the supreme goal.”¹⁴²

Después de eso el hombre asciende al cielo pues en realidad era un dios que deseaba llamar la atención del príncipe, quien en esos momentos decide adoptar una vida itinerante, destruir la vejez y la muerte y alcanzar el *nirvana*. En este caso, la carencia, aquello que no se tiene y se desea poseer, es del *nirvana*, la comprensión absoluta y la cesación de los Tres Venenos para no renacer jamás. El

¹⁴² *Buddhacarita*, 5.17

asceta cumple con la función de la mediación, le presenta al héroe un camino para liberarse de su ignorancia y alcanzar el *nirvana*, y se enlaza con la siguiente función, en donde el príncipe acepta la misión y decide actuar.

Propp habla acerca de dos tipos de héroes: los héroes *buscadores* y los héroes *víctimas*. Los primeros son aquellos que van en busca de la carencia, de lo robado o lo ausente, y de los que la trama sigue sus aventuras. Por otro lado, los héroes *víctimas* son aquellos que han sido raptados o expulsados, y en donde la historia se centra en sus peregrinaciones sin importar a los que ha dejado. En este sentido, el héroe del *Buddhacarita* es un héroe buscador del *nirvana*.

Es así que Gautama acude con su padre y le pide: “Kindly grant me permission, O god among men; to gain release, I desire the wandering life, For separation is appointed for this man.”¹⁴³ Su padre, sumamente agobiado, intenta convencerlo de que no se vaya, le habla acerca del *dharma* (el camino o deber que se le ha asignado como gobernante), y entablan una discusión al respecto que será relevante para la doctrina y para el sentido de la historia, y en la que me detendré un poco más adelante. Finalmente, Suddodhana no acepta la petición de su hijo y ordena una vigilancia mayor hacia él, además de tentarlo una vez con placeres sensuales, pero el príncipe, resuelto, decide partir de noche. Éste es el momento donde inician las aventuras del héroe.

A la función de la partida se enlazan las de la primera función del donante y la reacción del héroe para la obtención del objeto mágico que lo ayudará en su expedición. Los dioses, los donantes, le permiten salir del palacio: “When he understood thus their difference, the urge to depart surged in him that night; when the gods discerned his intention, then, they opened the door of his residence.”¹⁴⁴ Shakyamuni, totalmente resuelto, ordena a su cochero Chandaka que enliste para él a su caballo Kanthaka, pues afirma que partirá para alcanzar la inmortalidad. Este discurso logra que el cochero cumpla las órdenes del príncipe aún en contra del

¹⁴³ *Buddhacarita*, 5.28

¹⁴⁴ *Buddhacarita*, 5.66

mandato de Suddhodana, otorgando así a Gautama el auxiliar mágico. Propp señala que el objeto mágico puede ser de distintos tipos, uno de ellos un animal, y muchas veces un caballo. El héroe le habla a Khandaka bellamente e indicándole su deber, a lo que el caballo responde trasladándolo silenciosamente para no despertar a nadie. Una vez lejos del palacio, Shakyamuni se despoja de sus ropas y corta su cabello, y los dioses le otorgan un nuevo vestido silvestre. El anterior príncipe despide a su cochero y su corcel y entra en el bosque del ascetismo.

La siguiente función es la del desplazamiento a otro reino, a un reino “extranjero” en la búsqueda de aquello de lo que se carece; el reino puede estar situado muy lejos en el sentido horizontal, o bien a gran altura o gran profundidad en el sentido vertical. Shakyamuni comienza una serie de desplazamientos en su búsqueda: primero, pasa varios días en una ermita rodeado de brahmanes, pero después de entablar una serie de discusiones y reflexiones, decide abandonar el camino del ascetismo: “There, probing those austerities, he spent some nights, he who resembled the moon, maker of the night; deciding to abandon all austerities, he departed from that field of austerities.”¹⁴⁵ Los eremitas intentan disuadirlo de su partida, pero el sabio de los Shakyas justifica su decisión con sus palabras ciertas y sus compañeros lo dejan partir teniéndolo en muy alta estima.¹⁴⁶

En el relato del *Buddhacarita* sigue la penuria que se vivió en el palacio al regreso de Chandaka y el anuncio de la partida del príncipe. Asvagosha hace gala de sus recursos estilísticos para mostrarnos la imagen desgarradora del padre y la esposa de Gautama sufriendo por su ausencia. Suddhodana envía a su consejero y al sacerdote anciano de la familia a buscar a su hijo y traerlo de vuelta. Ellos los encuentran e intentan convencerlo de que regrese, pero él vuelve a exponer de manera precisa y elocuente su crítica al brahmanismo y lo que ya se está perfilando

¹⁴⁵ *Buddhacarita*, 7.34

¹⁴⁶ Por el momento me limitaré a referir los distintos espacios por los que anduvo Shakyamuni. En un siguiente apartado señalaré qué es lo que dice, cuáles son sus discusiones con sus interlocutores y cómo es que se va narrativizando la doctrina budista.

como la doctrina budista a través de la narración. Los enviados del rey retornan cabizbajos al palacio.

Shakyamuni continúa su camino: “The prince, whose chest was broad and stout, left the two who were charged with rituals and counsel, crossed the Ganges with its swift waves, and went to Raja-griha with splendid mansions.”¹⁴⁷ El señor de Magadha, Shenrya, acude a buscarlo para dialogar con él e intenta persuadirlo de su búsqueda, aludiendo a los preceptos brahmánicos y a su amistad con la casa de los Shakyas. Después de escucharlo, Gautama responde rememorando el camino y los pensamientos que lo han llevado hasta ahí y el soberano no tiene más remedio que aceptar sus palabras y lo deja marchar. El príncipe continúa su camino a la ermita de Visvantara.

En el Canto Doce, Gautama tiene uno de sus principales diálogos y es con el sabio Arada, quien expone la esencia de su propia doctrina y frente a la cual el príncipe establece una de sus principales diferencias con el brahmanismo: la ausencia el alma o el “conocedor del campo”. Abandona a Arada, abandona también a otro sabio, Udraka, y llega a la ermita llamada de Nagari, en donde cinco ascetas mendicantes quedan bajo su tutela. Shakyamuni emprende severas austeridades basadas en el ayuno, pensando que así lograría terminar con el nacimiento y la muerte. Después de seis años de alimentarse a base de un grano de arroz al día, su cuerpo estaba totalmente acabado, pero su espíritu era de una profundidad insondable como el océano, dice Asvagosa: “Although shrunk in body, reduced to skin and bones, drained of fat, flesh, and blood, yet, with his profundity unimpaired, he sparkled like the sea.”¹⁴⁸ Casi a punto de morir, Gautama se da cuenta de que ése no es el camino a la liberación ni a ningún lado, pues solamente con el soporte necesario del cuerpo se logra la estabilidad de la mente y sólo así ocurre la meditación profunda y superior; así, se decide finalmente a comer.

¹⁴⁷ *Íbidem*, 10.1

¹⁴⁸ *Buddhacarita*, 12.99

Asvagosha dibuja pasajes de una gran belleza poética: “When he had taken his bath, he climbed slowly up the bank of the Nairañjana in his feeble state, and the trees on the bank gave him a helping hand, by devoutly lowering the tips of their boughs.”¹⁴⁹ Llega con él Nandabala, la hija del jefe de los pastores, impulsada por los dioses -haciendo de nueva cuenta presencia los proveedores- y le ofrece un plato de arroz con leche, dejando al héroe buscador apto para la consecución de su empresa: el despertar. Propp nos habla de esta repetición de funciones a lo largo de una historia, que le permite alargarse todo lo que sea necesario; así, tenemos de nueva cuenta una carencia, una mediación, un donante, una recepción del auxiliar mágico -el plato de comida- y un nuevo desplazamiento.

Los cinco mendicantes que tenía por alumnos lo dejan pensando que sucumbió en su búsqueda, y el sabio de los Shakyas toma la resolución de sentarse a los pies del árbol de la Bodhi y no levantarse hasta no haber logrado el Despertar.

En el Canto Trece, “Victory over Mara”, se inaugura la función de competición o lucha directamente entre el héroe y el antagonista; es en estos momentos cuando Mara encarna todo aquello que represente los Tres Venenos, las pasiones, la ilusión, la alegría, la arrogancia, el descontento, el placer y la avaricia, etc. Propp señala cuatro formas de enfrentamiento: lucha en un terreno al descubierto, enfrentamiento en una competición, jugar a los naipes o pesarse en una balanza. En este caso, Mara y Shakyamuni se enfrentan en una competición de varios niveles: en un primer momento el dios del amor y de los placeres sensuales alude de nueva cuenta al *dharma* para que Gautama ceje en su empeño. Al quedar este inmutable le lanza una flecha, la cual parece no hacerle ningún tipo de daño. Entonces, el ejército de Mara, formado de seres demoníacos con cara de burros, camellos, jabalíes y otros animales muestran su desagradable ser e intenta atacar al que está en meditación, pero todos quedan inmóviles sin poderle causar daño alguno. El agresor decide huir y el sabio de los Shakyas permanece imperturbable e incólume. Después de un canto repleto de imágenes exquisitas de un combate

¹⁴⁹ *Buddhacarita*, 12.108

prácticamente unilateral de Mara frente a un Gautama inalterable, en absoluta tranquilidad, Asvagosha anuncia su victoria: “As the flower-bannered one fled defeated along with his cohorts, passion-free, the great seer stood victorious and dispelling darkness, the sky sparkled with the moon, like a girl with a smile, and a shower of flowers fell fragrant and water-filled.”¹⁵⁰

La función de la victoria sobre el antagonista es seguida por la de la reparación del daño, la consecución de la empresa, la obtención de lo buscado: el Despertar. Este momento representa el clímax de la historia según Propp, y es hasta donde se tiene el registro del manuscrito sánscrito; el Canto Catorce describe los fundamentos de la doctrina budista como los distintos estadios que alcanza Buda en las nueve noches debajo del árbol de la Bodhi, pero su segunda mitad está perdida y sólo quedan traducciones al chino y al tibetano.¹⁵¹

La historia de Buda sigue y cumple otras funciones de la estructura propuesta por Propp: el héroe regresa a casa y en el camino ayuda al despertar de varias personas incluidos sus padres, uno en la tierra, otra en uno de los cielos. Es reconocido por su sabiduría y alcanza el *parinirvana* o el nirvana final al momento de su muerte, lo que equivale a la función del matrimonio o de la recompensa final en Propp.

Como conclusión a su análisis estructural, Propp se cuestiona la clasificación de los relatos por temas y propone una nueva clasificación por sus caracteres estructurales, sustituyendo la definición de “cuento fantástico” por “relato construido sobre una sucesión regular de funciones dadas, bajo sus diversos aspectos, sucesión en la cual ciertas funciones pueden ser omitidas y otras repetidas según el cuento”.¹⁵² Ante esta definición el término “fantástico” pierde sentido al ser compartida por diversos relatos, siendo así que el ruso la identifica también en lo que se conoce como los “mitos antiguos” o en los relatos de caballería. Para él, el cuento popular o los mitos se encuentran sumamente estructurados mientras que

¹⁵⁰ *Buddhacarita*, 13.72.

¹⁵¹ En las distintas versiones y traducciones se realiza un resumen de los siguientes cantos basados en las traducciones chinas y tibetanas.

¹⁵² Vladimir Propp, *op.cit.* p.139.

el cuento de autor es menos estable aunque existan algunos que tengan la misma estructura.

El ruso se pregunta si a partir de esta uniformidad en los relatos míticos o religiosos y los cuentos populares existe alguna relación y propone que los primeros derivaron en cuentos laicos que, sin embargo, presentan huellas de representaciones religiosas, además de que ambos se encuentran arraigados profundamente en la cultura popular. En la propuesta del presente trabajo hemos utilizado el término de relato mítico para referirnos al texto de Asvagosha como un proceso de configuración de una narración (la triple mimesis) con un tema de interés religioso, sin detenernos en su veracidad histórica y más bien como un acto configurante de sentido.

Propp también se pregunta acerca de una posible “fuente única”¹⁵³ de donde se origine la uniformidad en estos relatos y señala diversas posibilidades sin afirmar ninguna: de la de un origen geográfico diseminado, la de los usos de la vida cotidiana -de la religión al cuento popular-, y la de una fuente psicológica. Sin embargo, ninguna le parece suficiente y considera que ese trabajo lo debe desarrollar un historiador. Respecto a la explicación de un origen psicológico, el ruso considera que de ser así la imaginación humana se vería limitada y reconoce que existen otras estructuras narrativas que confrontan esta idea. Sin embargo, Joseph Campbell utiliza esta perspectiva para emprender un análisis estructural similar al de Propp.

En *El héroe de las mil caras*¹⁵⁴, Campbell acude al psicoanálisis para comprender la figura del héroe como “el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales, y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales.”¹⁵⁵; de ahí que el relato de la aventura del héroe representa las fuentes primarias de la vida y el pensamiento

¹⁵³ Vladimir Propp, *op.cit.* p.148.

¹⁵⁴ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito.*, trad. Luisa Josefina Hernández, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

¹⁵⁵ Joseph Campbell, *op.cit.* p.19.

humano; es decir, los arquetipos de la mente humana. Para el mitólogo estadounidense, la gran hazaña del héroe es cambiar, transmutarse de un hombre común a un hombre eterno, recorrer un camino interior y regresar transfigurado para enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida; en el relato de este camino, lo fantástico y sobrenatural representa sus triunfos psicológicos y el dominio de sí mismo.

Siguiendo esta perspectiva, Campbell identifica una unidad nuclear en la narración del camino del héroe que se repite en diversos relatos y que lo hace proponer el concepto de *monomito*, cuya estructura básica consiste en la tríada separación-iniciación-retorno. Como Propp, Campbell establece una serie de momentos - funciones en el ruseo- por los que atraviesa el héroe y que van entramando su historia, y que son muy similares en ambos. La diferencia entre ambas perspectivas es que Propp realiza un análisis estructural morfológico narrativo, y el estadounidense lo elabora a partir del psicoanálisis, de procesos y arquetipos mentales. Para este último, el triunfo del héroe consiste en la posesión de todas las fuerzas del inconsciente y dirigirá el gran ritmo de los procesos históricos.

Hacemos referencia a Campbell pues la estructura narrativa que presenta la historia de Buda es acorde con su propuesta, incluso la menciona varias veces como un claro ejemplo a lo largo de su obra. Dentro del primer apartado de la triada -la separación-, se encuentran enmarcados varios momentos: la llamada a la aventura, la negativa al llamado, la ayuda sobrenatural, el cruce del primer umbral y el vientre de la ballena. Como hemos visto con el análisis de Propp, la historia de Buda pasa por varios de estos momentos, incluso Campbell refiere que “una serie de signos de fuerza creciente se hará visible entonces, hasta que las llamadas ya no puedan desoírse, como en la siguiente leyenda de “Las cuatro señales” que es el ejemplo más celebrado de la llamada a la aventura en la literatura mundial.¹⁵⁶

Durante este primer segmento de la aventura, la llamada representa el alba para la iluminación religiosa y el mensajero marca un nuevo periodo, una nueva etapa en

¹⁵⁶ Joseph Campbell, *op.cit.* p.39.

la biografía del héroe, y el mundo se vacía de significados y valores -Gautama ya no halla sentido en su vida de placeres y lujos-. La negativa a la llamada representa, según Campbell, una fijación, la impotencia de prescindir del ego infantil; el héroe se sume en una introversión voluntaria que, si logra superar, le permitirá adquirir autoconciencia y control. Shakyamuni se va a meditar al bosque, aparece la señal del asceta y decide emprender su camino espiritual para lo cual cuenta con ayuda sobrenatural -los dioses, el caballo-, cruza el primer umbral -todas las enseñanzas con las que tiene contacto y dialoga- y entra en “el vientre de la ballena”.

Con “el vientre de la ballena” Campbell se refiere a un renacimiento; el héroe es tragado por lo desconocido, parece que hubiera muerto en una suerte de autoaniquilación -el estado de meditación profunda a los pies del árbol del Bodhi-, pues tiene que dejar de existir como antes para nacer otro nuevo. Según el mitólogo, el vientre de la ballena corresponde al ombligo del mundo como el centro simbólico del universo, alrededor del cual el mundo gira y se mantiene, y que es “el Punto Inmóvil de la leyenda del Buddha”¹⁵⁷, ahí donde Gautama se sienta y alcanza el Despertar. Ahí, el héroe muere para el tiempo y se enfrenta al segundo segmento narrativo: el camino de las Pruebas y la Iniciación.

En este segundo segmento se encuentran los siguientes momentos: el camino de las pruebas, el encuentro con la diosa, la mujer como tentación, la reconciliación con el padre, apoteosis y la Gracia Última. Este es el momento de la batalla con Mara y la obtención del Despertar. Campbell señala que estas pruebas son la profundización del problema del primer umbral y es cuando la pregunta está en tela de juicio, enfrentándose a difíciles peligros psicológicos. Así, aquellos que ha dialogado y expresado con anterioridad con sus diferentes maestros se manifiesta en forma de conocimiento empírico, Mara trata de engañarlo pero Gautama descubre la fuerza que lo sostendrá; al vencerlo es capaz de conseguir su objetivo y se encuentra con un paisaje de figuras simbólicas: la purificación del yo, la disolución, la trascendencia. El héroe se encuentra con la Diosa -la Fuerza Cósmica

¹⁵⁷ Joseph Campbell, *op.cit*, p.30.

o Totalidad del Universo- y se une en un matrimonio místico; se reconcilia con el Padre en su rivalidad por dominar el universo -abandona el ego y la unión al yo mismo-, y se presenta su apoteosis. El héroe investido representa ahora una fuerza cósmica impersonal, obtiene poder y será el guía para todos los demás hombres pues, para Campbell, la meta de la enseñanza religiosa es apartar del engaño. El mitólogo resume su trabajo y lo ejemplifica en el budismo:

El psicoanálisis es una técnica para curar a los individuos que sufren en forma excesiva a causa de sus deseos y hostilidades inconscientemente mal dirigidos que tejen a su alrededor sus privadas telarañas de terrores irrealles y de atracciones ambivalentes; el paciente liberado de ellos se encuentra capacitado para participar con cierta satisfacción en los temores más reales, las hostilidades, las prácticas eróticas y religiosas, empresas comerciales, guerras, pasatiempos y tareas domésticas que le ofrece su cultura particular. Pero para aquel que ha escogido deliberadamente la difícil y peligrosa jornada que sobrepasa el acervo de su pueblo, ha de considerarse también que estos intereses están basados en un error. Por lo tanto, la meta de la enseñanza religiosa no es curar al individuo para adaptarlo al engaño general, sino apartarlo del engaño; y esto no se logra reajustando el deseo (eros) y la hostilidad (thánatos) porque eso sólo origina un nuevo contexto de engaño, sino extinguiendo esos impulsos desde la raíz, de acuerdo con el método del celebrado Camino óctuple de los budistas.¹⁵⁸

Para Campbell la diferencia entre cuento y mito estriba en que en este último el héroe consigue un triunfo macroscópico, histórico-mundial que concierne a todos los individuos, cuestión que responde a una sugerencia de “fuente única” de los relatos con la estructura que Propp señala. Sin embargo, como el mismo Propp apunta, la idea de un monomito o de una estructura única en ciertos relatos no debe limitar las capacidades de la imaginación y la creación humana.

Para Ricoeur, la definición de una estructura narrativa no deriva de su segmentación en funciones sino que la precede, funcionando como un guía teleológico para su distribución y otras fases de la configuración tales como la fase preparatoria, el nudo de la trama, el desenlace, etc. La estructura no representa entonces el alma de la narración sino su “medio”.

¹⁵⁸ Joseph Campbell, *op.cit.* p.97.

De este examen crítico no concluyo que el proto-cuento de Propp coincida con lo que, desde el principio, llamamos trama. El proto-cuento reconstruido por Propp no es un cuento; como tal, nadie lo cuenta a nadie. Es un producto de la racionalidad analítica: la fragmentación en funciones, la definición genérica de las funciones y su colocación sobre un único eje de sucesión son operaciones que transforman el objeto cultural inicial en un objeto científico. Esta transformación es patente cuando la reescritura algebraica de todas las funciones, al suprimir las denominaciones tomadas del lenguaje ordinario, ya sólo deja sitio a una simple sucesión de treinta y un signos yuxtapuestos. Esta sucesión no es ni siquiera un proto-cuento, pues ya no es en absoluto un cuento: es una serie, la huella lineal de una secuencia (o *move*).¹⁵⁹

La racionalidad que produce esta segmentación, dice Ricoeur, no puede sustituir a la inteligencia narrativa inherente a la producción y a la recepción del cuento, instancias que utiliza para hacerse a sí misma y al proceso de configuración de la narración en la triple mimesis; para él, la trama es una unidad dinámica y su construcción es una operación estructuradora más que una estructura. Lo que para Propp representaba lo “inestable” -las motivaciones, los personajes, los actos, etc-, para Ricoeur representa el dinamismo y la innovación en los relatos; sin embargo reconoce una lógica de la narración que debe ser reconocida por el lector, pues el proceso de configuración se completa hasta la *mimesis III*. El francés elabora una clara diferencia entre la semiótica como el estudio de las leyes internas de la obra, sin el antes ni el después, y la hermenéutica que parte del autor y el lector para la configuración de un relato.¹⁶⁰

Retomemos la pregunta planteada con anterioridad acerca de la importancia de narrar una historia de principio a fin, con todos los acontecimientos sucedidos entre uno y otro aún conociendo su desenlace, ¿por qué es importante narrar lo que sucede en el intermedio para comprender su sentido? En su texto *Philosophy and Historical Understanding*¹⁶¹, William Gallie define la narrativa o la *story* como una secuencia significativa de acontecimientos que describen las acciones y

¹⁵⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, p.435

¹⁶⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p.114.

¹⁶¹ William N. Gallie, *Philosophy & the Historical Understanding*, Second Edition, New York, Schocken, 1968.

experiencias de personajes reales o imaginarios en situaciones que cambian o que reaccionan ante el cambio. Para él, la lógica de la narrativa de los relatos históricos y los de ficción es similar, pues ambos son estructuras impuestas por el autor - historiador o literato- que pretenden explicar un fenómeno determinado. Para ello, la narrativa funciona como una unidad que se va desarrollando, se va entramando a partir de un predicamento, le da significado a cada personaje, y establece una serie de relaciones causales llevada a cabo por un grupo llevando la historia a una conclusión; sólo es a partir de esa conclusión como se justifica toda la trama. “Lo relevante de este argumento es que supone que una narración es una unidad que se va entramando de tal modo que justifica la conclusión, lo cual implica entender al relato histórico como una trama o saga, y como toda trama establece una secuencia de pensamientos humanos y acciones que tienen un punto de partida, un desarrollo y un final. La función de la narración, en este contexto, es la de mostrar de forma sucesiva el principio, desarrollo y final de un fenómeno. Por eso se dice que una historia que sólo cuente el principio o el final, es una historia incompleta e inexplicable.”¹⁶²

Gallie aborda así la noción de “seguir una historia” en dos niveles: por un lado el aspecto puramente filológico; es decir, entender las palabras, las oraciones, el orden de los párrafos, etc; y por otro lado un aspecto más complejo: el de comprender a los personajes, razones, motivos e intereses de los que depende el clímax. Para ello, el autor establece relaciones de causalidad, entendidas como vinculaciones lógicas de secuencias temporales de hechos a la luz del desenlace de la narración. No se trata de una mera sucesión de hechos, sino que debe configurarse una historia inteligible, en la que el lector sea capaz de seguir la trama que se ha estructurado para llegar a su conclusión: proseguir el relato de principio a fin. De esta manera, a pesar de que ya se conozca su desenlace, se sigue todo el argumento volviendo así importante el desarrollo del relato. A esta capacidad de

¹⁶² Priscila Delgado Garnica, *El debate Anglosajón y el problema de la narración como explicación histórica (1942-1965). Una aproximación historiográfica*, Tesis para obtener el grado de maestría, Asesor. Margarita Olvera Serrano, UAM Azcapotzalco, 2018, p.87. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/7155> (consultado el 20 de abril de 2022)

proseguir una historia desde su inicio hasta su conclusión es a lo que Gallie llamará *followability*. Esta capacidad permitirá al lector responder a las preguntas del ¿por qué? y el ¿cómo?, y permite pensar en la narración como un acto configurante de sentido; como canta el uruguayo Jorge Drexler, se trata de “amar la trama más que el desenlace”.¹⁶³

El *mythos* o la trama para Ricoeur se trata del proceso de disponer los hechos en sistema como un todo significativo, con un principio, un medio y un fin; y en un orden lógico. El encadenamiento debe parecer verosímil y estar en concordancia con la historia concebida como totalidad. A diferencia de la trama episódica en la que existe una sucesión y no un encadenamiento de las acciones (“uno después de otro”), y en donde no es necesaria la *followability*, en la trama única la causalidad (“uno a causa de otro”) hace posible su verosimilitud y su plenitud.

Asvagosha se da a la tarea de elaborar una trama sobre la vida de Gautama, estableciendo un inicio y un final de su historia; Frank Kermode¹⁶⁴ afirma que la labor del literato es establecer estos dos puntos de inicio y de término frente a una realidad que no los tiene. Para él, la trama debe vencer la tendencia a vaciarse propia del intervalo entre el comienzo y el fin, generando una fuerte expectativa del desenlace y una sensación de que todo lo que ocurre tiene lugar para que así suceda. Todo inicio lleva en sí su final, así Asita anunció desde el Canto Uno el devenir de Gautama y dotó de significado a todas las acciones posteriores: “la constitución de una trama semejante presupone y requiere que un final confiera duración y significado al todo”¹⁶⁵, señala Kermode.

A diferencia de la experiencia de la vida en donde no se conocen inicios ni finales con antelación, en el relato el escritor establece estos dos puntos que generan un orden narrativo: “cuando hubo pasado aquello pasó esto”, una secuencia y un orden unidimensional. Se impone causalidad y concordancia, desarrollo, personajes, un

¹⁶³ Jorge Drexler, “La trama y el desenlace”, *Amar la trama*, 2010.

¹⁶⁴ Cfr. Frank Kermode, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. trad. Lucrecia Moreno de Sáenz, Barcelona, Editorial Gedisa, 1983.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.52.

pasado que importa y un futuro determinado por él; en ese sentido, la historia y su devenir es un proyecto del autor más que el de sus personajes.

Se trata de que la historia se “tome como un todo”, como dice Ricoeur:

Continuar una historia es avanzar en medio de contingencias y peripecias bajo la égida de la espera, que halla su cumplimiento en la *conclusión*. [...] Ésta da a la historia un “punto final”, que, a su vez, proporciona la perspectiva desde la que puede percibirse la historia como formando un todo. Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis, aceptable, como congruente con los episodios reunidos.”¹⁶⁶

Kermode nombra este proceso como “vencer la contingencia”¹⁶⁷; hacer que todo lo que parece fortuito y contingente esté en realidad reservado para un beneficio de posterior significado en alguna estructura concordante.

Propp afirma que las funciones se vinculan a través de un sistema de informaciones basado en distintas señales que muchas veces se presentan en forma de diálogo y que hace actuar a los personajes; por ejemplo, un personaje se entera de algo respecto a otro, o ha visto algo que lo obliga a tomar ciertas decisiones: Suddhodana recibe la profecía de Asita respecto al destino de su hijo y decide colmarlo de placeres y lujos para que su mente no se turbe; Gautama escucha acerca de la vida fuera del palacio, decide salir conocer y en su salida ve las cuatro señales y decide tomar la vida del asceta, etc. Es decir, para que las cosas pasen se necesita de motivaciones, aquellas causas o intenciones personales que incitan a cumplir actos. Para Propp, la mayoría de los actos cumplidos están naturalmente motivados por el propio desarrollo de la acción, lo que Kermode llamaría el sentido de un final.

El *Buddhacarita* comienza con el nacimiento de Gautama y finaliza con su muerte y la consecución del nirvana final o *parinirvana*. El desarrollo intermedio, el encadenamiento de las acciones sucedidas previamente, han guiado al personaje a ese final que, aunque se ha anunciado desde el principio, sólo podemos

¹⁶⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p.134.

¹⁶⁷ Frank Kermode, *op.cit.* p.142.

comprender cómo se ha logrado si conocemos la trama. Para ello, *Asvagosha* seleccionó los momentos que considera relevantes y causales para que Gautama vaya tomando decisiones y realizando acciones hasta llegar al Despertar; en ese sentido, ninguno de los eventos narrados en el *Buddhacarita* carece de significación dentro del entramado, y es característico que cada canto tenga el nombre de la acción alrededor de la cual gira: “The Birth of the Lord”, “Becoming Dejected”, “The Departure”, “Entering the Ascetic Grove”, “Victory over Mara”, “The Awakening”, etc. Tan sólo con el índice de los cantos podríamos formarnos la idea de la vida de Gautama; sin embargo, la descripción de cada momento, de las emociones y pensamientos que tienen los personajes, de los paisajes que se forman y de las imágenes que se le presentan a Gautama, se vuelven necesarios para generar empatía al lector y sumergirlo en la historia: ya no se trata de una serie de prescripciones que hacen referencia a episodios de la vida de Shakyamuni, como en los *Vinayas*; ahora es un relato, una historia ejemplar con la que los creyentes pueden identificarse y seguir los motivos e intenciones del protagonista. Así, *Asvagosha* enlaza elementos de tradición con elementos de innovación que alcanzarán su plena configuración en su encuentro con el lector, pero que además regresarán al texto y al autor en un proceso circular. Cómo el *Buddhacarita* se configura a la vez como tradición e innovación para la doctrina budista y qué ha representado para el budismo es el tema en que nos ocuparemos en el siguiente apartado, *mímesis III*.

c) *Mímesis III*. La reconfiguración en el lector.

En el proceso de configuración de la triple *mímesis*, *mímesis II* marca la intersección entre el mundo del texto y el mundo del oyente o lector al desplegarse el poema en su temporalidad específica, y es así que “la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la *mímesis III*.”¹⁶⁸ En este sentido, el lector se torna en un elemento decisivamente activo para la refiguración de la experiencia temporal en una experiencia unitaria que tenga sentido; es decir, capta

¹⁶⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*. p.139.

frente a sí el mundo proyectado por el autor en un horizonte de posibilidades, una propuesta de significación del mundo en la que también él puede proyectar sus propias potencialidades y desde la que él construirá su propia interpretación del mundo; es el “momento de intersección entre la concepción del mundo que el texto entrama y el mundo del lector.”¹⁶⁹

En consecuencia, Ricoeur defiende tres postulados:

1. Los tres estadios de la *mímesis* representan una circularidad, no una progresión.
2. La lectura es la aptitud de la trama para moldear la experiencia.
3. La lectura es la entrada al campo de la referencia.

De acuerdo a estos tres postulados se concluye que la efectividad del relato sólo sucede después de la lectura, cuando se ha producido ya la intersección con el mundo del lector. ¿Cómo es que esto sucede?

La circularidad se muestra como una espiral sin fin, que hace pasar la reflexión varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente. Las concepciones, situaciones, emociones, pensamientos, todas esas posibilidades que el autor proyecta en el texto son reconfiguradas por el lector a través de la narración, y se marcará la diferencia entre *mímesis I* (tiempo del autor) y *mímesis III* (tiempo del lector): la concordancia discordante. Esto significa que la construcción de la trama nunca es el simple triunfo del orden, como podría pensarse con el estructuralismo de Propp, sino que posee contingencias y reveses de fortuna, que generan emociones en quien la lee, y que produce nuevos significados.

Ibáñez afirma que la *mímesis III* “vincula la comunicabilidad de los contenidos de los textos y la necesidad de que éstos posean cierta referencialidad. Es el después de un acto configurante que debe contener la *mímesis II* y que alude a un antes no cronológico (*mímesis I*).”¹⁷⁰ Para lograr esto, Ricoeur defiende la existencia de una

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Ricardo Ibáñez, *op.cit.* p.296.

estructura “pre-narrativa” de la experiencia; es decir, “una serie de situaciones que nos fuerzan a otorgar a la experiencia temporal como tal una narratividad incoativa que no procede de la proyección de la literatura sobre la vida -como se dice-, sino que constituye una auténtica demanda de narración.”¹⁷¹ Es decir, frente a las historias narradas, el francés propone “historias potenciales” derivadas de todos aquellos episodios de nuestra vida “no narrados” (todavía) pero que ofrecen puntos de “anclaje” en la narración, a los que se les podría dar un orden y un significado para volverlas “historias efectivas” a través de la voz de un narrador que elija el comienzo, el medio y el fin. Frente a una maraña de sucesos, se puede realizar una labor de concatenación, des-enredando las “historias vividas” para que emerjan las “historias narradas”. Retomando a Wilhelm Schapp, Ricoeur deduce que “el estar enredado aparece más bien como la prehistoria de la historia narrada, cuyo comienzo lo sigue eligiendo el narrador.”¹⁷² Me parece muy interesante esta idea relacionándola con el *Mahavatsu*, aquél texto mencionado en la primera parte de este trabajo, que representa y es calificado como una suerte de enredo entre los distintos episodios de la vida de Buda, de naturaleza inconexa y proveniente de distintos autores; entonces podríamos considerar que esta obra se trata de la “prehistoria” de su narración en plena forma con Asvagoshā.

En la triple *mímesis* los procesos de narrar, seguir y comprender historias no se muestran separados sino como una continuidad en la que los tres participantes (autor, texto y lector) confluyen y se remiten entre ellos. Es en el paso de *mímesis II* a *III* como se recobra y concluye el acto configurante, el lector comprende y “toma junto” lo diverso de la acción en la unidad de la trama. En ese sentido, la construcción de la trama es una obra conjunta entre el texto y su lector, en donde el texto, más que una obra completa y acabada, es un esbozo para la lectura que entraña vacíos, lagunas y zonas de indeterminación que el lector tiene que llenar a través de la lectura, que acompaña la mediación entre la innovación y los paradigmas que esquematizan. Mediante la *mímesis III* el “antes” (el autor y su

¹⁷¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*. p.144.

¹⁷² Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p.145.

comunicabilidad) adquiere sentido “después” de concluir su lectura, contenido en el lector y su referencialidad; de esta manera el trabajo del escritor desemboca en un acto refigurativo que tiene lugar en el acto de lectura.

La estructura pre-narrativa funciona también en el lector, pues los paradigmas que ha recibido a lo largo de su vida estructuran sus expectativas respecto al texto y le ayudan a reconocer la regla, la forma, el género y el tipo; es decir, la tradición de la que proviene. Esta tradición resulta una mediación entre autor y lector, pues proporciona las líneas directrices que regulan a la par que actualizan la capacidad que tiene la historia de dejarse seguir; seguir una historia es actualizarla en la lectura. Gallie hace referencia también a un proceso continuo en el acto de “proseguir una historia” como la capacidad de la historia de ser seguida, pero ello no deviene solamente de la claridad narrativa o lingüística del texto, sino de una serie de concepciones previas tanto del autor como del lector, sus propias estructura pre-narrativas.

El texto se presenta como un conjunto de instrucciones que el público ejecuta de manera pasiva (lectura) y activa (recepción); de tal suerte que el papel del lector es el de integrar visiones esquemáticas e inconexas que encuentra en el texto tal como ejecutar una partitura, que por sí sola no es más que papel y tinta, y recrear una melodía permeada de su propia percepción y sensibilidad; así también el relato sólo alcanza su sentido cuando es la solución para problemas que el lector debe ser capaz de encontrar en el propio acto de lectura.

El texto tiene un referente no narrativo de precomprensión del mundo, pero necesita de algo externo que también lo tenga y le de un sentido final; es decir, una comprensión práctica compartida por receptor y emisor del texto. Ricoeur define como referencia a lo que se comunica en última instancia más allá del sentido de la obra, un mundo que proyecta y que constituye su horizonte; el lector recibe esta comunicación sobre su propia capacidad de acogida limitada y a la vez abierta sobre el horizonte del mundo: la comprensión que el lector tenga del texto es lo que le aporta su unidad. A esta intersección entre el mundo del texto y el lector, o comprensión, Gadamer le llama “fusión de horizontes.”

Según David Vessey¹⁷³, Gadamer abre la posibilidad de diálogo con los textos y considera que éste resulta exitoso cuando se logra una fusión de horizontes; es decir, un acuerdo mutuo entre escritor y lector. Comprendemos como horizonte un rango de visión que incluye todo lo que puede ser visto desde un punto de vista particular y establece cierto límite en un momento determinado pero que no es infranqueable, sino que también contiene puertas de acceso más allá, a nuevas perspectivas. Aunque tengamos una visión incompleta de algo lo percibimos como un todo, y aquellos aspectos de un objeto que no son directamente accesibles a nuestros sentidos pero que permiten ver al objeto como tal es el “horizonte del objeto”; es decir, el horizonte es todo lo que somos conscientes en la percepción de un objeto por encima y más allá de lo que es dado a nuestros sentidos, de tal suerte el horizonte cambia a medida que cambia la percepción. Para Gadamer el horizonte no representa el límite del significado sino que extiende el significado de lo que está directamente dado a todo el contexto en que éste es dado, incluyendo su sentido de mundo.

Gadamer afirma que la comprensión es una relación circular en la que se debe tomar todo desde lo individual y de lo individual al todo y en donde a una anticipación de sentido se hace comprensión explícita cuando las partes que se definen desde el todo definen a su vez ese todo. Esto es, el proceso de construcción de significado está ya regido por una expectativa de sentido que deriva del contexto anterior al lector, pero que debe de rectificarse si el texto lo requiere reajustando la expectativa y haciendo confluir el texto en la unidad de pensamiento desde otra expectativa de sentido. Dice el filósofo, “El que intenta comprender un texto hace siempre un proyecto. Anticipa un sentido del conjunto una vez que aparece un primer sentido en el texto. Este primer sentido se manifiesta a su vez porque leemos ya el texto con ciertas expectativas sobre un determinado sentido. La comprensión del texto consiste en la elaboración de tal proyecto, siempre sujeto a revisión como resultado

¹⁷³ David Vessey, “Gadamer y la fusión de horizontes”, en: *International Journal of Philosophical Studies*, vol.17, 2009 (4:531-542).

de una profundización del texto.”¹⁷⁴ Es decir, las expectativas con las que nos acercamos a los textos tienen que estar sujetas siempre a revisión, aquellos preconceptos tienen que ser sustituidos y reelaborados al contrastarlos y relacionarlos con lo que el otro (el autor, los comentaristas) y la propia cosa (el texto) nos dicen para encajar un nuevo sentido. Así, el acto de lectura no es neutral sino que va acompañado de una receptividad que es la apropiación selectiva de las propias opiniones y prejuicios.

Al entender el horizonte como una condición para la comprensión más que un límite de significado, que consiste en un conjunto de creencias que hacen posible dicha comprensión y que establece lo significativo y lo insignificante en ella, podemos decir que:

Los horizontes se fusionan cuando el individuo se da cuenta cómo el contexto del asunto puede ser ponderado de manera diferente para conducir a una interpretación diferente a la que inicialmente arribó. Cualquier nueva información o un nuevo sentido de significancia relativa de la información disponible conduce, al menos, a una comprensión de la contingencia de la interpretación inicial, muy posiblemente, a una nueva comprensión del asunto, e idealmente a un nuevo acuerdo entre las dos partes sobre el asunto [...] Nuestros horizontes se ensanchan; tenemos una nueva perspectiva sobre nuestros viejos puntos de vista y, tal vez, también nuevas visiones.¹⁷⁵

Es así que la comprensión consiste en moverse en los horizontes, que van cambiando a medida que aprendemos algo nuevo y que permiten que se valore de una diferente manera; el horizonte cambia a medida que cambia la percepción.

Ricoeur señala que los términos horizonte y referencia son correlativos, entendiendo esta última bajo la premisa de que el lenguaje se orienta más allá de sí mismo, dice algo *sobre* algo: “Toda experiencia posee un contorno que la circunscribe y distingue, y se levanta a la vez sobre un horizonte de potencialidades y constituyen su horizonte interno y externo [...] Este presupuesto general implica que el lenguaje no constituye un mundo por sí mismo. Ni siquiera es un mundo. Por estar en el mundo y soportar situaciones, intentamos orientarnos sobre el modo de la

¹⁷⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método II*, trad. Manuel Olasagasti, Salamanca, Ediciones Sígueme S.A., 1986, *Hermeneia* 34, p.65.

¹⁷⁵ David Vessey, *op.cit.* p.15.

comprensión y tenemos algo que decir, una experiencia que llevar al lenguaje, una experiencia que compartir.”¹⁷⁶

La referencia se trata, a modo de redundancia, de referirse a algo, pues “el lenguaje está en el ser para referirse al ser”¹⁷⁷ de tal suerte que no se encuentra sobre un castillo de aire, pues incluso el mismo estilo literario que se utiliza en una obra se refiere al mundo y al reconocerlo y comprenderlo se fusionan lector y autor. En el caso del *Buddhacarita*, la fusión de horizontes se presenta entre Asvagosha y el lector; el primero posee una estructura prenarrativa en su propia experiencia personal, pero también contextual e histórica. El brahmán convertido a budista conoce ambas tradiciones y se encuentra en un momento en el que la doctrina se encuentra en una fase de diseminación, como lo hemos visto con anterioridad. Nuevas formas poéticas y formas literarias se desarrollan a la par de nuevos conceptos e interpretaciones del *dharma* y de los recursos de los que se puede echar mano para la práctica devocional. Asvagosha tendrá expectativas de lo que pretende proyectar, aunque de él no dependerá el cierre del círculo de la comprensión sino del lector en la *mímesis III*, el último vector de la refiguración del mundo de la acción bajo la influencia de una trama, el *Buddhacarita*. En esa trama, el poeta comparte una experiencia y construye a través del lenguaje un mundo plagado de referencias de significado que a su vez abrirán nuevos sentidos cuando sea leída, pues, dice Ricoeur, lo que se comunica en última instancia es -más allá del sentido de la obra- un mundo que proyecta y que constituye su horizonte: el lector recibirá la obra bajo su propia capacidad de acogida limitada pero también abierta sobre el horizonte del mundo y construye un nuevo significado, bajo su propia percepción, pero también refiriéndose a lo que el autor y el propio texto dice; es decir, mediante este funcionamiento dialogal es que se completa el círculo entre *mímesis I, II y III*.

A diferencia de los primeros siglos de establecimiento de la doctrina budista, en donde el lenguaje era visto como algo impuro, incapaz de transmitir la verdad

¹⁷⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p.149.

¹⁷⁷ *Ibid.*

absoluta de las cosas, y en donde incluso los textos no tenían intención alguna de ser entendidos o compartidos a quienes no fueran parte de las órdenes monásticas; el tiempo de Asvagosha responde a otro momento en el que la doctrina se expande geográfica, social y culturalmente. Ahora, resulta necesario compartir el conocimiento, además de que los propios devotos y practicantes budistas sienten la necesidad de conocer la historia de vida de aquél al que las escrituras hacen referencia para darle un sentido a su propia práctica. Para ello, Asvagosha utiliza un lenguaje diferente al que se había utilizado con anterioridad en textos como los *Vinayas* o los propios *Sutras*; mediante recursos poéticos, retóricos y lingüísticos presenta una narración no prescriptiva, sino que más bien alude a las emociones que genere en el lector y que abren la puerta a un nuevo tipo de narración y de significados, pues “la capacidad de referencia del lenguaje no se agota en el discurso prescriptivo y la sobras poéticas se refieren al mundo según un régimen referencial propio: la referencia metafórica.”¹⁷⁸ Más allá de un sentido literal, “la referencia metafórica, al eliminar lo descriptivo, hace que se revele un aspecto más radical de nuestro ser en el mundo que no se puede decir de manera directa.”¹⁷⁹

Fernando Betancourt ¹⁸⁰ afirma que la metáfora encara las cuestiones más generales del sentido y de la interpretación permitiendo comprender y actuar en el mundo, pues introduce valores morales, formas de experiencia estética y contenidos emotivos, de tal manera que responde a los contornos históricos de nuestra praxis y responde a nuestra historicidad, a nuestro estar en el mundo: la metáfora crea al mundo en el que vivimos y viceversa.

Uno de los pasajes que me parece de los más bellos y profusos en las características mencionadas por Betancourt, es cuando Gautama lleva al límite su cuerpo con ayunos excesivos al grado de alimentarse de un grano de arroz al día,

¹⁷⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p.152

¹⁷⁹ *Íbid.*

¹⁸⁰ Al respecto, Betancourt elabora una interesante propuesta acerca de la necesaria relación entre la metáfora y la ciencia, en particular la histórica, para una epistemología que considere las distintas esferas del comprender y el estar en el mundo. Fernando Betancourt Martínez, *El retorno de la metáfora en la ciencia histórica contemporánea. Interacción, discurso historiográfico y matriz disciplinaria*, México, IIH, UNAM, 233 pp.

hasta que se da cuenta de que esa no es la manera de alcanzar su objetivo, acepta un plato de comida y toma la firme resolución de no levantarse hasta lograr su consecución¹⁸¹:

“Lo que su cuerpo perdió por las austeridades fue compensado por su fuerza espiritual.

Aun disminuido, su majestad y su gloria no disminuidas, era una alegría para los ojos de otros como la Luna para los Lotos nocturnos al inicio de la mitad de su brillante ciclo.

Con solo piel y huesos, consumidos su grasa, carne y sangre, disminuido, pero no disminuida la profundidad de su espíritu, parecía el océano insondable.

[...]

Luego de tomar un baño en el río Nairañjana trepó su ribazo lentamente, debido a la consunción, ayudado por los árboles de la orilla que le tendieron una mano con las puntas de sus ramas inclinadas por la devoción.

Entonces llegó allí Nandabala, la hija del jefe de los pastores, impulsada por los dioses, con alegría brotando de su corazón.

Vestida con un atuendo color añil, sus brazos iluminados por conchas blancas, parecía el Yamuna, el mejor de los ríos, con sus aguas de añil orladas por la espuma.

Ella, su lacer aumentado por la fe, sus ojos abiertos como la flor de loto azul, inclinando respetuosamente la cabeza lo hizo aceptar un plato de arroz con leche.

Recibiendo esa comida el hizo fructificar el nacimiento de ella y saciados sus seis sentidos devino apto para la iluminación.

Y su cuerpo dilatándose junto a su gloria, el sabio siendo uno albergó ambos, el esplendor de la luna y la estabilidad del océano.”¹⁸²

En la descripción de este pasaje podemos observar que el uso de la metáfora refuerza valores morales: la fuerza espiritual de shakymuni y la fe de Nandabala, la experiencia estética de la misma muchacha adornada de manera que arecia el

¹⁸¹ Los siguientes fragmentos del canto doce del *Buddhacarita* los refiero de la versión traducida al español por Beatriz Avanzati y Alejandro Gutman para apreciar las figuras retóricas y las imágenes que se presentan al lector.

¹⁸² Beatriz Avanzati y Alejandro Gutman op. cit. pp. 170-173

río Yamuna, y el contenido sumamente emotivo de los árboles inclinando sus ramas para ayudar al desfallecido Gautama; y lo hace haciendo referencia a un contexto y entorno histórico específico: el río ya mencionado, y el loto, una planta de gran importancia para la botánica de la India, y el símbolo metafórico por excelencia del budismo.

A través de estas alusiones a elementos propios del ambiente que los rodeaba, y de estas experiencias estéticas y emotivas, los nuevos creyentes pudieron comprender la historia de la vida de Gautama desde una perspectiva más personal, más cercana a sus propias esperanzas y problemáticas, y encontraron un significado más profundo en concordancia con su propias inquietudes: la obra de Asvagosha se trata de una historia ejemplar para los devotos del budismo, la vida como *mythos*.

El juego entre tradición e innovación sigue presente, pues el *Buddhacarita* se configura como el mito fundacional del budismo, entendiéndolo éste, dice Luis O. Gómez¹⁸³, como una narrativa que la tradición ve como su acontecimiento fundacional, más no el origen último y verdadero. Para él, los mitos son narrativas y descripciones imaginarias de hechos sagrados fundacionales o ideales, que muestran cómo serán o deberían de ser las cosas. Estas narraciones llevan consigo una “lógica interna de un sistema de creencias”¹⁸⁴; esto es, la forma en que la tradición ve ciertos pasos en la misma narrativa y subsecuentemente en su interpretación como algo necesario o que tiene sentido, como argumentos o acontecimientos que reclaman ciertas creencias comunes. Así, sobre la interpretación teológica, los mitos fundacionales funcionan como artefactos culturales pues parten de un mundo cultural de creencias que se representan en el texto y se encuentran presentes en el paisaje mental y en el discurso de los creyentes. Comprender estos textos es aprender la lógica interna del mundo

¹⁸³ Cfr. Luis O. Gómez, “El budismo como religión de esperanza. Observaciones sobre la “lógica” de una doctrina y su mito fundacional”, en *Estudios de Asia y África*, El Colegio de México, Vol. 37, No.3 (119), Sept-Dic 2002, pp.477-501.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 494

imaginario para las implicaciones totales y la significación subjetiva; es decir, comprender lo que el texto quiere decir en un contexto histórico particular.

¿Cuál habrá sido el público de Asvagosha en la época que compuso el *Buddhacarita*? La narrativa y la construcción de su obra claramente no es de reglamentación monástica o preceptiva, sino que se trata de un poema elaborado por un profesional de las letras. De acuerdo a lo que se analizó en el apartado de *mimesis I*, lo que pretende el autor es fundamentar la doctrina budista retomando la tradición brahmánica y mostrándola como su culminación; es decir, pretende dar un punto de anclaje a la nueva doctrina. Podemos pensar que su público implícito son aquellos temerosos de dejar a un lado la tradición anterior al budismo pero que también están ávidos de seguir las enseñanzas budistas; para esto, resulta necesario conocer la vida de Buda, entender y compartir sus miedos, sus motivos, sus resoluciones y decisiones, así como seguir su camino en el logro del despertar. La vida de Gautama se presenta como una vida ejemplar, como un ideal a seguir y una meta por alcanzar.

Este afán de conciliar se observa, por ejemplo, cuando Gautama le responde al rey Shrenya, señor de Magadha, quien le ha dado argumentos para que no abandone su dharma como gobernante, y le dice: “It's from friendship, surely, and your noble nature, that you made, O king, this decision about me; It's with friendship that I will gratify you here, on this I'll not give you a different answer.”¹⁸⁵ Shakyamuni muestra siempre respeto, agradecimiento y reconocimiento de las enseñanzas de los sabios, aunque propone nuevas formas de conocimiento; así, los adeptos seguramente no sentían una confrontación franca con la tradición previa, sino que se resignifica y se le daba un nuevo rumbo. Gautama también señala en su respuesta al rey: “This your arrangement causes no surprise, that you should behave thus toward your friend; Born in the illustrious Haryanka line, you are pure in conduct, devoted to your friends. Ancestral friendships don't last among evil men, as sovereign power lasts not among timid men; But a friendship established by their ancestors, good men

¹⁸⁵ Regreso a la traducción de Patrick Olivelle, *Buddhacarita*, 11.6

enhance through a series of friendly acts.”¹⁸⁶ Shakyamuni comprende e incluso honra la manera de pensar y de proceder del rey acorde con su estatus y su dharma, pero tajantemente le afirma que la indecisión o la timidez no harán que su reino prospere. Es decir, del mismo modo que acepta cierto orden establecido, llama a la innovación y a seguir un camino diferente. Así, los nuevos devotos encontrarán seguridad en las palabras y los hechos de Gautama, tal como el propio Asvagosha debió haberlo hecho al ser él mismo un converso.

Los distintos episodios de la vida de Gautama se traman en el Buddhacarita como una historia sumamente emotiva y que apela a sentimientos comunes en los seres humanos: el miedo a la muerte, a la vejez y a la enfermedad, la insatisfacción de los placeres materiales, la búsqueda por la trascendencia, el desacato a los padres, la frustración de no lograr lo anhelado, el cansancio, la determinación de seguir adelante, y muchas otras emociones, se encuentran presentes en el público contemporáneo de Asvagosha, pero también en los lectores modernos, lo que permite la empatía y la comprensión de las motivaciones del héroe.

¿Cuál sería entonces la diferencia de lectura entre un público de principios de nuestra era y un público actual? El proceso histórico de secularización experimentado por las sociedades ha implicado que la religión y sus instituciones pierdan influencia sobre ellas, y, como lo indica Peter Berger, también ha permeado en “la totalidad de de la vida cultural e ideológica, y puede observarse en el declinar de los temas religiosos en las artes, la filosofía, en la literatura, y sobre todo en el desertar de la ciencia como una perspectiva respecto al mundo, autónoma y eminentemente secular.”¹⁸⁷ Tradiciones religiosas tales como el budismo han sido reformuladas por los adeptos que ya no se encuentran inscritos en sociedades donde la estructura socioeconómica o estatal se encuentren ligadas al aspecto religioso. Además, el aspecto maravilloso o milagroso ha perdido su valor y su razón de ser frente al posicionamiento de la lógica científica como rectora del conocimiento, incluso como una forma de estar en el mundo, de posicionarse en él.

¹⁸⁶ *Ibidem*, 11.2

¹⁸⁷ Peter Berger, *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*, Barcelona, Kairós, 1999, p. 133

En este nivel y para los no creyentes, la obra de Asvagosha representaría una obra de gran riqueza literaria, ejemplo del desarrollo literario de su época y valuarte de la literatura budista. Para los adeptos al budismo se trata de un ideal a seguir, del triunfo de Gautama sobre los deseos y la consecución de un logro al que la comunidad budista aspira; sin embargo, los aspectos maravillosos podrían mirarse con un poco de recelo o como un mero recurso poético. La importancia y profundidad especulativa y filosófica del discurso de Gautama sigue vigente, y las discusiones que sostiene con sabios y reyes, así como el desarrollo y la exposición de sus argumentos, atrapan y envuelven al lector moderno en un diálogo interno que invita a continuar leyendo. Preguntas puntillosas de Gautama detonan esta atención: “Theres no evil equal to pleasures in the world, yet its to them that people are attached through delusion; Knowing that is the truth, what wise man who fears evil will on his own yearn for evil?”¹⁸⁸, o: “When a man is worn out by hunger, thirst, and fatigue. How will he, who is not tranquil, attain the fruit that the mind alone can attain?”¹⁸⁹; o: “If innate leaves fall from trees as their color turns; Why surely not one being be severed from another?”¹⁹⁰

Lo que resultaría común tanto para los contemporáneos de Asvagosha como para los lectores de una época actual, es que la doctrina se vuelve inteligible mediante imágenes bellas y conmovedoras organizadas en un relato sistematizado de la vida de Buda, que permite proseguir su historia y comprender sus motivaciones y fines mediante una estructura narrativa homogénea.

Como hemos visto en la *mímesis III*, la lectura de los textos cambia y es particular dependiendo del horizonte del lector; incluso existen brechas culturales entre los mismo budistas, diferencias históricas y geográficas que conllevan una incapacidad de penetrar totalmente en el significado de la doctrina que se vuelve inconmensurable, lo que lleva a afirmar a Gómez que no hay cultura o religión acabada, estable, definida y delimitada, sino que se encuentran en una recreación

¹⁸⁸ *Buddhacarita*, 11.11

¹⁸⁹ *Ibidem*, 12.102

¹⁹⁰ *Ibidem*, 6.49

constante¹⁹¹. Una cultura recrea significados, y los significados no existen realmente hasta que son comprendidos y transformados en conducta. De este modo, la tradición se transforma (comunica) en el encuentro con el otro, al interpretar yo me transformo y también a mis interpretados. Gómez afirma que el budismo clásico cuestionó un sistema de creencias y prácticas tradicionales, y así también la relectura del *Buddhacarita* se irá actualizando a los nuevos presupuestos desde los que se realiza, pues la lógica del mito parte de un sistema de creencias que tiene presuposiciones de un creyente y de lo que parte al acercarse a él.

Siguiendo esa idea, el receptor tradicional del *Buddhacarita*, el creyente, lo lee como un “acto de verdad”, pues no pretende negar lo que pueda pasar en la narración, sino que, al contrario, se va afirmar algo que ya se sabe. Retomemos la idea del “punto final” de Kermode, el suceso con el que termina la narración pero que era previsible y sabido hasta cierto punto, pero que permite ver la historia como una totalidad.

Podemos añadir ahora que esta función estructural del cierre puede discernirse, más que en el acto de narrar, en el de narrar-de-nuevo. En cuanto se conoce perfectamente una historia -y tal es el caso de la mayoría de los relatos tradicionales o populares, lo mismo que el de las crónicas nacionales que narran los acontecimientos fundacionales de una comunidad- seguir la historia es no tanto incluir las sorpresas o los descubrimientos en el reconocimiento del sentido atribuido a la historia, tomada como un todo, como aprehender los propios episodios bien conocidos como conduciendo a este fin.¹⁹²

El punto final permite que cambie el tiempo de la narración y que ahora se pueda leer al revés, el principio en el fin y el fin en el principio, encontrando nuevos significados en la trama y expandiendo su sentido. Así, la constitución de una tradición descansa en el juego de la sedimentación de los paradigmas que constituyen la topología de la construcción de la trama, que provienen de una historia establecida -las distintas influencias literarias y doctrinales de Ashvaghosha- y de la que también va a surgir un universal (un nuevo paradigma); con la innovación de tratarse de una obra singular en la que se observa una deformación regulada de

¹⁹¹ Luis o. Gómez, *op. cit.* p. 482

¹⁹² Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p.35.

la tradición y que se actualizará en su encuentro con el lector en la *mímesis III*. Retomando a Gallie, el lector prosigue la historia hasta su final, respondiendo al por qué y al qué, pero cuando no es suficiente a nuestro entendimiento, cuando existe un dejo de duda, se pide una reevaluación y se forman nuevas narraciones, por lo que más que existir un punto final en los relatos, en realidad se prosigue la historia y se continúa con el círculo mimético.

Existen también otras perspectivas o, siguiendo a Gadamer, “horizontes de percepción”, que destacan un punto de vista particular en tanto que reflejan creencias individuales; por ejemplo, los acercamientos desde distintos ámbitos del conocimiento: filosófico, lingüístico, religioso, etc. En general, el horizonte intelectual significa investigar el significado de lo dicho, hurgando en su contexto y en el por qué, siendo las conclusiones lo importante en una investigación. Han existido otras formas de acercarse a la vida de Buda, desde horizontes académicos, no desde la creencia. Cabe mencionar que en realidad existen múltiples enfoques tradicionales de lo que hemos denominado como “budismo” en la modernidad, diversas escuelas que han hecho su propia interpretación de los textos sagrados y que han elaborado los propios; es hasta el siglo XX que se empieza a gestar una visión general de la doctrina budista gracias a su difusión en el mundo “occidental” a través de autores que, aunque venidos de una tradición, pretenden mostrar al resto del mundo un sistema de creencias derivadas de la palabra de Buda, tales como Sogyal Rimpoché¹⁹³ o el propio Dalai Lama.

¿Cómo se ha acercado el horizonte intelectual a la vida de Buda? Retomemos la problemática planteada en la introducción del presente trabajo. ¿Qué tanto de realidad hay en los relatos de la vida del Buda? Describimos cómo en anteriores estudios se había propuesto una especie de desarrollo de la leyenda del Buda, en donde cada vez más se mezclaban elementos maravillosos con elementos históricos en una suerte de “degeneración” o “mitificación” de la figura de

¹⁹³ Véase Sogyal Rimpoché, *El libro tibetano de la vida y la muerte*, Prólogo del Dalai Lama, México, Edit. Urano, 2016, 544 pp.

Gautama¹⁹⁴. Se utilizan términos como el de “leyenda” y “mito” para señalar el carácter fantástico y maravilloso de la figura de Gautama. Estos acercamientos a la vida del Buda, más que mostrar la idea que los propios seguidores tienen del sabio de los shakyas, representan el interés por parte de los estudiosos académicos de encontrar ciertos dejos de “verdad” en los textos budistas, aquellos elementos “históricos” dentro de la literatura sagrada.

La empresa más relevante en este sentido es la composición que el alemán Hermann Oldenberg realizó de la biografía del Buda en su texto *“Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde”*, en donde trata de depurar los elementos prodigiosos, maravillosos, no históricos de la vida de Buda de los textos originales, para elaborar un relato en donde se resalte el carácter histórico de la vida del Buda. Roberto García¹⁹⁵ nos presenta el trabajo de Oldenberg como una necesidad imperante de su tiempo, el siglo XIX en Alemania, en donde el romanticismo dejó paso a una tendencia hacia el humanismo y la Ilustración; en donde la razón, el rigor científico y el empirismo se enarbolaban como los valores a seguir, dando pie a un enfoque racionalista del budismo. En este mismo sentido, con la obra de Oldenberg esta doctrina se erigió como la “religión de la razón” y permitió que muchos de los racionalistas alemanes adoptaran su práctica como una alternativa religiosa. Entonces, este intento de ver a Gautama como un ser histórico, de situarlo en un espacio y tiempo determinados, de corroborar los hechos de su vida, de entenderlo mediante la razón y despojarlo de sus elementos prodigiosos responde más bien a un interés académico y europeo muy posterior al surgimiento de la doctrina y a la escritura de sus textos tradicionales.

Es cierto que dentro de la misma comunidad budista esto no tendría ninguna razón de ser, nunca se intentó elaborar una “biografía” en el término histórico, ni mucho menos despojar de los elementos maravillosos a la figura del Buda, pues eran justo esos elementos los que le daban su carácter extraordinario y trascendental. Ray

¹⁹⁴ Mencionamos con anterioridad a académicos como Edward Conze o Étienne Lamotte.

¹⁹⁵ Cfr. Roberto E. García Fernández, *Hermann Oldenberg y el imperativo histórico: escribiendo una biografía del Buddha Gautama desde la Alemania decimonónica*, *Acta Poética*, Revista Semestral, Centro de Poética, IIF, UNAM, 43.1, enero/junio 22, ISSN 2448 735 X

afirma: “Gautama, en su propio tiempo y en épocas posteriores, pudo ser el Buddha, precisamente porque se entendía que personificaba, de manera trascendente, lo cósmico y lo trascendente. Lejos de ser incidentales en cuanto a quien era, el mito y el culto definían su persona esencial...”¹⁹⁶

Así, aunque los episodios de la vida de Gautama se retoman en la literatura budista, no se trata de elaborar una biografía en la que lo importante sea la veracidad histórica, la cronología o incluso su vida por sí sola, sino en función de las enseñanzas que establece y de los elementos que le dan forma y sentido a la propia doctrina. Dentro de la tradición budista es precisamente con Ashvaghosha que la vida del sabio de los Shakyas se configura en un *mythos*, en un relato con una propia dinámica y un sentido que no queda inmóvil en el propio texto. En efecto, el *Buddhacarita* no es un texto con pretensiones históricas, no existe una crítica de fuentes- condición que De Certeau impone con su giro pragmático¹⁹⁷- pero se trata de un relato, de una puesta en intriga, de la síntesis de lo heterogéneo, de disponer los hechos de la vida de Buda en un sistema generando un sentido: el camino al Despertar. Y este *mythos* se interpreta, se completa, precisamente en la Triple Mímesis: reconociendo el tiempo del autor, estudiando la composición del texto, e identificando las lecturas que se hacen de él; enfoque que nos permite a los historiadores acercarnos a estos textos despojándonos de esta pretendida búsqueda de la “veracidad” en ellos para entenderlos en su proceso de configuración.

¹⁹⁶ Reginald Ray, “*Buddha Sakyamuni as a saint*” p. 62.

¹⁹⁷ Cfr. Michel de Certeau afirma, mediante su propuesta del “giro pragmático”, que la diferencia consiste en el aparato crítico que es fundamental para el ejercicio historiográfico y del que se prescinde en la ficción.

CONCLUSIONES

La vida de Siddhartha Gautama adquiere sentido con el relato que hace de ella Asvagosha; al volverla *mythos* el poeta establece el inicio y el fin de una historia que representará el mismo sentido de la vida para muchos creyentes de la doctrina a la que denominamos como budismo: el despertar. La obra de Asvagosha representa un intento de sistematización de forma no prescriptiva de los principales fundamentos doctrinales contenidos en las distintas fuentes de las que abreva el autor. A través de la narración, se configura un espacio en el que confluye un pasado, la tradición y aquella estructura pre-narrativa de la que Gadamer habla y que conforma la experiencia y el contexto de Asvagosha; un presente en el momento mismo de estructuración de la trama con los elementos que harán posible que la historia sea proseguida, diría Gallie, y que culmine con un final que le dé sentido y que permita que se lea al revés, de atrás para adelante, según Kermode; y un futuro, que ya estaba presente en las expectativas del autor pero que logra su efectividad cuando se produce su intersección con el mundo del lector, cuando se refigura la experiencia temporal en una estructura unitaria que tenga sentido. Este es el proceso de configuración del *mythos* según Paul Ricoeur, y corresponde a su propuesta de la Triple Mímesis como eje rector de la comprensión.

El objetivo del presente trabajo fue el de acercarse al *Buddhacarita*, el primer relato de la vida de Buda, desde una perspectiva que me permitiera trascender la dicotomía entre verdad y ficción, entre historia o mito (en el sentido de falsedad). Así, el término de *mythos* como relato, como una construcción en la que participan distintos actores, y que más que una estructura o un sistema mismo es la disposición en el sistema, me llevó a reconocer un proceso de configuración complejo que no se termina en el relato, sino que trasciende y es reconfigurado cada vez que se lee y se le otorga una nueva interpretación o sentido; por lo que puedo afirmar que se trató de un estudio hermenéutico del *Buddhacarita*.

Gadamer¹⁹⁸ define la hermenéutica como una relación circular que tiene como fin la comprensión. Es muy claro en afirmar que no se trata de transportarse a la esfera anímica del autor ni de que el texto mismo nos de un acceso directo a él y a su sentir; sino que se trata de una participación en el significado común, de un acuerdo. Debemos dejar hablar al texto y confrontarlo con nuestras propias expectativas, prejuicios y saberes, además de tomar en cuenta otras interpretaciones para después regresar a él en una suerte de diálogo circular que nos genere una nueva perspectiva, una nueva visión del texto reconociendo en él una unidad, y en un constante rediseño de nuestros pre-conceptos y pre-juicios para ponerlos en constante crítica y revisión. Lo interesante de su propuesta consiste en que afirma que quien estudia un texto debe hacerlo desde su propia historicidad, no intentando salvar la distancia temporal y trasladándose al “espíritu de la época”, pensar con sus conceptos y representaciones y olvidar los propios, sino reconociendo la continuidad de la tradición a cuya luz se muestra todo aquello que nos es transmitido, y reconociendo nuestros propios intereses y preconcepciones para ponerlas en cuestionamiento; según él, el trabajo hermenéutico requiere de una conciencia histórica.

En la primera parte del presente trabajo estudié los diferentes acercamientos narrativos a la vida de Buda previos al trabajo de Asvagosha, reconociendo que no existía algo a lo que se pudiera llamar propiamente un relato, sino una serie de episodios sin un orden establecido, sin una trama que llevará a un final. La idea de algunos estudiosos como Edward Conze y Étienne Lamotte (a quienes revisamos en la introducción) de que los textos no *mahayana* y el canon pali representan momentos de mayor “veracidad” respecto a la figura de Buda, y que conforme se avanza cronológicamente hasta llegar a los textos sánscritos y de la escuela *mahayana* se van agregando elementos milagrosos y maravillosos, ha quedado superada, pues la revisión crítica del siglo XX ha enriquecido la discusión al reconocer que existió una pluralidad de cánones tan desarrollados como el pali, que éste no es solamente “primitivo”, que existen textos sánscritos perdidos pero que

¹⁹⁸ Consúltese Hans-George Gadamer, *op.cit.* pp.63-70.

tenemos sus traducciones al chino y al tibetano, y que existen versiones más antiguas de las que se formaron los textos tanto en pali como en sánscrito. Además, Edward J. Thomas afirma que no existe en pali algo así como “los hechos reales de la historia de los Evangelios”¹⁹⁹, y que en realidad es hasta los textos sánscritos como el *Lalitavistara* que se puede pensar en una historia de una vida continua que no es más que la unificación de la proliferación de un número de “leyendas” que existieron por separado, lo cual implica que no existe una rivalidad entre las escuelas y “cada partícula de evidencia se presenta, ya sea como un testimonio del crecimiento de la tradición budista o como material para su fundamento histórico.”²⁰⁰ También refiere que es imposible trazar una línea estricta entre las leyendas del canon y las posteriores, pues todas son parte de un periodo muy alejado de la etapa en la que se podrían considerar como un registro, o que están basadas en el testimonio de un testigo contemporáneo, así que todo, aún en el canon, ha pasado por varias etapas de transmisión y ninguno de los elementos (ni sermones ni comentarios), en la forma en que han llegado a nosotros, son contemporáneos a Buda. Para el investigador, se debe entender como un todo tanto lo increíble y fantástico como las partes que tienen la veracidad más aparente; “Podemos rechazar partes inverosímiles pero no las podemos ignorar sin suprimir importante evidencia que refiere al carácter de nuestros testigos”²⁰¹, afirma.

El estudio hermenéutico del *Buddhacarita* nos permitió acercarnos a él a través de su configuración en la Triple Mimesis y comprender cómo es que la doctrina se narrativizó convirtiéndose en un medio de difusión y de asimilación en el contexto histórico de *Asvagosha*, pero que también se refigura en cada lectura e interpretación que se hace de él. Es a través del relato que podemos acercarnos a un momento de tradición y de innovación en el budismo superando la dicotomía historia/ficción en el texto, y más bien señalando que ambas categorías funcionan

¹⁹⁹ Edward J. Thomas, *La vida de Buda*, México, Editorial Lectorum S.A. de C. V., 2018, p.21.

²⁰⁰ *Íbid.*

²⁰¹ *Íbidem*, p.24.

como procesos de configuración en distintos niveles, y que tienen una relación mutua.

¿Qué tendrán en común historia y ficción, según Ricoeur? Señalemos primero su diferencia y es que la historiografía se centra en acontecimientos que han tenido lugar efectivamente. Sin embargo existe un préstamo recíproco entre ambas, pues el pasado sólo puede reconstruirse mediante la imaginación, y la ficción toma a su vez una parte de su dinamismo por la huella referencial; esto es, cuenta las historias como si de verdad hubieran sucedido, teniendo ambas una referencia cruzada.

Ricoeur postula que la historia y la ficción sólo plasman su respectiva intencionalidad sirviéndose de la intencionalidad de la otra; le llama “ficcionalización de la historia”²⁰² al aspecto imaginario que se incorpora a la perspectiva del haber-sido sin debilitar su perspectiva realista; es decir, en realidad no sabemos cómo pasó lo que pasó sino que lo imaginamos, no es observable así que se construye un relato imaginado con base en las fuentes con las que contamos. La historia imita en su estructura los tipos de construcción de la trama recibidos de la tradición literaria, no sólo de composición, también de la imaginación histórica: se presentan eventos como trágicos, algunos otros como cómicos, etc; se muestra una manera de concebir el pasado también mediante las emociones sin debilitar el proyecto de su representación, sino contribuyendo a su realización. El historiador construye como escritor y utiliza recursos imaginativos y narrativos afines a las ficciones propias de la tradicionalidad de su contexto; así, historiografía y literatura comparten un espacio tradicional. El lector baja la guardia, pone su confianza y la credibilidad en el autor.

Pero también el relato de ficción imita el relato histórico pues narra el *como si* hubiese acontecido y también establece un “pacto de lectura” entre lector y escritor. Gramaticalmente historia y ficción se narran en tiempo pasado pero, a diferencia de la historia que reinscribe el tiempo de la narración en el tiempo del universo sometiendo su cronología a una escala de tiempo -datando los acontecimientos en

²⁰² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. p.902.

el tiempo calendárico- Ricoeur propone un “pasado de ficción”²⁰³ en el que el uso de los tiempos que rigen al narrar (pasado simple, condicional), no tienen propiamente una función temporal y advierten al lector que se trata de un relato. Sin embargo, también se establece una relación de verosimilitud con el haber-sido y con lo verosímil, que no necesariamente tiene que ser lo real si no lo que es posible. Así, el pacto entre el autor y el lector consiste en que los hechos pasados referidos por la voz narrativa pertenecen efectivamente al pasado de esta voz narrativa: “El relato de ficción es cuasi histórico en la medida en que los acontecimientos irreales que relata son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector; por eso, se asemejan a acontecimientos pasados, y por eso la ficción se asemeja a la historia.”²⁰⁴

La interpretación que propone Ricoeur del carácter “cuasi histórico” de la ficción coincide con la del carácter “cuasi ficcional” del pasado histórico, pues una de las funciones de la ficción unida a la historia, es la de liberar retrospectivamente ciertas posibilidades no efectuadas del pasado histórico, revelar los posibles escondidos en el pasado efectivo, mostrar lo que “habría podido acontecer”, recubriendo a la vez las potencialidades del pasado “real” y los posibles “irreales” de la pura ficción. Para Ricoeur en la ficción se ejerce un condicionamiento interior más imperioso porque no se confunde con el condicionamiento exterior del hecho documental; según él, la ley de creación permite dar de modo más perfecto posible la visión del mundo que anima la voz narradora.

Para el hermeneuta, en el tiempo humano se conjuga la representación del pasado mediante la historia y las variaciones imaginativas de la ficción encontrándose íntimamente ligadas en nuestra visión del mundo. Asvagosha tiene un pasado efectivo e histórico que ha formado sus ideas, conceptos y expectativas; también tiene un pasado literario que ha moldeado ciertas estructuras narrativas, pero que a su vez ha abierto la puerta a nuevas ideas del como-si y del haber-sido en un relato y en una nueva propuesta imaginativa de la vida de Buda. Al mismo tiempo,

²⁰³ *Íbidem*, p.914.

²⁰⁴ *Íbidem*.

su obra se posiciona como un relato tradicional cuyo objetivo es el de narrar de nuevo, no tanto incluir nuevas sorpresas o descubrimientos que no existían en los distintos fragmentos de la vida de Buda compilados con anterioridad, sino aprender los propios episodios bien conocidos y orientarlos como conduciendo al fin: fin del relato, fin de la vida de Buda y el fin o sentido de la propia doctrina: el Despertar.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 2004, 1219 pp.

Arnau, Juan, *Antropología del budismo*, Barcelona, Editorial Kairós, 2006.

—————, *Buda Histórico y Buda legendario. Tradiciones hagiográficas de Siddhārtha Gautama*, Estudios de Asia y África, Vol. 48, No. 3(152) (Septiembre-Diciembre), 2013, p.6-41.

Ashva-ghosha, *Life of the Buddha*, New York, Patrick Olivelle, trad. New York University Press, 2008, 495 pp.

Bureau, André, *Recherches sur la biographie du Buddha*, París, École Française d'Extrême Orient, 1995.

Betancourt Martínez, Fernando, *El retorno de la metáfora en la ciencia histórica contemporánea. Interacción, discurso historiográfico y matriz disciplinaria*, México, IIH, UNAM, 2007, 245 pp.

Berger, Peter, *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*, Barcelona, Kairos, 1999

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, trad. Luisa Josefina Hernández, FCE, México, 1980, p. 282.

Coomaraswamy, Ananda, *Buda y el evangelio del Budismo*, trad. Enrique A. Franchi, Barcelona, Ediciones Paidós Orientalia, 1989.

Conze, Edward, *Breve historia del budismo*, trad. Mauro Hernandez, Madrid, Alianza Editorial, 1942, 164 pp.

————— *El budismo: su esencia y desarrollo*, 3ra ed., México, FCE, 1978.

Cousins, L.S, "The "Five Points" and the Origins of the Buddhist Schools", en: *The Buddhist Forum Vol. II*, edit. Tadeusz Skorupski, Berkeley, Institute of Buddhist Studies, 2012, pp. 27-60.

De Certeau, Michel, *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción.* , trad. Alfonso Mendiola, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

Diccionario de Religiones, Edgard Roystone Pike, México, FCE, 1996.

Delgado Garnica, Priscila *El debate Anglosajón y el problema de la narración como explicación histórica (1942-1965). Una aproximación historiográfica*, Tesis para obtener el grado de maestría, Asesor. Margarita Olvera Serrano, UAM

Azcapotzalco, 2018, p.87. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/7155>
(consultado el 20 de abril de 2022)

Eliade, Mircea *Aspectos del mito*, trad. Luis Gil Fernández, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000, 174 pp.

Eltschinger, Vincent, "Ásvaghoṣa and his canonical sources I. Preaching Selflessness to King Bimbisāra and the Magadhans. (*Buddhacarita* 16.73-93)", en: *Journal of Indian Philosophy*, vol. 41, no.2, 2013, DOI 10.1007/s10781-013-9178-3

----- "Ásvaghoṣa and his canonical sources II, Yaśas, the Kāśyapa brothers and the Buddha's arrival in Rājagṛha (*Buddhacarita* 16.3–71A)", *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, Volume 35 Number 1–2 2012 (2013)

Foucault, Michel *¿Qué es un autor?*. Editado por: El Seminario.com.ar, de: «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-setiembre de 1969, págs 73- 104 (*Société française de philosophie*, 22 de febrero de 1969; debate con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.)
http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método. Tomo I*, trad. Ana Agud Aparicio, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, 350 pp.

----- *Verdad y método II*, trad. Manuel Olasagasti, Salamanca, Ediciones Sígueme S.A., 1986, Hermeneia 34.

Gallie, William N., *Philosophy & the Historical Understanding*, Second Edition, New York, Schocken, 1968.

García Fernández, Roberto E. *Hermann Oldenberg y el imperativo histórico: escribiendo una biografía del Buddha Gautama desde la Alemania decimonónica*, *Acta Poética*, Revista Semestral, Centro de Poética, IIF, UNAM, 43.1, enero/junio 2022, ISSN 2448 735 X

Geertz, Clifford *La interpretación de la cultura*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2003, 381pp.

Grace Lin, Nancy, *Adapting the Buddha's biographies. A cultural history of the Wish Fulfilling Vine in Tibet. Seventeenth to Eighteenth centuries*, UC Berkely Electronic Theses and Dissertations, 2011. <http://escolarship.org/uc/item/50750573>. Consultado el 24 de febrero del 2016

Gómez, Luis O. "El budismo como religión de esperanza. Observaciones sobre la "lógica" de una doctrina y su mito fundacional", en *Estudios de Asia y África*, El Colegio de México, Vol. 37, No.3 (119), Sept-Dic 2002

Hiltebeitel, Alf, *Aśvaghōṣa's Buddhacarita. The first known close and critical reading of Brahmanical Sanskrit Epics*, *Journal of Indian Philosophy*, 2006, DOI 10.1007/s10781-005-5020-x

Ibáñez Ruiz, Ricardo, *La identidad narrativa: genealogía de un postulado. Ensayo sobre Tiempo y narración de Paul Ricoeur. Memoria para optar por el grado de doctor*. Director Antonio Miguel López Molina, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Madrid, 2019, p.35. [La identidad narrativa: genealogía de un postulado : ensayo sobre "Tiempo y narración" de Paul Ricoeur \(ucm.es\)](http://ucm.es)

Kellogg, Robert, *The nature of narrative*, Oxford University Press, 3ra reimposición, USA, 1975.

Kermode, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. trad. Lucrecia Moreno de Sáenz, Barcelona, Editorial Gedisa, 1983.

Lamotte, Étienne, *History of Indian Buddhism*, París, Université Catholique de Louvain. Institut Orientaliste Louvain-la-neuve, 1988.

Macdonell, Arthur A. *A history of Sanskrit literature*, New York, D. Apletton and Company, 1900.
Mahavamsa, trad. Wilhelm Geiger, London, Oxford University Press, 1912, 380 pp.

Mink, Louise O., "Narrative Form as a Cognitive Instrument", en: *Historical Understanding*, Cornell University Press, 1987, 294 pp.

-----, "The autonomy of historical understanding", en: *History and theory: studies in the philosophy of History*, Vol. 5, No.1, 1966, pp 24-47, *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2504434>.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, 4ta reimposición, Madrid, Ediciones Akal, trad. F. Díez del Corral, 2009, "Básica de Bolsillo".

Reynolds, Frank E. "Introduction", en: Reynolds, Frank. E. comp., *Life of Buddhism*, California, University of California Press, 1999.

Ricoeur, Paul, *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*, trad. Ricardo Ferrara, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009.

-----, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II.*, trad. Pablo Corona, México, FCE, 2010

-----, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, Vol. 1, México, Siglo XXI, 2009, 371 pp.

-----, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI, 2003 pp.

Senart Émile, *Essai sur la légende du Buddha*, Whitefish MT, Kessinger Publishing, 2010, 534 pp.

Schober, Julian, "Trajectories in Buddhist sacred biography", en: *Sacred Biography in the Buddhist traditions of South and Southeast Asia*, edit. Juliane Schober, USA, University of Hawai'i Press, 1997.

Sogyal Rimpoché, *El libro tibetano de la vida y la muerte*, Prólogo del Dalai Lama, México, Edit. Urano, 2016.

The Buddha-Carita, or Life of Buddha, by Asvaghosha", ed. y trad. Edward Cowell, , Independently publisher, 2017, 187 p, p.4.

Thomas, Edward J. , *La vida de Buda*, Editorial Lectorum, Ciudad de México, 2018, en especial los capítulos XV y XVI..

Vessey, David, "Gadamer y la fusión de horizontes", en: *International Journal of Philosophical Studies*, vol.17, 2009 (4:531-542).

Vida del Buda (Buddha-carita), de Aśvaghōṣa, trad. Beatriz Avanzati y Alejandro Gutman, Edición Digital Exclusiva, 2011.

Winternitz, Maurice, *A history of Indian Literature. Vol. II. Buddhist and Jaina Literature*, New Dehli, Oriental Books Reprint Corporation, 1986, 685 pp.

BIBLIOGRAFIA:

Analayo, *The genesis of the bodhisattva ideal*, Hamburg Buddhist Studies, Alemania, Hamburg University Press, 2010, 177 pp.

-----, *Awakening or Enlightenment? Of the Significance of Bodhi*, *Mindfulness* 12, 1653–1658 (2021). <https://doi.org/10.1007/s12671-021-01628-2>

Arnau, Juan, *La palabra frente al Vacío. Filosofía de Nāgārjuna*, México D.F., FCE, 2005, 347 pp.

Chowdhury Chipamong, *Did the Buddha Speak Pāli? An Investigation of The Buddha-Vacana and Origins of Pāli*, The Dhaka University Journal of Linguistics: Vol. 2 No.4 August 2009 Page: 43-57.

Ricoeur, Paul, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, trad. Alejandrina Falcón, México, FCE, 2003

—————, *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, 2da ed., Madrid, Editorial Trotta, 2001, 438 pp.

Tola, F. & Dragonetti, C., “Samsāra, anāditva y nirvāṇa”, en: *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 1979, XV: 95-114