

Kālidāsa: algunos problemas de traducción de la lírica sánscrita¹

Kālidāsa² ha sido considerado por la mayoría de los críticos antiguos y modernos, de Oriente y de Occidente, como el más eminente poeta y dramaturgo en lengua sánscrita, admirado por su enorme sensibilidad y su insuperable dominio de los recursos poéticos. No entraremos en los intrincados problemas de datación³ —que divide, en general, a la crítica india, partida-

(1) Nuestro más sincero agradecimiento a los profesores Dr. Martín Sevilla, profesor de Indoeuropeo e Indio Antiguo, Dr. Francisco Pejenaute, catedrático de Filología Latina y experto en métrica, y Dr. Pedro Manuel Suárez, profesor de Filología Latina, todos ellos de la sección de Clásicas de la Universidad de Oviedo, por sus valiosas observaciones, que han ayudado en gran medida a la redacción del presente trabajo.

(2) El significado literal del nombre es “esclavo de Kali” (*Kālidāsa*). Para una mayor aproximación a la figura de Kālidāsa, cf. principalmente los capítulos correspondientes de KEITH, A. B., *A History of Sanskrit Literature*, Oxford, 1920; SHASTRI, G., *History of Classical Sanskrit Literature*, Delhi, 1974; WINTERNITZ, M., *A History of Indian Literature*, Delhi, 1990; KALE, M. R., *A Higher Sanskrit Literature*, Delhi, 1992; así como la introducción general de S. RADHAKRISHNAN en PRASĀDA DWIVEDI, R. (ED.), *The R̥tusam̐hāra of Kālidāsa*, Critically Edited By ..., With A General Introduction By DR. S. RADHAKRISHNAN, New Delhi, Sahitya Akademi, 1990, pp. XI-XLI.

(3) Cf. JACOBI, H., “Beiträge zur indischen Chronologie”, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (ZDMG)* 30 [1876], pp. 302-307; KEITH, A. B., “Vikramāditya and Kālidāsa”, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1909, pp. 433-439; SHEMBAVANEKAR, K. M., “The Date of Kalidasa”, *Journal of the University of Bombay*, 1933; PARANJAPE, V. K., *Fresh light on Kalidasa's Meghadūta*, Poona, Kālidāsa Saṁshodhana Mandal, 1960.

ria en su mayoría del período entre el s. I a.C. y el I d.C., y a la europea, que se inclina más bien por los ss. V ó VI de nuestra era— y de tradición manuscrita⁴ —con las innumerables recensiones transmitidas, de épocas y regiones diversas—, para centrarnos únicamente en algunos problemas de traducción de la *lirica* de Kālidāsa, que convencionalmente abarca los poemas *Meghadūta* (“La Nube Mensajera”) y *Ṛtusaṃhāra* (“La Sucesión de las Estaciones”), sin olvidar el hecho obvio de que *lirica* se puede encontrar, en mayor o menor medida, a lo largo de toda la obra del poeta; de hecho, prestaremos atención a dos ejemplos concretos: el primero, del mencionado poema *Meghadūta*, y el segundo, de uno de los dramas, *Abhijñāna-Śakuntala* (“El Reconocimiento de Śakuntalā”), con ejemplos paralelos extraídos tanto de estas obras como de los otros dos dramas de Kalidasa, *Vikramorvaśīya* y *Mālavikāgnimitra*⁵.

La *lirica* india, como señala CH. RAJAN⁶, hunde sus raíces en la obra más antigua transmitida en su literatura, el *R̥gveda* (RV): los poemas *Rātri* (“La noche”), *Aranyānī* (“El espíritu de los bosques”), los himnos a *Uṣas* (la aurora), *las bodas de Sūrya*⁷; tam-

(4) Para los textos del *Meghadūta* seguimos la edición de V. P. JOSHI, en KĀLIDĀSA, *The Complete Works, The Text in Sanskrit and Prakrit* (ED. V. P. JOSHI), Leiden, Brill, 1976; para el *Ṛtusaṃhāra*, la de PRASĀDA DWIVEDI, *op. cit.*, y para los dramas, la de DEVADHAR, C. R., *Works of Kālidāsa, Volume I: Dramas*, Delhi-Patna-Varanasi, Motilal Banarsidass, 1966.

(5) Las obras atribuidas con seguridad a Kālidāsa son: los dramas *Abhijñāna-Śakuntala* (Śak.) o “El Reconocimiento de Śakuntalā”, *Vikramorvaśīya* (Vikr.) o “Urvāṣī conquistada por la valentía” y *Mālavikāgnimitra* (Mālav.) o “Mālavikā y Agnimitra”; los poemas épicos *Raghuvamśam* o “La estirpe de Raghu” y *Kumārasaṃbhava* o “El nacimiento de Kumāra”; por último, el poema lírico en 111 estrofas *Meghadūta* (Megh.) o “La Nube Mensajera”. La inclusión del poema lírico-descriptivo *Ṛtusaṃhāra* (Ṛtus.) o “Sucesión de las Estaciones” es discutida; con todo, siguiendo a S. RADHAKRISHNAN, autor de la introducción a la última y más documentada edición crítica de esta obra (PRASĀDA DWIVEDI, *op. cit.*), la consideraremos como un poema más de Kālidāsa, probablemente el más temprano.

(6) RAJAN, CH., *Kālidāsa. The Loom of Time. A Selection of His Plays and Poems*, New Delhi, Penguin Books, 1989, pp. 37s.

(7) *Rātri* Sukta: RV 10.127; *Aranyānī* Sukta: RV 10.146; *Bodas de Sūrya* (el Sol): RV 10.85.

bién en el *Atharvaveda* se puede considerar lírico el *Pṛthivī Sūkta* (“Oda a la Tierra”, AV 12.1). Kālidāsa marca un punto de inflexión en la literatura clásica india, culminando con su poema *Raghuvamśa* la larga tradición —todo el primer milenio a.C.— de poesía narrativa cuyas máximas expresiones son los poemas épicos *Mahābhārata* (MhBh) y *Rāmāyaṇa*, pero a su vez introduce diferencias claras con respecto a esa tradición. También el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa* contienen pasajes líricos intercalados en la narración, pero son gotas en el océano de estos inmensos relatos. El *Meghadūta* —y en menor medida el *Ṛtusaṃhāra*— anuncia un nuevo movimiento poético: la lírica (*kāvya*) que pone el énfasis en la descripción de sutiles matices emocionales, más que aparecer al servicio de la trama general del relato. La acción se interioriza, y sobre todo, el amor se convierte en el protagonista. Por una parte, el amor del poeta por la naturaleza —su obra está llena de ternura hacia plantas y árboles, y de un sentimiento de hermandad hacia los animales—, y por otra, el amor hombre-mujer: Kālidāsa despliega todo su arte en la descripción de sus variados aspectos, aunque a veces caiga, a la hora de describir la belleza femenina, en cierta sobreelaboración de la expresión.

La **traducción** de poesía india antigua —tanto védica como sánscrita clásica— es de escasa tradición en el ámbito hispánico⁸. Las dificultades radican, en principio, en lo dispar

(8) Entre las antologías del *Rgveda* y de la épica, aparte de algunas traducciones indirectas de escaso valor, cf. BODA, L. (ed.), *Canto I y II de Nala y Damayanti*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1949; MARCOVICH, M. (trad. e introd.), *Bhagavadgītā (El Canto del Señor)*, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, 1958; F. TOLA (trad. e introd.), *Himnos del Rig Veda*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968; F. VILLAR LIÉBANA (trad. e introd.), *Himnos védicos*, Editora Nacional, Madrid, 1975; TOLA, F. (trad., coment. e introd.), *Bhagavad Gītā: El canto del Señor*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977; DE MORA, J. M. & JAROCKA, L., *Antología del Rig Veda*, México, 1980; ADRADOS, F. R. (ed.), *Nala y Damayanti*, Cátedra, Madrid, 1987; ADRADOS, F. R., *Bhagavadgītā. La Canción del Señor*, Edhasa, Barcelona, 1988; una traducción parcial del *Viṣṇupurāṇa* se encontrará en CHAMPS D’OR, A. (trad.), *Las leyendas fabulosas de los puranas (Diálogos entre Maitreya y Parasara)*, Barcelona, ca. 1928; en cuanto a Kālidāsa, cf. GARCIA

de las estructuras gramaticales —y sobre todo sintácticas— de nuestra lengua y del sánscrito, para no mencionar los problemas inherentes a toda traducción —más aún de poesía—, como el problema de si es o no posible la traslación de significados, o incluso de si se puede hablar de “significado” en una obra poética⁹. Existe un elevado índice de compuestos nominales y de prefijos y preverbios, que dan a la lengua un aspecto compacto —en cierto modo, comparable al del alemán moderno— que inevitablemente sufre una disolución en la traducción; el orden de palabras, al tratarse de una lengua con flexión muy desarrollada, tiene una importancia bastante menor que en nuestra sintaxis; una enorme riqueza de sinónimos dificulta asimismo el trabajo del traductor en el plano semántico. El variado uso del orden de palabras y de los compuestos provoca que frecuentemente sujeto y objeto aparezcan separados por sintagmas que consisten en largos compuestos nominales, engarzando sus unidades con arreglo a efectos poéticos como la aliteración¹⁰. Así, los textos sánscritos adquieren una musicalidad muy difícil de reproducir en otras lenguas.

En el presente trabajo intentamos mostrar algunas de estas dificultades de manera práctica, desarrollando dos gru-

AYUSO, F. (TRAD.), *Kalidasa: Vikramorvasi*, Imprenta y litografía de Nicolás González, Madrid, 1874; FARRAN Y MAYORAL, J. (trad.), *Kalidasa: El reconocimiento de Sakuntala*, Apolo, Barcelona, 1941; y sobre todo la excelente versión de VILLAR LIÉBANA, F. (trad. e introd.), *Kalidasa: Meghadūta*, Editora Nacional, Madrid, 1978.

(9) Un interesante punto de vista, precisamente de una especialista en sánscrito, puede encontrarse en A. AGUD, “Übersetzung und Sprachwissenschaft”, *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*, Alexander von Humboldt Stiftung, Sonthofen, 1991, pp. 109-129; “Traducción literaria, traducción filosófica y teoría de la traducción”, *Δαίμων, Revista de Filosofía*, 1993, n.º 6, pp. 11-22, esp. pp. 11 y 21s.

(10) Un ejemplo bastante claro (cit. por RAJAN, *op. cit.*, p. 18) se encuentra en *Rtus*. 1.22:

paruṣa-pavana-vegokṣipta-samsuṣka-parṇ āḥ

“hojas marchitas levantadas a gran velocidad por vientos violentos”

donde el ritmo y la aliteración evocarían de alguna manera la fuerza de los vientos.

pos de problemas: el primero, relativo a la comprensión del texto —el *qué*—, muestra la dificultad inherente a ciertos tipos de metáforas cuyo *término metasémico* no es exactamente trasladable a una metáfora traducida a nuestra lengua, por no deducirse de la metáfora traducida una *expresión reducida*¹¹ completamente equivalente. Ello es debido, en unos casos —del que es ejemplo el apartado 1 de nuestra exposición—, a la imposibilidad de *traducir* el lexema del término metasémico original de una manera exacta, y en otros —apartado 2—, en los que el lexema sí es en principio traducible, a que las implicaciones dependientes del contexto cultural no son aprehensibles para el lector del texto traducido sin explicaciones complementarias, como pueden ser las notas a pie de página.

El segundo grupo de problemas afecta al *cómo*, es decir, si es o no posible una traducción que se acerque no sólo a la forma del contenido sino también a la forma de la expresión, tan importante en los textos poéticos. Pero pasemos a los ejemplos concretos.

1. Metáfora de las lágrimas y las perlas.

Megh. 111:

*māmākāśapraṇīhitabhujam nirdayāśleṣahetor
labdhāyāste kathamapi mayā svapnasamḍarsaneṣu
pasyantīnām na khalu bahusō na sthālīdevatānām
muktāsthilāstarukisalayeṣvāsruśāḥ patanti*

A continuación ofrecemos las equivalencias léxicas y gramaticales, para una mejor comprensión de la estructura del original y las dificultades semánticas de la traducción:

(11) Para el método de análisis de metáforas y la terminología empleada, cf. MARTINEZ GARCIA, J. A., *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo, Publicaciones de Archivum, 1975, pp. 271-434.

mām (acus. de "yo"); *ā-kāśā-* "espacio vacío"¹², *pra-ṇī-hita-* "extendido", *bhuja-* "brazo": es decir, "con los brazos extendidos hacia el vacío" (acus.sg.m.)¹³; *nir-daya-* "sin piedad, violento, apasionado", *ā-sleṣa-* "abrazo", *heto* (gen.) "por causa de": esto es, "para un abrazo apasionado"; *labdhā yās* (gen.sg.f.) "tomada, abarcada"; *te* (gen. de "tú")¹⁴; *katham-api* "apenas, un poco"; *mayā* (instr. de "yo": "por mí"); *svapna-* "sueño", *saṃdarśana-* "aparición, visión": así, "en las visiones del sueño" (loc.pl.); *paśyantīnām* "cuando ven, que ven" (gen.pl.f. part.pr.); *na khalu* "ciertamente no, de ninguna manera"; *bahusās* "frecuente o repetidamente"; *na* "no"¹⁵; *sthalī-* "lugar, tie-

(12) En principio, *ā-kāśā-* tiene el sentido de "lo que es visible hacia"; se trata de un concepto más complejo de lo que da a entender su traducción; mencionado por primera vez en los *Brahmanas* (masculino; en los textos posteriores, neutro), se trata de un compuesto del prefijo *ā-* "hacia, cerca de" y *kāśa-* (m.) "lo que se hace visible, apariencia". MONIER-WILLIAMS, M. (*A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford, at The Clarendon Press 1899, p. 127) da las siguientes traducciones: "a free or open space, vacuity; the ether, sky or atmosphere". Cf. MAYRHOFER, M., *Etymologisches Wörterbuch des Altindiarischen (EWAia)*, I Band, Heidelberg, Winter, 1992, p. 344: "freier Raum, Luftraum, Öffnung". Más tarde, en los textos filosóficos (*Vedānta*) pasa a significar "the subtle and ethereal fluid (supposed to fill and pervade the universe and to be the peculiar vehicle of life and of sound)" e incluso es utilizado como denominación de *Brahmā* (considerado como idéntico con el éter). Posible relación etim. con gr. τέκμωρ, τέκμωρ "señal, signo" (cf. MAYRHOFER, *loc. cit.*).

(13) Se trata de un compuesto del tipo denominado *bahu-vrithi* (literalmente, "mucho-arroz", es decir, "que tiene mucho arroz", un ejemplo de tal clase de compuesto), es decir "posesivo" o "exocéntrico", muy abundante en sánscrito clásico. Los miembros de los compuestos no tienen variación de número ni de caso: sólo el último miembro adopta dichas terminaciones, pero no como propias, sino, por así decir, "en nombre de" todo el compuesto. Por ello en este caso es posible traducir "los brazos". En castellano —como en todas las lenguas occidentales— es inevitable alterar la estructura original para su comprensión: en el original no se dice "A mí, con (o bien que tengo) los brazos extendidos hacia el vacío", sino "A mí, vacío-extendidos-brazos, ...", entendiendo *vacío-extendidos-brazos* como adjetivo predicativo en concordancia (aquí, en caso acusativo) con *mām* "a mí".

(14) Estos dos genitivos en concordancia (*labdhāyās te*) están dependiendo del *ā-sleṣa* ("abrazo") del último compuesto del verso anterior. Es un típico caso en que se establece dependencia nombre-genitivo cuando en la expresión correspondiente castellana se esperaría más bien una determinación verbo-acusativo: literalmente tenemos "para el abrazo de tí", es decir "para abrazarte". Es un buen ejemplo para constatar la supremacía de las construcciones nominales sobre las verbales en sánscrito clásico, matiz que inevitablemente se pierde al traducir.

(15) He aquí una *doble lítotes*: se niega (*na khalu*) el "no frecuentemente" (*bahusāna*), con lo cual volvemos a tener el "frecuentemente".

rra", *devatā*- "divinidad": es decir, "divinidades del lugar, de la tierra" (gen.pl.f.)¹⁶; *muktā*- "perla", *sthūlā*- "grande": "grandes (como) perlas"¹⁷ (nom.pl.f.); *taru*- "árbol", *kisalaya*- "brote, rama": "en (o por) las ramas de los árboles" (loc.pl.n.); *ásru-lesāḥ* (nom.pl.f.) "(pequeñas porciones de) lágrimas"; *patanti* "caen, se esparcen".

Así, respetando totalmente el orden de palabras original, podríamos obtener la siguiente pseudotraducción:

a "A-mí, al-vacío-extendido-brazo apasionado-abrazo-por-causa-de, de-la-abarcada de-tí apenas por-mí en-sueño-apariciones, de-las-que-(me)-ven, no por cierto frecuentemente no de-las-divinidades-locales, perla-grandes en-árboles-ramas lágrimas-gotas caen."

Salta a la vista la considerable distancia que separa la sintaxis original de la que sería aceptable para un hispanohablante. Un intento de traducción que tratara de respetar al máximo el orden de palabras original, pero acercándolo en lo posible a nuestra sintaxis, podría ser el siguiente:

b "Con los brazos extendidos hacia el vacío para abrazarte con pasión

(16) No es sencillo averiguar a qué se refiere Kālidāsa con *sthalī-devatā*. Traducir literalmente "a local deity" (así MONIER-WILLIAMS, *op. cit.*, p. 1262; VILLAR LIÉBANA, *op. cit.*, p. 55: "los dioses de esta tierra") probablemente resulte más impreciso a nuestros oídos de lo que el autor tenía en mente. Personalmente, por razones contextuales, no me parece mala la idea de RAJAN (1989: 163), cuya traducción "tree-goddesses" está sin duda basada en el hecho de que las lágrimas caen "por las ramas de los árboles" (*taru-kisalayaṣu*), aunque probablemente la idea ya se encuentra en la traducción de WILSON (Londres, 1843) "the spirits of these groves". En efecto, los árboles y las plantas en general son desde tiempos remotos objeto de culto en la India como sede de dioses y genios: "Die Baumund Schlangenverehrung gehört mit zu den ältesten Kulturen der Inder. Die über den gesamten Subkontinent verbreitete Verehrung von Pflanzen, insbesondere von Bäumen, als Sitz der Götter und Vegetationsgenien, geht auf alte autochthone Vegetationskulte zurück" (SCHLEBERGER, E., *Die indische Götterwelt. Gestalt, Ausdruck und Sinnbild. Ein Handbuch der hinduistischen Ikonographie*, Köln, Diederichs, 1986, p. 196).

(17) En efecto, la interpretación del compuesto no es concluyente, y quedan abiertas ambas posibilidades: "perlas grandes", en directa metáfora respecto a "lágrimas", o bien "grades como perlas", con lo cual estaríamos ante un símil. Cf. más adelante la discusión del pasaje.

a ti, que apenas te abarco cuando te apareces en mis sueños,
al verme, no pocas veces, de las divinidades de este lugar
las lágrimas, grandes perlas, se esparcen por las ramas de los árboles.”

O bien, de la única traducción castellana completa del *Meghadūta* de que disponemos actualmente, debida a VILLAR LIÉBANA (*op. cit.*, p. 55):

c “Al verme extender el brazo hacia el vacío /
cuando en sueños a ti, mi fiel esposa, intento buscarte para un estrecho abrazo //
con frecuencia derraman su llanto los dioses de esta tierra /
y sus lágrimas, como perlas redondas, se esparcen por las ramas de los árboles.”

Con el mismo estilo que **b** y **c**, es decir, prosa más o menos poética que imita la poesía en su forma externa —la distribución en líneas o “falsos versos”—, disponemos también de la versión inglesa de CH. RAJAN (*op. cit.*, pp. 162-163):

d “Striving hard I find you in a waking dream,
I stretch my arms out into the empty air
to fold you in a passionate embrace.
Those large pearl-drops clustering on tender leaf-shoots
are surely —are they not— the tears
the tree-goddesses shed watching my grief?”

Las versiones **b**, **c** y **d** (sobre todo las dos últimas) no carecen de méritos, y consiguen sin duda transmitir sustancialmente el *contenido* de la estrofa original; pero, en nuestra opinión, tienen un grave inconveniente: su carencia casi completa de *ritmo* poético —a excepción quizá de la traducción de RAJAN (**d**)—. Y esto nos parece así porque coincidimos sustancialmente con la opinión de E. TORRE¹⁸ —siguiendo el parecer de muchos otros estudiosos— sobre la traducción de los textos poéticos:

(18) TORRE, E., *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 207.

«Si el traductor se limita a reproducir la forma del contenido, la forma de la expresión carece de interés. A lo sumo, tratará de ofrecer un texto aceptable en la lengua a la que traduce, sin faltas de gramaticalidad, que tenga sentido, y por supuesto sin contrasentidos ni falsos sentidos. Dando un paso más, intentaría incluso la presentación de un texto hermosamente aderezado, con visos de dignidad literaria, pero una dignidad literaria totalmente ajena a la realidad poética del texto original. [...] En la traducción de un texto poético escrito en verso, la forma de la expresión está indisolublemente unida a la forma del contenido.»

El pasaje correspondiente de la célebre traducción de H. H. WILSON¹⁹, parece en cambio acercarse a estas premisas:

e "Believe me, dearest, that my doom severe
Obtains from heavenly eyes the frequent tear;
And where the spirits of these groves attend
The pitying drops in pearly showers descend,
As oft in sleep they mark my outstretched arms,
That clasp in blissful dreams thy fancied charms,
Play through the air, and fold in fond embrace
Impassive matter and ethereal space."

Con todo, como cualquier traducción versificada de poesía, no está exenta de inconvenientes:

a) Es sensiblemente más extensa que el original²⁰ (aun teniendo en cuenta lo diferente del esquema métrico empleado, lo cual por su parte también es un inconveniente).

(19) Editada por vez primera en Londres en 1843; la edición de que disponemos es AGRAWALA, V. S. (ED.), *Kālidāsa: Meghadūta. Cloud Messenger*, Narendra Bhargava, Varanasi, 1963; p. 107. Para otras versiones rítmicas de poesía sánscrita, cf. RÜCKERT, F. (TRAD.), "Der gute König in der Hölle. Mārkaṇḍeya-Purāṇa", *ZDMG* 12 [1858], pp. 336-340; MUIR, J., "Metrical versions from the Mahābhārata", *Indian Antiquary* 7, 8, 9 y 10 (1879-1881); DUTT, R. (ADAPT.) & MÜLLER, F. M. (INTROD.), *Maha-Bharata: the epic of ancient India condensed into English verse*, London, 1899; PARRINDER, G. (TRAD.), *The Bhagavad Gīta: a verse translation*, London, 1974.

(20) «La fidelidad a la forma de la expresión del poema original exige también, sin duda, conservar rigurosamente el número de sus versos.» (TORRE, *op. cit.*, p. 206).

b) Introduce demasiados lexemas o incluso oraciones enteras inexistentes en el texto original²¹, mientras deja sin traducir matices que sí se encuentran en él²².

c) El orden de palabras original queda profundamente alterado.

Por ello, la magnífica versión de WILSON puede ser considerada como un hermoso poema en su propia lengua, pero la distancia tan enorme que la separa del poema sánscrito, con el que sólo la une el contenido —y ciertamente modificado, como hemos visto—, lleva a pensar en algo a medio camino entre una traducción y una paráfrasis, aunque es digna de figurar en cualquier antología de la poesía en lengua inglesa.

Las cuatro traducciones (dejando aparte a) vistas hasta el momento representan otras cuatro vías diferentes de afrontar el problema. La traducción b (nuestra) es literal y trata de respetar al máximo el orden de palabras original sin forzar la sintaxis castellana; la c (VILLAR) no está muy alejada de b, aunque introduce un tono general más poético, menos pedestre, reorganizando más que b el orden original; la traducción d (RAJAN) avanza más que las anteriores en el propósito de *trasladar el ritmo poético* del original, en detrimento, a su vez, de la fidelidad al contenido, en comparación con b y c; por último, e (WILSON) consigue ser plenamente poética —gracias al genio de su autor— pero el contenido, y sobre todo el orden conceptual original, se ven alterados, además de que, como ya hemos apuntado, el metro utilizado no tiene nada que ver con el del poema traducido.

(21) Así, los dos primeros versos (“Believe me, dearest, that my doom severe / Obtains from heavenly eyes the frequent tear”), donde sólo *frequent* tiene un correlato claro en el texto original (*na khalu bahusó na*); del mismo modo, los *blissful* y *fancied charms* del sexto verso son prácticamente obra exclusiva del indudable genio poético del traductor (aun cuando *fancied*, con todo, quizá se pueda deducir de *saṃ-darsaneṣṭi*), y todo el último verso descansa en una sola palabra del original: *ākāśa* “el espacio vacío”.

(22) Así, no se hace referencia a las “ramas de los árboles” (*taru-kisalayeṣu*) por donde resbalan o caen las perlas-lágrimas.

En este sentido, creemos que merece la pena intentar una confluencia, en la medida de lo posible, de los factores que en las traducciones expuestas hemos observado como progresivamente divergentes: consecución de un **ritmo poético** (a ser posible, comparable al original) y mantenimiento de la mayor fidelidad posible tanto al **contenido semántico** como al **orden** en que tal contenido viene expresado en el poema original —orden que en muchos casos no es semánticamente irrelevante—, y sin olvidar, por supuesto, el respeto a la gramática de la lengua a la que se traduce.

La **métrica**²³ del *Meghadūta* de Kālidāsa es uniforme a lo largo de todo el poema: se trata de estrofas de cuatro *pāda* o versos idénticos por su forma, llamados *mandākrāntā* (“la que avanza lentamente”), una de las variedades del *atyāṣṭi* (siempre de 17 sílabas), y cuyo esquema es el siguiente:

— — — | — * — — | — — — | — * — — | — — — | — x | |²⁴

Este majestuoso y difícil verso, que se consideraba apropiado para la poesía amorosa, fue empleado por Kālidāsa con gran maestría en el *Meghadūta*. Prueba de ello es el virtuosismo demostrado en la adecuación del ritmo al contenido y el empleo de armonías imitativas y aliteraciones —de modo comparable a famosos versos virgilianos como el holospondaico *appārent rārī nāntēs īn gūrgitē uāstō* (Aen. 1.118) o el holo-dactílico *quādrīpēdāntē pūtrēm sōiūtū quātū ōngūlā cāmpūm* (Aen. 8.596)— como podemos comprobar en el primer “hemistiquio” del segundo verso de la estrofa que nos ocupa:

(23) Para la métrica sánscrita, cf. MACDONELL, A. A., *A Sanskrit Grammar for Students*, Oxford, at The Clarendon Press, 1927, pp. 232-235 y COULSON, M., *Sanskrit. An Introduction to the Classical Language*, Oxford, Oxford University Press, 1976, pp. 310-313; sobre aspectos teóricos de versificación, cf. POLLOCK, S. I., *Aspects of Versification in Sanskrit Lyric Poetry*, Ann Arbor, Michigan, American Oriental Society, 1977.

(24) Siendo — una sílaba larga, - una breve, x una sílaba que puede indistintamente ser larga o breve (anceps), * una cesura, | el límite de pie, y || el final de verso. La cesura principal es siempre la del cuarto pie (la que en métrica clásica se denominaría *heptemímera*), que deja al verso dividido en dos “hemistiquios”, el primero de diez y el segundo de siete sílabas.

lābdhāyāstē kāthāmapī māyā “de ti, que apenas logro atraparte”

donde la secuencia de cinco sílabas breves (*kā thā mā pī mā*) trata de corresponderse con la fugacidad del acto de abrazar a la amada en sueños, expresada por el adverbio *kathamapi* “apenas, apenas un poco, un instante”²⁵.

Por supuesto, todos estos efectos inducidos por la prosodia sánscrita, basada, como la griega y la latina clásicas, en la alternancia de sílabas largas y breves, son completamente intraducibles a una lengua como la castellana, cuya poesía se basa sobre todo en la rima y en el ritmo acentual. Por lo tanto, de igual modo que en la poesía clásica, no es posible una adaptación completa del **metro** original, y en la mayoría de los casos lo único posible es reflejar el número de sílabas y los *tiempos fuertes*. Pero creemos que ello no es obstáculo para el intento de versión en un esquema métrico que se pueda considerar de algún modo equivalente. Éste podría ser un heptadecasílabo con dos hemistiquios, el primero de diez sílabas y el segundo de siete: la cesura principal quedaría en el mismo lugar en que la encontramos en el texto sánscrito, y se marcarían cinco *tiempos fuertes*²⁶. Tratando, por último, de ajustar en lo posible la correspondencia de semantemas y del orden en el que aparecen, el resultado podría ser

f “Cuando extendiendo mi brazo al vacío / tus abrazos buscando
yo te alcanzo tan sólo un instante / contemplándote en sueños:

(25) Es más evidente el recurso en Megh. 1,2, donde se juega además con el contraste entre las cuatro primeras sílabas largas y las cinco siguientes breves: *sāpēnāstāṅgīmūñāhīmā* “por la maldición destruida (su) gloria”. En efecto, *sāpēna* (“por la maldición”) + *astāmī* (“fuera, aparte”), evoca con su ritmo pausado el lento transcurrir del tiempo para el *yakṣa* desterrado, mientras que (*astāmī*)-*gamita-mahimā* “(fuera)-ida-gloria”, con sus cinco sílabas breves, acompaña rítmicamente la rápida desaparición de su gloria. Cf. el comentario de RAJAN (*op. cit.*, pp. 62-63).

(26) Aunque no debe desdeñarse la posibilidad de realizar el primer hemistiquio con once sílabas, utilizando de esta forma un verso bastante más apropiado al ritmo castellano, y ganando por otro lado una sílaba, que permite algo más de espacio para la traducción de una lengua tan sintética. Pero hemos optado provisionalmente por el respeto escrupuloso al número original de sílabas.

muchas veces, al verme en tal trance / los autóctonos dioses
grandes perlas derraman en llanto / por las ramas del árbol.”

Una especial dificultad para la comprensión de esta estrofa la constituye —ciñéndonos de nuevo al nivel léxico— la sugestiva metáfora que Kālidāsa engarza en el último verso:

muktā-sthūlās “grandes (como) perlas” *taru-kisalayeṣv* “por las ramas de los árboles” *aśru-leśāḥ* “(gotas de) lágrimas” *patanti* “caen”, es decir: “las lágrimas caen por las ramas de los árboles, (como) grandes perlas (o bien grandes como perlas)”.

El núcleo del problema está en la palabra *muktā* “perla”, que ostenta, en virtud de su etimología, una posición especial en el campo semántico de las denominaciones para “perla” o “joya” en general²⁷. En efecto, realmente *muktā* es el femenino del par-

(27) Las principales denominaciones, además de *muktā*, son: *maṇi-* “joya, gema, perla; adorno” (en relación con gr. μόνος y lat. *monile*), *ratna-* “regalo, riqueza; joya, gema, tesoro, piedra preciosa” (cf. irl. *rét* “cosa”; según POKORNY, J., *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, I Band, Bern-München 1948-1959, p. 865, de una raíz **rent-* “cosa(?)”, el adj. *mauktika* (derivado de *muktā*), que en el Pañcat. tiene el sentido de “el que lucha por su liberación”, pero en el MhBh. y la poesía Kāvya significa (sustantivado) “perla, colección de perlas”, y *hāra* “collar de perlas” (de la √*hr* “llevar”, cf. gr. χείρ). En la lírica de Kālidāsa tenemos los siguientes ejemplos de su empleo en metáforas y símiles: *ratnacchāyavyatikara iva prekṣametatpurastād / valmikāgrāṭprabhavati dhanuḥ* (Megh. 15) “Al este, como un sinfín de resplandores de **pedras preciosas**, surge a la vista, desde el Pico del Hormiguero, aquel arco (iris)”; *prekṣisyante gaganatayo nṛnamāvarjya dṛṣṭir / ekaṃ muktāgunāṃiva bhuvāḥ sthūlamadhyendranṭlam* (Megh. 48) “los habitantes del cielo observarán, dirigiendo hacia abajo sus miradas / (la nube irisada sobre el río) como un zafiro engastado en el centro de un collar de **perlas** de la tierra”; *antastoyamṃamāimayabhuvāḥ* (Megh. 66) “tienes agua en tu interior (nube) y el enlosado (del palacio) es de **pedrería**”; *cañcanmanoñāsaphartrasanākalaṇāḥ / paryantasāṅsthitāsitaṇḍajapanīkihārāḥ* (Rtus. 3.3) “encantadores peces vivaces (son) los ornamentos de la cintura (del río, f.); / filas de pájaros blancos en las riberas (son) **collares de perlas**”; *sapattralekheṣu vilāsinvnaṃ / vaktreṣu hemāmburuhopameṣu / ratnāntare mauktikasaṅgaramyaḥ / svedodgamo vistaratām upaiti* (Rtus. 6.7) “En los rostros de las mujeres coquetas, imagen de los lotos de oro, con líneas trazadas al fragante pétalo, / por entre las joyas, en cautivadora semejanza con las **perlas** / se van extendiendo las gotas de sudor”; en muchas otras ocasiones recurre Kālidāsa a diversas piedras o materiales preciosos como término de comparación en las metáforas; así, en Megh. 61, una montaña blanca es comparada con el marfil recién tallado; en Megh. 81, tallo de loto ➡ lapislázuli billante; en Rtus. 2.5, matas de hierba ➡ lapislázuli molido; en Rtus. 3.4, nubes blancas ➡ plata, nácar; y en Rtus. 3.5, cielo ➡ montón de antimonio molido.

ticipio de pretérito pasivo (p.p.p.) del verbo *muñcati* “soltar, dejar libre, relajar, abandonar; liberarse, escapar” (✓*muc*, en relación con gr. μύσσω, μῦκος y lat. *mungō*, *mucus*; se remonta a ide. **meug-*, **meuk-* “resbalar, deslizarse [hacia afuera]”²⁸). Por tanto, el participio *muktā*, literalmente es “soltada, liberada, escapada, etc.”, siendo utilizado como significante para “perla” en tanto que “soltada (de la concha de la ostra)”. Siendo *mukta-* el p.p.p. regular del verbo *muñcati* —tanto en védico como en sánscrito clásico—, no es de extrañar que en la conciencia de los hablantes siga presente la etimología real de *muktā* “perla”, y por tanto resulta verosímil suponer que Kālidāsa juega en este caso con ese doble sentido que todavía conserva el vocablo: es “perla”, pero también es, en la conciencia del hablante indio de la época, “soltada, liberada”. De esta manera, el análisis de la metáfora podría realizarse **también en este otro sentido**: la “perla del ojo” es decir, “soltada por el ojo” de la misma manera que la perla real es “soltada o liberada (*muktā*) por la ostra”; de este modo, si se admite la posibilidad del juego de palabras, su uso en la metáfora que estamos comentando confiere a la misma una dimensión nueva, un matiz no aprehensible de manera directa por cualquier persona que lea una traducción de esta estrofa. En efecto, *muktā* como metáfora de la lágrima, no es sólo reflejo formal o externo (redondez, color, brillo) sino también, por su doble sentido, reflejo de la condición de elemento “surgido” o “escapado” de otro donde se encontraba retenido: los ojos de los “dioses del lugar”, en nuestro texto. Como vemos, la *expresión reducida* de la metáfora es más compleja en sánscrito que en castellano, si traducimos simplemente —como no podemos hacer de otra manera— *muktā* como “perla”. Es este un típico ejemplo de escollo prácticamente insalvable para cualquier traductor de poesía lírica: probablemente no tenga otra solución, si no se desea hurtar al lector el conocimiento completo de todos los matices, que una nota explicativa a pie de página.

(28) POKORNY, *op. cit.*, p. 744.

2. Metáfora del amor, el día, los lotos y la luna

Śak. 3.16:

rājā (sahasopasṛtya):

*tapati tanugātri madanastvāmanīsam mām punardahatyeva
glapayati yathā śasāṅkam na tathā hi kumudvatm divasaḥ*

Equivalencias léxicas:

rājā “Rey”²⁹; *sahasā* “apresuradamente”, *upasṛtya* “acercándose”; *tapati* “calienta, inflama”; *tanu-* “tenue, delicado, tierno”, *gātra-* “cuerpo”: *tanu-gātri* (voc.f.) “de tierno cuerpo”³⁰; *madanaḥ* “pasión, amor”; *tvām* (ac.sg.) “te”; *anīsam* “sin cesar”; *mām* (ac.sg.) “a mí, me”; *punar* “pero, sin embargo, de nuevo”; *dahati* “quema, consume”; *eva* “justamente, totalmente”; *glapayati* (caus.) “hace languidecer, hace palidecer”³¹; *yathā* “como”; *śasāṅkam* (ac.m.) “la luna”³²; *na* “no”; *tathā* “tanto”; *hi* “en efecto”; *kumudvatm* “grupo de lotos, estanque de lotos”; *divasa* “el día”. He aquí una traducción literal:

“Rey: (acercándose apresuradamente):

El amor te inflama sin cesar, mujer de tierno cuerpo; pero a mí me quema totalmente:

(29) Se trata de Duṣyanta, del linaje lunar, descendiente de Puru, esposo de Śakuntalā —a quien se dirige en el presente pasaje— y padre de Bharata.

(30) De nuevo un compuesto *bahu-vrīhi* o posesivo, que esta vez, al referirse a Śakuntalā, toma la terminación correspondiente al vocativo de los temas en \bar{r} , siempre femeninos —la marca más clara de femenino en ai. es la \bar{r} —, a pesar de que el último elemento del compuesto (*gātra-* “cuerpo”, lit. “instrumento de movimiento”) no es femenino, sino neutro.

(31) El causativo siempre se expresa en sánscrito gramaticalmente, formando parte de la llamada conjugación secundaria. Es ésta otra dificultad de traducción sobre la que no nos vamos a extender; únicamente, quede constancia de la existencia en esta lengua de multitud de categorías como el causativo, el desiderativo, los intensivos, o, sin ir más lejos, la propia voz pasiva, que, al igual que en las lenguas clásicas, obligan con frecuencia a grandes transposiciones léxicas y sintácticas en nuestras lenguas modernas a la hora de traducir, con la consiguiente pérdida de fidelidad al estilo o al tono del original.

(32) Literalmente, *śasāṅka* es “marcado con una liebre” (luna es masculino en indio antiguo), pues los indios veían en las manchas de la luna la forma de una liebre o un conejo. Sobre el particular —aunque se trata de una denominación eufemística de amplio uso, no exclusiva de Kālidāsa—, no nos ha sido accesible el trabajo de SUBRAHMANYA IYER, K. A., “The moon in Kālidāsa”, *Kavirāja-abhinandana-grantha*, SAKSENA, B. (ed.), Lakhanaṅ, 1967, pp. 153-159, cit. (nº 7207) en *Epic and Purāṇic Bibliography (up to 1985)*, ed. by H. VON STIETENCROON ET AL., Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1990.

“Esa pasión te inflama, tierna joven / sin cesar, pero a mí ya me consume:

hace palidecer más a la luna / que a las flores de loto la luz diurna.”

En cuanto a la comprensión de la metáfora, la dificultad estriba en que se trata de una imagen (*dīṣṭānta*) triple, como señala DEVADHAR (*op. cit.*, p. 288) en su comentario: el rey, Śakuntalā y *madana* (el amor), se comparan respectivamente con *śasāṅka* (la luna)³⁵, *kumudvatī* (grupo de lotos, estanque de lotos) y *divasa* (el día). La llegada del día hace palidecer a los lotos con su luz, pero más palidece la luna: de esta manera el rey Duṣyanta expresa a su amada Śakuntalā que su amor hacia ella es una aflicción mucho más violenta que la que ella muestra hacia él en la estrofa anterior³⁶. No es éste el único drama de Kālidāsa en que es posible encontrar frases de sentido equivalente en boca de los reyes enamorados³⁷. La elección de los términos de comparación (*prati-bimba*) no es casual: el rey se simboliza por medio de la **luna** por ser ésta el ancestro mítico de la dinastía. El **loto** es, con diversos nombres, la flor con más carga simbólica en la cultura india, y en Kālidāsa la encontramos utilizada con gran frecuencia en metáforas, junto a todas las flores de la familia de las ninfeáceas, sobre todo resaltando

imprescindible, al ser un metro basado en moras, ya que puede considerarse que la larga ante cesura contiene dos moras, que pueden ser adaptadas al castellano con dos sílabas. En el caso del primer hemistiquio del segundo *verso*, la adaptación con un endecasílabo es, en este caso, algo más forzada, pues se pasa de un original con nueve sílabas a una adaptación con once. El número de sílabas posibles en el primer hemistiquio del original oscila entre seis y once.

(35) Haciendo alusión al mítico ascendente lunar del rey Duṣyanta.

(36) Śak. 3.15: (versión prācrita) *tujjha ṇa aṅ hīaṃ mama uṇa kāmo divavi rattimpī / ṅghīṇa tavei baliṃ tui vuttamaṇorahāhamāṅghaṃ* (versión sānskrita) *tava na jāne hṛdayam, mama punaḥkāno divapī rātravapī / nirghṇa tapatī baliyastvayī vṛttamanorathanyāṅgāni* “No conozco tu corazón: pero Amor, el Cruel, fieramente día y noche inflama mis labios, cuyo objeto de deseo eres tú.”

(37) Cf. Vikr. 2.16: *paryutsukan, kathayasi priyadarśanam, tānartam, na paśyasi purō ravasam, tadarthe* “Dices que la hermosa (Urvasī) no halla el descanso, pero no ves a Purōravas (el propio rey) de qué modo está afligido por su causa”; Mālav. 3.7: *jī vitametadayati* “Ahí se acerca mi propia vida (es decir, Mālavikā; son palabras de Agnimitra)”.

la belleza femenina³⁸. Como señala SCHLEBERGER (*op. cit.*, pp. 200 y 236), el simbolismo del loto está relacionado con su estructura como planta acuática: el tallo sube desde el agua, símbolo de que todos los seres proceden de este elemento; por la superficie del agua se extienden las hojas de la planta, simbolizando la tierra, y de la tierra y el agua surge la fertilidad, desplegada

(38) En la lírica de Kalidāsa encontramos los siguientes ejemplos: *gāhotkanthāguruṣu divaseṣeṣu gacchatsu bālāṃ / jātāṃ manye tuhinamathitāṃ padminīṃ vā'nyarōpām* (Megh. 88) "La imagino como un joven brote de **loto** aterido y quizás deformado por la escaracha, en estos días pasados, duros a causa de la extrema ansiedad"; *caṣuḥ khedātsalilagurubhiḥ pakṣmabhiśchādayantiṃ / sābhre'hnva sthalakamalīṃ naprabuddhāṃ nasuptāṃ* (Megh. 95) "cubriendo sus ojos con los párpados pesados por las lágrimas de dolor / como la flor del **loto sthalakamalī** en un día nublado, ni abierta ni cerrada (*i.e.*, ni despierta ni dormida)"; *vilolanetrotpalāsōbhitanair* (Rtus. 2.9) "por los rostros maravillosos con el **loto** de sus ojos vivaces (de gacelas)", *vilocanendīvaravāribindubhir* (Rtus. 2.12) "con las gotas de agua del **loto azul** de los ojos (de las jóvenes)"; *vikacapadmamanojñāvaktṛā* (Rtus. 3.1) "(su) rostro encantador es un **loto** abierto"; *hasye visuddhavadane kumudākarasrīṃṇi* (Rtus. 3.27) "en su boca sonriente y pura, la belleza del **loto**"; *bālātapeṣu vanitā vadanāravindam* (Rtus. 4.13) "la mujer (prepara), al calor del sol matinal, el **loto de día** de su rostro"; *kanakakamalakāntaiścārutāmrādharoṣṭhaiḥ* (Rtus. 5.13) "Con sus encantadores labios inferiores color cobre, hermosos como los **lotos** de oro"; *vaktreṣu hemāmburūhopameṣu* (Rtus. 6.7) "en sus rostros que recuerdan el **loto** de oro"; *kanakakamalakāntairānanaiḥpāṇḍuganḍair* (Rtus. 6.30) "Con sus rostros de pálidas mejillas, hermosos como los **lotos** de oro"; y *madhusurabhimukhābjam* (Rtus. 6.31) "El **loto** de su boca, fragante como la miel". He aquí algunos ejemplos en el drama, entre los cuales el primero está en especial relación con la estrofa que comentamos, al tratarse también de un símil amoroso: *kumudānyeva śaśānikāḥsavitā bodhayati pañkajānyeva / vasiṇāṃ hi paraparigrahasaṃśleṣaparāṇmukho vṛtīḥ* (Śak. 5.28) "sólo la luna abre los **lotos de noche**, sólo el sol los **lotos de día**: así los que se dominan rechazan el contacto con la esposa de otro"; *bho, kiṃ ṇu tattahodī rattakuvalāpallavasohiṇā aggahatthena muhaṃ avāria cahadacahadāvia ṭhiā?* (Śak. 6.19; versión sánscrita: *bhoḥ, kiṃnu tatrābhavatyaktakuvalāyapallavasōbhināgrāhastena mukhāvārya cakitacakiteva sthitā?*) "Oh, ¿por qué está la Señora en pie, cubriendo su rostro con los dedos de la mano, hermosos como los pétalos del **loto** rojo, como si estuviera muy asustada?"; *smayānamāyātākṣyāḥ kiñcidabhiṣyaktadasanasobhi mukham / asamāgralakyakṣesaramucchavasādīva pañkajam drṣṭam* (Mālav. 2.10) "ha visto (mi ojo) el rostro sonriente de la de grandes ojos, hermoso al dejar entrever sus dientes, como un **loto** abierto con sus filamentos parcialmente visibles"; *rājā- sakhe harṣaviṣādābhyāmanabhavatyāḥ prito'smi: sōryodaye bhavati yā sōryāstamaye ca puñḍarīkasya / vadanena suvadanāyāste samavasthe kṣaṇādūche* (Mālav. 4.7) "Rey: «Amigo, me siento encantado con la alegría y al tiempo con la decepción de la joven: pues en un momento la cara de la de hermoso rostro ha tomado las dos apariencias del **loto**: la que tiene a la salida del sol y la que tiene al ocaso»."

ejemplarmente en la suntuosidad de esta planta. Con las hojas desplegadas es símbolo del vientre primigenio, del seno materno; en cambio, sus botones o capullos simbolizan pureza y virginidad. De este modo, se encuentra muy extendido como emblema o atributo de diversas diosas. En nuestra estrofa, el loto al que se hace referencia es *kumuda* (*Nymphæa esculenta*), el nenúfar o loto blanco, especialmente escogido en este pasaje para la expresión poética, no sólo de la belleza de Śakuntalā, sino de la pureza y candidez que encendieron el amor del rey Duṣyanta. Finalmente, no por casualidad el amor es *divasa* “el día”, pues es por el día cuando ciertas especies de loto (como el *kumuda*) abren sus hojas³⁹, mientras por la noche las cierran — como ya hemos visto en algunos ejemplos de la nota anterior—, con lo que de nuevo encontramos connotaciones simbólicas que dificultan la comprensión cabal de la metáfora, —con matices diferentes del caso de la perla y la lágrima—: que el día hace florecer al loto —mientras hace palidecer a la luna— quiere decir que Śakuntalā no sólo no se ve afectada por el amor en la medida en que lo está el rey Duṣyanta, sino que incluso el estar enamorada la hace más bella. Todo esto, claro está, siempre desde el punto de vista de Duṣyanta, que es quien se expresa en esta estrofa.

3. ¿Es posible la versión rítmica de la lírica de Kālidāsa?

Los dos apartados anteriores pretenden servir de ejemplo para mostrar algunas de las dificultades que se presentan al traducir la poesía de Kālidāsa, difícil desde varios puntos de vista, pero especialmente en los aspectos que hemos resaltado en los ejemplos anteriores: en el nivel de la comprensión del texto, previo siempre al trabajo de traducción, las dificultades, como hemos visto, son variadísimas, pero a nuestro juicio alcanzan

(39) Hasta el punto de que con frecuencia el loto abierto es considerado atributo de Sūrya, el Sol.

su máxima expresión en los pasajes que —como en las metáforas que hemos comentado— encierran una fuerte carga simbólica, donde entra en juego todo un universo de connotaciones culturales que casi siempre resultan extrañas al lector occidental no familiarizado, obligando al traductor a acompañar su trabajo con abundante aparato explicativo. Con todo, se trata de una dificultad común a todos los textos poéticos, sobre todo en las lenguas antiguas, que la mayoría de las traducciones disponibles consiguen subsanar, con mayor o menor acierto.

Pero sobre todo hemos querido mostrar que las versiones de textos poéticos deben trasladar también la poesía a la lengua de llegada, y a ser posible, con un esquema rítmico similar al del texto de partida. Los ejemplos que hemos comentado pertenecen a las dos obras más emblemáticas de Kālidāsa, el *Meghadūta* o “Poema de la Nube Mensajera” y el drama *Abhijñāna-Sakuntala* o “El Reconocimiento de Śakuntalā”. Como complemento, presentamos un intento de versión rítmica de las tres primeras estrofas del *Meghadūta*, seguidas de las tres primeras del otro gran poema lírico atribuido a Kālidāsa, el *Ṛtusamhāra* o “Sucesión de las Estaciones” —con las equivalencias léxicas literales al pie— sin pretender con ello dar una respuesta definitiva a la pregunta que encabeza este epígrafe; juzgue el lector por sí mismo el grado de éxito de nuestro objetivo: verter rítmicamente el original sin menoscabo de la fidelidad a su contenido léxico.

*Meghadūta*⁴⁰ 1-3:

kaścit kāntāvīrahaguruṇā svādhikārātpramattaḥ

De su amada un cruel aislamiento / por no hacer bien su
oficio

śāpenāstaṃ gamitamahimā varṣabhogyeṇa bhartuḥ |

fue el castigo, final de su gloria: / su señor, por un año

(40) Para el esquema métrico, cf. *supra*, apartado 1.

yakṣás cakre janakatanayāsnānapuṇyodakeṣu

confinó a cierto *genio* entre arroyos / consagrados por Sītā,

snighdacchāyātaruṣu vasatiṃ rāmagiryāśrameṣu || 1 ||

en la densa y sombría arboleda / de la cumbre de Rāma.⁴¹

tasminmadrau katicid abalāviprayuktaḥ sa kāmṛ

Varios meses llevaba en tal peña / sin su esposa ese amante;

nītvā māsān kanakavalayabhramṃ arikṭaprakoṣṭhaḥ |

se quitó la dorada pulsera / desnudando su brazo.

āṣāḍhasya prasāmadivase megham āśliṣṭasānum

Un día claro del mes de las lluvias / junto al pico una nube

vaprakṛtāparinatagajapreksaṇīyam dadarśa || 2 ||

cual si fuera elefante jugando / contempló recostada.⁴²

tasya sthitvā kathamapi puraḥ kautukādhānāhetor

Se detuvo ante aquella un instante / —su interés despertaba—;

antarbāṣpāściramanucaro rājarājasya dadhyau |

y pensó de Kubera el sirviente / conteniendo su llanto:

meghāloke bhavati sukhino'pyanyathāvṛtti cetah

«Si hasta el alma contenta se altera / cuando observa las
nubes,

kanṭhāśleṣapraṇayini jane kiṃ punardūrasaṃ sthe || 3 ||

(41) Equivalencias literales.: «Cierta (por) amada-separación-cruel propio-oficio-negligente

por maldición fuera-ida-gloria durante un año de (su) señor /
yakṣi fue obligado en Janaka-hija(=Sītā)-baño-sagradas-aguas
en densa-sombra-árboles a permanencia en Rāma-monte-espesuras.»

(42) Lit.: «En aquella peña varios esposa-separado ese amante
confinado meses oro-brazalete-privación-desprovisto-antebrazo /
de *āṣāḍha* (mes lluvioso) en tranquilo-día nube-abrazada-cumbre
terraplén-juego-recostado-elefante-semejante observó.»

¿cuánto más la del ser desterrado / deseoso de abrazos?»⁴³

*Ṛṣaṅhāra*⁴⁴ 1. 1-3:

pracaṅḍasūryaḥ sṛṅhantya candramāḥ

Arde el sol fuerte / pues la luna se anhela

sukhāvagāhaḥ kṣatavārisaṅcayaḥ |

baño agradable, / mas se agota el estanque

dināntaramyo'bhyupāsāntamanmatho

dulce el ocaso / la pasión queda en calma:

nidāghakālah samupāgataḥ priye || 1 ||

es el verano / que ha llegado, amor mío.⁴⁵

nīsā, śāsāṅkaḥ, kṣatanīrarāśayaḥ,

Noches, Selene, / casi secos los lagos,

kvacid vicitraṃ jalayantramandiraṃ |

(43) Lit.: «De ella tras detenerse un instante delante (por) curiosidad-suscitación-causa

conteniendo-lágrimas largo tiempo servidor del rey de reyes (=Kubera) meditó /

“en nubes-visión se hace del feliz incluso que-distinto-se vuelve espíritu
¿en cuello-abrazo-deseosa persona qué más en (que) lejos-se encuentra?”»

(44) La métrica del *Ṛṣaṅhāra* es muy variada —hasta siete esquemas de verso diferentes— y distribuida de manera desigual a lo largo de la obra, aunque siempre se trata de estrofas de cuatro versos. El comienzo del libro I, la *griṣṇavarṇanā* o “descripción del verano”, consiste en estrofas del verso llamado *vamśasṭha* o “hueco del bambú”, cuyo esquema es

— — | — — | — — | — — ||

En las dos primeras estrofas encontramos la cesura tras la quinta sílaba, mientras que en la tercera, como en la mayoría de las apariciones de este verso, ya no se produce con regularidad. En nuestra versión optamos por respetar los casos en que la cesura aparece tras la quinta sílaba, mientras que en los otros casos dividimos el verso en dos hemistiquios de seis sílabas. En todos los casos, por tanto, se respeta escrupulosamente el número de sílabas del original.

(45) Lit.: «Ardiente-sol anhelada-luna
agradable-baño exhausto-estanque /
puesta de sol-deliciosa sosegado “agitador” (=amor)
calor-estación llegada, amada (mía).»

de mil colores / fuentes mana la estancia,

maniprakārah sarasaṃ ca candanaṃ

gemas sin cuento / con el sándalo fresco

śucau priye yānti janasya sevyatām || 2 ||

en el verano / todo el pueblo los busca.⁴⁶

suvāsitaṃ harṃyatalaṃ manoharaṃ

Despierta sentidos / el balcón fragante,

priyāmukhocchvāsavikampitaṃ madhu |

mi amada suspira / y el licor se agita,

sutantrigṭtaṃ madanasya dīpanaṃ

pasión encendida / por canto amoroso,

śucau niśthe' nubhavanti kāmīnaḥ || 3 ||

gustan los amantes / de la noche ardiente.⁴⁷

JOSÉ VIRGILIO GARCIA TRABAZO

Universidad de Oviedo

(46) Lit.: «Noches, "liebre-marcas" (=luna), exhausto-agua-cantidades, en algún lugar abigarrada surtidor-mansión / gemas-tipos diversos rezumante y sándalo en mes del verano amada van del pueblo a ser buscado(s).»

(47) Lit.: «Bien perfumada palacio-terracea (que) espíritu-arrebata amada-boca-suspiro-agitándose licor / melodioso-canto de amor *dīpana* (= "que inflama") en mes de verano, por la noche disfrutaban los amantes.»

Bibliografía

- AGRAWALA, V. S. (ED.), *Meghadūta. Cloud Messenger. Kālidāsa*, Varanasi, Narendra Bhargava, 1963 (texto devanāgarī y trad. en versión rítmica inglesa de H. H. WILSON).
- COULSON, M., *Sanskrit. An Introduction to the Classical Language*, Oxford, Oxford University Press, 1976.
- DEVADHAR, C. R., *Works of Kālidāsa*, Volume I: Dramas, Delhi-Patna-Varanasi, Motilal Banarsidass, 1966.
- KĀLIDĀSA, *The Complete Works*, The Text in Sanskrit and Prakrit (ED. V. P. JOSHI), Leiden, Brill, 1976.
- MACDONELL, A. A., *A Sanskrit Grammar for Students*, Oxford, at The Clarendon Press, 1927.
- MARTINEZ GARCIA, J. A., *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo, Publicaciones de Archivum, 1975.
- MAYRHOFER, M., *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, I Band, Heidelberg, Winter, 1992.
- MONIER-WILLIAMS, M., *A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford, at The Clarendon Press, 1899.
- POKORNY, J., *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, I Band, Bern-München, 1948-1959.
- POLLOCK, S. I., *Aspects of Versification in Sanskrit Lyric Poetry*, Ann Arbor, Michigan, American Oriental Society, 1977.
- PRASĀDA DWIVEDI, R., *The R̥tusan̥hāra of Kālidāsa*, Critically Edited By ..., With A General Introduction By S. RADHAKRISHNAN, New Delhi, Sahitya Akademi, 1990.
- RAJAN, CH., *Kālidāsa. The Loom of Time. A Selection of His Plays and Poems*, New Delhi, Penguin Books, 1989.
- SCHLEBERGER, E., *Die indische Götterwelt. Gestalt, Ausdruck und Sinnbild. Ein Handbuch der hinduistischen Ikonographie*, Köln, Diederichs, 1986.

TORRE, E., *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.

VILLAR LIÉBANA, F. (ED.), *Kalidasa: Meghadûta*, Madrid, Editora Nacional. 1978.

(Septiembre de 1994)