

Oscar Chavarría Aguilar
Ashmet Domínguez Ally
Universidad Nacional (Heredia, Costa Rica)

**LA POESIA DE BHARTRIHARI.
UNA PEQUEÑA MUESTRA**

LETRAS 11–12 (1986)

La vasta literatura de la India antigua es, lamentablemente, poco conocida en Costa Rica. Ese poco, además, se conoce en traducciones de otras lenguas, sobre todo del inglés, y no por medio de las lenguas originales —en el presente caso el sánscrito—. Es una literatura no sólo de gran extensión, sino de gran mérito intelectual, científico y estético. Comprende casi todas las disciplinas: religión, filosofía, matemáticas (el cero matemático es una contribución de la India antigua), medicina, astronomía y artes, pero no historia. Las razones por las cuales los indios de la antigüedad no escribieron la historia, ya han llenado múltiples tomos y no se han de considerar aquí.

Al ofrecer esta pequeña muestra de la poesía de Bhartrihari no creemos necesario hacer una justificación extensa y ponderosa; basta con hacer notar que la obra de Bhartrihari forma, desde hace más de milenio y medio, parte esencial de la herencia cultural de la India. Hoy se estudia, se reedita, se aprecia y se sigue citando como en el mundo hispano se cita a Cervantes y Lope de Vega, y como en el mundo de habla inglesa se acude a Shakespeare y a la biblia del Rey Jacobo I. Al final de cuentas los versos han de ser su propia y única justificación; si son deficientes ninguna justificación, por razonada que sea, los puede mejorar. Esperamos que esto sea así en el presente caso; si se les encontrara defectos, éstos han de achacárselos a los traductores y no al poeta.

Pero si bien no ofrecemos una justificación expresa, sí creemos prudente explicitar brevemente el contexto histórico-cultural de la obra de Bhartrihari; la naturaleza de la métrica del sánscrito, algunos problemas de la traducción, y nuestra colaboración.

Sobre la vida y la persona de quien llamamos Bhartrihari no sa-

bemos absolutamente nada; ni sabemos si en la realidad existió un hombre así llamado quien escribió una obra que conocemos como el *śatakṭrayam*, “Las tres centurias”. Tampoco estamos seguros a qué período asignarlo a él y a su obra. La versión más antigua que poseemos del texto no va más allá del siglo once o doce de nuestra era, pero parece probable que ya existían versiones desde hacía mucho tiempo. Las referencias en la literatura permiten suponer que Bhartrihari, sea quien fuese, puede haber vivido a eso de mediados del primer milenio después de Cristo.

Hay una tradición que identifica a nuestro poeta con el comentarista sobre gramática del mismo nombre, el autor de la obra llamada *vākyapadiya*. Otra tradición popular lo identifica con un rey de ese mismo nombre. La primera identificación es algo problemática, pero no imposible, y la segunda más aún, pues no sabemos si el tal rey era real o si es una figura mitológica. En fin, nuestro Bhartrihari es, en efecto, una personalidad que vemos manifiesta en la obra llamada *śatakṭrayam*.

Existen numerosísimas versiones de esta obra, algunas con más de trescientos poemas. Según el estudioso indio D.D. Kosambi, editor de una edición crítica de la obra, sólo unos doscientos poemas, de todos que se le atribuyen a Bhartrihari, muestran la coherencia, la consistencia, que apunta a un solo autor; los demás poemas son de diversas manos.

La primera centuria comenta, en lenguaje realista y algo cínico, una temática que podríamos llamar socio-política. El poeta habla de las relaciones entre soberano y sujeto, de la ambición, de la poca estima en que se tiene al intelectual, de la conducta personal y de la moral.

La tercera centuria es la centuria de la renunciación, del desprendimiento. En ella los comentarios presentan un punto de vista desde la edad avanzada, de la mengua de la ambición y de la pasión. Son comentarios un poco amargados y llenos de nostalgia. En ellos el poeta anhela la tranquilidad del retiro al bosque para meditar (una etapa necesaria en la vida de todo buen hindú); se prepara para dejar este mundo y ve que éste es . . . nada.

La segunda centuria —la de nuestra pequeña selección— es la centuria del amor y nos muestra una poesía (¡y un poeta!) llena de vida. Aquí, el poeta canta la belleza de la mujer; canta el amor, sus deleites y sus penas; canta la juventud y todas las épocas del amor. Mas no un amor abstracto, no un amor romántico; no el amor de los

juglares y trovadores de la literatura caballeresca del medioevo europeo. Nuestro poeta canta un amor físico, un amor de este mundo, profano y sensual; un amor total.

Ese amor es uno de los cuatro fines primordiales del hombre, junto con *dharma*, los preceptos de conducta apropiada que informan la vida de todo hombre según su clase; con *artha*, riqueza y bienestar material; y con *mokṣa*, el abandono del ciclo milenarío del nacer, morir, renacer, que constituye *samsāra*. Un amor cósmico que arrebató los sentidos tanto de los dioses como del insignificante ser humano.

La versificación del sánscrito clásico, como la de las otras dos lenguas clásicas indo-europeas, se basa en la cantidad silábica y no, como en la poesía moderna del español, del inglés, etc., en el acento o intensidad relativa. Es decir, la métrica del sánscrito se manifiesta mediante las alternancias de un determinado número de sílabas breves y largas según patrones establecidos bastante rígidos. La sílaba breve se compone de una vocal breve sola, tipo –V, o seguida de una sola consonante, tipo –VC. Una sílaba larga contiene una vocal larga en cualquier posición, o una vocal breve seguida de dos o más consonantes, tipo –VCC. La manera en que alternan las sílabas breves y largas, y su número, determinan el verso y la estrofa.

Existe una gran cantidad de estrofas diferentes, de las cuales encontramos unas veinte en la obra de Bhartrihari. Cada una tiene su nombre, por lo general más imaginativo que descriptivo, como, por ejemplo, la *śārdūlavikrīḍitā*, o “juego de tigres”, cuatro versos de diecinueve sílabas cada uno, o la *vasanṭatilakā*, “ornamento de la primavera”, cuatro versos de catorce sílabas cada uno.

La unidad métrica fundamental es el *pāda* o pie, entendiéndose éste como una cuarta parte, en alusión a las cuatro patas del cuadrúpedo. El *pāda* es de ocho, once, doce, o raramente de cinco, sílabas. En un *pāda* de ocho sílabas, por ejemplo, el más común de todos, las cuatro últimas sílabas, llamadas conjuntamente la cadencia, son más rigurosamente especificadas que las primeras cuatro, permitiéndose variación únicamente en la última sílaba. El *śloka*, por ejemplo, la estrofa clásica por excelencia, consiste en 32 sílabas, cuatro *pādas* de ocho sílabas cada uno con la siguiente forma:

oooo/υ ---υ

oooo/υ - υ -, verso que se repite para sumar las 32 sílabas.

Y así con las demás estrofas; éstas son, generalmente, simétricas, aunque también existen estrofas mixtas.

Creemos que la poesía ha de traducirse como poesía. El elemento estético que proporciona la métrica es de su esencia. Muy rara vez, en nuestra opinión, se justifica la traducción de la poesía en prosa —procedimiento por cierto bastante prevalente, especialmente cuando se trata de poesía antigua—. Tratándose de dos poesías tan diferentes, de dos métricas incompatibles como lo son la del sánscrito clásico y la del español moderno —una cuantitativa, la otra acentual— nos enfrentamos al primer problema de traducción: ¿qué forma métrica del español contemporáneo debíamos emplear? Porque no se trata solamente de una métrica cuantitativa opuesta a una acentual; la poesía del sánscrito observa otras convenciones: es muy elíptica, con gran énfasis en la economía; no emplea la rima; hace mucho uso del juego de palabras, cosa que, como en otras poesías, depende de elementos y referencias culturales ajenas a la lengua receptora y que, al tratar de dilucidarlas, interrumpen el fluir de la poesía, la disminuyen.

Es evidente que las *formas* de la poesía del sánscrito no pueden transplantarse al español: las características formales de los dos idiomas no lo permiten. Simplemente no hay manera de reproducir en la segunda lengua las cadencias, los ritmos de la primera. El gran sanscritista norteamericano Franklin Edgerton, en su traducción del poema *meghadūtam*, “El mensajero nube”, de Kalidasa (del cuarto o quinto siglo de nuestra era), trató de reproducir, en parte, la métrica del original —una estrofa de cuatro versos de diecisiete sílabas cada uno—, pero sin mucho éxito. El hacer exigencias ajenas a la métrica del inglés (un verso de diecisiete sílabas es inaudito en inglés), lo obligó a emplear giros y voces forzadas e innecesarias, una especie de relleno.

Tampoco parece factible el empleo de las formas métricas usuales del español: sonetos, pentámetros, hexámetros. Las exigencias estructurales de esta métrica rara vez coinciden con las demandas del mensaje a traducir, y amenazan con crear una impresión falsa del original: algo así como forzar los pies de las hermanas de la Cenicienta en la zapatilla de cristal.

La solución que nos pareció más aceptable fue la de traducir la poesía de Bhartrihari a versos libres. Se mantiene la naturaleza poéti-

ca del original y salvamos los escollos a que aludimos en los párrafos anteriores.

Otro problema serio que se le presenta al traductor, casi de inmediato, es la diferencia entre los contextos histórico-culturales del original y de la lengua receptora. Cuando éramos colegiales estudiábamos (¡no se puede decir que leíamos!) en nuestra “misma” lengua española, una obra tan reciente, relativamente, como la de Cervantes; recordemos cómo teníamos constantemente que recurrir a fuentes fuera del propio texto, glosarios, etc., para comprender de qué se trataba, para ver qué había detrás de las palabras. Lo que buscábamos era un contexto que nos permitiera descifrar los vocablos que, en la ausencia del texto auxiliar, de la clave, quedaban en un cierto limbo, palabras aparentemente españolas que no nos decían nada.

Tratándose como aquí de una cultura tan lejana —en todo sentido de esa palabra— de la nuestra y de una lengua tan diferente, tan exótica, por así decirlo, los problemas de esta índole necesariamente se multiplican. Si fuera éste un ejercicio académico el problema tendría fácil solución: salpicar el texto con notas al pie de página y agregar al final un aparato crítico más extenso que la obra en sí.

Un solo ejemplo. El ave que en sánscrito se llama *haṃsa* juega un papel muy central en la literatura y en la poesía amorosa en particular. Es un ave noble, fiel a su cónyuge, de buen agüero, casi milagrosa, romántica. Pero *haṃsa* es, en su etimología y en su zoología, el ganso, ave que para nosotros tiene asociaciones casi completamente contrarias a las que tiene en la cultura de la India: ni románticas ni poéticas. Entonces en vez de traducir *haṃsa* como ganso, introduciendo así asociaciones culturales ajenas al original, lo transformamos en cisne, que sí es ave romántica, y no distraemos al lector, y nos ahorramos una extensa nota.

Haciéndole frente a este problema, hemos recurrido a tres tipos de solución: 1) excluir de la muestra de poesía todo poema que pudiera exigir grandes explicaciones; 2) dejar que el texto hable por sí mismo: en los poemas Nos. 3 y 7 es evidente que la frase “tres surcos ondeados” se refiere a elementos de la belleza de la mujer. ¿Qué más podría decirnos: —sin distraernos— una larga disertación sobre el tema— interesantísimo en sí— sobre los cánones de la belleza femenina en la India clásica?; 3) incluir, al pie de página, unas breves notas que nos parecen oportunas y necesarias, a las cuales el lector puede referirse cuando quiera.

Por último, nuestra colaboración: Oscar Chavarría es sanscritis-

ta, sin un pelo de poeta. Ashmet Ally, en cambio, es poeta, pero no conoce el sánscrito. Chavarría tradujo los poemas de Bhartrihari del sánscrito al español en forma literal y Ally se encargó de darles a esas traducciones la adecuada forma poética. Ha sido una colaboración estrecha y constante: cada poema, cada verso, fue objeto de atención conjunta para tratar de conservar el espíritu y el sentido del original. Si esa colaboración ha producido algo de valor poético, sólo el lector lo dirá.

(El orden de los poemas y su numeración son nuestros. Se tuvo presente para la traducción el texto original contenido en la siguiente bibliografía:

Kosambi, D.D. *Bhartrihari Śatakāṭrayam*, with *ṭīkā* of Rāmaṣi
 “Bhartrihari: Las tres centurias, con el comentario de Rāmaṣi”
 Ānandāśrama Sanskrit Series, No. 27. Poona, 1945).

1.

La clara luz de la sabiduría
brilla para el estudioso
hasta que no la eclipsen
las trémulas pestañas de una mujer.

2.

Con el chasquido de sus pulseras,
con el tintineo de sus cinturones
adornados de joyas,
con el son de sus brazaletes,
las mujeres le roban la voz
al rey de los cisnes.
¿No le van a robar el juicio al hombre
con sus miradas de venado sobresaltado?

3.

Dichosos los que habiendo visto
la belleza de una mujer
con el orgullo de la juventud,
de alargados ojos chispeantes,
de senos firmes y redondos
y con tres surcos en el vientre
como bejucos que la abrazan,
siguen siempre ecuánimes¹

4.

Un hombre va por buen camino
con sus cinco sentidos dominados.
Es modesto, recatado y comedido
hasta que no le dé en el corazón
la mirada de una mujer amorosa,

1. Las características ideales de la mujer bella son objeto de incontables tratados que entran en los más minuciosos detalles. El cabello debe ser negro, con reflejos azulados, y siempre largo. La frente alta, ancha y despejada. Los ojos también negros, sin mancha alguna en el blanco; su forma alargada, en forma de pez (26), y con la pupila grande y redonda (14 y 15). Las cejas bien definidas y arqueadas. Los dientes blancos, uniformes y pequeños.

(Los números entre paréntesis se refieren a la numeración de los poemas).

flecha disparada del arco
de sus alargados ojos
y guiada por el plumaje
de negras pestañas.

5.

¿Cómo puede el hombre de juicio
permanecer contento es esta vida,
su entereza deshecha en el innoble servicio
a la puerta del palacio de un mal príncipe.
si no por mujeres con ojos de loto.
de rostros que encierran
todo el fulgor de la luna
acabada de aparecer,
dobladas por el peso de sus senos²
y con cinturones de cascabeles tintineantes?

6.

Ni el hombre más sabio.
no obstante su disciplina
y la profundidad de su sabiduría.
llega a ocupar en esta vida
altas posiciones,
porque la puerta del infierno
se la abren, cual llave.
las cejas delicadamente arqueadas
de una mujer.

7.

Tres surcos ondeados embellecen su cintura.
Sus pechos firmes e inquietos
parecen volar como una pareja de cisnes.
En su cara, el fulgor del loto.

2. A los indios de la era clásica (y a los de la era contemporánea) no les gustaban las mujeres delgadas. La mujer debe ser de pechos grandes, firmes y redondos; la cintura muy angosta y las caderas anchas. El vientre, entre la pelvis y el ombligo, debe mostrar tres surcos o dobleces, que en otras culturas modernas se considerarían signo de gordura, pero que en la época de nuestro poeta constituirían un *sine qua non* (3 y 7). Los muslos columnares, los pies pequeños. La tez, el color del marfil viejo. Y la belleza natural de la mujer se intensifica mediante el uso de perfumes, ungüentos, colores y flores (23).

Ese río que contiene la forma de la amada
también encierra monstruos.
Si no quieres ahogarte en él, aléjate.

8.

Una dulce melodía.
Una bella figura.
El sabor de sus labios,
fragancia que embriaga. . .
y luego toco sus pechos.
La mente me da vueltas
y olvido hasta la más alta esencia
y me vencen los cinco poderosos sentidos.

9.

No sueñes con vagar por la selva
que es el cuerpo de la mujer
ni de escalar las montañas
de sus pechos.
Ahí te espera Amor,
ladrón que roba la memoria³.

10.

Prefiero que me pique una larga
y sinuosa serpiente de andar tortuoso
y brillante como el loto azul
a que ella me mire.
Para una mordedura de culebra
no faltan doctores para efectuar la cura.
A mí ni encantos ni medicinas me salvan:
me ha herido la mirada de una bella mujer.

11.

Con las dulces melodías del cuclillo⁴

-
3. Lo que hemos traducido "Ahí te espera Amor, / ese ladrón que roba la memoria", en el original se compone de sólo tres palabras: *tatra āste smara-taskara*. *tatra* - "ahí", *āste* - "está" o "se encuentra". La tercera palabra es una compuesta constituida por *smara* y *taskara*: el segundo elemento significa "ladrón"; el primero significa o "memoria" o "*Kama*", dios del amor. Entonces *smarataskara* puede leerse "Amor, el ladrón" o "el ladrón de la memoria": un juego de palabras imposible de reproducir.
4. La voz del cuclillo se cree que inspira tiernos sentimientos.

y con las brisas que soplan
de las montañas de sándalo,
la primavera atormenta a los hombres
separados de su amor.
En la aflicción hasta el néctar
se convierte en veneno.

12.

Confusión de dudas.
Morada de inmodestia.
Montaña de vicios.
Profusión de fraude
y llano de desconfianza.
Desvío ante la puerta del cielo
que conduce a la ciudad infernal.
Maraña de sortilegios.
Ambrosía envenenada.
Cadena mundana de los hombres.
¿Quién creó esta trampa, la mujer?

13.

No es cierto que la luna sea su rostro
ni que sus ojos sean un par de lotos azules
ni que el delicado tallo de su cuerpo
esté hecho de oro⁵.
Engañado por los poetas
hasta el hombre más sensato
venera el cuerpo de la mujer,
aun sabiendo que no es más que piel,
carne y hueso.

14.

Mujeres con ojos de venado
bañadas en cristalina agua
de sándalo.

5. Compárese con el inicio de este poema los dos primeros versos del soneto No. 130 de William Shakespeare:

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips red. . .
(Los ojos de mi amada no son nada como el sol;
El coral es mucho más rojo que el rojo de sus labios. . .).

Fuentes murmurantes, flores,
lotos en profusión.
Ligeras brisas.
Terrazas blancas olorosas
a jazmín.
Todo esto en verano
excita al amor
y da fuego a la pasión ⁶.

15

Una leve sonrisa en los labios.
El poder de una mirada
cándida y trémula.
Palabras inquietas que hablan
de nuevos juegos.
El andar, un vaivén de rama
cuajada de retoños.
¡Qué hechizos no tiene la niña
de ojos de venado
entrando en plena juventud!

16.

Miradas de soslayo de ojos velados
por trémulas pestañas.
Palabras amorosas y risas modestas.
Languidez juguetona en el andar
y en el reposo.
Estos son los ornamentos
de la mujer. . . y sus armas.

17.

Con una sonrisa,
con cariño,
con modestia,
con arte,
con rechazo,
con miradas soslayadás,

6. Los elementos necesarios para establecer el ambiente apropiado a las citas amorosas se especifican casi tan minuciosamente como las características de la belleza femenina ideal.

con elocuencia,
con rencillas celosas,
con juegos,
con todas sus artes,
la mujer nos conquista.

18.

Les desordena los cabellos
y les hace cerrar la boca.
Las tira de sus ropas
produciéndoles escalofríos
y las hace temblar
en todos sus extremos.
Les mordisquea los labios
y las obliga a suspirar profundamente.
Entre las mujeres el viento
se porta como un amante.

19.

El dios del amor se fue de pesca
y lanzó su anzuelo en el océano
de la existencia:
su carnada era la mujer.
Pronto pescó al hombre,
ansioso de besar los labios
de aquélla, y lo asó
en el fuego de la pasión.

20.

Las mujeres son el arma victoriosa de Kāma.
En todo aseguran su triunfo.
A los necios que las rechacen,
ilusos que buscan frutos ilusorios,
el dios del pez fantástico
los condena a mendigar desnudos:
unos con el pelo cortado,
otros con el cabello largo y enmarañado
y con la vasija de mendigo
hecha de una calavera.

21.

Al principio me rechaza,
pero luego nace el deseo del placer
y con modestia relaja su cuerpo
y se torna complaciente.
Se muestra resuelta a entrar
en los deliciosos juegos
del océano del placer.
Inquietas sus manos,
sus piernas buscan el amor.
El deleite de las mujeres
es el nuestro.

22.

Me inquietan sus chúcaros pechos,
sus ojos relampagueantes,
sus cejas de liana agitada,
los pétalos de sus labios apasionados,
pero me atormenta la fina línea de vello
trazado en forma auspiciosa en su vientre
por el dios del arma florida, Kama⁷.

23.

Jazmines en sus cabellos.
Su rostro en dulce reposo.
Su cuerpo fragante a azafrán
mezclado con sándalo.
En su pecho la languidez
que sigue al amor.
¡No hay más cielo que este!

24.

Sus pechos de peso jupiteriano,
su cara brillante como la luna.
En sus caderas la languidez de Saturno,
parece encerrar en sí todos los planetas⁸.

7. El arco del dios del amor está hecho de una caña de azúcar, y la cuerda es una cadena de abejas; con él dispara sus flechas hechas de flores.

8. Imposible de captar en la traducción el juego de palabras que encierra este poema. El primer verso dice literalmente “con la pesada carga de sus pechos”; pero la palabra

25.

A lo lejos el brillar de cadenas de relámpagos.
 Acá ráfagas de la fragancia del pinar.
 Entre nubes la retumbante voz del trueno
 y siempre el clamor de los pavos reales
 en juegos de amor.
 ¿Cómo pasarán en estos días
 la separación del hombre amado
 las mujeres de largas pestañas?⁹

26.

Tu cabello está atado.
 Tus alargados ojos parecen
 buscar tus orejas.
 El resplandor natural
 de tus dientes
 ilumina tu cara.
 Tus orgullosos pechos redondos
 son el lugar más apropiado
 para lucir perlas.
 La armonía de tu cuerpo, delicada mujer,
 me desconcierta.

guru “pesado /a” es también el nombre del planeta Júpiter. El tercer verso contiene la palabra *śanaīscarābhyaṃ*, literalmente “de movimiento lento” (en forma dual instrumental en concordancia con *pādābhyaṃ* “pies”), pero que se aplica al planeta Saturno, que aparece también como *śani*. (Las vocales con una raya superscritas son largas; la consonante ś es una sibilante alveopalatal sorda similar a la gráfica *sh* del inglés *shoe*.)

9. El trueno y el relámpago presagian el fin de la estación cálida y seca, cuando el paisaje parece quemado por el sol, y la inminente llegada del monzón, la estación de las lluvias. Con éstas vuelve a reverdecer la tierra. Los pavos reales se llaman unos a otros en sus cortejos al final de la estación seca y su voz, junto con la del trueno y los primeros vientos frescos desde el suroeste, se toma como anuncio del pronto renacer de la tierra. Es ésta la estación más romántica del año y tema constante de la literatura amorosa. El marido lejos de su casa, el amante separado de su amada, hacen todos los esfuerzos para recibir a las lluvias al lado del ser querido.