

Oscar Chavarría Aguilar
Universidad Nacional

REFLEXIONES SOBRE LA TRADUCCION

LETRAS 15-16-17 (1987)

La versión de este ensayo que se presentó ante el II Congreso de Filología, Lingüística y Literatura "Roberto Brenes Mesén", 29 de octubre -1 de noviembre de 1986 en la Universidad Nacional, era más condensada y carecía del "*intento* de traducción" que comienza en la página 30 de la presente versión.

[No se pretende en este ensayo abordar temas como el de la semiótica y sus implicaciones para con la traducción, ni el de la teoría de la traducción, ni temas similares. Se da por hecho que la traducción existe; que es un género literario importante. Mi intención es mucho más modesta y personal: simplemente el reflexionar sobre la traducción.]

La traducción es uno de los géneros literarios más antiguos; existe desde que existe la literatura; existe desde el momento en que una lengua se enfrentó a otra, aquel momento en que surgió la necesidad, o simplemente el deseo, de expresar en una lengua las ideas, conceptos, historias —lo que fuera— ya expresados en otra. Pero a pesar de tan respetable alcurnia, a pesar de su aceptación universal, aunque quizá inconsciente, como género indispensable, cotidiano, ineludible, la traducción vive hoy, ha vivido siempre, la vida de un género poco y mal comprendido, desconocido casi totalmente en su esencia. Entre los géneros literarios sigue siendo una disciplina bastarda y menospreciada; su naturaleza, sus procesos y problemas, y —no nos quepa duda— sus grandes logros, sus innegables contribuciones a la civilización, ignorados. Ante el arte de la traducción —no creo que todavía pueda aspirar a llamarse ciencia— nos sentimos algo incómodos porque no sabemos qué hacer de él. Y ante esta incomodidad, esta confusión, buscamos refugio en clisés: *traduttore, traditore*, o en calumnias: La traducción es como la mujer; si es fiel no es bella, y si es bella no es fiel (calumnia tanto a la mujer como a la traducción, dicho sea de paso), *les belles infidèles*, etc.

El aire de misterio o de incógnito en que vive la traducción dificulta su misma definición. El **Pequeño Larousse** que tengo sobre mi escritorio dice que traducir es “verter una obra de una lengua a otra”. (1) El **Nouveau Petit Larousse**

1. Una definición algo circular puesto que una de las definiciones de ‘verter’ es precisamente ‘traducir’.

dice que es "Faire passer un ouvrage d'une langue dans une autre". Y, por último, el **Webster's New International Dictionary**, 2ª edición, 1934, dice lo siguiente: "To turn into one's own or another language; to make a new version of by rendering into another language". Las dos primeras definiciones no nos dicen mucho; la tercera por lo menos introduce la idea de "una nueva versión" como resultado del proceso, aunque 'versión' es el resultado de 'verter', y damos la vuelta en redondo. Y seguimos siempre tan lejos de comprender lo que es la traducción como lo estamos de comprender el acto creador original. Tendremos que contentarnos con la observación del muchas veces premiado Gregory Rabassa, traductor de García Márquez, Vargas Llosa, Jorge Amado y otros autores hispano y lusoamericanos, que "la traducción es un arte, algo definido por su mera existencia, o por sus usos". (2) Y dejemos ahí el asunto.

El uso principal de la traducción es el de permitirnos acceso a material de la más variada índole —ciencia, dogma, filosofía, literatura, etc., etc., *ad infinitum*, todo lo que preocupa y ha preocupado al hombre desde que es hombre— consagrada en otra lengua y, por ese mero hecho, de difícil acceso para la gran mayoría de los hombres que somos monolingües. (Dicho sea de paso, existe también la traducción dentro de la 'misma' lengua; esto sucede cuando vertemos a nuestra lengua contemporánea obras de nuestro propio pasado en lenguaje suficientemente diferente del nuestro como para dificultar su comprensión: versiones modernas de *El cantar de mío Cid*, de los *Cuentos de Canterbury*, del *Rāmāyana*, etc.). La traducción pretende, cuando no destruirla por completo, al menos bajar o salvar de algún modo la barrera que representa el idioma desconocido, sea éste el 'mismo' idioma en una encarnación distante y diferente, o un idioma 'extranjero'. Mediante la traducción nos es permitido penetrar hasta cierta distancia en el pensamiento de individuos y culturas que, de no ser por ésta, quedaría fuera de nuestro alcance. Digo "hasta cierta distancia" porque la traducción no es ni debe pretender ser la obra original; en el proceso de traducción algo, como lo dice el clisé, se pierde, y es ilusorio, poco realista pensar que el resultado sea, como dice Ortega y Gasset "un doble del texto original. . . la obra misma con léxico distinto". (3)

Entonces ¿qué es lo que sí podemos esperar —exigir tal vez— de una traducción?

2. "If This be Treason: Translation and its Responsibilities". ("Si esto es traición: la traducción y sus responsabilidades"), en William Frawley, ed., *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*. Newark: University of Delaware Press. 1984. (Que conste que todas las traducciones de obras en inglés son del presente autor).
3. "Miseria y esplendor de la traducción" en *Obras completas*, 3ª ed., 1955, tomo V., pp. 448-9. Madrid: Revista de Occidente. (Aparecido originalmente en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, Argentina, mayo-junio de 1939).

En primer término, y hablando todavía de manera muy general, debemos exigir fidelidad, respeto absoluto al texto original. El lector tiene el derecho de confiar, al leer una traducción, en que en efecto está leyendo lo que el autor original dijo, o quiso decir, siempre tomando en cuenta que algo se va a 'perder' en el proceso, y no las opiniones de traductor. Mas hay un problema aquí, al comienzo no más, y es que la palabra 'fidelidad' es en esta materia algo ambiguo, elástico, y casi tiene que definirse caso por caso, o cuando menos género por género.

La fidelidad textual al original se presenta como de máxima importancia tratándose de obras de naturaleza técnico-científica; pero afortunadamente es en esta área donde el término 'fidelidad' es menos ambiguo y más ameno a control. Esto por dos razones principales. Primero, porque el lenguaje de la literatura técnica o científica suele ser por sí sencillo, objetivo y, por así decirlo, gramaticalmente obvio y sin sorpresas: el manejo de las ideas es más importante que el manejo del lenguaje. En la literatura, por el contrario, el manejo del lenguaje es de igual o mayor importancia que el manejo de ideas, y frecuentemente la manera en que el autor maneja el lenguaje le da el sentido a las ideas. Segundo, porque la mayor carga semántica la sostienen los vocabularios especializados de la ciencia, los cuales además de ser sumamente precisos tienden a ser universales, a trascender las diferencias superficiales de lenguas. 'Morfología' significará dos cosas diferentes para el zoólogo y para el lingüista, pero significa lo mismo para todos los zoólogos por un lado y para todos los lingüistas por otro. En efecto lo que realmente se traduce en las obras técnicas y científicas es el menudo, como quien dice, de los elementos y las estructuras gramaticales, pues los contenidos, los billetes gruesos, en la forma de las terminologías ya los maneja sustancialmente el lector experto en la materia —a quien van dirigidas tales obras— por consenso previo que es parte de la disciplina. (Y nótese que tenemos aquí un caso más de la traducción al 'mismo' idioma, cuando una materia sumamente especializada es presentada a un público no especialista. Pero en este caso lo que se traduce no es el 'menudo' de antes, la gramática, sino más bien los billetes gruesos; es decir, la terminología especializada, la "pseudolengua" como la llama Ortega, que no comparte el lego con el especialista).

No quiero decir que las obras técnico-científicas sean necesariamente fáciles de traducir. Nada de eso. Cada género literario tiene su problemática. Simplemente quiero apuntar que el lenguaje directo y sin adornos —el estilo llano— y las terminologías internacionales convencionales de la ciencia y de la tecnología se presentan menos a desviaciones del texto original, de la posibilidad de múltiples interpretaciones. Sin duda existen géneros científicos cuyo lenguaje, no obstante sus terminologías especializadas, es más difuso, más enmarañado, y dificulta su traducción. Entre las ciencias sociales, me parece que la sociología, por ejemplo, presenta mayores problemas al traductor, que, digamos, la historia; y esto por la manera de manejar el lenguaje de todos los días y no por su lenguaje técni-

co. Diferentes disciplinas emplean diferentes estilos, casi diferentes idiomas. Muy bien se podría ordenar las varias áreas del saber de acuerdo con su manejo del lenguaje, y por ende por su dificultad de traducción. Pero no lo vamos a intentar aquí. Esa sería una empresa de vastas proporciones para la cual carezco de tiempo, ánimo y pericia. Mi intención en estas breves páginas además es la de examinar la traducción literaria y no la traducción en general.

Un segundo elemento que se le debe exigir a la traducción, y sobre todo a la traducción literaria, es el elemento estético. A pesar de lo que dice el clisé, las traducciones deben de ser bellas además de fieles. Concedo, por supuesto que la belleza encierra un concepto muy subjetivo y que está íntimamente ligado a la cultura que la produce y la nutre, y por ende 'intraducible' en su estado primigenio. Lo que se exige es que la traducción sea 'bella' en términos del idioma y la cultura de la traducción.

Este elemento estético no es de gran momento en la traducción científica, en donde lo que se requiere ante todo es la exactitud y claridad y, cuando más, una cierta elegancia que conduzca a que la traducción no aparente serla. En la traducción literaria el elemento estético es de suma importancia. La literatura de lengua A tiene que seguir siendo literatura, con todo lo que eso implica, en su traducción a lengua B.

La fidelidad al original en la traducción de la literatura está más sujeta a discusión, a interpretación; es más subjetiva que en otros géneros. Y a veces la fidelidad y la estética parecen estar en conflicto. El sentido de una obra científica, el mensaje, está más patente en la superficie, en el lenguaje mismo de la obra: las palabras dicen lo que aparentan decir y la gramática no *oculta* nada. En la prosa literaria, por el contrario (ya hablaremos de la poesía), las reglas del juego cambian: las palabras se suelen emplear con sentidos no convencionales —es esto precisamente lo que mantiene ocupados a los lexicógrafos— y la gramática misma como que se estira y se encoge, desviándose de la 'oficial' en mayor o menor medida. Toda la obra parece decir más (o menos o algo diferente) de lo que se nos ofrece en la superficie, de lo que nos informa el sentido convencional de las palabras y las estructuras gramaticales. "Escribir bien", dice Ortega y Gasset, "consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un acto de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión" (4). Y esto presenta un desafío no insignificante al traductor.

La unidad de traducción no es ni la palabra ni la oración sino la obra entera con todas las idiosincrasias implícitas en la anterior observación de Ortega.

4. Op. cit. p. 434.

De ahí que el primer paso en la traducción de una obra es la lectura minuciosa, profunda del texto, casi como si fuera el único texto existente; como si ese texto diese su propio sentido, su único sentido, a los vocablos y a las estructuras sintácticas que lo componen (lo cual es, en cierta medida el hecho). En vez de tratar de pasar de idioma A directamente a idioma B —los cuales representa, al final de cuentas nada más que dos estructuras patentes, superficiales— tenemos primero que descubrir la estructura latente, profunda, del texto que subyace la estructura del texto en el idioma A y que nos proporcionará la base para generar la estructura patente, superficial, que es la traducción al idioma B. O, empleando una analogía científica, como lo hace Rosemarie Waldrop, primero es necesario “hallar el código genético de la obra... pasar de la superficie al germen, lo cual significaría aproximarse al núcleo de la energía creadora” (5).

Según Rabassa (6), Jorge Luis Borges en cierta ocasión le dijo a su traductor, Norman Thomas diGiovanni, que escribiera lo que él (Borges) estaba tratando de decir y no lo que estaba diciendo. Asunto fácil en ese caso puesto que Borges estaba entonces vivo y colaborando cara a cara con diGiovanni, quien no tenía más que hacer que volverse en su silla y preguntarle al autor qué era precisamente lo que quería decir con esto o lo otro. Pero como apunta Rabassa, ya no podemos pedirle a Tácito que nos aclare tal o cual punto de sus historias, ni podemos preguntarle al autor de Rāmāyana por qué dijo esto y no lo otro. La responsabilidad —y es responsabilidad onerosa— de hallar el código genético de una obra, de interpretar lo que el autor *quiso* decir —y no necesariamente lo que aparentó decir— recae en última instancia sobre el traductor. De esto se desprende que el traductor ya no es un simple intermediario sino que se ha convertido por la fuerza en crítico. Mas aún, si la obra tiene pretensiones literarias, él tiene que ser además escritor o poeta. El buen traductor es entonces y necesariamente *rara avis*: estudioso, crítico y artista; especialista y polímata a la vez, en fin un genio creador. Y como cada traductor interpretará de manera diferente lo que el autor original *quiso* decir, por eso es que, haciendo paráfrasis de Eclesiastés, no hay fin de hacer muchas traducciones. En sentido estricto no existe la traducción *definitiva*, *final* de una obra: cada nueva traducción, cada nuevo traductor, cada nueva época aportará algo singular a nuestro entendimiento y a nuestra apreciación del original.

No nos quepa duda que el traducir es creación. El artista que crea una obra original comienza con el germen de una idea y tiene plena libertad de desarrollarla como mejor le parezca, de estructurar su criatura a su libre antojo y según se lo permiten sus talentos; siempre, por supuesto, dentro de los cánones

5. “The Joy of the Demiurge” (“La alegría del demiurgo”) en Frawley, *Op. cit.* p. 43.

6. *Op. cit.* p. 22.

propios al género en que se desenvuelve. El traductor por su parte comienza con una estructura articulada, la cual tiene que desarticular —hay un sentido en que la traducción es un proceso destructor— para llegar al sentido de la obra, su código genérico. Luego emprende una labor análoga a la del autor pero sin la libertad de que gozó éste. “El traductor puede aventurarse”, dice Rabassa, “pero no puede ser un aventurero como lo puede el escritor original. Está obligado a seguir la ruta del explorador, aunque en otro tipo de barca” (7). Mas no dudemos que la labor del traductor sea creadora; tan creadora casi como la del creador original, pero obligada por el respeto a ésta a limitarse, a recorrer su camino con la rienda socada y con anteojeras. Y a un paso suave para no perder en el camino los elementos fundamentales del original.

En el proceso de la nueva creación es donde hay que dejar perdido algo del original; es imposible que no se pierda algo por el simple hecho de que ninguna de las dos lenguas son idénticas en sus estructuras y en sus antecedentes culturales. Pero la medida del buen traductor radica en que esas pérdidas no se noten. En general lo que se pierde en el proceso de traducción son aquellos elementos superficiales de una estructura idiomática particular, y aquellos otros muy estrechamente ligados a aspectos culturales peculiares al original o afectados por el transcurso del tiempo: los anacronismos. El humor, por ejemplo, es sumamente frágil y perecedero, fundado generalmente en aspectos socioculturales muy específicos que militan en contra de su fácil traducción.

En la poesía, la métrica es imposible traducirla. Un poema puede, *debe* traducirse como poema; es decir, debe caer en la lengua nueva dentro del rubro que ésta llama ‘poesía’. Pero la métrica específica, la estructura del poema que le da el carácter de tal, casi nunca se puede traducir a la segunda lengua salvo en contadísimos casos de lenguas muy estrechamente emparentadas tanto en su genética como en su cultura; y aun así rara vez con mucho éxito. Hay que llegar a un compromiso; más tratándose de dos métricas tan radicalmente opuestas como la métrica cuantitativa del latín, del griego y del sánscrito —las lenguas clásicas indoeuropeas— y la métrica acentual característica de la mayoría de las lenguas indoeuropeas contemporáneas. (Sobre este punto véase Oscar Chavarría Aguilar y Ashmet Domínguez Ally, “La poesía de Bhartrihari: una pequeña muestra”. LETRAS 11, 1986). La traducción de la poesía sobre todo en cuanto a la *forma* que ésta asume en la segunda lengua, tiene que depender mucho del tacto y el buen gusto del traductor (o de los traductores) en su papel de crítico... y de creador.

Pero quizá el mayor mal que padecen las traducciones es el de contempora-

7. Op. cit. p. 21.

neidad. Es rara la traducción que sobreviva una generación. Cada generación parece exigir su propia versión de los clásicos, sin duda porque las anteriores son producto de otras generaciones, otros gustos, como lo es a su vez la contemporánea de los suyos. Cada nueva traducción, por ser producto de su época, parece carecer en alguna forma del carácter imperecedero del original; éste por su parte —¿cómo explicarlo?— está siempre fresco, al día. ¿Cuántas versiones se ha producido, en cuantas lenguas, de la *Ilíada*, de la *Odisea*? ¿Cuántas son las traducciones en español de las obras de Shakespeare? ¿Cuántas se están produciendo hoy y cuántas se producirán mañana? La primera traducción de *El Quijote* al inglés se produjo en 1612, siete años después de la aparición en Madrid de su primera parte, y cuatro años antes de la muerte de Cervantes en 1616 (año en que también murió Shakespeare). Y ya para nuestra generación tenemos una nueva del hispanista inglés J. M. Cohen; para las generaciones venideras tendremos sin duda otras. Y conste que estamos hablando de buenas traducciones; tan buenas como Borges, confesando que había leído *El Quijote* por primera vez en inglés, en la famosa traducción de Putnam, observó que al leer el original, ¡le pareció una mala traducción! Esta caducidad aun de las mejores traducciones es difícil de comprender. Será porque cada traductor en su época —y por ser de ella— ve algo diferente de lo que vieron sus antecesores en el original.

Las excepciones que me vienen en mente son todas traducciones de la Biblia. Ni las mejores traducciones de la *Ilíada* de Virgilio, de Dante, esperan escapar los estragos del tiempo. Pero la versión española de la Biblia de Casiodoro de Reina (1569), la inglesa llamada del Rey Jacobo I (1611), y la alemana de Martín Lutero (1522-34) han adquirido la categoría de clásicos en sí, casi de textos independientes. La Biblia inglesa de 1611 y la alemana de Lutero han además ejercido una influencia enorme sobre el desarrollo de esas dos lenguas hasta nuestros días.

Por último, ¿quién decide qué se ha de traducir? Hay traducciones que tienen objetivos claros, concretos y prácticos: las versiones de la Biblia, por ejemplo, y las traducciones de obras técnicas y científicas que proliferan en el mundo de hoy, tan necesarias al progreso del conocimiento universal. Pero la traducción de la literatura es más que nada una obra de amor, un esfuerzo abnegado, solitario, que nace del deseo simplemente de compartir una experiencia estética. El traductor de corte clásico se torna traductor porque encuentra en una obra X valores morales y estéticos que trascienden una lengua, una sociedad, y siente la obligación de darlos a conocer en otras lenguas, a públicos más amplios de otras sociedades y de otras épocas. A la aceptación de esta obligación es que debemos las grandes traducciones.

Y a todo esto, ¿qué se puede decir del traductor? De hecho la traducción

es una empresa dura, exigente, poco reconocida y peor remunerada (8). Una empresa anónima. Aun así y a pesar de su mala fama, grandes figuras literarias han echado mano a la obra de la traducción. Ortega se equivoca, creo yo, cuando dice que "el traductor suele ser una persona apocada quien por timidez ha escogido tal ocupación" (9). Al contrario, como se dijo anteriormente, el buen traductor tiene que ser casi un hombre renacentista: además de dominar a la perfección dos (al menos) idiomas, debe también conocer a fondo las dos culturas del caso y la materia y el sentido específico de la obra a traducir. Debe ser persona creadora —tanto como el autor del original— y a la vez disciplinado para no sustituir su personalidad, su voz, por la del autor. Tiene que ser, en fin, una combinación de erudito, crítico, escritor y santo abnegado. . . . cuando menos.

Si la mejor manera de enseñar es por medio de ejemplos, presento entonces un ejemplo, un *intento* de traducción, para ilustrar en algún detalle el proceso y la problemática de la traducción, especialmente de la traducción de material literario de otro tiempo y de otra cultura.

El ejemplo lo tomo de la obra del poeta y dramaturgo indio (10) Kālidāsa, quien pudo haber vivido hace unos quince siglos.

La poesía del sánscrito clásico llamada *kāvya* (también apodada *subhāsita*

8. Cierta especialmente en cuanto a la traducción literaria. La traducción técnica y científica se está convirtiendo en nuestros días en una carrera respetable y bastante bien remunerada en algunos países. Mas en cuanto a Costa Rica, véase los estudios del Consejo Nacional de Rectores, OPEs 10/77 y 11/77, ambos de fecha enero de 1977. Pero la verdad es que tradicionalmente, y en forma abrumadora, quien se mete a traducir lo hace por el amor al arte.

9. *Lóc. cit.*

10. Empleo el término 'indio' con cierta reserva. Pero llamar a Kālidāsa 'hindú' sin más —es decir practicante de la religión que hoy llamamos hinduismo— que sin duda lo era, como lo indica su nombre: *dāsa* 'siervo' de la terrible diosa Kālī [consorte del dios Siva], sería impropio puesto que la religión no viene aquí al caso. Kālidāsa era un hombre de su tiempo y de su tierra, la India, y su poesía en su mayor parte no es explícitamente religiosa, no más que en la medida en que la religión es parte íntegra de su cultura. Lamentablemente se suele en nuestro medio aplicar el término 'hindú' indiscriminadamente a todos los habitantes de la India, lo cual es totalmente erróneo. Los habitantes de la India moderna son musulmanes (más de cien millones), cristianos, tanto católicos como protestantes (varios cientos de miles), parsis, originarios de la Persa antigua y devotos de Zaratustra, sikhs, animistas, budistas y, por supuesto, hindúes (la vasta mayoría) y, supongo, un ateo que otro. El problema terminológico radica en que la palabra 'indio' ha sido acaparada y monopolizada por los autóctonos de estos continentes americanos, gracias a Cristóbal Colón quien, con todo respeto, andaba medio perdido. Kālidāsa pues fue indio, pero ni de Talamanca, ni hablante, ni del bribri, ni del cabécar.

'bien expresada') es una poética cortesana, algo artificial y extravagante, dada a giros recónditos y de doble sentido. Además, como toda literatura en flor, está colmada de tropos, alusiones, referencias específicas y elementos particulares a la cultura que la sustenta; una retórica compleja y refinada. La India clásica en su literatura deleitaba en particular en juegos de palabras y en el dominio técnico del idioma; el poeta con frecuencia mostraba ese dominio mediante el uso de palabras compuestas que a veces abarcan versos enteros. He aquí un ejemplo tomado al azar del poema *meghadūtam* 'El mensajero nube' de Kālidāsa (verso cuarto de la estrofa 93). (11). El verso está escrito en la métrica *mandākrānta* 'avance lento', de diecisiete sílabas según el siguiente esquema: — — — —, u u u u u —, — u — — u — —, donde el símbolo — representa una sílaba larga y u una sílaba breve. El poeta describe el rompimiento de un abrazo de esta manera:

sadyaḥkaṇṭhacyutabhujalatāgranthi gāḍhopagūḍkam

La segunda palabra significa 'estrecho' o 'fuerte abrazo' y está compuesta por dos elementos, *gāḍha* 'estrecho' y *upagūḍha* 'abrazo'. La primera palabra consta de seis elementos:

sadyaḥ	'repentino'
kaṇṭha	'cuello'
cyuta	'movido', 'caído'
bhuja	'brazo'
latā	'bejuco'
granthi	'nudo'; y el verso describe "un fuerte abrazo de sus brazos como un nudo de bejucos enlazados en mi cuello".

Por supuesto, la gracia no consiste simplemente en elaborar un compuesto largo, sino hacer los compuestos escogiendo los vocablos y arreglándolos de tal manera que calcen con el esquema métrico escogido.

Veamos ahora una estrofa completa de la misma obra (12), la número 100;

-
11. El mero título de la obra presenta al traductor al español su primer problema. La palabra *megha* 'nube' en sánscrito es de género masculino y la nube se concibe además, en la mitología de la India, como ser varonil con elementos de machismo. Su consorte es el relámpago, *vidyut-*, en sánscrito de género femenino, y el poema alude a esta relación sexual-amorosa. Es imprescindible que el portador del mensaje del Yakṣa sea masculino; el Yakṣa jamás confiaría su recado a una mujer. Por eso traduzco el nombre del poema "mensajero nube" y no, lo primero que se sugiere, "nube mensajera".
12. Muy brevemente el tema del poema. Un Yakṣa, ser semidivino sirviente del dios Kubera, dios de la riqueza, ha sido exiliado lejos de su hogar en el Himalaya por una transgresión a su deber. Hacia el fin de su exilio en la India central, demacrado y triste a causa de la separación de su amada, ve una nube que presagia el comienzo de

ésta forma parte del mensaje que el Yakṣa envía a su lejana amada por medio del mensajero nube, el meghadūta. La métrica es la misma, mandākrānta. Los compuestos en esta estrofa son relativamente transparentes y, con la sola excepción de la tercera palabra del primer verso que contiene tres miembros, cakita-, hari-ṇī, y prekṣīta- (la é final de esta palabra en el contexto representa la desinencia del loc sg m/n de un tema en -a), constan de sólo dos miembros.

Sigue una transliteración de la estrofa con traducción literal interlinear y algunas indicaciones gramaticales. Para que se pueda comparar cada verso con el esquema métrico dado anteriormente, me permito las siguientes observaciones: una sílaba corta consta de una vocal corta sola (a, i, u, etc.) o seguida de una sola consonante (-it-, śikhin-, etc.); las consonantes oclusivas seguidas de *h* son aspiradas y representan fonemas unitarios (kh, bh, etc.); una sílaba larga contiene una vocal larga (ā, ī, ū, etc.), un diptongo (e, ai, etc.), o una vocal corta seguida de dos o más consonantes (barha-, utpaśyāmi, etc.). Para efectos de la métrica la división en palabras no tiene efecto; entonces la *i* de śaśini en el segundo verso constituye una sílaba corta pues la sigue una sola consonante; pero la *i* de utpaśyāmi constituye una sílaba larga pues la siguen dos consonantes de la palabra pratanuṣu. El símbolo ṛ representa una vocal.

śyāmāṣv	aṅgaṃ	cakitaharinīprekṣīte	dr̥ṣṭipātaṃ	
lianas oscuras loc	cuerpo ac	asustada venada ojo loc	mirada caída ac	
gaṇḍacchāyāṃ	śaśini	śikhināṃ	barhabhāreṣu	kēsān
mejilla ful- gor --ac	luna loc	pavos reales gen	plumas carga de la cola loc	cabellos ac
utpaśyāmi	pratanuṣu	nadīvīciṣu	bhrūvilāsan	
veo	muy delica- das loc	río ondas loc	ceja ac	juego
hantaikasthaṃ	kvacid api	na	bhīru	sādṛśyam asti

la estación de las lluvias, estación dilecta de los enamorados, y decide enviar a aquella un mensaje de amor y de consuelo por medio de tan singular emisario. De las ciento diez estrofas (más o menos, según la versión) sólo doce y media componen el mensaje propio. El resto del poema es una descripción de la ruta que ha de seguir la nube —el mensajero— hasta el hogar del Yakṣa, y constituye en efecto una afectuosa descripción del paisaje de la India.

¡Ay! un lugar algún no tímida forma está

El verbo *utpaśyāmi*, primera palabra del verso tercero, rige los acusativos *aṅgaṃ*, *ḍṛṣṭipātaṃ*, *gaṇḍacchāyāṃ* y *keśān*; los locativos se construyen con los acusativos, y el genitivo plural *śikhināṃ* con el locativo plural *barhabhāreṣu*.

La estrofa reza literalmente más o menos como sigue (en prosa): “En las oscuras lianas tu cuerpo; en el ojo de la venada asustada tu mirada; el fulgor de tu mejilla en la luna; en la masa de las plumas de la cola de los pavos reales tus cabellos; veo en la muy delicada ondulación de los ríos los juegos de tus cejas. ¡Ay! En un solo lugar, tímida mujer, tu forma no está”.

Aunque no lo parezca en esta prosaica y literal versión, éste es un buen ejemplo de la poesía amatoria o erótica del sánscrito clásico. El pobre *Yakṣa* en el exilio describe los encantos de su lejana amada. Entran en juego alusiones y connotaciones convencionales, tropos y giros indirectos propios del género regido por las reglas del *kāvya*.

Por ejemplo, éstas son algunas de las figuras convencionales:

śyāmā— (f) El sentido básico de esta palabra es el de ‘oscuro’; otros sentidos incluyen el de ‘cuclillo’ (una ave de color oscuro) y de planta rastrera, bejuco o liana. Pero lo importante aquí es sin duda la idea de oscuro, en alusión al color de la tez de la amada; es ella morena. También evoca la palabra la gracilidad, como la de una liana, de su cuerpo.

El venado entra en comparaciones con mucha frecuencia; se alude a su delicadeza, su timidez, su gracia, sus grandes ojos brillantes, redondos y alertas.

La palabra *ḍṛṣṭipāta*— está compuesta por los elementos *ḍṛṣṭi*— ‘mirada’ y *pāta*— ‘caída’, ‘baja’. La mirada de la amada es una mirada modesta, los ojos dirigidos hacia abajo, los párpados medio caídos: la mirada de una mujer sencilla, recatada. La osadía en la mujer se considera un defecto.

gaṇḍacchāyā— contiene una segunda alusión a la tez morena; aunque la palabra *—chāyā*— puede significar, como aquí, ‘fulgor’, ‘esplendor’, ‘brillo’, su significado básico es el de ‘sombra’. Un fulgor atenuado, sutil.

śāśin— es la luna (de género masculino en el sánscrito). Los indios veían en la luna no un hombre sino una liebre o conejo. *śāśin*— tiene como base la palabra *śāśa*— ‘liebre’ o ‘conejo’; el sufijo *—in* tiene el sentido de ‘poseedor’. De manera que *śāśin*— literalmente significa “el que posee (o contiene) una liebre”.

śikhin— tiene la misma formación que śásin— y significa “el que tiene śikha—, copete o penacho”, y se refiere al penacho del pavorreal. Estos símiles abundan en la lírica del sánscrito clásico.

—bhāra— significa ‘carga’, y aquí tiene el significado de ‘abundancia’, ‘masa’.

bhrūvilāsa—, de bhrū— ‘ceja’ + vilāsa ‘juego’, se refiere a una de las tantas artes de la mujer elegante: el de hacer juegos coquetos con las cejas. Que esta palabra rime con keśān del verso anterior es accidental: la poesía del sánscrito no emplea la rima.

Podemos mejorar considerablemente la versión literal, vertiéndola en versos libres (a falta de talento péptico del autor para hallar, quizá, rimas y estructuras poéticas más adecuadas al tema).

*En los oscuros bejucos veo tu cuerpo,
en el ojo de la venada asustada tu mirada modesta,
en quien posee una liebre, el fulgor de tus mejillas,
tus cabellos en las abundantes plumas de la cola de los pavos reales,
y los juegos de tus cejas en las tenues ondas de los ríos.
¡Ay, tímida mujer!, tu forma no está en un solo lugar.*

Todavía demasiado literal y poco ‘poético’; se puede mejorar mucho aún. Contiene palabras de poca resonancia lírica, corrientes y ordinarias. Tratar de preservar la gracia del símil de la liebre en la luna me parece innecesario; sería necesario una explicación, una nota al pie quizá, que interrumpiría el fluir del poema. “Las abundantes plumas”, etc., me suena todavía un poco torpe, pero dejémoslas por el momento. “Los juegos de” las cejas parecen bastante claros. Otra versión entonces.

*En las oscuras lianas veo tu forma,
tu modesta mirada en los ojos del ciervo sobresaltado.
En la luna veo tu sombreada mejilla,
y tus cabellos en la cola del pavorreal.
En el leve oleaje del río siento el juego coqueto de tus cejas.
¡Ay, tímida mujer!, tu forma está en todas partes.*

Un poco mejor quizá, pero en manos de un verdadero poeta —cosa que no pretendo ser— podría pulirse aún más hasta llegar a satisfacer al más exigente público. Una vez más, pues. . .

Veo en las oscuras lianas tu forma,

*en los ojos del ciervo sobresaltado tu modesta mirada,
y en la luna el fulgor sutil de tus mejillas.
Tus negros cabellos son la cola del pavorreal
y en el suave vaivén del arroyo siento el juego coqueto de tus cejas.
¡Ay, gentil mujer!, veo tu forma en todas partes.*

Tampoco me siento muy satisfecho con esta versión, aunque me parece un poco mejor que las anteriores. Tal vez en la quinta línea en vez de “juego coqueto” podríamos decir simplemente “coqueteo”; al lector sin duda se le ocurrirán otras y mejores posibilidades. Pero, en fin, el propósito no ha sido el de crear una traducción perfecta (si es que eso es posible), acabada —una traducción quizá nunca se acaba y podríamos seguir retocando *ad infinitum*— sino el de ilustrar un proceso, y destacar algunos de los problemas peculiares a la traducción en especial de lenguas y culturas lejanas —en todo sentido de esta palabra— de las nuestras (13). Y sin duda diferentes poetas harían diferentes versiones, muy diferentes, de la misma traducción literal de arriba, o del original, si es que conocen el sánscrito. Por supuesto en el proceso de traducción hemos perdido totalmente el ritmo del original y el elemento estético que éste aporta al poema; las métricas del sánscrito y del español son incompatibles. A veces es posible aproximarse a la métrica cuantitativa sustituyendo combinación de sílabas acentuadas y no acentuadas, pero sería casi imposible comenzar un verso en español con cuatro sílabas acentuadas en remedo del inicio del *mandākrānta*.

Por lo demás creo que el texto original no se ha irrespetado, que se ha conservado algo de su sentido. Tómese en cuenta que nuestra estrofa ilustrativa fue sacada de un contexto integral más amplio. Y sería todavía posible mejorar considerablemente la última versión de arriba sin violar en su esencia el espíritu de lo que Kālidāsa puso en la boca del triste Yakṣa exiliado.

-
13. Un problema adicional no insignificante que pesa sobre la traducción del sánscrito al español es que no existe un diccionario sánscrito-español. Los mejores diccionarios vierten el sánscrito o al alemán o al inglés. Y si se quiere rumiar sobre un punto filosófico en materia de traducción, puede preguntarse en qué medida el presente autor está traduciendo directamente de sánscrito al español, y en qué medida está influenciado por el único léxico que tiene a mano: el diccionario sánscrito-inglés de Sir Monier Monier-Williams, publicado en Oxford por The Clarendon Press en 1899.