

TRADUCCIÓN

<https://doi.org/10.24201/ea.v61i1.e3153>

La brevedad y el sentimiento: transacciones connotativas en la traducción de micropoemas del sánscrito al español

Brevity and Emotion: Connotative Transactions in the Translation of Sanskrit Micropoems into Spanish

Traducción directa del sánscrito e introducción de

WENDY J. PHILLIPS RODRÍGUEZ

<https://orcid.org/0000-0001-5300-3887>

Universidad Nacional Autónoma de México,

Instituto de Investigaciones Filológicas

(Ciudad de México, México)

wjphil@hotmail.com

Recepción: 6 de diciembre de 2024 ❖ Aceptación: 15 de junio de 2025
Publicación: 8 de diciembre de 2025

Resumen: Este trabajo analiza algunas negociaciones de significado y resonancia cultural entre dos contextos literarios distantes: la India medieval y la poesía hispánica. Como caso de estudio, se toman los poemas breves sobre la “heroína que sale para una cita” (*abhisārikā nāyikā*) en la obra *Rasamañjarī* del poeta indio Bhānudatta (siglo XVI). La traducción de este texto sánscrito, sin equivalentes exactos en la literatura hispánica, plantea desafíos, sobre todo al intentar conservar la brevedad y transmitir categorías estéticas propias de la cultura de origen. Sin embargo, la antigua lírica popular hispánica puede funcionar como el eslabón perdido para conectar estos dos mundos.

Palabras clave: *Rasamañjarī*; Bhānudatta; *rasa*; *nāyikābheda*; lírica española medieval

Abstract: This study examines some negotiations of meaning and cultural resonance between two distant literary contexts: medieval India and Hispanic poetry. The short poems about the “heroine who goes out for a rendezvous” (*abhisārikā nāyikā*) in the *Rasamañjarī* by the Indian poet Bhānudatta (16th century) are used as a case study. Translating this Sanskrit text presents significant challenges, particularly in maintaining its brevity while conveying the aesthetic categories intrinsic to its original cultural context. However, medieval Hispanic lyric poetry may serve as the missing link to bridge these two literary traditions.

Keywords: *Rasamañjarī*; Bhānudatta; *rasa*; *nāyikābheda*; old Spanish lyric poetry



En memoria de Margit Frenk

Introducción

Se cree que el poeta indio Bhānudatta compuso su obra *Rasamañjarī* a principios del siglo XVI.¹ Heredero de una milenaria tradición poética en sánscrito, abonó al establecimiento de las bases para una transición en las artes, en una época en la que los conceptos clásicos comenzaron a integrarse en el mundo de las lenguas vernáculas indias. Durante ese tiempo, la literatura se convirtió en un vehículo de sensibilidades que no sólo influyó en su propio ámbito —el de las palabras y los sonidos—, sino que también se extendió a las artes plásticas y a estilos pictóricos que tomaban la poesía y la música como fuente de inspiración. De esa manera, se consolidó una tendencia hacia la continuidad de las artes, un rasgo recurrente en la estética india ya prefigurado desde el *Nāṭyaśāstra* (tratado sobre dramaturgia del siglo IV e. c., aproximadamente).

Curiosamente, Bhānudatta se distancia de la práctica más común en su tiempo, que se centraba en cómo disfrutar de la experiencia estética y convertirse en un consumidor refinado del arte, una herencia del giro estético ocurrido en Cachemira alrededor del siglo X. Nuestro poeta, de manera más tradicional, vuelve a preocuparse por cuestiones de creación: ¿cómo producir arte inédito que, sin embargo, se ajuste a las categorías clásicas? Su interés se desvía de la reflexión dominante, propiciada por los pensadores de Cachemira y centrada en la recepción, para enfocarse nuevamente en la poética, a la manera de los autores de la antigua escuela, como Daṇḍin (siglos VII-VIII), quien sostenía que la belleza de un poema residía en el uso de recursos retóricos. No obstante, es importante destacar que la reflexión teórica de Daṇḍin en torno a la literatura encuentra su equivalente en Bhānudatta sólo en la práctica. En otras palabras, mientras que los pensadores de Cachemira eran estetas y Daṇḍin en gran medida un teórico literario, Bhānudatta era, ante todo, un poeta de oficio capaz de manejar de manera experta un código literario bien reglamentado (Pollock 2016, XXIV-XXIX).

De manera similar al *Kāvyaḍarśa*,² en el cual Daṇḍin compone poemas propios para ejemplificar conceptos de la preceptiva literaria sánscrita; Bhānudatta, en su *Rasamañjarī*, crea también composiciones *ad hoc* para ilustrar, en su caso, una amplia tipología de *nāyikās* y *nāyakas*, damas y galanes,³ de la poesía

¹ Hay discrepancias entre los estudiosos respecto a la fecha exacta de Bhānudatta, a quien incluso algunos identifican también como Bhānukara. P. V. Kane (1961, 304-310) sostiene que tal identificación no es legítima y que él dataría al autor en la segunda mitad del siglo XV.

² El *Kāvyaḍarśa* es un tratado de poética, probablemente del siglo VII e. c., que describe y analiza las convenciones de la poesía sánscrita. El tratado se centra en los elementos que hacen que un poema sea efectivo y estéticamente placentero, y abarca temas como *rasa* (la esencia o sabor estético que el lector experimenta), *alankāra* (figuras retóricas y tropos) y, en general, las características del lenguaje poético ideal.

³ Normalmente, los términos *nāyikā* y *nāyaka* se traducen como heroína y héroe, quizá por influencia del inglés (*heroine*, *hero*), donde esta equivalencia es habitual. Sin embargo, en español contamos con una opción más precisa: los términos dama y galán (en su sentido literario clásico),

sánscrita. Aunque para el tiempo de Bhānudatta estos personajes ya habían sido descritos innumerables veces, él los presenta de manera más sistemática y abarca una mayor diversidad. Así, la descripción ofrecida en la *Rasamañjarī* expande la tipología básica del *Nāṭyaśāstra* para incluir subcategorías específicas en cada división.⁴ En particular, este trabajo se ocupa de la sección correspondiente a la *abhisārikā nāyikā*, una de las ocho categorías principales de damas (*aṣṭanāyikā*), las cuales se definen según su situación emocional y su relación con el galán (Bhānudatta 2009, 67-73).⁵

La *abhisārikā nāyikā* representa a la mujer enamorada que se aventura a una cita secreta de amor, dispuesta a enfrentar los peligros y las dificultades del camino. Bhānudatta dedica ocho poemas a este tipo de dama, y la clasifica en distintas subclases: primeriza, con algo de experiencia, muy experimentada, la infiel, la que se aventura bajo la luz de la luna, la que sale en una noche oscura, la que goza de un encuentro de día y finalmente la cortesana. Cada una representa una situación distinta, y el poeta compone poemas específicos que ilustran las diversas circunstancias en las que puede encontrarse este personaje femenino.

Las historias de la literatura sánscrita, si acaso, suelen dedicar pocas líneas a Bhānudatta, considerado un poeta tardío y, para muchos, secundario. Sin embargo, como ya se mencionó, su obra ocupa un lugar clave como punto de inflexión entre la tradición poética clásica y el surgimiento de la literatura vernácula en India. Para los defensores del clasicismo, puede parecer una reiteración de fórmulas conocidas; para los estudiosos de lo vernáculo, una presencia algo anacrónica. No obstante, su popularidad en su propio tiempo se debió precisamente a su capacidad de ofrecer, de manera sistemática y accesible, un compendio de imágenes y técnicas propias del mundo clásico. Sus poemas no sólo fueron copiados y comentados, sino también traducidos a lenguas regionales e ilustrados en diferentes contextos, lo cual permitió que públicos sin acceso al sánscrito pudieran, al menos visualmente, acercarse al universo idealizado que proponía. Respecto a la *Rasamañjarī*, su pertenencia al género llamado *kāvyaśāstra* —ciencia

que se refieren específicamente a los personajes protagónicos de una historia de amor o desamor, como ocurre en el teatro de los Siglos de Oro, la comedia romántica o la novela sentimental.

⁴ Si bien Bhānudatta sigue la tipología básica, para su tiempo las categorías habían evolucionado y se habían mezclado con otros referentes, pues, como afirma Patel (2011, 110): “Sea cual sea el caso, está claro que, hacia finales del siglo XVI, algunas de las categorías del *kāmaśāstra* y del *alāṅkāraśāstra* (y, por extensión, de la crítica literaria) se superponen hasta el punto de ser indistinguibles”.

⁵ i) *Proṣitabhartṛkā*: la que sufre porque su amante se ha ido lejos por algún tiempo. Ella está melancólica debido a la separación prolongada; ii) *khaṇḍitā*: la que está enojada porque su amante ha estado con otra mujer; iii) *kalahāntarītā*: la que está enojada después de una pelea o malentendido, lo cual ha propiciado una separación temporal entre la pareja; iv) *vipralabdā*: la que esperaba la llegada de su amante, pero como él no llegó, la dejó desairada; v) *utkaṇṭhitā*: la que está consumida por la ansiedad de que su amante no acuda a la cita; vi) *vāsakasajjā*: la que se adorna y se prepara con esmero para ver al amado; vii) *svādhīnapatikā*: la que tiene a su amante totalmente bajo su control; viii) *abhisārikā*: la que sale a encontrarse con su amado, y para ello desafía obstáculos como la noche o la lluvia.

de la poesía— subraya su intención formativa, pero no eclipsa su valor literario. Por eso, esta breve traducción busca ofrecer tanto una muestra de un género didáctico como una selección de poemas que, más allá de su función, merecen ser leídos por su propia fuerza expresiva.

Sobre la estrategia de traducción

Al trasladar al español esta serie de ocho poemas, que emplean recursos retóricos y estéticos profundamente arraigados en una tradición tan distante como la de la India clásica, es fundamental elegir una estrategia de traducción que emule la brevedad y el sentimiento del original. La poesía india se construye con base en una serie de elementos conocidos en su propio contexto, los cuales forman parte de un vasto bagaje cultural. Los poemas deben no sólo decir, sino también sugerir y aludir a significados más allá de lo literal. En pocas líneas describen un universo de significados, y se apoyan no sólo en las palabras, sino también en cómo esas palabras aluden a un caudal cultural que el lector debe ser capaz de conjurar. En tal sentido, ¿cómo procurar recrear tal resonancia en una cultura distinta? ¿De qué recursos valerse?

El propósito de este estudio no es, en modo alguno, presentar una forma única de traducir este tipo de literatura para un público hispanohablante, sino sólo proponer una vía y mostrar algunos de los recursos estilísticos de los cuales me he valido para intentar trasvasar ciertas categorías intraducibles como *rasa*, el “sabor” o esencia emocional que una obra artística debe evocar en el lector de acuerdo con la teoría estética india. Mi objetivo, entonces, es exponer las razones por las cuales encuentro viables estos recursos y abrir una discusión sobre por qué es importante considerar no sólo la lengua meta a la que los poemas serán vertidos, sino también la tradición poética en la que se insertarán y, de esa forma, recrear referentes que, en la medida de lo posible, puedan considerarse análogos. A continuación, presento cuatro estrategias que han guiado mi propuesta de traducción:

- 1) Reacomodo intencional de los versos y las estanzas.
- 2) Aplicación de un giro final a manera de golpe de efecto.
- 3) Utilización de “postales poéticas” para construir paisajes específicos.
- 4) Uso de motivos y figuras retóricas de la lírica española medieval, en la que hay referentes culturales útiles para transmitir la densidad de información propia de la tradición india.

El primer recurso empleado para transferir el significado de los micropoemas de Bhānūdatta a la lengua española ha sido el reacomodo intencional de los versos en unidades que tengan sentido en la lengua meta. Es decir, la particularidad métrica del poema en sánscrito se desgrana para cuajar en una nueva sintaxis poética. Esto, desde luego, conlleva pérdidas, ya que ciertas resonancias sonoras y de contenido se vuelven irre recuperables. Acostumbrada a traducir *ślokas* u otro

tipo de versos de tesitura más narrativa, suelo optar por una traducción línea por línea que exponga de manera clara lo que he comprendido del verso, o al menos que dé cuenta de lo que no he comprendido, para que quienes tengan las herramientas afinen las imprecisiones o corrijan las fallas. En este caso, sin embargo, la línea en la lengua destino (español) con frecuencia no corresponderá de manera exacta a su equivalente en la lengua origen (sánscrito); desde luego, tampoco la construcción estrófica será la misma. El siguiente ejemplo muestra una estrofa del tipo *vasantatilakā*, compuesta por versos de 14 sílabas y patrones métricos con alternancia de vocales largas (*guru*) y cortas (*laghu*) [- - ◡] [- ◡ ◡] [◡ - ◡] [◡ - ◡] [- -] / [◡ - ◡] [◡ ◡ ◡] [◡ ◡ ◡] [◡ - ◡] [- -]. Un aspecto distintivo de esta métrica es su cadencia suave y fluida, a menudo asociada al paso de la primavera (de ahí su nombre, “adorno de la primavera”). Además, tiende a expresar una idea completa en cada verso, lo que refuerza su claridad y cohesión interna.

*bhītāsi nāiva bhujagāt pathi madbhujasya
saṅge punaḥ kim api kampam urikaroṣi
ambhodharadhrvanibhir akṣubhitāsi tanvi
madvāci sāvadanāsi kim ācarāmi* (76)

No tienes miedo a la serpiente del camino,
pero tiembles al roce de mi mano.

No temes el estruendo de las nubes,
pero tu rostro se turba al escuchar mi voz.

Flaquita, ¿qué haré contigo?

En la traducción, el cuarteto se distribuye en cinco líneas que forman un poema compuesto por tres partes. Las dos primeras estrofas, cada una de dos versos, son equivalentes entre sí y están diseñadas para contrastar el valor de la amada frente a los obstáculos del camino con su profunda timidez ante la presencia del amado. La tercera estrofa, a su vez, adopta la forma de una interjección con un giro final a manera de golpe de efecto, otra estrategia de la que me valí con frecuencia. Para ello me hizo bien recordar el inicio de la lírica ibérica en las jarchas de la tradición medieval. Las jarchas son los primeros vestigios de la lírica en lengua romance y aparecen como pequeños remates en mozárabe (la lengua romance andalusí, fuertemente arabizada y hablada por los cristianos conversos en la Iberia musulmana) al final de ciertas composiciones poéticas llamadas moaxajas (del árabe *muwašṣaḥ*), las cuales circulaban en la península tanto en árabe como en hebreo. De tal suerte que la convivencia de la jarcha (en lengua romance, más coloquial, con tema de amores, a menudo en boca de una dama) crea un remate estilístico para la moaxaja, que suele ser de tono más solemne y culto. Esa última estrofa es crucial porque suele introducir una “salida” que convierte la composición poética en otra cosa. Tal giro crea una ruptura que abre camino al sentimiento lírico, y sorprende o revela una nueva dimensión

de la experiencia presentada en la moaxaja. En esencia, la jarcha proporciona intimidad o resonancia emocional. De hecho, Ibn Sanā' al-Mulk, tratadista del siglo XIII, la describió de la siguiente manera: “La jarcha es el condimento de la muguasaja [*sic*], su sal, su azúcar, su almizcle y su ámbar. Es el remate y debe ser digna de alabanza; es el final o, mejor dicho, la introducción, aunque esté detrás” (Martín Baños 2006, 17).

Las jarchas encontradas en las moaxajas árabes, en contraste con las de las hebreas, suelen ser más sensuales y podrían dar pauta a cierta transferencia cultural de significados. Después de todo, no se puede excluir que algunas imágenes de las canciones amorosas de la tradición árabe contengan vestigios emparentados con su contraparte india. Al mismo tiempo, no sería del todo sorprendente que la poesía sánscrita, especialmente durante el Imperio mogol (1526-1857), después de varios siglos de interacción constante con la expresión musulmana, haya abrevado también de ese río y conformado un acervo compartido de tropos poéticos, o al menos un espacio de superposición de varias tradiciones literarias.⁶

Otro recurso fue la construcción de un paisaje específico a través de descripciones que funcionan como postales: escenarios poéticos que, de pronto, cobran vida al ser habitados por los personajes. Esta estrategia añade sentido de presencia a los micropoemas, y permite que el lector experimente una conexión más viva y directa con el texto. En tal sentido, primero se construye el escenario donde se desarrollará la escena, mientras que la parte final es la más dinámica, pues introduce al personaje vivo:

*dūtī vidyud upāgatā sahacarī rātriḥ sahasṭhāyini
daivajño diśati svanena jaladaḥ prasthānavelām śubhām
vācam māṅgalikīm tanoti timira stoma pi jhilliravair
jāto yaṃ dayitabhisārasamayo mughe vimuñca trapām (75)*

El rayo, tu celestina, ha llegado.
Tu amiga, la noche, te hará compañía.
La nube, astróloga consumada,
anuncia con un estruendo que es la hora propicia de partir.
Con el canto de innumerables grillos, la oscuridad te da su bendición.
El momento del encuentro con tu amado se presenta.

¡Deja a un lado la timidez, muchacha tonta!

Este poema es un ejemplo de *samastavastuviṣaya*, un tipo complejo de metáfora (*rūpaka*) en el que cada elemento se asocia a otra cosa (por ejemplo, el

⁶ Durante varios siglos (VIII-XV), Al-Hind (término árabe clásico para India y sus regiones circundantes) y Al-Ándalus (la península ibérica bajo dominio musulmán) representaron los extremos oriental y occidental del mundo islámico. Aunque nunca formaron parte de un mismo gobierno centralizado tras la fragmentación del califato omeya (siglo VIII), mantuvieron una conexión sostenida a través del califato abasí (siglos VIII-XIII) y posteriores dinastías regionales. Esta red facilitó un flujo constante de ideas, textos, conocimientos y, posiblemente, sensibilidades literarias.

rayo es una celestina porque, al iluminar el camino, facilita el encuentro amoroso). Para trasladar este efecto al español, opté por construir un espacio que anticipara la entrada de la *abhisārikā*. Sin embargo, al ser primeriza (*mugdhā*), ella no reconoce que todo está dispuesto. Su inexperiencia y su timidez le valen una reprimenda por parte del poeta, quien actúa como un director teatral que encuentra a su protagonista paralizada por el pánico escénico. Como la *mugdhābhisārikā* no aparece, a pesar de que todas las señales para su entrada ya han sido dadas, requiere de una especie de empujón verbal que la apremie, el cual corresponde a la última línea del poema. Tal como afirma Deven Patel (2011, 114), este tipo de poesía juega con “hacer temporalmente estático lo que es naturalmente dinámico”. Por ello, no es sorprendente que estos poemas hayan servido de inspiración a varios estilos de pintura en siglos posteriores (XVII y XVIII), especialmente en regiones del norte de India como Basohli, Mankot, Nurpur, Chamba, Kangra, Guler, Mandi y Garhwal, estilos que se agrupan bajo el término amplio de pintura Pahari. Estas obras, principalmente en formato miniatura, se destacan por sus colores vibrantes y su meticulosa atención a los detalles y la ornamentación (Dwivedi 1969, 263). Los artistas Pahari integraron elementos del arte mogol en sus contextos locales y crearon un estilo único que combinó influencias persas, indias e islámicas.

Finalmente, el acervo que más informo mi propuesta como modelo estilístico de traducción fue la lírica española, tal como se documenta en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Frenk 2003), cuyos textos resultan, en términos cronológicos, contemporáneos de la obra de Bhānudatta en India.⁷ Algo importante que hay que tener en cuenta es que la *abhisārikā*, es decir, la dama que sale a una cita clandestina para encontrarse con su amado, es también un personaje de la literatura hispánica y se encuentra de manera conspicua en la lírica del *Cancionero* y, posteriormente, como un personaje recurrente en la poesía mística española de los Siglos de Oro. De hecho, el verso “Tras de un amoroso lance”, de san Juan de la Cruz, describe el *ethos* de la *abhisārikā* perfectamente (Phillips 2020, 130).

Frenk identifica varias características de la lírica española que considero que pueden prestar sustancia a algunas imágenes y giros utilizados por Bhānudatta. Por ejemplo, señala el uso de figuras retóricas simples, a veces tan directas que casi parecen deshacer su carácter retórico. En relación con un verso como “Recordad, ojuelos verdes, / que a la mañanica dormiredes”, Frenk (1971, 51) comenta: “Una frase clarísima, que dice todo lo que tiene que decir. Sencillez absoluta, ternura, intimidad, gracia. A lo sumo, la identificación de los ojos de la amada con la amada misma, sinécdoque comunísima”. La cual contraste con el siguiente poema:

⁷ Si bien, como afirma José Joaquín Blanco (2004) respecto a los textos recogidos en el *Nuevo corpus*: “[s]e trata, por otro lado, de una poesía difícil de fechar (aunque aquí se sitúan estos testimonios entre los siglos XV y XVII), porque sus motivos y sus acentos vienen de la época medieval, y sus ecos se prolongan, en rimas sueltas, canciones y cancioneros, hacia tiempos más modernos”.

*nāmbujair na kumudair upameyaṃ
svairiṇṭjanavilocanayugmam
nodaye dinakarasya na vendoh
kevale tamasi tasya vikāśaḥ* (80)

No pueden compararse el loto diurno ni el nenúfar nocturno
con los ojos de las mujeres deseosas,
pues sus miradas no florecen a la luz del sol ni al fulgor de la luna,
sólo en la más profunda oscuridad.

A veces, afirma Frenk (1971, 64), para que el cantar alcance el característico clima de intensidad, “[b]asta una sola interjección —un *joh!*, un *jay!* o *jay Dios!*, un *¡triste de mí!*— o un imperativo, una fórmula de encarecimiento o, cuántas veces, una palabra especialmente expresiva. Pensemos en: ‘¡Ay!, luna que reluzes, / toda la noche me alumbres’”. En particular, algunos villancicos (la unidad poética de la literatura española medieval) emparentados con las jarchas y las cantigas de amigo de la lírica galaico-portuguesa, suelen distinguirse por estar en voz femenina y convertir a la madre, a la amiga o a la naturaleza en confidentes y testigos de los amores. Un recurso común también en la lírica india de corte clásico, aquí un ejemplo de Bhānudatta:

*rabhasād abhisartum udyatānām
vanitānām sakhi vārido vivasvān
rajanī divasondhakāram arcir
vipinam veśma vimārga eva mārgaḥ* (78)

Por el ansia del encuentro,
para las mujeres que tienen una cita,
la noche es día, las nubes, sol, la oscuridad, luz,
el bosque, un palacio, y el peor de los caminos,
¡ay, amiga!, la mejor forma de llegar.

Desde luego, hay aspectos culturales intraducibles para los que no hay referentes conocidos que resulten útiles. El poema 79, por ejemplo, constituyó uno de los mayores retos de esta traducción, pues una parte de su trasfondo cultural me era desconocida.⁸ En general, la *abhisārikā* suele vestir de negro o llevar un manto oscuro y elegir las noches más sombrías para sus encuentros amorosos. Sin embargo, este poema describe a una mujer que acude a su cita en

⁸ El análisis de esta sección de la *Rasamañjarī* surgió de una colaboración interdisciplinaria con Chamundeswari Kuppuswami (University of Hertfordshire), bailarina profesional de Bharatanatyam quien, a través de su lenguaje corporal, me ayudó a comprender el sentido del poema. Mi agradecimiento para ella y para el proyecto “Towards a Global Understanding of Love: An England-Mexico Indian Dance Collaboration on the Subject of the Nayika Bedha through *Rasamañjarī*”, financiado por el Arts Council England y el British Council UK (proyecto número: AIDF00077372), en el cual tuve la oportunidad de participar entre 2018 y 2019.

una noche clara, bajo la luz de la luna. Ante esta circunstancia, en lugar de optar por ropajes oscuros, decide untar su cuerpo con crema blanca de sándalo y vestir de colores claros, buscando camuflarse con los rayos lunares. Al verla salir así, Kāma, el dios del amor en el hinduismo, se da cuenta de su tretra y, en lugar de ayudarla a mitigar su ansia amorosa (que la lleva a salir incluso en una noche poco propicia), decide herirla con sus flechas de jazmín, asociadas al deseo nocturno, pues la flor exhala su aroma más intenso por las noches. Así, la fragancia y la luminosidad de un motivo propiamente indio se entrelazan con uno que sí resuena en la lírica hispánica: el de la “caza de amor”. Este tópico hunde sus raíces en la tradición clásica grecolatina, en la que el amor se conceptualiza como una fuerza que acecha al sujeto como un cazador a su presa. En el ámbito trovadoresco, el motivo se matiza: la dama es perseguida por el deseo o por el amante, y el bosque o el jardín son los escenarios simbólicos de ese acecho. Como se verá, el poema 79 encaja con el motivo de la caza de amor, pero lo lleva a un nivel de inversión simbólica muy interesante: ahora es la amada quien actúa como “cazadora sigilosa” en su intento de burlar a todos para alcanzar su cita secreta, pero termina siendo descubierta y castigada por el propio dios del amor, que aviva aún más su deseo como forma de escarmiento. Esto transforma la escena en una verdadera “caza al revés”, donde quien pretendía controlar la situación termina convertida en presa de su propio anhelo:

*candrodaye candanam aṅgakeṣu
vīhasya vinyasya vinirgatāyāḥ
mano nibhantuṃ madano pi bāṇān
kareṇa kaundān bibharāṃ babhūva (79)*

Al salir la luna, ella se escabulló con una sonrisa
después de untar sándalo en todo su cuerpo.
Sin embargo, para cobrarle su osadía, el dios del amor
se apresuró a herirla con sus flechas de jazmín.

En otros casos, el empleo de una frase enfática —interrogación o exclamación— después de un comienzo en tono reposado (Frenk 1971, 63), aunado a la pregunta con “Dígame...” tan frecuente en las propias jarchas y posteriormente también en el *Romancero* (74), prestan una textura familiar a la traducción de este tipo de poesía sánscrita al español. Estos giros retóricos, bastante frecuentes en la lírica hispánica, no sólo enlazan ecos formales entre ambas tradiciones, sino que también ayudan a transmitir el lirismo intenso y estilizado que Bhānuddatta imprime a su poesía. Así, al adaptar estos recursos, la traducción no sólo facilita el acceso cultural al poema, sino que además le otorga una dimensión estética que resuena con la tradición poética hispana. Desde luego, este cruce de referencias no busca remplazar las particularidades culturales del sánscrito, sino enriquecer su traducción al español y generar una atmósfera lírica que dialogue con la sensibilidad del lector hispanohablante:

*sphuradurasijabhārabhaṅgurāṅgī
kisalayakomalakāntinā padena
atha kathaya katham sabeta gantum
yadi na nīśasu manoratho rathah syāt (77)*

Con el cuerpo encorvado por el peso de sus magníficos senos
y con pies delicados como capullos tiernos.
Dime tú ¿cómo podría ella venir por las noches
si no la transportara el carruaje de su deseo?

Curiosamente, son las jarchas que rematan moaxajas en hebreo las que recurren más a esta expresión fija: di/dime + pregunta. A manera de ejemplo, ofrezco dos de ellas en su reconstrucción al mozárabe y traducción al castellano, según Galmés de Fuentes (1994, 2 y 15): “*Garre, si yes devina / e devinas bi-l-haqq, / garr-me: ¿Cánd me vernad mon habibi Ishaq? (Di si eres adivina y adivinas con certeza, dime ¿cuándo me vendrá mi amigo Ishaq?)*” y “*Garr: ¿Qué fareyo? / ¿Com vivireyo? / Este’ l-habib espero; / por él morreyo (Di: ¿qué haré? ¿Cómo viviré? Al amigo espero; por el moriré)*”.

En conclusión, espero que estos recursos trabajen en conjunto para ofrecer una traducción que no sólo respete el contenido de los poemas originales, sino que también los adapte para resonar en la mente y la sensibilidad del lector hispano. El traductor del sánscrito al español no cuenta todavía con una escuela de traducción que le aporte convenciones útiles para su labor, algo de lo que la lengua inglesa, entre otras, ya disfruta.⁹ Tampoco la estructura romance del español permite la traslación directa de elementos de la lengua sánscrita como compuestos, a la manera en que se logra en alemán. Sin embargo, gracias al “lirismo quintaesenciado” de la lírica hispánica medieval (Frenk 1971, 51), el español puede resultar una lengua inusitadamente generosa para canalizar la brevedad y el sentimiento de una poesía tan condensada como la de Bhānudatta sin privarla de resonancia. Así, el acto de traducir se convierte también en un intento de filiación literaria: una forma de vincular sensibilidades que, aunque lejanas, comparten ciertas afinidades en sus imaginarios poéticos.

⁹ Con ello aludo a que la traducción directa del sánscrito al inglés tiene más de dos siglos de tradición, concretamente desde finales del siglo XVIII, durante los cuales se han desarrollado no sólo traducciones, sino también herramientas filológicas (gramáticas, diccionarios, ediciones críticas) y un conjunto de convenciones estilísticas, metodológicas y terminológicas. Esto contrasta notablemente con el ámbito hispanohablante, donde las traducciones directas del sánscrito son más recientes y dispersas, y aún no se ha consolidado una tradición comparable en términos de continuidad, institucionalidad o consenso crítico.

Abhisārikā nāyikā: la heroína que acude a una cita secreta de amor¹⁰
BHĀNUDATTA

La mujer que acude a una cita secreta puede salir ella misma al encuentro del amado o procurar que él venga a ella. Cuando le pertenece a alguien más [*parakīyā*],¹¹ su comportamiento consiste en usar ropa y joyería de acuerdo con las circunstancias, estar constantemente preocupada, hacer uso de su ingenio y sus habilidades, ser proclive al engaño y la imprudencia, entre otras cosas por el estilo. En caso de tratarse de una mujer propia [*svīyā*], sus joyas e indumentaria pueden ser las usuales, pues no tiene necesidad de vestirse ni de adornarse de blanco para pasar desapercibida.¹²

Ejemplo de una mujer sin experiencia [*mugdhābhisārikā*] que acude a una cita de amor:

El rayo, tu celestina, ha llegado.
Tu amiga, la noche, te hará compañía.
La nube, astróloga consumada,
anuncia con un estruendo que es la hora propicia de partir.
Con el canto de innumerables grillos, la obscuridad pronuncia su bendición.
El momento del encuentro con tu amado se presenta.

¡Deja a un lado la timidez, muchacha tonta! (75)

Ejemplo de una mujer con cierta experiencia [*madhyābhisārikā*] que acude a una cita de amor:

¹⁰ El texto base para esta traducción es el proporcionado por Sheldon Pollock en *Bouquet of Rasa & River of Rasa* (Bhānudatta 2009, 66-72), cuya edición de la *Rasamañjarī* se basó en la de Trilokanatha Jha (1988). Pollock cotejó la edición de Jha con dos manuscritos en escritura malayalam y una traducción al gujarati antiguo de algunos versos, la cual encontró al reverso de un álbum de ilustraciones de Udaipur fechado aproximadamente en 1630. Asimismo, revisó más de una docena de comentarios de exegetas y teóricos literarios datados entre 1553 y 1750, lo que aporta profundidad interpretativa a su texto, especialmente en ausencia de una edición crítica.

¹¹ El texto marca una diferencia entre la mujer ajena (*parakīyā*) y la propia (*svīyā*). La interpretación más común es que la *parakīyā* sea una mujer casada o comprometida con otro hombre. Otra posibilidad es que sea soltera, pero al vivir en la casa paterna, legalmente le pertenece al padre y, por tanto, también se considera “ajena” desde el punto de vista del vínculo legítimo. También puede referirse a otras razones culturales o sociales (viudez, voto de castidad, etc.) que impiden que la pareja sea legítima. Al inicio de la obra, la *Rasamañjarī* especifica: “*sā ca trividhā svīyā parakīyā sāmānyavanitā cetī*” (Ella es de tres tipos: propia, ajena o cortesana) (Bhānudatta 2009, 4). En otras palabras: la que es fiel, la infiel y la pública. Por otro lado, la obra *Sāhitya-darpaṇa*, de Viśvanātha, describe tres tipos de *nāyikā*: la soltera (*svīyā*), la comprometida (*parakīyā*) y la cortesana (*ganikā*) (Patel 2011, 107).

¹² Según Pollock, la mujer que acude a una cita amorosa debe vestir de oscuro en las noches de luna nueva y de blanco cuando hay luna llena, para evitar ser vista. Es decir, en las noches claras incluso sus joyas (plata, cristal, perlas) deben reflejar una luz fría y lunar, no la luz cálida y delatora del oro (Bhānudatta 2009, 161). Véase el poema 79 para mayor referencia.

No tienes miedo a la serpiente del camino,
pero tiembblas al roce de mi mano.

No temes el estruendo de las nubes,
Pero tu rostro se turba al escuchar mi voz.

Flaquita, ¿qué haré contigo? (76)

Ejemplo de una mujer experimentada [*praudhābhisārikā*] que acude a una cita de amor:

Con el cuerpo encorvado por el peso de sus magníficos senos
Y con pies delicados como capullos tiernos.
Dime tú ¿cómo podría ella venir por las noches
si no la transportara el carruaje de su deseo? (77)

Ejemplo de una mujer ajena [*parakīyābhisārikā*] que anticipa una cita de amor:

Por el ansia del encuentro,
para las mujeres que tienen una cita
la noche es día, las nubes, sol, la oscuridad, luz,
el bosque, un palacio, y el peor de los caminos,
¡ay, amiga!, la mejor forma de llegar. (78)

Ejemplo de una mujer que acude a una cita de amor a la luz de la luna [*jyotsnābhisārikā*]:

Al salir la luna, ella se escabulló con una sonrisa
después de untar sándalo en todo su cuerpo.
Sin embargo, para cobrarle su osadía, el dios del amor
se apresuró a herirla con sus flechas de jazmín. (79)

Ejemplo de una mujer que acude a una cita de amor en la oscuridad [*tamisrābhisārikā*]:

No pueden compararse el loto diurno ni el nenúfar nocturno
con los ojos de las mujeres deseosas,
pues sus miradas no florecen a la luz del sol ni al fulgor de la luna,
sólo en la más profunda oscuridad. (80)

Ejemplo de una mujer que disfruta de una cita de amor en pleno día [*divasābhisārikā*]:

Ante la invitación al festival de la luna llena,
ofrecido por las esposas del alcalde,
toda la aldea se entusiasmó,
sus habitantes se alistaron y partieron gozosos.

Sin embargo, la joven pareja, con falsas excusas, se quedó,
y sonriendo cruzó el umbral del dormitorio.
Mejilla sudorosa contra mejilla sudorosa,
de qué manera se abrazaron. (81)

Ejemplo de una cortesana que acude a una cita [sāmānyavanitābhisārikā]:

Un prodigio de ropas flotantes,
cinturón tintineante a la cadera,
corsé que ajusta y ciñe los pechos,
que casi se desbordan hacia fuera.

Al son alegre de sus joyas de oro,
espléndida como un rayo, con paso osado.
Así avanza la mujer seductora
a la morada del hombre afortunado. (82) ❖

Referencias

- BHĀNUDATTA Mīśra. 2009. *Bouquet of Rasa & River of Rasa*. Editado y traducido por Sheldon Pollock. Nueva York: New York University Press.
- BLANCO, José Joaquín. 2004. Reseña de *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, de Margit Frenk. *Letras Libres*, 31 de enero. <https://letraslibres.com/revista-espana/nuevo-corpus-de-la-antigua-lirica-popular-hispanica-siglos-xv-a-xvii/>
- DWIVEDI, Vinod P. 1969. "A Rasamanjari Painting from Basohli". *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 56 (7): 262-268. <http://www.jstor.org/stable/25152284>
- FRENK, Margit. 1971. *Entre folklore y literatura: lírica hispánica antigua*. México: El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv8pzbd>
- FRENK, Margit. 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro. 1994. *Las jarchas mozárabes: forma y significado*. Barcelona: Crítica.
- KĀṆE, Paṇḍuranga Vāmana. 1961. *History of Sanskrit Poetics*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro. 2006. "El enigma de las jarchas". *Per Abbat*, núm. 1, 9-34.
- PATEL, Deven M. 2011. "Shared Typologies of Kāmaśāstra, Alāṅkāraśāstra and Literary Criticism". *Journal of Indian Philosophy* 39: 101-122. <https://doi.org/10.1007/s10781-010-9119-3>
- PHILLIPS, Wendy J. 2020. "Tras de un amoroso lance. La abhisārikā nāyikā de la poesía sánscrita y la voz femenina en San Juan de la Cruz". En *Mística y lenguaje poético: discursos sobre experiencias de lo Absoluto*, editado por Margarita de León, 304-310. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- POLLOCK, Sheldon, ed. y trad. 2016. *A Rasa Reader: Classical Indian Aesthetics*. Nueva York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/poll17390>

Wendy J. Phillips Rodríguez es licenciada en lengua y literaturas hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), maestra en estudios sánscritos por la Universidad de Edimburgo (Escocia, Reino Unido) y doctora en sánscrito por la Universidad de Cambridge (Inglaterra, Reino Unido). Actualmente es investigadora titular en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Sus áreas de especialización incluyen las epopeyas sánscritas, la crítica textual y la literatura comparada. Ha realizado varias traducciones al español de textos sánscritos, como la *Kaṭhopaniṣad* (Atalanta, 2019) y *El canto del niño de las ocho jorobas* (UNAM, 2025).