



# Primer AMOR

ANTOLOGÍA POÉTICA

Francisco Segovia, Adrián Muñoz  
y Juan Carlos Calvillo  
*Editores*

EL COLEGIO DE MÉXICO

PRIMER AMOR  
(ANTOLOGÍA POÉTICA)



PRIMER AMOR  
(ANTOLOGÍA POÉTICA)

FRANCISCO SEGOVIA,  
ADRIÁN MUÑOZ y JUAN CARLOS CALVILLO,  
editores



EL COLEGIO DE MÉXICO  
MMXXII

808.81

P9534

Primer amor (Antología poética) / Francisco Segovia, Adrián Muñoz y Juan Carlos Calvillo, editores – 1a. ed. – Ciudad de México : El Colegio de México, 2022.

431 p. ; 26 cm.

ISBN 978-607-564-338-0

1. Poesía amorosa – Colecciones. 2. Amor en la poesía. 3. Poesía amorosa – Historia y crítica. I. Segovia, Francisco, 1958- coord. II. Muñoz, Adrián, coord. III. Calvillo, Juan Carlos, 1983-, coord.

*Primer amor (Antología poética).*

Francisco Segovia, Adrián Muñoz y Juan Carlos Calvillo,  
editores

Primera edición, 2022

D.R. © El Colegio de México, A.C.  
Carretera Picacho-Ajusco 20  
Ampliación Fuentes del Pedregal  
Alcaldía Tlalpan  
14110 Ciudad de México, México

ISBN 978-607-564-338-0

Impreso en México

*Para Pepita, Azucena y Aurelia*



# Índice

Presentación	15
1. Sumerio	
a. Kubatum: Canción de amor a Shu-Sin [Francisco Segovia]	29
b. Anónimo: Inanna y Dumuzi [Elsa Cross]	38
2. Egipcio	
Anónimo: Te acompaño, mi dios, esposo mío [Francisco Segovia]	53
3. Sánscrito védico	
Anónimos: No te vayas y Consúmeme de amor [Adrián Muñoz]	59
4. Persa	
Zaratustra: ¡Oh, bondadosa Aši! [Shekoufeh Mohammadi]	67
5. Chino arcaico	
Anónimo: Águilas pescadoras [Radina Dimitrova]	73
6. Griego antiguo	
a. Homero: Himno a Afrodita (fragmento) [Natalia Moreleón]	79
b. Safo: Me parece semejante a un dios [Fabio Morábito]	88
7. Pali	
Pañcasikha: La canción de Pañcasikha [Roberto E. García]	91
8. Hebreo	
Salomón: Canto de los cantos I [Silvana Rabinovich]	99
9. Coreano	
Rey Yuri: Canción de las oropéndolas [Ricardo Sumalavia]	105
10. Maharashtri	
Sātavāhana Hāla: Cinco poemas del <i>Gahasattasai</i>	109
[Sergio Armando Rentería Alejandre y Adrián Muñoz]	
11. Latín clásico	
Catulo: Hay que vivir, Lesbica mía y Anónimo:	
Ojalá pudiera estar entre tus brazos [Oswaldo Hernández Trujillo]	115
12. Sánscrito clásico	
Kalidasa: La nube mensajera [Adrián Muñoz]	121

13. Árabe	
‘Antara ibn Xaddād: Poema colgante [Shadi Rohana y Juan Carlos Calvillo]	133
14. Japonés medieval	
Varios poetas: Ocho poemas del <i>Man’yōshū</i> [Matías Chiappe Ippolito]	139
15. Támil	
Antal: Tengo hambre y sed [Elsa Cross]	147
16. Javanés	
Anónimo: Carta de Sita a Rama [Evi Yuliana Siregar y Dwi Puspitorini]	155
17. Irlandés	
Anónimo: Liádain habla de su amor por Cuirithir [Mario Murgia]	161
18. Anglosajón	
Anónimo: La encomienda del marido [Juan Carlos Calvillo]	167
19. Mozárabe	
Tres poetas: Cuatro jarchas [David Huerta]	173
20. Provenzal	
Jaufré Rudel: Amor de lejos [Pedro Serrano]	179
21. Francés medieval	
María de Francia: La madre selva y el avellano	199
[David Huerta y Verónica Murguía]	
22. Portugués	
Paio Soares de Taveirós: Cantiga da Ribeirinha	
[Rodolfo Mata y Regina Aída Crespo]	211
23. Alemán medieval	
Heinrich von Morungen: Ojalá otra vez pudiera [Ricardo Ruiz León]	223
24. Ladino	
Anónimo: Las prendas de la novia [Myriam Moscona y Jacobo Sefami]	227
25. Inglés medieval	
Anónimo: Así es el amor [Mario Murgia]	237
26. Italiano	
a. Dante Alighieri: Quiero tan áspero en mi lengua ser	243
[Francisco Segovia]	
b. Francesco Petrarca: Soneto CXXXIV	254
[Fabio Morábito y Francisco Segovia]	

27. Avadhi	
Maulana Daud: Un poema del <i>Chandayan</i> [Genoveva Castro Meagher]	257
28. Maithili	
Vidyapati: Canciones de amor [Gabriel Zaid]	261
29. Catalán	
Ausiàs March: Fragmentos [José María Espinasa]	273
30. Gujarati	
Narsi Mehta: Canciones de amor de Krishna y Radha [Elsa Cross]	279
31. Español medieval	
Anónimo: Al alva venid, buen amigo [Mariana Masera]	289
32. Eslovaco	
Leonard de Uničov: Oh, virgencita amada... [Lucía Duero]	297
33. Latín renacentista	
Giovanni Pontano: Lepidina (fragmento)	
[Dora Pineda y Martha Lilia Tenorio]	299
34. Euskara	
Bernat Etxepare: Amor secreto [Josu Landa]	309
35. Inglés renacentista	
Thomas Wyatt: Huyen de mí [Juan Carlos Calvillo]	315
36. Francés renacentista	
Louise Labé: Soneto XIV [Aurelia Cortés Peyron y Gabriela Peyron]	319
37. Griego renacentista	
Vicenzo Cornaro: Erotócrito (fragmento) [Natalia Moreleón]	323
38. Español renacentista	
Juan de Arguijo: De la fenisa reina importunado [Martha Lilia Tenorio]	329
39. Náhuatl	
Anónimo: Consejos de un padre a su hijo	333
[Miguel León-Portilla y Eduardo Matos Moctezuma]	
40. Tupinambá	
Anónimo: Canción de la serpiente [Adalberto Müller]	339
41. Turco	
Dede Korkut: Historia de Bamsi Beyrek (fragmento)	345
[Lucía Cirianni Salazar]	

42. Alemán renacentista	
Sibylla Schwarz: Si amor es fuego [Johanna Malcher]	351
43. Ruso	
Vasili Kirillovich Trediakovski: Llanto de un amante...	357
[Jorge Bustamante García]	
44. Rumano	
Alecú Văcărescu: En la llama que me quema [Ioana Cornea]	363
45. Griego moderno	
Dionisios Solomós: El sueño [Selma Ancira y Kleri Skandami]	369
46. Macedonio	
Anónimo: Anoche pasé por tu balcón [Liljana Arsovska]	375
47. Búlgaro	
Anónimo: Dragón montés se casa con una joven [Radina Dimitrova]	383
48. Lenguas nativas de América del norte	
Anónimos: Poemas tradicionales [Luis Cortés Bargalló]	391
49. Swahili	
Anónimo: Paloma [Aaron L. Rosenberg]	399
50. Chino moderno	
Wen Yiduo: Frijoles rojos (fragmentos) [Laura Velázquez y Francisco Segovia]	405
51. Japonés moderno	
Tadashi Amano: Tiempo [Aurelio Asiain]	417
52. Mangyan	
Anónimos: Mi amor, ten la certeza y Amor de mi corazón	421
[María Vinós y Eduardo Olbés]	
Índice de lenguas	425
Colaboradores	427

# Presentación



## I.

Comenzamos a recopilar los trabajos de este libro usando un título provisional: *Primer amor (Poesía amorosa antigua)*, pero pudimos haber usado su reverso, su imagen en el espejo: *Antiguo amor (Primera poesía amorosa)*. En ambos casos se habría resaltado la oposición entre lo viejo y lo nuevo, aunque no sin paradoja: siendo el más viejo, el primer amor tiene un aura de frescura juvenil, adolescente. “De lo más hondo —decía Goethe— brotan las riquezas más tempranas”. Como preferíamos resaltar esa frescura, más que la antigüedad, nos quedamos con *Primer amor* (aunque luego cambiamos el subtítulo, y ya se verá por qué). No se sigue de ello que veamos la primera expresión amorosa como algo necesariamente cándido, inocente o ingenuo. No todo lo primero es “primerizo”, como se ve en las imágenes rupestres de Altamira o Lascaux, primeras obras maestras de la pintura, hechas cuando la humanidad apenas daba sus primeras pinceladas. Lo mismo ocurre con los poemas más antiguos de este libro: no son obras maestras *de la antigüedad* sino obras maestras a secas. ¡Y qué nuevas parecen! Son, además, los primeros ejemplos de poesía *escrita*, cosa importante para nosotros, no sólo porque la escritura nos ofrece una manera de ordenar los poemas, como veremos luego, sino, sobre todo, porque la escritura pone de manifiesto el valor de la expresión. Con esto queremos decir que, para nosotros, los editores, el meollo de este libro no es tanto el sentimiento amoroso como los poemas de amor, por más que el amor sea, desde luego, el meollo de los poemas mismos. Creemos que así lo entendieron nuestros colaboradores desde el principio y por eso sus comentarios tratan sobre todo de la lengua y la cultura del poema que traducen y sólo tímidamente se atreven a hablar directamente del amor.

La carta de invitación que enviamos a los colaboradores les pedía que escogieran uno de los poemas de amor más antiguos de su lengua

(o uno de los más viejos de su tradición), lo tradujeran y lo comentaran. Todos comprendieron al botepronto la idea y a ninguno tuvimos que explicarle que con ello no aludíamos al amor a los hijos, ni al amor a los deportes, ni a nada por el estilo, sino al amor de pareja —por así decir—, ese que, aun cuando a veces le pese, no puede nunca arrancar del todo las raíces que tiene hundidas en el deseo y la sexualidad, ni siquiera cuando las aprovecha para expresar alegóricamente, pero en términos por demás carnales, el amor místico. En cualquier caso, creemos que, si a ellos no tuvimos que darles una definición de lo que entendemos por amor, mal haríamos en dársela a los lectores. Porque, a fin de cuentas, la idea del amor que este libro les trasmita será la que ellos mismos puedan colegir de los poemas y comentarios que hay en él, aunque es posible que no se queden con *una* idea del amor, sino con una noción más bien vaga, donde, a cambio de ello, seguramente cabrá la variedad. Porque no son lo mismo el amor que consuman ritualmente los reyes sumerios y el que no consuman casi nunca los trovadores provenzales, el que sueñan despiertos los románticos y el que se resuelve en lujuria y adulterio, pero todos son a su modo amor. O eso al menos sugiere la selección de poemas que hicieron a su arbitrio nuestros colaboradores —que eligieron por sí mismos sus textos y decidieron la extensión de sus comentarios—, donde hay ejemplos de muchos tipos de amor, aunque no por eso deje de haber —y no podría dejar de haber, dada la clase de invitación que les hicimos— un sesgo occidental, laico y moderno. No es éste, pues, un libro neutral, pero tampoco es del todo caprichoso.

## 2.

No somos, desde luego, ni los primeros ni, por mucho, los mejores en concebir la traducción como un acto de amor. Así la entendió Keats cuando leyó el Homero de Chapman, por ejemplo, y así la entendieron nuestros colaboradores cuando, apasionados, se entregaron al pro-

yecto. Y, sin embargo, del mismo modo en que son muchos los amores que cabe descubrir en este libro, muchas y diversas son también las formas de la traducción, las convicciones que las alientan, los tributos que rinden. Por supuesto que ello es resultado de la infinita variedad no sólo de lenguas y culturas sino, más todavía, de las manifestaciones de un amor que se profesa entre poeta y lector, entre una civilización y otra, entre el reino de los vivos y el reino de los muertos.

En su mayoría, las traducciones que se incluyen en este volumen son directas. Las excepciones son contadas, pero no por ello menos honrosas —el sumerio, el egipcio, el tamil, el irlandés, el maithili, el gujarati y las lenguas nativas de América del norte—, e incluso las directas suelen apoyarse en otras versiones, por lo general al inglés o francés, que ayudan en el esclarecimiento de pasajes abstrusos. La eventual existencia o disponibilidad de versiones previas en español no arredró a traductor alguno; antes bien, éstas sirvieron en ciertos casos como una fuente de inspiración muy bienvenida.

Traducciones hay aquí de todo tipo: las hay más “fieles a la palabra” y las hay más “fieles al sentido”, por mentar a Cicerón, lo cual sólo quiere decir que unas son más discreta y otras más confesadamente interpretativas. Hay las que traducen verso medido y rimado a verso medido y rimado; hay otras que lo convierten en verso libre, confiando en que el verso mismo, y no la recurrencia de sus sonidos, se erija en su propia unidad estética. Eso sí: ninguna se atrevió a prosificar el poema original. Hay también traducciones que llevan a cabo un trabajo arqueológico, además del exegético: los casos más extremos son, quizá, los del catalán, el ladino y el tupinambá. El autor de la entrada “Catalán” traduce los versos de su texto fuente, pero los combina de una forma inédita; esto es, haciendo una especie de *collage* que, según él, ofrece una imagen del poeta más completa de lo que lo haría un original en aislamiento. Los autores de la entrada “Ladino”, por su parte, más bien glosan de una lengua a otra, pero, en cambio, “reconstruyen” un poema a partir de las distintas versiones y fragmentos que de él se conocen, y aun agregan algo de su cosecha; esto es, producen

un poema que no existía como tal en su lengua de origen. Pero el caso más extraño es quizá el del tupinambá, del que sólo existen traducciones, pues el original se ha perdido. Esto llevó a los traductores a emprender una “traducción reversa” con el propósito de recomponer un poema ahora inexistente: así, como quien vuelve sobre sus pasos para salir del laberinto —del francés al alemán, del portugués al guaraní y finalmente al español, y de la cultura escrita de regreso a la tradición oral—, el acto de traducción se propone en aquella instancia no sólo como amante sino también como redentor.

Por lo regular, los traductores de este volumen aprovechan el espacio del comentario para hacer explícitos sus criterios de traducción. El panorama tan amplio de posibilidades y los resultados tan divergentes que rinde la preferencia de una estrategia sobre otras vuelven casi irresistible la tentación de explicar lo que se hizo. No obstante, suele darse el caso de que una sola versión de un determinado poema no le baste ni al propio autor de la versión, por lo que de cuando en cuando hay entradas que proponen, en plena nota, una traducción alternativa compuesta de acuerdo con criterios distintos: si no rimaron allá, entonces riman aquí, y eso, a fin de cuentas, permite que también el lector transite el “sendero no elegido”, como habría querido Robert Frost.

Dado que desde un principio se decidió que la edición no confrontaría traducciones y originales, se tuvo siempre la conciencia de que los poemas tendrían que funcionar de manera autónoma, es decir, sostenerse en pie como poemas por derecho propio en la lengua de destino. Esta decisión hace que se mantengan bien separados los reinos de la filología y de la poesía, aunque el segundo esté siempre informado del primero. Algo dirá —con elocuencia, si no, incluso, con contundencia— el hecho de que, de las cincuenta y cinco colaboraciones que recibimos, ni una sola antepuso el literalismo riguroso al ritmo y la eufonía. Cincuenta y cinco traducciones de poesía lírica proveniente de muy diversos confines del mundo constatan que, en realidad, y amén de cualquier imposibilidad de la teoría, la música de las palabras pervive en la traducción.

## 3.

Los encabezados son fichas esquemáticas, convencionales, que permiten ubicar de manera rápida cada poema en el tiempo y el espacio. No pretenden ser más que una guía general y aproximada de algo que se detallará en el comentario. Así, por ejemplo, dan por buena la autoría de los autores que la tradición ha reconocido como tales, aunque luego, en cada caso, el comentarista explique por qué la de su poema puede ponerse en duda, o incluso la desmienta. Por eso Homero aparece aquí como autor de “Los amores de Anquises y Afrodita”, Salomón como autor del Canto de los cantos y Zaratustra como autor del poema “¡Oh, bondadosa Aši!”. Después de todo, a ningún editor se le ocurriría poner en la portada de la *Iliada* el crédito al autor como “Atribuido a Homero (que quién sabe si existió siquiera)”.

Algo parecido ocurre con las referencias geográficas, que por lo común dan una ubicación aproximada en términos de geografía política moderna, aunque a veces intervienen otros factores. Si hubiéramos situado en “Navarra” el poema en euskara, por ejemplo, los lectores probablemente habrían identificado su territorio con el que hoy lleva ese nombre en España, y no con el que alguna vez cubrió el antiguo reino de Navarra, donde estaba comprendida la región en que se escribió el poema. Actualmente esa región forma parte de Francia, pero al traductor —con razón, creemos— no le pareció apropiado atribuir el poema ni a la nación francesa ni a la española, y por eso optó por un término que no designa una entidad política actual sino una identidad cultural y lingüística ancestral: País Vasco.

También son aproximadas las “hispanizaciones” de las palabras y nombres extranjeros a las que recurren los traductores que usan los signos comunes de la escritura en español. En estos casos conservamos la preferencia del autor de la entrada, sobre todo cuando se trata de lenguas surasiáticas. Así, por ejemplo, el nombre del poeta maithili —que la redacción erudita escribiría como Vidyapati— aparece aquí como *Vidyapati* (con Gabriel Zaid) y aun *Vidyapati* (con Elsa Cross).

Otros traductores decidieron emplear los signos diacríticos que suelen aparecer en libros más especializados, o bien registrar la forma castellanizada y entre paréntesis la forma culta. Es el caso de voces como *Rgveda*, *Man'yōshū*, *Amsāspandān* o *Chāndāyan* en las entradas del sánscrito, el japonés medieval, el persa y el avadhi. Aun otros optaron por transcribir nombres y términos según las normas especializadas, pero brindando una guía de pronunciación entre paréntesis la primera vez que aparece el término en cuestión, como sucede en la entrada “Sánscrito védico”.

Caso menos drástico fue el de las lenguas de Asia oriental y otras como el árabe o el hebreo. Las dos entradas de chino recurren al sistema pinyin (también llamado *deletreo Han*), el más simplificado y difundido. Debido a la complejidad fonética del chino mandarín, existen diversos sistemas de transcripción, pero el pinyin es el más accesible para quienes desconocen por completo la escritura china. Por otro lado, las entradas de japonés moderno, coreano, hebreo, árabe, támil (también tamil) y javanés, entre otras, utilizan una romanización igualmente simplificada y extendida. Todas estas preferencias se suman a las propias estrategias de traducción para mediar entre un original y una traducción. Una vez más: el diálogo entre la poesía y la filología. No creemos, sin embargo, que dichas marcas extrañas y académicas estorben al lector; si acaso, sirven como guiños que sugieren al público los rumores de las amorosas palabras que susurró una pareja en otro tiempo, en otra tierra.

A estas tres convenciones (la del nombre del autor, la del sitio en que escribió y la de los extranjerismos) hay que añadir una cuarta: la de la fecha de la obra. Como es imposible establecer cuándo se compuso una buena parte de los poemas recogidos aquí, pero está clara en cambio la fecha de su primer registro, optamos por usar esta última en el encabezado, lo que nos ha permitido dar cierto orden sucesivo a un conjunto por lo demás borroso. Aunque en muchos casos es evidente que la composición del poema es muy, muy anterior a su primer registro escrito, no podemos precisar qué tan anterior. Esto es particularmente cierto en el caso de las canciones folclóricas, o en el de las

lenguas amerindias, pero también en el de muchos idiomas europeos —en el del euskara, por ejemplo, que algunos consideran una de las lenguas más antiguas de la humanidad, pero que aquí aparece con la fecha en que se imprimió su primer libro (1545), pues en éste consta el primer testimonio *escrito* de un poema amoroso en esa lengua—. El sumerio da otro buen ejemplo de cómo opera esta convención: hemos puesto primero la “Canción de amor a Shu-Sin” y después el ciclo de poemas sobre Inanna y Dumuzi simplemente porque la tablilla en que aparece el primero es mucho más antigua que las tablillas en que aparece el segundo, aunque es evidente que el tema del primero sería imposible si no lo antecediera el tema del segundo.

Ordenar los poemas según la época en que fueron registrados es una convención, pero no deja de decirnos algo sobre la historia de cada lengua. Sorprende, por ejemplo, que el vasco comenzara a escribirse casi al mismo tiempo que el náhuatl (el náhuatl en caracteres latinos, se entiende). El poema de Etxepare que incluimos aquí se publicó mientras fray Bernardino de Sahagún componía su *Historia general de las cosas de Nueva España* y apenas unos años antes de que fray Alonso de Molina comenzara su *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. No se trata de un azar. El siglo xvi fue el de la consolidación de los Estados-nación europeos, el de su expansión colonialista y el de las primeras obras dedicadas al estudio y promoción de sus lenguas, que desde entonces comenzaron a concebirse como lenguas nacionales. Recuérdese que Antonio de Nebrija publicó su *Gramática* (“por estar ia nuestra lengua tanto en la cumbre”) en 1492, el mismo año en que Colón llegó a América y los Reyes Católicos expulsaron a los judíos de sus reinos, cosas todas determinantes para la historia del español —o, mejor dicho, de los distintos españoles que se han hablado y se hablan en el mundo—.

Esto nos lleva a una última consideración, aunque se refiere a la parte principal de los encabezados: la de la lengua. Como notará el lector, algunos idiomas tienen más de una entrada en este libro. El razonamiento para hacer esto fue sencillo: si íbamos a dar una entrada

al latín y otra al español, el francés, el italiano y demás lenguas derivadas de él ¿por qué no darle una al griego clásico y otra al moderno, si la distancia que los separa es equivalente a la que separa al latín de sus romances? Eso nos llevó a considerar las distintas fases (y aun variantes) de una misma lengua, de modo que tenemos un ejemplo del sánscrito védico y otro del sánscrito clásico, pero también uno del maithili. Con todo, no siempre es fácil adjudicar a una lengua un territorio y una literatura que le sean exclusivos. El occitano, por ejemplo (la *langue d'oc*), era más un conglomerado de “dialektos” que una lengua propiamente dicha, y se hablaba en regiones de España, Francia e Italia que a menudo ni siquiera colindaban entre sí. De él desciende directamente el catalán, pero no el francés (que derivó de la *langue d'oïl*, otra nebulosa de dialektos, aunque esta vez norteña, no mediterránea). Sin embargo ¿quién va a negar que los trovadores occitanos forman parte de la historia literaria francesa, tanto como de la catalana, la italiana, la española y la portuguesa?

Un panorama similar, pero acaso más complejo, tuvo lugar en el sur de Asia, sobre todo en lo que ahora son India, Paquistán, Bangladesh, Nepal y Sri Lanka. A grandes rasgos, las lenguas indoarias del subcontinente tuvieron su primera expresión importante en el sánscrito védico (lengua hermana del avéstico persa). Muy temprano se desarrolló en paralelo una forma más o menos vernácula del sánscrito, llamada pali, además de varias lenguas prácritas, como el maharashtri. Luego cristalizó lo que conocemos como sánscrito clásico, que se mantuvo prácticamente impertérrito desde entonces. Pero más tarde el mismo proceso dio pie al grupo lingüístico conocido como apabhramsha, que dio origen al braj bhasha y el khari boli, que comprenden la mayor parte de las lenguas vernáculas medias (el hindustaní, el avadhi, el maithili...), que a su vez recibieron el influjo del persa y varias lenguas túrquicas. De allí derivan casi todas las lenguas modernas del norte del subcontinente asiático. Las del sur, en cambio, pertenecen casi todas a la familia dravídica, que no tiene parentesco lingüístico con el sánscrito. De ellas, el tamil es quizá la más longeva.

Pero hay algo más. Aunque las fases de una lengua son producto de su evolución a lo largo del tiempo, a veces sus cambios irrumpen en la historia, digamos, “por decreto”. Es el caso de las lenguas que abandonan el uso oficial de su forma “clásica” y adoptan de golpe el habla común, como ocurrió en China a principios del siglo xx, cuando el Estado reconoció e hizo oficial el uso de la lengua vernácula, el baihua, en la que ya escribían algunos poetas, como Wen Yiduo. Es un cambio importante, y había que registrarlo en este libro. Eso nos obligó a desecher el subtítulo que le habíamos puesto, “Poesía amorosa antigua”, pues ¿cómo justificar que fueran antiguos los poemas de Wen, escritos ya en pleno siglo xx? Lo más que podemos decir es que los poemas amorosos de Wen se encuentran entre los primeros que se publicaron en esa fase del chino, que es muy reciente. No son, pues, poemas antiguos, aunque sigan siendo, en algún sentido, iniciales, inaugurales, “primeros”.

En una situación parecida se encuentran los idiomas que fueron reprimidos y aun prohibidos durante siglos por algún poder colonial, y que, al alcanzar la independencia, se convirtieron en lenguas nacionales. Es lo que ocurrió en Europa durante las revoluciones y guerras de los siglos xix y xx, cuando muchos países se independizaron de sus antiguos amos y entonces (pero sólo entonces) comenzaron a poner por escrito sus antiguas tradiciones orales, como sucedió con el búlgaro, el rumano o el macedonio. Se trata de registros muy tardíos, es cierto, pero esa tardanza también forma parte de su historia, como forma parte de la de muchas lenguas nativas de Asia, África y el resto del mundo.

Con todo, no siempre basta la independencia de un país para que su Estado reconozca el habla común como lengua nacional. Ya hemos mencionado el caso del chino, pero es también el de la lengua griega. El griego —que, increíblemente, tras la caída de Creta en manos turcas, en 1669, había dejado prácticamente de escribirse y de ser una lengua de cultura—, comenzó una etapa de renacimiento literario cuando Grecia finalmente se independizó, en 1830. Pero esto se dio en

medio de una grave disputa entre la lengua oficial del Estado (la lengua “pura”, el *katharévusa*, proclamado descendiente directo del griego bizantino) y la lengua que hablaba el común de la gente (el *demotikí*). Aunque muchos escritores e intelectuales escribían ya en la lengua popular antes de la independencia —y al menos uno de ellos, Dionisios Solomós, había compuesto en ella poemas que no tenían nada que envidiar a los de sus pares europeos—, el *demotikí* tuvo que competir aún durante largos años con el *katharévusa* que aún empleaban los funcionarios, los abogados, los periodistas, etc. La lengua común y corriente sólo alcanzaría el estatuto de lengua oficial en 1976; es decir, tras casi un siglo y medio de independencia y trece años después de que un poeta que escribía en *demotikí*, Yorgos Seferis, ganara el Premio Nobel de literatura.

No es un caso único. A lo largo y ancho de la historia, muchos idiomas han sido silenciados por el dominio militar, la hegemonía cultural, o ambas cosas a la vez, como ha ocurrido con las lenguas originarias de “la América española”, como decía Rubén Darío. La imposición del castellano tras la Conquista no basta para explicar que hoy, tras más de dos siglos de independencia, un habitante de Ciudad de México —que habla una lengua trufada de nahuatlismos— pueda morir de viejo sin haber escuchado jamás un diálogo en náhuatl. Y si esto ocurre con la lengua autóctona más hablada del país, ya podrá uno imaginarse qué ocurrirá con las demás. El inveterado silenciamiento de las lenguas y culturas indígenas explica en parte que no hayamos encontrado sino unos pocos colaboradores que tradujeran y comentaran algún poema de amor de las numerosas lenguas amerindias, pero no alcanza para disculparlo por completo: es una falta que intentaremos enmendar en las futuras ediciones de este libro (si las hay), aun a sabiendas de que no será fácil hallar ejemplos de poesía amorosa en la tradición de estas lenguas, como no lo es tampoco, al parecer, en la de las lenguas africanas.

En las siguientes páginas el lector encontrará representadas muchas lenguas (y aun fases de esas lenguas), pero las que faltan son muchísimas más. Nuestra intención inicial era incluir al menos un ejemplo de cada uno de los principales troncos lingüísticos (y de los cinco continentes), pero la tarea resultó más difícil de lo que imaginábamos y muy pronto debimos resignarnos a que muchas lenguas quedaran sin representación. Escribimos muchas cartas, pero no recibimos tantas respuestas como cabía esperar, en particular respecto de las lenguas originarias de América. Confiamos en que quienes nos reprochen estas ausencias lo hagan de buena fe y traten de llenar el hueco que denuncian: “Señores, les faltó el zapoteco del valle (o el wolof o el serbio o el maorí), así que tomen, ahí les va este poema, con todo y su comentario”. Esto sería el germen de un nuevo tomo de primeros poemas amorosos. Y podría haber más, muchos más. Pero para éste tuvimos que poner un límite, so pena de pasarnos la vida recopilando poemas sin nunca publicarlos.

LOS EDITORES



# Poemas



## I. Sumerio

~ a. Kubatum: Canción de amor a Shu-Sin ~

(Sumeria, *circa* 2030 a.C.)

Versión y comentario de

Francisco Segovia

### CANCIÓN DE AMOR A SHU-SIN

Muchacho de mi alma, amado mío,  
oh, que para endulzar aún más  
tus encantos, que son dulzura,  
son miel...

Joven de mi alma, amado mío,  
oh, que para endulzar aún más  
tus encantos, que son dulzura,  
son miel...

Tú, mi guerrero, marcharas contra mí...  
Yo escaparía de ti, muchacho,  
hasta la cama.

Oh, que tú, mi guerrero, marcharas contra mí...  
Yo escaparía de ti, muchacho,  
hasta la cama.

Oh, que me trataras tú con toda dulzura,  
mi dulce y querido joven,  
con quien diría palabras de miel.

Sobre la colcha de la cama  
nos deleitarían tus encantos  
y toda tu dulzura.

Oh, que me trataras tú con toda dulzura,  
mi dulce y querido joven,  
con quien diría palabras de miel:  
¡Muchacho, estoy de ti enamorada!

Habla con mi madre. ¡Ella lo permitirá!  
Le ha entregado a mi padre  
tus regalos de novio.

Dicen los especialistas en la Mesopotamia antigua que “la encantadora Kubatum” recitó estos versos hace más de cuarenta siglos ante el rey sumerio Shu-Sin, y que muy probablemente los compuso ella misma. La suposición viene principalmente de que su nombre aparece en un “Himno a Shu-Sin”, otro de los cuatro poemas conocidos dedicados a este rey:

¡Oh, reina mía, [...] mi reina Kubatum!  
¡Oh, señor mío, [...] señor mío Shu-Sin!  
¡Oh, señor mío, [...] hijo mío de Shulgi!

Apoya la suposición, además, un descubrimiento arqueológico que el asiriólogo Jean Bottéro reseña así: “los arqueólogos que excavaban en Uruk encontraron, en 1935, el collar de una tal Kubatum, ‘querida del rey Shu-Sin’”.

Shu-Sin fue el penúltimo rey de la tercera dinastía de Ur, que gobernó Sumeria y Acadia al final del tercer milenio antes de Cristo. Lo precedió en el trono su hermano Amar-Sin, que había sucedido al padre de ambos, el admirado Shulgi de Ur, mencionado en los versos anteriores. Shu-Sin gobernó entre 2037 y 2026 a.C. y su dinastía se extinguió un poco después, en 2003 a.C., cuando los elamitas —un pueblo nómada procedente de los montes Zagros, al este de Sumeria— entraron en Ur y la arrasaron.

Se dice, pues, que Kubatum fue una de las concubinas de Shu-Sin, aunque los versos recién citados le dan el título de reina, lo que nos deja sospechar

que era la sacerdotisa principal del templo de Inanna, la diosa sumeria del amor y la fertilidad. Y no sería extraño, pues todo indica que los poemas atribuidos a Kubatum no son de veras líricos sino litúrgicos; esto es, que formaban parte de un rito de fertilidad llamado “matrimonio sagrado” (o hierogamia) en el que el rey y la sacerdotisa recreaban simbólicamente la unión entre la diosa Inanna y su esposo, el dios pastor Dumuzi (Ishtar y Tamuz, en su versión acadia).

Pero los versos de la “Canción de amor a Shu-Sin” no son sino el preámbulo a ese rito, la “invitación” de la diosa al lecho de amor. Los he tomado de la traducción al inglés publicada por Thorkild Jacobsen en *Most Ancient Verse*, no sin lamentar que se trate sólo del inicio del poema. Sin embargo, ha sobrevivido otro poema donde podemos encontrar una descripción completa del ritual, aunque en él no aparezcan un rey y una sacerdotisa históricos sino los dioses a quienes ellos representaban en la tierra. Lo traduzco a continuación, tomándolo de la versión (más bien adaptación) que hicieron de él Diane Wolkstein y Samuel Noah Kramer en su *Inanna. Queen of Heaven and Earth*. Pero antes quisiera aclarar un par de puntos: las *me* que menciona el poema son las reglas, leyes, límites y formas que existen en cualquier cosa; las fiestas del Año Nuevo sumerio tenían lugar durante el equinoccio de otoño y duraban varios días; como se adivina en el poema, los sacerdotes elegían una fecha propicia, tras la primera luna nueva del equinoccio, para celebrar el matrimonio sagrado y dar comienzo al nuevo año. El poema es el siguiente:

#### LA ALEGRÍA DE SUMERIA

En la plaza se reúne el pueblo de Sumeria,  
la casa que guía al país.  
El rey erige un trono para la reina del palacio.  
Se sienta en el trono junto a ella.

Para cuidar la vida de las tierras  
se escudriña el primer día del mes,  
y el día en que desaparece la luna,  
el día en que la luna duerme,  
se cumplen las *me* perfectamente,  
para que el Día de Año Nuevo, el día de los ritos,

sea debidamente fijado  
y se levante un lugar para que duerma Inanna.

El pueblo empapa carrizos en aceite aromático de cedro,  
arregla los carrizos para la cama.

Tiende la sábana nupcial sobre la cama.

Una sábana nupcial para alegrar el corazón,  
una sábana nupcial para endulzar los sexos,  
una sábana nupcial para Inanna y Dumuzi.

La reina se lava el sexo santo,

Inanna se baña para el sexo santo de Dumuzi.

Se baña con jabón.

Asperja en el suelo aceite aromático de cedro.

El rey avanza con la cabeza enhiesta hacia el sexo santo,

Dumuzi avanza con la cabeza enhiesta hacia el sexo santo de Inanna.

Yace junto a ella en la cama.

Tiernamente la acaricia, murmurando palabras de amor:

“¡Oh, mi joya santa! ¡Oh, mi maravillosa Inanna!”

Cuando entra a la santa vulva, provocando la alegría de la diosa,

cuando entra a la santa vulva, provocando la alegría de Inanna,

Inanna lo aprieta contra sí y murmura:

“Oh, Dumuzi, en verdad eres mi amor”.

El rey manda que el pueblo entre al gran salón.

El pueblo trae ofrendas de comida y cuencos.

Quema resina de junípero, realiza ritos lustrales  
y apila incienso de dulce olor.

El rey abraza a su novia amada,

Dumuzi abraza a Inanna.

Sentada en el trono real, Inanna brilla como el día.

A su lado resplandece el rey igual que un sol.

Despliega frente a ella plenitud, abundancia y opulencia.  
Reúne al pueblo de Sumeria.

Los músicos tocan para la reina:  
tocan el potente instrumento que acalla las tormentas del sur,  
tocan el dulce *algar*, el adorno del palacio,  
tocan las cuerdas que tanto alegran a la gente,  
tocan canciones para que Inanna se alegre en su corazón.

El rey estira el brazo hacia viandas y bebidas,  
Dumuzi estira el brazo hacia viandas y bebidas.  
El palacio está de fiesta. El rey está contento.  
En el sitio limpio y puro se celebra a Inanna con canciones.  
Ella corona la reunión. ¡Es la alegría de Sumeria!

El pueblo pasa el día en abundancia.  
El rey se planta frente a la reunión lleno de alegría.  
Saluda a Inanna con las alabanzas del pueblo y de los dioses:  
“¡Sacerdotisa santa! Creada con los cielos y la tierra,  
Inanna, Primera hija de la luna, Señora del crepúsculo,  
¡yo canto tus alabanzas!”

*Mi Señora mira con dulce admiración desde los cielos.*

*El pueblo de Sumeria desfila ante la santa Inanna.*

*La Señora que asciende al cielo, Inanna, está radiante.*

La “Canción de amor a Shu-Sin” es pues sólo el principio del ritual, la invitación al lecho, y consta no sólo en el poema de Kubatum sino también en otros, de autor anónimo. Sin embargo, los versos de una de esas “invitaciones” suelen publicarse solos, como una obra independiente, de la que se dice que es el poema de amor más antiguo del mundo. Su versión más famosa es la que hizo Samuel Noah Kramer en un libro ya clásico: *La historia empieza en Sumer*. Sin embargo, aunque sólo sea para variar, citaré aquí otra traducción: la que hizo al francés Jean Bottéro (incluida en *Introducción al antiguo Oriente* y traducida al español por Juan Vivanco):

¡Oh, amante mío, querido de mi corazón,  
 el placer que me das es dulce como la miel!  
 ¡León mío, querido de mi corazón,  
 el placer que me das es dulce como la miel!

¡Me has embelesado! ¡Estoy temblorosa ante ti!  
 ¡Cómo me gustaría, león mío, que me llevaras a tu habitación!  
 ¡Deja que te acaricie, querido!  
 ¡Mi dulce amado, quiero zambullirme en tus delicias!

¡En la pequeña alcoba, llena de suavidad,  
 gocemos de tu belleza maravillosa!

¡Deja que te acaricie, león mío!  
 ¡Mi dulce amado, quiero zambullirme en tus delicias!  
 Has gozado conmigo, mi amado:  
 dile, pues, a mi madre que te ofrezca unas golosinas.  
 Y díselo a mi padre, que te hará regalos.  
 Tu alma, ¡yo sé cómo alegrar tu alma!

¡Duerme en nuestra casa, mi amado, hasta el amanecer!  
 ¡Y tú, tú, puesto que me amas,  
 prodígame, si quieres, tus caricias, león mío!

Mi divino soberano, señor y protector,  
 mi Shu-Sin que alegra el corazón del rey de los dioses, Enlil,  
 ¡prodígame, si quieres, tus caricias!

Pon la mano encima de este recoveco dulce como la miel, por favor;  
 pon la mano encima como sobre una tela agradable al tacto,  
 ¡y cierra la mano encima, como sobre una tela voluptuosa al palparla!

Como se ve, el poema traducido por Jacobsen es mucho más conciso que el traducido por Kramer y Bottéro. Además, en él Kubatum no ordena sino que expresa un deseo; no se dirige al rey en presente del imperativo (ven, amado)

sino en pretérito del subjuntivo (que vinieras, amado). Lo he elegido por eso, porque es más raro, menos conocido, y porque da un ejemplo extremo de uno de los recursos típicos de la poesía sumeria y acadia: la repetición de una frase a la que se le cambia apenas una palabra o dos para luego rematar con una tercera donde se desata o resuelve la tensión creada por las primeras. Es común ver esta fórmula aplicada a oraciones o versos, pero no a una estrofa entera, como ocurre en la “Canción de amor a Shu-Sin”: Que para endulzar tus encantos... Que para endulzar tus encantos... marcharas contra mí... Podría ser que la división en estrofas fuera obra del traductor moderno, no del antiguo escriba sumerio, pero aun así la distancia entre la frase suspendida, su repetición y su resolución es notablemente larga. Lo que resalta no es pues la repetición misma sino su extensión. De hecho, las repeticiones son tan comunes en la poesía litúrgica en general (no sólo en la sumeria) que, considerándolas engorrosas para un lector moderno, Diane Wolkstein a menudo las suprime en su adaptación de los poemas sobre Inanna (como hace también Kramer, a veces, en *La historia empieza en Sumer*). Esto es señal de que ahora leemos lo que sin duda en su tiempo se cantaba, pues con música aguantamos repeticiones y reiteraciones que sin ella nos parecerían enfadosas.

Pero no todo es amor en la historia que reflejan los versos de la “Canción de amor a Shu-Sin”. El mito sumerio que daba sustento al matrimonio sagrado se conoce bastante bien gracias a un poema titulado “Descenso de Inanna a los infiernos”. En él se cuenta que, tendiendo el oído a los lamentos del mundo inferior, la diosa del amor y la fertilidad quiso bajar a él y desplazar a la diosa que gobernaba en él, su hermana mayor, la terrible Ereshkigal, una especie de inversión exacta de la diosa de la vida... Si Inanna es fértil, Ereshkigal es estéril; si la primera es luminosa, la segunda es oscura; si una es amorosa y sensual, la otra es rencorosa y descarnada; si ésta es alegre, la otra vive “en el dolor eterno” (como dirá también Dante, siglos más tarde, refiriéndose a la vida de los condenados al infierno). En cualquier caso, el descenso de Inanna al mundo de los muertos quiere abolir la muerte, pero sucumbe a ella, al menos en parte. Se trata de un viaje de despojamiento, pues en cada una de las siete puertas del infierno la diosa es obligada a desprenderse de algún ropaje, de algún emblema de su poder y soberanía, de alguna de las *me* que lleva consigo. Cuando al fin llega ante Ereshkigal, Inanna está

desnuda (“desnuda de poder”, comenta Mircea Eliade). Los jueces del infierno (los *annunaki*) reprueban su osadía y la condenan a permanecer para siempre en el mundo de las sombras. Ereshkigal fija entonces en ella su mirada, “una mirada de muerte”, y la diosa muere (como muere también Kama, el dios del amor hindú, bajo la mirada fulminante del tercer ojo de Shiva). Extrañamente, ninguno de los dioses del panteón sumerio acude en su ayuda. Sólo Enki, el dios de la sabiduría, se compadece de Inanna y comprende las consecuencias de su muerte: sin ella, la vida no durará mucho en la tierra. Enki crea entonces a dos extraños seres asexuados que logran entrar al infierno y resucitar a Inanna, que sin embargo sigue presa en él. Para salir —sentencian los *annunaki*— debe entregar a alguien que tome su lugar. Inanna sale al mundo exterior en busca de un reemplazo. Encuentra primero a Ninshubur, pero se niega a entregar a quien tanto y tan bien la ha cuidado y aconsejado siempre; encuentra después a sus dos hijos, pero también se niega a entregarlos; luego encuentra a Dumuzi, su esposo, y entonces grita a los demonios: “¡Atrápenlo! ¡Llévense a Dumuzi!”.

Estamos en el reverso del amor. Lo subraya la circunstancia en que los demonios prenden a Dumuzi: bajo el mismo manzano que tiempo atrás cobijó el amor de la pareja, cuando las estrellas “titilaban como ella”. Dumuzi ya no es el pastor humilde de aquellos tiempos sino un rey poderoso y opulento, además de un marido distraído y displicente. Tampoco Inanna es la misma, pues en ese momento se convierte en su contraria, Ereshkigal: “Inanna fijó en Dumuzi el ojo de la muerte”. Esta escena —dice Wolkstein— expresa en términos simbólicos la misteriosa relación que existe entre el amor y la muerte, tema de muchas leyendas de amor trágico. Joseph Bédier, por ejemplo, comenzaba su versión de *Tristán e Isolda* con la pregunta de un trovador: “—Caballeros, ¿os gustaría escuchar una historia de amor y de muerte? —No habría nada que tanto nos deleitara”, responden éstos [véase “Francés medieval” en este libro].

La ciudad llora la muerte de Dumuzi; lo llora hondamente su madre; lo llora también su leal hermana, Geshtinanna, que valientemente declara: “Si hallara a mi hermano ¡lo consolaría!/ ¡Compartiría su suerte!”... Extrañamente, también Inanna llora la muerte de Dumuzi. Aplacada su ira, pronuncia unos versos que resonarán, miles de años después, en el Cantar de los cantares [véase “Hebreo”] y en el “Cántico espiritual” de san Juan de la

Cruz: “Pregunto a montes y valles: ¿Dónde está mi esposo?”. No es una pregunta retórica: Inanna quiere hallar a su esposo para enterrarlo como es debido, envuelto en una mortaja. Cuando al fin lo encuentra, Dumuzi está llorando desconsoladamente. Inanna lo toma entonces de la mano y le dice que gracias a su hermana, que se ha ofrecido a compartir su suerte, él pasará sólo la mitad del año en el inframundo. Geshtinanna remplazará a Dumuzi en el infierno para que él pueda resucitar y volver a los brazos de su esposa.

Desde entonces, durante al menos dos milenios, Inanna recitaría año tras año su invitación, su esposo se levantaría de la tumba, se acostaría con ella —Dumuzi se acostaría con Inanna— y el pueblo de Sumer festejaría.

#### BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Bottéro, Jean, *et al.* *Introducción al antiguo Oriente. De Sumer a la Biblia.* Traducción de Juan Vivanco. Grijalbo-Mondadori, 1996.
- Kramer, Samuel Noah. *La historia empieza en Sumer.* Traducción de Jaime Elías. Aymá, 1958.
- Most Ancient Verse.* Selección y traducción de Thorkild Jacobsen y John A. Wilson; introducción de David Grene. The Oriental Institute of The University of Chicago, 1963.
- Pritchard, James B., ed. *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament.* Princeton University Press, 1969.
- Wolkstein, Diane, y Samuel Noah Kramer. *Inanna, Queen of Heaven and Earth. Her Stories and Hymns from Sumer.* Harper & Row, 1983. [Hay versión en español: *Inanna. Reina del Cielo y de la Tierra.* Traducción de Elsa Cross, Conaculta, 2010.]

~ b. Anónimo: Inanna y Dumuzi ~  
(Sumeria, *circa* 1775 a.C.)  
Versión y comentario de  
Elsa Cross

INANNA Y DUMUZI

Inanna, por mandato de su madre,  
Se bañó y se ungió con aceite perfumado.  
Cubrió su cuerpo con el blanco ropaje real.  
Aprestó su dote.  
Arregló en su garganta sus preciosas cuentas de lapislázuli.  
Tomó en la mano su sello.

Dumuzi esperaba ansioso.  
Inanna le abrió la puerta.  
Dentro de la casa ella brilló ante él  
Como la luz de la luna.

Dumuzi la miró gozosamente.  
Apretó su cuello contra el de ella.  
La besó.



Inanna habló:

“Lo que te diga,  
Que el cantor lo teja en la canción.  
Lo que te diga,  
Que fluya del oído a la boca,  
Que pase del viejo al joven:

Mi vulva, el cuerno,  
La Barca del Cielo,  
Está llena de ansiedad como la joven luna.  
Mi tierra sin labrar está barbechada.

En cuanto a mí, Inanna,  
¿Quién va a arar mi vulva?  
¿Quién va a arar mi campo elevado?  
¿Quién va a arar mi tierra húmeda?

En cuanto a mí, mujer joven,  
¿Quién va a arar mi vulva?  
¿Quién va a estacionar al buey allí?  
¿Quién va a arar mi vulva?”.

Dumuzi respondió:

“Gran Señora, el rey va a arar tu vulva.  
Yo, Dumuzi, el Rey, voy a arar tu vulva”.

Inanna:

“Entonces ara mi vulva, hombre de mi corazón.  
Ara mi vulva”.

En el regazo del rey se levantaba el cedro.  
Las plantas crecían altas a su lado.  
Los granos crecían altos a su lado.  
Los jardines florecían exuberantes.



Inanna cantó:

“Él ha brotado, ha florecido.  
Él es lechuga plantada junto al agua.  
Él es a quien mi vientre ama más.

Mi jardín bien provisto en la planicie,  
 Mi cebada creciendo alta en su surco,  
 Mi manzano que da fruto hasta la copa,  
 Él es lechuga plantada junto al agua.

Mi miel, mi hombre de miel siempre me endulza.  
 Mi señor, el hombre de miel de los dioses,  
 Él es a quien mi vientre ama más.  
 Su mano es miel, su pie es miel.  
 Él siempre me endulza.

Mi ansioso, que me acaricia el ombligo,  
 Mi impetuoso, que me acaricia los suaves muslos.  
 Él es a quien mi vientre ama más.  
 Él es lechuga plantada junto al agua”.



Dumuzi cantó:

“Oh Señora, tu pecho es tu campo.  
 Inanna, tu pecho es tu campo.  
 Tu ancho campo derrama plantas.  
 Tu ancho campo derrama grano.  
 El agua fluye desde lo alto para tu sirviente.  
 El pan fluye desde lo alto para tu sirviente.  
 Derrámalo para mí, Inanna.  
 Beberé todo lo que tú ofrezcas”.



Inanna cantó:

“Haz tu leche dulce y espesa, novio mío.  
 Mi pastor, yo beberé tu leche fresca.  
 Toro salvaje, Dumuzi, haz tu leche dulce y espesa.  
 Yo beberé tu leche fresca.

Deja que la leche de cabra fluya en mi redil.  
Llena mi cuenco sagrado con queso de miel.  
Señor Dumuzi, yo beberé tu leche fresca.

Esposo mío, guardaré mi redil para ti.  
Vigilaré tu casa de vida, la bodega,  
El lugar esplendoroso y vibrante que deleita a Sumeria:  
La casa que decide los destinos de la tierra,  
La casa que da aliento de vida a la gente.  
Yo, reina del palacio, vigilaré tu casa”.



Dumuzi habló:

“Hermana mía, contigo yo iría a mi jardín.  
Inanna, contigo yo iría a mi jardín.  
Iría contigo a mi huerto.  
Iría contigo a mi manzano.  
Allí plantaría la dulce semilla, cubierta de miel”.

Inanna habló:

“Él me trajo a su jardín.  
Mi hermano, Dumuzi, me trajo a su jardín.  
Paseé con él entre los árboles erguidos,  
Paseé con él entre los árboles caídos,  
Junto a un manzano me arrodillé como se debe.  
Frente a mi hermano que llegaba cantando,  
El que me levantó de entre las hojas del álamo,  
El que llegó a mí en el calor de mediodía,  
Ante mi señor, Dumuzi,  
Vertí plantas desde mi vientre.  
Coloqué las plantas ante él.  
Vertí plantas ante él.  
Coloqué el grano ante él.

Vertí grano ante él.  
Vertí grano desde mi vientre”.

Inanna cantó:

“Anoche, cuando yo, la reina, brillaba radiante.  
Anoche, cuando yo, la Reina del Cielo, brillaba radiante,  
Cuando yo brillaba radiante y danzaba,  
Cantando alabanzas a la llegada de la noche,

Él me encontró, ¡él me encontró!  
Mi señor Dumuzi me encontró.  
Puso su mano en mi mano.  
Apretó su cuello contra el mío.

Mi alto sacerdote está listo para la entraña sagrada.  
Mi señor Dumuzi está listo para la entraña sagrada.  
Las plantas y hierbas de su campo están maduras.  
¡Oh Dumuzi, tu plenitud es mi deleite!”.



Ella lo pidió, ella lo pidió, ¡ella pidió el lecho!  
Ella pidió el lecho que regocija el corazón.  
Ella pidió el lecho que endulza las entrañas.  
Ella pidió el lecho de la majestad del rey.  
Ella pidió el lecho de la majestad de la reina.

Inanna pidió el lecho:

“Que sea preparado el lecho que regocija el corazón.  
Que sea preparado el lecho que endulza las entrañas.  
Que sea preparado el lecho de la majestad del rey.  
Que sea preparado el lecho de la majestad de la reina.  
Que sea preparado el lecho real”.

Inanna extendió la sábana nupcial a lo largo del lecho.

Ella llamó al rey:

“El lecho está listo”.

Ella llamó al novio:

“El lecho está esperando”.



Él puso su mano en la mano de ella.

Él puso su mano en el corazón de ella.

Dulce es el sueño de la mano en la mano.

Más dulce aún el sueño del corazón en el corazón.



Inanna habló:

“Me bañé para el toro salvaje,

Me bañé para el pastor Dumuzi,

Perfumé mis costados con ungüento,

Impregné mi boca con ámbar de dulce aroma,

Pinté mis ojos con *kohl*.

Él delineó mis ijares con sus hermosas manos,

El pastor Dumuzi llenó mi regazo de crema y leche,

Él palmeó mi vello púbico,

Él regó mi vientre.

Él posó sus manos en mi vulva sagrada,

Él suavizó con crema mi barca negra,

Él avivó con leche mi barca angosta,

Él me acarició en la cama.

Ahora voy a acariciar a mi alto sacerdote en la cama,

Voy a acariciar al fiel pastor Dumuzi,

Voy a acariciar sus ijares, su pastoreo de la tierra,

Voy a decretar un dulce destino para él”.

La Reina del Cielo,  
La mujer heroica, más grande que su madre,  
Quien recibió las *me* en obsequio de Enki,  
Inanna, la Primera hija de la Luna,  
Decretó el destino de Dumuzi:

“En la batalla yo soy tu líder,  
En el combate, yo soy la portadora de tu armadura.  
En la asamblea, yo soy tu abogada.  
En la campaña, yo soy tu inspiración.  
Tú, el pastor elegido del templo sagrado.  
Tú, el rey, el fiel proveedor de Uruk.  
Tú, la luz del gran santuario de An.  
En todas las formas eres apto:

Para sostener alta la cabeza en los solios encumbrados,  
Para sentarte en el trono de lapislázuli,  
Para cubrir tu cabeza con la corona sagrada,  
Para llevar largas ropas en tu cuerpo,  
Para ataviarte con las vestimentas de la realeza,  
Para llevar el mazo y la espada,  
Para guiar directo el arco largo y la flecha,  
Para ajustar a tu costado la honda y el palo arrojadizo,  
Para correr en el camino con el cetro sagrado en la mano  
Y las sandalias sagradas en los pies,  
Para retozar sobre el pecho sacro como un ternero lapislázuli.

Tú, el corredor, el pastor elegido,  
En todas las formas eres apto.  
Que goce tu corazón de largos días.

Lo que An ha determinado para ti, que no se altere.  
Lo que Enlil ha concedido, que no se cambie.

Tú eres el favorito de Ningal.  
Inanna te tiene en aprecio”.

Ninshubur, la fiel sirviente del sagrado templo de Uruk,  
condujo a Dumuzi hacia los suaves muslos de Inanna y habló:

“Mi reina, aquí está el elegido de tu corazón,  
El rey, tu novio amado.  
Que pase él largos días en la dulzura de tu entraña sagrada.  
Concédele un reino propicio y glorioso.  
Concédele el trono del rey, firme en sus fundamentos.  
Concédele el bastón de juicio del pastor.  
Concédele la corona perdurable con la radiante y noble diadema.

De donde sale el sol adonde el sol se pone,  
Del sur al norte,  
Del Mar Superior al Mar Inferior,  
De la tierra del árbol *huluppu* a la tierra del cedro,  
Permite que su cayado de pastor proteja a toda Sumeria y Acadia.

Como labrador, deja que vuelva fértiles los campos,  
Como pastor, deja que multiplique los rediles,  
Que haya vegetación bajo su reino,  
Que haya rico grano bajo su reino.

En las ciénagas, que los peces y los pájaros parloteen.  
En el cañaveral, que las cañas nuevas y las viejas crezcan altas.  
En la estepa, que los árboles *mashgur* crezcan altos.  
En los bosques, que los ciervos y las cabras salvajes se multipliquen.  
En los huertos, que haya miel y vino.  
En los jardines, que la lechuga y los berros crezcan altos.  
En el palacio, que haya larga vida.  
Que haya inundación del Tigris y del Éufrates.

Que las plantas crezcan altas en sus orillas y llenen los prados.  
Que mi Señora de la Vegetación acumule el grano por pilas y montones.

Oh mi Reina del Cielo y de la Tierra,  
Reina de todo el universo,  
Que él disfrute largos días en la dulzura de tu entraña sagrada”.

El rey fue con la cabeza en alto hacia la entraña sagrada.  
Fue con la cabeza en alto hacia la entraña de Inanna.  
Fue hacia la reina con la cabeza en alto.  
Abrió anchos sus brazos a la sagrada sacerdotisa del cielo.

Inanna habló:

“Mi amado, el deleite de mis ojos, me encontró.  
Juntos nos regocijamos.  
Él tuvo en mí su placer.  
Él me llevó a su casa.

Me tendió sobre un lecho de miel fragante.  
Mi dulce amor, yaciendo junto a mi corazón,  
Jugueteando con la lengua, una a una,  
Mi hermoso Dumuzi lo hizo cincuenta veces.

Ahora mi dulce amor está saciado.

Ahora él dice:

‘Déjame libre, hermana mía, déjame libre.  
Tú serás una hijita para mi padre.  
Ven, mi amada hermana, yo iré al palacio.  
Déjame libre...’”



Inanna habló:

“Mi portador de flores, qué dulce era tu brío.

Mi portador de flores en el huerto de manzanos,  
 Mi portador de frutas en el huerto de manzanos,  
 Dumuzi-abzu, qué dulce era tu brío.

Mi valiente,  
 Mi estatua sagrada,  
 Mi estatua provista de espada y diadema lapislázuli,  
 Qué dulce era tu brío...”.

Tan antiguos como los poemas de amor egipcios, encontrados en papiros y *óstraka*, estos poemas nupciales son acaso los primeros poemas eróticos de la historia. El ciclo de narraciones poéticas en torno de Inanna, diosa sumeria del cielo y de la tierra, tiene una antigüedad que se remonta aproximadamente al año 1775 a.C., más o menos un milenio antes de la *Iliada*, pero no se conoció sino hasta el siglo xx, en que fueron descubriéndose, de modo gradual, en las ruinas de la ciudad de Uruk, una serie de tablillas de barro en escritura cuneiforme que al descifrarse revelaron una poesía extraordinariamente poderosa.

En un antecedente de estos poemas —que no aparece aquí— Utu, el dios Sol, que es hermano de Inanna, insinúa que, así como “el lino en su plenitud es hermoso”, ella, que se adorna “con el collar de ágata de la fertilidad”, debe casarse ya, y propone al pastor Dumuzi como su posible consorte. Inanna se niega, diciendo que prefiere a un agricultor:

¡No, hermano!  
 El hombre de mi corazón trabaja con la azada.  
 ¡El labrador! ¡Él es el hombre de mi corazón!  
 Él junta el grano en inmensos montones.  
 Él siempre trae el grano a mis bodegas.

Y esto da origen a una discusión sobre las mejores cualidades del pastor y el agricultor:

Hermana, cástate con el pastor.  
 ¿Por qué estás tan renuente?  
 Su crema es buena; su leche es buena.

Todo lo que toca brilla radiante.  
Inanna, cástate con Dumuzi...

Ella sigue negándose y la discusión no cambia de tono; pero se prolonga después, ya directamente entre Inanna y Dumuzi, que riñen casi como niños. Finalmente, lo que sucede, según narra el texto, es que:

La palabra que hablaron  
Era una palabra de deseo,  
Del comienzo de un pleito  
Vino el deseo de los amantes.

Luego, Dumuzi llega a la casa de ella con ofrendas, e Inanna recibe el consejo y el permiso de su madre, y tienen lugar los esponsales.

La expresión tan directa del erotismo contenido en los poemas sólo volverá a verse, probablemente, hasta el siglo xx. Hay un diálogo entre los amantes que hará eco en el Cantar de los cantares, ocho siglos después, vibrando con algunos de los mismos elementos: la leche y la miel, el jardín y el manzano, los ungüentos [véase "Hebreo"]. Pero el diálogo entre Inanna y Dumuzi es más extenso y atrevido, y en sus cantos la misma nota resuena en escalas opuestas: por un lado, la unión sexual de los esposos se acentúa como un elemento propiciatorio de la fertilidad de los campos y los animales; Inanna vierte desde su vientre plantas y granos que le ofrece a él. En el otro extremo, hay un aspecto ceremonial en que Dumuzi toma el lugar de alto sacerdote, de rey y guerrero, y su unión con Inanna va a asegurar la prosperidad y la seguridad del reino. Esta unión tiene un alto sentido ritual. Y de unos poemas que la describen o celebran se pasa a otros en que hay una especie de conjuro propiciatorio para que bajo el reino de Dumuzi:

En los bosques, que los ciervos y las cabras salvajes se multipliquen,  
En los huertos, que haya miel y vino,  
En los jardines, que la lechuga y los berros crezcan altos,  
En el palacio, que haya larga vida.  
Que haya inundación del Tigris y del Éufrates,

Que las plantas crezcan altas en sus orillas y llenen los prados,  
Que mi Señora de la Vegetación acumule el grano por pilas y montones.

Cuando fueron escritos estos poemas, Sumeria llevaba al menos seis siglos bajo el dominio acadio, y su lengua sólo tenía ya un uso cultural y litúrgico. En cuanto al origen de la lengua sumeria, hay hasta la fecha un montón de teorías y ninguna filiación clara, pues se le ha asociado con lenguas tan distintas y distantes como las dravídicas, del sur de la India, o el vasco; el acadio, por otra parte, es una lengua semítica. Hubo sin embargo muchos préstamos lingüísticos y gramaticales entre el sumerio y el acadio, y la escritura cuneiforme del sumerio fue utilizada también por asirios, persas, hititas, elamitas, etc., y perduró desde la Edad de Bronce hasta el siglo I d.C.

No sabemos cuánto haya modificado la conquista acadia los rasgos originales de la cultura y la religión sumerías, pero ésta fue tan poderosa que más bien sus dioses, su escritura y su lengua, impregnaron a los acadios, así como a muchos otros pueblos mesopotámicos y de más allá.

Inanna es una diosa que atravesó también siglos y culturas diversas, sin perder sus rasgos principales. Su culto se remonta al 4000 a.C.; es decir, más de dos milenios antes de la escritura de estos poemas, aunque alcanzó la mayor difusión bajo los acadios. Fue venerada como diosa del amor y la belleza, del sexo y la fertilidad, así como del poder, la justicia y la guerra. Era la “Reina del Cielo y de la Tierra”, y se le identificaba con el planeta Venus. Tenía como emblemas el león, la esfinge y la paloma. En Sumeria su culto principal se encontraba en la ciudad de Uruk. En tiempos posteriores se fusionó a veces con diosas de distintas regiones —todas asociadas con el planeta Venus— y recibió otros nombres: Ishtar en Babilonia y Asiria, Astarté en Fenicia y Canaán, Afrodita en Chipre; en comunidades aisladas de origen asirio de la alta Mesopotamia su culto pervivió, increíblemente, hasta el siglo XVIII d.C.

El contexto de estos cantos de amor, como aparece en la edición de varios poemas sumerios sobre Inanna que tradujo el sumerólogo Samuel Noah Kramer y que estructuró Diane Wolkstein, narradora y folklorista, es éste: en un primer poema, Inanna, que es una adolescente, rescata y cuida un arbolito que va a la deriva por la corriente del Éufrates, esperando hacer de su madera un trono y una cama. Su hermano mortal, Gilgamesh, le ayu-

da a ahuyentar a las criaturas malignas que han invadido el árbol ya maduro, entre las que se encuentra “la oscura doncella Lilith”, y le construye el trono y la cama que van a representar la realización de Inanna como reina y como mujer.

En cuanto reina, Inanna recibe de su abuelo, el dios Enki, que está ebrio, las *me*, que son emblemas de todos los poderes, las ordenanzas, las tradiciones, los oficios, las leyes y otros objetos, menos nobles, que constituyen el legado de su reino. Y aunque al cobrar lucidez el dios se arrepiente y trata de recuperarlos, cuando ella se los lleva por el Éufrates hacia su reino, en Uruk, Enki termina diciendo que ella merece tenerlos. Y en realidad, tan sólo durante el trayecto, la diosa ha sido capaz de crear muchas otras nuevas *me*.

Como mujer, Inanna desposa a Dumuzi, tal como celebran los cantos epitalámicos que se incluyen aquí. Tiene dos hijos, y su vida es perfecta. La paradoja es que, a pesar de esto, surge en ella la inquietud de buscar algo más y emprende un viaje al inframundo. De los innumerables mitos en que aparecen las figuras de Inanna o Ishtar, el que ha dejado una huella más profunda es el de su descenso al Kur, la región de los muertos en la mitología sumeria, en donde ella muere y resucita. Pero para salir debe dejar a alguien en su lugar, y ese alguien va a ser nada menos que Dumuzi, su esposo —que no ha parecido lamentar la ausencia de ella—. Finalmente, Inanna va a decretar que él alterne cada año temporadas en el inframundo y en la tierra. Y él traerá consigo, a su llegada, la lluvia y la fertilidad, y producirá al marcharse la estación de sequía.

En Inanna se reúnen la diosa, la reina y la mujer. Su viaje al inframundo es una empresa heroica de la que sale victoriosa, y esto la vuelve excepcional, en el sentido de que en las mitologías antiguas pocas veces hay una figura femenina que actúe desde una libertad y con un poder tan totales. Inanna es quizá la única diosa que lleva a cabo una proeza semejante. Porque, si pensamos en Core-Perséfone, que en la mitología griega va también al inframundo y regresa de él, puede advertirse que es una figura pasiva, pues va contra su voluntad, al ser raptada por el dios Hades, y vuelve gracias a que su madre, Deméter, presiona al dios Zeus; no es una hazaña de ella.

Los textos de estas nupcias de Inanna y Dumuzi se presentan aquí en la forma secuencial que les dio Diane Wolkstein en el libro que publicó con

Samuel Noah Kramer, pues originalmente se trata de una serie de canciones de amor halladas de modo fragmentario en tablillas que se encuentran en museos de diversas partes del mundo. Los distintos poemas están separados en el texto por pequeños tréboles.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Dalley, Stephanie. *Myths from Mesopotamia*. Oxford University Press, 1989.
- De Shong, Meador. *Enheduanna. Poems of the Sumerian High Priestess*. University of Texas Press, 2000.
- Kramer, Samuel Noah. *Sumerian Mythology*. Harper Torchbooks, 1961.
- Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia*. Traducción e introducción de N. K. Sandars. Penguin Books, 1971.
- Wolkstein, Diane, y Samuel Noah Kramer. *Inanna. Reina del Cielo y de la Tierra*. Traducción de Elsa Cross. Conaculta, Colección Los cien del mundo, 2010.



## 2. Egipto

~ Anónimo: Te acompaño, mi dios, esposo mío ~

(Egipto, siglos XVI – XI a.C.)

Versión y comentario de

Francisco Segovia

TE ACOMPAÑO, MI DIOS, ESPOSO MÍO

Te acompaño, mi dios, esposo mío.  
Es delicioso bajar al río  
y hacer lo que me pides:  
entrar al agua, bañarme frente a ti.

Te dejo ver mi belleza  
bajo el delgado lino de la túnica,  
empapada en esencias,  
impregnada de aceites.

Por estar contigo  
me sumerjo en el río y salgo  
con un pez rojo en las manos.  
Es feliz entre mis dedos.  
Me lo pongo en el pecho.

Oh, mi dios, esposo mío.  
Ven, y mira.

Este poema es tan directo que sería ocioso tratar de hacer más explícito su tema. Sin embargo, quizá no sobre decir algo sobre lo poco que se sabe de

él. Es seguro que fue escrito durante el Nuevo Imperio —es decir, entre 1580 y 1085 a.C.—, época de la que data toda la poesía amorosa egipcia que ha llegado hasta nosotros, proveniente casi siempre del margen occidental del Nilo a su paso por Tebas, y escrita por completo en una fase de la lengua conocida como neogipcio. El neogipcio se caracteriza porque había introducido en la lengua un verdadero sistema de artículos y, más en general, porque mostraba una clara tendencia hacia una lengua “analítica”. En esta época —la “época ramésida”, la de los grandes faraones llamados Ramsés—, la cultura egipcia gozaba de un esplendor tal que no sentía ningún temor ante la influencia de la lengua popular ni desdeñaba la importación de cosas típicas de otras culturas. Esto ha permitido a algunos estudiosos sospechar un influjo directo de la poesía amorosa asiática (de Mesopotamia, por ejemplo; quizás incluso de la India). Aun así, los estudiosos observan cierta circunspección en los poemas de este periodo. Esto se debe, dicen, a que todos los ejemplos conocidos reflejan la forma más tradicional del neogipcio, la más cercana al egipcio medio, cosa que algunos justifican apelando al conservadurismo propio de la *élite* a la que pertenecían autores y escribanos. Sea como fuere, la lengua en que está escrito nuestro poema vuelve improbable que su composición sea mucho más antigua que los manuscritos que lo registran. Éstos fueron encontrados en Deir-el-Medina, esa especie de ciudad satélite donde vivían los sacerdotes, artesanos y obreros que construían y daban mantenimiento a la necrópolis del Valle de los Reyes, donde se comenzó a enterrar a los faraones cuando las pirámides cayeron en desuso. Se conserva en escritura hierática (una especie de versión taquigráfica, cursiva, de los famosos jeroglíficos) sobre dos *óstraka* —o, dicho a la mexicana, sobre dos *tepalcates*—, esos trozos de cerámica que usaban los escribas para practicar su escritura sin tener que gastar en papiro, que no era barato en el antiguo Egipto. En cualquier caso, podemos estar seguros de que el poema fue compuesto hace cuando menos tres mil años (tres mil setecientos, dice Pascal Vernus). Junto con otros pocos de la misma lengua, y unos cuantos más de lengua sumeria, forma parte de los poemas más antiguos que conocemos. Y, sin embargo, ¡qué moderno parece!

No es imposible que la impresión de modernidad que nos da este poema tenga dos razones diferentes, aunque relacionadas. Por un lado, es un poema laico,

profano; por el otro, su lenguaje es coloquial y directo. Estos dos rasgos aparecen o se subrayan cada vez que la tradición culta vuelve los ojos hacia la popular con la intención de renovarse. Es lo que ocurrió, por ejemplo, cuando Dante y Cavalcanti tendieron el oído a los trovadores occitanos, abandonaron el latín por el italiano y se pusieron a escribir poemas que enaltecían el amor de una forma, digamos, “civil” [véase “Italiano”]. Antes de ellos, hubiéramos esperado que un poema amoroso o erótico estuviera como sumergido en un ámbito religioso o moral, que fuera parte de un rito de fertilidad, como la “Canción de amor a Shu-Sin” [véase “Sumerio”] o que terminara sirviendo como alegoría del amor a Dios, como el Cantar de los cantares del rey Salomón [véase “Hebreo”]. Dicho de otro modo, hubiéramos esperado que fuese un ejemplo del llamado *mešter de clerecía*, oficio de sacerdotes y curas. Este *mešter*, que es el de la tradición culta, no suele esperar de la poesía más que himnos religiosos, epopeyas o poemas morales. Y no es raro, pues los poemas que los antiguos conservaron con más celo (los que registraron por escrito y han llegado hasta nosotros) son, en efecto, casi siempre, poemas de este tipo. Lo raro es que se conserve por escrito un poema de la otra tradición, la popular, la del *mešter de juglaría*. De ahí la extrañeza de este poema, escrito en una época atrevida, aunque en un lenguaje algo conservador; sobre tepalcates, no en papiro...

A un griego de los días de Safo este poema le habría parecido absolutamente normal; a un chino de los tiempos de Li Po, también. Con esto quiero sugerir que no habría hecho un mal papel entre los clásicos de cualquier cultura. Y aun es probable que tampoco hubiera sorprendido demasiado a los poetas de la tradición popular, aunque éstos seguramente habrían echado en falta algunos de los rasgos que acercan la poesía popular al canto: si no las rimas, cuando menos las repeticiones, los estribillos...

A propósito de un poema de Safo, dice Gabriel Zaid que “quizá el origen de la poesía amorosa (la poesía del tú y del yo) está en la liturgia nupcial, de la cual se desprende el poema lírico”, y explica que la obra de Safo “renueva un progreso arcaico: la fiesta nupcial que transforma los meros ritos de fertilidad en diálogo amoroso [...] Algo notable de esta tradición es que da voz a la pareja; y, por lo mismo, las mujeres hablan”. Esto ocurre, en efecto, en Sumeria, como ocurre en la poesía amorosa egipcia, al menos diez siglos antes de Safo. En ambos casos hallamos poemas que constan de varias “estro-

fas” donde alternan las voces de los amantes, como sucederá luego en el Cantar de los cantares. Es también lo que se ve en el conjunto de poemas de la llamada Vasija de Deir-el-Medina —en cuya panza consta una de las versiones de nuestro poema—, donde habla “ella”, siempre en diálogo con “él”...

Si Zaid tiene razón, quizás estemos viendo aquí el jaloneo entre la liturgia y la lírica, la novedad y la tradición, la poesía culta y la popular; un jaloneo en el que ambas tendencias se influían mutuamente, como ha ocurrido a lo largo y ancho de la historia. Aunque está claro que nuestro poema no pertenece a la tradición popular (ninguno de los que nos han llegado del antiguo Egipto lo hace), no puede descartarse que, siendo lírico, tenga alguna deuda con las viejas canciones populares.

La versión que ofrezco aquí está hecha a partir de muchas otras —inglesas, francesas, italianas, incluso castellanas—. También tomé en cuenta los comentarios de algunos especialistas sobre la lengua y la historia de Egipto. Lamentablemente, sólo uno de ellos, Pascal Vernus, se refiere a la forma de los poemas amorosos del antiguo Egipto —si repetían sonidos de algunas palabras (esto es, si aliteraban), si tenían medida, etcétera—. Vernus dice que la poesía amorosa egipcia hacía lujo de economía en cuanto a la sintaxis y la semántica y que se expresaba en dísticos que presentan recurrencias acentuales fijas. Aunque acepta que el estudio de esta forma es aún embrionario, se aviene a citar la teoría de Bernard Mathieu, según la cual los dísticos constarían de siete acentos: cuatro en el primer verso y tres en el segundo. Tal parece que los poemas no tenían rima, lo que no habrá de resultar extraño, pues las rimas son cosa más bien rara en la historia general de la poesía. Por lo demás, tal como lo conservan los antiguos tepalcates, nuestro poema tiene algunas lagunas. Muchos especialistas, guiados por un afán más documental que de veras literario, las señalan y mantienen. Los demás traductores, los que no quieren presentar un documento histórico sino una composición literaria completa (pues lo que se ha perdido no es tanto), omiten las omisiones. Yo he preferido este camino. Pero, como se verá a continuación, me he atrevido a más y le he dado al poema siquiera un ritmo y unas rimas que lo acerquen a la tradición poética del español, que nació rimando. En esta otra versión conservo algo que evité en la primera: el apelativo *hermano*. Los esposos egipcios, como los sumerios, se llamaban hermanos entre sí (y también

llamaban hermanos a los primos, los tíos y, en general, a las personas muy cercanas). Como yo tenía la intención de publicar el poema sin tener que dar esta explicación, evité ese apelativo, por no dar la impresión de que se trataba de un poema incestuoso. Pero aquí, después de este comentario, puedo restituirlo. La versión con rimas asonantes es ésta:

#### TE ACOMPAÑO

Te acompaño, mi dios, hermano mío.  
Es delicia bajar hasta la vega  
y hacer lo que deseas:  
bañarme ante tus ojos en el río.

Dejo que mires mi hermosura  
bajo el delgado lino de la túnica,  
de esencias empapada,  
de aceites impregnada.

Por estar junto a ti, en tu compañía,  
en el agua del río me sumerjo  
y salgo con un pez entre las manos.  
Está feliz y salta de alegría.  
Lo pongo entre mis pechos.

Oh, mi esposo, mi hermano:  
Ven, ven... Y mira.

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Anthology of Ancient Egyptian Literature*. Traducción de John L. Foster. University of Texas Press, 2001.
- Cantos de amor del antiguo Egipto*. Traducción de Borja Folch. José J. de Olañeta, Editor, 1997.
- “Cantos y cuentos del antiguo Egipto”, antología publicada por la *Revista de Occidente*, con unas “Notas sobre el alma egipcia” de José Ortega y Gasset, en 1925.
- Chants d'amour de l'Égypte antique*. Presentación, traducción y notas de Pascal Vernus. Imprimerie National Éditions, 1992.

Gardiner, Sir Alan. *Gramática egipcia*. Editorial Lepsius, 1991.

Lichtheim, Miriam, ed. *Ancient Egyptian Literature*. Vol. II. *The New Kingdom*. Con un nuevo prefacio de Hans-W. Fischer-Effert. University of California Press, 2006.

*Most Ancient Verse*. Selección y traducción de Thorkild Jacobsen y John A. Wilson; introducción de David Grene, The Oriental Institute of The University of Chicago, 1963.

Pound, Ezra, y Noel Stock. *Come Swiftly to Your Love: Love Poems of Ancient Egypt*. New Directions, 1962. Este libro contiene una versión del poema que, para mi gusto, se aparta demasiado del original. La he comentado por extenso en “Versiones de un poema del antiguo Egipto. O de cómo y por qué los poetas traducen de lenguas que no conocen”, un ensayo recogido en *Detrás de las palabras* (El Colegio de México, 2017). Ahí aparece esta misma versión del poema, aunque con un comentario muy diferente, centrado en las distintas maneras en que ha sido vertido al español —entre ellas la de este librito de Pound—, que goza de tanto prestigio que ha sido traducido al menos dos veces en México, por dos reconocidos poetas:

a) *Poemas de amor del antiguo Egipto*. Traducción de José Luis Rivas. Universidad Veracruzana, 1988.

b) *Poemas de amor del antiguo Egipto (según la edición y versiones de Ezra Pound y Noel Stock)*. Traducción y prólogo de Elsa Cross, Editores del Hotel Ambosmundos, 2000.

Zaid, Gabriel. “Un poema de Safo”. *Letras Libres*, núm. 109, enero de 2008.

### 3. Sánscrito védico

~ Anónimos: No te vayas y Consúmete de amor ~

(India, *circa* siglo XI a.C.)

Traducción y comentario de

Adrián Muñoz

#### NO TE VAYAS

Así como la enredadera abraza por completo al árbol,  
así mismo abrázame tú  
para que me ames y no te vayas.

Así como el águila golpea el suelo al batir sus alas,  
así sacudo yo tus pensamientos  
para que me ames y no te vayas.

Así como el sol circunda cielo y tierra,  
así mismo rodeo yo tu mente  
para que me ames y no te vayas.

#### CONSÚMETE DE AMOR

Éste es el amor de las seductoras y triunfantes ninfas.  
Oh diosas, lancen su poción de amor:  
¡que se consuma de amor por mí!

Que me ame, querido y amoroso.  
Oh diosas, lancen su poción de amor:  
¡que se consuma de amor por mí!

Que, así como me ame él, yo no lo ame nunca.  
 Oh diosas, lancen su poción de amor:  
 ¡que se consuma de amor por mí!

Háganlo enloquecer, dioses tormentosos; enloquécelo, viento;  
 enloquécelo, fuego.  
 ¡Que se consuma de amor por mí!

La producción literaria más antigua en India de que tenemos conocimiento pertenece a lo que se denomina civilización védica, un larguísimo periodo que corre del año 1500 al 500 antes de Cristo, aproximadamente. La riqueza cultural de la época védica depende sobre todo de los Vedas, colección literaria que da nombre a la civilización. Dicha colección es monumental y posee distintas clasificaciones. Una de ellas agrupa el enorme corpus en cuatro ramas, a saber: el *Rigveda* (*R̥gveda*), el *Samaveda*, el *Yajurveda* y el *Atharvaveda*, donde se incluyen los poemas que aquí ofrezco. El *Atharvaveda* fue la última rama en ser aceptada dentro del canon védico. Algunos especialistas señalan que ello pudo haber sucedido alrededor del siglo VIII a.C., aunque es bastante posible que los textos del *Atharva* existieran desde varios siglos atrás. Cada una de estas cuatro ramas literarias de los Vedas incluye un número variable de composiciones de distintos géneros. De manera muy simple, se pueden identificar colecciones de himnos (*saṃhitās*), textos de carácter litúrgico (*brāhmaṇas*) y especulaciones filosóficas (*upaniṣads*). En términos generales, cada Veda posee un carácter particular. Así, por ejemplo, en el *Rigveda* encontramos un marcado énfasis en la alabanza de los diferentes dioses del panteón védico; por esa razón, este Veda es el que tiene mayor número de himnos.

Por su parte, el *Atharvaveda* se caracteriza por estar compuesto de una gran cantidad de encantamientos y hechizos; se trata del Veda más mágico, por así decirlo. Esto nos habla de una sociedad que no está únicamente preocupada por cuestiones de ultratumba o el reino de los dioses; tenemos un atisbo de personas preocupadas por situaciones naturales y concretas: enfermedad, amor, esterilidad, prosperidad... Este tipo de motivaciones no está disociado de la topografía donde se desarrolló la civilización védica. Los

pueblos indoarios —originalmente pueblos seminómadas—, que salieron siglos atrás de las estepas de Asia central, se asentaron en la zona del sur de Asia ahora conocida como la Región de los Cinco Ríos, o Punjab (*pañjāb*). El más importante de éstos era el Indo, que da nombre a la República de India y del cual procede el gentilicio para sus habitantes, los indios. La paulatina transformación de vida nómada en sedentaria supuso que cada vez más estos pueblos se apoyaran en la riqueza fluvial y desarrollaran la agricultura, entre otras cosas. La literatura védica ofrece copiosos ejemplos de estos motivos. Además, se aprecia una suerte de optimismo tácito: en la medida en que los cánticos y los rituales se efectúen de manera oportuna, los dioses serán propicios y la prosperidad vendrá como un don del cielo.

Y justo por ese carácter laudatorio es difícil hallar ejemplos de poemas amorosos en el *Rigveda*, es decir, versos que hablen de emociones románticas entre seres humanos. Hay, sin duda, cantos que entonan relaciones o sentimientos, pero éstos se dan por lo general entre los habitantes del panteón védico. Existen unos cuantos himnos rigvédicos de este tipo, la mayoría contenidos en los Libros I y X, que son algo posteriores al resto de las *samhitās*. Ello no hace sino reforzar el hecho de que el tema amoroso llega más tarde a la literatura védica; y, cuando llega, es primero arropado por el lenguaje sacro del universo divinizado que canta el *Rigveda*.

Un caso interesante involucra a Indrani (*Indrāṇī*), consorte de Indra, el rey de los dioses en el panteón védico. Hay al menos tres himnos vinculados con ella. En dos, Indrani antagoniza con mujeres rivales y se jacta de ser invencible, como se ve a continuación:

Se yergue allí el sol, se yergue aquí mi fortuna.  
 Mujer astuta y hábil, he triunfado sobre mi esposo.  
 Soy el blasón; soy la cabeza. Soy la formidable y la última palabra.  
 Sólo a mí obedecerá mi esposo; me alzo triunfante.  
 Mis hijos dan muerte a los enemigos; una emperatriz es mi hija,  
 y triunfante yo, mi voz reina en el oído de mi esposo.

[...]

He conquistado y derrotado a todas mis rivales;  
 reino como emperatriz sobre este héroe y este pueblo.

El tercero es un canto enigmático. Como nos recuerda Wendy Doniger, el indólogo Louis Renou lo consideraba el himno más raro de todo el *Rigveda*, y con toda justicia. Se trata de una conversación entre cuatro personajes: Indra, Indrani, el mono Vrishakapi (*Vṛṣākapi*) y la esposa de éste. Al parecer, Indrani se queja de que el mono se ha sobrepasado con ella, pero Indra, que lo tiene como uno de sus protegidos, trata de calmar a su esposa, desestimando las acusaciones. Más adelante, la esposa del mono interviene y se refiere explícitamente a la potencia o la contención del vigor sexual tanto de Indra como del mono, Vrishakapi. Los juegos de sentido y de palabras de este himno son muy intrincados y en realidad nunca se aclara el embrollo; antes bien, el himno concluye en lo que sugiere un encuentro orgiástico o la venia para el adulterio. Como sucede en muchos otros poemas antiguos, el decoro no tiene lugar aquí y las alusiones sexuales son directas; en un verso dice la propia Indrani: “No hay mujer con lomos como los míos, ni que haga el amor como yo. Ninguna se tiende contra un hombre como yo, ni levanta y abre sus muslos como yo”. Es una declaración muy extraña si lo que intenta es denunciar el acoso o el abuso sexual de un mono.

Aún más extraño resulta que, en la versión javanesa del *Ramáyana*, al recordar las proezas amorosas de su esposo, Rama, Sita se refiere justo a Indrani, no a Indra [véase “Javanés”]. Sita es en realidad la antípoda de Indrani; si una es recatada y casta, la otra es aplomada y sexual; si una promete devoción conyugal, la otra triunfa sobre sus rivales, y aun sobre su propio esposo.

Entre otros ejemplos de cantos semiamorosos tenemos las historias —más conversaciones en verso, realmente, que narraciones— de Agastya y Lopamudra (*Lopāmudrā*), de Purúravas y Urvashí (*Purūravas*, *Urvaśī*) y de Yama y Yamí (*Yamī*). En el primer ejemplo, Lopamudra arde en deseos de unión carnal mientras su esposo expresa su intención de cumplir sus votos de castidad. El himno expresa una proverbial tensión en la tradición índica: la tracción constante entre ascetismo y erotismo. La tensión de ese microrrelato se resuelve en una unión que culmina en la reproducción, en la progenie, más que en placer carnal. El segundo ejemplo se refiere al enamoramiento entre la ninfa Urvashí y el hombre Purúravas, una historia que se elaboró con más detalle en textos posteriores. En el himno rigvédico, por ejemplo, ella no expresa demasiada felicidad y satisfacción, como sucede, en

cambio, en las versiones más tardías. El tercer ejemplo presenta un tema tabú, pero para nada infrecuente en la literatura antigua: el incesto. En dicho himno, Yamí exhorta una y otra vez a su hermano Yama, el dios de la muerte, a “acercársele en íntima amistad”; le implora: “Deja que tu mente entre en mi mente como el esposo entra en el cuerpo de la esposa”. Yama es categórico: no deberían hacer “eso que no se ha hecho antes”, e indica lo indigno del acto: “Si antes hemos proclamado la verdad, ¿habremos ahora de susurrar mentiras?”. Mas Yamí no cede y sigue insistiendo: “rodemos juntos, como las ruedas de la carreta”; “mezcla tu cuerpo con el mío”. Yama se mantiene inflexible y la unión no se concreta. La hermana queda sumida en el silencio, pues no habla más, lo que resulta un poco misterioso, pero al mismo tiempo sensato, pues hay una simbólica gradación del sonido: al principio, ambos proferían en voz alta la verdad; luego, Yamí insinúa que “susurren” lo que su hermano llama falsedad; y, al final, ella enmudece. En ningún lado de la literatura posterior se vuelve a hablar del asunto.

Sin duda, en el *Rigveda* predomina la invocación a los dioses y la idealización del mundo, mitologizado en sus diversas y arquetípicas personas divinas. La naturaleza misma está mitologizada (el Sol, la Aurora, las Aguas, la Palabra, la Planta sagrada, el Fuego...). Como en casi toda la literatura antigua, es muy difícil —si no imposible— identificar autores aquí. Aunque algunos himnos védicos se atribuyen a algún bardo, en términos generales se trata de textos anónimos. Téngase en cuenta, además, que los Vedas no son ni fueron nunca textos seculares, sino que se consideran literatura sagrada. Ello, sin embargo, no impide que algunos versos puedan vincularse con la vida cotidiana. Es lo que sucede con los dos poemas traducidos para esta antología. Opté por éstos, en lugar de los himnos rigvédicos antes referidos, porque, a diferencia de ellos, estos dos pequeños encantamientos están más cerca del mundo profano; en ellos resulta más palpable la ansiedad y el anhelo de personas de carne y hueso. Decidí traducirlos, pues, porque permiten ver dos caras de una misma moneda, y porque también nos dejan vislumbrar las inquietudes de la mujer védica y los modos en que da voz a sus deseos. Ambos cantos se hallan en el Libro VI; son los himnos 8 y 130, respectivamente. Aparecen aquí según el orden en que allí se incluyen y no por consideraciones de extensión o género.

Aunque los poemas del *Atharvaveda* no tienen título, algunos de los primeros orientalistas ofrecieron rúbricas que permitieran identificar los versos según su tema. Así, en este caso tenemos “Hechizo de amor de un hombre” y “Hechizo de amor de una mujer”, como los intituló Ralph Griffith a finales del siglo XIX. Yo me he aventurado a ofrecer otros títulos, para ventilar un poco el cariz lúdico del romance. Titulé el primero “No te vayas”, porque la frase funge como una suerte de estribillo en las tres estrofas del poema y porque ha resonado a lo largo y ancho del tiempo y el espacio. La repetición de esta frase (como sucede en muchos otros poemas o encantamientos del *Atharva*) tiene como finalidad reforzar la intención del oficiante y asegurar que la voluntad expresada en verso se cumpla. Bien pensado, ello no es demasiado diferente de todas las canciones contemporáneas que, precisamente, repiten “No te vayas” (“Please, don’t go”).

Al segundo poema lo titulé “Consúmeme de amor”, aunque en sentido estricto *ella* no le habla directamente a *él*. Sin embargo, creo que este título emula bien la intención y la expresividad de la voz poética. Como en “No te vayas”, aquí también hallamos una frase o estribillo que expresa el deseo intenso que tiene la voz poética por asegurar un objetivo: en este caso, el amor de un hombre. Resulta apropiado que la mujer invoque a las diosas y las *apsaras*, suerte de ninfas védicas renombradas por su belleza y poder de atracción. Invoca también a los *maruts*, divinidades asociadas a las tormentas, y por lo general indomables. Ello se explica porque aquí la mujer no busca que su amado la acaricie como un suave rocío matutino, sino que enloquezca, se atormente, sufra de amor y se desborde tempestuosamente. El tema recuerda al Dante de “áspera lengua”, el que pide a Amor que haga sufrir a su dama las penas que él mismo padece [véase “Italiano”]. Pero hay una diferencia. Mientras que Dante busca que la balanza de amor y desamor se equilibre (y, en ese caso, dar oportuno consuelo a la doncella), en el poema védico la intención es asegurar el amor de un hombre, no para ver así correspondido el amor de una mujer, sino para que ésta logre la devoción de él. Los versos dicen que la mujer desea enloquecer de amor al hombre, no que vaya a corresponder a ese amor; más bien todo lo contrario: “Que, así como me ame él, yo no lo ame nunca”. ¿Prevención, prudencia, venganza? Imposible saberlo.

He realizado la traducción directa del sánscrito védico al español. El sánscrito védico difiere del sánscrito clásico, sobre todo, en algunas cuestiones morfológicas y prosódicas, pero en términos generales son mutuamente inteligibles. Utilicé el texto transliterado y transcrito que ofrece GRETIL (Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages), a partir de la re-censión *śaunaka* del *Atharvaveda*. Consulté además las traducciones al inglés de Ralph Griffith y William D. Whitney, de fines del siglo XIX e inicios del XX. La de Griffith procuraba emular hasta cierto punto el sabor literario, mientras que la de Whitney acusa un tono filológico y erudito. A mí me interesaba lograr versiones que pudieran leerse como poemas autónomos. No como miembros de un corpus escritural, sino como poemas por su propio peso, aunque en interacción lúdica.

Ninguno de estos cantos depende de rima, aunque el estribillo (afianzador del encantamiento) hace las veces de rima involuntaria. Dicha cantinela está destacada gráficamente en mi versión. No recurrí a verso medido, sino que decidí concentrarme en conservar las imágenes y los juegos de palabras.

Vale la pena decir un par de cosas acerca de unas palabras de interés. En “No te vayas” he traducido como “pensamiento” y “mente” la voz *manas*, que posee estos dos significados, pero que a veces también puede entenderse como “corazón”. Interpreto que en este poema se trata más del ámbito mental puesto que el hechizo pretende hacer desfallecer a la amada, hacerle perder la razón, al igual que pasa en “Consúmeme de amor”. La locución “para que me ames” traslada la expresión *māṃ kāmīny aso*, literalmente “que seas deseosa / amorosa de / hacia mí”. *Kāminī* tiene simultáneamente el sentido de estar llena de amor y ser presa del deseo. En “Consúmeme de amor”, el *leitmotiv* es *smara* (y derivados), que traduzco como “amor”, “poción de amor”, “amar”. La voz sánscrita deriva de la raíz *smṛ*, cuya primera acepción es “recordar”. En efecto: uno recuerda constantemente al ser amado. La voz poética de este poema pretende que él piense en ella incesantemente. Ya en el panteón del hinduismo clásico, varios siglos después, *Smara* será, precisamente, uno de los epítetos de *Kāmadeva*, el dios del amor.

## BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Atharva-veda Samhitā*. Traducción y comentario crítico y exegético de William Dwight Whitney. Harvard University Press, 1905.
- Atharvaveda-Samhita*, Saunaka Recension. Basada en la edición *Gli inni dell' Atharvaveda* (Saunaka). Transliteración de Chatia Orlandi, Pisa, 1991; cotejada con la edición de R. Roth y W. D. Whitney. *Atharva Veda Sanhita*. Berlín, 1856. Transcripción de Vladimir Petr y Petr Vavrousek. Edición TITUS de Jost Gippert, 31 de enero de 1997. El texto de los libros 11-20 mejorado por Arlo Griffiths, el 18 de mayo de 2000 y Philipp Kubisch el 13 de marzo de 2007. Revisión de Arlo Griffiths, agosto de 2009. <grettil.sub.uni-goettingen.de/grettil/I\_sanskrit/I\_veda/I\_sam/avs\_\_\_u.htm>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.
- Basham, Arthur. *The Wonder That Was India*. Picador, 2014.
- Basham, Arthur, ed. *A Cultural History of India*. Oxford University Press, 1983.
- Macdonnell, Arthur. *A History of Sanskrit Literature*. D. Appleton and Company, 1929.
- Mylius, Klaus. *Historia de la literatura india antigua*. Traducción de David Pascual Coello. Trotta, 2015.
- The Hymns of the Atharvaveda*. Traducción de Ralph T. H. Griffith. <www.sacred-texts.com/hin/av/index.htm>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.
- The Rig Veda. One Hundred and Eight Hymns*. Selección, traducción y notas de Wendy Doniger O'Flaherty. Penguin, 1981.
- Winternitz, Moriz. *A History of Indian Literature*. Oriental Books, 1977.

#### 4. Persa

~ Zaratustra: ¡Oh, bondadosa Ašī! ~

(Irán, *circa* siglo x a. C.)

Traducción y nota de  
Shekoufeh Mohammadi

¡OH, BONDADOSA AŠĪ!

¡Oh, bondadosa Ašī! Las dignas esposas  
de los hombres a quienes proteges  
yacen en sus bellos lechos de dorados bastidores;  
reposan sobre almohadas de fino ornato,  
engalanadas con ajorcas,  
vistosos pendientes cuadrados y gargantillas refulgentes.  
Despegan los labios con anhelo:  
“¿Cuándo vendrá a nosotras el señor de la casa?  
¿Cuándo gozarán nuestros cuerpos las delicias del amor?”

[...]

Ašī, la honorable, la bondadosa,  
excelsa entre los dioses,  
la que no se aleja del camino recto,  
se puso de pie en su carruaje  
y preguntó:  
“¡Oh, dueño de la voz más dulce  
de entre todas las voces que me llaman!  
¿Quién eres?”

Entonces él respondió:  
 Soy yo, Spītmān Zaratuſtra,  
 el primero en alabar con himnos  
 a Ahūrā Mazdā y a los Amšāspandān.  
 Aquel cuyo nacimiento y crecimiento  
 dieron regocijo a las aguas y las plantas.  
 El que, al nacer, hizo fluir las aguas;  
 el que, al crecer, hizo brotar las plantas.

[...]

Ašī, la honorable, la bondadosa, dijo:  
 “¡Oh, Spītmān! ¡Oh, veraz!  
 ¡Ven a mí y yace en mi carruaje!”.  
 Spītmān Zaratuſtra fue hacia ella  
 y se acostó en su carruaje.  
 Entonces, Ašī lo acarició  
 con su mano izquierda y su derecha;  
 con su mano derecha y su izquierda  
 lo acarició y dijo:  
 “¡Oh, Spītmān!  
 ¡Eres bello, bien formado!  
 ¡Oh, Spītmān, de hermosas piernas y largos brazos!  
 ¡Oh, de cuerpo luminoso y de espíritu eternamente victorioso!  
 Hablaré contigo con la verdad”.

Estos versos son parte del himno avéstico a Ašī, conocido como “Aret Yašt” (*karda* 2, secciones 10, 17, 18, 21, 22). Como otros himnos antiguos del *Avesta*, su composición se atribuye a Zaratuſtra y data del primer milenio a.C. Sin embargo, ha llegado hasta nosotros en persa medio, recopilado en el *Zend Avesta* sasánida del siglo III. El himno (*yašt*) se divide en partes temáticas llamadas *karda* (‘hechos’), cada una de las cuales consta a su vez de varias secciones. Poniendo de manifiesto una característica distintiva de los *yašt*, la

repetición de palabras, sintagmas y fragmentos, este himno crea una estructura que semeja una disposición floral: las *karda* se organizan de forma circular alrededor de un núcleo central, que es la alabanza a Aši. Como pétalos de una flor, cada *karda* parte del eje floral y regresa a él antes de dar paso a la siguiente. Los paralelismos y las repeticiones crean un patrón prosódico que se complementa con un ritmo cuantitativo organizado alrededor de un sistema métrico en que se alternan versos de ocho, diez y doce sílabas. Esta alternancia va de la mano de un ritmo yámbico en que se acentúan las sílabas finales de cada palabra, independientemente de su acentuación original.

En la creación espiritual de Ahūrā Mazdā, los Amšāspandān (también llamados Amesha Spenta) fueron los primeros arquetipos en ser creados. Son seis y se encargan de ordenar los distintos mundos. En el mundo material aparecen como seres corpóreos y se les trata como deidades. La diosa Aši tiene como padre a Ahūrā Mazdā, el creador por excelencia, y como madre a Spandār Maz, la deidad de la tierra. Dotada de la suprema sabiduría, Aši es la manifestación del amor sexual, a diferencia de la diosa Aridvīsvār Ānāhītā, deidad de las aguas, que representa el amor materno. Eternamente doncella, la luminosa Aši es guardiana de los hogares matrimoniales; asegura en ellos la prosperidad y la armonía, así como la fragancia y la belleza de los lechos conyugales.

Aunque los *yašt* del *Aveštā* tienen, sin excepción, un sublime tono amoroso y manifiestan las distintas dimensiones del amor (el amor de Ahūrā Mazdā hacia su creación, el amor hacia las deidades y hacia la naturaleza), el primer fragmento aquí traducido, que describe la espera de la mujer que anhela yacer con su marido, es la única referencia avéstica al amor sexual. Los detalles de los ornamentos del lecho y de las joyas que engalanan a la mujer muestran la importancia de la belleza y el cuidado, no sólo del hogar, sino también del propio cuerpo, cosa que subrayan todos los textos sagrados del mazdeísmo, pues en esta religión el cuerpo es el compañero imprescindible del espíritu, a quien apoya en la realización de sus funciones. El cuerpo es merecedor de cuidados y deleites y, si no está contento, el espíritu tampoco lo estará. Así, el placer sexual es necesario para una vida sana apegada a las enseñanzas de Zaratustra, aunque sólo se permite entre sexos opuestos y una vez que se haya contraído matrimonio, pues el mazdeísmo abomina la homosexualidad y el sexo extramarital.

Los versos que contienen la conversación de Ašī y Zaratustra también son excepcionales, pues trazan un único momento de contacto corporal entre la deidad y el profeta. Si en un primer momento la dulce voz de Zaratustra hace que Ašī se detenga un instante e indague quién es el dueño de las palabras que parecen acariciarla, lo que termina por encantar y conquistar a la diosa es el vínculo que el profeta tiene con la vida. Zaratustra se presenta como el primer adorador de Mazdā y las deidades mayores, pero también como un ser rebosante de fertilidad: su nacimiento hace fluir las aguas vitales y su crecimiento alienta el surgimiento de la vida vegetal. Si en la mitología irania el aspecto femenino está asociado simbólicamente con el agua y la leche, el aspecto masculino se vincula con el agua y el semen. De este modo, al presentarse como alguien que hace fluir el agua, Zaratustra destaca su fertilidad masculina.

La invitación de Ašī extiende esta insinuación mítica. El acercamiento del profeta a la deidad, las caricias que éste recibe y la delicadeza y el cariño con los que ella describe el cuerpo de Zaratustra son, sin duda, metáforas de una unión amorosa de cuerpos que no encuentra cabida en la ética mazdeísta del siglo III y que ha de mudarse al ámbito de lo implícito. De ahí también que la expresión “de espíritu eternamente victorioso” ayude a atenuar el verso en pos de un equilibrio que no ignora al alma luminosa como depósito de la fe religiosa. Sin embargo, la última estrofa evoca los secretos susurros de la intimidad amorosa que revelan verdades jamás pronunciadas.

La traducción que aquí presento se basa en la edición crítica más reciente y rigurosa del *Avesta* en persa. Con el fin de centrarla alrededor del tema del amor, excluí los versos que tocan temas de naturaleza ético-religiosa. Nótese un interesante juego implícito: el poema se inicia con las esposas que, apartadas de sus maridos, yacen expectantes en sus lechos; más adelante, la diosa invita a Zaratustra a acostarse junto a ella en su carroza. Como en la primera escena, el verbo *reposar* hubiera funcionado bien aquí, pero preferí aprovechar la carga semántica de *yacer* y *acostarse*. Aunque el original alterna versos pares de distinta medida, mi traducción se acoge al verso libre. Con todo, intenté darle al poema una voz eufónica, para transmitir siquiera un poco de la sonoridad del persa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Avešta. Los más antiguos himnos iránicos.* Traducción y notas de Yalil Dustjah. Morvarid, 2013.
- Dadaguí, Farnbagh, comp. *Bundahišn.* Traducción y edición de Mehrdad Bahar. Tús, 2012.
- Friedrich, Johannes. “Metrische Form der altpersischen Keilschrifttexte”. *Orientalistische Literaturzeitung*, vol. 31, núm. 4, 1928, pp. 238-245.
- Purdavud, Ebrahim. *Adabiyat-e mazdisna: Yasht-ha*, vol. 1. Anjomane Zartoshtiane Irani, The Iran League, 1913.
- The Zend Avešta.* Traducción de James Darmesteter. Clarendon Press, 1895.



5. Chino arcaico  
~ Anónimo: Águilas pescadoras ~  
(China, siglos VII – VI a. C.)  
Traducción y nota de  
Radina Dimitrova

ÁGUILAS PESCADORAS

*Guan-guan*, águilas pescadoras  
en una isla en medio del río.  
Recatada y serena, la gentil doncella  
es buena pareja para el caballero.

Largos y cortos, los berros de agua;  
por izquierda y derecha los eligen.  
Recatada y serena, la gentil doncella;  
despierto y dormido, él la busca.

La busca y no la encuentra;  
dormido y despierto, piensa en ella.  
La anhela, oh, cuánto la anhela;  
da vueltas sin parar, de un lado a otro.

Largos y cortos, los berros de agua;  
por izquierda y derecha los recogen.  
Recatada y serena, la gentil doncella;  
con arpas y cítaras se amista con ella.

Largos y cortos, los berros de agua;  
por izquierda y derecha los arrancan.  
Recatada y serena, la gentil doncella;  
con campanas y tambores, se congracia con ella.

Éste es uno de los poemas más antiguos y emblemáticos en la historia de la poesía china; forma parte del conjunto imprescindible de obras poéticas que, incluso hoy en día, muchos chinos saben de memoria —al menos, la estrofa inicial— y pueden recitarlas, aunque no siempre traducirlas o explicar cada uno de sus versos. Textos rítmicos como “Águilas pescadoras” eran concebidos para cantarse y recitarse con solemnidad durante los antiguos rituales de la dinastía Zhou (1046-256 a.C.). La sencilla y repetitiva expresión poética que los caracteriza, al igual que la abundancia de onomatopeyas, interjecciones y reduplicaciones, evocan una celebración folclórica de tiempos inmemoriales que se desarrolla en un escenario tanto ceremonial como bucólico.

Un ambiente así —de resonancia casi litúrgica entre el hombre y su entorno natural— impregna el cuerpo de este poema. Según las distintas ediciones, “Águilas pescadoras” está conformado por cinco estrofas de cuatro versos, o por tres estrofas, donde la primera es de cuatro versos, mientras que la segunda y la tercera son de ocho. En cada una se conjugan dos ámbitos: por un lado, el de la flora y la fauna acuáticas, en el que las imágenes centrales son las águilas pescadoras, símbolo de unión y fidelidad conyugal, y donde los berros representan la alimentación primigenia y la labor de recolección de la antigua humanidad; por el otro, el ámbito de los seres humanos, en el que la mujer se muestra como efigie —atemporal y silente— del recato y la virtud, mientras que la figura del hombre conjuga la ansiedad amorosa y la realización social mediante el matrimonio. Con su omnipresencia en el poema, los berros de agua conforman el telón de fondo: la sociedad humana y su milenarismo esfuerzo por sustentarse y garantizar su continuidad, ante el cual la doncella reafirma el poder de la virtud femenina y alude a un arcaico pasado matriarcal. Todo se sublima en el cortejo ceremonioso en que la música producida por instrumentos sofisticados —como cítaras, campanas y tambores— evoca la antigua ritualidad que reglamentaba las relaciones entre los hombres y los Estados.

El propio Confucio hablaba en términos laudatorios del espíritu de júbilo y pureza que marca el poema. Según se registra en las *Analectas*, el Maestro dijo que “‘Águilas pescadoras’ es alegre sin llegar a la lujuria y melancólico sin caer en el abatimiento”. El texto del poema se ha preservado en chino preclásico, con la métrica rigurosa del verso de cuatro sílabas / caracteres que representa el ideal de composición rítmica en la cultura china. Algunos de estos versos se encuentran entre los más citados, y de ellos derivan algunas frases hechas, de las compuestas por cuatro caracteres (los llamados “tetrasílabos clásicos” o *chengyu*) que, a pesar de su antiguo origen, siguen gozando hoy de un amplio uso. Por ejemplo, *yaotiao shunü* (‘doncella recatada y virtuosa’), *qiu zhi bu de* (‘anhelar sin conseguir’), *wu-mei qiu zhi* (‘buscar día y noche’), o también *zhanzhuan fance* (‘dar vueltas y vueltas en la cama’; es decir, retorcerse ansiosamente, sin poder conciliar el sueño).

“Águilas pescadoras” es el primerísimo —aunque no el más antiguo— de los trescientos cinco cantos reunidos en el *Clásico de la poesía* (*Shijing*, conocido también como *Libro de los cantos*), una colección de poemas fechados, en términos generales, entre 1000 y 600 a.C. Se trata de la primera colección poética dentro del continuo literario chino; es decir, dentro de la tradición escrita más larga en la historia de la humanidad. Por los temas que abarca, el *Clásico de la poesía* podría definirse como un compendio en verso y rima de las narrativas mitológicas, folclóricas e históricas de los diversos Estados y regiones que convivieron en constante guerra durante la dinastía Zhou, varios siglos antes de la primera unificación de la antigua China bajo el imperio Qin (221-206 a.C.). Siendo uno de los *Cinco clásicos* (*Wu Jing*), el *Libro de los cantos* formaba parte medular de la erudición que exigía obligatoriamente el canon confuciano; cualquier hombre de buena familia que aspirara a ocupar un cargo en la burocracia debía saber de memoria y ser capaz de citar fragmentos de aquellos libros en sus ensayos o en sus intercambios con otros eruditos. El historiador Sima Qian, autor de la monumental crónica *Shiji*, atribuyó la labor de compilación del *Libro de los cantos* a Confucio, quien presuntamente habría seleccionado los trescientos poemas de entre tres mil. En las *Analectas* abundan referencias elogiosas a dicho clásico, entre ellas la afirmación de que quienes no lo han estudiado serán incapaces de expresarse. Así queda consolidada de manera definitiva la posición dominante del *Libro de los cantos* entre los textos fundacionales de la civilización china.

El *Clásico de la poesía* está dividido en cuatro partes: *Aires de las regiones*, *Grandes odas*, *Pequeñas odas* e *Himnos*. El poema “Águilas pescadoras” encabeza “Zhou nan” (‘al sur de Zhou’), la primera de las quince secciones de *Aires de las regiones* (*Guo feng*), donde se presentan diferentes reinos situados a lo largo de la corriente baja del Río Amarillo. Se supone que los cantos contenidos allí se recopilieron con el objeto de brindar testimonio de los sentimientos de la gente común hacia el gobierno. La versión que conocemos en la actualidad es la del llamado “Comentario de Mao al *Clásico de la poesía*”, obra del funcionario menor Mao Heng, que vivió entre los siglos III y II a. C. y fue uno de los primeros comentaristas del texto. Su versión anotada —la única que se ha preservado hasta hoy— es probablemente unos siglos posterior a la época de la compilación original. Aunque en ciertos cantos hay mención de personajes y sucesos históricos, a ninguno se le puede atribuir una autoría concreta, ya que el material proviene, en buena medida, de la tradición ancestral. Tal es el caso de “Águilas pescadoras”, que en muchos aspectos recuerda una canción folclórica; la rigurosa forma cuatrísilaba de los versos es el acabado uniformador que los eruditos confucianos les daban a los textos. Es, por decirlo de otra forma, la herradura que las normas de lo escrito impusieron al ímpetu folclórico para reglamentarlo e incorporarlo en la fórmula de la identidad china.

Tradicionalmente, “Águilas pescadoras” ha tenido interpretaciones diametralmente opuestas. En un extremo se halla la lectura que identifica en el poema una voz crítica y moralizadora, leyéndolo como una sátira contra la obsesión erótica y la impudicia; pero en el otro extremo hallamos una lectura que prefiere escuchar en los versos un elogio a la espontánea atracción entre ambos sexos y al decoro tanto en las relaciones amorosas como en el comportamiento social. La intensa tentación que experimenta el noble joven desemboca, no en una desenfundada búsqueda de satisfacción carnal, sino en un acercamiento cauteloso y pausado hacia el objeto de su deseo. Él aspira a obtener primero la amistad y la buena disposición de la doncella; para ello, expresa su pasión, no con palabras, sino mediante la polifonía de voces creada por los instrumentos musicales. El habla humana a menudo falla en expresar cabalmente la sinceridad y la pureza de las emociones; no hay mejor conducto para ellas que la música que brota del corazón y, sin distorsión o demora, trasmite el mensaje junto con su genuina intención. La

escena aparentemente estática del cortejo vibra con el dinamismo de la pasión contenida y las solemnes melodías. “Águilas pescadoras” termina antes del atisbo de la intimidad. Por eso Confucio y los otros eruditos de la antigüedad consideran este poema un excelente ejemplo de la edificación moral y lo consagran como una obra del amor más prístino.

A continuación ofrezco una versión rimada del poema, la cual no reproduce la métrica y la rima del original, algo imposible de lograr en la traducción de poesía china clásica a otros idiomas; sin embargo, es un intento sincero de hilvanar las frases y las imágenes mediante un aliento rítmico:

### ÁGUILAS PESCADORAS

Suave canto de águilas pescadoras  
 desde la isla en medio del río se oye.  
 La doncella virtuosa, tierna y serena,  
 es buena pareja para el noble joven.

Berros de agua crecen largos y cortos,  
 flotando a ambos lados de la barca.  
 La doncella virtuosa, tierna y serena;  
 noche y día, él habrá de buscarla.

Quiere encontrarla y nunca la alcanza;  
 despierto y dormido, sólo en ella piensa.  
 Cuánto anhelo, oh, cuánta añoranza;  
 insomne en la cama, da vuelta tras vuelta.

Berros de agua crecen largos y cortos;  
 los recogen a ambos lados de la barca.  
 La doncella virtuosa, tierna y serena;  
 por su amor, resuenan cítaras y arpas.

Berros de agua crecen largos y cortos;  
 los arrancan a ambos lados de la barca.  
 La doncella virtuosa, tierna y serena;  
 por su gracia, tocan tambores, campanas.

## BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Chang, Kang-I Sun, y Stephen Owen. *The Cambridge History of Chinese Literature*. Vol. I. *To 1375*. Cambridge University Press, 2010.
- Confucio y Mencio. *Los cuatro libros*. Prólogo, traducción y notas de Joaquín Pérez Arroyo. Alfaguara, 1995.
- García-Noblejas, Gabriel, ed. y trad. *Libro de los cantos*. Alianza, 2013.
- Lévy, André. *Chinese Literature, Ancient and Classical*. Traducción de William H. Nienhauser, Jr. Indiana University Press, 2000.
- Mair, Víctor H., ed. *The Shorter Columbia Anthology of Traditional Chinese Literature*. Columbia University Press, 2000.
- Nienhauser, William H., Jr. *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. Vol. 1. Indiana University Press, 1986.
- Owen, Stephen, ed. y trad. *An Anthology of Chinese Literature. Beginnings to 1911*. W. W. Norton & Company, 1996.
- Waley, Arthur. *The Book of Songs: The Ancient Chinese Classic of Poetry*. Grove Press, 1996.

## 6. Griego antiguo

~ a. Homero: Himno a Afrodita (fragmento) ~

(Grecia, siglos VII – VI a. C.)

Traducción y nota de

Natalia Moreleón

### LOS AMORES DE AFRODITA Y ANQUISES

Y en el alma de Afrodita encendió luego Zeus  
el dulce deseo de unirse a un varón mortal,  
para que, al no privarse ya de un lecho humano,  
pudiera la Risueña jaçtarse ante los hombres  
de haber unido a dioses con mujeres mortales  
que habían dado hijos mortales a los dioses  
y que igual unió a diosas con los mortales hombres.  
Así, infundió en su alma una dulce pasión por Anquises,  
que en su apariencia era semejante a los dioses,  
y que en el Ida de altos montes, pródigo en manantiales,  
se hallaba apacentando sus bueyes.  
En cuanto lo vio la risueña Afrodita, enamoróse de él  
y un ardiente deseo se adueñó de su ser.  
Y habiendo llegado a Chipre se internó en su templo  
de Pafos, colmado de fragancias de incienso,  
en donde se encontraba su perfumado altar.  
Entró, cerrando tras de sí las puertas flamantes,  
y las Gracias la bañaron y ungieron con óleos celestes,  
tal como corresponde a los dioses eternos;  
aceites divinos, hechos de aromas en su honor.  
Cuando atavió su cuerpo con un peplo exquisito

y con adornos de oro, la risueña Afrodita se dirigió hacia Troya, dejando atrás la perfumada Chipre, abriéndose en lo alto ágil paso en las nubes.

Y llegó al monte Ida, pródigo en manantiales, morada de fieras salvajes, y cruzando los montes se encaminó directa hacia el aprisco.

A su paso la acariciaban lobos grises y leones salvajes, así como ágiles osos y leopardos ávidos de atrapar cervatillos.

Y, al verlos, se alegró en su corazón y, contagiadas por el deseo que sentía en su pecho, en pares las fieras se aparearon en collados oscuros.

Y habiendo llegado a las bien construidas cabañas, encontró en el aprisco, distante de los otros, al héroe Anquises de belleza divina.

Los pastores llevaban sus bueyes hacia los verdes pastos, y, apartado de ellos, él se quedó detrás en el redil e iba de un lado a otro tañendo vigoroso la lira.

Y Afrodita, hija de Zeus, semejante en garbo y figura a una doncella virgen, se detuvo con suavidad ante él, para que al verla no sintiera temor.

Cuando Anquises la vio, se puso a observarla, admirando su porte y figura, y su ropaje espléndido, pues el peplo que vestía brillaba más radiante que la aurora; llevaba pulseras de eslabones fulgurantes, y los collares que rodeaban su delicado cuello, de oro bellamente cincelado, refulgían como la luna sobre su suave pecho; gran maravilla era verla.

Se apoderó de Anquises el amor y le dijo:

“¡Salve, Señora! que llegas a estos lares, quienquiera que tú seas entre las diosas veneradas, seas Ártemis o Leto, o Afrodita la dorada, o Temis de buen linaje, o Atenea de ojos refulgentes; o si has venido aquí, según parece,

siendo alguna de las Gracias, que a todos los dioses acompañan  
y se proclaman inmortales; o alguna de las ninfas  
que habitan en los hermosos bosques,  
o de aquellas que frecuentan estos bellos lugares,  
en las fuentes de los ríos y en las verdes praderas.  
Un altar te voy a construir sobre una colina,  
en mirador ideal, donde te ofreceré hermosos sacrificios  
durante todo el año. Y en tu benevolencia,  
haz que entre los troyanos me distinga  
y tenga después vigorosos descendientes;  
haz que viva, además, muchos años feliz entre los hombres  
y vea la luz del sol hasta el umbral de mi vejez”.  
Enseguida le respondió Afrodita, hija de Zeus:  
“Anquises, el más glorioso entre los hombres  
que han nacido en la tierra,  
te aseguro que no soy ninguna diosa,  
¿por qué me comparas con las inmortales?  
Soy mortal, en verdad, y me parió una madre que es mujer.  
Mi padre es el renombrado Otreas,  
por si has oído acaso hablar de él,  
rey de Frigia, la bien amurallada.  
Conozco vuestra lengua tan bien como la nuestra,  
pues me crió una nodriza troyana en el palacio,  
y me tuvo a su cuidado desde niña,  
cuando me recogió de los brazos de mi amada madre.  
Por eso te aseguro que bien conozco vuestra lengua.  
Pero ahora el Argicida con su vara dorada me raptó  
del séquito de Ártemis clamorosa, la de saetas de oro.  
Danzábamos muchas jóvenes y doncellas casaderas,  
dignas de aportar dotes de numerosos bueyes.  
Nos rodeaba en círculo una gran multitud.  
De allí me raptó el Argicida con su vara dorada y me condujo  
sobre grandes campos cultivados por los hombres,

y sobre inmensas tierras sin dueño ni cultivo,  
mismas que frecuentan las fieras en cañadas sombrías.  
No creí que habría yo de pisar la tierra pródiga;  
él repetía sin fin que iba a considerarme  
esposa legítima en el lecho de Anquises  
y que le daría insigne descendencia.  
Y, habiéndome revelado esto, el poderoso Argicida  
se retiró con su estirpe de los inmortales.  
Pero yo vine a ti por gran necesidad.  
Te suplico en nombre de Zeus y de tus nobles padres  
—pues personas modestas no procrearían hijos como tú—  
que una vez que me lleves contigo,  
doncella e inexperta en el amor como soy,  
me presentes a tu padre y a tu madre sensata,  
así como a tus hermanos, también de noble cuna.  
No seré para ellos nuera indigna, sino honorable.  
Envía pues de inmediato un mensajero a los frigios,  
con ágiles corceles, para que dé aviso a mi padre  
y a mi madre, que estará muy afligida.  
Y te aseguro que ellos no sólo oro te enviarán  
sino abundantes ropajes tejidos en telar  
y tú aceptarás una dote generosa y magnífica.  
Y, cuando hayas efectuado esto, prepara la ansiada boda,  
grata a los hombres y a los dioses inmortales”.

Habiendo hablado así, la diosa le infundió  
un sublime deseo en su corazón  
y el amor se apoderó de Anquises, que dijo estas palabras:  
“Si acaso eres mortal y es mujer la madre que te dio a luz,  
y tu padre es Otreas, célebre por su nombre, como dices,  
y si aquí has llegado por Hermes, mensajero inmortal,  
te llamarás por siempre mi esposa y nadie,  
ni dioses ni mortales, de hoy en adelante,

me impedirá unirme a ti en amor, ahora mismo, aunque el propio Apolo, el flechador certero, lanzara de su arco de plata saetas lacerantes, yo quisiera, mujer semejante a las diosas, después de compartir tu lecho, llegar hasta las moradas de Hades”.  
Habiendo dicho esto, la tomó de la mano y la risueña Afrodita, volviendo a un lado el rostro, bajó la mirada, y se deslizó en el lecho ya arreglado con finura para el héroe Anquises con suaves cobertores y, sobre ellos, pieles de osos y de leones de potentes rugidos, que él mismo sacrificara en las altas montañas. Y una vez que subieron al bien preparado lecho, primero la despojó de sus lucientes joyas, broches, brazaletes torzales, pendientes y collares, y luego soltó su ceñidor, desnudándola de sus ropajes majestuosos, que dejó en un sillón de plata, y por voluntad de los dioses y el destino se unió con pasión a la diosa inmortal, sin saber plenamente lo que hacía.

Cuando los pastores llevaban al establo de regreso a ovejas y bueyes robustos, desde los verdes campos, Afrodita tendió sobre Anquises un sueño dulce y profundo, mientras ella se vestía sus hermosos atuendos. Y, una vez engalanado su excelso cuerpo, la más sublime de las diosas se puso de pie, y su cabeza rozaba el bien construido techo y en sus mejillas resplandecía la belleza inmortal, como corresponde a Citérea coronada de belleza. Interrumpió el sueño de él y le habló de esta manera: “Despierta, dardánida ¿por qué duermes ahora

tan profundamente? Y dime si te parezco semejante a la que antes viste con tus ojos”.

Así le habló y él, despertando del sueño, al instante la oyó, pero, al mirar el cuello y los hermosos ojos de Afrodita, con temor bajó la vista, mirando hacia otro lado.

Y presto volvió a cubrir su bello rostro con una manta, y suplicante le dijo estas aladas palabras:

“En cuanto te vi por vez primera ante mis ojos, me di cuenta de que eras una diosa, pero tú no me hablaste con verdad.

En nombre de Zeus portador de la égida, te suplico que no permitas que viva entre los hombres siendo estéril. Compadécete de mí, porque no lleva una vida vigorosa el hombre que yace con diosas inmortales”.

Y así le respondió Afrodita, hija de Zeus:

“Anquises, el más glorioso de los hombres, muestra tu valor, y que nada aflija tanto tu corazón.

No hay temor de que sufras ningún mal que provenga de mí, ni tampoco de los otros dioses venerables, porque en verdad te aprecian todos.

Tendrás un hijo amado, que reinará entre los troyanos y cuya descendencia se multiplicará sin cesar.

Su nombre será Eneas, por el inmenso dolor que me produce haber compartido el lecho de un mortal.

[...]

Cuando alcance la muy ansiada juventud, las diosas acompañarán a tu hijo hasta aquí y van a presentártelo.

Y, en cuanto a mí, al quinto año volveré trayendo conmigo a nuestro hijo.

Y apenas veas por vez primera a tu vástago,

estarás feliz mirándolo, pues semejante a un dios será.  
 De inmediato has de llevarlo a Ilión, de vientos favorables.  
 Y si alguno de los mortales te preguntara  
 quién es la madre que te dio ese hijo,  
 recuerda responder esto que te prevengo:  
 ‘Dicen que descende de una ninfa de rosado rostro,  
 de las que habitan en esta boscosa montaña’.  
 Pues si llegaras a revelarlo, jactándote con imprudencia  
 de haberte unido en amor a la bien coronada Citérea,  
 Zeus enfurecido te lanzará su rayo ardiente.  
 Quedas ya advertido. Sin embargo, tú,  
 una vez que lo pienses bien, habrás de contenerte.  
 No reveles mi nombre y teme la furia de los dioses”.

Una vez dicho esto, se alejó hacia el cielo asediado por los vientos.  
 ¡Salve diosa!, reina de la bien construida Chipre,  
 ya que contigo empecé, otro himno habré de componer.

El “Himno a Afrodita” que presentamos aquí forma parte de los *Himnos homéricos*, una serie de cantos dedicados a los dioses griegos que, en su mayoría, fueron compuestos entre los siglos VII y VI a. C. El que nos ocupa lleva en la colección el número V y contiene 293 versos. De ellos, decidí suprimir aquellos que contenían diversas digresiones que se alejaban de nuestro tema principal: el encuentro amoroso entre la diosa Afrodita y el héroe troyano Anquises.

En la colección de los *Himnos homéricos* hay otros dos dedicados también a Afrodita, el VI y el X, de menor extensión. El VI cuenta con 20 versos, donde se describe el embellecimiento de la diosa —asunto al que voy a referirme después— y su ingreso en el mundo de los inmortales. El X es muy breve, consta sólo de siete versos, pero suficientes para justificar el origen chipriota de la diosa y hacer mención de su imborrable sonrisa. El uso reiterativo del epíteto que acompaña a la diosa —rasgo característico de las epopeyas homéricas: φιλομειδής, *philommeidís*, que significa ‘risueña’ o ‘sonriente’— no deja de traer a la memoria la sonrisa de las *kores* y de todas

las estatuas arcaicas de los siglos VII y VI a.C., que tal vez reflejaba un optimismo ante la vida.

Desde la Antigüedad, y hasta hace relativamente poco, se consideraba que estos himnos eran composiciones homéricas, tanto por la versificación (hexámetros dactílicos) como por su estilo y estructura, muy similares a los de la *Iliada* y la *Odisea*. Actualmente se ha descubierto que son incluso posteriores a Hesíodo y se ha supuesto que acaso fueron creaciones de poetas anónimos, aedos o rapsodas, que tal vez participaban en certámenes relativos a celebraciones que honraban a los dioses.

En el Himno V, Zeus infunde en la diosa Afrodita una “dulce pasión” por el mortal Anquises. Pero, antes de encontrarse con él, la diosa se dirige a su templo de Pafos, en Chipre, y se puede observar la detallada descripción de su arreglo: las Gracias se esmeran en peinarla, ungirla con aceites divinos y vestirla con espléndidos ropajes y joyas deslumbrantes, colocándole al final bajo el pecho su ceñidor bordado, que encierra todos los poderes del amor y del deseo. De manera muy semejante, en el Himno VI se narra el acicalamiento de la diosa que, en este caso, llevan a cabo las Horas.

Otra escena similar de los efectos de este embellecimiento aparece en la *Iliada*, cuando Hera, en su afán de favorecer la causa de los aqueos, y para distraer la atención de Zeus, su esposo, que se inclina por los troyanos, se engalana, se perfuma y le pide prestado a Afrodita su ceñidor mágico, que tiene tal poder que el dios, al verla llegar a la cumbre del monte Ida, sucumbe ante su atractivo, perdiendo en ese momento todo interés por Troya y por su guerra. Y así Hera logra su objetivo.

La intensidad de la fuerza erótica de la diosa se puede apreciar en el impacto que deja su paso por las praderas rumbo al monte Ida, donde se contagian de su pasión los animales, que buscan instintivamente aparearse.

Anquises queda totalmente deslumbrado por la aparición de Afrodita, que tiene que asegurarle que no es una diosa, sino una simple mortal, y lo persuade con una historia ficticia. Él se deja convencer y, aceptando sus argumentos, la invita a entrar en su habitación, donde todo está preparado para el encuentro amoroso. Este ocurre en una cabaña, precisamente en la cima del monte Ida, donde también tiene lugar aquel encuentro, ya mencionado, entre Zeus y Hera.

Al despertar, Anquises descubre que ella le mintió y que es en verdad la diosa Afrodita. Entonces, desde su naturaleza mortal, siente un temor bien fundado: quedar impotente por la osadía de haber tenido relaciones sexuales con una diosa. Y esto lo obliga a actuar con prudencia y timidez. Es conmovedora la súplica que el héroe le dirige. Ese temor de la impotencia venía también de la idea de que, después de haber yacido con una diosa, un pobre mortal jamás volvería a sentir atracción por ninguna mujer.

Para tranquilizarlo, Afrodita le anuncia que tendrá un hijo suyo, que será un hermoso y valiente guerrero, y que de él provendrá una estirpe distinguida que le dará gloria a Troya. Pero que no deberá jamás revelar sus amores, para evitar la cólera de Zeus, que es un vengador terrible.

Si bien este himno constituye un hermoso relato de amor, en alguna medida enaltece también, como han comentado algunas fuentes, a la figura del héroe Eneas, fruto de este encuentro entre Afrodita y Anquises.

A la caída de Troya, Eneas llevará a Anquises, ya anciano, sobre sus hombros, huyendo de la destrucción; Anquises morirá en Drápano, en Sicilia, y Eneas lo reencontrará, según Virgilio, en los Campos Elíseos. Como sabemos, Virgilio toma a Eneas como protagonista de su gran poema, la *Eneida*, donde contará, a su vez, otra historia de amor, la de Eneas y la reina Dido de Cartago. Y llevará después al héroe Eneas hasta Roma, donde su linaje tendrá gran relevancia muchos siglos después de que el poema homérico hubiera sido escrito.

Para esta versión del poema he usado la edición griega de N. Ελεοπούλου, Κ. Ελεοπούλου, *Ομηρικὰ Ἐπη*, Οργανισμός εκδόσεων διδακτικών βιβλίων, 1976.

~ b. Safo: Me parece semejante a un dios ~  
(Lesbos, Grecia, *circa* 650/610 – 580 a.C.)  
Traducción y comentario de  
Fabio Morábito

ME PARECE SEMEJANTE A UN DIOS

Me parece semejante a un dios  
ese varón sentado junto a ti  
que te oye hablar  
y mira cómo te sonríes,  
a mí que con sólo verte me salta  
el corazón  
y hablar me es imposible,  
la lengua se me enrosca,  
un fuego me recorre la piel,  
se me nubla la vista,  
las orejas me zumban  
y sudo y tiemblo y así  
me veo a mí misma:  
pálida como sólo la hierba palidece  
y no lejos de morirme.

Este poema, uno de los más célebres de Safo y de toda la poesía griega arcaica, es un acabado muestrario de la agitación amorosa, en la que todos los sentidos y las partes del cuerpo entran en un estado de convulsión causado por la contemplación de la persona amada: un motivo literario que tendrá larga fortuna en la poesía occidental. Contrasta con el estremecimiento de la poeta la imperturbabilidad del varón que, más parecido a un dios que a

un ser humano, puede escuchar a esa misma persona y mirarla reírse sin mostrar la menor inquietud. Se crea así un triángulo formado por la persona deseada, la persona que desea y un tercer elemento cuya actitud indiferente atiza aún más la pasión del sujeto deseante.

Lo primero que uno se pregunta, de manera espontánea, es si el sujeto intruso o indiferente es sentido por la poeta como un rival amoroso o más bien como una presencia neutral cuya función es mostrarle a ella la “locura” de su condición, locura que la hace considerar inconcebible que alguien que esté junto a la persona que ama, no sienta por ésta la agitación irrefrenable que a ella la devora. Sólo alguien parecido a un dios, concluye, puede resistir esa cercanía sin alterarse profundamente. Ahora bien, decir “semejante a un dios” equivale a decir alguien sano, libre de esa pasión erótica que se experimenta como una enfermedad. Así, la cuestión de la rivalidad amorosa pasa a segundo término. Poco importa si el varón que departe con la bella muchacha siente alguna atracción hacia ella y si esa atracción es correspondida, porque lo que perturba a la poeta no son los celos, sino la evidencia de que es posible interactuar con la persona amada sin experimentar la convulsión interior que ella padece. No son celos lo que siente, sino envidia por esa ecuanimidad de ánimo que ella quisiera tener, porque sabe, aunque no lo dice, que le daría un arma para conseguir que la muchacha que ama a su vez la ame a ella. Por eso, la atención de la poeta se concentra sobre todo en ese sujeto imperturbable, parecido a un dios, más que en la propia muchacha. ¿Cómo lo hace?, parece preguntarse. ¿Está fingiendo, o su indiferencia es genuina? ¿Podría yo hacer lo mismo? ¿Qué me pasa, que tiemblo de pies a cabeza, cuando él la escucha con la mayor tranquilidad?

Hay un acento melodramático y operístico en el poema, lo que explica tal vez su fortuna posterior como tópico literario. La situación, en efecto, está a un paso del ridículo. El sujeto deseante ha entrado en plena conmoción, mientras los otros dos discurren apaciblemente sobre cualquier cosa. Así, en un verdadero abandono masoquista, lo que sigue es la descripción morbosa de los signos de la propia “locura”: la palidez, el balbuceo, la taquicardia, el temblor. Pero ese masoquismo revela una secreta vanidad. La locura amorosa, que vuelve al amante esclavo del sujeto que ama, también lo eleva por encima de los demás mortales. La propia vulnerabilidad se reivindica como una condición humana superior, del mismo modo como lo era para los griegos la epilepsia, el llamado mal sagrado. De otro modo no se explicaría la minucia con la que la poeta

despliega su trastorno físico, hasta convertir el poema en un ejercicio narcisista que opaca tanto a la muchacha amada como al varón entrometido. Si lo hace es porque se siente transportada a una dimensión casi divina: ya no es dueña de sí misma, no se pertenece y ha perdido contacto con su cuerpo. En el poema hay un pequeño indicio de esto. Frente al ser imperturbable que está cómodamente sentado mientras platica con la bella muchacha, a la poeta, aunque nada lo indique de manera explícita, sólo la podemos imaginar de pie, temblando de pies a cabeza y frágil como la hierba cuya palidez se parece a la suya.

Mi traducción del poema está basada en la traducción filológica que hizo del mismo el Dr. Bernardo Berruecos, especialista en griego del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, con quien estoy trabajando en una antología titulada *Sesenta poemas griegos*, en la cual presentaremos dos versiones de cada poema: una filológica, hecha por él, y otra más “lírica”, hecha por mí y basada en la suya. Me gusta pensar esa colaboración como una simbiosis en donde un sujeto parásito (yo, que no sé una palabra de griego) “se pega” al sujeto “huésped” (él, especialista en esa lengua) y a cambio de lo que recibe (la comprensión del poema) otorga una versión más fluida del mismo.

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Berruecos Frank, B., *Poesía arcaica griega (siglos VII – V a. C.). Poesía parenética. Calino, Tirteo, Arquíloco, Mimnermo, Alceo, Solón, Simónides*. Tomo I, revisado por J. Pòrtulas y O. Álvarez Salas, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2018.
- Ferraté, J., *Líricos griegos arcaicos. Antología*, Seix Barral, 1968.
- García Gual, C., *Antología de la poesía lírica griega: siglos VII – IV a. C.*, Alianza Editorial, 2013.
- Gentili, B., *Poesía e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo* [edición actualizada] Feltrinelli, 2006.
- Neri, C., y F. Cinti, eds. *Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*. Rusconi libri, 2017.
- Perrota, G., *Lirici greci*, a cura di Umberto Albini, Felice Le Monnier, 1972.
- Quasimodo, Salvatore, *Lirici greci*. Mondadori, 1994.
- Ramírez Torres, R., *Bucólicos y líricos griegos*. Editorial Jus, 1970.
- Suárez de la Torre, E., *Antología de la lírica griega arcaica*. Cátedra, 2002.

## 7. Pali

~ Pañcasikha: La canción de Pañcasikha ~

(India, siglos VI – I a.C.)

Traducción y nota de

Roberto E. García

LA CANCIÓN DE PAÑCASIKHA,  
O LOS VERSOS SOBRE EL BUDDHA, EL DHAMMA,  
LOS ÁRAHANTS Y EL DESEO AMOROSO

Ante Tímbaru, tu padre,  
tu progenitor, me inclino,  
oh Bhaddā Suriyavāccasā,  
bella causa de mi dicha.

Me eres querida, radiante,  
como la brisa al sudoso,  
como bebida al sediento,  
igual que el dhamma a los árahants,

Bhaddā, sosiégame al fin,  
como el remedio al enfermo,  
como alimento al hambriento,  
como la lluvia al incendio.

A tu pecho y vientre iría  
cual agostado elefante  
que se hundiera en un estanque  
lleno de polen de lotos.

Trastornado por tus muslos  
no conozco ya medida,  
como un elefante suelto  
que se sabe emancipado.

Me siento ya a ti enganchado,  
mi mente entera ha mudado;  
no puedo echar marcha atrás,  
cual pez que mordió el anzuelo.

Oh Bhaddā de bellos muslos  
y tiernos ojos, ¡abrázame!  
Oh preciosura, ¡envuélveme!  
Tal es mi constante anhelo.

Escaso era mi deseo  
por ésta de hermosos rizos.  
Mas luego se incrementó,  
cual dádivas para árahants.

Bella de perfecto cuerpo,  
el mérito he cultivado  
en esos llamados árahants;  
¡que me dé frutos contigo!

Bella de perfecto cuerpo,  
el mérito he cultivado  
en el círculo del mundo;  
¡que me dé frutos contigo!

Te anhelo, Suriyaváccasā,  
tal como aquel sakya —sabio—,

atento, quien meditando  
busca el inmortal estado.

Hermosa, yo gozaría  
fundiéndome contigo,  
igual que el sabio al lograr  
el gran despertar completo.

Si Sakka, amo de los dioses,  
quisiera otorgarme un don,  
Bhaddā, a ti te elegiría;  
así de firme es mi anhelo.

Como a un árbol sāla en flor,  
oh, perspícaz, a tu padre,  
al que engendró tal progenie,  
con honra rindo homenaje.

“La canción de Pañcasikha” (Pañcasikhagīta), también conocida como “Los versos sobre el Buddha, el dhamma, los árahants y el deseo amoroso” (*Gāthā buddhūpasamhitā dhammūpasamhitā arahantūpasamhitā kāmūpasamhitā*), es un ejemplar excepcional en la historia de la literatura budista, tanto por su carga erótica como por su ingenioso uso de tropos, símbolos e imágenes comunes al repertorio ascético. El poema aparece en “El discurso sobre las preguntas de Sakka” (Sakkapañha Suttanta), que forma parte de una de las compilaciones budistas más antiguas conocidas, el *Dīgha Nikāya* o *Colección de discursos largos* del *Canon Pāli* (*Tipiṭaka*). La canción está compuesta enteramente en metro *anuṭṭhubhā*, equivalente al sánscrito *anuṣṭubh*, una estrofa de treinta y dos sílabas repartidas en cuatro versos octosílabos. Se trata del metro predilecto de los poetas indios antiguos, usado a menudo por su musicalidad, su melodía, y por las posibilidades que ofrece para la improvisación oral.

La lengua de composición es el pali (*pāli*), un tipo de prácrito o indario medio de carácter literario al que la tradición theravāda señala como la

lengua hablada por el Buddha Gotama en la cuenca del Ganges, aunque hay numerosos investigadores que han argumentado en contra de esta visión tradicional. De acuerdo con ellos, el pali sería una lengua de otra región, posiblemente del noroeste de India, y habría sido adoptada como lengua canónica por la escuela budista theravāda algunos siglos después de la muerte del Buddha. Las obras más antiguas en este idioma se encuentran en el *Canon Pāḷi*, una compilación de textos orales que, como colección, no antecede al siglo I a.C., pero que contiene algunas composiciones muy antiguas, quizá incluso prebudistas. La inclusión y subsistencia de “La canción de Pañcasikha” en el *Tipiṭaka*, en contraste con las ideas ascéticas que impregnan esta colección, puede tomarse como un indicio de que el poema es temprano, quizá del siglo IV o III a.C., si no es que más antiguo. El poema tiene, pues, un estatus canónico para la escuela budista theravāda, lo cual es sorprendente en cuanto los textos canónicos eran recitados, editados y transmitidos en su mayoría por monjes que observaban un celibato estricto.

La literatura budista en lengua pali no carece de otros ejemplos de poesía amorosa. Es posible encontrar algunos de estos versos distribuidos aquí y allá en la colección canónica Jātaka, en donde se relatan las vidas pasadas de Siddhattha Gotama, y también en la Therīgāthā, una compilación antigua de versos compuestos por monjas. Un ejemplo célebre de esta última colección es el poema de la monja Ambapālī, quien antes de su renuncia habría sido la cortesana más célebre del antiguo reino de Vesālī. Sin embargo, a diferencia de “La canción de Pañcasikha”, los poemas que se encuentran en estas colecciones desarrollan los tópicos del amor pasional y la seducción desde una perspectiva explícitamente ascética y de rechazo a lo mundano, presentando al objeto de deseo en toda su belleza para después declarar la caducidad de su hermosura y la impureza de su condición corpórea, y para denunciar los peligros morales y kármicos de dejarse embaucar por la belleza física y arrastrar por el torbellino de la pasión. Al respecto, destaca el poema de la monja Subhā, “La hermosa”, quien, tras ser elogiada por la belleza de sus ojos, decide arrancarse uno de ellos para entregárselo al hombre que se ha enamorado de ella, demostrándole así la naturaleza transitoria de su cuerpo.

En cierto sentido, casi la totalidad de los poemas con contenido amoroso que encontramos en la literatura canónica pali constituye una crítica a

los ideales de la poesía amorosa, que los renunciantes budistas veían como contrarios a su vida de abstenciones y a sus metas de liberación. Esto hace de “La canción de Pañcasikha” una rareza en la literatura pali, un poema insólito e inesperado que no solamente exalta el amor y la pasión sexual, sino que lo hace echando mano de los mismos recursos literarios que los budistas usaban para elogiar los ideales de renuncia y la búsqueda de la liberación.

El poema se enmarca en un escenario mítico. Sakka, un epíteto de Indra, rey de los dioses y frecuente interlocutor del Buddha Gotama (“el hijo de los sakyas”), pide a Pañcasikha —“El de las cinco crestas”, un gandhabba o músico celestial—, que se presente ante Gotama y anuncie cantando su llegada. Al son de un instrumento de cuerda llamado *vīṇā*, Pañcasikha entona un canto que había compuesto previamente, cuando Siddhattha Gotama recién acababa de convertirse en Buddha. La inspiración de Pañcasikha había sido la princesa Bhaddā Suriyavāccasā (cuyo nombre puede traducirse como “Hermosa brillantez solar”), la hija de Tímbaru, rey de los gandhabbas. En aquella ocasión, inflamado de pasión y consciente de que Bhaddā Suriyavāccasā estaba enamorada de otro, Pañcasikha le había cantado esta canción, donde comparaba los esfuerzos de los renunciantes con los empeños del amante. Admirada por las referencias al Buddha, la amada parece haberse rendido a los afanes de Pañcasikha.

A pesar del manifiesto erotismo del poema y del uso que hace Pañcasikha de temas ascéticos para expresar sus pasiones, sorprende que la respuesta de Gotama sea de aprobación y elogio de la forma en que el cantor logró equilibrar los acordes de su *vīṇā* con su canto. Aunque el discurso en que se enmarca el poema ahonda más adelante en los peligros de la pasión y los placeres, el poema mismo y el beneplácito del Buddha dan paso a una voz insospechada en la literatura canónica pali: la de la afirmación de la pasión y los deleites amorosos. Pero quizá lo más interesante es que estas ideas se expresan por medio de temas típicamente ascéticos, que son reformulados en clave amorosa. Así, las imágenes de la extinción del fuego, la sed, el hambre y la enfermedad —que en el budismo se utilizan para indicar el estado libre de sufrimiento y condicionamientos, el *nibbāna*— en el poema significan la satisfacción que experimenta el amante cuando ve sus deseos cumplidos. Por otra parte, el elefante, símbolo del renunciante soli-

tario y del control de la mente, se presenta aquí como el enamorado, mientras que el estanque de lotos, símbolo de la pureza y la frescura de las enseñanzas budistas (el llamado *dhamma*), designa aquí a la amada. Si se le considerara desde una perspectiva conservadora, el poema podría verse como irreverente, pues llega a comparar la dicha suprema de la liberación con el deleite que produce la unión sexual con la amada. Pero no asoma en ninguna parte censura alguna ni intención moralizante, e incluso el cantor equipara el aumento de su pasión por la amada con el incremento cada vez mayor de las dádivas que reciben los árahants, los sabios seguidores del Buddha que han alcanzado la liberación. Éstas y otras alusiones a doctrinas budistas encuentran en el poema una lectura alterna e imprevista, un nuevo enfoque que apunta hacia la riqueza y multiplicidad de voces en la literatura pali temprana.

Para la traducción directa del pali he utilizado la edición del *Dīgha Nikāya* de la Pali Text Society (vol. 2, 265-267) preparada por T. W. Rhys Davids y Estlin Carpenter (1947 [1903]), así como los comentarios en pali intitulados *Mahāvaggaṭṭhakathā* y *Mahāvaggaṭṭikā*. Hasta donde conozco, no existe traducción previa al español. He consultado también la versión alemana de Otto Franke (1913) y la inglesa de Maurice Walshe (1996), que quizá por sus propios prejuicios culturales, por pudor, o por sus expectativas de lo que debería caracterizar a un texto budista, suavizaron u omitieron algunas de las alusiones eróticas presentes en el texto. No es de asombrarse, pues “La canción de Pañcasikha” presenta numerosos dilemas para el especialista en literatura pali, habituado a contenidos filosóficos, morales y ascéticos. Mi intención ha sido conservar, hasta donde fuese posible, los símbolos característicos del discurso ascético, poniendo de relieve las referencias directas al placer carnal y a la urgencia del enamorado.

---

NOTA: Quiero expresar mi sincero agradecimiento a mi amada Itzel, a quien dedico la traducción y este comentario, por su lectura del borrador y sus acertadas sugerencias, que me han permitido presentar una mejor versión de este hermoso canto de amor budista.

## BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Bodhi, Bhikkhu, ed. *En palabras del Buddha. Una antología de discursos del Canon Pali*. Traducción de Abraham Vélez de Cea, Aleix Ruiz Falqués y Ricardo Guerrero Diáñez. Kairós, 2019.
- Franke, Otto, trad. “Aus dem Sakkapañha-Sutta (“Die Fragen des Gottes Sakka”)”. *Dīghanikāya. Das Buch der langen Texte des buddhistischen Kanons, in Auswahl übersetzt*. Vandenhoeck & Ruprecht, 1913.
- Geiger, Wilhelm. *Pāli Literatur und Sprache*. Verlag von Karl J. Trübner, 1916.
- Law, Bimala Churn. *A History of Pali Literature*. Kegan Paul, Trench, Trubner, 1933.
- Mahāvaggatīkā*. Digital Pali Reader. <[www.digitalpalireader.online/\\_dprhtml/index.html?loc=d.1.7.0.1.0.0.t&para=1](http://www.digitalpalireader.online/_dprhtml/index.html?loc=d.1.7.0.1.0.0.t&para=1)>. Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020.
- Mahāvaggatthakathā*. Digital Pali Reader. <[www.digitalpalireader.online/\\_dprhtml/index.html?loc=d.1.7.0.0.1.0.a&para=1](http://www.digitalpalireader.online/_dprhtml/index.html?loc=d.1.7.0.0.1.0.a&para=1)>. Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020.
- Norman, K. *Pāli Literature. Including the Canonical Literature in Prakrit and Sanskrit of all the Hīnayāna Schools of Buddhism*. Otto Harrassowitz, 1983.
- Rhys Davids, T. W., y Estlin Carpenter, eds. “Sakka-Pañha Suttanta”. *The Dīgha Nikāya*. Oxford University Press, 1947.
- Walshe, Maurice, trad. “Sakkapañha Sutta: Sakka’s Questions. A God Consults the Buddha”. *The Long Discourses of the Buddha. A Translation of the Dīgha Nikāya*. Wisdom Publications, 1996.



## 8. Hebreo

~ Salomón: Canto de los cantos I ~

(Israel, siglo II a.C.)

Versión y nota de  
Silvana Rabinovich

### CANTO DE LOS CANTOS I

- 1 Canto de los cantos / que es por Salomón.
- 2 Me dará a beber / de los besos de su boca  
pues son mejores / tus amores que el vino.
- 3 Al aroma / de tus buenos óleos / óleo derramado / es tu nombre  
así te aman las muchachas.
- 4 Atráeme / tras de ti corramos.  
Me trajo el rey a sus alcobas / gocemos y regocijémonos en ti  
evocaremos tus amores de vino / con certeza se te ama...
- 5 Negra soy / y bella / hijas de Jerusalén.  
Como las tiendas de Cedar / como los velos / de Salomón.
- 6 No se fijen en mí / que soy morena / pues me bronceó el sol.  
Los hijos de mi madre se irritaron conmigo / me pusieron  
a cuidar las viñas / y mi propia viña / no cuidé.
- 7 Dime / el que ama mi alma / ¿en dónde apacentarás? / ¿en dónde  
darás siesta (a tu rebaño) al mediodía?  
¿Por qué aparecer embozada entre / los rebaños de tus compañeros?
- 8 Si tú / no lo sabes / la más bella / entre las mujeres.  
Sal / tras las huellas del rebaño / y apacienta tus cabritas / junto a  
las moradas de los pastores.
- 9 Con mi yegua / entre los carros del faraón / te he comparado / mi amiga.

- 10 Embellecieron tus mejillas / entre las cuentas.  
 Tu cuello / entre los collares.
- 11 Aretes de oro / te haremos  
 con / tachuelas de plata.
- 12 Hasta al rey / en su recinto / mi nardo / dio su aroma.
- 13 Un atado de mirra / es para mí mi amado / entre mis pechos pernoctará.
- 14 Un racimo de alcanfor / es para mí mi amado / en las viñas / de Ein Gedi.
- 15 Eres bella / mi amiga / eres bella / tus ojos son palomas.
- 16 Eres / bello mi amado / también afable / y nuestro lecho / es lozano.
- 17 Las vigas de nuestra casa / son cedros.  
 Nuestras molduras / son cipreses.

Aunque tradicionalmente este conjunto de poemas se atribuye al rey Salomón, no hay duda de que dicha atribución es tardía. Por su heterogeneidad, se infiere que los cantos que conforman el libro pertenecen a diversas épocas y autores: algunos son antiguos y se ubican en el siglo x a.C., en tiempos del rey David; otros se datan después del exilio en Babilonia, en el siglo vi a.C. Un par de vocablos —uno de origen persa y otro de origen griego— permiten datar su composición en el periodo histórico conocido como Segundo Templo, que abarca desde el retorno del exilio babilonio, alrededor del 530 a.C., hasta el 70 d.C. Por esta razón es posible suponer que se ubique en una fecha próxima al periodo de canonización de la Biblia hebrea. El Canto de los cantos (*Shir hashirim*) forma parte de los llamados Cinco Rollos, junto a Ruth, Lamentaciones, Eclesiastés y Esther. Como es sabido, no se nombra aquí a Dios: ni mediante el tetragrama (YHWH = Jehová) ni como *elohim*. Ante la sospecha de su calidad profana, la canonización de estos poemas de amor fue defendida vivamente por Rabi 'Akiva, quien —según la interpretación conocida como *Midrash shir hashirim raba*— sentenció: “No hubo en el mundo un día tan valioso como aquél en que *Shir hashirim* le fue dado a Israel. ¿Por qué? Porque todos los Escritos son santos, y *Shir hashirim* es santo entre santos”.

Cuando me invitaron a traducir algún poema amoroso del hebreo antiguo, inmediatamente vino a mi mente el primer capítulo de este poema, que probablemente sea uno de los más traducidos en la parte del mundo que solemos llamar, con escasa precisión, Occidente. Fue inevitable cuestionarme semejante atrevimiento con la implacable poética borgeana:

¿Por qué di en agregar a la infinita  
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana  
madeja que en lo eterno se devana,  
di otra causa, otro efecto y otra cuita?

En efecto, las traducciones de este cantar son incontables. Repetidas versiones se abocaban a proteger la santidad y unidad de una poesía erótica y plural, que ilumina tanto motivos bucólicos como ciudadanos, estratos sociales humildes como acomodados. Hubo traducciones que destacaron la interpretación alegórica y otras que romantizaron las escenas pastoriles. Me atreví a este ejercicio por varias razones. La primera es que lo memoricé cuando tenía quince años y la travesura mnemotécnica adolescente nos llevó, a mi amiga Gabriela Wolochwianski y a mí, a divertirnos retratando las galanterías del reino animal. La segunda razón es que aquellas figuras que hace cuatro décadas me hacían reír —y que atesoro intactas en mi memoria—, hoy despiertan una sonrisa esperanzada ante la promesa de una lectura que deslinde a la Biblia hebrea de la imputación que se le hace por el desastre ecológico que azota a *nuestra casa común*. La tercera razón que me animó es el criterio de traducción aprendido de Henri Meschonnic, en clave de ritmo. Dice este pensador, poeta y traductor, profundamente crítico:

La prosodia es la materia más patente del Canto de los cantos, y la más secreta, pues desaparece de las traducciones. Sin embargo, constituye las semillas en cada racimo de sentido, es la profunda portadora de sentido, sin ella el poema no sería poema, este poema. No es decoración sino visión por el lenguaje.

Me propuse indagar en los caminos que habilitaran una traducción —mirilla lingüística— capaz de cantar. Si el ritmo es parte constitutiva del sentido, el cuerpo participa de manera decisiva en el acto traductor. Como condición de aquella traducción corporal que creí intuir demasiado joven, fue necesario evitar la pesadez libresca y el pudor alegórico. Era imperativo mostrar a pleno sol la materialidad del lenguaje (aquello que Marcel Jousse osó bautizar *corporage*) y manifestar la intimidad orgánica de la cultura con “la naturaleza”. Asumí el reto de Pablo Andiñach: liberar al poema de la autoría del monarca

y arriesgarme a escucharlo en clave femenina. Así, *la autora* acentúa la ambigüedad de la preposición “le”, que trueca en destinatario a aquel que tradicionalmente ocupó el lugar de autor. Lo que busco en esta traducción, siguiendo a Meschonnic, y en algunos pasos también al poeta brasileño Haroldo de Campos, es cuestionar la mortal oposición entre naturaleza y cultura que predominó en las lecturas de la Biblia y hoy permiten que se culpe de una guerra declarada a la tierra bajo la forma de una explotación desenfrenada. En este sentido, “corregiría” con gusto el último capítulo (8:6) afirmando que este libro que no nombra a Dios —y tal vez por eso mismo— revela spinozianamente que el amor es *más fuerte* que la muerte. (¡No tema el lector! No me atreví a tanto. Apenas pergeño aquí lo primero).

La presente traducción parte del original hebreo, lengua que me enseñó mi abuelo a los seis años. Tomé algunas decisiones en diálogo con otras traducciones. Por ejemplo, en el v. 1 escogí la preposición “por”, pues respeta la ambigüedad de la lengua de origen. La preposición hebrea *le* puede indicar el genitivo (y por eso se entendió tradicionalmente al rey Salomón como su autor), pero también puede designar al destinatario. Esto sugiere Andíñach al proponer que el presente poemario proviene de una pluma femenina. En el v. 2, *yishakeni* suele traducirse con el imperativo “bésame”. Sin embargo, Meschonnic propone el futuro: “me dará de beber”, que —sin alterar la grafía— también es plausible y coherente con su irreverente y sólida propuesta de traducción. En el v. 3, *turak* se explica como una clase excelsa de aceite, pero decidí seguir a Meschonnic y a Haroldo de Campos, quienes optan (siguiendo a muchos traductores) por el pasivo del verbo “derramar”. En el v. 16, el adjetivo *ra'anán* comparte raíz con el verbo *lev'anén* que indica una acción refrescante, remitiendo a algo húmedo, lozano, vigoroso. En general, las traducciones verbalizan el verdor, o directamente hablan de hojas o flores. Escogí el adjetivo “lozano” porque expresa la idea de humedad y elasticidad que caracteriza al lecho y al amor juvenil.

En hebreo, “orilla” se dice *safá*, que significa a la vez ‘lengua’ o ‘idioma’, y también ‘labio’. Desde esta orilla, la de mi familiaridad vital con la lengua bíblica y mi formación en filosofía, admiro el magnífico trabajo de “transcreación” al portugués realizado por Haroldo de Campos, quien —respetando la prosodia marcada por Meschonnic— trata de aproximar el “lirismo

agreste” del original al “Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão” de Oswald de Andrade. Apenas me atreví aquí a catar la notación bíblica que permite cantilar los textos: los neumas que en hebreo se llaman *te'amim* (plural que se traduce por “acentos”, pero también designa “sabores”, y en singular nombra el sentido del gusto). Traté de seguir el camino señalado por Meschonnic: “Esta poesía es una gramática de lo familiar que se abre hacia otra cosa”.

---

NOTA: Dedico este texto a mi amiga Gabriela Wolochwianski, con quien, en 1979, pasé tardes enteras riendo mientras nos preparábamos para un concurso sobre la Biblia hebrea, cuyo resultado me permitió recorrer los topónimos del poema.

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Andiñach, Pablo. *Introducción hermenéutica al Antiguo Testamento*. Verbo Divino, 2012.
- Bialik, Jaim N., e Y. Ch. Ravnitzky. *Sefér Haággadah*. Vol. 1. Dvir, 2000.
- Bible, La*. Traducción de André Chouraqui. Desclée de Brouwer, 2003.
- Bible, The*. King James Version. <[www.biblegateway.com/passage/?search=Song%20of%20Solomon%20I&version=KJV](http://www.biblegateway.com/passage/?search=Song%20of%20Solomon%20I&version=KJV)>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.
- Biblia, La*. Traducción de León Dujovne, Manasés y Moisés Konstantynowski. Segal, 1998.
- Biblia, La*. Versión en línea de la traducción de Casiodoro de Reina [1569] revisada por Cipriano de Valera [1602], 1960. <[www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=cantares&capitulo=1&version=rv60](http://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=cantares&capitulo=1&version=rv60)>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.
- Biblia de nuestro pueblo, La*. Traducción de Luis Alonso Schökel, Biblia del Peregrino, América Latina, 2009.
- De Campos, Haroldo. *Éden. Um tríptico bíblico*. Editora Perspectiva, 2004.
- Hirsch, Emil, y Crawford Howell Toy. “The Song of Songs”. *Jewish Encyclopedia*. <[www.jewishencyclopedia.com/articles/13916-song-of-songs-the](http://www.jewishencyclopedia.com/articles/13916-song-of-songs-the)>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.
- Meschonnic, Henri. *Les cinq rouleaux. Le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du Sage, Esther*. Gallimard, 1986.
- Segal, Moshe Z. *Mevó hamikrá*, tomo 3. Kiryat Haséfer, 1960.
- “Song of Solomon”. *Encyclopaedia Britannica*. <[www.britannica.com/topic/Song-of-Solomon](http://www.britannica.com/topic/Song-of-Solomon)>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.
- Tanaj*. Koren, 1978.



## 9. Coreano

~ Rey Yuri: Canción de las oropéndolas ~

(Corea, 17 a.C.)

Versión y nota de

Ricardo Sumalavia

### CANCIÓN DE LAS OROPÉNDOLAS

Aleteo de oropéndolas  
armoniosas en parejas.  
¿Quién acompañará a casa  
a este hombre solitario?

En la tradición literaria coreana no es posible hablar de poemas de amor sin citar la “Canción de las oropéndolas” (*Hwangjoga*). Muchos investigadores la consideran el primer poema de amor del que se tiene registro. El canto es atribuido al Rey Yuri (38 a.C. – 18 d.C.), segundo gobernante del reino Koguryo (37 a.C. – 668 d.C.) y aparece consignado en el *Samguksagi* (“Historia de los Tres Reinos”), que fue escrito entre 1142 y 1145 por Kim Busik (1075-1151), bajo el encargo del rey Injong, que gobernó el reino Koryo entre 1122 y 1146.

Para entender cabalmente este lamento de amor es necesario tener noticias del contexto narrativo que lo precede. Según refiere el *Samguksagi*, en el año 17 a.C., tercero de su reinado, el rey Yuri partió a una cacería de siete días, dejando a sus dos concubinas en palacio. Una de ellas, Hwani, era originaria de Koguryo, mientras que la otra, Chihi, provenía del reino Han de China. La primera ocupaba el lado este del palacio y la segunda prefería vivir apartada en el lado oeste. Ambas se rehuían para evitar enfrentamientos, pero esto no siempre era posible. Los celos entre ellas eran intolerables. Durante aquella ausencia del rey, las mujeres tuvieron una fuerte discusión,

a tal punto que Chihi decidió abandonar el palacio y volver con su familia al reino Han de China. Cuando el rey Yuri se enteró del altercado, partió de inmediato tras ella. Se dice que galopó desesperado y, una vez frente a su amada, le rogó que perdonara a Hwani y volviera con él a palacio. A pesar de su insistencia, Chihi se negó a volver con él y se quedó con su familia en Han. El rey Yuri tomó entonces el camino de regreso, abatido. Mientras descansaba a la sombra de un árbol, observó unas oropéndolas que volaban y jugaban entre las ramas. Las contempló un largo rato y, se dice, allí compuso el famoso canto.

Algunos datos adicionales pueden permitirnos adentrarnos aún más en el poema. El rey Yuri, antes de tomar a estas dos mujeres como concubinas, tuvo una primera esposa, la reina Song, quien murió muy joven. Se dice que esta pérdida dejó en el rey una predisposición a la melancolía y la desolación, sentimientos que vemos expresados en los dos últimos versos de su lamento amoroso. Por otro lado, las oropéndolas aparecen como símbolo de la unión de las parejas, de la fidelidad y lealtad amorosas, como también lo son los patos mandarines o las grullas. En tal razón, entre los dos primeros versos y los últimos apreciamos que se establece un marcado contraste entre lo sublime de lo contemplado y el dolor por lo perdido. Vemos igualmente, en ese contraste, el mundo de la naturaleza en equilibrio, mientras que el mundo de los seres humanos se muestra alterado, aunque con el anhelo de un nuevo orden.

Este poema ha recibido muchas otras interpretaciones, incluso ajenas a la de un amor quebrado. Algunos afirman que este canto se hizo popular, sí, pero que su funcionalidad e interpretación fueron diversas, dependiendo del contexto y la época. Unos afirman que también puede simbolizar un cambio en la vida del reino Koguryo, que, de sostenerse en la caza y la pesca, se volcó a la agricultura. Otros sostienen que este canto fue incluido en el repertorio de los ritos chamánicos para invocar a los dioses y clamarles por armonía, amor y fidelidad. Esta interpretación sobre el uso del canto cobra mayor sentido si recordamos que el rey Yuri, según la mitología coreana, es bisnieto de Tangun, primer rey del reino Kochoson, hijo del príncipe celestial Hwanung y la osa-mujer Unghio (considerada la madre-chamana). De este modo, se asume al rey Yuri como un espíritu divino, nexo entre el cielo y la tierra, a quien se invoca con su propio canto. De acuerdo con esta línea

de interpretación, el rey Yuri se muestra como una persona ejemplar, tal como lo refuerzan los mitos de la fundación del Koguryo por parte de su padre Chumong, quien asume el reino bajo el nombre de Tongmyong. El primer rey le impone pruebas a su primogénito, Yuri, quien las supera todas y así logra sucederlo en el trono.

Otros investigadores le dan una lectura política a este canto. Mantienen que el rey Yuri no fue un buen gobernante, como se narra en varios mitos, sino que descuidó su gobierno y se dedicó a la cacería. Otros afirman que ni siquiera fue hijo de Chumong, sino un príncipe del reino Puyo (reino de donde también provino Chumong) y que dio muerte al primer rey de Koguryo para entronizarse. Luego, para legitimar su reinado, tomó por esposa a una mujer del reino Han de China, puesto que Koguryo era vasallo de este reino, y después a una mujer originaria de Koguryo. Sostienen los investigadores, entonces, que los enfrentamientos entre Hwani y Chihi hacen referencia a las tensiones crecientes entre los respectivos reinos Koguryo y Han, y que la huida de Chihi representa, finalmente, un punto crítico en las relaciones entre los dos reinos, todo por la mala administración del rey Yuri. En este punto también hay controversia. Algunas versiones aseguran que era Chihi quien propiciaba las tensiones, que fue ella quien reaccionó violentamente cuando Hwani le dijo: “¿Cómo, siendo hija del respetable reino Han, eres tan insolente?”. Otros defienden lo contrario, que lo que le dijo realmente Hwani a Chihi fue: “No eres más que una esclava de la casa Han convertida en concubina. Eso es lo que eres”. Y que este insulto fue definitivo para su partida. Sea una u otra la versión aceptada, lo cierto es que, en esta línea de interpretación, el rey Yuri no supo manejar la situación. El canto adquiere entonces otro nivel de lectura, en el que el lamento del rey Yuri apela a su desolación en una situación política adversa.

En cuanto a la versión aquí presentada, surge del contraste de muchas otras versiones en coreano, inglés y español. Téngase en cuenta que el primer registro de este canto se realizó en chino literario clásico, en el *Samguksagi*, del siglo XII. Su transcripción original consta de cuatro versos, con cuatro caracteres cada uno. Esta transcripción, obviamente, no demuestra que haya existido una métrica fija para estos primeros cantos. Sin embargo, sabiendo que era entonado en las invocaciones chamánicas, es de suponer que mantuvo

cierto ritmo interno que, además, pudo haber sido enriquecido por el habitual acompañamiento de un instrumento de percusión en estas ceremonias. Finalmente, consideré apropiado mantener los dos primeros versos como una frase nominal, de tal manera que se resalte lo contemplado y se logre, al mismo tiempo, una ilusión de dinamismo. Esto me lo permitió el sustantivo *aleteo* que, como sabemos, mantiene una relación binaria entre la imagen de las alas y la acción de volar. Asimismo, opté por dos versos finales presentados en una frase interrogativa para, de esa manera, conservar el carácter invocatorio y la relación dialógica entre el protagonista del canto y el oyente, sea el testigo que lo acompaña, la naturaleza misma o los propios dioses.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Cho, Dongil, ed. *Historia de la literatura coreana*. Traducción de Youngsun Lee y Ricardo Sumalavia. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Juang, Pegang, ed. *Mitos coreanos*. Traducción de Changmin Kim y Othón Moreno. Editorial Verbum, 2002.
- Kim, Hunggyu, ed. *Comprensión de la literatura coreana*. Traducción de Youngsun Lee y Ricardo Sumalavia. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Lim, Key-Zung, ed. *Cantos clásicos de Corea*. Traducción de Hyesun Ko y Francisco Carranza Romero. Hiperión, 2011.
- McCann, David R., ed. y trad. *Early Korean Literature*. Columbia University Press, 2000.
- O'Rourke, Kevin, ed. y trad. *A Hundred Love Poems from Old Korea*. Global Oriental, 2005.

10. Maharashtra

~ Sātavāhana Hāla: Cinco poemas del *Gahasattasai* ~  
(India, siglo I a.C.)

Traducción de

Sergio Armando Rentería Alejandre y Adrián Muñoz

Nota de

Sergio Armando Rentería Alejandre

LAS MEJILLAS ARDIENTES

Con mejillas ardientes  
me exige hacerle cien cosas  
en la noche.

Luego, tan tímida por la mañana,  
que no concibo  
que sea la misma mujer.

NADIE CEDE

Acabado el pleito, nadie cede:  
fingen dormir  
y contienen la respiración  
para escuchar la del otro.  
¿Quién aguantará más tiempo?

EL AMOR SE VA

Estar muy lejos, o muy cerca,  
puede ahuyentar al amor.

Las intrigas ahuyentan al amor.  
Mas, a veces, el amor simplemente se va.

#### ÉL CONMIGO

Su figura está en mis ojos,  
sus manos en mi cuerpo,  
su voz en mis oídos,  
y su corazón en el mío.  
Digan:  
¿de verdad nos han separado?

#### EL VIGILANTE

Tan oscura la noche,  
tan lejos mi marido  
y tan sola mi morada...  
Vecino, abra bien los ojos,  
no sea que alguien se meta a mi casa.

Tradicionalmente se ha tenido a la lengua sánscrita como la gran receptora de la tradición literaria india. Sin embargo, existen en la India otras lenguas de igual pedigrí, que también sirven como receptáculos de saberes, sobre todo del pensamiento poético y lírico, como las denominadas prácritas, pertenecientes a la rama indoaria media de la familia lingüística indoeuropea. *Prá-crito* es el término genérico con que se conoce un grupo de lenguas que tuvieron un desarrollo vernáculo hasta desembocar en el *apabhraṃśa*, una familia de dialectos que dieron origen a la mayoría de las lenguas actuales del norte de India. Algunos prácritos tuvieron un desarrollo similar al del sánscrito como lenguas estandarizadas y se utilizaron en el desarrollo del teatro clásico y del *kāvya* (género poético), pero sobre todo en la lírica, como es el caso de la lengua maharashtri (*māhārāṣṭrī*).

Un singular ejemplo de la tradición literaria prácrita es la antología titulada *Gāhāsattasāi* (“Los setecientos versos”), que fue recopilada por el rey

Sātavāhana Hāla en el siglo I a.C. Además de compilador, Sātavāhana fue autor de algunos de los versos allí incluidos. Su antología presenta el mundo de las relaciones amorosas nacido en las aldeas del sur de India, ubicadas en las riberas del río Godāvārī, que corre desde los Ghats occidentales hasta la bahía de Bengala. Se trata de una obra lírica cuyos versos remiten a las aldeas populares del Decán, lo cual señala una poesía de tipo más bien bucólico. Si bien el *Gāhāsattasāī* consta, en principio, de setecientos poemas (*gāhā*, ‘versos’; *sattasāī*, ‘setecientos’), existen recensiones que contienen cerca de mil. Muchos estudiosos consideran que el excedente lo forman interpolaciones posteriores. Y, así, la mayoría de las ediciones sólo traducen los setecientos poemas considerados fidedignos. La obra es, pues, una antología (*kośa*) de poemas líricos, escritos tanto por hombres como por mujeres, y es posible que sus composiciones hayan sido originalmente canciones; de ahí su inconfundible sabor lírico. Aunque poco sabemos de la vida de sus autores, no podemos dejar de apreciar la afinidad que existe entre los versos atribuidos a Guṇamandīa, Vasantaa, Sāmīa, Bamumhagati, Kaḍḍhilla, Pāvāraa, Aṇulacchī, el propio Sātavāhana y un centenar de poetas anónimos.

El tema central de estas composiciones es, sin duda, el amor. La estética clásica de la India, epitomizada por la teoría de los *rasa* (‘sabores’), liga el concepto del amor (*kāma*) —sobre todo el amor físico— con el de la pasión (*rati*). De los varios “sabores” estéticos, el más importante y dominante es el *śṛṅgārarasa* o “sabor del amor”. Los versos que aquí presentamos reflejan muy bien esto. El erotismo y la pasión, los sentimientos y las emociones, son el foco más importante que se desarrolla en la escenografía de estos poemas. Naturalmente, tanto la mujer como el varón son el núcleo de la lírica. La sensibilidad de poetas y poetisas es evidente, sobre todo, cuando hace énfasis en el *preman* (en maharashtri: *pemma*), en el *śṛṅgāra* (*sirīṅgo*) incluso en el *kāma* (*kāmo*) como conceptos del amor dentro de la teoría literaria de lo que en sánscrito se llama *rasa*, “el placer estético”.

De acuerdo con la teoría literaria india, el concepto de amor (*śṛṅgāra*) consta de dos manifestaciones: *saṃbhoga*, o el amor en la unión, y *vīpralambha*, o el amor en la separación. En este sentido, *saṃbhoga* se considera la máxima expresión del amor, porque es cuando los amantes están unidos. Pero, por otro lado, la separación es un detonante de la intensidad del deseo y por ello constituye un tropo bastante común y de especial importancia

para las teorías estéticas. Apuntan los estetas indios que el verdadero amor, el amor apasionado, el que puede degustarse igual que las especias en la comida, se produce en el *vipralambha*, cuando los amantes están separados.

Los poemas aquí traducidos corresponden a los que se identifican como 23, 27, 81, 132 y 335 en la edición estandarizada del *Gāhāsattasāi*. Se atribuyen, respectivamente, a Maarandaa, anónimo, Sāmia, Bamurñhagati y Ahaassaa. Los títulos son un recurso editorial nuestro. Nos basamos sobre todo en la edición de Mehrohtra, que incluye el texto original, y comparamos la traducción de Khoroché y Ticken.

En su conjunto, los poemas representan escenas urbanas y cotidianas. Revelan de manera muy cándida distintos tipos de situaciones en aldeas, campos y a la orilla de los ríos, particularmente en cuanto éstos se prestan a diversos encuentros amorosos. Los versos son muy vívidos: las parejas se hacen el amor, se celan, se pelean. A veces nos parece estar viendo personas de carne y hueso, como la muchacha pundonorosa que pretende “hacer como que no recuerda” su desbordada conducta pasional de la noche anterior (“Las mejillas ardientes”), o como los amantes que se debaten entre las ansias de entregarse al placer carnal o aferrarse a su orgullo tras una pelea (“Nadie cede”). Motivo proverbial en la literatura india, la separación de los amantes cobra un papel protagónico en esta colección. Dicha separación puede causar angustia y dolor, pero también sucede que la voz poética niegue la distancia, pues el recuerdo tangible del ser amado es una manera de acortarla, como sucede en “Él conmigo” (que casi prefigura la célebre canción “Contigo en la distancia”). El poema “El amor se va” constituye una reflexión más general y menos optimista sobre las relaciones; pone de relieve la fragilidad del amor, la inevitabilidad de su ocaso.

Llama la atención que la infidelidad sea un tema sumamente recurrente en esta colección, y que la hallemos cantada de manera preponderante por voces femeninas. Como era bastante común en India que el hombre tuviese que trasladarse a sitios lejanos por cuestiones laborales, las mujeres casadas podían pasar largas temporadas solas, y ello, desde luego, invitaba a la tentación, siempre lista a llamar a la puerta. Tal es la situación en “El vigilante”, donde una mujer, de manera sugestiva, invita a su vecino a permanecer en vigilia, haciendo énfasis en que no hay esposo ni nadie más en su casa.

Resulta muy difícil reproducir los efectos prosódicos de los poemas originales. La mayor parte están compuestos en metro *gāthā* o *āryā*, que, a diferencia de casi todos los otros en sánscrito y prácrito, depende de moras (*mātra*); es decir, que se mide en pies y no en sílabas. El *āryā* tiene varias expresiones. En términos generales, los cuatro *pāda* —o hemistiquios— que forman una estrofa constan de doce, quince, dieciocho y hasta veinte *mātras*, en diversas combinaciones. La rima es más bien inexistente. Nuestras traducciones han procurado reflejar la sensación de espontaneidad y brevedad que caracteriza a los originales, pero sobre todo tratan de reflejar el poder de la sugerencia y la insinuación. En un sentido, son como postales vivas y provocativas. Nos hemos tomado una clara licencia en “El amor se va”, donde “ahuyentar”, “ahuyentan” y “se va” traducen una misma fórmula que se repite en el poema: *avei* (‘se marcha’), que figura cuatro veces en el poema.

## BIBLIOGRAFÍA

- Hāla. *The Absent Traveller, Prākṛit Love Poetry from the Gāthāsaptasatī of Sātavāhana Hāla*. Selección y traducción de Arvind Krishna Mehrotra. Penguin Books, 2008.
- Hāla. *Poems on Life and Love in Ancient India Hāla's Sattasī*. Traducción e introducción de Peter Khoroch y Herman Tieken. State University of New York Press, 2009.
- Hāla. *El amor en la ribera del Godāvarī. El Gāhāsattasāi de Sātavāhana Hāla*. Estudio preliminar, traducción, texto *māhārāṣṭrī*, notas y comentarios de Sergio Armando Rentería Alejandre. El Colegio de México, en prensa.
- Hāla y Albrecht Weber. *Das Saptaçatakam des Hāla*. Genehmigter Nachdruck Kraus Reprint, 1966.
- Maillard, Chantal, y Óscar Pujol. *Rasa, el placer estético en la tradición india*. Etnos, 1999.
- Woolner, Alfred C. *Introduction to Prakrit*. Motilal Banarsidass, 1975.



## II. Latín clásico

~ Catulo: Hay que vivir, Lesbia mía  
y Anónimo: Ojalá pudiera estar entre tus brazos ~  
(Centro y sur de Italia, siglos I a.C. y II d.C.)

Versión y nota de  
Oswaldo Hernández Trujillo

HAY QUE VIVIR, LESBIA MÍA

Hay que vivir, Lesbia mía, hay que amarnos.  
Que la censura y el chisme de los viejos chochos  
nos importen un cuerno.

El sol puede morir y nacer de nuevo;  
pero cuando nuestro corto día se nos muera, nosotros  
tendremos que dormir una noche eterna.

Dame mil y luego cien besos,  
otros mil luego y luego dos cientos,  
y mil y otros mil y luego otros cientos.

Y que cuando ya pasemos de las mil millones de veces,  
y que de tan revueltos hayamos perdido la cuenta,  
los envidiosos no puedan echarnos ninguna maldición,  
por no saber qué tantos son muchos miles de besos.

## OJALÁ PUDIERA ESTAR ENTRE TUS BRAZOS

Ojalá pudiera estar entre tus brazos, y  
colgarme de tu cuello para dejar sobre tus labios  
tiernos mis besos.

Ahora, muñequita, ve y escribe en el viento tus alegrías.

Y créeme: los hombres son así, por naturaleza volubles.

Muchas noches en vela lo he meditado yo desesperada:

Tan pronto la Fortuna pone a uno arriba, en un pedestal inalcanzable,  
tan pronto lo tira al suelo de cabeza.

Así también Venus es rápida para unir  
dos cuerpos amantes.

Así también la luz es rápida para separarlos.

Aunque Gayo Valerio Catulo apenas necesita presentación, a este poemita en particular quizá no le sobren algunas aclaraciones. Se trata de la primera de muchas veces en las que aparece citada, en la obra del veronés, Lesbia, noble matrona de la familia Claudia, identificada verosímilmente como la hermana del tribuno Publio Clodio Pulcher y la esposa de Quinto Metelo Celer. Según consta en testimonios de la época, habría sido la amante de un jovencísimo Catulo y —añaden algunos ponzoñosos y poco fiables testigos— de casi “toda la juventud romana”. En el ciclo dedicado a Lesbia, Catulo dejó registro de todos los estadios reconocibles del amor romano: de la confesión sensiblera (ninguna mujer puede jactarse de haber sido amada tanto como tú; poema LXXXVII), al soliloquio desengañado (pobre Catulo, déjate de necedades; lo que ves perdido, perdido está y punto; VIII), hasta llegar al sumo despecho, que hoy podríamos calificar coloquial y llanamente de ardor (“Lesbia, amigo Celio, la Lesbia mía, / esa Lesbia que Catulo amó / a ella sola más que a sí mismo y a todos los suyos / se la chupa, hoy, en callejones y esquinas / a los hijos de la ilustre Roma”; LVIII).

Hay que tener cuidado, sin embargo, de atribuirle a los amores de Catulo y Lesbia un aire de romanticismo *avant la lettre*: además de la evidente anacronía del caso, se impone un horizonte antropológico de interpretación distinto. La bibliografía es abundante y remito a quien le interese el tema al

ya clásico *El amor en la Roma antigua* de Pierre Grimal. Aquí basta con subrayar que ni Catulo es Schiller, ni el héroe de sus versos —esto es su *poetic persona*— ningún Werther —mal que le pese a Yeats, quien lo imaginó “enfermo de amor”—. A la sensibilidad poética catuliana la acompaña, más que un deseo de autodestrucción y sufrimiento, la conciencia libertaria de estar inaugurando un género literario e incluso, si aceptamos la hipérbole de Grimal, quien lo considera precursor de Virgilio, toda una literatura nacional.

Pero volvamos al poema que nos ocupa y a su traducción. Danièle Robert —en el estudio introductorio que precede a su versión, aparecida bajo el sello Actes Sud— ha rastreado con gran ironía aquella tradición de al menos cinco siglos según la cual la mejor vía para comprender los versos catulianos es adecentarlos, cuando no de plano suprimirlos mediante puntos suspensivos. Uno de los ejemplos más notorios de esta práctica es el de Georges Lafaye, que, incluso después de quejarse de la mojigatería de sus predecesores, apenas atinó a traducir el “pedicabo ego vos et irrumabo” del poema XVI por “os daré una prueba de mi virilidad” (*pedicare* e *irrumare* son dos verbos que significan penetrar sexualmente; el primero por el ano, el segundo por la boca).

Así el caso francés. Pero en esto el español no se queda atrás e invito ahora a cualquiera que lo dude a sumergirse en la larga tradición traductoral hispanoamericana (la versión de Fernández de Corte en Cátedra citada más abajo constituye una valiosa excepción). En el caso del español, el puritanismo no es patente sólo en la reticencia a conservar las alusiones sexuales, que son frecuentes en Catulo, sino en menospreciar el estilo grosero de su autor —el *Diccionario del español de México* define en su tercera acepción este adjetivo como “algo que no tiene pulimiento”—. Sabemos que a Cicerón lo que le escandalizaba de Catulo no era su vida sexual sino su desparpajo léxico, su estilo “sin pulir”; incluso si ése era precisamente un rasgo que los “poetas nuevos” —círculo al que perteneció nuestro autor— reivindicaban.

Aunque el poema V y el poema XVI —probablemente el más obsceno y provocador de toda la Antigüedad— parezcan fruto de una sensibilidad esquizofrénica, hay una circunstancia que los une. En el ya citado XVI, Catulo amenaza con “penetrar” a un tal Aurelio y a un tal Furio por haberse burlado de una frase suya donde se versaban “muchos miles de besos”. La crítica no es unánime al respecto y hay quien piensa que Catulo no estaba haciendo referencia al poema V sino a algún otro donde también habría empleado la expre-

sión “*milia multa basiorum*”. Las razones métricas, estilísticas y de sentido común que ha dado el filólogo Paulo Sérgio de Vasconcellos para emparentar el poema V con el XVI resultan, sin embargo, contundentes. Tal y como afirma Vasconcellos, la negativa a asociar ambos poemas apunta hacia una lectura híper romantizada de Catulo y a la repulsión que representa para una sensibilidad burguesa asociar poéticas tan disímiles bajo un solo personaje literario.

En este caso he intentado no traicionar el espíritu catuliano apelando a un registro algo chocante, para nada solemne. Además, he buscado restituir dos marcas personalísimas del autor que Cicerón despreciaba: la aliteración y la repetición, que en español también son consideradas por algunas almas pudibundas como de pésimo gusto.

El segundo poema de esta selección estaba tallado sobre una puerta en la ciudad de Pompeya. Su importancia es doble: no sólo es la más larga y compleja de las inscripciones halladas en esa ciudad —agrupadas modernamente bajo el concepto de grafitos amatorios pompeyanos—; también se trata de uno de los escasos ejemplos que conservamos de voz autoral femenina en la Antigüedad romana, en donde por si fuera poco se describe una escena de amor entre mujeres.

A pesar de todo, algunos filólogos ceñudos han hecho malabares con tal de negar esa marca de género en el texto. Por ejemplo, hay quien afirma que en la primera parte una mujer habla consigo misma y más tarde con su amante (hombre, se entiende). Hay también quien piensa a dos personajes femeninos que en la primera *stanza* se besan “amicalmente” y que en la segunda se quejan de las miserias de los amores heterosexuales. Hay quien cree, en fin, que, aunque la voz sea femenina, la autoría de los versos apunta hacia un autor masculino.

Disparates interpretativos aparte, las marcas gramaticales del género femenino son indiscutibles y flagrantes: nuestra autora apostrofa a su amante como “muñequita” (*pupula*) y se confiesa pasando la noche “desesperada” (*perdita nocte*). Pero quizá el indicio textual más interesante a este respecto sea el del cuarto verso: *leuis est natura uirorum*. En una época y una tradición en la que se repetía como mantra lo contrario, que la mujer era por naturaleza voluble —hay que pensar en el reproche catuliano a Lesbia discutido arriba, en Ovidio y sus “artes amatorias”, en Propercio y hasta en

Virgilio—, nuestra poeta afirma con seguridad lo mismo, pero en sentido contrario: la traición y ligereza tienen facha de hombre.

Por último, existe en este poema una conexión explícita con los versos de Catulo. De entre todo el corpus latino, sólo conservamos dos textos en los que se usa el término *brachiolum*: el primer verso de esta inscripción y el poema sesenta y cuatro del veronés. Y, aunque me parece forzado hablar de “influencias” o de “fuentes”, para algunos filólogos y adoradores subjetivos de la obra catuliana, esta referencia velada basta como prueba inequívoca de la vigencia del padre fundador de la elegía erótica romana más de un siglo después de su muerte, ya muy entrada la llamada Época de Plata; más precisamente, el año de la explosión del Vesubio.

#### BIBLIOGRAFÍA

Sobre Catulo:

*Catulle: Poésies*. Traducción y notas de Georges Lafaye. Les Belles Lettres, 1958.

*Catullus: The Shorter Poems*. Edición, traducción y comentario de John Godwin. Aris & Phillips, 1999.

*Catulo: poesías*. Edición bilingüe y traducción de José Carlos Fernández de Corte y Juan Antonio González Iglesias. Cátedra, 2006.

De Vasconcellos, Paulo Sérgio. “*Milia multa basiorum*: A proposal for an intertextual reading”. *Hermes*, 2015, pp. 57-71.

Grimal, Pierre. *El amor en la Roma antigua*. Traducción de Javier Palacio. Austral, 2017.

*Le Livre de Catulle de Vérone*. Traducción y comentario de Danièle Robert. Actes Sud, 2004.

Sobre el grafito pompeyano:

Barchiesi, Alessandro. “Pompei, i graffiti, e il linguaggio amoroso dei Romani: una piccola frase”. *Non solo storia. Saggi per Camillo Brezzi*. M. Baioni y P. Gabrielli, eds. Cesena, 2012, pp. 37-48.

Della Corte, Matteo. *Amori e amanti in Pompei antica. Antologia erotica*. Cava dei Tirreni, 1976.

Graverini, Luca. “Ovidian Graffiti: Love, Genre and Gender on a Wall in Pompeii”. *Incontri di filologia classica*, 12 (2012-2013), pp. 1-28.



## 12. Sánscrito clásico

~ Kalidasa: La nube mensajera ~

(India, siglo v)

Traducción y nota de

Adrián Muñoz

### LA NUBE MENSAJERA

Un silfo negligente  
granjeó la maldición de su señor  
y, ya desprovisto de sus poderes  
y de su gran amor,  
fue condenado un año  
a estar de penitente.  
Vivió como ermitaño  
arropado por la ermita de Rama  
y por las dulces aguas  
que a Sita refrescaron.

Y pasó muchos meses  
en la montaña, lejos de su amada;  
cayeron sus pulseras, sus ornatos,  
quedaron desnudos sus antebrazos.  
Y, llegada la estación de las lluvias,  
vio el silfo una nube;  
parecía un enorme  
elefante que jugaba encorvado  
en el agua y su borde.

Trató el silfo de mantenerse en pie.  
Se tragó luego  
todas sus lágrimas y largo tiempo  
se fijó un pensamiento.  
Hasta un hombre contento  
encuentra que su corazón se turba  
si mira una nube;  
¡mucho más si este hombre  
añora los abrazos, se conturba!

Ya el monzón estaba muy avanzado  
y quiso el desdichado  
mandar consuelo y afecto a su ninfa.  
Ofreció flores como bienvenida  
al auspicioso nimbo  
y de inmediato dictó su misiva.

—¡Oh tú, refugio y bálsamo  
para el sediento y el afligido!;  
toma y lleva, por favor, un recado  
a mi amor, de quien estoy dividido.  
Marcha, te lo pido, hasta el Himalaya,  
que brinda a Shiva abrigo,  
y a los yakshas, morada.

Al norte del palacio de Kubera  
se ubica nuestro hogar,  
que reconocerás  
por la arcada, adorno del portal;  
como el arco del cielo  
nuestra morada es bella.  
Recuerda bien todo lo que te cuento.  
También verás adentro

pintados en el muro a Radha y Krishna,  
 mas sin duda languidece la tinta  
 a causa de mi ausencia.  
 Pues sí: el loto sin el sol se seca.

Amigo, disminuye  
 tu tamaño y desciende  
 de modo que, de nube  
 gigantesca, te vuelvas elefante  
 cachorro y aterrices en mi casa;  
 verás como luciérnagas  
 las velas refulgentes.

Y allí la encontrarás:  
 tan delgada y lozana,  
 labios carnosos y ojos de gacela,  
 el ombligo hundido y caderas anchas,  
 cintura muy estrecha  
 y sus pechos rebosantes; sí, bella,  
 prístina como la creación primera.

Así la encontrarás:  
 ni aun su voz de almíbar  
 puede desvanecer su soledad.  
 Exangüe y abatida,  
 será como el loto que se marchita  
 cuando la tempestad  
 lo embate con su lluvia de granizo.

Ella, pues, tendrá los ojos hinchidos  
 tras un largo sollozo;  
 y la cabeza apoyada en el dorso,  
 los labios incoloros,

el cabello revuelto  
ocultándole el rostro,  
como cuando ocultas tú el destello  
de la luna en el cielo.

La separación no afligirá tanto  
a lo largo del día  
(la distraerán distintos menesteres)  
como en la noche fría.  
Sin en qué entretenerse,  
pesará más el daño  
de la separación dentro en su mente.  
Mira por la ventana  
cómo yace mi amada sobre el suelo  
hasta la medianoche,  
sin conciliar el sueño.  
Para darle consuelo,  
repite mi mensaje:

“Soy un amigo fiel de tu marido:  
¡no pienses que enviudaste!  
Soy una nube con un cometido:  
traerte el recado de tu amante.  
Soy una nube afable  
que melodiosa resuena y sensible,  
que insta a los viajeros  
a apresurar el paso y reunirse  
con sus amadas más allá del linde”.

Tan pronto digas esto,  
levantará ella el rostro  
y con el corazón lleno de anhelo  
habrá de mirarte, de saludarte

como Sita, expectante,  
 una vez saludó al hijo del viento,  
 el valiente dios mono.  
 Fijará en ti sus ojos:  
 para toda doncella,  
 noticias recibir de su pareja  
 es igual que sentir un nuevo abrazo,  
 y revivir el gozo.

Sé solícito y entrega mi encargo:

“Tu fiel consorte está en el Monte Rama;  
 se encuentra bien y a salvo,  
 oh mi dulce señora.  
 Pero, triste y aislado,  
 se pregunta por ti, por tu fortuna.  
 Contrito y solitario,  
 imagina su cuerpo al tuyo unido:  
 pálido el suyo, el tuyo consumido;  
 él sumido en sus lágrimas,  
 tú en llanto ahogada;  
 se le van los suspiros,  
 te vencen los quejidos.  
 Al no poder acariciar tu cara,  
 no poder susurrarte al oído,  
 me encomienda repetir sus palabras:

‘Añoro mirar tus brazos y piernas  
 confundidos en las enredaderas;  
 tu mirar de gacela  
 inquieta y dulce y viva;  
 la luz de tu mejilla  
 brillando como una segunda luna;

tu melena gloriosa como jungla;  
tu coqueta ceja que ondea como  
finos ríos de gozo.  
¡Ay, mi querida amiga!  
En el mundo, más bella, no hay ninguna.

¿Cómo acortar las noches  
y volverlas instantes?  
¿Cómo lograr que el día  
nos brinde siempre su agradable brisa?  
¡Ay, amada con ojos como flechas!  
Estar tan lejos de ti me lastima;  
me quema en una hoguera.

Pero llegará el fin de mi condena  
cuando Vishnu despierte  
en su lecho divino.  
Querida, que tus párpados se cierren  
y esperen cuatro meses,  
pues con la luz de otoño  
relumbrará todo el cielo encendido  
y estaremos unidos  
y nos estrecharemos sin decoro.  
Esta cruel distancia refutaremos  
pronto con nuestro fuego’.

“Confío, nube amiga,  
en que darás cauce a mi deseo.  
No tomo tu silencio  
como rechazo, como negativa.  
Una vez que hayas cumplido mi encargo  
(por camaradería  
o por pena por este desdichado)

deambula a voluntad, sigue la vía  
de la belleza que el monzón aviva;  
que ni por un instante te separen  
de tu esposa, el relámpago”.

Cuenta la leyenda que, por ahí del siglo IV o V d.C., nació en algún lugar de la India un brahmán de pocas luces. Tanta era su estupidez, que los otros brahmanes no dejaban de molestarlo. Hasta que un día la diosa se le apareció y le concedió conocimiento, inteligencia, elocuencia y destrezas literarias tales, que llegó a ser considerado una de las nueve joyas en la corte del legendario rey Vikramaditya. Como señal de gratitud, el diestro joven adoptó el nombre de “Servidor de Kali”, Kālidāsa. Su fama alcanzó todos los rincones del sur de Asia y trascendió hasta Europa, ya en la época moderna, donde se le ha considerado el “Shakespeare indio”, un maestro de las letras sánscritas.

El sánscrito es una de las lenguas indias de mayor reputación en India y de mayor edad en el subcontinente asiático. Perteneciente a la rama indoeuropea, el sánscrito se arraigó en el noroeste de la península índica con su expresión más temprana, el védico, y se expandió paulatinamente, primero a través del cauce del Ganges y posteriormente a casi todo el subcontinente. Así, la mayoría de las lenguas al norte del Decán derivan del sánscrito. Aunque el sánscrito védico y el clásico son relativamente inteligibles, hay diferencias notables en lo que se refiere a los contextos y mundos culturales de los que abrevan. El védico está anclado a la cosmovisión de los arios, pueblos originalmente nómadas convertidos al sedentarismo una vez radicados en la zona del río Indo.

Sin duda, ya para el siglo I a.C. el sánscrito ha dejado de ser védico y se le puede reconocer en su forma clásica, que ha perdurado casi intacta durante siglos. Asimismo, el mundo cultural que acoge cobró un carácter más urbano, refinado y escolástico. Filosofía, relatos mitológicos, epopeyas, poética y ciencias se escribieron preponderantemente en sánscrito.

A grandes rasgos, el periodo clásico (y parte del medioevo temprano) comprende desde el año 200 a.C. hasta más o menos el 1200 d.C. Se reconoce al imperio gupta (230-650 d.C.) como su momento de mayor esplendor. Esta época atestiguó el surgimiento de grandes obras literarias, como el *Kamasutra*, la “canonización” del *Ramáyana* y el *Mahabhárata*, y hasta la

invención del cero, que los árabes adoptarían más adelante y, a la postre, heredarían a Europa.

La literatura de este periodo vio nacer también la lírica, antes inexistente en sánscrito. De hecho, la poesía lírica encontró su primer desarrollo en los prácritos (lenguas hermanas del sánscrito), particularmente en el maharashtri. Los literatos sánscritos adoptaron los recursos ya inaugurados por ellos y los adaptaron a las modulaciones prosódicas y morfológicas de la lengua culta. Ello marca otra de las diferencias entre el védico y el sánscrito: el primero tendía a ser más conciso y estaba regido por acentos y entonaciones particulares; en el segundo, la aglomeración encuentra un desarrollo importante. Los exquisitos juegos de palabras y la profusión de largos y complicados compuestos nominales, aunados a las estrictas leyes de combinación eufónica, otorgan al sánscrito clásico un sabor especial y acentúan la dificultad de traducirlo fácil o justamente.

La lengua sánscrita se desarrolló a la par que los dialectos prácritos, a menudo con mutua retroalimentación. En los “epigramas” que Octavio Paz reunió como apéndice a *Vislumbres de la India* hay más de un poema que recuerda los escenarios del *Gāhāsattasāi*. Tómese como ejemplo “La invitación oblicua”:

Viajero, apresura tus pasos, sigue tu camino,  
 los bosques están infestados de fieras,  
 serpientes, elefantes, tigres y jabalíes,  
 el sol se oculta ya y tú, tan joven, andas solo.  
 Yo no puedo hospedarte:  
 Soy una muchacha y no hay nadie en casa.

Este poema repite un motivo (y aun el estilo) de “El vigilante” [véase “Maharashtri”]. Asimismo, “Sus pechos” y “La lámpara ruborosa” —que también recoge Paz— encuentran sus antecedentes directos en el *Gāhāsattasāi*; son, de hecho, elaboraciones en sánscrito de aquellos versos originalmente recopilados por el rey Satavahana. Esto se debe a que, como se ha explicado, la poesía prácrita fue la primera en inaugurar la lírica y, en consecuencia, en asentar las pautas estéticas. La lírica sánscrita adoptó los mismos motivos; en efecto, trasladó varios poemas prácritos al sánscrito, a veces usando el mismo metro.

Existen grandes luminarias de la versificación sánscrita. Una de ellas, Bhatrihari (*Bhartṛhari*), es un autor del siglo v d.C. muy renombrado y poseedor de una calidad innegable. Sus *Trescientos poemas* (*Śatakatraya*) se cuentan entre los poemarios más citados; cada uno de los tres centenares de poemas gira en torno de un mismo tema, a saber: ética y moralidad, amor y mujeres, y ascetismo y renuncia. No resulta gratuita ni banal la comparación con la figura autoral de Salomón. Como en el caso del autor indio, al bíblico también se le adjudican tres composiciones paradigmáticas: Proverbios, el Canto de los cantos [véase “Hebreo”] y el Eclesiastés, que casi corresponden a cada una de las centurias de Bhatrihari; o sea, conducta recta, amor erótico, y contemplación y reflexión profunda.

Yo he decidido traducir más bien a Kalidasa, sin duda la pluma más inmortal que han legado las letras sánscritas. Aunque no hay certeza total, Kalidasa muy posiblemente vivió entre los siglos iv y v d.C., durante el imperio gupta. Su genio estriba en que no sólo compuso piezas cortas —el género más cultivado en la lírica sánscrita—, sino dramaturgia y poemas de largo y mediano aliento, como el que traduzco aquí. Mi versión se basa en las ediciones de Kale y de Mallinson, ambas con texto sánscrito y traducción al inglés.

“La nube mensajera” (“Meghadūta”) es un poema de unas ciento veinte estrofas (hay variantes en algunas recensiones), divididas en dos partes. Pertenece al rubro de los *khaṇḍakāvya*, o ‘poesía en secciones’, de alto contenido lírico, pero menos cortos que los poemas epigramáticos. En esta obra, un tipo de hada o silfo índico (*yakṣa*, o yaksha) —un espíritu de la naturaleza— ha sido desterrado temporalmente por haber incumplido las órdenes de su señor Kubera, el dios de la riqueza. El yaksha tiene que pasar un confinamiento de un año en la cordillera del Vindhya, en India central, lejos de su amada esposa, también *yakṣī* (yakshi) que lo aguarda en su hogar, en el monte Kailasa, morada del dios Shiva. El silfo ha de habitar un año en una ermita que dio cobijo a Rama y Sita durante su exilio. Al cabo de ocho meses, comienza la época de lluvias (proverbialmente propicia para el sentimiento amoroso); el yaksha ve acercarse una gran nube y le encarga llevar un mensaje de amor a su amada. El modo poético que rige la obra es el de *virāha*, el recurrido tema de dolor y añoranza que causa la separación de los amantes.

El tema, desde luego, es muy similar al de “La encomienda del marido” y la “Carta de Sita a Rama” [véase “Anglosajón” y “Javanés”]. A diferencia de ellos, sin embargo, aquí llama la atención que el mensaje no se escribe: el yaksha recita la encomienda a la nube, quien la habrá de reproducir una vez que alcance la morada de la yakshi. Además, el marido apesadumbrado relata con sumo detalle al mensajero todos los lugares que habrá de recorrer antes de llegar al Himalaya. Así, “La nube mensajera” es poema lírico, pero también guía de viajes literaria; demuestra el gran conocimiento que el autor tenía de la geografía de la península índica. Omití esos largos pasajes en aras de la brevedad, pero están colmados de exuberancia; las descripciones de las muchachas que se bañan en los ríos, los animales que se cortejan y las plantas que florecen, todo sirve para incrementar la emoción erótica a la que anhela regresar el yaksha, y prefigura la propia descripción de la belleza de su amada esposa.

La obra utiliza un metro complicado: estrofas de cuatro versos de diecisiete sílabas, divididos en tres secciones de cuatro, seis y siete sílabas; sin rima, pero con aliteración profusa, recurren a una alternancia estricta de sílabas cortas y largas, imposible de trasladar al español.

Para mi versión, decidí eliminar los nombres comunes y propios más ignotos para el lector en español, a fin de reducir la extrañeza (por ejemplo: *āṣāḍa*, que corresponde a julio-agosto, el inicio del monzón). Más que brindar un texto que exigiera demasiado al público, he procurado traerlo lo más posible a la sensibilidad nuestra. Eso sí: en la medida de lo posible, me he esforzado por hacer un uso pronunciado de la aliteración, incluso repitiendo voces. Eché mano de la silva, que permite cierta libertad para el desarrollo de ideas y recitaciones, aunque confieso haberme tomado ciertas libertades en acentos y rimas. No es una estrofa similar a la que utiliza Kalidasa, pero me pareció más procedente arriesgarme que limitarme a una versión en prosa (fenómeno muy común en la traducción de este tipo de *kāvya*) o en verso libre. Desde luego, el número de versos en mis estrofas no corresponde con el que tiene el texto de partida. Mi prioridad fue otorgar musicalidad, algo que interesaba al autor sánscrito.

## BIBLIOGRAFÍA

- Brough, John. *Poems from the Sanskrit*. Penguin, 1968.
- Kalidasa. *The Meghadūta of Kālidāsa. Text with Sanskrit commentary of Mallinātha*. Traducción, notas, apéndice y mapa de M. R. Kale. Motilal Banarsidass, 2002.
- Keith, A. B. *A History of Sanskrit Literature*. Oxford University Press, 1920.
- MacDonell, Arthur. *A History of Sanskrit Literature*. D. Appleton and Company, 1929.
- Mallinson, James. *Messenger Poems by Kālidāsa, Dhoyī & Rūpa Gosvāmin*. New York University Press / JJC Foundation, 2006.
- Muñoz, Adrián. “Vislumbres del oriente, o la India traducida por Paz”. *Festines y ayunos. Ensayos en homenaje a Océavio Paz*. Xicoténcatl Martínez Ruiz y Daffny Rosado, coords. Instituto Politécnico Nacional, 2014, pp. 113-153.
- Mylius, Klaus. *Historia de la literatura india antigua*. Traducción de David Pascual Coello. Trotta, 2015.
- Paz, Océavio. *Vislumbres de la India*. Galaxia Gutenberg, 1997.



### 13. Árabe

~ ‘Antara ibn Xaddād: Poema colgante ~

(Península arábiga, siglos VI – VII)

Traducción y nota de

Shadi Rohana y Juan Carlos Calvillo

#### POEMA COLGANTE

¿Dejaron los poetas un lugar  
para el remiendo? ¿Acaso vacilaste  
antes de hallar la casa de tu amada?

Te dejaron callado sus vestigios:  
no hablaron hasta hablarte como habla  
el sordo, el mudo, sólo con silencio.

Y detuve en la casa a mi camella  
largo tiempo y lloré sobre un atifle  
aún firme, pero ya fuliginoso.

¡Oh casa de ‘Abla, sita en el Yuwâ’,  
háblame y sé dichosa en la mañana!  
¡Mantente siempre a salvo, oh casa de ‘Abla!

Morada de una amiga de ojos tiernos,  
mi compañera, dócil en su abrazo,  
y exquisito el lugar de su sonrisa.

Detuve a mi camella en ese sitio,  
como si de un palacio se tratara,  
para hacer la encomienda del lloroso.

Y cuando 'Abla vivió en el Yuwâ',  
mi pueblo fue de Hazen a Sammân;  
luego partió con rumbo al Mutathallam.

Te saludo en el medio de estas ruinas,  
vestigios del que fuera antaño hogar  
de la madre de Haitham, hoy vacío.

'Abla tomó su residencia en tierras  
de enemigos rugientes, y no pude,  
oh hija de Majram, pedir tu mano.

Por tu padre lo juro: no debí  
quedar prendado de ella, codicioso,  
porque entonces mataba yo a su gente.

Y en este corazón ocupas tú  
y sólo tú —no pienses lo contrario—  
el honroso lugar de mi adorada.

Pero ¿cómo iba yo a visitarla  
si vivía en 'Unaiza en primavera  
y nosotros, mi pueblo, en el Ghailam?

Supe que tu intención era marcharte  
tan pronto vi que habían embridado  
a los camellos en la noche oscura.

Atardecer y amanecer los pasa  
mi amada en un colchón, y yo mis noches  
en la montura de mi yegua negra.

Con cada lanza que bebió de mí  
hasta saciarse te invoqué, con cada  
espada india que vertió mi sangre.

Y yo quise besar esas espadas  
porque radiaban con el mismo brillo  
con el que resplandece tu sonrisa.

¡Qué dichosa es la caza para el hombre  
que puede perseguirla! Para mí,  
desdichado, la caza está prohibida.

Y por eso mandé a mi sirviente;  
le dije: “Ve con ella, a donde habita,  
y vuelve con noticias de mi amada”.

Me dijo a su regreso: “El enemigo  
ya no presta atención. Es el momento,  
cazador, de emprender la cacería”.

El nombre completo de ‘Antara lleva consigo su genealogía: es ‘Antara ibn (hijo de) Xaddād ibn Mu’āwiya ibn Thahl ibn Majzūm ibn Rabī’a ibn Mālik ibn Ghālib ibn Qutai’a ibn ‘Abs, del lado paterno, mientras del lado materno es hijo de Zabāba, una princesa capturada y esclavizada durante una de las incursiones de la tribu árabe de los ‘absíes en el Sudán o Etiopía, en el noreste africano. Este linaje mezclado determinó la identidad y la poesía de este poeta-guerrero de piel negra. De acuerdo con las normas tribales árabes de la llamada *Yāhiliyya* —“el estado de la ignorancia [de Dios]”, palabra que usan las tradiciones islámicas para referirse al estado de cosas en Arabia antes

del Profeta— todo hijo de una mujer esclavizada era también esclavo. Pero ‘Antara logró emanciparse, y cuenta la tradición dos historias acerca de cómo se convirtió en el poeta-guerrero cuyas valientes batallas y su amor por su prima, ‘Abla, perduran hasta nuestros días en poemas, canciones y, sobre todo, en los *Sīra*, relatos populares en verso rimado y en prosa que narran las aventuras de sus héroes y que se han transmitido, tanto en árabe como en las lenguas de la región, desde la época preislámica.

Cuenta la primera historia que un día una tribu árabe atacó a los ‘absíes, mató a algunos hombres y robó sus camellos. Los ‘absíes, entre ellos ‘Antara el esclavo y su padre Xaddād, los siguieron en represalia. Cuando llegó la hora del asalto, el padre de ‘Antara le gritó: “¡Corre, ‘Antara, al ataque!”, a lo que él se limitó a responder: “Un esclavo no es bueno para atacar; un esclavo es bueno sólo para ordeñar y hacer nudos [en las ubres de las camellas, para conservar su leche]”. Y entonces Xaddād le dijo a su hijo: “¡Ataca, ya eres libre!”, y ‘Antara se lanzó al fragor de la batalla. Su padre lo reconoció y lo incorporó a la alcurnia de los ‘absíes, y de ese modo el esclavo ‘Antara se convirtió en ‘Antara ibn Xaddād el ‘absí.

La segunda historia se desarrolla tiempo después de la emancipación de ‘Antara y del reconocimiento de su padre, y cuenta cómo, en un momento dado, uno de los ‘absíes lo insultó por su piel negra y por la condición de su madre, Zabība. ‘Antara le recordó su participación en la batalla más reciente y le señaló cómo había sido justo, y no avaricioso, en la distribución del botín entre los ‘absíes. No obstante, su adversario volvió a provocar: “Pero yo soy más poeta que tú”, a lo que ‘Antara contestó: “Ya verás”, y acto seguido declamó su *mu’allaqa*.

*Mu’allaqa* es una palabra que significa literalmente “colgante” y se refiere a una de las siete odas reunidas en el siglo VIII en una colección de poemas preislámicos por Hammād al-Rāwiya, “el transmisor”, de la ciudad iraquí de Kufa. Una de las teorías más remotas que explican su etimología —aunque hoy en día sea una de las más populares— sugiere que la admiración universal por estos poemas llevó a los antiguos árabes a escribirlos en tela, con letras de oro, y a colgarlos en las paredes de la Kaaba. Sin embargo, lo que sabemos de la historia de la lengua árabe nos obliga a considerar esta propuesta con cautela. Los arabistas modernos apuntan, más bien, a una relación con la palabra *‘ilq*, que puede significar “collar” o

“adorno”, de acuerdo con lo cual *mu’allaqa* significaría “joya colgante” o “pendiente”.

La *mu’allaqa* de ‘Antara ibn Xaddād es la sexta en dicha colección de poemas colgantes y se compone de 75 o 79 versos monorrimos escritos en la medida que se conoce con el nombre de *al-bahr al-kāmil*. Los primeros trece versos forman un *nasīb*, término genérico con que la literatura árabe denomina a la poesía de amor desde la antigüedad. En el contexto de las *mu’allaqat*, el *nasīb* cumple la función de un proemio en el que el poeta, montado en su camella, atraviesa el desierto para llegar a un sitio en ruinas en el que poco antes se encontraba la tribu de su amada. El campamento está deshabitado ya, pues en primavera las tribus acampan juntas, pero al terminar la temporada de abundantes pastos los grupos se separan, al igual que los amantes. El poeta reconoce los vestigios del emplazamiento, medita en torno a la soledad, y busca entonces el lugar preciso donde alguna vez estuvo la casa de la amada. El lamento se convierte luego en una visión de la mujer que tanto añora al momento de partir junto con toda su tribu.

Los versos que siguen al *nasīb* tienen motivos diversos y distintos —una descripción de su camella o de su yegua, el recuento de una batalla tribal, un elogio del vino, etcétera— y, por regla general, procuran mantener una unidad de sentido independiente de los versos que los anteceden o suceden. Es por ello que la lectura de poesía árabe antigua puede resultar confusa o incongruente en la actualidad, en la que se espera cierta coherencia narrativa: de tal cosa es prueba, en la *mu’allaqa* de ‘Antara, por tomar sólo un ejemplo, la inestabilidad de la segunda persona, con la que el poeta se refiere a veces a sí mismo, a veces a la amada, a veces a su casa, y así por el estilo.

No obstante, a diferencia de otras *mu’allaqat*, la de ‘Antara en su conjunto sí tiene un arco narrativo claramente discernible, mismo que se centra en una historia de amor particular. Si bien en otros poemas colgantes la mención de la amada se limita al *nasīb* —puesto que se entiende como una obra basada en una experiencia colectiva, de modo tal que cualquier miembro de la aristocracia tribal pueda identificarse con ella—, en la *mu’allaqa* de ‘Antara, el negro, el esclavo emancipado, la amada aparece por doquier —desde la añoranza por un campamento en ruinas hasta la promesa de un reencuentro hacia el final del poema—, y su presencia continua lo vuelve el relato de un amor que trasciende las convenciones: es un

amor entre dos individuos de carne y hueso, el primer amor que se conoce en la poesía árabe.

Para la traducción de este poema hemos escogido sólo 19 de los 76-79 versos del poema original, los que, en nuestra opinión, mejor y más claramente cuentan la historia del lamento de 'Antara: constan del *nasīb* (vv. 1-13), la descripción de la yegua (v. 24) y la batalla y el posible reencuentro con 'Abla (vv. 63-67). Hemos obviado los saltos con el objeto de ofrecer al lector en español un poema narrativo unitario y, en la medida de lo posible, ininterrumpido. Por cuestiones léxicas y semánticas y, sobre todo, por la concisión que le permite a la lengua fuente su sistema de declinaciones —misma que en español es poco menos que inalcanzable—, decidimos verter lo dicho en cada verso árabe en un terceto de endecasílabos castellanos. La rima del primero desaparece en el segundo, muy a pesar nuestro. Son de Shadi Rohana la selección, la traducción y la investigación que las informa; de Juan Carlos Calvillo es la versificación del poema en nuestra lengua.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Al-Fājūrī. *Tārīj al-Adab al-'Arabī*. Al-Matba'a al-Būlusīyya, 1953.  
 Al-Qurāshī. *Fāris banī 'Abs*. Dār al-Ilm Li-al-Malāyīn, 1983.  
 Bearman, P., *et al.*, eds. *Encyclopaedia of Islam*. Brill, 2002.  
 Zawzanī. *Xarḥ al-Mu'allaqāt*. Al-Maktaba al-Shāmīla al-Ḥadītha, 2002. <al-maktaba.org/book/11253>. Fecha de consulta: 3 de mayo de 2021.

## 14. Japonés medieval

~ Varios poetas: Ocho poemas del *Man'yōshū* ~

(Japón, periodo Nara, 710 – 794)

Versión y nota de

Matías Chiappe Ippolito

### ENTRANDO EN LOS CAMPOS ROJOS

Entrando en los campos rojos  
avanzando por los pastos púrpura  
en estas tierras imperiales  
¿no te verá el guardián  
cuando agites tu ropa al saludarme?

### EN EL FRÍO TORMENTOSO

En el frío tormentoso  
de esta montaña  
de Yoshino  
parece que también esta noche  
terminaré durmiendo solo.

### CONTEMPLO LA LUNA NUEVA

Contemplo la luna nueva y  
me dejo llevar por ella y  
siento que me recuerda  
las cejas de una mujer  
que tan sólo vi una vez.

## VOY A IR DESDE LA BAHÍA

Voy a ir desde la bahía  
de Mohakitsu  
hasta el monte Tsukuba  
donde viven las águilas  
y entre las muchachas y los muchachos  
que se han reunido allí  
cándidamente  
entre sus bailes y recitaciones del kagai,  
también yo  
me voy a entregar  
a la esposa de otro hombre  
y otro se entregará a la mía  
porque los dioses  
que viven en la montaña  
desde tiempos ancestrales  
lo han permitido  
sólo por hoy  
sin juzgarlos  
ni hacerles reproche alguno.

## DE ESTE CORDÓN DE CÁÑAMO

De este cordón de cáñamo  
que es casi la cola de un ave de montaña  
cuelgo un espejo  
recito un poema  
y me entrego a ti.

## COMO LAS ALGAS

Como las algas  
en las rocas de Hitagata  
dispuestas y confundidas  
¿es así como me esperas esta noche  
y me esperaste la noche anterior?

## HABRÁ RÍOS DE MONTAÑAS

Habrá ríos de montañas  
entre nosotros, mi amor,  
pero aun en la distancia  
pídele a tu corazón que piense  
que el mío se encuentra cerca.

## LOS PESCADORES DE SUSU

Los pescadores de Susu  
dicen cruzar hacia la isla  
de nuestro honorable dios  
y sumergirse en busca de  
perlas entre los peces fugu...  
Quisiera quinientas de ellas  
para hacerle un collar  
a mi queridísima esposa  
de quien tuve que separar ropas  
y que ahora tiene que dormir sola  
en un cuarto oscuro como el jade  
ya sin siquiera peinarse  
cuando despierta cada mañana...  
El tiempo pasa y pasa  
y ella ha de estar lamentándose

contando días y meses desde que partí...  
 Pero para consuelo de su corazón  
 en el quinto mes lunar  
 cuando el hototogisu  
 empiece su canto  
 voy a atar un iris tras otro  
 y flores de mandarinas  
 y cada una de aquellas perlas  
 y hacer así una corona  
 para enviársela.

El *Man'yōshū* (literalmente, 'Colección de diez mil hojas') es la compilación más antigua de *waka* o poesía japonesa antigua de la cual tenemos registro (circa 759). Abarca veinte volúmenes y 4 500 poemas que datan de los siglos VII y VIII; unos pocos son *chōka* o poemas largos (pares indeterminados de versos alternantes de 5 y 7 sílabas rematados por un par de 7 y 7); la mayoría son *tanka* o poemas cortos (cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas), una forma canónica hasta el surgimiento del *renga* o poesía encadenada, pero que sobrevive hasta la actualidad. Si bien se desconoce al compilador de la mayoría de los tomos del *Man'yōshū*, los cuatro últimos se atribuyen a Ōtomo no Yakamochi (718-785), poeta y político que siglos después fue incluido entre los "Treinta y seis inmortales de la poesía". Tampoco son conocidos la mayoría de los poetas, pero se mencionan algunos nombres, como Kakinomoto no Hitomaro, Yamabe no Akahito y Yamanoue no Okura.

Aunque atravesada en todo momento por núcleos temáticos, como la naturaleza, el viaje, la muerte, las herencias materiales y las inmateriales, en términos estructurales la compilación está organizada a partir de tres géneros: los *zōka* o poemas para actividades públicas (fueran ya viajes oficiales, actos de gobierno, ceremonias religiosas o elogios a figuras públicas), los *sōmonka* o poemas entre parejas (un término que podría traducirse como 'cosas que se dicen los miembros de una pareja', pero que incluye también poemas amorosos) y los *banka* o poemas para condolencias (que incluye panegíricos, homenajes y recuerdos tanto de familiares como de personalidades famosas). En esta triple distinción, los poemas de amor se presentan

como otra forma de codificación social, de actuar ante el otro, como prácticas necesarias que ponen en perspectiva el funcionamiento del mundo.

Sin embargo, precisamente por su carácter codificado y terrenal, los poemas de amor son también una conexión entre la mente y el cuerpo, entre las palabras y las cosas, entre los sentimientos y las convenciones sociales. Puesto que en la vida aristocrática de los periodos Nara y Heian (710-794 y 794-1185) las mujeres vivían recluidas y fuera de la vista de los hombres, los poemas eran una forma predilecta para que los cortesanos se comunicaran con otras cortesanas. Las notas de unas y otros atravesaban la corte en las manos de los sirvientes, llevando consigo formas novedosas de transmitir el sentimiento amoroso: la pericia poética, desde luego, pero también el cuidado en la caligrafía, el tipo de papel sobre el que se escribía, el perfume con que el mensaje se sellaba. El amor del *Man'yōshū* pone en evidencia este juego de estilos, formas y prácticas que caracterizan a gran parte de la cultura japonesa. Es un amor que se presenta como un ritual, tan sagrado como privado, a veces también furtivo y clandestino; es el vínculo entre mundos de otra manera desconectados.

Los ocho poemas de distintos volúmenes que se ofrecen aquí son muestra de instantes y fragmentos de ese carácter ritual que tiene el amor en el *Man'yōshū*. El primero, atribuido a la princesa Nukata, es uno de los más famosos de la colección; describe un fugaz rito en que un amante agitaba la manga de su ropa para mostrarle su amor a su pareja sin que otros se dieran cuenta. En el segundo, atribuido al emperador Monmu, los lectores van a encontrar ese paralelismo entre el clima y las emociones tan distintivo de la poesía japonesa antigua, lo que hace del poema mismo un reproche estético al amor. El tercer poema es anónimo y reproduce un ritual o costumbre practicada aún hoy en Japón: el *tsukimi* o contemplación de la luna; el poema invoca un recuerdo involuntario en el poeta y nos ofrece una mirada algo curiosa frente al rostro femenino. El cuarto, un poema largo, describe el *kagai*, una suerte de festival de la fertilidad en que se realizaban bailes, cantos, recitaciones e intercambios de parejas; se atribuye a Takahashi no Mushimaro. El quinto poema es anónimo, pero también uno de los más comentados por críticos y filólogos; sirve como ejemplo de lo que Mizushima Yoshiharu denominó “poemas que recitan sentimientos amorosos de forma directa” (*seijutsu shinsho ka*). En cambio, el sexto, también anónimo,

es de aquellos que el mismo comentador denominó “poemas que recitan sentimientos amorosos refiriéndose a otra cosa” (*kibutsu chinshin ka*). En el primer caso se describe un ritual sin otra referencia en las historiografías de Japón; en el segundo es el movimiento del mar lo que parecería presentarse como una ceremonia. Los últimos dos poemas son anónimos también. En el séptimo se le pide a la amante unir mente y pensamiento con corazón y sentimiento, quizás sabiendo de antemano que se trata de una formalidad ante lo imposible. El octavo es otro *chōka* y concentra el enamoramiento del poeta en un acto mundano inigualable: crear con sus propias manos un collar para su amada.

Como podrá descubrir el lector en el cuarto poema, pero también en cientos de otros del *Man'yōshū*, la sexualidad era celebrada en sus diversas formas en el Japón antiguo. No siempre ha sido así. Sonia Ryang ha señalado, por ejemplo, que en el Japón moderno, a partir de la restauración Meiji de 1868, existió un fuerte contraste entre, por una parte, el amor y su expresión, liberadora de las emociones del espíritu, y, por la otra, el amor hacia las instituciones sociales, como la patria o el emperador. La subyugación de todo sentimiento humano a la lógica imperial —asegura Ryang— se extendió a todo lo largo del siglo xx japonés, ya fuese que se expresara (antes y durante la Segunda Guerra Mundial) como defensa del militarismo y el expansionismo, o que se expresara (más tarde, y especialmente a partir de los años 60) como fetichización y comercialización del amor y la sexualidad. No es, desde luego, lo que se ve en los ocho poemas que he elegido para publicar aquí, que tal vez sirvan para iluminar un poco el mundo sombrío que describe Ryang.

Para la traducción he seguido en todo momento la ya canónica edición de Kamochi Masazuki, disponible enteramente en línea, aunque también he tenido a la vista la versión modernizada de Itō Haku; además, siempre que ha sido necesario, la traducción al inglés de Alexander Vovin. El lector de inglés podrá encontrar versiones en esa lengua de los dos primeros poemas que ofrezco —además de muchos otros poemas de amor del *Man'yōshū*— en la antología titulada *Love Songs from the Man'yōshū*. En cuanto a la traducción misma, intenté mantener siempre el orden de los versos y el de las palabras y conservé tanto algunos términos japoneses que hacen referencia a

la flora y la fauna del país como el tiempo presente que rige los poemas (y que las traducciones a otras lenguas a menudo pierden). Estas tres decisiones son algo más que meros caprichos del traductor: intentan preservar el efecto ritual y sagrado de los poemas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Inoka, Kōji, ed. *Man'yōshū hikkei*. Gakutōsha, 1990.
- Itō, Haku, *Shinpan Man'yōshū*. Kadokawa, 2009.
- Masayuki, Miyata, et al. *Love Songs from the Man'yōshū*. Kodansha International, 1989.
- Masazuki, Kamochi, ed. y trad. *Man'yōshū Kogi*. <[www.asahi-net.or.jp/~sg2h-ymst/manyok/manyo\\_k.html](http://www.asahi-net.or.jp/~sg2h-ymst/manyok/manyo_k.html)>. Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2020.
- Miner, Earl, et al. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Princeton University Press, 1985.
- Mizushima, Yoshiharu. *Man'yōshū zenchū. Kan dai 14*. Yūhikaku, 1986.
- Ryang, Sonia. *Love in Modern Japan*. Routledge, 2006.
- Vovin, Alexander, trad. *Man'yōshū 5* (2011); *Man'yōshū 13* (2009); *Man'yōshū 14* (2012); *Man'yōshū 18* (2016). Danvers, Global Oriental.



## 15. Támil

~ Antal: Tengo hambre y sed ~  
(Támil Nadu, India, siglo VIII)  
Traducción y comentario de  
Elsa Cross

### TENGO HAMBRE Y SED

Tengo hambre y sed  
de una mirada  
de mi señor oscuro.  
No os quedéis allá  
burlándoos de mí;  
vuestras palabras hieren  
como jugo ácido  
sobre una herida abierta.  
Id a traerme la seda amarilla  
que envuelve la cintura  
de aquel que desconoce  
la aflicción de las mujeres—  
abanicadme con ella,  
refrescad la quemadura  
de mi corazón.

Estoy atrapada en el lazo  
de ese señor omnisciente  
que duerme  
sobre la hoja del baniano.  
No habléis de cualquier cosa

que se os ocurra—  
vuestras palabras me traspasan  
como una daga.  
Del jefe de los pastores  
que cuida sus becerros  
con un cayado en mano,  
ese que danza con sus cántaros de agua,  
que se reclina en la sagrada  
aldea de Kuntantai—  
de él, traedme  
su santa albahaca,  
fresca, brillante, azul,  
y colocadla sobre mis suaves trenzas.

Como flecha que se dispara  
desde el arco de sus cejas,  
la mirada al sesgo  
de aquel que destruyó a Kamsa,  
entra en mi corazón,  
me lacera de dolor,  
me extenúa, me desgarrá.  
Yo anhelo, me derrito.  
Pero él no dice  
“no temas”.  
Si da de buena gana  
su guirnalda  
de albahaca sagrada,  
traedla, ponedla sobre mi pecho.

¿Quién puede ofrecerme consuelo?  
Ese negro toro  
que se robó los corazones  
de todas en Ayarpati,

ha hollado mi corazón,  
lo ha roto, lo ha aplastado.  
Id con el señor,  
siendo él mismo  
el néctar que nunca empalaga,  
traedme de ese néctar  
de su boca bendita,  
rociadlo sobre mí,  
lavad mi pena.

Lloro,  
canto sus glorias—  
él no muestra su forma.  
No dice  
“no temas”.  
No se acerca,  
no me acaricia, no me abraza,  
no me invade.  
De los claros frondosos  
donde sus vacas pastan  
viene el sonido de la flauta  
que toca Netumal.  
Traedme el néctar fresco  
de la boca de su flauta,  
rociadlo sobre mi rostro—  
me volverá a la vida.

En este mundo innoble  
donde él deambula  
como hijo de Nandagopa,  
el egoísta y cruel Tirumal,  
me ha atormentado.  
Estoy atada

al sitio  
donde puso sus pies—  
no tengo poder  
para moverme.  
Traedme el polvo  
de las huellas  
que deja ese insensible señor—  
untadlo sobre mi cuerpo  
para que mi vida se sostenga.

Aquel que hace volar  
el estandarte victorioso de Gáruda,  
a quien todos los mundos ensalzan,  
a él, lo crió su madre  
como al amargo árbol de nim,  
que no tiene propósito.  
Para ahuyentar la pena  
de estos senos inocentes,  
la pena de no hallarlo a él,  
apretadlos  
contra sus hombros juveniles,  
atadlos allí.

Mi alma se derrite de angustia—  
a él no le importa  
si yo vivo o muero.  
Si veo al señor de Govárdhana,  
ese ladrón saqueador,  
ese depredador,  
arrancaré de raíz  
estos senos inútiles.  
Voy a arrojárselos  
al pecho,

mitigando  
el fuego furioso  
que me invade.

Para calmar el dolor  
de mis senos redondos,  
¿no es mejor  
servir a Govinda  
en este mismo nacimiento  
de pequeñas íntimas maneras  
que esperar una vida más allá?  
Si un día  
él me abrazara  
en su pecho radiante,  
eso me realizaría.  
O bien, si mirándome directamente,  
diciendo la verdad,  
él me diera indicación  
de irme—  
eso lo aceptaría también.

Kotai de Vishnucittan,  
señor del pueblo de Villiputuvai,  
ella, la excelente,  
cuyas cejas se curvan como un arco,  
vertió su intenso anhelo  
por la radiante luz de Ayarpati,  
el señor que le trajo dolor.  
Aquellos que canten  
estos versos de alabanza  
nunca se hundirán  
en el mar del sufrimiento.

Hay dos hechos extraordinarios en relación con el poema que se presenta aquí. La extrema juventud de la autora, Antal, y su gran madurez literaria. Escrito en lengua támil hacia el siglo VIII d.C., cuando Antal era una adolescente, forma parte de uno de los dos libros que dejó, y que tienen una estructura y una intención literaria muy precisas. Hay un uso seguro de muchos recursos poéticos, que sin duda provenían de una larga tradición de la lengua támil, que para su época tenía ya más de un milenio de florecimiento. Antal se inscribe también en la tradición de los *alvars*, devotos de Vishnu, el dios hindú del mantenimiento cósmico, que junto con los *nayannmars*, devotos de Shiva, constituyen dentro del hinduismo las dos manifestaciones más antiguas de poesía mística.

Los dos libros de Antal (Aṅṭāl o Andal) son el *Tiruppavai* o *Voto sagrado* y el *Nacciyar Tirumoli* o *Los decires sagrados de la diosa*. El eje de ambos libros, que es el amor por Krishna —un *avatara* o encarnación divina de Vishnu— se expresa en el *Voto sagrado* a través de una serie de poemas o canciones en que habla una de las jóvenes del lugar que encarnan idealmente a las *gopis* o pastoras míticas de la aldea de Vrindavan —que en támil es Ayarpati—, siempre enamoradas de Krishna, y que cumplen un voto de ascetismo a fin de atraer bienestar para su pueblo y su familia [véase “Gujarati”]. El otro libro, al que pertenece el poema que se incluye aquí, *Los decires sagrados de la diosa*, despliega de muchas maneras la intensidad de la pasión de la poeta hacia el dios Krishna.

Como ocurre con frecuencia ante figuras tan seductoras como Krishna y Shiva, las y los devotos de estas deidades se enamoran de ellas, por decirlo así, y expresan ese amor a través de una enorme gama de afectos, que van desde el amor al padre o al maestro, al amigo o al hijo —en el caso del Krishna niño—, hasta el amor a esa pareja divina, invisible e intangible, pero que no por ello inspira menos pasión; quizá sea una pasión todavía más intensa y más loca que las pasiones humanas. En la India ese límite parecería borrarse todo el tiempo. ¿Se está proyectando el amor humano en el dios? ¿El dios se manifiesta en ocasiones incluso a través de un amor casi erótico? ¿O el amor erótico es la respuesta del pobre ser humano que, en términos de intensidad, no conoce otra cosa?

Éste es el caso en que se encuentran Antal y otras poetisas posteriores de tradiciones místicas distintas, como Akka Mahadevi, que en el siglo XII escribió en canarés, el de Lalla Ded o Lalléshvari, que lo hizo en cachemir en el siglo XIV —las dos devotas de Shiva—, y el de la princesa Mirabai, que en el siglo XVI escribió en rajasthani poemas para Krishna tan apasionados como los de Antal.

En este poema al divino señor Krishna, su devota Antal lo llama cruel, egoísta, ladrón y depredador en medio de un intensísimo anhelo y del dolor extremo por la separación del amado, muy propio de la tradición poética de la *bhakti* o devoción. La extravagante imagen de la chica que se arranca los pechos para arrojárselos al ingrato amado existía ya, en la figura de Kannaki (o Kannagi) en la épica jainista escrita en támil en el siglo v, y quizá influyó, al igual que toda la tónica de deseo desbocado que hay en los demás poemas de este libro, para que en cierta época brahmines muy ortodoxos lo prohibieran.

Sobre la vida de Antal, se cuenta la leyenda de que Vishnucittan —sacerdote brahmín de un templo de Vishnu, en la aldea de Shrivilliputtur, en Támil Nadu— la encontró recién nacida al pie de una planta de *tulsi*, que es una variedad de albahaca consagrada a Krishna. La llamó Kotai, que quiere decir ‘guirnalda’, aunque después recibió otros nombres como Antal y Nacciya, que significa ‘diosa’. Su padre era también poeta y en la tradición de los *alvars* se le conoce como Periyalvar. Antal recibió sin duda una amplia formación literaria, además de religiosa, y desde muy joven decidió que su único esposo sería Krishna; en contra de la obligación de cualquier jovencita, se negó a casarse con nadie más. Un día, su padre soñó que el señor Ranganatha —advocación de Vishnu o Krishna— le pedía que llevara a Antal, vestida para su boda, a su templo en Shrirangam. Al mismo tiempo, los sacerdotes de ese templo soñaron que debían ir a esperarla. Cuando ella llegó, cuenta la leyenda, fue al encuentro del señor Ranganatha, en cuya imagen desapareció, en medio de una gran luz, lo que es una bella metáfora de la experiencia final de liberación o fusión con la divinidad.

La poesía y la figura de Antal tuvieron una vasta repercusión. Fue la única mujer entre los doce poetas *alvars*, y ejerció una gran influencia en poetas místicas posteriores, así como en la música y la danza. El gran emperador Krishnadevaraja, del imperio Vijayanagara, escribió en télugu, en el siglo xvi, un poema épico sobre Antal. Y aunque nos separan de ella alrededor de 1300 años, su poesía está completamente viva. Su figura fue deificada y en algunos templos vishnuitas del sur de la India hay con frecuencia pequeños santuarios dedicados a ella. En diciembre y enero los poemas del *Voto sagrado* se cantan cada día en muchos templos de toda la India y se transmiten por la radio, traducidos al hindi, al marathi y otras lenguas. Actualmente tiene, además, al lado de otras poetas místicas, gran importancia

entre los grupos feministas de la India, pues la mayoría de ellas eran mujeres muy independientes, que desafiaron sujeciones sociales y familiares para afirmar su búsqueda y su libertad frente a un pesadísimo orden patriarcal.

Los muy variados nombres que aparecen en el poema se refieren todos a Krishna, casi todos en támil. A raíz de la llamada “sanskritización” de la región de Támil Nadu, que se dio alrededor de los primeros siglos después de Cristo, hubo un sincretismo entre los dioses hinduistas, de tradición védica, y los dioses dravídicos. Vishnu, por ejemplo, pasó a llamarse Mal, de donde vienen los nombres de Netumal o Tirumal, que remiten al dios. Del mismo modo, hay otros nombres sánscritos que se refieren a diversos episodios mitológicos de la figura de Krishna. Los cuatro versos finales del poema hablan del fruto que dará su lectura o recitación para quien la lleve a cabo. Esto, sin embargo, era propio de las escrituras sagradas.

Esta traducción sigue la versión al inglés de Vidya Dehejia. Quisiera decir que, ante lo cacofónico de las formas imperativas del *ustedes*, y dada la frecuencia con que ocurrían en el poema, me pareció menos grave utilizar para la segunda persona del plural el *vosotros*, aunque suena anticuado y es prácticamente inexistente en América Latina. Idealmente, las interlocutoras, a quienes se dan tantas órdenes, serían las amigas de la voz poética, que en otros poemas se dirige más bien a algún pájaro que lleve el mensaje al amado, o a las nubes [véase “Sánscrito clásico”], a flores y arboledas, o al amado mismo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Dehejia, Vidya. *Andal and Her Path of Love: Poems of a Woman Saint from South India*. State University of New York Press, 1990.
- Kingsbury, F., y G. P. Phillips. *Hymns of the Tamil Śaivite Saints*. Śrī Satguru Publications, 1998.
- Sarukkai, Priya, y Ravi Shankar. *Andal, The Autobiography of a Goddess*. Zubaan, 2015.
- Shastri, Hari Prasad. *Indian Mystic Verse*. Shanti Sadan, 1963.
- Sundaram, P. S. *The Poems of Andal (Tiruppavai and Nacciyaṛ Tirumozhi)*. Ananthacharya Indological Research Institute, 1987.
- Venkatesan, Archana. *Āṅṭāl's Tiruppāvai and Nācciyār Tirumoli*. Oxford University Press, 2010.

16. Javanés  
~ Anónimo: Carta de Sita a Rama ~  
(Indonesia, siglo IX)  
Versión y nota de  
Evi Yuliana Siregar y Dwi Puspitorini

CARTA DE SITA A RAMA

Oh, señor y príncipe mío, le ofrezco mis humildes reverencias.  
Le suplico que lea esta carta colmada de anhelo  
y reciba esta joya, muestra de mi observancia.  
El anillo que usted me envió es como un abrazo para mí.

Al verlo, mi corazón lamenta no poder mirarlo a usted.  
Oh, mi señor Ramadewa, escuche mis devotos sollozos,  
pues mi mente no aloja a nadie más que a usted, señor mío.  
Siete encarnaciones enteras dedicaría yo a atenderlo.

Antes, al no recibir noticias tuyas,  
no deseaba sino morir —de qué me servía la vida—,  
ya fuera ahogada, calcinada o apedreada.  
Mi corazón estaba resuelto, claro y sin apego.

Lo que antes era placentero, se volvió al punto insípido.  
No había flor ni jardín capaz de apaciguar mi anhelo.  
Los sonidos, otrora dulces, los olores, antes agradables,  
perdieron su gusto y el agua ya no lubricó mi garganta.

Pero, rey mío, no se angustie ni se atribule su corazón:  
comprendo ahora que la aflicción es inútil, un desatino.  
Quizá mis pensamientos estén equivocados y usted no los comparta,  
mas sólo deseo que mi señor encuentre salud y victoria.

Pero, rey mío, recuerde aquellos tiempos en que era usted joven,  
cuando nos casó el monarca, mi padre, y fuimos felices juntos.  
Hemos disfrutado cada gozo y cada dicha.  
En el juego del amor, usted ha sido hábil, experto en ciencias amatorias.

También conocía las historias de Indrani y Shachi;  
aprendió cada detalle de memoria, de cabo a rabo.  
¿Cómo no habría de sufrir mi corazón, ajado y roto?  
¿Quién podría igualar a mi rey en virtud y cultura?

Venga por mí, se lo ruego, mientras siga viva; no demore más.  
Rawana es un necio y ruin borracho; desprecia el honor y las virtudes.  
No flaquee, no piense que el triunfo será imposible:  
convoque el poder de los valientes monos, tan diestros en batalla.

Si llega usted muy tarde ¿qué habría de encontrar?:  
la escena de mi triste cautiverio, causa de dolor y zozobra sin final.  
Sean mi congoja y mi añoranza una ofrenda de bienvenida a usted,  
y las lágrimas que aún conserve, símbolo de mi anhelo.

Mi mayor tormento es haber sido la causa de tanto infortunio.  
Por amor quiso usted cumplir mi voluntad, y eso nos separó.  
Si nos encontráramos de nuevo, juro no portarme otra vez así:  
actuaré como su sierva, seré su más devota sierva.

Las palabras todas de mi señor serán mandato.  
Tal es mi deseo, animado por la dicha y nada más.  
Si no viene nunca a buscarme, señor, no sé ni qué diré,  
así que acuda pronto, rey mío, y acabe con el tormento, el abandono.

Tan pronto terminó de leer la carta, la angustia sobrevino a Rama, inundado de amor, ternura y añoranza; sus lágrimas llovieron sobre el papel, sin que él lo notara, y borraron las letras; desaparecieron ellas, mas no el desaliento del héroe.

Este poema de amor —amor en el sentido más común, el de un sentimiento de afecto por una persona, acompañado por un deseo de estar con ella (y de dolor cuando ese deseo no se ve satisfecho)— fue escrito en los comienzos mismos de la literatura javanesa y es, quizá, más generalmente, el primer ejemplo de una obra literaria en cualquiera de las muchas lenguas de Indonesia. Convencionalmente, la literatura javanesa se divide en tres periodos: la antigua, la intermedia y la moderna. El periodo antiguo comprende del siglo IX al siglo XV d.C., cuando las obras literarias se escribían en una especie de poesía narrativa conocida como *kakawin*. El poema que aquí presentamos —Carta de Sita a Rama— pertenece a este periodo y se encuentra en la *sarga* II, estrofas 22 a 33 del antiguo *Ramayana* javanés.

La epopeya del *Ramayana* proviene de la India, pero el pueblo indonesio en general, y el javanés en particular, la ha conocido desde fecha muy antigua, cuando “la adoptó”, por así decir. En cualquier caso, el *Ramayana* fue la obra de mayor influencia en la literatura indonesia desde la época de los reinos hinduista-budistas (siglos V a XIV d.C.) hasta la era de los sultanatos (siglos XVI y XVII). La literatura javanesa del periodo antiguo, escrita en *kawi* —nombre que designa tanto al javanés antiguo como a su particular sistema de escritura—, adoptó generalmente la forma de los ya mencionados *kakawin*, poemas narrativos de largo aliento. El *kakawin* más antiguo de Indonesia es el *Ramayana* javanés, que —al decir de Vinod Khanna y Saran Malini— “no es sólo uno de los primeros Ramayanas completos escritos más allá de las costas de la India, sino quizás el recuento de la historia de Rama más importante e impresionante escrito en el extranjero”.

Se estima que el *Ramayana* javanés fue escrito en la segunda mitad del siglo IX, entre el 850 y el 900. Hendrik Kern lo publicó en su lengua y escritura originales en 1900. Willem van der Molen reeditó este libro en 2015, aunque sustituyendo la escritura *kawi* por el alfabeto latino, que es el que usan también las otras dos ediciones académicas del poema: la de Santoso y la de Poerbatjaraka.

Aunque el *Ramayana* javanés se basa en el *Ramayana* indio, no es exactamente igual a él. Al parecer, el texto javanés se inspiró en la sección “Ravanavadha” (“La muerte de Ravana”) del *Bhāṭṭikāvya*, obra compuesta en sánscrito por Bhatti en el siglo VII. Sin embargo, su autor no se ciñó estrictamente al modelo indio y el poema que escribió no es ni una traducción ni una adaptación del “Ravanavadha”, sino una composición original en javanés. Algunos autores (Himansu Bhusan Sarkar, Kern y Stutterheim) han sostenido que las diferencias entre los dos textos se deben, en esencia, a que el poeta javanés no dominaba el sánscrito, pero Raden Poerbatjaraka ha mostrado que esto es un error, que el poeta javanés conocía bien el sánscrito y que la fuente de su poema es, ciertamente, india. Las diferencias entre la fuente sánscrita y el poema javanés no se deben, pues, a la ignorancia, sino a la creatividad, y una de estas diferencias —donde se muestra la singularidad del *Ramayana* javanés— es justamente la carta de Sita a Rama, que no se encuentra en el *Ramayana* indio, por lo que la hemos elegido como ejemplo de la poesía amorosa de la antigua Indonesia.

Otros autores han supuesto que la carta es una interpolación tardía, un añadido a la versión que el poeta javanés había hecho del *Ramayana* indio. Sin embargo, la suposición no parece sostenible. En opinión de Van der Molen, el autor del *Ramayana* javanés seguramente pensó que la carta era necesaria para la historia, para mostrar la aprensión y las dudas de Sita mientras vive prisionera, secuestrada por Rawana. ¿La rescatará Rama, su esposo? ¿La recibirá de vuelta junto a él como esposa suya, o la repudiará? No se trata sólo de una declaración de amor; Sita quiere convencer a Rama de que la rescate. Todo indica, pues, que al poeta javanés le parecía difícil imaginar que el mero intercambio secreto de unas joyas fuese prueba suficiente de fidelidad entre los esposos, como ocurre en la versión india, así que refrendó la lealtad de Sita mediante esta carta. Aunque Sita logró convencer a Rama de que la rescatara, no consiguió que la conservara como esposa.

Recordemos que, en la leyenda, Sita y Rama se encuentran exiliados en un bosque cuando Rawana, el rey-demonio de Sri Lanka, se prenda de ella y urde una estratagema para raptarla: hace aparecer entre el follaje un venado maravilloso. Fascinada por él, Sita insta a Rama a perseguir y cazar el venado. El héroe cede al capricho de su esposa y sale en pos del venado, lo que da a Rawana la oportunidad de secuestrarla. Como puede verse en su

carta, Sita se arrepiente de su ligereza y promete no volver a ceder a su vanidad. Rama la rescata con la ayuda de un ejército de monos que le han jurado lealtad, pero al final anuncia que no se reunirá de nuevo con ella... La carta ha surtido efecto sólo a medias. Pero a nosotros, sus lectores, nos ha dejado ver la tristeza, la añoranza, el dolor y el sufrimiento de Sita mientras se encuentra lejos de su amado.

Nuestra traducción se basa en tres fuentes: el texto original en javanés antiguo, la traducción al indonesio y varias traducciones al inglés (las de Robson, Van der Molen, Poerbatjaraka y Santoso, que se detallan en la bibliografía). Intentamos hacer una traducción lo más fiel posible al texto original, aunque sin dejar de reflejar sus cualidades eufónicas y permitiendo, a la vez, que fluyera en español, lo que nos alejó de la mera literalidad y nos llevó a hacer unas cuantas modificaciones. En el texto original, por ejemplo, no se encuentra nunca, como tal, la palabra *amor* —al menos no en el sentido que le damos hoy—, pero nos parece que el sentido de *corazón* (la palabra que usa el autor) puede a veces traducirse como *amor*, de manera que hemos usado las dos palabras. Algo parecido hemos hecho con las palabras que contienen una raíz que significa ‘extrañar’, o ‘extrañamiento’: las hemos traducido de forma variada, como *añoranza*, *anhelo*, *tristeza* o *tormento*. Es importante tratar de mantener la intensidad de la añoranza o anhelo de Sita, que se ilustra mediante contrastes: la de las flores y los dulces sonidos que llegan de todas partes, frente al cautiverio y la prisión; la comida deliciosa, que ahora resulta insípida; el agua, que ya no sacia la sed. Nada puede curar la añoranza, el anhelo de Sita, que describe su dolor mostrando el estado en que la separación de Rama le deja el *corazón*.

Con todo, la voz original domina la obra, pues siempre que ha sido posible hemos mantenido las palabras y las frases que empleó el autor original. Debemos confesar que, como efecto del resultado que obtuvimos, nos surgió una pregunta: ¿Cuál es la diferencia entre las formas que se usaron para expresar un sentimiento hace mil años y las que se emplean hoy en día? En la carta de Sita a Rama comprobamos que la forma de expresar el amor, y en particular el sufrimiento producido por el deseo de estar con la persona amada, sigue siendo hoy como hace mil años. Comprendemos sin dificultad la forma en que se expresaba Sita y nada de lo que dice en su carta nos es

ajeno. Hay en ella, pues, algo que el tiempo ha conservado. ¿O acaso el contenido de esta carta no es similar al de la canción “Lejos de ti”, de Manuel M. Ponce, o al de “Love Hurts”, la canción de Boudleaux Bryant que la versión de Nazareth convitió en un *hit*? Si aún comprendemos la tristeza de Sita es porque su tristeza es la nuestra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Kern, Hendrik. *Rāmāyana. Oudjavaansch heldendicht*. Martinus Nijhoff, 1900.
- Khanna, Vinod, y Saran Malini. “The Ramayana kakawin: A product of Sanskrit scholarship and independent literary genius”. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, vol. 149, núm. 2, enero de 1993, pp. 226-249. <doi.org/10.1163/22134379-90003125>.
- Poerbatjaraka, Raden Mas Ngabehi. *Rāmāyana Djawa-Kuna: Teks dan Terjemahan Sarga I-XII*. Perpustakaan Nasional Republik Indonesia, 2010.
- Robson, Stuart. *Waybay Wideya. A Javanese Pañji Romance*. Martinus Nijhoff, 1971.
- Robson, Stuart. *The Old Javanese Rāmāyana: A New English Translation with an Introduction and Notes*. Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa, Tokyo University of Foreign Studies, 2015.
- Santoso, Suwito. *Indonesian Rāmāyana*, 3 vols. Institute of Southeast Asian Studies / International Academy of Indian Culture, 1980.
- Tanakun, Mpu. *Śivarātrikalpa of Mpu Tanakun. An Old Javanese Poem, its Indian Source and Balinese Illustrations* de A. Teeuw, Th. P. Galestin et al. Koninklijk Instituut Voor Taal-, Land- en Volkenkunde, 1969.
- Uhlenbeck, Eugenius Marius. “The problem of interpolation in the Old Javanese Ramayana kakawin”. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, vol. 145, núm. 2, enero de 1989, pp. 324-335. <doi.org/10.1163/22134379-90003258>.
- Van der Molen, Willem. “A token of my longing: a rhetorical analysis of Sita’s letter to Rama, old Javanese Ramayana 11.22-32”. *Indonesia and the Malay World*, vol. 31, núm. 91, noviembre de 2003, pp. 339-355. <doi.org/10.1080/1363981042000188637>.
- Van der Molen, Willem. *Rāmāyana: The Story of Rāmā and Sītā in Old Javanese*. Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa / Tokyo University of Foreign Studies, 2015.

## 17. Irlandés

~ Anónimo: Líadain habla de su amor por Cuirithir ~

(Irlanda, siglo IX)

Traducción y comentario de

Mario Murgia

### LÍADAIN HABLA DE SU AMOR POR CUIRITHIR

*Partió él en peregrinación y se avecindó en Kill Letrech, en tierra de los déisi.*

*Ella fue a buscarlo, y ahí dijo:*

¡Qué desgracia  
lo que he hecho!  
He agraviado al que adoraba.

Locura hubiese sido  
negarme a hacer lo que él ansiaba,  
incluso por temor al Rey del Cielo.

No era poco apetecible  
aquello que él deseaba:  
alcanzar el Cielo librando así el infierno.

Poca cosa incordió  
a Cuirithir en mi contra.  
Mi amor era muy grande; la paciencia, corta.

Soy Líadain,  
la que tanto amó a Cuirithir,  
y ésa es la verdad, como ya se dice.

Aunque poco tiempo  
estuve con Cuirithir,  
mucho le fui grata, y mi trato, tierno.

El bosque música entonaba  
para mí al lado de Cuirithir;  
el mar, purpúreo, con viva voz cantaba.

¡No fue mi intención  
que algún encuentro nuestro  
a mi Cuirithir lastimara!

Que bien se sepa:  
fue pasión él de mi pecho,  
si bien a los demás también yo amaba.

Me abrasa el corazón  
la fiera flama;  
verdad es que sin él la vida no bastara.

*Así pues, el apremio con que Liadain tomó los hábitos dio razón a las cuitas de Cuirithir.*

Los irlandeses llevan varios siglos afirmando, no con poca justicia, que su tradición poética es compleja, ejemplar y vetusta en el ámbito de las literaturas vernáculas de Europa. No obstante, comenzaron a hacerse alegatos de especial grandilocuencia en cuanto a la avanzada edad del verso y los ritmos irlandeses a partir de la promulgación del Acta de Unión de 1801, documento con el que se formalizaba la creación del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda. No sorprende la insistencia, y aun la hipérbole, en tales reafirmaciones históricas e identitarias: sin duda se habrá apoderado de Irlanda, en aquel entonces, una suerte de angustia nacional en cuanto a la posible pérdida de personalidad cultural y artística por parte de la más pequeña de las dos “Islas Británicas” principales.

Así pues, la famosa y nunca bien ponderada novelista irlandesa Lady Sydney Morgan (?1781?–1859), en su relato nacionalista *The Wild Irish Girl* (*La irlandesa salvaje*), de 1806, hace que su heroína afirme lo siguiente ante la curiosidad de Horatio, su pretendiente inglés, en cuanto al arte métrico de Irlanda: “Por supuesto, no ignora usted que la importación de bardos e instrumentos irlandeses a Gales, por parte de *Griffith ap Conan*, inició toda una época de la música galesa, además de haber despertado ahí un genio estilístico en cuanto a composición que aún se conserva como espíritu hermano de aquél del cual derivó su ser, ¡y que incluso la invención de la música escocesa se le debe a Irlanda!”. Un poco más adelante, Glorvina, todavía insatisfecha con sus atrevidos postulados, e inflamada de estético patriotismo, caracteriza de la siguiente manera la naturaleza de la música, el verso y aun el talante de su tierra: “Nuestra música nacional, así como nuestro carácter nacional, no admite medias tintas en cuanto al sentimiento: ora hunde nuestro espíritu en la aflicción, por vía de su *pathos* desgarrador, ora lo eleva al frenesí con su ánimo vivificante”. Huelga decir que, a partir de estas conversaciones, el amante anglo de la avezada y talentosa Glorvina, mujer de apto nombre, se deja inundar de una admiración embriagadora por todo lo relativo a la milenaria inspiración artística del pueblo irlandés, encarnada en la elocuencia del objeto de su afecto.

Pero, más allá de cualquier exageración nacionalista, es verdad que la música y, por ende, la poesía de Irlanda hallan sus orígenes en prácticas culturales antiquísimas que se fundaron en una oralidad alimentada por los mitos celtas y que, en épocas comparativamente más recientes, se diversificaron gracias a la fe cristiana, que arribó a la isla a fines del siglo IV de nuestra era. Los primeros poetas —que no bardos— irlandeses, monjes casi sin excepción, se sentaron a escribir en algún recinto iluminado precariamente, con absoluta conciencia de sus virtudes y deberes estéticos, a partir del siglo quinto o, a más tardar, del sexto después de Cristo. Datan de aquel entonces, por ejemplo, los versos de Eochaid mac Colla, quizá mejor conocido como Dallán Forgaill, quien, en lengua irlandesa y ya no latina, lamenta la muerte del misionero Colum Cille en su célebre “Elegía de San Columba (de Iona)”. Aunque de poderoso carácter cristiano, estos poemas primigenios, y los que vendrían en siglos posteriores, encuentran su vigor lírico en una herencia indígena que, sin ambages, se manifiesta en cada expresión, imagen, línea y giro.

La leyenda de los amores entre Lídain (pronunciado *líá-den*) y Cuirithir (*cáiri-jir*) es, con toda seguridad, bastante más antigua que cualquiera de sus manifestaciones escritas. Algún fraile anónimo con alto sentido de la preservación literaria se dio a la tarea de fijarla, en un texto que combina prosa y verso, quizá en los últimos años del siglo IX. El cuento se las ha arreglado para llegar hasta nosotros en dos manuscritos que relatan las aventuras amorosas y las cuitas, en el mismo sentido, de la poetisa Lídain, o Dama Gris, y el bardo Cuirithir. Son ellos personajes piadosos y apasionados, cuyos correspondientes históricos tal vez vivieron allá por mediados del siglo VII. En aquellos tiempos, y por mandato contenido en la Ley de Brehon, se requería que, para beneplácito de los diferentes príncipes de la nación, los poetas más renombrados de Irlanda viajaran, con sus séquitos, de territorio en territorio, de un *dún* a otro. La célebre poetisa Lídain, en una de esas visitas a la provincia occidental de Connacht, conoce al apuesto y talentoso Cuirithir, con quien inicia una relación sentimental y erótica que, naturalmente, pronto deviene en compromiso matrimonial. Los amantes habrán de casarse una vez que Lídain cumpla con sus compromisos profesionales y regrese a su natal Corcaguiney, en el actual condado de Kerry, al suroeste de la isla. Mas en el ínterin, y por alguna extraña razón, nuestra heroína resuelve consagrarse a la vida monacal. Al final, a causa de las tribulaciones que en él provoca la sorprendente decisión de su amada, Cuirithir decide también tomar los hábitos para luego morir de amor, en aislamiento. ¡Con cuánta facilidad y presteza parece frustrarse siempre el deseo de unión eterna de los amantes! Sin que importe mucho la circunstancia por la que Lídain se impone un velo de monja, el acto inexplicado de la poetisa desata uno de los más memorables conflictos entre amor y religión que, desde hace milenio y medio, parecen obsesionar a las mentes bárdicas de Irlanda.

La pieza que ofrezco aquí representa, dentro de la narrativa general, una escena que anuncia la funesta separación de Lídain y Cuirithir: él ha roto su voto de castidad y, por tal motivo, ha sido enviado a un monasterio lejano. Lídain, que encuentra ahí a su amado tras buscarlo con desesperación por todas partes, manifiesta el desasosiego causado por las nefastas consecuencias de sus decisiones: la pasión ha cedido su lugar al arrepentimiento y el amor se ha trocado en confusión y desencuentro. La forma misma de la pieza emula los sentimientos de Lídain: en versos cortos, directos, con ali-

teraciones evocadoras y rimas contundentes, la voz de la poetisa concentra el recuerdo de la dicha y la certeza de un desenlace fatal, quizá inherente a un amor que, por inmenso, resulta también irrealizable en esta vida.

La estructura de “Líadain habla de su amor por Cuirithir” es silábico-acentual. En virtud de su amalgama entre rima y aliteración, el poema presenta también una notable complejidad fonética y rítmica, la cual contrasta con la aparente llaneza del relato en prosa que enmarca ésta y otras piezas poéticas de la obra. De tal sofisticación métrica y prosódica he pretendido dar una vaga idea al aprovechar una mezcla de rimas consonantes y asonantes que, no obstante, prescinden de una medida regular. Me ha parecido que esta inconsistencia formal, del todo voluntaria y allende cualquier presupuesta facilidad, otorga a mi experimento una blandura que atiende dos objetivos: conservar hasta donde es posible la proverbial —y por algunos muy apreciada— “fidelidad” al supuesto original, así como dar espacio a alguna libertad retórica que otorgue a la pieza al menos cierto carácter (re)creativo en nuestra lengua. Quisiera yo decir que mi conocimiento del irlandés antiguo es tan amplio, o siquiera suficiente, como para haber intentado un traslado directo del poema al castellano; muy a mi pesar, éste no es el caso. Para reproducir el poema, y con asistencia de algunos añejos florilegios y transcripciones de poesía celta, he recurrido a varias versiones inglesas que se publicaron a principios del siglo xx. Es mi propósito que esta primera aproximación en español a “Líadain y Cuirithir” transporte la leyenda a otras latitudes y haga alguna justicia (poética, con suerte) al antiguo y amoroso verso de Irlanda.

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Fox, Moireen. *Liadain and Curithir*. B. H. Blackwell, 1917.  
*Liadain and Curithir. An Irish Love-Story of the Ninth Century*. Edición y traducción de Kuno Meyer, 1902. En *The Silver Branch* de Sean O’Faolain.  
 McKee, Louis. *Marginalia Poems from the Old Irish*. Adastra Press, 2008.  
 Meyer, Kuno. *Selections from Ancient Irish Poetry*. Constable & Company, 1911.  
 Stifter, David. *Metrical Systems of Celtic Traditions*. University Press of Southern Denmark, 2016.  
*The Penguin Book of Irish Poetry*. Edición de Patrick Crotty con prefacio de Seamus Heaney. Penguin Books, 2010.



## 18. Anglosajón

~ Anónimo: La encomienda del marido ~

(Inglaterra, siglo x)

Traducción y nota de  
Juan Carlos Calvillo

### LA ENCOMIENDA DEL MARIDO

Ahora que estamos solos ya puedo contarte  
. . . . . crecido de la estirpe del árbol;  
en mi . . . . he tenido que habitar  
tierras lejanas . . . . . torrentes de sal  
. . . . . Muy a menudo  
. . . . . he buscado en barcos,  
pues ahí mi dueño me . . . . .  
allende el mar abierto. Ahora he venido aquí  
a bordo de una embarcación a indagar  
si acaso atesoras el recuerdo del amor  
que siente mi señor por ti. Mi palabra es juramento  
de que en él, afortunado, hallarás fidelidad y esperanza.  
Aquel que talló este madero me mandó a pedirte  
que desentierres de la memoria, adornadas de tesoros,  
las promesas que a menudo se hicieron  
al romper el alba, en otros tiempos,  
cuando a ustedes dos les era permitido  
habitar una misma tierra, cuando vivían juntos  
y perpetuaban el amor. Una disputa lo distanció  
de su gente dichosa. Ahora me encomienda,  
con inmensa alegría, instarte a que turbes las aguas

tan pronto escuches    desde el borde del barranco  
 el triste canto del cuclillo    que resuena en la arboleda.  
 A partir de entonces    no dejes que concluya tu viaje,  
 y que no haya hombre    que pueda detenerte.  
 Ve en busca del mar,    patria de gaviotas;  
 sube a un barco,    emprende tu camino al sur  
 y cruza la senda de las aguas    hasta llegar a aquel lugar  
 donde aguarda tu señor    a la espera de ti.  
 Pues no existe    en este mundo un deseo  
 más caro a su corazón    (tal cosa me ha confiado)  
 que reencontrarse contigo,    y que Dios soberano  
 más tarde les conceda    a los dos . . . . .  
 . . . . .    ante compañeros y amigos . . .  
 argollas adornadas;    ahora que es abundante  
 el oro labrado    del que es dueño . . . . .  
 . . . . . y reina    sobre una tierra ajena  
 y sin embargo hermosa    . . . . .  
 . . . . . héroes,    que son aquí mis hermanos . . . . .  
 en tiempos de penuria    tuvo que impulsar su barca  
 y atravesar las olas    . . . obligado a transitar  
 el sendero de las naves,    agitando a su paso  
 las corrientes del mar.    Ya tu señor  
 ha vencido la aflicción,    y no le falta ni el deseo,  
 ni caballos, ni riquezas,    ni la alegría del aguamiel;  
 no habrá tesoro en la tierra    que eche de menos  
 si tiene la fortuna, alteza,    de tenerte a ti,  
 como antaño se prometieron    el uno al otro.  
 Así, declaro unidos    a S y R juntos,  
 vinculados EA, W y D    en voto solemne,  
 para honrar así    la promesa de un amor  
 que habrá de perdurar    mientras haya vida,  
 como juraron los dos    hace tanto tiempo.



“The Husband’s Message” es uno de los pocos poemas de amor que se conservan en inglés antiguo, la lengua vernácula de los pueblos anglosajones, afincados en las Islas Británicas luego de la migración de las tribus germánicas en el siglo v y hasta la conquista normanda de Inglaterra en el año 1066. La cultura anglosajona no tenía un carácter particularmente dado a la expresión lírica del amor: lo suyo era la melancolía, el sufrimiento y la desolación, el trabajo que cuesta vivir en un mundo lleno de dolor y de pérdida. Son famosos por ello, además de su gran poema épico *Beowulf*, las elegías, como *The Wanderer* y *The Seafarer*, y otros poemas breves contenidos en los cuatro códices que preservan, desde el siglo x de nuestra era, el corpus de poesía que por primera vez en la historia puede llamarse inglesa.

Incluso a pesar de ser un poema de triunfo y alegría, “La encomienda del marido” no echa en falta la característica tristeza del temperamento anglosajón. Y ciertamente es un poema de triunfo: la voz lírica, mensajero y mensaje a un mismo tiempo, se dirige a una mujer, luego de una larga travesía, para participarle que el hombre del que lleva muchos años separada la espera, por fin, en el hogar que ha construido para su reencuentro, en una “tierra ajena / y sin embargo hermosa” sobre la que reina. Con todo, no dejan de impregnar el poema el relato del exilio al que fue condenado el amante, la nostalgia, la soledad pasada y, sobre todo, la irremediable añoranza por los tiempos perdidos, y es eso, quizá, lo que vuelve aún más significativa la invitación, en vista de que la victoria sobre la desdicha se ofrece no sólo como la culminación de un viaje personal, sino también como un tributo u homenaje, el refrendo de un antiguo juramento de amor y fidelidad.

Si bien desde un principio el texto crea la ilusión de estar tallado en un trozo de madera —que es, en sentido estricto, y en virtud de una prosopopeya, la voz lírica que lo enuncia—, lo cierto es que “The Husband’s Message” se conserva solamente en el folio 123 del Libro de Exeter, en la transcripción de un monje anónimo, y el manuscrito presenta daños considerables, sobre todo en los primeros versos. La traducción interpretativa que brindo aquí parte de ese único original, compuesto en el dialecto conocido como West Saxon del inglés antiguo, aunque se apoya en las eruditas versiones al inglés moderno de Kevin Crossley-Holland, Charles W. Kennedy, Bernard

J. Muir y Aaron K. Hostetter en diversos casos de indeterminación semántica o de desacuerdo exegético.

En lo que atañe a la forma, cabe hacer notar que los anglosajones no produjeron poesía medida y rimada: la base de su prosodia era el verso acentual y, las más de las veces, aliterativo. Dado que al español le resulta extremadamente difícil lograr que coincidan las sílabas tónicas con los sonidos iniciales de una serie de palabras, mi traducción tuvo que conformarse con dejar las aliteraciones meramente sugeridas, eso sí, con tanta frecuencia como fue posible. Por mucho que trate uno de aproximar su sistema prosódico, y esto con no poco artificio, no hay modo en realidad de que una lengua romance como el español —polisilábica, naturalmente llana y, además, analítica, en lugar de sintética— se asemeje de forma alguna al sonido de una lengua germánica como el anglosajón. Por ello he procurado conservar algunas marcas de extranjerización o de extrañamiento, como la cesura que divide el verso en dos hemistiquios, unidades ya gráficas tanto como rítmicas, así como las lagunas que interrumpen y complican la interpretación del texto, sin que por ello, o por un literalismo porfiado e intransigente, deje mi traducción de leerse como un poema por derecho propio en nuestra lengua.

Creo que el traslado de lo que hace poético y entrañable a “The Husband’s Message” se logra, amén de las cualidades sonoras del poema, gracias a la recreación de un determinado tono en español, un tono lleno de añoranza y expectativa, de orgullo, de impaciencia por una felicidad que se quiere compartir con la persona amada. Por lo demás, y aunque son recurrentes en otros textos en inglés antiguo, en éste son notoriamente escasos los *kennings*, circunloquios distintivos que se acuñan con la yuxtaposición de palabras y que dotan a esta poesía de una gran densidad metafórica (como cuando, en *The Seafarer*, al mar se le llama *hwalweg*, ‘sendero de ballenas’, o, en “The Phoenix”, al sol se le denomina *heofones gim*, ‘joya del cielo’, frases o sustantivos compuestos que en español tienen que articularse por medio de una preposición). Lo que nunca han logrado resolver ni críticos ni traductores, por desgracia, es el significado del criptograma rúnico que aparece hacia el final del poema y que lo vuelve, como otros acertijos de la tradición anglosajona, deliberadamente misterioso o enigmático. Confrontados con esta dificultad, algunos editores optan por excluir el último pasaje; yo, no

menos perplejo, me inclino por ofrecer la transcripción convencional de las runas en el cuerpo del texto, aunque reproduzco, para deleite del curioso, los caracteres originales al principio de esta nota.

## BIBLIOGRAFÍA

- Crossley-Holland, Kevin, trad. y ed. *The Anglo-Saxon World. An Anthology*. Oxford University Press, 2009.
- Delanty, Greg, y Michael Matto, eds. *The Word Exchange. Anglo-Saxon Poems in Translation*. W. W. Norton & Co., 2011.
- Hostetter, Aaron K., trad. "The Husband's Message". *Anglo-Saxon Narrative Poetry Project*. Rutgers. <[anglosaxonpoetry.camden.rutgers.edu/the-husbands-message/](http://anglosaxonpoetry.camden.rutgers.edu/the-husbands-message/)>. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2018.
- Kennedy, Charles W. *The Earliest English Poetry. A Critical Survey of the Poetry Written Before the Norman Conquest*. Oxford University Press, 1943.
- Kennedy, Charles W., trad. *An Anthology of Old English Poetry*. Oxford University Press, 1965.
- Klinck, Anne L. *The Old English Elegies. A Critical Edition and Genre Study*. McGill-Queen's University Press, 1992.
- Muir, Bernard J., ed. *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, 2 vols. University of Exeter Press, 1994.



## 19. Mozárabe

~ Tres poetas: Cuatro jarchas ~

(España, siglos XI y XII)

Transcripción y comentario de

David Huerta

### CUATRO JARCHAS

1] Yusef ibn Saddiq (siglo XI):

¿Qué faréi, mamma?

Meu al-habib est ad yana.

[¿*Qué voy a hacer, madre? / Mi amado está en la puerta.*]

2] Yusef al-Katib (siglo XI):

¿Qué farey, ou qué serad de mibi?

Habibi,

non te tuelgas de mibi.

[¿*Qué haré, oh, qué será de mí? / Amado, / no te separes de mí.*]

3] Yehuda Halevi (siglo XII):

Garid vos, ay yermanellas,

¿cóm' contener a meu male?

Sin al-habib non vivreyo:

¿ad ob l'iréi demandare?

[*Decidme, mis hermanitas: /¿cómo contendré mi mal? Sin el amado no viviré: /¿adónde iré a buscarlo?*]

4]

Vayse meu corachón de mib,  
ya Rab, ¿si se me tornarád?  
¡Tan mal meu dolor li-l-habib!  
Enfermo yed, ¿cuánd sanarád?

[*Se va mi corazón de mí, /ay, Dios, ¿si se me tornarád? /¿Es tan fuerte el dolor por mi amado! / Enfermo está, ¿cuándo sanará?*]

Las diminutas jarchas aparecen contra el fondo histórico-demográfico de una gigantesca mutación: a partir de la invasión del siglo VIII y en el curso del paulatino arraigo de los conquistadores musulmanes, los pobladores de la península ibérica atestiguan el mestizaje de las mujeres nativas y los árabes venidos, en una primera oleada, del norte de África. De esta manera lo explica J. B. Trend, estudioso de la primitiva poesía española: en la España conquistada, los musulmanes eran en general bilingües; puesto que los conquistadores no llevaron mujeres a los nuevos territorios —las madres de las primeras generaciones fueron esclavas del Norte que enseñaron a sus hijos la lengua materna—, la superposición cultural fue el primer efecto, el más notorio, de la conquista. La idea de Trend la refrenda W. D. Elcock, historiador de las lenguas romances: “Desde el principio empezó a aparecer una población resultante de la [...] mezcla de hombres de lengua árabe y [...] mujeres de lengua románica [...]. La mayor parte de la población mozárabe debe de [...] haber sido bilingüe”. (Ambos autores, citados por Stephen Reckert: véase la bibliografía.)

Mestizaje, entrecruzamiento cultural, amalgama lingüística: es el crisol mozárabe de las jarchas. Como en México, el mestizaje es el fenómeno que determina el curso histórico de un territorio después de la invasión. *Mozárabe*: esta palabra significa sencillamente *arabizado* de la península durante la dilatada estancia de los musulmanes en España (A. Alatorre).

En la estela de las revisiones historiográficas de Américo Castro en *La realidad histórica de España*, hay que decir que la amalgama en la que se funda nuestra lengua —con la poesía en el centro— consiste en varios elementos aparentemente dispares pero, al final, armonizados por la energía de las obras, las tradiciones y el solo paso del tiempo. La lengua española está hecha de latín, griego, árabe, hebreo y los diversos sustratos de sus geografías (carpetovetónico, celtíbero; de este lado del mar, el náhuatl, el guaraní y el quechua, entre otros). Nada tiene de extraño que las antiguas expresiones poéticas reflejen y pongan de manifiesto tales cruces y superposiciones. Es natural que un episodio central, cardinal, de la historia de nuestra poesía refleje ese multiculturalismo: los poemas mozárabes de hace nueve o diez siglos son la señal, también, de un lirismo extraordinario de la poesía de tema amoroso en Europa. Hombres de lengua árabe y mujeres de lengua románica son los protagonistas de lo que con el tiempo se volverá nuestra lengua. Los balbucesos poéticos del español despuntan jaspeados de árabe y hebreo.

Mujeres de lengua románica y hombres de lengua árabe: de esa fusión saldrá el minúsculo mundo de las jarchas: de hombres y mujeres de quienes debemos imaginar que formaron parejas y familias más o menos pronto, ya en el mismo siglo VIII de la invasión. Las mujeres les darán voz y tono a esos poemas de lamentación y melancolía, de indeleble deseo por la compañía del amado —del *habib*, ‘el amigo’—, dirigidos a las hermanas o a las madres. La pregunta por el amado tiene el sello afectivo de la nostalgia y el extrañamiento: *¿dónde se ha ido?, ¿cuándo regresará?, ¿lo veré de nuevo una vez más, junto a mí, a mi lado para darme cobijo, compañía y protección y para que yo, mujer fiel, lo quiera y lo escuche, le hable y lo comprenda? Él es mi corazón y mi propio corazón se duele de la ausencia*. Dualidad del corazón en una de las jarchas más conocidas y seleccionadas para las antologías: “Vayse meu corachón de mib...”. Me duele el corazón, el que tengo en el pecho; porque mi corazón (= mi amado) está lejos.

Esa voz femenina es uno de los rasgos notorios de las jarchas. A la tradición inaugurada por las jarchas le debemos esta modulación del lirismo amoroso en lo que ya podemos llamar nuestra lengua: el español mestizo de los mozárabes.

¿Qué son las jarchas (o *jaryas*)? Las jarchas son acompañamientos de poemas largos de la cultura literaria mozárabe de al-Ándalus: con una jarcha

solía rematarse la serie de estrofas que componían la parte central y más densa de las tiradas poéticas conocidas con el nombre de *moaxajas*. En éstas, las jarchas cumplían una función casi diríase musical, semejante a la de un final con un arabesco (precisamente), adorno culminante y lleno de gracia. Las jarchas evocan ligeros cantos populares y fueron inspiradas, acaso, por la necesidad de aliviar el decurso más o menos grave de los poemas extensos en los que se insertan; a su vez, tienen una relación directa, evidente, con las cantigas de amigo de la lírica gallego-portuguesa [véase “Portugués”], con los posteriores zéjeles y con los villancicos ya plenamente españoles.

Las jarchas son anteriores a los poemas provenzales de tema amoroso de los trovadores del sur de Francia [véase “Provenzal”], cuya obra en su conjunto ha sido llamada, con justicia, “primavera de la lírica europea”; en esa misma línea, puede hablarse de las jarchas como una aurora extraordinaria de la lírica romance, específicamente española.

La lengua en la que están escritas las jarchas es ya un idioma que reconocemos sin excesivas dificultades como español o castellano; está esmaltado por voces hebreas y árabes, desde luego; por ejemplo: la hermosa palabra *habib*, que equivale a *amigo*, pero con un fuerte sentido amoroso; la palabra *Rab*, que designa a Dios y de la que se desprende la palabra *rabi* con la que se designa a Jesús y a algunos profetas, y desde luego, a los sacerdotes hebraicos: los rabinos; todo ello dentro de un contexto religioso del que se desprenden estas efusiones amorosas, líricas. Dos de los poetas que compusieron estas jarchas, Yehuda Halevi y Yusef al-Katib —algunos estudiosos las dan como anónimas—, representan la doble hoja de un libro: el primero en el que se registra el amanecer de la poesía amorosa en español. Con las jarchas comienza, al mismo tiempo, la poesía en castellano y la lírica amorosa de la tradición hispánica, de raíces musulmanas y judías, en el ámbito de los califatos de la actual Andalucía (al-Ándalus). Sus raíces, tanto como sus alcances, siguen siendo motivo de asombro entre los estudiosos y los lectores. Esta riqueza puede quedar ilustrada por esta jarcha en la que aparece, afirma Emilio García Gómez, un sintagma cardinal de la literatura de nuestra lengua: *buen amor*, en la jarcha número XXIX de las estudiadas por ese filólogo.

Las jarchas fueron descubiertas tardíamente. Apenas en 1948, el filólogo S. M. Stern, de origen húngaro, las descubrió y comenzó a estudiarlas. El orientalista y arabista español Emilio García Gómez y la filóloga mexicana

Margit Frenk, entre otros, han estudiado los rasgos principales de estas brevísimas composiciones líricas. Por su parte, los historiadores de nuestra lengua (Rafael Lapesa, Antonio Alatorre) suelen situarlas en un lugar destacado en la evolución de nuestro idioma. Julio Torri abre con ellas su amena historia de la literatura española. De modo natural, las antologías de poesía española incluyen las jarchas (consúltense, por ejemplo, estas obras: la *Antología de la poesía española* [Lírica de tipo tradicional], de Dámaso Alonso y José Manuel Blecua; *Mil años de poesía española*, antología comentada a cargo de Francisco Rico; *Líricas hispánicas de tipo popular*, de Margit Frenk).

Las jarchas son poemas de una brevedad y una compacidad ejemplares. Se asemejan a las declaraciones de amor de todas las épocas y lugares; pero tienen el triple mérito de ser un vértice en el que se juntan la cultura árabe, el elemento judío y la entonces joven lengua española, cuya aparición se ha fechado a fines del siglo x y principios del siglo xi (en los documentos conocidos como “glosas emilianenses”).

En su sencillez y en la transparencia de su andadura formal, constituyen un momento señaladamente lúcido de la poesía en España.

El entrecruzamiento que les dio origen les da su personalidad a las jarchas; difícilmente podría encontrarse un poema amoroso en una lengua no mezclada, pues todas las lenguas del mundo son el resultado más o menos afortunado de un trasvase, combinación y enlazamiento de fuentes lingüísticas diversas. El ideal de una lengua pura es como el ideal de un amor absolutamente puro y en este sentido las jarchas mozárabes son de una cualidad cristalina gracias a las marcas que manifiestan sus orígenes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. Tercera edición, algo corregida y muy añadida. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Gredos, 1970.
- Castro, Américo. *La realidad histórica de España*. Porrúa, 1962.
- Deyermond, Alan, ed. “Edad Media I”. *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico). [Véase la segunda sección, “Las jarchas y la lírica tradicional”, con textos de S. M. Stern, Emilio García Gómez, Dámaso

- Alonso, Peter Dronke, Stephen Reckert, Eugenio Asensio y Margit Frenk, pp. 47-82.] *Crítica*, 1980.
- Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Alianza, 1999.
- Frenk, Margit. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. El Colegio de México, 1975.
- García Gómez, Emilio. *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco* [Edición en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas]. Alianza, 1975.
- Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Prólogo de Ramón Menéndez Pidal. Gredos, 1981.
- Reckert, Stephen. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Versión española ampliada de Stephen Reckert de su libro *Beyond Chrysanthemums*; Oxford University Press, 1993. Gredos, 2001.
- Torri, Julio. *La literatura española*. Fondo de Cultura Económica, 1955.

## 20. Provenzal

~ Jaufré Rudel: Amor de lejos ~

(Blaye, Provenza, *circa* 1125 – Trípoli, Líbano, *circa* 1147)

Versión y comentario de  
Pedro Serrano

### AMOR DE LEJOS

Gozo en los largos días de mayo  
el canto de aves a lo lejos  
y cuando ya de ahí me he ido  
me acuerdo de un amor de lejos.  
Enjuto de ánimo y sombrío,  
ni son, ni flor de espino albar  
gusto más que el invierno frío.

Bien tengo al Señor por veraz  
que yo veré este amor de lejos  
mas por un bien que a mí me toca  
dos males caen de estar tan lejos.  
¡Ay, peregrino yo no fuera  
sin que mi capa y mi bordón  
sus bellos ojos ellos vieran!

Seré feliz cuando le pida  
por Dios amor, amor de lejos.  
Si lo desea me acogerá  
cerca de sí, yo de tan lejos.  
Y en el decir tantas finezas,

lejano amigo, dará, juntos  
al conversar, cortés belleza.

Triste y gozoso partiré  
al mirar tal amor de lejos  
pues no sé cuándo he de volver  
de nuestra tierra, allende lejos.  
¡Son tantos puertos y caminos!  
Séase lo que a Dios le plazca  
que yo no soy un adivino.

Jamás de amor he de gozar  
si no gozo amor de lejos;  
ni más gentil soy, ni mejor,  
en otro sitio, cerca o lejos.  
Tan es veraz su prez, sincera,  
que allá en el reino sarraceno  
cautivo yo por ella fuera.

Dios hizo lo que viene y va  
y así formó este amor de lejos:  
diome poder, que no poseo,  
de en breve hallar amor de lejos  
tan de verdad que estos espacios,  
ya sean jardines o aposentos,  
son para mí más que un palacio.

Justo es quien me llama rijoso  
o ávido de amor de lejos:  
pues nada me hace más feliz  
que gozar de mi amor de lejos.  
Mas todo ello se me niega  
al hechizarme mi padrino:  
que amando yo no fuera amado.

¡Ay, mi deseo se me niega!  
¡Maldito sea mi padrino!  
¡Mi sino fue no ser amado!

Al traducir de una lengua a otra muy cercana se produce a veces una especie de proceso metonímico, una presión solapada que se mete en el ritmo de la lengua de llegada casi sin que se note, y que brota de manera que podríamos llamar natural en muchos otros niveles. La poesía provenzal del siglo XII va a ser el disparador de toda la poesía caballeresca en lenguas europeas. Su constitución se dará gracias al encuentro de la tradición culta con el desenvolvimiento del latín en los distintos dialectos de las llamadas lenguas vulgares que poblaban el universo —primero geográfico y después lingüístico— que se denomina *Oc*. La influencia del provenzal se dejará sentir pronto en la poesía de otras lenguas, como en las cantigas galaicoportuguesas [véase “Portugués”] o en las *Minnësange* alemanas [véase “Aleman medieval”]. En cada una, la pizca de sal que puso en ella el provenzal dio un sabor diferente. Pero su efecto en la estructura de las lenguas se extendió además al tejido de aquellas que estaban en contacto más cercano, como las que resultarían en el catalán y el francés. Que uno de los orígenes de la lírica europea naciera en este crisol de dialectos se explica porque la cultura que dio lugar a esa poesía era ya una mezcla. Como dice Charles Camproux en su *Histoire de la littérature occitane*: “Es evidente, si se analiza con atención, que los rasgos que relacionan al grupo occitano-románico con el grupo hispano-románico son al menos tan numerosos y tan importantes como los que lo relacionan con el galo-románico propiamente dicho”. Pero la comprensión de su significado vino de su proyección, es decir, de fuera y de después: “Dante fue el primero —señala Camproux— en utilizar el término ‘lengua de oc’ [...] que en Francia designaba al país, no a la lengua”. Esta diferenciación entre geografía y lengua es importante por razones tanto políticas como culturales: la influencia de lo que sucedió en la lengua de oc siguió extendiéndose por toda Europa a lo largo del tiempo, mientras que su importancia política no hizo sino disminuir. Con la derrota de los nobles occitanos en la Cruzada contra los albigenses —dicen Jean Benoît Nadeau y Julie Barlow—, “los trovadores se trasladaron a España.” Antes de esa fecha, la ventaja cultural y política de la región occitana se debió a que sus

dialectos absorbieron las influencias lingüísticas y culturales que recorrían en esa época el arco mediterráneo que va de España a Italia, las cuales se originan en la lírica árabe y terminan por fijarse en la expansión del dialecto florentino de Dante en Italia, y de la poesía italianizante en toda Europa [véase “Italiano”].

En ese sentido, entre los poemas de Jaufré Rudel que se conservan, ninguno hay cuya cauda encaje mejor en los orígenes de la poesía francesa, ni que haya tenido mayor influencia en esa lengua, que “L’amor de lonh”. Otros poemas suyos, por ejemplo “Quan lo rius de la fontana”, cuya estructura los lleva más a las aguas del catalán, tienen que forzar su propia naturaleza para desdoblarse en francés. En cambio, “Amor de lonh”, por la rima que tiene y por la acentuación final de sus versos, en palabras agudas, es decir, por su tenue y fortuita inclinación afrancesada, diríamos ahora, provocada por el acomodo de su prosodia, se desliza con suavidad desde el título y el concepto a “L’amour de loin” francés, para encallar en el origen mismo de la poesía en francés. Es un poema que está, ya de nacimiento, dirigiéndose al francés, sin que por ello deje de estar en provenzal, un dialecto del occitano. Su particular insistencia tonal se extiende por todo el poema, razón por la que se hiló con facilidad en los holanes de la cultura de los dialectos de la lengua de oil que se hablaban en el norte de Francia y que desembocarían en el francés. Digamos que el provenzal es como una fuente cuyas aguas van cayendo montaña abajo por dos cauces principales, hasta formar corrientes separadas. Una de ellas dará lugar a la curvatura estilizada del verso catalán, mientras que el otro se irá por el más rocoso, abrupto y rebotado ritmo del francés, de tan dura versificación hasta antes de Verlaine. En ese sentido, “Amor de lonh” se encuentra, por su estructura acentual, muy cerca de lo que ya con Marie de France empezará a ser, ahora sí con pleno derecho, poesía en francés [véase “Francés medieval”].

La repercusión de este poema en esa lengua y cultura se ha extendido a lo largo del tiempo, hasta producir la magnífica ópera de Kaija Saariaho del mismo título, que se estrenó en el Festival de Salzburgo en 2000 con un libreto de Amin Maalouf. En México se estrenó en marzo de 2019, a propósito de lo cual escribió Mauricio Elí: “Con libreto en francés, cuenta la historia de un par de enamorados que no se conocen, pero están unidos por los cantares de él y la ilusión de ella. Su enlace es un jilguero que cruza monta-

ñas y mares para llevar las voces del amor de costa a costa... *L'amour de loin* fue un juego de barras de led que construían cada uno de los escenarios, desde los pasillos del castillo del príncipe Jaufré hasta el mar donde soñaba un fatídico final. De un momento a otro el espectador pasaba de mirar desde un islote a ser observador celestial". Me he permitido incluir esta cita porque pone de relieve la contemporaneidad del poema y, con todo y su ligero tono periodístico, expone lo que sucede en el poema: "un par de enamorados que no se conocen, pero están unidos por los cantares de él y la ilusión de ella" no está muy lejos de la más académica descripción de Camproux: "Pero no vayamos a creer que su amor lejano sea ese que se da en nombrar amor cortés: se trata más bien de un amor simple y natural".

Menciono este artículo, además, porque el propio poema apunta hacia donde lo llevaron Saariaho y Maalouf, es decir, más allá de la elucubración teórica que explica el tópico del amor cortés como un amor lejano o de oídas, derivándolo de la construcción, que diría Denis de Rougemont, del amor imposible: "Jaufré Rudel, príncipe de Blaye, dice, muy a las claras, que su Dama es una creación de su espíritu y que se desvanece con el alba. En otro lugar a quien quiere es a la princesa lejana". La construcción de Rougemont es ambigua, pero apunta a lo que sucede en el poema: el amor de lejos se afirma en el aquí y a la vez se escapa y no está. Ya en 1939, esta defensa del amor humano hecha por Rougemont produjo una respuesta inmediata. Pocos meses antes de que comenzara la Segunda Guerra Mundial, un ciudadano francés, Henri-Irénée Marrou, historiador de la cristiandad nacido en Marsella, quien a veces escribía bajo el pseudónimo anglicizante de Henri Davenson, publicó una furibunda reseña reivindicando un supuesto amor a lo divino en el poema de Rudel, frente a toda posibilidad de su encarnación humana en los poetas provenzales. Marrou-Davenson hace decir a Rougemont que "Jaufre Rudel de Blaye, si fut moult gentil homme, prince de Blaye, et énamoura soi de la comtesse de Tripol, sans (la) voir, pour le bien qu'il n'ouït dire aux pélerins qui venait d'Antioche" (la cita aparece en la versión francesa, pero no en la traducción al español). Me he permitido reproducirla tal cual porque nos la vamos a encontrar traducida al español ahora mismo. Estas palabras, que Davenson atribuye a Rougemont, en realidad tienen su origen en unas pequeñas biografías que aparecían en los cancioneros del siglo XIII, en los que —en palabras de Martín de Riquer—

“se explicaban mensajes poéticos que quizás ya no se entendían”. Eso, que unas décadas después de muerto Rudel se habría dejado de percibir, es lo que le reprocha Marrou a Rougemont, y es también una de las interpretaciones predominantes sobre el “Amor de Ionh”, entendido, según varios estudiosos, como una alegoría de lo divino. Veamos, ahora sí, la versión en español de estas mismas palabras: “Jaufré Rudels de Blaia fue muy gentil hombre, príncipe de Blaia. Y se enamoró de la condesa de Trípoli; sin verla, por el bien que oyó decir de ella a los peregrinos que venían de Antioquía”. No deja de ser una ironía que Marrou, asumiéndose como hombre del Mediodía, criticara la frialdad de los orígenes suizos de Rougemont atribuyéndole palabras que se escribieron en el *Midi* francés setecientos años antes, y precisamente en la lengua que él pretendía reivindicar. Veamos ahora el original: “Jaufres Rudels da Blaia si fo mout gentils hom, princes de Blaia. Et enamorat se de la comptessa de Tripol, ses vezer, per lo ben qu’el n’auzi dire als pelerins que venguen d’Antioquia”.

Si, como dice Riquer, las *Vidas* se escribieron para gente que, nacida en esa misma región y no demasiado tiempo después de desaparecidos sus protagonistas, no era ya capaz de entender el sentido del poema, qué podemos esperar de quienes defienden a banderazo limpio conceptos que obliteran la escritura bajo el peso de sus ideas. Rudel estaba haciendo algo más complicado que eso. Leer el poema así es no entenderlo, como lo vamos a ver al internarnos en las encalladuras de su traducción. Vale la pena, por esta razón, incluir completa la *Vida* de Rudel en la traducción de Riquer: “Jaufré Rudels de Blaia fue muy gentil hombre, príncipe de Blaia. Y se enamoró de la condesa de Trípoli; sin verla, por el bien que oyó decir de ella a los peregrinos que volvían de Antioquía. E hizo de ella muchos versos con buen son y pobres palabras. Y deseando verla se cruzó y se embarcó, y cayó enfermo en la nao y fue conducido a Trípoli, a un albergue, [dado] por muerto. Ello se hizo saber a la condesa, y fue a él, a su lecho, y lo tomó entre sus brazos. Y cuando él supo que era la condesa, al punto recobró el oído y el aliento, y alabó a Dios porque le había mantenido la vida hasta verla; y así murió entre sus brazos. Y ella lo hizo enterrar con gran honor en la casa del Temple; y después, aquel mismo día, se hizo monja por el dolor que tuvo por la muerte de él”.

Las *Vidas*, como señala Riquer, fueron escritas no mucho tiempo después de desaparecidos sus protagonistas, de manera que, “como documento

histórico requieren una actitud prudente: ni otorgarles una fe ciega ni poner en duda datos que, aunque no comprobados históricamente, pueden proceder de una información veraz”. Quiero detenerme en este señalamiento, porque ahí está la clave misteriosa del poema, es decir, su sinestrea. Jaufré Rudel, según su *Vida*, viajó en busca de la mujer amada y la encontró. Pasó, digamos, de empezar a amarla sin verla a echarse a andar para encontrarla, verla y tocarla, que fue lo que de hecho sucedió, así fuera en su lecho de muerte. Esta defensa del amor físico entre seres humanos, frente a su alegorización, es defendida por Riquer, quien en su introducción se demora en la oposición entre lo divino y lo carnal: “Todos los críticos destacan, aunque desde perspectivas muy diferentes, que su aportación principal a la lírica trovadoresca es el gozo por la no-posesión y la consolidación de una poética en torno a la distancia, ya sea social o geográfica: el Amor de lonh”. Pero se decanta, con justicia, por la existencia de una mujer real: “Muchos elementos en sus canciones dejan adivinar que la dama nunca vista, pero intensamente amada, a pesar de las ambigüedades, es una mujer de carne y hueso y no una alegoría de Tierra Santa, o de la Virgen”. Más o menos lo mismo que opinaba Camproux unos años antes y todo lo contrario de lo que defendía Marrou.

Esta tensión y subsecuente deriva hacia la alegorización, mencionada por Riquer y defendida por Marrou y muchos otros, está detrás de uno de los modos en que se vertería al español el concepto del “amor de lonh”, pasando así de una concepción espacial y temporal a una sonora, como lo muestra un interesante estudio de Ana María Delgado en donde el concepto provenzal pasa automáticamente a llamarse “amor de oídas”. Ahora bien, el término no es creación moderna, sino que viene, ahora sí, de lejos. Domingo Ynduráin cuenta que “En el capítulo noveno de la segunda parte del *Quijote* se encuentra el siguiente diálogo entre el caballero y Sancho: ‘Tú me harás desesperar, Sancho —dijo Don Quijote—. Ven acá, hereje: ¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?’”. Por supuesto que Cervantes no se traga este bulo, pues inmediatamente, como hace ver Ynduráin, Sancho le contesta: “No se atenga a eso, señor —respondió Sancho—; porque le hago saber que también fue de oídas la vista y la respuesta que le truje”. Pero la convención amorosa que sigue Don Quijote

no es el camino emprendido por Rudel, sino el de la construcción oficial, o canónica, del amor cortés, pues sustituir el oído por la lejanía cancela definitivamente la posibilidad del encuentro amoroso en términos carnales. Además, en contra de esta posible denominación, como hemos visto, así fuera en términos neta y propiciamente operísticos, pero también en su *Vida*, Rudel sí se encuentra con su amada. Pongo énfasis en esto porque es una de las estrategias enigmáticas que el poema presenta en su desarrollo.

No es éste el lugar para hablar, ni es mi intención extenderme, sobre las virtudes morales y los desenvolvimientos de la oposición entre el amor a lo divino y el amor a lo humano que implica el cambio del “amor de lejos” al “amor de oídas”, y que se remonta al dogma de la Anunciación, en donde el ángel Gabriel le anuncia a María que será madre de Cristo. Ésta es, en efecto, la elaboración eclesiástica del amor cortés, como veremos más adelante, pero no es la de Rudel. Lo traigo a cuento porque, más allá de las tensiones morales entre lo físico y lo espiritual, optar por “amor de oídas” en mi traducción me hubiera facilitado las cosas, pues me habría permitido esquivar un dilema que se me presentó a la hora de traducir el poema. Pero la traducción implica precisamente no esquivar los problemas sino entrar en ellos, y tratar en lo posible de salir airoso del otro lado de la lengua. Traducir el concepto de “amor de lonh” implicaba, en ese sentido, ir remontando ríos. Y, precisamente, me interesó traducirlo por el reto que el título del poema, y el adagio o emblema repetido a lo largo del poema, suponía como grado de dificultad en español, en particular en el español de México. Porque mantener el título y el lema de un “amor de lejos” en un país en el que el albur es carta de juego cruzado casi desde que alguien abre la boca, implica buscarle tres pies al gato. Pero de eso se trata ¿no? De propugnar por atravesar el pensamiento mecánico o automático que lleva, apenas leído “amor de lejos”, a exclamar: “¡es de pendejos!”. Ante esto saltaron a la par dos amigas mías, una tarde de éstas en que por Zoom conversábamos y aproveché para leerles mi traducción. ¡No! Ambas se opusieron férreamente a que utilizara la expresión “amor de lejos”. Y no por razones teologales, repito, sino por desolación de la rima mexicana. En mi descargo y el suyo quiero decir que la versión que les mostré era una de las primeras que hice, y que todo el poema, además de resonar a lo que resonaba, era en ese momento un cúmulo de cacofonías. Pero me

mantuve en mis trece, porque precisamente lo que busca una traducción es seguir la propia estructura del poema hacia sus orígenes, sin esquivar las dificultades conceptuales de lo que en él se plantea. En este caso había, además, un reto adicional: intentar dismantelar la sentencia de la rima alburera inevitable en el español de México. Por eso dedico este ensayo a esas dos amigas, Fanny del Río y Jennifer Clement, porque son ellas las que juzgarán, en primera instancia, si lo logré o no.

Parece simple, pero en realidad me enfrentaba a un problema complejo. Si seguía las súplicas de mis amigas, que por supuesto no defendían la virtud moral de los amores de lejos frente a los amores *in situ*, sino que se oponían a su uso por su desdoblamiento alburero, entonces tenía que optar, para no salir del ámbito espacial, por el adjetivo “lejano”. Pero un adjetivo no tiene los mismos efectos que una locución adverbial. Por algo no se habla del amor lejano y sí del amor de lejos, o, para los efectos, del amor de oídas. Hablar de un amor lejano habría diluido la ambigüedad del término, clave para el desarrollo de la tensión poética, y por ende su fuerza dentro del poema. En esas circunstancias, nada más atractivo que recurrir entonces a los argumentos no de la autoridad sino de la utilidad (algo ciertamente encomiable en traducción) y, apoyado en las sólidas bases de la tradición literaria, usar “amor de oídas”. Pero esta sustitución presentaba otro problema, porque, como hemos visto, pasar de “de lejos” a “de oídas” implica un cambio de paradigma; cambio, además, contrario a las intenciones del poema. Quién sabe, pienso, a qué paisajes interesantes me habrían llevado los vericuetos de la rima, de haberlo intentado, pero el hecho es que, indefectiblemente, introducir el concepto sonoro cancelaba inmediatamente las posibilidades de la vista. Es cierto que en la construcción trovadoresca del amor de lejos éste empieza siempre siendo “de oídas”, y que Rudel se enamora de alguien cuyas virtudes (como las que el ángel Gabriel le contará de Dios a la virgen María) le han sido *dichas* (de ahí el sentido de la dicha, de ser dichoso). Pero el poema iba por otro lado, más cercano al sentido del oído y a sus consecuencias en la evolución de la especie humana, para la que el sonido siempre va en busca de una presencia, es decir, de alimento.

En ese sentido, en efecto, Rudel empieza hablando de un amor que surge en la escucha; pero la estrategia del poema, como veremos, está basada en los traslados significativos que va a ir haciendo, estrofa tras estrofa. Em-

pecemos por lo que significa su reiteración. Riquer, que lo transcribe como “L’amor de loing”, señala que “La insistente repetición de la palabra *loing* a lo largo del poema... es uno de los primeros ejemplos de *mot-refranch*, procedimiento que sirve para destacar la intención del trovador”. El poema trata precisamente de la intención del trovador, así que por ahí tenemos que empezar. Y aunque el acomodo de las estrofas varía de una versión a otra, en todas ellas hay un proceso indudable que va de la lejanía a la presencia. Riquer, en su breve pero, como se puede constatar, sustanciosa introducción, subraya amorosamente que en la *Vida* “Su condición de trovador está expresada por un breve juicio de crítica literaria: ‘compuso versos con buen son y pobres palabras’”. El original dice: “E fez de leis mans vers ab bons son, ab paubres motz”. Me voy a detener un momento en esta cita porque es una pequeña joya en la que, en el plano histórico, aparecen tres escalones críticos: primero, que Riquer la notara, segundo, que quien escribió la *Vida* describiera los poemas de Rudel con tan lacónicas y a la vez explícitas palabras, y tercero, que la escritura del poeta es en efecto parca, es decir, pobre, pero es esa pobreza, como el cayado y el jubón del peregrino con que se va a vestir, lo que lo va a llevar en su viaje en busca de la amada. Además, esas pobres palabras, quiero añadir, tienen una sonoridad exquisita. Lo digo porque éste es uno de los retos que la traducción del poema me impuso. Cuando Riquer habla de la “insistente repetición de la palabra *loing* a lo largo del poema”, se está refiriendo a un aspecto de esa pobreza. Las rimas son básicas, en efecto, pero además son repetitivas. Siempre las mismas en sus siete estrofas, terminando en un esquema rímico ABABCCD. Es decir, cuatro terminaciones a lo largo de 52 versos, donde la palabra *lonh* aparece 16 veces y es la única que ocupa el lugar B.

No soy muy afecto, en lo general, a respetar la rima a la hora de traducir poesía, pero, como dice Giuseppe Bevilacqua, “Si la rima tiene una función esencial y no accesoria, entonces el traductor debe saber que, renunciando a reproducirla, priva al texto de un componente necesario para intervenir no puramente en la forma sino en el mismo significado”. Además de la métrica tradicional de los versos, que el español torna en enneasílabos, la rima es central para la significación de este poema. No porque rime, aclaro, sino porque oculta, en su repetición, su propia diferenciación, a partir de su emplazamiento en cada estrofa. Para darme a entender voy a recurrir al aco-

modo de los genes y los cromosomas. Un mismo y determinado componente genético va a tener una función distinta dependiendo del lugar en el que se encuentra en un cromosoma, y éste a su vez cambia de acuerdo con su situación en la célula de un organismo. Imaginemos entonces que este poema es un organismo formado por siete células o estrofas, compuestas éstas por siete cromosomas o versos (en métrica, esto se denomina una séptima). El organismo poema termina en una pequeña cola, o *tornada*, en forma de terceto que repite y modifica los tres últimos versos de la estrofa anterior. Es importante notar que, de todas las estrofas, sólo en la tornada, que es la queja final, no aparece el cromosoma *lonh*. Si imaginamos esta palabra como un elemento genético móvil, veremos que cada situación en la que aparece es distinta. Digamos que, aunque la palabra sea la misma, tiene una función distinta cada vez; o sea que “lejos”, que es como al final decidí traducirla, significa cosas distintas de acuerdo con la estrofa en la que se encuentra. Y no sólo eso. El concepto “amor de lonh”, que es al mismo tiempo un conjunto de palabras y un compuesto de sonidos (en términos genéticos, un “alelo”), aparece una vez en cada una de las primeras cinco estrofas, pero se repite dos veces en las estrofas 6 y 7 (las cuales, junto con la primera, no varían en su ubicación en las distintas versiones que se conocen del poema). Esto puede parecer una serie de minucias intrascendentes, pero por eso me he referido a los organismos biológicos, para que no se nos olvide que, como para ellos su vida, para la traducción de un poema todo elemento, componente y unidad es importante. Y lo que importa al traducir poesía es mantener con vida el poema. En este caso, la estrofa 6 representa el lugar del encuentro amoroso y la estrofa 7, simultáneamente, su culminación y su cancelación.

En cierto modo, adelanto, el poema presagia la aventura amorosa que la *Vida* nos cuenta, por eso lo llamé *sinieſtro* unos párrafos atrás. Para lograr reactivar esto en la traducción, el reto principal fue mantener la expresión “amor de lejos”, y por supuesto alejarla de sus implicaciones albureras. Por eso conservé la traducción literal, palabra por palabra. Ya mencioné los argumentos de uso común que hay para no utilizarla. También los argumentos de la tradición. Contra los primeros, decidí usarla porque reemplazarla significaba sucumbir a la presión y consiguiente censura derivada del uso común, en lugar de enfrentar el reto de reconvertirla y reactivar su sentido original, de la misma manera en que el poema iba desplazando, dentro de

sí, la locución adverbial “amor de lonh”. Y contra los segundos, ya lo dije, porque utilizarla nos conduce a la alegoría cristiana en donde el amor de oídas se conecta con el inasible amor a lo divino, vía la Anunciación, y el poema definitivamente no habla de esto. Tengo ahora que explayarme un poco en los deslizamientos de sentido del dispositivo adverbial, porque ahí está la clave del poema.

La primera estrofa es la misma en todas las versiones (Riquer no titula este poema *Amor de loing* sino, por su primer verso, *Lanquand li jorn son lonc de mai*). En ella los conceptos de amor de lejos y de amor de oídas pueden intercambiarse, pues ese amor se sostiene todavía en la indeterminación. Por eso, lo que el canto de los pájaros le recuerda al trovador no es “el amor”, ni “su amor”, como será más adelante, sino “*un* amor”: lo que es de oídas se mantiene intocable, no visto, y por eso mismo es indeterminado. En el momento del año en que se halla, al inicio del verano, lo que el poeta quiere es estar en otro lado y en otro clima: hallarse en el *inverns gelatz*, lejos tanto de lo que se oye como del *albespín* o espino albar. Rechaza por un lado el canto, que al ser de oídas mantiene lejos al amor de lejos, y rechaza también la flor del espino albar, que no se puede tocar porque quien lo intenta se pincha. Además, según señala la página del Real Jardín Botánico de Madrid, el albespín sería vehículo de fertilidad, que no es precisamente lo que el poeta busca en este poema. Todo aquí es antinomia. El poeta prefiere el invierno helado a un amor de oídas, y lo prefiere también a un encuentro que pudiera llevar a la procreación.

La segunda estrofa empieza con la invocación a *lo Seignor*, que es quien va a permitir el paso de un amor de oídas a un amor de vistas. Hay quien lee aquí una referencia a un señor feudal que daría acceso a la amada. Aunque es plausible esta lectura —principalmente porque volvería terreno lo que antes apuntaba a premonitorio—, aceptarla significaría adelantar no sólo el recorrido espacial que el trovador va a hacer a todo lo largo del poema, sino también la paulatina transformación del concepto del amor de lejos. Porque tal lectura pone en movimiento anticipadamente algo que no se echa a andar sino hasta el final de la estrofa, con la mención del peregrino (*peleleris*) y convierte en franqueo lo que es invocación. Más bien, lo que sucede aquí es un movimiento de anticipación: lo que antes era de oídas se va a convertir

en cosa por ver; primero, en lo que él verá (*q'ieu veirai*), y luego en lo que los ojos de ella mirarán (*sieus bels huoills remiratz*), para que el sentido del viaje se consume en esa mirada mutua. En cuestiones evolutivas, el oído ha servido a la especie humana para lograr un tipo de comunicación que los otros sentidos no permiten. Por el oído se alcanza la vista. Rudel se pone en manos de la divina providencia y, confiando en ella, nombrándola *Signor*, se embarca en un viaje hacia el encuentro con la amada. Como señala Riquer en su nota, “Dios es el intermediario del amor a través de la visión, de la contemplación de la amada”. Pero hay algo más, que ya empezaba a apuntar líneas atrás: una vez puesto en camino, la lejanía pasa, de ser un bien, a ser ahora, no uno, sino dos males: la distancia es un mal y amar de lejos otro. Quiero señalar, muy de pasada, porque detenerme en ello haría todavía más extenso este escrito, el tema del doblez y el doble que recorre todo el poema. Kurt Lewent, que es quien apuesta por la idea de que el *Signor* es un señor feudal, sugiere que, más que hablar de dos males, habría que decir que “el hecho de que la dama sea para él inalcanzable se vuelve una doble pena”... “Como en una apuesta, se dobla, y eso activa el movimiento. Súbitamente, se le ocurre la idea de que no necesita a nadie que lo ayude, de que puede ir a ver a su dama por sí mismo, vestido en traje de peregrino”. Este bajar de lo divino a lo terrenal, pasando por el traje de peregrino —casi machadiano, me atrevería a decir—, pone en contacto las ropas que lleva el hombre con la mirada de ella. Si ello sucede, todo será posible, parece decir Rudel. Por eso el viaje tiene que hacerse, y hacerse presente también: ante la invocación de ese amor que él va a ver, con ayuda o sin ayuda del *Signor*, lo que ella verá primero será la prueba del viaje en sus ropas de peregrino (*mos fustz e mos tapis*). La persona amada no surge de uno mismo sino que aparece en otro lado; es decir, es siempre otra. Pero el recorrido, mediante la divinidad o no, es indispensable. Al amor, digamos, se llega; y su condición es ésa: para que vaya a estar ahí, tiene antes que llegar, tiene que venir de lejos. El sentido del viaje se cumple si, y sólo si, ella es su testigo.

El viaje así habrá valido la pena, que es lo que va a invocar la tercera estrofa gracias al artículo, que al momento de la salida, al menos, pasa de indeterminado a determinado: *l'Amor de lonh*. Esta transustanciación de lo descriptivo a lo denominativo sucede por intervención de lo divino (*per amor Deu*). De esta manera, el amor de lejos seguirá llamándose así, pero empeza-

rá a volverse una denominación. Como dice Riquer, “El pesimismo y la melancolía de las primeras estrofas va desapareciendo ante un hipotético encuentro en el que Rudel ya se ve como *drutz*, ‘amante’, en la mayor intimidad física con la amada”. La divinidad puede intervenir y hacer que tenga lugar la transmutación, siempre y cuando la otra parte coincida y conceda: que el amor que se dice de lejos lo reconozca en el encuentro, y *sa lieis plai*, si le place a ella; es decir, pasando de la voluntad divina a la acción humana y reconociendo este amor que, en efecto, viene de lejos. Diego Zorzinot nota esta doblez, aunque él lo interpreta hacia lo divino: “Vecino, aunque lejano: la afirmación explícita nos convence de que estábamos en lo correcto cuando, hace poco, preferíamos pasar de inmediato a una interpretación psicológica de la esperada ‘visión’ del amor: se trata por lo tanto no de un viaje hacia el amor lejano, sino hacia *el amor [que llega] de lo lejano*”. La coincidencia con el italiano en el término *lontano* para nombrar tanto ‘lo lejano’ como ‘lo de lejos’ explicita la acción: “si tratta dunque non di un viaggio verso l’amore lontano, bensì verso *l’amore da lontano*”. Entonces podrá hallar ahí una morada, la morada del ser —*das haus des sein* que quería Heidegger— a donde se llega sólo desde la distancia, atravesando el espacio exterior, el exterior abierto de los puertos —desde el *lichtun*, para decirlo de nuevo con Heidegger—. Entonces habrá un intercambio cortés, un decir elegante (*bels digz*) en el sentido en que una definición científica es elegante por precisa y simple, y una conversación aguda (*parlamens fis*) entre los dos que al fin se encuentran. Entonces coincidirán la voz y la mirada —es decir, los dos afectos posibles: el de la presencia y el de la escucha— en el contrastado amante, que es a un tiempo lejano (*drutz londais*) y vecino (*tan vezis*).

La cuarta estrofa abre las puertas del viaje y cierra las del concepto, es decir, lo deja atrás. Ahora sí, primero con el traje de peregrino, y ahora con este bagaje, el poeta se puede echar a andar, “triste y alegre”, en busca de la amada. El amor de lejos (que en provenzal era femenino, es decir, *la* amor) se vuelve una apelación y va en camino (todo va en camino y todo es incierto en esta estrofa) de adjetivarse: ahora *lejos* es un adverbio de lugar e implica una distancia entre un sitio y otro. El recorrido va a ir transformando el concepto en epíteto y el adverbio en frase sustantiva. Riquer traduce la acción del primer verso como separarse, pero lo que el poeta escribe es *m'en partrai*, que indica más bien la acción de apartarse de un sitio, de dejar un

lugar, y así ponerse en camino y entrar a lo desconocido. En ese sentido, hay la distancia y hay la posibilidad de perderse en el camino, porque el poeta declara, invoca, pero no adivina —dice Rudel—, y aunque espera, espera llegar. Regresamos así a las dualidades: los dos espacios nombrados implican, uno, el movimiento; y el otro, la vista. Por un lado, caminos que van a ser recorridos (*camis*) y, por el otro, puertos (*portz*): la vista, la espera, la detención frente a lo porvenir, ya sea en puertos de montaña —como creo que son y quiere Riquer—, ya sea en puertos de mar, que son los que recorre Rudel en la ópera de Saariaho, para llegar a los brazos de su amada. Hay que añadir que esta estrofa es la estrofa de lo no fijo, de la incertidumbre, de lo que está siempre en tránsito, de lo que es siempre dual. Desde los dos primeros adjetivos: triste, pero también gozoso (en otras versiones es *dolens*, ‘pesaroso’). De alguna manera esto me lleva —no puedo evitarlo— a otra canción, un poco más contemporánea, de Omar Geles: “Los caminos de la vida / no son como yo pensaba, / no son como imaginaba, / no son como yo creía. // Los caminos de la vida / son muy difícil de andarlos, / difícil de caminarlos, / yo no encuentro la salida”. No me voy a meter ahora en las inflexiones sutiles de este vallenato, más allá de señalar que también es de buen son y pobres palabras, y que eso, cuando está logrado, como en Rudel, mucho tiene que ver con por qué se hizo tan popular.

La quinta estrofa regresa al lugar del concepto, pero lo mueve hacia su aproximación. La única manera de gozar del amor no es ni de cerca ni de lejos, sino en el lugar donde se encuentra. Pero moverse, como señala el vallenato de Geles, implica otra amenaza: la de perderse en el camino, o la de ser retenido: amenazado por la incertidumbre, de un lado, y por el encarcelamiento, del otro. Este oxímoron va a permitir el traslado conceptual que hace de la lejanía una presencia. La única manera de alcanzarlo es buscando aproximarse, y la aproximación es, en efecto, lo que va a convertir lo descrito en adjetivo, cosa que empieza a hacer en la segunda parte de la estrofa, en donde el concepto se empieza a mover de una significación a la otra y el deseo del poeta comienza a transportarse al lugar de la amada. Esto, sin embargo, acarrea un peligro, que es sin embargo preferible a la inmovilidad en la lejanía: mejor buscar acercarse y en el camino volverse cautivo de los sarracenos (esto es, de lo que sería el imperio turco), que quedarse en aquel vago amor de lejos de la primera estrofa. Para gozar el amor, dice Rudel,

para gozar el amor que viene de lejos, hay que atrever el perderse. Nótese el traslado del jardín abierto del verano al desierto imaginario del invierno, que sucede de oídas al principio, a la cárcel sarracena de esta estrofa, resultado de la aproximación. Este movimiento me hace pensar en el “Cuento de los caballeros” de Geoffrey Chaucer, en el que los dos amigos encarcelados se enamoran de la princesa en el jardín, primero al oírla y luego al verla. En ese cuento, quien va a triunfar es el caballero que se atrevió a escapar de la prisión, convirtiendo primero el amor de vista en amor de lejos, y desde ahí emprender el regreso, para enfrentar, fuera de la prisión, a su doble, vencerlo, y finalmente tener acceso al amor y a la princesa, es decir, a su consumación. Este doble del cuento, a su vez, está relacionado con los dos males mencionados en la segunda estrofa.

En la sexta estrofa se comprueba y se consume el encuentro amoroso. Si en un principio era necesaria la voluntad individual de movimiento, una vez llegado al lugar de lejos va a ser Dios quien haga que las cosas sucedan y dejen de suceder, quien regula todo *quant ve ni va*, y de esta manera es él quien ha formado lo que ahora ya está siendo en un ahí, y quien le dona al poeta el poder doble del canto y de la acción. Ya hemos visto cómo fue el traje de peregrino (el *fust* y el *tapis*) lo que le dio el poder para viajar y acercarse, pues en él, por él, por sí solo, no hay potencia alguna: no posee el *cor*. Esa acción ajena, de las ropas de peregrino antes, y de Dios ahora, forma y le da forma —dice Rudel— a ese amor en el que “lejos” se convierte en un adverbio, ya no de lugar sino de tiempo. Por eso mismo, no sólo viene desde lejos sino de mucho antes. Pero el lugar al que llegará no es ya lejano sino verdadero (*veraiament*): es el ahí, *en locs aizis*. Gracias a la divinidad, el amor viene de hace mucho y tiene lugar en los dos *topoi* clásicos del encuentro amoroso: la habitación y el jardín. Ya no va a ser en el jardín de mayo, de las aves, del albspín, donde se escucha un amor de lejos sino, gracias a lo lejos y al viaje, hallará cobijo en *la cambra i el jardis*, que *sempre* al poeta le parecerán un palacio. No por nada el emblema “amor de lonh” aparece dos veces en esta estrofa y en la siguiente (que en todas las versiones cierran el poema), haciendo en los hechos una rima de cinco sílabas, en la primera como declaración y forma de la acción divina, y en la segunda como expectativa del encuentro.

Pero ¿qué pasa una vez que el encuentro amoroso ha tenido lugar y ha tenido su tiempo? Al poema le queda una estrofa narrativa, la séptima, Es

aquí donde, de acuerdo con Riquer, “Para resaltar el intenso deseo físico que le produce el ‘amor de lejos’, Rudel, intencionalmente, aplica un adjetivo vulgar, *lechai*”, como del vulgo son las ropas del peregrino. El término está ligado al antiguo francés del siglo XII “lecheor” y es el origen del actual inglés *lecherous*, cuyo sentido original viene de ‘lamer’, pero que se refiere —según dice el *Oxford English Dictionary*— a alguien “que tiene o muestra un deseo sexual excesivo u ofensivo”; es decir, a quien es lúbrico, lascivo o lujurioso. Quiero hacer aquí una pequeña corrección a Riquer, porque en esta estrofa Rudel no se refiere al amor, que podría ser emblema de la dama misma, ni al propio amor, sino que aplica el término a sí mismo: *Ver ditz qui m'apella lechai*, “dice verdad quien me llama *lechai*”. No es el amor, ni su amor el que es *lechai* sino el poeta, que ha alcanzado, en el recorrido lingüístico y espacial que se ha atrevido a hacer, el derecho a usar legítimamente un término, no de la corte, sino del vulgo. No se puede ser vago ni indulgente con el deseo en la presencia, y es por eso por lo que, de nuevo, aquí, “amor de lejos” no es ya una descripción sino una denominación, en la que incluso se prescinde del artículo. Su amor de lejos es presente, está presente y es *suyo*. Este énfasis en la presencia, en el aquí y ahora de su llamarse lujurioso, que es hacia donde tradujo en un principio *lecher*, hace del poeta alguien “rijoso o ávido”. Pero este, digamos, acercarse, es castigado inmediatamente. El poema da aquí una vuelta de carro, una re-flexión, al dar entrada a la potestad y a la autoridad, mediante la intervención de *su* padrino, quien desvanece lo alcanzado por el poeta. El viaje del peregrino, el acceso de la lengua vulgar, y con ello del propio vulgo, así como el juego retórico que se había operado en el amor de lejos, es sustituido sumariamente por el veto del padrino. Jean-Charles Huchet, quien analiza el paso de la libertad a la regla, de la retórica a la gramática y del trovar al cantar en la evolución de la poesía trovadoresca en el tratado de las *Leys d'Amors* de Guilhem Molinier en el siglo XIV, considera que “Someter la ‘inventio’ poética a la lógica formal de la letra se inscribe bien en el marco de este reforzamiento simbólico que intenta obstruir dentro de la lengua el ‘sobrepplus’ que difícilmente puede darse en la sexualidad”. La introducción de un superávit contabilizable en la transacción, por un lado lingüística y por el otro erótica, desbarata la potencia tanto amorosa como poética elaborada laboriosamente por el trovador. El tratado de Molinier va a sentar las bases de la expansión de la poesía tro-

vadoresca desde Galicia hasta Italia, pero también su codificación y clausura, como lo predijo dos siglos antes Jaufré Rudel al final de su poema, con la introducción del padrino.

Sin embargo, hay una venganza última: en la tornada —es decir, en los tres versos que rematan el poema, repitiendo y a la vez modificando los tres últimos de la estrofa final—, Rudel se rebela. El sentido del poema se abre de nuevo en una disyuntiva: por un lado, la imposibilidad, donde el amor de lejos es eso, efectivamente, algo que se quita; y por el otro, lo real, lo verdadero de quien llama *lechai ni desiran* a un amor que está ahí: “¡Maldito sea mi padrino!”, clama Rudel, “violentamente”, como dice Riquer. En esta disyuntiva producida por la irrupción de la autoridad, que todo trastoca y todo impide, y que ha hecho que el poeta quede amando sin ser amado, el grito final de rebeldía es una afirmación. La historia narrada en la *Vida* de Rudel da buena cuenta de todo esto. En ella se concentra todo lo que el poema elabora. Es ese brevísimo recuento el que va a dar lugar, 900 años después, tanto a la ópera de Saariaho como al libreto de Mafoud en francés. Rudel viaja en busca de la amada, la princesa de Trípoli, a quien en efecto encuentra, a quien ve y quien lo abraza, a pesar de la prohibición del padrino y gracias a la maldición que el poeta le ha echado a éste al cerrar el poema. Es verdad que también entra el hechizo, porque Rudel llega a ella enfermo y a punto de morir. Digamos, entonces, que Rudel rompe el mal de ojo del padrino con el sacrificio de su propia vida. ¿Puede haber amor más total? Como el poema mismo, lo que es un hecho es que llega. Los dos sentidos del poema, el hechizo y el encuentro, se confirman en la *Vida* de Rudel al encontrarse con su amor de lejos y morir en sus brazos. Como apuntaba Riquer, hay que atender a los datos sin darles certitud, pero sin por eso cancelarlos. El poema hay que leerlo entonces en esa nave o cama o tesitura: la amada de lejos se vuelve, ya de nombre y en la cercanía, Amada de Lejos, para ser de nuevo, simultáneamente y en la ironía de su padrino, amada de lejos. Entremedio está el encuentro, en el jardín o la habitación convertidos en palacio, donde el poema logra, como un triunfo, vulgarizar (volver parte del vulgo) la lengua, la experiencia y el encuentro mismo.

Primero la lejanía, desde donde se escribe. Después, el viaje hacia la intimidad, que sigue portando el nombre, pero vuelto, en cuanto nombre propio,

comprobación del amor consumado, para terminar de nuevo, no donde empezó, sino al final del viaje, con la muerte del poeta, en otro doble e íntimo amor de lejos. El poema, en este caso sí, prefigura historia y leyenda. Jaufré Rudel, en efecto, lo escribe en honor y búsqueda de la princesa de Trípoli, en cuyos brazos, dice la *Vida*, y hace real la realidad, muere. ¿Hay que leerlo desde ahí, en escatológico proyecto? Sí y no. En su ópera, Kaija Saariaho hace tal recorrido en un preciosismo que borda con la anunciación y logra aterrizar lo divino. Rudel en efecto navega el Mediterráneo; enferma, asumimos, por el hechizo de su padrino; pero, a pesar de todo, logra llegar a morir en brazos de su amada. Quizás todo esto no sea sino una alegoría de la traducción.

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Camproux, Charles. *Histoire de la littérature occitane*. Payot, 1971.
- Davenson, Henri. "Denis de Rougemont: *L'Amour et l'Occident*". *Esprit*, vol. 7, núm. 79, 1 de abril de 1939.
- Huchet, Charles. "L' 'Amor de lonh' du grammairien". *Medievales*, núm. 9, 1985.
- Lewent, Kurt. "On a Passage of Jaufré Rudel". *Modern Language Notes*, vol. 76, núm. 6, junio de 1961.
- Maalouf, Amin. *L'amour de loin*. Le Livre de Poche, 2004.
- Nadeau, Jean Benoît, y Julie Barlow. *The Story of French Language*. Alfred A. Knopf, 2006.
- Riquer, Martin de, e Isabel de Riquer. *La poesía de los trovadores*. Espasa-Calpe, 2002.
- Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente*. Traducción de Ramón Xirau revisada por Joaquín Xirau. Leyenda, 1945.
- Saariaho, Kaija. *L'amour de loin*. Deutsche Grammophon, 2005.
- Ynduráin, Domingo. "Enamorarse de oídas". *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Cátedra, 1983.
- Zorzi, Diego. "L'amor de lonh di Jaufré Rudel". *Vita e Pensiero*, año 29, fasc. 2, marzo-abril de 1955.



## 21. Francés medieval

~ María de Francia: La madreselva y el avellano ~

(Francia, finales del siglo XII)

Traducción y nota de

David Huerta y Verónica Murguía

### LA MADRESELVA Y EL AVELLANO

Os placera —así lo quiero—  
este *lai* muy verdadero:  
*Madreselva* le llamó  
el que lo fizo y rimó.  
Lo dijeron, lo contaron;  
escrito lo aderezaron.  
Es de la reina este cuento  
y de Tristán, su tormento.  
Un *fino* amor se acabó:  
los dos a un tiempo eclipsó.  
Ceñudo, el rey Marc reñía  
a Tristán y reprendía  
al sobrino. Desterrado:  
destino de enamorado.  
Lejos la reina que ama,  
en Gales llanto derrama.  
Allí pasó un año entero  
sin regresar, lastimero.  
Tuvo grave tentación  
de muerte y de destrucción.  
No resulta sorprendente

pues el que ama lealmente  
se angustia de que su anhelo  
acabe en el desconsuelo.  
Está Tristán afligido:  
por eso se va del nido.  
A Cornualles va dispuesto  
a ver a la reina presto.  
En el bosque se internaba:  
así nadie lo miraba.  
La luz del sol ya escondida,  
se procura una guarida.  
La pobre gente le daba  
albergue que él disfrutaba.  
Del rey nuevas requería:  
dónde estaba, qué se hacía.  
Se dice que a sus barones  
ha llamado con pregones.  
A Tintagel deben ir  
para la corte erigir.  
En Pentecostés será  
el real festejo y vendrá  
la reina a concelebrar:  
Tristán se pudo alegrar.  
Dispuso el rey el camino  
y de amor el peregrino  
en el bosque escondería  
su redil y esperaría  
la comitiva. Su amada  
por allí sería llegada.  
De un avellano la rama  
cortó: pensaba en su dama.  
La vara que así cortó  
con su nombre la adornó.

Si su señora lo viera  
—atenta estaba y espera  
lo que antes le aconteció:  
que así hallarlo consiguió—,  
en ello conocería  
de su amor la nombradía.  
El mensaje proclamaba  
lo que así manifestaba:  
que acechando, esperanzado,  
la esperaba, enamorado,  
para verla y entender  
cuándo la pudiese ver  
pues sin ella no vivía.  
Con los dos acontecía  
como con la madre selva  
que al avellano en la selva  
se abraza. Con fuerza unida  
al tronco vive fundida:  
juntos han de perdurar  
sin que puedan separar  
sus destinos. Separados,  
solo esperan ser finados.  
*“Así es: ni tú sin mí,  
dulce amiga, o yo sin ti.”*  
La reina va cabalgando,  
adelante va mirando.  
Vio la vara; descubrió  
las letras que tanto amó.  
La escolta de caballeros  
que junto a ella iban, fieros,  
mandó a todos a parar,  
que ella iba a descansar.  
Así hicieron. Lentamente,

alejóse de la gente.  
Su doncella, Brangel, llama  
a que esté junto a su ama.  
Del camino se alejaba;  
dentro el bosque se encontraba:  
a su amado descubrió:  
gozo inmenso los llenó.  
Le habla él a su sabor  
y ella le dice su amor;  
luego le explica la vía  
en que el rey lo indultaría:  
mucho a éste le pesaba  
la intriga que lo acusaba  
y al buen Tristán exilió.  
La reina se despidió  
y a su amigo dijo adiós:  
llorosos fueron los dos.  
A Gales se va Tristán  
señas del tío llegarán.  
Alegre de haber hablado  
con su corazón amado;  
para evocar el escrito  
que en la rama quedó inscrito,  
por instrucción de su dama,  
el arpa Tristán reclama  
y un *lai* nuevo entreveró.  
Diré cómo se nombró:  
*Gotelef* fue para ingleses,  
*Chievrefoil* para franceses.  
Es de este *lai* la verdad:  
la conté con probidad.

La rica, expansiva tradición oral, y libros como la *Historia Regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth, fijaron las leyendas que alimentarían la poesía popular y culta del siglo XII en Francia y en Inglaterra. Las primeras manifestaciones poéticas de la lengua inglesa, de la lírica francesa y de las narraciones artúricas, fueron composiciones en una lengua que esas dos naciones, Inglaterra y Francia, compartieron. Esa lengua puede llamarse, sin mayores complicaciones, “francés medieval”, desde luego; también se le designa con una voz compuesta: *anglonormando*. Dante Alighieri, en su *De vulgari eloquentia*, traza el mapa completo del sur de la Europa occidental: describe allí la lengua de “sí”, hablada en la Italia de su tiempo. El catalán, el gascón, el burguinón, el lorenés, el picardo, el valón, el franciano (hablado en la región de *l'Île de France*) y, desde luego, el provenzal y el anglonormando, forman la matriz medieval de la que surgirá el francés moderno.

Este idioma tuvo una inflexión histórica decisiva en 1066, cuando Guillermo, duque de Normandía, llevó el anglonormando a la corte inglesa, donde coexistió con el inglés vernáculo y sirvió tanto para la literatura y el comercio como para los documentos oficiales. El hecho de que la *Magna Carta* fuera traducida a esa lengua para su mayor difusión muestra los alcances que tuvo.

El francés medieval se conoce también como *langue d'oïl* —también llamada *lingua gallicana*—, así como el provenzal de Occitania —el de los trovadores— se llama *langue d'oc* (y Occitania, Provenza, se conoce como el País de Oc). *Oïl* y *oc* son formas antiguas de decir *sí*; en francés se impuso la forma derivada de *oïl*: *oui*. Esa etapa histórica del francés del siglo XII está definida, circunscrita y expresada por los espacios geográficos: ese idioma se habló fundamentalmente en Inglaterra y llegó a ser, hasta entrado el siglo XVIII, el idioma oficial de la corte. La parte de *anglonormando* en que leemos *-normando* se refiere al norte de Francia, de donde llegó a Inglaterra por el canal de la Mancha. Una minoría lo habla todavía en Normandía, naturalmente, y en algunas islas de la región.

Un ejemplo pequeño servirá para ilustrar la situación *internacional* de ese idioma. En el poema de María de Francia, una palabra que pasa casi tal cual (la diferencia es de una sola letra), del francés medieval al inglés, es *remember* (*remembrer*: verso III de “La madreselva y el avellano”). Un solo ejemplo entre otros. Algunos lingüistas calculan que alrededor de un tercio

del patrimonio léxico de la lengua inglesa actual tiene ese origen. Es casi seguro que Geoffrey Chaucer habló y utilizó el anglonormando para diversas misiones diplomáticas. Los paralelismos y semejanzas de la obra de Chaucer y los *lais* de María de Francia rebasan los límites de este comentario; algo semejante ocurre con los puntos de contacto de la poeta con el Arcipreste de Hita, de los que nos ocuparemos brevísimamente.

Las leyendas artúricas —la *materia de Bretaña*— fueron terreno fértil para ese florecimiento poético; también las historias del ciclo carolingio, como la *Chanson de Roland*. Y por supuesto los *lais* de María de Francia, como “La madreselva y el avellano”, que es el título que le hemos dado aquí al poema que en francés se conoce como *Chievrefoil*: título de una sola palabra que corresponde a “madreselva”. En realidad, *gotlef* y *chievrefoil* (en inglés y francés medieval, respectivamente) significan lo mismo: *madreselva*. La palabra *chèvrefeuille* es la del francés moderno; *honeysuckle*, en inglés actual, aunque también se le llama *goat's leaf*, que significa lo mismo que en francés: *la hoja de la cabra*. Para el título, hemos emparejado esta planta con el avellano pues entre las dos simbolizan la pareja trágica cuya historia recoge muy parcialmente el *lai*. Por fortuna, los géneros casan aquí perfectamente en español: la madreselva para la mujer, el avellano para el hombre. En los versos 115 y 116 del poema pueden leerse los dos nombres de la madreselva: allí se reconocen sin mucha dificultad el francés y el inglés actuales: *gotlef* > *goatleaf* y *chievrefoil* > *chèvrefeuille*.

En el epílogo de sus *Fables*, la autora dice: “María es mi nombre y soy de Francia” (“*Marie ai nun, si sui de France*”); en uno de sus *lais*, titulado *Guigemar*, están estas palabras: “A María oíd, señores, / estos versos cumplidores” (“*Oëz, seigneurs, ke dit Marie, / K'i en sun ten spas ne s'oblie*”). De ahí se ha desprendido el nombre con el que se la conoce; no hay información segura, mucho menos abundante, sobre ella. Se sabe con certeza que floreció en la segunda mitad del siglo XII. Los historiadores de la literatura francesa coinciden en señalarla como la primera poeta de su lengua. Su importancia puede medirse, en parte, por medio de las comparaciones que se han hecho de sus composiciones con las obras de autores más conocidos, como Chaucer y el Arcipreste de Hita; pero nada puede sustituir la lectura de sus versos. Leo Spitzer señala que María de Francia y el Arcipreste tienen una aguda y

clara conciencia de la índole histórica, transitiva, de sus obras, sujetas a la glosa o la interpretación de la posteridad, rasgo intelectual que los une en su medievalismo poético.

El filólogo Sigmund Méndez explica que la voz *lai* es un “posible empréstito de una voz céltica, correspondiente del irlandés *laid*”. El significado de esa palabra sería el siguiente: ‘canto de pájaros, canción, poema’. Méndez precisa sinópticamente las características de esta forma poética o género medieval:

El *lai* se cultivó entre los siglos XII y XIV; en su origen, en su más amplio sentido de “canción”, la palabra ha designado un poema narrativo octosilábico, relativamente breve, en rimas pareadas, vehículo de leyendas bretonas, de atmósfera fantástica y temática erótico-cortesana, que con el tiempo derivó en otras expresiones, como el *lai* lírico, y cuya taxonomía se confunde de varias maneras con la del muy próximo *fabliau*.

La historia de la que se deriva el episodio ilustrado en el precioso *lai* de María de Francia es, por supuesto, Tristán e Iseo, la leyenda de amor inexorable y fatal que encendió la imaginación de los poetas medievales y que conoció, desde el siglo XII, una fama ininterrumpida que tuvo su última manifestación en la ópera de Wagner. Esta leyenda de origen celta es parte de la *materia de Bretaña*, pero sus raíces se hunden más profundamente en el tiempo. En una de las versiones, Tristán canta con su arpa la desdichada historia de Píramo y Tisbe para entretener a su tío Marc, y algunos elementos la emparentan con la historia persa de *Wis y Ramin*, aunque aporta una novedad sobre la que se funda gran parte de la literatura amorosa de Occidente: la del amor sexual y trágico que se realizará plenamente en la muerte y seguirá irradiando aún después.

Tristán es el huérfano de la pareja formada por Rivalin y Blanchefflor, hermana del rey Marc de Cornualles. Rivalin muere antes del nacimiento de su hijo; Blanchefflor, el mismo día que lo parió. Educado en la corte de su tío, al que ama como a un padre, Tristán, al llegar a la mayoría de edad, decide merecer los honores de los que disfruta y se dispone a librar al reino de Cornualles del penoso tributo que le impone el rey de Irlanda: trescientos jóvenes y trescientas doncellas, a los cuales recoge cada cinco años el gigante Morholt, tío de Iseo.

El joven guerrero mata al gigante de un golpe en el cráneo, tan violento que la espada se rompe y deja una esquirla dentro de la cabeza del Morholt. Éste, antes de morir, hiere a Tristán en la cadera con el filo envenenado de su espada. Tristán, exhausto, se hace a la mar. En la versión de Gottfried von Strassburg, Tristán quiere llegar a Salerno, donde estaba la famosa escuela de medicina, pero el viento empuja la nave a Irlanda. Allí, consciente del peligro que supone ser quien mató al gigante, finge ser un juglar llamado Tantrís y oculta su nombre verdadero a Iseo, quien lo cuida hasta que sana. Tristán vuelve a Cornualles y es recibido con honores por su tío, ante el cual elogia desmedidamente a Iseo. Pocos días después, una golondrina trae un cabello de Iseo desde Irlanda y Marc se enamora al verlo. Tristán, a su pesar, pues teme que alguien lo identifique como el matador del Morholt, es enviado a Irlanda con la encomienda de traer a Iseo a la corte de Marc para casarla con el rey.

Al llegar a Irlanda, Tristán tendrá que enfrentarse con un dragón. Tristán mata al monstruo y le corta la lengua, que guarda bajo la coraza. La lengua exhala vapores venenosos que lo enferman y cae desmayado a tierra, donde queda inconsciente y con la boca cerca de un riachuelo. Mientras, el senescal de la corte del rey de Irlanda finge ser él quien ha matado al dragón para casarse con Isolda, pues ha encontrado muerto al monstruo. Aprovecha que nadie lo ve y le corta la cabeza como prueba, aunque la princesa lo rechaza. Ante la demanda de matrimonio del senescal, la reina madre Iseo “consulta sus artes ocultas” y se le revela que el senescal no fue quien mató al dragón, sino un extranjero al que sale a buscar con su hija, Iseo, y con la fiel Brangel. Así, lo encuentran en el pantano y lo identifican como el juglar Tantrís. Al preguntarle lo que hace allí, Tristán les pide que lo cuiden porque en ese momento es incapaz de explicar nada, pues está envenenado. Lo ponen a salvo y desenmascaran al senescal. Iseo queda libre del compromiso de casarse con él, por lo que dedica su tiempo a curar al “juglar”. Un día, mientras examina las pertenencias del herido, se da cuenta de que la espada del juglar es la misma que mató a su tío, el Morholt. En una escena extraordinaria, ella lo confronta con intención de matarlo mientras él está en la bañera: inerme, desnudo y débil; pero su madre, la reina Iseo, se lo impide.

Duelos, acuerdos, intrigas. Finalmente, los dos se embarcan rumbo a Cornualles, llevando con ellos un filtro fabricado por la reina madre, que

provocará en quien lo beba un amor inconmensurable para asegurar la felicidad del matrimonio entre Iseo y el rey Marc, matrimonio que hará que dos reinos enemigos se unan en alianza. Durante la travesía, Iseo maltrata a Tristán: le repugna, a pesar de su hermosura y su valor. Él la sigue, dócil y resignado a que ella, tan hermosa, sea para el rey, su tío. Pero una tarde, por accidente, beben juntos el filtro de amor. “No se trataba de vino, aunque pareciera serlo. Era el dolor incesante, la tortura interminable en el corazón, aquella que haría perecer a ambos.”

Iseo y Marc se casan, pero Brangel ocupa el lugar de la princesa en el lecho. Iseo pertenece a Tristán: se le entregó en el barco. De ahí hasta la muerte, los amantes no harán sino buscarse, encontrarse y separarse, entre emboscadas y acechanzas, dolor espiritual y peligros. Marc los perdona una vez que los encuentra dormidos en el bosque, con la espada de Tristán entre ellos, pero Iseo, la tercera Iseo en la vida de Tristán y su segunda esposa, no perdonará ese amor y les causará la muerte.

La historia de esta pasión desdichada, llena de espejos, rompecabezas, nombres repetidos, filtros mágicos y ardides, fue para los medievales la representación más acabada de la potencia del amor-pasión, amor que desafiará todas las convenciones humanas y las reticencias de los protagonistas, desvalidos ante la fuerza de su necesidad. Es un amor plenamente correspondido, producto de un hechizo. La figura de Iseo, una mujer desgarrada entre el deber y la realización amorosa y sexual escapa, por una vez, a la dualidad que caracterizó la imagen de la mujer en la literatura de la Edad Media. No es ni esposa fiel y sumisa, ni una destructora que usa su cuerpo para corromper a todos los hombres. A lo largo de la narración, los actos de los protagonistas nos muestran a dos seres humanos de muy parecido talante, dispuestos a engañar y hasta a matar por el otro, pero no sin remordimiento. Iseo pertenece a Tristán y viceversa. Según los dos, Dios vela por su amor. Quizás es ahí donde radica la fuerza, la duración de la leyenda. Una pareja queda expuesta, por obra de un agente externo, el filtro, a la fuerza de la pasión sexual. Al consumir su amor cuestionan el libre albedrío, la Providencia y la capacidad infinita de Dios para perdonar. Por el solo hecho de haber logrado engañar al rey, suponen que Dios está de su lado. ¿Qué se podía esperar de la leyenda de una pasión sexual llevada hasta sus últimas

consecuencias en la Edad Media? La muerte de los amantes como consecuencia del adulterio.

Para cumplir su destino, fueron necesarios los engaños, el asedio, la rendición, como dictan las reglas, casi militares, del *fine amour*. Es un amor mutuo, a la vez interrumpido y eterno; agrio y dulcísimo, triste, y única fuente de alegría. A veces los atormenta el remordimiento; otras, disfrutan con los engaños que les permiten amarse. Iseo no es una mujer simple: lo mismo fogosa y vengativa que dulce y entregada. A veces tiene gestos crueles: en una versión decide matar a la fiel Brangel, quien ofrenda su virginidad al rey Marc, aunque se arrepiente. Algunos días, en el bosque, extraña la comodidad de la corte, es humana y falible. La pareja sortea peligros: los cortesanos hablan, se han dado cuenta de la traición de la reina y el sobrino. Bérout dice que no hay quien pueda amar dos años sin que alguien más se dé cuenta.

Bajo el techo de su tío, Tristán deja gotas de sangre entre su lecho y el de la reina Iseo. Es así como el rey se entera. En el bosque, la pareja duerme con la espada de Tristán entre ellos, esa espada que, como todas, sirve para tronchar la vida y el amor. Por eso, Marc, al descubrirlos juntos, apenas separados por el acero, en lugar de matarlos los perdona, porque ve la inflexibilidad casi metálica de las leyes y la vida que dividen el sueño del amor.

Tristán se casa con otra mujer sólo porque lleva el mismo nombre y también es rubia. Ella será la causa de su muerte y la muerte de Iseo. Al final, después de muertos, sobre sus tumbas crecerán árboles cuyas ramas se enlazarán a pesar del hacha. Tres veces serán podados, tres veces las ramas crecerán milagrosamente en una noche y se enredarán, como la madre selva y el avellano del *lai*.

En la *Comedia* de Dante, Tristán está en el infierno, zarandeado por un viento negro, sacudido de un lugar a otro con violencia. Virgilio se lo muestra al poeta: “Me habló de Paris, de Tristán, mostrándome / a más de mil espíritus dolientes / a los que amor arrebató la vida.”

De este amor desdichado, que no sólo fue infeliz, pues también supo del regocijo carnal; de la amistad del alma; de la paz en el cuerpo del otro, descendemos todos los que hemos dicho con ellos: “... ambos somos ya, para la eternidad, un solo ser sin diferencia alguna”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante. *Comedia*. Prólogo, comentario y traducción de José María Micó. Acantilado, 2018.
- Botero García, Mario Martín. “*Madreselva* de María de Francia”. <[www.academia.edu/23844224/Madreselva\\_de\\_Mar%C3%ADa\\_de\\_Francia](http://www.academia.edu/23844224/Madreselva_de_Mar%C3%ADa_de_Francia)>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.
- Crépin, André. “Quand les Anglais parlaient français”. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, año 148, núm. 4, 2004, pp. 1569-1588. <[doi.org/10.3406/crai.2004.22809](https://doi.org/10.3406/crai.2004.22809)>.
- France, María de. *The Lais of Marie de France*. Traducción e introducción de Glyn S. Burgess y Keith Busby. Penguin Classics, 1999.
- García Gual, Carlos. *Primeras novelas europeas*. Ediciones Istmo, 1974.
- Méndez, Sigmund. “La transfiguración de un relato medieval: ‘El lay de Aristóteles’ de Juan José Arreola”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. LVII, núm. 2, 2009, citado en Felipe Vázquez. “Cuando Amor vence a Sabiduría” [*El lay de Aristóteles* de Henri d’Andeli y Juan José Arreola]. *Crítica*, núm. 150. Universidad Autónoma de Puebla, agosto-septiembre, 2012, pp. 171-174.
- Spitzer, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Traducción de José Pérez Riesgo. Gredos, 1989.
- Tristán e Iseo*. Reconstrucción en lengua castellana e introducción de Alicia Yllera. Alianza, 2015.
- Von Strassburg, Gotfried. *Tristán e Isolda*. Edición de Bernd Dietz. Editora Nacional, 1982.
- VV. AA. *La leyenda de Tristán e Iseo*. Edición de Isabel de Riquer. Siruela, 1996.



## 22. Portugués

~ Paio Soares de Taveirós: Cantiga da Ribeirinha ~

(Galicia, España, siglos XII – XIII)

Versión y comentario de

Rodolfo Mata y Regina Aída Crespo

### CANTIGA DA RIBEIRINHA

Nadie en el mundo se me asemeja  
mientras me vaya como me va,  
que ya me muero por vos —¡y ay!  
señora mía, blanca y bermeja,  
¿queréis que os pinte con propiedad  
cuando os he visto en la intimidad?  
Maldito el día en que me levanté  
y vi entonces ¡que no erais fea!

Desde aquel día, señora mía,  
ay desdichado de mí, infeliz,  
y a vos, hija de Paio Muniz,  
¿bien os parece que dispondría  
en vuestros hombros manto de armiños?  
Señora mía, yo en cuanto a aliños  
de vos no vi obsequio, ni veré,  
que valga más que una correa.

Seres de naturaleza múltiple, las lenguas nacen y crecen entre leyendas y documentos, entre lo que proteicamente se difumina en la marea del tiempo y aquello que de ella se rescata. El portugués no es la excepción. Sus dos

sobrenombres están rodeados de un halo literario. Se le conoce como la “lengua de Camões”, por Luís Vaz de Camões (*circa* 1524-1579), autor de *Os Lusíadas* (1572), el célebre poema épico nacionalista del expansionismo colonial portugués, que canta las hazañas de navegantes, reyes y guerreros predestinados a la gloria. Lo que había sido, en el pasado romano, la provincia de Lusitania, en tiempos del poeta se había transformado en todo un imperio, bajo el reinado de Sebastião I. Este monarca desaparecerá en la batalla de Alcacer-Quibir (1578), al norte de Marruecos, y dejará la estela de leyenda del sebastianismo, culto de su regreso mesiánico, restaurador de la independencia y el poderío portugueses, ante la caída del imperio —acéfalo y sin heredero directo— por contrato de sucesión, bajo el dominio de la Corona española, entonces representada por el rey Felipe II, dominio que se extenderá hasta 1640. No obstante, el poema de Camões sobrevivirá y alcanzará la gloria de ser el monumento de la lengua portuguesa. Como suele suceder, la fama le llegará póstuma a su autor, quien morirá en la indigencia.

Al portugués también se le llama la “última flor do Lácio”, palabras con que comienza el soneto “Língua portuguesa”, del poeta parnasiano brasileño Olavo Bilac (1865-1918). En él, a la vez que se exalta su lugar como la lengua neolatina de evolución más tardía, su belleza, sonoridad y porvenir, se señala su identidad con el feraz territorio brasileño (al que ha sido transplantada), la vocación marítima portuguesa, y su calidad de madre y de portadora del sentimiento de saudade. Al final, Bilac vuelve a mencionar a Camões, quien, en su turbulento exilio como militar en Goa, escribió *Os Lusíadas* y rescató su manuscrito de un naufragio en la desembocadura del Mekong, en el que casi pierde la vida. He aquí nuestra versión:

#### LENGUA PORTUGUESA

Última flor del Lacio, inculta y bella,  
 A la vez esplendor y sepultura:  
 Oro nativo, que en la escoria impura  
 La bruta mina entre cascajos vela...

Te amo así, desconocida, oscura.  
 Tuba de alto clamor, cándida lira,

Que trueno y silbo de tormenta espira,  
 ¡Y arrullo de saudade y de ternura!

¡Amo tu fuerza agreste y tu aroma  
 De selvas vírgenes y océano vasto!  
 ¡Te amo, oh rudo y doloroso idioma,

En que de voz materna oí: “mi hijo”,  
 Y en que Camões lloró su exilio amargo,  
 El genio sin ventura, amor sin brillo!

Es muy probable que el llanto al que se refiere Bilac sea el que expresa Camões en sus meditaciones y dolidas redondillas “Sobre os rios que vão” (1595), paráfrasis del Salmo 137 (el salmo de cautiverio y llanto “Por los ríos de Babilonia”), compuestas después del naufragio, en las que los estudiosos ven reflejos autobiográficos y una especie de balance crítico de su vida y su vocación poética.

La biografía de Camões tiene otro dato interesante. Su abuelo fue Vasco Pires de Camões, trovador oriundo de Galicia, que emigró a Portugal y luchó en las filas portuguesas contra las españolas, por lo que ganó favores y tierras de los monarcas. Este dato lo vincula con la estirpe de los trovadores, a quienes se atribuye el nacimiento de la literatura portuguesa. Entonces, Camões no sólo consagra la lengua portuguesa sino que estaría vinculado a sus orígenes. Así, el poeta se transforma en un mito, como sucedió con el rey Sebastião, y por eso Fernando Pessoa llega a anunciar que en su generación surgirá un Súper-Camões.

Pero regresemos de las leyendas a los documentos. Por mucho tiempo se ha considerado que el inicio de la actividad literaria en Portugal se da con la aparición de la célebre “Cantiga da Ribeirinha” o “Cantiga da guarvaia”, escrita en 1189 o 1198 por el trovador Paio Soares de Taveirós. Es una convención, claro, porque las lenguas son seres vivos y a lo que se refiere este acuerdo es a la constancia plasmada en papel, una instantánea de un determinado momento de la historia. Mucha de la lírica galaicoportuguesa, transmitida oralmente por los trovadores, quienes la componían e interpretaban, y por los juglares, quienes sólo la interpretaban y la acompaña-

ban (otra convención), desapareció. Las notas y cuadernillos en que era transcrita, como ayuda personal a la memoria, generalmente se perdieron y sólo aquellas piezas compiladas en cancioneros pudieron sobrevivir. Tres son los principales cancioneros: el *Cancioneiro da Ajuda*, el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* y el *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, siendo el primero el más antiguo, elaborado a principios del siglo XIV, y en el que se encuentra la “*Cantiga da Ribeirinha*”.

El *Cancioneiro da Ajuda* quedó inacabado, como se percibe en sus pinturas y capitulares incompletas, pero es original, mientras que tanto el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* como el *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* son copias de códices anteriores, que se perdieron, realizadas en Italia a comienzos del siglo XVI. Esta cuestión de las legitimidades documentales es muy importante e interesante para la historia de la lengua y la literatura, pero imposible de apreciar aquí, a no ser por medio del contexto general que plantean: la transición entre la baja Edad Media y el Renacimiento, la Reconquista, la invención de la imprenta y el asentamiento de diversas lenguas. En principio, es necesario mencionar que —como señala Massaud Moisés— la literatura portuguesa nació casi simultáneamente con la nación que la encuadra. En 1093, Alfonso VI, rey de León, casó a su hija Urraca con el conde Raimundo de Borgoña, y en 1095 a su hija Teresa con Henrique de Borgoña. Al primer yerno le dio un extenso territorio, correspondiente a la región de Galicia; al segundo, las tierras comprendidas entre los ríos Miño y Tajo, que se llamaba “condado portugalense”. Al fallecer Henrique (1112), Teresa tomó las riendas del gobierno y estrechó relaciones con los gallegos, en especial con el conde Fernão Peres de Trava. Su hijo, Afonso Henriques (también Alfonso Enríquez o Alfonso I de Portugal), se rebeló contra su madre e inició una lucha que culminó en 1128 con su triunfo en la batalla de São Mamede y su consecuente proclamación como rey, investidura que León y Castilla sólo reconocerán en 1143, y el papado más tarde, en 1179. Afonso Henriques, llamado El Conquistador, emprendió la pacificación del reino, extendió sus fronteras y batalló contra los moros. A su muerte, en 1185, fue sucedido por su hijo Sancho I, El Poblador, quien continuó las labores de estabilización del reino y dio fin a las disputas fronterizas con Galicia. Es justo en esos años, como bien apunta Massaud Moisés, cuando Paio Soares de Taveirós compone la “*Cantiga da Ribeirinha*”.

Como se puede apreciar, las guerras y pugnas dinásticas en la península ibérica fueron complejas. De Galicia vale la pena mencionar algunos detalles, que se derivan del reparto que Fernando I de León hizo de sus dominios entre sus hijos, García II (o García de Galicia), Sancho II de Castilla, Alfonso VI, Urraca y Elvira, reparto que causó una serie de envidias. Si Alfonso VI le otorgó a su hija Teresa y a su yerno Enrique de Borgoña el reino de Galicia fue porque ya su hermano, Sancho II, se lo había arrebatado a García II, a quien encarceló y luego desterró. En ese entonces, el reino de Galicia incluía el condado portucalense. Sancho II había derrotado y también enviado al exilio a Alfonso VI, le había quitado León (motivo principal de la discordia) y se disponía a someter a su hermana Urraca en el sitio de Zamora, cuando fue asesinado a traición. Alfonso VI retomó el control de los territorios, envió a prisión de nuevo a García II, que había regresado a reclamar su lugar de rey de Galicia, e hizo la distribución mencionada entre sus hijas y yernos, lo que, en realidad, dividió los dominios de Galicia. Se entienden entonces las posteriores disputas fronterizas que trajo esta distribución. Galicia, que había sido un reino con cierta autonomía, acabó siempre estando asociado a otros reinos —León, Castilla y, más tarde, a la monarquía hispánica— y no alcanzó su independencia, como Portugal. Mantuvo la categoría de Reino de Galicia hasta 1833 y hoy es designada comunidad autónoma, como Cataluña y el País Vasco, con tensiones nacionalistas similares.

No obstante, tanto en Portugal como en Galicia se hablaba entonces el gallegoportugués, que era una lengua que fluctuaba, lo que los lingüistas llaman *diasistema*, un conjunto complejo de dialectos, niveles y estilos de lenguaje, sin una estrecha coherencia ni unidad. A ello contribuían la falta de imprenta y el clima político conturbado. Hoy en día, tanto el gallego como el portugués se han asentado; no hay muchas diferencias entre ellos, pero el gallego estuvo relegado por un buen tiempo, por lo que su normalización fue más tardía y en la historiografía de su literatura se consideran los siglos XVI, XVII y XVIII como “siglos oscuros”, por su casi nula producción literaria. Otra lengua que en aquella época estaba en una situación similar era el occitano, o lengua de oc, de la que proviene el catalán actual, y en la cual se expresaron los primeros trovadores, quienes ejercitaban sus habilidades líricas (trovador viene de *trouver*, que significa hallar, crear, componer)

en las cortes de los señores feudales de la zona, con los refinamientos y lujos que éstas les podían ofrecer. Rápidamente, la tradición de la poesía trovadoresca se difundió por la península ibérica y se asentó en el gallegoportugués y en las cortes que lo hablaban. Hubo trovadores que emigraron, por causas políticas o en busca de trabajo, y que llegaron a Portugal —explica Massaud Moisés—, probablemente por dos vías: la de los peregrinos que se dirigían a Santiago de Compostela, por el llamado Camino Francés, que corresponde a las diversas vertientes que comunican el centro y el sur de Francia con el Camino de Santiago; y la de las Cruzadas, que conducía a Lisboa, como puerto más cercano para embarcarse a Jerusalén. La poesía trovadoresca llegó así a Portugal, revestida de prestigio, y allí encontró un ambiente favorable en la poesía popular de la antigua tradición local, lo que dio una mezcla singular.

Desde luego, los trovadores también fueron acogidos en las cortes de lo que hoy son tierras de España, y con mayor razón en Cataluña, adonde llegaron primero debido a la cercanía geográfica y a la afinidad lingüística. En la corte de Alfonso X El Sabio (1221-1284), rey famoso por su mecenazgo y su intensa labor cultural, no faltaron los trovadores provenzales, ni los gallegoportugueses. Lo que sorprende es que se redactara en castellano gran parte de las traducciones que llevó a cabo la Escuela de Traductores de Toledo, impulsada por él, además de las leyes que se asentaron en las *Siete partidas* (1256-1265) para dar uniformidad jurídica al reino, pero en cambio se escribieran en gallegoportugués las *Cantigas de Santa María* (1270-1282), escritas por el mismo Alfonso X. Lo que sucedía es que la lengua de la poesía era entonces el gallegoportugués. Como señala Nicasio Salvador Miguel, también hubo caballeros e hidalgos portugueses —categorías a las que pertenecían los poetas de ese origen— que aprendieron técnicas y temas trovadorescos en las cortes de Alfonso VIII de Castilla (1155-1214) y Alfonso IX de León (1171-1230), abuelo de Alfonso X. Así que, bajo el reinado de Fernando III, padre de Alfonso X, quien unió los reinos de Castilla y León, ya eran bastantes los trovadores portugueses en la corte. A esto se sumaron circunstancias políticas y militares que provocaron la migración de más caballeros portugueses, unos exiliados en Castilla por la derrota de Sancho II de Portugal, y otros beneficiados en el reparto de tierras por su colaboración en la conquista de Murcia. Pronto no fueron sólo los portugueses quienes componían en

gallegoportugués, sino también los gallegos y los hispanos, principalmente los originarios de Sevilla, Burgos, Castilla y Aragón. Este auge de la lírica en gallegoportugués, dentro y fuera de Portugal, apoya también la frecuente caracterización de la literatura portuguesa como rica en poetas, más que en narrativa, teatro y ensayo. Plantea también un contraste con la literatura española, cuya primera obra literaria es *El cantar del Mío Cid*, un poema épico. No sorprende, entonces, que las *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* (base de datos en línea) registren alrededor de 160 poetas. Entre los más importantes están João Soares de Paiva, Paio Soares de Taveirós, el rey Dinis, João Garcia de Guilhade, Martim Codax, Afonso Sanches, João Zorro, Aires Nunes, Aires Corpancho, Nuno Fernandes Torneol, Bernardo Bonaval y Paio Gomes Charinho. Las composiciones de Martim Codax han tenido la fortuna de haberse conservado en el *Pergamino Vindel*, con sus pautas de música originales, lo que trajo una idea más precisa de las melodías que las acompañaban, ejecutadas en instrumentos de cuerdas, viento y percusión. El propio trovador podía recitar-cantar la pieza mientras tocaba un instrumento, generalmente de cuerda, o dejaba la tarea musical por completo a los juglares.

La lírica trovadoresca seguía reglas complejas y sofisticadas de composición, metro y rima, que sería excesivo abordar aquí. Baste explicar que tenía dos vertientes temáticas principales: la amorosa y la satírica. La primera se dividía en cantigas de amor y cantigas de amigo; y la segunda, en cantigas de escarnio y cantigas de maldecir. Las cantigas de amor están basadas en el concepto medieval del amor cortés, en el que la pasión amorosa es vista como una relación de vasallaje entre el caballero, suplicante y plañidero, y su dama idealizada, inaccesible por diversos obstáculos: el matrimonio, la clase social, etc. Se trata, generalmente, de un amor secreto, prohibido, divergente de las normas sociales de la nobleza, que arreglaba casamientos por conveniencia, y por lo tanto era condenado por la Iglesia. En él, la elevación de la amada conduce a una contemplación platónica, una transubstanciación sublimadora del impulso erótico que teje un velo de espiritualismo. Como apunta Denis de Rougemont en su célebre libro *Amor y Occidente*, es esta exaltación del amor desgraciado, insatisfecho a perpetuidad, la que ha modelado la tradición occidental aún vigente de la pasión amorosa y que tiene como ejemplos literarios consagrados a las parejas de Tristán e Isolda

[véase “Francés medieval”] o *Romeo y Julieta*. En el amor cortés, según Rougemont, también hay un trasfondo religioso atribuible a la herejía cátara, que floreció entonces en Languedoc, en la que la pureza y la castidad tenían un lugar importante. Entre las convenciones de la lírica trovadoresca de este tema —apunta Massaud Moisés— está la de que el poeta debía mencionar comedidamente su sentimiento, para no incurrir en el desagrado de su amada, pero no debía revelar el nombre de ella, por lo cual recurría a seudónimos. Avanzaba así, en su torturante sufrimiento, por cuatro fases: comenzaba por quien se consume en suspiros, pasaba al que osa declararse y pedir, se convertía en enamorado, y por fin llegaba a ser amante, lo cual raramente lograba.

Las cantigas de amigo, aunque también escritas por el trovador, pintan el sufrimiento amoroso de la dama, que por lo general pertenece a las clases populares o no instruidas (pastora, campesina, hidalga, etc.); esta dama está enamorada incondicionalmente de su caballero y sufre por su abandono a causa de la guerra o de otra mujer. Como apunta Massaud Moisés, tienen la peculiaridad de mostrar la actitud amorosa dual del trovador: en espíritu, se dirige platónicamente a la dama aristocrática; con los sentidos, habla a la campesina o pastora. Son dos tipos de experiencia pasional en que el trovador se presenta de dos maneras distintas: como él mismo y como la mujer que, desgraciadamente, se apasiona por él. En las cantigas de amigo quien habla es generalmente la mujer, que se dirige en confesión a su madre, las amigas, los pájaros, los árboles, los ríos, relatando un amor no correspondido. Así, mientras las cantigas de amor son idealistas, las de amigo son realistas, más espontáneas, simples y naturales.

Las cantigas de escarnio logran su efecto satírico indirectamente, por medio de la ironía o el sarcasmo y haciendo uso de palabras con doble sentido que provocan cierta confusión. En las de maldecir, la sátira es directa, sin rodeos, agresiva y sin rebuscamientos. En ambos casos, las temáticas se referían por lo general a los ambientes disolutos, la vida bohemia en las tabernas, con expresiones licenciosas, lenguaje soez y obscenidades.

En este marco clasificatorio no es sencillo ubicar a la “*Cantiga da Ribeirinha*”, pues oscila entre una composición de amor y una de escarnio, lo cual le ha dado una complejidad que es salvaguarda de su supervivencia y su celebridad como punto de inicio de la literatura portuguesa, ya que después se

descubrió que la cantiga de escarnio “Ora faz host’o senhor de Navarra...” (1194), de João Soares Paiva, es más antigua. Se le llamó “Cantiga da Ribeirinha” porque se creyó que estaba dedicada a Maria Pais Ribeira, concubina de Sancho I de Portugal, apodada “Ribeirinha” y, de hecho, hija de D. Paio Moniz, como dice el poema. Pero como en Galicia hubo otros Paos Moniz, y es en esa región donde se debería situar la acción de Soares de Taveirós, la teoría se puso en duda. No obstante, de esta interpretación también surgieron otras suposiciones que se convirtieron en leyenda, como la de que el trovador había sido amante de la Ribeirinha, o que la cantiga se llamaba “Criação de Adão”, porque otro de los apodos de esta dama era “Adãozinho”, designación que tiene implicaciones metafóricas de escarnio muy jocosas. ¿Es el poeta un Adán que es *creado* por su respuesta de altivez dolida ante la vanidad inconsciente de su Eva? ¿O es el poeta mismo quien *crea* activamente la situación de enfrentamiento amoroso?

Como ya mencionamos, el poema también recibió el nombre de “Cantiga da guarvaia”, porque esta prenda, que era un manto a veces de lujo y color escarlata, aparece en la segunda estrofa del poema como motivo central: “e vós, filha de dom Paai Moniz, / e bem vos semelha / d’haver eu por vós guarvaia?”. Acerca de estas líneas circulan dos interpretaciones, que explicaremos más adelante. En la escena inicial, el trovador, quejumbroso de cargar una especie de maldición (muere por su dama), a la vez que se dirige a su dama, reconociéndose vasallo de su belleza, como “mia senhor branca e vermelha”, le cuestiona, irónico, que quiera que la retrate (supuestamente con compostura o dentro del patrón idealista de las cantigas de amor) cuando ya la vio desnuda (“em saia”, es decir, “en paños menores”). Hasta aquí, el trovador ya cometió una doble infracción a las convenciones de las cantigas de amor: reveló la identidad de la dama y expuso que la vio desnuda. Pero, además, para referirse a su belleza, que lo tiene hechizado, dice “vos entom nom vi fea!”, clara ironía autoprotectora en la línea del escarnio. La primera interpretación de lo que sigue es que, siendo ella hija de un caballero pudiente, le solicite que la cubra con una lujosa *guarvaia*, cuando el trovador no ha recibido ni espera recibir de ella ningún adorno que tenga “valia d’ũa correa”. La segunda es que, por haberla visto desnuda, la dama piense que el trovador ha recibido una metafísica *guarvaia*, cuando en realidad ese acontecimiento no vale nada, es una insignificancia. Martín de Riquer sugiere

que esa insignificancia, la “correa”, se refiere al “jogo da correia”, “un juego infantil en el que los niños se persiguen dándose golpes con una correa y queda a salvo el que se refugia al lado de un árbol”. De nuevo, las resonancias de esta alusión, en el poema, son interesantes: ¿Es ése el juego del amor, un juego de niños a la postre insignificante?

Sólo nos resta comentar que el poema original tal vez esté incompleto, quizás le falte al menos una estrofa. Esto lo han inferido los estudiosos de que es muy probable que sea un *contrafactum* (una composición en los moldes métricos o musicales de una obra anterior) de la cantiga “Ara no vei luzir solelh” (“Ahora no veo lucir el sol”), del trovador provenzal Bernart de Ventadorn. En este caso particular, el paralelo es rítmico y de rima, pues se desconoce la música de la composición original. Asimismo, es paródico porque la cantiga de Ventadorn es de amor. Como resume Martín de Riquer, en ella “el trovador está contento porque su dama le ha prometido amor, pero teme las insidias de los malvados, que quieren que la lealtad amorosa decaiga”.

Consultamos varias versiones de la “Cantiga da Ribeirinha” y nos percatamos de que la tentación de normalizarla, del gallegoportugués al portugués, y de completar lo que había quedado en un lenguaje de elisión, económico, que hoy parece trunco, alteraba su métrica y rima. En principio, los versos del poema son enesílabos, aunque algunos parecen alcanzar sólo ocho sílabas. Nosotros optamos por cuidar la rima, aunque aumentamos los versos a decasílabos, ya que la traducción del portugués al español resulta casi siempre en esa expansión. Nos permitimos una licencia más, que fue hacer de la *guarvaia* un manto de armiño. Quede así constancia de nuestro homenaje a la realeza y memoria de este poema, fundador de la literatura portuguesa.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sellers, María Rosa. “Transgresiones de los tópicos amorosos en dos cantigas galaico-portuguesas”. *Gramma y Cal*, núm. 2, 1998, pp. 9-22.
- Brea, Mercedes, coord. *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Centro Ramón Piñeiro para a investigación en Humanidades, 2005.
- García-Sabell, Domingo, et al. *Cantigas do mar. Homenaxe a Joan de Cangas, Mendinho e Martín Codax*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1998.

- Graça Moura, Vasco. “Redondilhas *Sôbolos rios que vão*”. *Comentário a Camões*, vol. 3. Rita Marnoto, coordinación y traducción. Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos / Centre d'Études Lusophones, 2016.
- Lopes, Graça Videira, et al. *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos online]. Instituto de Estudos Medievais, FCSH / Nova. <cantigas.fcsh.unl.pt>. Fecha de consulta: 23 de enero de 2021.
- Marnoto, Rita. *Sete ensayos camonianos*. Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
- Moisés, Massaud. *A literatura portuguesa*. Cultrix, 1977.
- Rey Briones, Antonio del. *Antología de la poesía medieval*. Akal, 2006.
- Riquer, Isabel de. “Presencia trovadoresca en la corona de Aragón”. *Anuario de estudios medievales*, núm. 26, vol. 2, 1996.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Planeta, 1975.
- Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente*. Traducción de Joaquín y Ramón Xirau. Leyenda, 1945.
- Salvador Miguel, Nicasio. “La labor literaria de Alfonso X y el contexto europeo”. *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, núm. 4, 2004-2005, pp. 79-100. <dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1389292>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.



### 23. Alemán medieval

~ Heinrich von Morungen: Ojalá otra vez pudiera ~  
(Alemania, principios del siglo XIII)

Traducción y nota de  
Ricardo Ruiz León

#### OJALÁ OTRA VEZ PUDIERA

Ojalá otra vez pudiera  
alumbrar mi noche negra  
su cuerpo lozano y alegre  
y más blanco que la nieve;  
yo pensé que era la luna  
con su radiante figura:  
mi vista engañó el fulgor  
y entonces amaneció.

Ay, podrá él una vez más  
ver el alba despuntar  
y cuando la noche muera  
no tengamos otra queja,  
no profiera otro lamento  
como el último momento  
en que a mi lado yació.  
Y entonces amaneció.

Me besaba sin medida,  
entretanto, yo dormía,  
pero, al despertar, su llanto,

un lago había formado;  
 bálsamo fueron mis labios,  
 que sus lágrimas secaron.  
 Tiernamente me abrazó  
 y entonces amaneció.

Al descubrirme los brazos  
 contemplaba embelesado  
 por tantas noches oscuras  
 mi sedosa piel desnuda;  
 como si fuera un milagro  
 y no fuera a hallar hartazgo  
 me miraba mi señor,  
 y entonces amaneció.

Poco se sabe con certeza sobre Heinrich von Morungen, salvo que en el año 1217 heredó sus posesiones al convento de Santo Tomás en Leipzig y que murió cinco años después en esa misma ciudad sajona. Además de tal hecho, se le atribuyen 35 canciones de amor, o *Minnelieder*, en alto alemán medio. La mayoría de ellas se conserva en el *Codex Manesse*, un hermoso manuscrito medieval que reúne composiciones líricas de los más célebres *Minnesänger*, una especie de trovadores que cantaban en alto alemán medio (*Mittelhochdeutsch*), variante histórica del alemán hablada entre los siglos xi y xiv, y que se convertiría en el primer intento de unificación de la lengua literaria alemana. Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Hartmann von Aue, Tannhäuser y, por supuesto, Heinrich von Morungen son algunos de los autores más destacados de la mentada colección.

El *Minnesang* es un canto en alabanza de una mujer noble, una novedosa forma de arte —pues antes la nobleza podía escuchar música sólo en la iglesia— que proviene de los trovadores provenzales, quienes, a su vez, la tomaron de las cortes de al-Ándalus. No se conservó registro escrito de la música de estas canciones; sin embargo, se conoce que los poetas alemanes únicamente remplazaron el texto provenzal con el propio, y es así como

adoptaron las técnicas métricas y llevaron los temas cortesanos a las tierras germanas.

*Minne* ('amor', en alemán medio) se refería al principio únicamente al amor refinado que existía en la nobleza. Con los *trouvères* se originó la idea de que el hombre cortés se distingue del ordinario por el modo de amar; los hombres ordinarios no "aman" si no reciben algo a cambio; y, si la muchacha es de clase baja, pueden tomarla por la fuerza. Si el apetito carnal se sacia, no hay entonces necesidad del anhelo, las alabanzas, el ensalzamiento y la disciplina del amor cortés. Por tanto, el cantante, o *Minnesänger*, que interpreta el papel del amante cortés, evita vulgarizar el amor, ama a una mujer a quien no puede poseer o conocer realmente, pues ella debe mantenerse distante. Las únicas cualidades que ella tiene son las que corresponden a la noción de belleza y cortesía: es de piel blanca, elegante, gentil y virtuosa; no tiene presencia personal, sólo en raras ocasiones se la puede contemplar, es puro esplendor. Nunca puede haber satisfacción física del amor, pues ése es el proceder del hombre ordinario. El hombre que pueda amar tal figura y permanezca inquebrantable, a pesar de que el cuerpo sufra, ése es un hombre cortés.

Junto a Walther von der Vogelweide, Von Morungen es uno de los primeros que se alejan del ideal del *hohe Minne* (amor elevado) y canta canciones acerca de un amor recíproco y consumado, lo que se conoce como *niedere Minne* (amor bajo); no obstante, estos conceptos resultan anacrónicos, producto de su recepción entre los filólogos del Romanticismo, y no han sido cuestionados lo suficiente. Por ejemplo, el ideal del amor que no puede consumarse puede tomarse como el ideal que los románticos proyectaban al Medioevo. Aunado al cambio de perspectiva con respecto al amor, también surgieron otras formas líricas que permitían celebrar las alegrías del amor recíproco. Una de ellas fue la *Tagelied* (canción del día), adaptada de las canciones del alba de los trovadores occitanos, en que se describe la separación de los amantes al amanecer.

Nuestro poema (que no tiene título y se le conoce por su verso inicial *Owê, sol aber mir iemer mê*) se inscribe precisamente en esta tradición de *Tagelieder*, el lapidario estribillo *do tagete es* (entonces amaneció) establece con claridad su tema. Heinrich von Morungen tiene la originalidad de alternar una voz masculina con una femenina en esta canción. En el *hohe Minne*

no era común que la dama hablara; aquí —en la segunda y cuarta estrofas— es ella quien verbaliza el dolor por su separación forzada y sus esperanzas de que algún día se legalice su relación. Si bien se trata de un amor “ilegítimo”, no es un amor de ocasión sino uno intenso y profundo. La conjunción de ternura y amor físico son muestra de la capacidad de nuestro *Minnesänger* para renovar las formas dadas. También hay un contraste entre la aparente simplicidad de la canción y la complejidad y dramatismo de las escenas que describe, pues no consigue su impacto con una enrevesada expresión de sensaciones sino por medio de las imágenes que crea a partir de pensamientos elementales. El ámbito visual es primordial para Von Morungen; las metáforas de la luz, por ejemplo, la equiparación de la nieve con la pureza y la de la luz de la luna con la belleza. Nos encontramos entonces ante un poema innovador y auténtico, que no carece de actualidad.

La traducción busca recuperar estas cualidades, más la musicalidad del verso y el dinamismo del ritmo. Por ello opté por el octosílabo, metro ampliamente usado en nuestra lengua, y la rima gemela, que crea un efecto acústico de vivacidad. Espero que el público lector quede complacido con esta propuesta.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Fisher, Rodney W. *The Minnesinger Heinrich von Morungen. An Introduction to his Songs*. International Scholars Publications, 1996.
- Fromm, Hans. *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
- Hartmann, Sieglinde. *Deutsche Liebeslyrik vom Minnesang bis zu Oswald von Wolkenstein*. Reichert, 2012.
- Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder. Eine Auswahl*. Edición, traducción y comentario de Dorothea Klein. Reclam, 2010.
- Richey, Margaret Fitzgerald. *Essays on Mediaeval German Poetry*. Barnes & Noble, 1969.

## 24. Ladino

~ Anónimo: Las prendas de la novia ~

(España, *circa* siglo XIII)

Versión libre y comentario de  
Myriam Moscona y Jacobo Sefamí

### LAS PRENDAS DE LA NOVIA

Dize el novio a la su novia  
Komo se dize KAVEZA  
No se dize la kaveza  
Sino kampo espasyozo  
Ay mi kampo espasyozo  
Pase la novia i beze al novio...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yama la KARA  
Esto no se yama kara  
Sino vida, mashalah  
Ay mi vida, mashalah  
Ay mi kampo espasyozo...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yama la FRENTE  
Esto no se yama frente  
Sino espada reluziente  
Ay mi espada reluziente  
Ay mi vida, mashalah...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yama el KAVEYO  
No se yama el kaveyo  
Sino briles de lavrar  
Ay mis briles de lavrar  
Ay mi espada reluziente...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yama la SEJA  
Esto no se yama seja  
Sino arkol de tirar  
Ay mi arkol de tirar  
Ay mis briles de lavrar...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yaman los OJOS  
Estos no se yaman ojos  
Sino soles de rayar  
Ay mis soles de rayar  
Ay mi arkol de tirar...

Dize el novio a la su novia  
Kualo se yama NARIZ  
No se yama la nariz  
Sino datil datilar  
Ay mi datil datilar  
Ay mis soles de rayar...

Dize el novio a la su novia  
Komo se dize la BOKA  
Esto no se dize boka  
Sino magiko manjar  
Ay mi magiko manjar  
Ay mi datil datilar...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yama la LUENGA  
Esto no se yama luenga  
Sino likuido lunar  
Ay mi likuido lunar  
Ay mi magiko manjar...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yaman los DIENTES  
Estos no se yaman dientes  
Sino guesmos del koyar  
Ay mis guesmos del koyar  
Ay mi likuido lunar...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yama el PESKUEZO  
Esto no es el peskuezo  
Es roskita del bezar  
Ay roskita del bezar  
Ay mis guesmos del koyar...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yaman los BRAZOS  
Estos no se yaman brazos  
Sino ramos sin plantar  
Ay mis ramos sin plantar  
Ay roskita del bezar...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yaman los DEDOS  
Estos no se yaman dedos  
Sino rizas de juglar  
Ay mis rizas de juglar  
Ay mis ramos sin plantar...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yaman los PECHOS  
Estos no se yaman pechos  
sino fruta limonar  
Ay mi fruta limonar  
Ay mis rizas de juglar...

Dize el novio a la su novia  
Komo se llama la TRIPA  
Esto no se yama tripa  
Sino almuada en el mazal  
Ay mi almuada en el mazal  
Ay mi fruta limonar...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yaman las PIERNAS  
Estas no se yaman piernas  
Sino marmol en pilar  
Ay mi marmol en pilar  
Ay almuada en el mazal...

Dize el novio a la su novia  
Komo se yaman los PIEZES  
Estos no se yaman piezas  
Sino espumas al andar  
Ay espumas al andar  
Ay mi marmol en pilar...

Ay mi almuada en el mazal  
Ay mi fruta limonar  
Ay mis ramos sin plantar  
Ay roskita del bezar  
Ay mi guesmo del koyar

Ay mi likuido lunar  
 Ay mi magiko manjar  
 Ay mi datil datilar  
 Ay mis soles de rayar  
 Ay mi arkol de tirar  
 Ay mis briles de lavrar  
 Ay mi espada reluziente  
 Ay mi kampo espasyozo  
 Pase la novia i beze al novio

---

[GLOSARIO: *Arkol*: arco. *Briles*: hilos de oro, oropel. *Guesmos*: olores, aromas. *Koyar*: collar. *Kualo*: qué. *Lavrar*: bordar. *Likuido*: líquido. *Mashalah* (interjección): ¡espléndido!, ¡maravilloso!, ¡felicitaciones!. *Mazal*: suerte, destino.]

Tras la expulsión de España en 1492, la única forma que tuvo la comunidad sefardí de reconocerse y conservar un lazo vigoroso en medio de la dispersión fue preservando la lengua que se llevaron consigo: el castellano del siglo xv. Con el tiempo, los hablantes de esa extensa diáspora tomaron préstamos lingüísticos de las diversas comunidades donde se establecieron. Lenguas mediterráneas, semíticas, balcánicas y otras habladas en el imperio otomano, así como en el norte de África, formaron una amalgama fusionada con ese español arcaico (en Marruecos el ladino tuvo variantes lingüísticas tan pronunciadas que recibió otro nombre: *haketia*). Entraron así múltiples palabras, de las que ofrecemos un ejemplo por idioma: del portugués: *burako* ‘hoyo’; del griego, *papú*, ‘abuelo’; del francés, *bijou*, ‘joya’, expresión de cariño; del italiano, *nona*, ‘abuela’; del búlgaro, *bre*, expresión enfática y modo de increpar a alguien; del árabe, *alhad*, ‘domingo’; del hebreo, *mazal*, ‘suerte, destino’; y del turco —del que existe más influencia—, *kaimak*, ‘nata’.

“Muestra lingua es un iliko de seda ke mos ata injuntos”, expresó alguna vez un sefardí griego del siglo xxi, sin ningún conocimiento del castellano moderno. Tiempo y espacio parecieran colisionar y fundirse en este fenómeno apasionante que conserva los arcaísmos y los sonidos de su lengua de origen. A nosotros nos gusta decir que, más que la lengua de la infancia, es la infancia de la lengua, del castellano, lo que nos mantiene en una viva y

permanente relación de búsqueda con el judeoespañol, también llamado *djudezmo*, *djudió*, *spanyolit* y *spanyoliko*. Lengua sin patria ni academia, aunque ahora, en su momento más dramático, se abrió un brazo en la Academia Española para acogerla. Al tiempo que se multiplica el interés académico y aumentan las iniciativas institucionales por conservar esta hermosa *lingua*, decrece el número de hablantes naturales. Los niños de familia sefardí ya no la conocen y no se usa como medio de intercomunicación personal, salvo en contadas excepciones.

Desde mediados del siglo XIX surge un interés por estudiar la herencia de las comunidades sefardíes de la diáspora. Manuel Milá y Fontanals y su alumno Marcelino Menéndez Pelayo comienzan a trabajar la poesía española popular y le dan impulso a la investigación sobre los romances viejos transmitidos de manera oral y que se mantenían vivos en diferentes regiones de España. En 1900, Ramón Menéndez Pidal y su esposa, María Goyri, en viaje de novios, se asombran al escuchar a una lavandera mientras canta un romance de Castilla de cuatrocientos años antes. Ese hallazgo los impulsa a crear una escuela de investigación de campo, con numerosos seguidores filólogos, para recoger y transcribir un importante conjunto de poesía oral. En esos mismos años se fortalece una valoración del judeoespañol preservado desde 1492 y, sobre todo, del enorme acervo oral transmitido de generación a generación. Para Menéndez Pelayo, las formas sefardíes eran “más arcaicas que las recogidas de la tradición oral en la Península”. Abraham Danon (en 1896) y Abraham Galante (en 1903) publican varios romances en revistas francesas, y, más adelante, se reúnen el *Catálogo del romancero judeo-español* (1907), de Ramón Menéndez Pidal, y el *Romancero judeo-español* (1911), de Rodolfo Gil. A lo largo del siglo XX, son numerosos los estudiosos encargados de recoger y transcribir la tradición oral sefardí.

Además de los romances, se recogen otras muestras de la tradición oral secular, incluyendo cantigas o coplas, cuentos, consejas, endechas, endevinas (adivanzas), refranes o proverbios. Todo ello tiene una función curativa entre los exiliados. Fueron, según Rodolfo Gil, “pañó de lágrimas en los páramos del destierro, y rayo de luz y de consuelo para sus nostalgias”.

Entre ese vasto repertorio hemos elegido “Las prendas de la novia”, un poema de amor de esa tradición oral. Se trata de una canción de boda.

Las comunidades sefardíes conservaron coplas y canciones para los distintos rituales judíos: circuncisión, bar-mitzvá, boda, muerte. En el caso de las bodas, solía cantarse en sus diversos momentos celebratorios: la preparación del ajuar, los pactos acerca de la dote, los regalos de intercambio, el compromiso, el baño ritual y la boda misma. Aunque no se sepa con exactitud cuándo se cantaba este poema, suponemos que sucedía cuando la novia ya estaba vestida para casarse. Es imposible saber la fecha de su composición, aunque la evidencia muestra que es medieval. Manuel Alvar ha estudiado el texto con detalle, comparando sus metáforas con las de otros textos populares españoles de origen pagano, griego y latino, relacionados con la fertilidad de la tierra. Más adelante fueron adaptados al cristianismo, en celebración de la belleza femenina. Es decir, la canción emana del mismo tronco español, aunque tendrá adaptaciones al entorno sefardí. Alvar también indica que la primera versión escrita de esta canción fue recogida en Tánger por José Benoliel, en 1926. A partir de entonces han aparecido publicadas variantes de Salónica, Tetuán, Casablanca y Rodas. En la tradición oral no hay ninguna versión que pueda ser considerada “original”. Abundan las discrepancias, tanto en el uso de metáforas como en el formato del poema. Por ejemplo, al comparar la versión de Salónica con la de Tánger, llama la atención la mayor regularidad métrica de la última, disponiendo sólo de versos octosílabos y manteniendo una monorrima en *ar*. El ritmo y la rima regulares, además de la sucesión de repeticiones concatenadas (como si se tratara del espíritu de una canción infantil) facilita su memorización. Además, las dos versiones mantienen una interlocución distinta. En la primera, habla el novio (*el novio le dize a la novia*) y en la segunda es la novia quien lleva la voz (*dize la muestra novia*).

Hoy en día, debido a la red de comunicación internacional, existen variantes que actúan aún con más libertad, e incluso hay músicos que adaptan la canción a sus gustos personales. Por ejemplo, *La novia*, película española de 2015, incluye una versión andaluza en español moderno, cantada por Vanesa Martín.

Existen romances en alfabeto hebreo, dado que así se escribió el ladino durante siglos, hasta la llegada de Kemal Atatürk, primer presidente de la

República de Turquía, en la segunda década del siglo xx. En su afán de occidentalizar su país, decretó que la escritura renunciaría a su alfabeto en forma definitiva y pasaría a escribirse con caracteres latinos. La reforma turca hizo que la escritura judeoespañola pasara por la misma criba. Así, nuestra versión usa la grafía del ladino según lo recomiendan la revista *Aki Yerushalaim* y la *Autoridad Nasionala del Ladino*. Decidimos escoger las metáforas más frecuentes e inventamos o recreamos algunas para ofrecer una variante en el siglo xxi de una canción que seguramente se originó hace novecientos años.

Manuel Alvar, que estudia también las relaciones y préstamos de la tradición oral, observa los contagios entre la canción y algunos romances. Véase, por ejemplo, “Ya se va la blanca niña”, que dice entre sus versos: “me dates cara hermosa – como rosa en el rosal; / me dates sejita en arco – como sinta del telar; / me dates narí chiquita – como dáttil datilar...” También resalta un vínculo con el romance “El baño de Meliselda”:

Esta noche mis kavalyeros  
 Durmi kon una donzella,  
 ke en los dias de mis dias,  
 no topi otra komo eya.  
 Meliselda tiene por nombre,  
 Meliselda galana i bella  
 A la abashada de un rio  
 i a la suvida de un varo,  
 enkontri kon Meliselda,  
 la ija del Imperante,  
 ke venia de los banios,  
 de los banios de la mare,  
 de lavarse i entrenzarse,  
 i de mudarse una kamiza.  
 Ansi traiya su puerpo  
 komo la inieve sin pizare;  
 las sus karas koloradas,  
 komo la leche i la sangre;  
 los sus kaveyikos ruvios

paresen sirma de lavrare;  
 la su frente relusiente  
 parese espejo de mirares;  
 la su nariz empendolada,  
 pendolika de notares;  
 los sus mushos korolados,  
 merdjanikos de filares;  
 los sus dientes chikitikos,  
 perlas d'enfilares.

---

[GLOSARIO: *Empendolada*: delgada como péndola. *Enfilares*: ensartar. *Filares*: ensartar o enhebrar. *Imperante*: emperador. *Korolados*: colorados. *Lavrare*: bordar. *Merdjanikos*: corales. *Mushos*: labios. *Notares*: escribir. *Pendolika*: pluma. *Puerpo*: cuerpo. *Sirma*: filigrana de oro. *Topi*: encontré. *Varo*: vado.]

Como puede apreciarse, coinciden las metáforas de las partes del cuerpo, y es posible, tal como lo afirma Alvar, que de la canción se haya pasado al romance. Según Menéndez Pidal, éste fue cantado por un rabino de Esmirna, Shabtai Tzvi, al autoproclamarse Mesías en diciembre de 1665. En términos cabalísticos, la referencia a Meliselda ha sido analizada por Gad Nassi como una alusión a la *Shejiná*: la morada y el principio femenino de Dios. De acuerdo con Gershom Scholem, mediante el *Libro de la claridad*, del siglo XIII, se introduce la emanación de la divinidad como madre, esposa o hija, que acompaña a su pueblo en el destierro. Hay una interpretación posterior, debida a Isaac Luria, en el siglo XVI, donde la *Shejiná* es interpretada como una “belleza que ya no tiene ojos” de tanto llorar. Para Shabtai Tzvi, mejor conocido como el falso Mesías, Meliselda significaría la redención del pueblo judío y el fin de la diáspora.

Aunque estamos lejos de creer en la utopía que significa la redención y el Mesías, nos gustaría pensar esta canción y el romance como una sucesión de ecos continuos que trascienden el tiempo. En esta larga travesía, nos acompañan las voces de mujeres (madres, abuelas, bisabuelas, tatarabuelas...) que la repitieron por más de treinta generaciones. Cantar y recordar son las hebras de las que pende el exilio para preservar la existencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Manuel. *Poesía tradicional de los judíos españoles*. Porrúa, 1966.
- Alvar, Manuel. *Cantos de boda judeo-españoles*. CSIC, 1971.
- Beltrán, Rafael. “En torno a la canción de boda judeo-española *Dize la nuestra novia*: popularización y encuadres dramáticos para la descripción de la doncella”. *De la canción de amor medieval a las Soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del Congreso Internacional Lyra minima oral III*. Pedro M. Piñero Ramírez, coord. Universidad de Sevilla, 2004, pp. 347-372.
- Díaz-Mas, Paloma. “Las prendas de la novia: canciones de boda en la tradición judía sefardí”. *Actas del Curso “Folklore, literatura e indumentaria”*, 2008, pp. 159-173.
- Gil, Rodolfo. *Romancero judeo-español*. Imprenta Alemana, 1911.
- Menéndez Pidal, Ramón. “Un viejo romance cantado por Sabbatai Ceví”. *Medieval Studies in Honor of Jeremiah Dennis Mathias Ford*. Harvard University Press, 1948, pp. 185-190.
- Moscona, Myriam. *Tela de sevoya*. Acantilado, 2014.
- Moscona, Myriam, y Jacobo Sefamí, eds. *Por mi boka. Textos de la diáspora sefardí en ladino*. Lumen, 2013.
- Nassi, Gad. “The Sabbatean Metamorphosis of a Medieval Romance”. *Los Muestreros*, vol. 48, 2002, pp. 38-41.
- Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism*. Schocken Books, 1971.
- Weich-Shahak, Susana. “‘No hay boda sin pandero’. El rol de la mujer en el repertorio musical sefardí: intérprete y personaje”. *El Presente, Studies in Sephardic Culture, Gender and Identity*, diciembre de 2009, pp. 273-292.

25. Inglés medieval  
~ Anónimo: Así es el amor ~  
(Worcestershire, Inglaterra, siglo XIII)  
Traducción y comentario de  
Mario Murgia

ASÍ ES EL AMOR

Ci comence la manere quele amour est pour assaier  
[He aquí la manera en que el amor acomete]

El amor es tierno, el amor es dulce, el amor es dicho gentil.  
El amor es mucho daño, el amor es mucho amparo.  
El amor es gozo inmenso, el amor es gran descargo.  
El amor es pena y es clavo a los que hay que enfrentar.

El amor es fortuna al tenerlo, el amor es salud.  
El amor es lujuria, es mentira y causa traición.  
El amor en el mundo es bravura, cuando hay que luchar.  
El amor provoca en las gentes la infidelidad.

El amor es recio y es fuerte y monta un corcel.  
El amor es algo precioso, deseo de mujer.  
El amor es duro y ardiente cual ígneo tizón.  
El amor es llanto de dama que pierde razón.

El amor encuentra su esclavo en ronda y vereda.  
El amor los rostros empapa de damas dolientes.  
El amor, si se tiene, es la suerte de asarse y arder.  
El amor es sabio, el amor es cauto, tozudo oponente.

El amor es algo muy suave que duerme en el cor.  
 El amor es virtud, es cosa excelente que quita el dolor.  
 El amor es falso y es caro, el amor es afán.  
 El amor es necio y es firme, el amor es solaz.  
 El amor es prodigio que se ha de cantar.

El amor es auge, el amor es pena, el amor es contento.  
 El amor es vida, el amor es muerte, el amor da sustento.

Si fuese firme el amor como es al inicio impetuoso,  
 del mundo sería el más grande tesoro, ¡lo digo en verdad!  
 Así se entona en canción, así se ve en esta vida,  
 el amor empieza en dolor, el amor acaba en desdicha:  
 con dama o esposa, con reina o con moza, la cosa es la misma.

Parece que durante finales del siglo XII y principios del XIII, Inglaterra presenció un auge en la composición de baladas y canciones, muy poéticas todas ellas, tanto de tema religioso como de asuntos seculares y hasta mundanos. Digo que “parece” porque, por desgracia, esas piezas dedicadas no a Dios sino al paso del tiempo, al cambio de las estaciones, al jolgorio de las gentes, a las cuitas de la existencia y, desde luego, al amor y sus avatares, en su inmensa mayoría no han podido llegar hasta nosotros. Si sabemos que existieron es gracias a cronistas e historiadores como el clérigo Giraldus Cambrensis (*circa* 1146 – *circa* 1223), quien en su *Gemma Ecclesiastica*, o *Joya de la Iglesia*, relata que los habitantes de Worcestershire, en la región de las Tierras Medias Occidentales de Inglaterra, con frecuencia se reunían en los cementerios para bailar y cantar tonadas que tenían muy poco de piadosas, aunque sí mucho de anecdóticas, alegres y pegajosas. Las poquísimas piezas de este tipo que han pervivido son versos aislados, garabateados en manuscritos cuyos contenidos tienen muy poco o nada que ver con ellos.

El que quizá sea uno de los ejemplos más antiguos de lírica secular en Inglaterra consiste en apenas trece versos, transcritos en prosa y al margen de un códice de principios del siglo XIII, el cual perteneció alguna vez al

priorato de la catedral de Worcester. La premura de la caligrafía, el hecho de que la pieza haya sido escrita a lápiz, y apenas en la esquina de un folio, apunta a que el escriba (¿quizá el autor?) no tenía gran intención de conservarla. No obstante, el que la letrilla presente una cadencia tan marcada, el que su tema sean las penas, amorosas quizá, y el que su versificación sea de una puntualidad notable, indican que las canciones de este talante empezaban a adquirir una popularidad que se consolidaría en las últimas décadas de esa centuria. Así pues, fue a partir de la segunda mitad del siglo XIII cuando se empezaron a recopilar, en colecciones de longitud considerable, ejemplos sobresalientes de piezas de origen popular, aunque no por ello menos sofisticadas en el sentido poético. El manuscrito conocido como “Digby 86”, que habita en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, es tal vez la compilación de lírica popular inglesa del siglo XIII más importante que haya sobrevivido hasta nuestros días. Se trata de un volumen compilado por algún fraile, un amanuense más bien amateur, que se dio a la tarea de transcribir textos de varios géneros en francés, inglés y latín. Aunque son las menos, las dieciocho composiciones inglesas contenidas en el MS Digby 86 sobresalen de manera especial, no sólo por estar escritas con un registro más bien secular, sino porque, dada su ubicación en el manuscrito, hablan de un interés evidente en irle dando al idioma de los ingleses al menos cierto prestigio en lo que concernía a la composición, escritura y difusión de la poesía *amorosa* durante aquellas épocas. Para muestra de esto, basta la presencia de “Ci comence la manere quele amour est pour assaier” en la colección.

A pesar de su título en francés, la pieza que aquí presento no podría ser más inglesa: escrita en el dialecto del sur de Worcestershire, la canción-poema se regodea en tiradas de versos monorrimos, en ritmos marcados, contundentes, y en la constante convivencia entre aliteraciones y consonancias, todas ellas características peculiares de la poesía escrita en esa región de Inglaterra durante los siglos XIII y XIV. Se observa en el texto original la presencia de letras como la þ (*thorn*) y la ȝ (*yogh*), vestigios caligráficos del antiguo alfabeto rúnico de los pueblos germánicos del norte de Europa. Sin duda, y cuando menos formalmente, el poema es peculiar: hay una repetición exagerada de la palabra amor, que, en una suerte de anáfora extendida, remarca no sólo el tema de la pieza sino también la evidente intención de

que los versos se memoricen y se reciten, o se canten, con una cadencia y una insistencia casi hipnóticas. Los cuartetos iniciales, de rima constante y machacona, hacia el final del poema empiezan a variar y a dar pie a quintetos más irregulares. Aparece por ahí incluso un pareado que, casi epigramáticamente, concentra el carácter contradictorio de amor, el cual, a lo largo de todo el poema, se pinta como un sentimiento mutable, paradójico, definible sólo por referencia a sus inescapables contradicciones. En efecto, esta pieza nos recordará inevitablemente otro poema compuesto casi trescientos años después: el célebre “Soneto amoroso” de Quevedo, en el que el sentimiento no puede caracterizarse sino mediante la concatenación de oxímoros y antítesis sorprendentes, aunque del todo reconocibles en cuanto experimentables. Pero, aunque temáticamente afines, “Así es el amor” y “Soneto amoroso” no podrían ser más distintos en cuanto a sus estructuras. Mientras que en el poema conceptista las paradojas del amor se evidencian en el mismo sintagma, las contradicciones amorosas de la canción inglesa se extienden en oxímoros que se separan a lo largo de los versos. Estos oxímoros “distantes”, a su vez, dan pie a un ingenioso efecto de sístrofe a lo largo del poema; es decir, se enlistan las cualidades y los vicios del amor sin definirlo de forma directa, sino sólo por alusión a sus efectos o mediante características que se le adjudican al sentimiento con algún grado de personificación.

Mi traducción al español ha querido conservar algunas de aquellas características del original (como sea que éste se defina) recurriendo a asonancias que, combinadas con algunas aliteraciones y rimas consonantes, evocan la zozobra y la confusión que el amor, con toda su veleidad, inspira en los amantes. Sirva pues este ejercicio para recordar que las inconstancias del amor son, y seguirán siendo, tema de la música y la poesía en cualquier región, en cualquier siglo y en cualquier lengua.

#### LECTURAS DE INTERÉS

Brown, Carleton. *English Lyrics of the XIIIth Century*. Clarendon, 1932.

Burrow, J. A., y Thorlac Turville-Petre. *A Book of Middle English*. Blackwell Publishing, 1999.

*Middle English Lyrics*. Selección y edición de Maxwell S. Luria y Richard L. Hoffman. Norton, 1974.

*Middle English Romances*. Selección y edición de Stephen H. A. Shepherd. Norton, 1995.  
Sisam, Kenneth, y J. R. R. Tolkien. *A Middle English Reader and Vocabulary*. Dover, 2005.

Sweet, Henry. *First Middle English Primer*. Clarendon, 1948.

Wright, Thomas. *Anecdota Literaria*. John Russell Smith, 1844.



## 26. Italiano

~ a. Dante Alighieri: Quiero tan áspero en mi lengua ser ~  
(Florencia, Italia, 1265 – Rávena, Italia, 1321)

Versión y comentario de  
Francisco Segovia

QUIERO TAN ÁSPERO EN MI LENGUA SER

Quiero tan áspero en mi lengua ser  
como en sus actos esta hermosa piedra  
que a cada instante empiedra  
mayor dureza y más natura cruda  
y un vestido de jaspe se hace hacer  
que ya por sí, ya porque ella se arredra,  
no hay en la aljaba flecha  
capaz de herirla hallándola desnuda.  
Ella mata, no hay hombre que la eluda  
ni que su golpe mortífero evada  
pues, como un ave alada,  
volando llega y rompe mi bastión:  
no sé si de ella tengo salvación.

No encuentro escudo que ella no haga astillas  
ni sitio alguno que de ella me esconda  
pues, cual flor en la fronda,  
así ocupa ella en mi mente la cima.  
Tanto se cuida ella de mis cuitas  
como un bajel de un mar calmo y sin ondas;  
y el peso que me afonda

es tal que no hay para expresarlo rima.  
Ay, angustiada y despiadada lima  
que desgastas mi vida a paso quedo  
¿por qué no te da miedo  
carcomerme corteza tras corteza  
como a mí revelar quién te da fuerza?

Más tiembla el corazón si pienso en ella  
cuando su vista en mí los otros ponen  
—pues temo que se asome  
mi pensamiento y salga sin capota—  
que ante la muerte; mis sentidos mella  
con sus dientes Amor y los carcome;  
el pensamiento come  
de allí su fuerza, y nunca en esto afloja.  
Me ha echado en tierra y sobre mí se arroja,  
con la espada que usó matando a Dido,  
Amor, a quien yo grito  
“¡merced!”, y mi alma humildemente ruega,  
mas todas las mercedes me las niega.

Alza y alza la mano este maldito  
que amenaza la débil vida mía  
teniéndome a porfía  
tendido sobre el suelo y ya extenuado.  
Entonces en mi mente surge un grito  
y la sangre, que dentro en mí corría,  
al corazón envía,  
pues él la llama, y yo me pongo blanco.  
Tan hondo hiere en el izquierdo flanco  
que a medio corazón la pena salta:  
digo entonces: “Si se alza  
de nuevo, entonces estaré ya muerto  
antes de que su golpe esté completo”.

Ah, si lo viese hendirle el corazón  
a la crüel que el mío así tritura  
sería menos oscura  
la muerte para mí, que a ella corro  
de noche y día por la gracia y don  
de esta ladrona, asesina y perjura.  
¿Por qué por mí no aúlla  
como hago yo en el ardiente orco?  
Yo acudiría de grado a su socorro  
y con tanto placer como me diera  
entre su cabellera  
—que Amor por consumirme encrespa y dora—,  
meter la mano, y agradecerle ahora.

Si las hermosas trenzas yo agarrara,  
hechas para mi mal y mi agonía,  
tomándolas de día,  
con ellas yo pasara tarde y noche  
y ninguna piedad yo le mostrara  
sino que igual que un oso atacaría;  
si Amor lanzara su jauría  
de mil venganzas haría yo derroche.  
Y sus ojos, que brillan como soles  
y el corazón que llevo muerto encienden,  
vería fijamente  
para vengar su desaire tenaz  
y le traería, con amor, la paz.

Canción, vete derecho a esa mujer  
que me mata y me roba cual ratero  
aquello que más quiero  
y por su corazón mete tu lanza,  
que bello honor se obtiene de venganza.

Dice Dante que el primero en escribir poemas en lengua vulgar fue Guittone d'Arezzo, y que lo hizo por un motivo simple: la muchacha a quien dedicaba sus versos no entendía el latín, que era entonces la lengua en que escribían los poetas. La atribución no es del todo justa. Muchos otros poetas habían escrito antes en lengua vulgar: San Francisco, en umbriano; los trovadores, en occitano; Gonzalo de Berceo, en su “román paladino”; y los poetas de la corte de Federico II en siciliano (entre ellos “el Notario”, Giacomo da Lentini, a quien se atribuye la invención del soneto). Pero Dante tiene razón en cuanto se refiere a la lengua en que él mismo escribe, sobre la que se basaría el italiano tal como hoy lo concebimos —es decir, como la lengua común de Italia—. El dialecto toscano que hablaba Dante se convirtió, en efecto, en ese “vulgar ilustrado” que él mismo había soñado en su *Tratado de la lengua vulgar* (un libro escrito en latín) y se extendió por toda la península itálica ya como lengua literaria y de cultura.

Puede decirse, pues, que el italiano nació cantando al amor, como habían hecho antes los dialectos occitanos, y aun el siciliano, pero dándoles a estas dos cosas (el amor y la lengua) un carácter único. En cuanto a la lengua, una potencia creadora que no sólo habría de imponerse sobre la de los otros dialectos italianos —en los que nunca se escribió una obra como la *Divina comedia*—, sino que hundiría raíces hondas y firmes en el habla popular, cosa que no le fue dado hacer a la lengua literaria de los trovadores, esa especie de crema y nata del occitano que a veces se conoce con el nombre de uno de sus dialectos, el provenzal, pero que los mismos trovadores preferían llamar con el nombre de otro, el limosín. Y, en cuanto al tema, una idea del amor que ya no cuadraba bien con la que esparcían las leyendas del rey Arturo y los *lais* de María de Francia, ni con la de los viejos poetas provenzales, como Arnaut Daniel, Bertrand de Born o Jaufré Rudel [véase “Provenzal” y “Francés medieval”]. El amor del que hablan los poetas toscanos de “el dulce estilo nuevo” (*il dolce stil novo*) a finales del *duocento* (el siglo XIII), ya no es el amor-pasión que siempre conduce a los amantes a la muerte —aunque no por eso deje de promover el adulterio, como decía Denis de Rougemont—, y tampoco es ya el amor cortés de los trovadores, que idealizaban a las inalcanzables damas de la nobleza, casi siempre casadas, y veían en sus ojos una promesa aún mejor que la del cielo. Según la Iglesia católica, estas dos tradiciones amorosas daban demasiado pábulo a la sensualidad,

pues anteponían el eros (el amor carnal) al ágape (el amor al prójimo). Por lo demás, la Iglesia sospechaba que los trovadores animaban esa especie de amor libre *avant la lettre* que profesaban los cátaros en casi todos los territorios donde se hablaba la lengua de oc. Contra los señores de esas regiones lanzó entonces el papa Inocencio III la Cruzada contra los albigenses (1209-1244), y ésta no sólo acabó con los señoríos occitanos sino también con la poesía y la cultura de los trovadores. A partir de entonces, Francia —la Francia que no hablaba la lengua *d'oc* sino la lengua *d'oïl*, la Francia de Luis IX, el rey San Luis— dominaría los territorios occitanos.

El tema central de los poetas toscanos de fines del siglo XIII y principios del XIV seguiría siendo ese mismo amor absoluto que habían cantado hasta hacía muy poco los trovadores, los paganos y los herejes del sur de Francia —ese amor que era fuente de conocimiento y sabiduría espiritual, de *gai savoir*, como decían los trovadores—, aunque con algunos cambios importantes. Para empezar, Dante y sus compañeros abandonaron tanto el aspecto cortesano del amor cortés como el aspecto pagano de las historias “de amor y muerte” que transmitían las leyendas de Tristán e Isolda y Ginebra y Lanzarote. No es raro, por eso, que Dante colocara en el infierno a Paolo y Francesca, ese famoso par de amantes que, azuzados por la lectura del famoso *Lancelot del lago* de Galeotto, cedieron a la lujuria y violaron el voto de fidelidad matrimonial. Y, por lo mismo, tampoco es raro que encuentre en el purgatorio, juntos, a dos de sus maestros: Guido Guinizelli (un boloñés) y Arnaut Daniel (un provenzal), que expían ahí el pecado de lujuria (lujuria sin adulterio, se entiende, y por eso el purgatorio y no el infierno). No podrían acompañarlos allí los poetas del *dolce stil novo*, pues ellos —como dice Rougemont— “sabían y decían (y en ese decir está la novedad) que la Dama era puramente simbólica”, cosa que les permitió espiritualizar y sublimar el amor más allá del escándalo eclesiástico —por más que la curia jamás dejara de mirarlos con recelo, y quizá por eso nunca ha cedido a los reclamos que piden para Dante el título de Doctor de la Iglesia—.

Pero los poetas del *duocento* hicieron algo más: volvieron burgués y ciudadano el amor; lo aburguesaron, lo urbanizaron, que es casi como decir que lo democratizaron. Si al menos la mitad de los trovadores era de sangre noble, los nuevos poetas eran, en su mayoría, simples burgueses o canónigos

menores, como lo serían luego Guillaume de Machaut y Francesco Petrarca. Tal vez por eso los desdenes de la amada dejaron de ser un asunto de sangre, de linaje y superioridad jerárquica, para convertirse en una virtud del alma, en esa cualidad interior que sabe repudiar la vileza de espíritu, no la pobreza material. Así, si es verdad que la idealización de la mujer alcanzó en Dante y sus contemporáneos una altura teológica desconocida entre los provenzales, también lo es que la mujer que domina su poesía podía ser cualquier mujer, no sólo una nacida de alta cuna. Ni la Beatriz de Dante ni la Laura de Petrarca fueron princesas, como Isolda y Ginebra: su nobleza era espiritual y sus desdenes y desprecios nada tenían que ver con la aristocracia de su sangre.

A estos cambios contribuyó sin duda la predilección de los nuevos poetas por el recién inventado soneto, cuyos versos ya no se componían para el laúd o la viola, como los de las baladas trovadorescas, sino para la recitación en voz baja o la lectura en silencio. Eran versos para el alma personal. Por eso casi nunca buscaron halagar o darle picones a la amada, como muchos poemas occitanos, sino honrarla como en un susurro desde la intimidad del poeta. Y esa intimidad es importante. Tras leer los sonetos de Dante —decía Jacob Burckhardt—, uno se queda con la impresión de que “los poetas de la Edad Media habían estado huyendo adrede de sí mismos” y de que Dante fue “el primero en buscar su propia alma”. El soneto era, pues, una forma declaradamente literaria, separada del público que implican la música y el canto, ideal para la lectura y la meditación privadas. Tal vez por eso se convirtió de inmediato en el vehículo por excelencia del amor refinado (el *fin amor*) de los nuevos poetas italianos, que vieron en él una forma capaz de concentrar y decantar, en sólo catorce versos, todo lo que desde entonces el Occidente considera lírica amorosa. Y tal parece que, nada más nacer, contagió de esa clase de lirismo interiorizado al resto de la poesía de su tiempo, incluidas las “canciones”, que entonces comenzaron a serlo sin necesidad de un acompañamiento musical.

De Giacomo da Lentini y Guittone d'Arezzo en adelante, la experimentación formal de los poetas toscanos no hizo sino agudizarse y perfeccionarse —y Dante mismo se ufana de ello al final de otra de sus canciones, que dice: “Canción: [...] ardo yo por hacer en este frío / la novedad que tu forma da a luz / y jamás fue pensada en ningún tiempo”—... De Guido Guinizelli en

adelante, el amor se fue intelectualizando más y más, hasta despojarse casi por completo de la carne y así —sublimando el deseo que antes simplemente reprimía, como acaso hubiera dicho Freud— transformarse en potencia moral y virtud filosófica. Una canción de Dante lo dice así: “Amor [...] alto señor, / expulsas tú lo vil de mi interior / y contra ti la ira siempre falla; / de ti viene que muchos bienes haya / por los cuales trabaja todo el mundo”. “El amor —dice Johan Huizinga— se convirtió en el campo en que había de florecer toda perfección estética y moral”. Así, Dante y sus compañeros vieron en su amada una mensajera del amor puro y del conocimiento que por él se obtiene (tema casi único entre ellos). La dama inalcanzable (la *donna angelicale*) es el ángel que guía al poeta y le procura toda su virtud y todo su conocimiento, por más que para hacerlo lo obligue a atravesar los siete círculos del infierno... Cielo e infierno se funden así en una misma sustancia: el amor —ese amor que “Es hielo abrasador, es fuego helado”, como dirá después Quevedo en un famoso soneto que termina diciendo: “Éste es el niño Amor, éste es su abismo. / ¡Mirad cuál amistad tendrá con nada / el que en todo es contrario de sí mismo!”—.

Dante y sus contemporáneos (Guinizelli, Cavalcanti, da Pistoia, etc.) recogieron y ampliaron los ensayos y tentativas de sus predecesores para dar a luz, de un solo golpe, una lengua, un lenguaje y una ideología. Y no deja de sorprender que todas estas cosas, apenas nacidas, produjeran —no ya obras maestras como *La vida nueva* de Dante o las *Rimas* de Cavalcanti, sino— una verdadera obra fundacional: la *Divina comedia*; y que casi inmediatamente después, al promediar el siglo XIV, dieran al mundo el *Cancionero* de Petrarca y el *Decamerón* de Boccaccio, dos libros que dejarían en la literatura europea de su época una huella aún más honda que la *Divina comedia*, que fue relegada durante un tiempo y sólo recuperaría su pleno valor tras la lectura que de ella hicieron los románticos.

Pero Dante no sólo escribió en lengua vulgar *La vida nueva* y la *Divina comedia* (que él llamaba simplemente *Comedia* porque, a diferencia de las tragedias, terminaba bien). Nos quedan de él muchos poemas sueltos, algunos de los cuales iban a formar parte del *Convivio*, una obra que quedó inconclusa. Reunidos en libro, estos poemas más o menos dispersos han recibido tradicionalmente el título de *Rimas*. Entre ellas se encuentran algunas

canciones, como la que encabeza estas líneas, rara por una razón al menos: en ella el poeta expresa, más que su amor, un despecho tan grande que clama abiertamente por venganza. No parece un poema de *fin amor* sino —como diríamos en México— una canción de ardido. Así lo dice desde el principio, cuando declara que va a hablar rudamente (“Quiero tan áspero en mi lengua ser / como en sus actos esta hermosa piedra”) y así lo reitera al final, cuando le pide a Amor (a Cupido) que someta a su dama a las mismas torturas que él padece (“y por su corazón mete tu lanza, / que bello honor se obtiene de venganza”). Hay que decir que ésta es una de las cuatro canciones llamadas “petrosas”, donde la dama de quien el poeta se enamora (pues hubo otras que inspiraron a Dante, además de Beatriz, como Bianca Giovanna o “la pargoletta”) aparece como una mujer insensible, hecha de piedra. Por eso la canción comienza diciendo que quiere usar una lengua tan dura como los actos de la “hermosa piedra”; es decir, de la mujer que ama sin ser correspondido. Y así, siendo ella de piedra, no la hieren las flechas de Cupido: “no hay en la aljaba flecha / capaz de herirla hallándola desnuda”. Es un motivo que correría con suerte, como puede verse en uno de los sonetos de Sibyll Schwarz [véase “Aleman renacentista”].

En cualquier caso, es notable que a veces sea ella quien le causa el sufrimiento y a veces sea directamente Amor quien lo somete, como en los siguientes versos:

Me ha echado en tierra y sobre mí se arroja,  
con la espada que usó matando a Dido,  
Amor, a quien yo grito  
“¡merced!”, y mi alma humildemente ruega,  
mas todas las mercedes me las niega.

Alza y alza la mano este maldito  
que amenaza la débil vida mía  
teniéndome a porfía  
tendido sobre el suelo y ya extenuado.

Aquí el amor no es un dulce tormento: es un maldito; y la dama no encanta: “ella mata”. En cualquier caso, el poeta le pide al amor, que lo subyuga y lo

tortura, que haga lo mismo con ella, pues la venganza es dulce —o, como dice él mismo, de ella se obtiene “un bello honor”—. La suave queja del amor cortés se vuelve aquí ataque furioso (“igual que un oso atacaría”) y el dulce estilo nuevo se transforma en lenguaje áspero y grosero. Es Dante contra Dante. O quizá, tan sólo, Dante preparándose para dar el salto a la *Comedia*. Lo digo porque el Canto XXXII del *Infierno* comienza con unos versos que recuerdan los primeros de esta canción. En la traducción de Bartolomé Mitre dicen: “Si tuviese una rima áspera y bronca/ como a este triste foso convendría”...

La versión que aquí ofrezco sigue muy de cerca al original en cuanto a metro y rima, aunque estas últimas no siempre son consonantes sino, muy a menudo, asonantes. Otra diferencia: la traducción echa mano de muchos endecasílabos provenzales o de gaita gallega (acentuados en las sílabas 4ª y 7ª, en vez de 4ª y 8ª), cosa que Dante no hacía tan abundantemente. En esta canción, por ejemplo, yo encuentro sólo tres endecasílabos provenzales en italiano, frente a los seis que hay en español (versos 6, 10, 15, 17, 53 y 77). Para el verso 72, que en italiano dice “e s'Amor me ne sferza” (literalmente, “y si Amor me azota”), no pude hallar un quebrado de siete sílabas, así que usé nueve (“si amor lanzara su jauría”), cosa que no ocurre en Dante. Con todo, este verso me sirve para mostrar las dificultades de la traducción, pues, a más de cuadrar el verso a siete sílabas, tenía que rimarlo con “atacaría”, así que me animé a cambiar el azote por la jauría. No hay otro cambio o añadido de esta magnitud en mi traducción, y al hacerlo traté de conservar el tono de Dante, como hice también en un par de versos de la última estrofa, donde hay al menos una palabra que podría extrañar a los lectores: *ratero*. Los versos dicen: “que me mata y me roba cual ratero/aquello que más quiero”. Si algún lector se alarma por el uso de esta palabra, le pido que imagine cuántas de ellas sorprendieron a los lectores de Dante en su momento. Recordemos que, para construir su lengua, el poeta echaba mano no sólo de muchos coloquialismos de su dialecto, sino también de otros dialectos italianos, y aun occitanos y franceses, y que combinaba estas palabras “vulgares” con cultismos latinos. A sus contemporáneos debieron sorprenderles palabras como *adequare*, *increspare* o *rivero*, y quizá también el uso poético del verbo *involare*, que significa ‘robar’ y equivale a nuestro colo-

qualismo *volar* (“Me volaron la cartera en el mercado”). Pero quizá no sobre añadir que algunas de las palabras que usaba han perdido con el tiempo algo del poder con que sorprendieron a sus primeros lectores, y aun algo del peso que las ligaba a la materialidad del mundo. Pongamos por caso la palabra *vertú* (o *vertute*), que puede traducirse como ‘virtud’, es cierto, pero no tanto en su acepción de cualidad moral como en la de fuerza o potencia, que es la que se oye aún en español cuando decimos que los planetas giran alrededor del Sol *en virtud* de la gravitación. Es la acepción que usaba Dante en otra canción: “Amor, que movi tua vertú da cielo / come ’l sol lo splendore” (“Amor, que tomas tu virtud [tu fuerza] del cielo / como el sol su esplendor”). Otro tanto puede decirse de *mente*, que en la filosofía medieval aludía menos al pensamiento o la conciencia que a la percepción de los sentidos —y Dante, hay que decirlo, estaba al día en la filosofía y la ciencia de su tiempo, cuyas ideas no vacilaba en usar al escribir poemas—.

Por todo esto creo que la canción completa debió de ser muchísimo más sorprendente para los lectores de su tiempo que para nosotros hoy, y que aquella vanguardia del *duocento* debió epatar más a la naciente burguesía de sus días que todas las vanguardias del siglo xx a la suya, tan vieja ya y tan hecha a tales sobresaltos. La culpa de esta suavización la tiene sin duda el éxito mismo de *il dolce stil novo*, que inventó una lengua inaudita en su época, pero corriente hoy en día. Además de esta lengua, Dante y sus compañeros inventaron un lenguaje: ése que hoy todos en Occidente reconocemos, llanamente, como el lenguaje del amor, el lenguaje primordial de la poesía.

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Alighieri, Dante. *Rime*. Edición de Gianfranco Contini. Einaudi, 1939.
- Alighieri, Dante. *La vida nueva/Vita nuova*. Traducción de Francisco Almela y Vives; prólogo de Francisco Montes de Oca. UNAM, 1965.
- Alighieri, Dante. *Tratado de la lengua vulgar/De vulgari eloquentia*. Traducción, introducción y notas de Federico Ferro Gay e Hidelberto Villegas Méndez. Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.
- Alighieri, Dante. *Rimas completas*. Introducción, traducción y notas de Mariano Pérez Carrasco. Winograd, 2009.

- Alighieri, Dante. *Libro de las canciones y otros poemas*. Edición de Juan Varela Portas de Orduña, coord.; traducción de Raffaele Pinto. Akal, 2014.
- Burckhardt, Jacob. *The Civilisation of the Renaissance in Italy*. Traducción de Samuel George Chetwynd Middlemore. Project Gutenberg, 2014.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Versión española de José Gaos, Alianza, 1978 (aunque la primera edición de esta traducción fue la de Revista de Occidente en 1930).
- Nelli, René. *La vie quotidienne des cathares du Languedoc au XIII<sup>e</sup> siècle*. Hachette, 1969.
- Ribemont-Dessaignes, Georges. *Les troubadours*. Egloff, 1946.
- Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente*. Traducción de Ramón Xirau revisada por Joaquín Xirau. Leyenda, 1945. (Esta traducción está basada en la primera edición francesa, que es de 1938. Para una edición que incorpore los cambios que Rougemont hizo más tarde a su libro, cf. *El amor y Occidente*. Traducción de Antoni Vicens. Kairós, 1978.)

~ b. Francesco Petrarca: Soneto CXXXIV ~  
(Arezzo, Italia, 1304 – Padua, Italia, 1374)

Traducción de  
Fabio Morábito y Francisco Segovia  
Comentario de  
Fabio Morábito

#### SONETO CXXXIV

No encuentro paz, ni se me da la guerra;  
Y temo, espero y ardo y soy un hielo;  
Y vuelo por el cielo y yazgo en tierra;  
Nada aprieto y abrazo el mundo entero.

Tal mi prisión: abierta y sin escape,  
Que no me ata ni me deja libre,  
Pues sin matarme, Amor me quita el aire,  
Y al sofocarme quiere que me alivie.

Sin ojos veo, y aun sin lengua grito,  
Morir quisiera mientras pido ayuda,  
Me odio tanto como a otra adoro.

Me alimenta el dolor, llorando río,  
Y al ver que vida y muerte en mí se anudan  
Gasto por vos mis días sin decoro.

Más que de amor, estamos ante un poema galante. El poeta pretende encantar a la mujer que ama mostrándole el estado convulsivo en que ella lo tiene.

Pasa de un extremo a otro sin solución de continuidad, como un muñeco: del hielo al frío, de la mudez al grito, de la falta de aire a la risa, del deseo de morir a la petición de auxilio. Cabría preguntarse, considerando la fortuna que ha tenido este tópico en la retórica amorosa occidental, si no consiste en esto la esencia de la galantería, esta especie de antesala del amor, relativamente indolora y siempre variopinta y excitante, en donde se ahorra a los amantes el descender a zonas de mayor profundidad, como las que impone el amor. Pensemos en las danzas mostrencas de ciertos pájaros durante la época de celo, con su exhibición entre grotesca y sublime de colores, formas y movimientos, en donde no se sabe ante qué clase de seres vivos estamos: ¿pájaros o insectos? ¿aves o plantas? La galantería es camuflaje, falsedad controlada y deslumbramiento sin sustancia, y lo saben tanto el que seduce como el que es seducido. Pero en este poema de Petrarca asoma otro gran tema propio del amor, que es el ridículo. La senda del amor está sembrada de ridiculeces y muchos de los que no se atreven a amar son así porque los paraliza su miedo al ridículo. En la traducción hemos querido recalcar este aspecto introduciendo en el último verso la noción de falta de decoro, para definir el estado insustancial al que el amante ardiente se ve reducido por la indiferencia de la amada. La culminación del ridículo son los cuernos. Cornudo es aquel que se queda afuera, porque su cornamenta le impide entrar, y el afebrado por amor (el *spasimante*, en italiano) es un cornudo sublime, como el que retrata Petrarca en este soneto.

#### BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

Petrarca. *Canzoniere*. Garzanti, Col. "I grandi libri", 1974.

Sapegno, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. La Nuova Italia, 1973.



## 27. Avadhi

~ Maulana Daud: Un poema del *Chandayan* ~

(India, 1379)

Traducción y comentario de

Genoveva Castro

CAE UNA HELADA...

Cae una helada esta noche de enero  
y tiembla hasta el collar sobre mi pecho;  
Tirito y lloro, mas el corazón  
arde en pena por la separación.  
Me abrasa este dolor, después se enfría;  
es una carga para mí la vida.  
Me quema tu partida, amado esposo,  
igual que las heladas a los lotos.  
Luna secuestró al Sol; llegó el invierno,  
y yo no sé qué hacer: ¿dónde lo encuentro?

Me dejó en el olvido  
y con otra se ha ido.  
Ve y dile, amigo mío,  
que me muerdo de frío.

Este poema pertenece al texto titulado *Chandayan* (*Chāndāyan*), compuesto por el poeta sufí Maulana Daud (Maulānā Dāūd) y fechado en 1379. La obra mezcla los arquetipos literarios de Persia y la India y se ubica en los inicios de la tradición del llamado “romance” indosufí. Los antecedentes de este género se encuentran en la literatura persa y turca, que tienen en Rumi

(Rūmī) a uno de sus más conocidos exponentes. Los romances sufíes son poemas narrativos que relatan de manera alegórica la búsqueda del amor y las aventuras de un héroe. Tienen desde luego un valor literario, pero también un plano místico en el que los personajes y episodios se interpretan como metáforas del amor divino.

El establecimiento de las cortes musulmanas en la India promovió la lengua, la cultura y la literatura de Persia. Si bien algunos poetas indios habían compuesto romances sufíes en persa, *Chandayan* parece ser el primero en un idioma local, el avadhi (avadhī), una de las lenguas indoarias precursoras del hindi, hablada en el norte de la India. El *Chandayan* es, sin duda, un importante referente en la literatura vernácula de la India, donde se conserva junto a una docena de otros romances indosufíes en avadhi.

A pesar de que *Chandayan* es un texto sobresaliente, poco sabemos sobre su autor. Maulana Daud vivió en Dalmau, a las orillas del río Ganges, durante el gobierno del sultán Firoz Shāh (1351-1388). Un dato adicional es que, en su obra, Maulana Daud hace homenaje a su maestro espiritual sufí, Shaikh Zainnudin. Maulana Daud decidió componer en avadhi, la lengua local, y no en persa, seguramente para tener un público más amplio. Puede decirse, por eso, que fue un poeta interesado en el contexto lingüístico y cultural de la India.

Las fuentes de inspiración de los romances sufíes eran las narraciones de la religión islámica, la mitología y el folklore persa. Cabe resaltar que la trama de *Chandayan* está basada en una historia popular de la India: el relato de amor de Chandá (Chāndā) y Lorik. En el poema de Maulana Daud, Chandá es una hermosa princesa que vive en la ciudad de Govar. Su padre la casa con Bavan (Bāvan), un hombre feo e impotente, y Chandá regresa con sus padres. Lorik ayuda a liberar Govar durante una batalla con otro reino local. Con el tiempo, Chandá y Lorik se conocen y se enamoran perdidamente. Sin embargo, Lorik está casado con una mujer llamada Maina (Mainā). Chandá y Lorik huyen para vivir su amor y tienen muchas aventuras juntos. Maina sufre terriblemente durante la ausencia de Lorik y le envía un mensaje a su esposo con el líder de una caravana de comerciantes; en él describe su tristeza mes por mes durante un año de separación. El mensajero se acongoja al escuchar el lamento de Maina y lleva el recado a su destinatario. Lorik llora desconsolado cuando escucha

el mensaje de Maina y regresa a Govar con Chandá. El fragmento que traduzco corresponde a uno de los doce meses de separación y sufrimiento de Maina.

El *barahmasa* (*bārahmāsā*, ‘doce meses’) es un género poético que ha sido empleado en muchas lenguas y culturas literarias de la India. Narra el dolor ocasionado por la ausencia del ser amado al tiempo que describe los cambios en la naturaleza (la temperatura, la época de lluvias o de secas) y las festividades de cada temporada. Aunque en el *Chandayan* y otros romances indosufies los *barahmasa* se insertan en una narración mayor, también se componen de manera independiente. En la poesía en sánscrito y prácrito hay conjuntos poéticos que describen seis estaciones (invierno tardío, primavera, verano, temporada de lluvias, otoño e invierno temprano). Otro género relacionado con el *barahmasa* es el de los “poemas-mensaje”, en el que una persona enamorada envía un recado de amor, que también contiene descripciones de la naturaleza. Kalidasa fue uno de los precursores de ese género [véase “Sánscrito clásico”].

El *barahmasa* ocurre en la voz de una mujer fiel que sufre por el abandono de su amado. La palabra *virah* (‘separación’) denota un concepto importante tanto en la literatura como en la mística de varias religiones de la India. Se valora profundamente la experiencia de la persona enfocada en su objeto amado ausente. El *barahmasa* de *Chandayan* inspiró también una pintura de delicadas viñetas, una por cada mes de separación. Parte de la belleza del *barahmasa* es la confluencia del paisaje natural y emocional que incluye las sensaciones corporales de la protagonista. El nombre de la rival de Maina aparece en un verso que dice: “Chandá se llevó al sol.” Chandá es un nombre propio, pero literalmente significa ‘luna’. En la poesía de la India es muy común que los nombres de los personajes tengan un doble sentido. Así, el verso también se puede leer como: “La luna se llevó al sol”. Por eso traduje el nombre de Chandá, porque, en la historia, Chandá “se llevó” a Lorik. Además, la falta de sol y el frío durante el invierno funcionan como alusión a la ausencia de Lorik.

Los romances indosufies —que por lo común se recitaban— constan de dos estrofas (*karvak*): una larga, llamada *chaupai* (*chaupāī*), y otra corta, llamada *doha* (*dohā*). La primera está compuesta por diez versos pareados divididos en dos hemistiquios; la segunda, por cuatro hemistiquios dispues-

tos como una cuarteta monorríma. Su métrica, sin embargo, no se basa en el número de sílabas del verso, como ocurre en el español moderno, sino en la alternancia de sílabas de distinta duración (largas y breves), más o menos como hacía el latín clásico. En mi traducción retuve la estructura de la rima original. Decidí traducir el chaupai en versos endecasílabos porque éstos son tan naturales en español como los de la chaupai en avadhi. Para los hemistiquios de la *doha* usé el quebrado normal de los endecasílabos; es decir, el verso heptasílabo. Cada línea del original corresponde a una línea en español. Privilegié la imagen o idea central de cada verso, considerando en particular la métrica en español, en vez de traducir literalmente palabra por palabra. Evité usar expresiones que requirieran una nota. Los meses del calendario indio son distintos a los del gregoriano; el mes de *magh*, que traduje como “enero”, abarca en realidad la segunda mitad de nuestro enero y la primera de febrero. El fragmento corresponde al *karvak* 349 en la edición de *Chandayan* de M. Gupta citado en la bibliografía.

*Chandayan* no ha sido traducido en su totalidad a ninguna lengua europea. Espero que el lector disfrute este fragmento de una tradición poética poco conocida en español.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Behl, Aditya, y Wendy Doniger. *The Magic Doe*. Oxford University Press, 2011.
- Dwivedi, V. P. *Bārahmāsā. The Song of Seasons in Literature and Art*. Agam Kala Prakashan, 1980.
- Gupta, Mātāprasād, ed. *Cāndāyan*. Durga Printing Works, 1967.
- Hines, Naseem A. *Maulana Daud's Cāndāyan: A Critical Study*. Manohar, 2009.
- Mathur, Ramesh. *Padmavata. An Etymological Study*. Simant Publications India, 1974.
- Orsini, Francesca. “Barahmasas in Hindi and Urdu”. *Before the Divide: Hindi and Urdu Literary Culture*. Edición de Francesca Orsini. Orient Black Swan, 2016.
- Pandey, Shyam Manohar. “Bārahmāsā in Cāndāyan and in Folk Traditions”. *Studies in Early Modern Indo-Aryan Languages, Literature and Culture*. Edición de Alan Entwistle. Manohar, 1999.
- Vaudeville, Charlotte. *Bārahmāsā: Les chansons des Douze Mois dans les littératures Indo-Aryennes*. Institut français d'indologie, 1965.

## 28. Maithili

~ Vidyapati: Canciones de amor ~

(India, 1352 – 1448)

Traducción y comentario de

Gabriel Zaid

### DEPRECACIONES

Que nadie nazca.  
Mas si tiene que ser,  
que no sea mujer.

Mas si tiene que ser,  
que nunca se enamore.

Mas si tiene que ser,  
que no padezca  
a su familia.

Quisiera estar segura de ti.  
Que no vieras a otras.

Mas si tiene que ser,  
que me vuelvas a ver.

### SÚPLICA

Pechos repletos como copas.  
Miradas maliciosas que me tienen perdido.  
No me tortures más, hermosa.

Ya no soporto esta agonía.  
Estoy zumbando como un zángano  
listo para la miel.  
Reina mía, apiádate.  
Clemencia, no seas cruel.  
Si he de morir, que muera.  
Pero en la miel.

### CRISOL

El oro se depura  
en el crisol.  
En no poder  
se refina el amor.

—Amor, amor,  
calma tu indignación.  
A veces sí  
y a veces no.  
Si se encienden  
las palabras  
y se enciende  
la emoción  
y luego no,  
es que no es de aire  
sino de carne y hueso  
el amor.  
A veces sí  
y a veces no.

## CARA DE LUNA

Te robaste la luna,  
muchacha:  
te van a descubrir.

Baja los ojos.  
No provoques envidias  
de los astros celosos.

Por ti pueden venir  
eclipses y desastres:  
te robaste la luna.

Y no hay manera  
de que no se descubra.

## NO ESTÁ BIEN

Cuando ronde el jardín,  
verá que ni lo veo.

Cuando me ruegue,  
ni le contestaré.

Cuando me abrace,  
lo miraré con furia.

Cuando me bese,  
menearé la cabeza.

No está bien.

## SUEÑO

¡Qué cosas dijo!  
Mi cuerpo se encendió.  
Viendo brotar su amor,  
mis ojos, dichosos,  
se empañaron.

Anoche lo soñé.  
Desató mi vestido.  
Precipitadamente  
me cubrí con las manos.  
Pero, ¿quién  
puede cubrir colinas  
con unos cuantos pétalos?

## FIN DEL MUNDO

No sé si estaba cerca o lejos,  
si fue en un sueño o me abrazó.  
Como un relámpago cayendo,  
como una tumultuosa  
corriente embravecida,  
lo sentí en todo el cuerpo.  
Mi pecho se alertó.

Me bebí aquella luna  
volcada sobre mí,  
mientras sentí caer  
la noche alrededor.  
Las estrellas, la bóveda  
del cielo, mi vestido,  
mis pechos: todo se desató.

Oí bramar una tormenta  
y era yo. Sentí  
oscilar la tierra  
y era yo. Creí  
irme, arrastrada por el diluvio,  
pero no era el fin del mundo.

## LA TONTA

Mañana volveré, me dijo aquella noche.  
Tengo alfombrado el piso de escribir: mañana.  
¿Cuándo será mañana?, me preguntan.  
Mañana, mañana...

¡No volvió!

## PLENITUD

Canta, cuclillo despiadado.  
Luna funesta, sigue en tu desolación.  
Flechas de amor, dispáren.  
Ha vuelto, al fin, mi amor.  
Otra vez tengo casa.  
Otra vez tengo Dios.  
Otra vez tengo cuerpo.  
Soy yo.

## LA DIADEMA

Su cabellera cruza  
por su cara  
como nubes negrísimas  
por la luna.

Su guirnalda deshecha  
anda en su pelo,  
igual que en aguas desbordadas.

Hoy, refinadamente,  
ella es quien monta en él.  
Se gana con amor  
la diadema de perlas de su frente.

Con toda fuerza cae  
sobre los labios de su amado  
como una luna halcón  
sobre una flor de loto.

El collar va y viene  
bajo los pechos que se agitan  
como borbotones de leche  
de cántaros colmados.

Los cascabeles de su cinto  
suenan a gloria del dios del amor.

#### CELOS

Mira, preciosa, aplácate.

Que tu largo collar,  
cuyas cuentas repaso,  
si toco a otra, me ahorque.

Que los cántaros de tus pechos,  
colmados en mis manos,  
si mis palabras suenan falsas,  
me ahoguen.

Con tus brazos, amárrame,  
en tus muslos, lacérame,  
en tu pecho, sofócame.

Tortúrame día y noche  
en el furioso potro de tu amor.

#### EXPLICACIONES

Los rápidos del río,  
amigo mío.

La pintura perdida,  
el peinado perdido.

Tuve que nadar.  
Perdí los aretes,  
rompí mi collar.

Un breñal seco  
a la orilla del río  
rasguñó mis pechos,  
rasgó mi vestido.

¿Qué te quedas mirando,  
amigo mío?

Fueron los rápidos del río.

#### QUEJAS

—Amigo mío,  
¡lo que pasó esta noche!

La miel fue mi tortura.  
Bebió mis labios,  
arañó mis pechos,  
me apretó cara a cara  
hasta dejarme sin aliento.  
Su vigor juvenil  
desenfrenado, lo aturdió.  
Rústico,  
no sabía el arte del amor.

—Señora mía,  
está usted encantada  
con ese dios glotón.

#### LUNA CRECIENTE

El peso de la abeja  
no sofoca la flor.

No te retires,  
aunque diga que no.

Haz que sus labios  
cambien de color.

Hazla venir  
lentamente al amor.

Verás la luna  
del primer esplendor.

Vidyapati nació en una aldea tropical del noreste de la India, al pie del Himalaya, en el antiguo reino de Mithila. Su padre era sacerdote brahmán (la casta superior) y miembro de la corte.

En su larga vida (96 años), Vidyapati escribió sobre todo en sánscrito (como los sabios europeos escribieron en latín, aunque su lengua materna fuera otra). Pero también compuso canciones en maithili (lengua vernácula derivada del sánscrito) como Gonzalo de Berceo (1199-1266) no escribió en latín sus obras religiosas, sino “en román paladino, en el cual suele el pueblo hablar a su vecino”. El maithili existe desde hace un milenio (como las lenguas hispánicas). Se parece tanto al bengalí, como el gallego al español.

La poesía erótica hindú de la que parte Vidyapati es religiosa. Las aventuras de Krishna y su amante Radha son una especie de “erótica a lo divino” [véase “Gujarati”], como las aventuras de Zeus y sus amantes. Un culto popular, arraigado en Bengala, suponía que la salvación se alcanza celebrando la unión carnal para adorar a Krishna.

Inspirado en este culto, un poeta bengalí del siglo XII, Jaiádeva, escribe una de las grandes obras de la poesía erótica sánscrita: el *Gita Govinda*. El mayor elogio que Vidyapati recibió fue ser llamado “el nuevo Jaiádeva”.

Pero hay diferencias: la lengua popular, en vez de culta; el protagonismo de la mujer. Mientras que Krishna es el protagonista del *Gita Govinda* y ejerce como Divino Esposo, en las canciones de Vidyapati, no sólo ejerce vivamente la mujer, sino que el ejercicio mismo del amor se vuelve diálogo, en vez de liturgia. La suprema originalidad de Vidyapati es religiosa: desacraliza las relaciones sexuales, en el mismísimo contexto del culto a Krishna.

Frente a la lírica “a lo divino” de la tradición occidental y frente a la liturgia de los amores de Krishna, en las canciones de Vidyapati vemos a Krishna y Radha como “simples” personas enamoradas. Radha no se reduce a objeto del amor: es la protagonista que toma la palabra. Es evidente que en la poesía de Vidyapati las mujeres son personas.

Las canciones de Vidyapati lo hicieron famoso, y todavía se cantan. Hay discos en venta y hasta una película. Llaman la atención por su frescura, libertad y originalidad.

Cuando leí *Love Songs of Vidyapati*, en la edición de Archer, sin saber cómo empecé a traducir a Vidyapati como si fuera un poeta gallego-portugués. Traducir un poema es recrearlo, sobre todo si se traduce la traducción de una canción maithili del siglo XIV al inglés de un poeta bengalí del siglo XX. Más aún cuando es obvio que hay muchas recreaciones de por medio, hasta

en el original, que también en esto se parece a la poesía de tipo tradicional. A continuación, pueden compararse ocho versiones de una misma copla: tres de distintos manuscritos del maithili, con sendas versiones al francés de Jha, más la de Bhattacharya al inglés y la mía al español.

*bigalita cikuramala dharu anga  
janu yamuna jala ganga taranga*

Les chevelures dénouées et la guirlande  
Sur le corps, ressemblaient aux vagues du  
Gange mêlées aux eaux de la Yamuna

*phujala cikura mala dhara ranga  
jani yamuna milu ganga taranga*

Les chevelures dénouées et la guirlande  
Sont belles comme si la Yamuna avait  
Rencontré les vagues du Gange.

*ubharala cikura mala kara ranga  
jani jamuna jala ganga taranga*

Les boucles agitées et les guirlandes,  
Par leur couleur, sont les eaux de la  
Yamuna et les vagues du Gange.

Strings of blossom in her hair  
Wantonly play  
As flooded rivers  
Twine about their twins.

Su guirnalda deshecha  
anda en su pelo,  
igual que en aguas desbordadas.

La confluencia de los ríos Ganges y Yamuna forma una zona de turbulencias y desbordamientos que, tradicionalmente, se considera un lugar sagrado. No es posible traducir esta alusión con todos sus elementos: turbulencia, fusión, religión, geografía conocida, etc. Preferí limitarme a reproducir la imagen visual, que parece lo más significativo para la versión completa (“La diadema”).

Traté de hacer versiones que valgan por sí mismas en español, como un poema que “le roba la idea” al original y muchos detalles. Sin embargo, por ser de especial importancia para mi hipótesis de trabajo, nunca puse el vocativo “amigo” si no estaba en el original, ni cambié las personas del original (primera, segunda, tercera; masculina, femenina), excepto en “Crisol”, donde usé únicamente la segunda, aunque el original usa también la tercera.

Los cambios principales consisten en suprimir los nombres propios, para evitar un exotismo ajeno al original, y sobre todo en suprimir la *bhanita*. Con cierta frecuencia, aunque no siempre, las canciones terminan con un comentario (*bhanita*) que empieza con las palabras: “Dice Vidyapati”. Este comentario lo integré al cuerpo del poema, suprimiendo el “Dice Vidyapati”, o lo eliminé por completo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Archer, W. G., ed. *Love Songs of Vidyapati*. Traducción de Deben Bhattacharya. Unesco Collection of Representative Works. George Allen & Unwin, 1963.  
De este libro proceden las traducciones publicadas aquí, hechas, pues, del inglés, y no directamente del maithili.
- De, Sushil Kumar. *Early History of Vaisnava Faith and Movement in Bengal*. Firma KLM, 1961.
- Jayadeva. *Gita Govinda*. Traducción de Fernando Tola. Sudamericana, 1971.
- Jha, Subhadra. *Vidyapati et ses œuvres lyriques*. Tesis. Université de Paris, 1948.
- Jha, Subhadra. *The Formation of the Maithili Language*. Luzac, 1953.



## 29. Catalán

~ Ausiàs March: Fragmentos ~  
(Valencia, España, 1397 – 1459)

Versión y nota de  
José María Espinasa

Gozo y amor me llevan al deseo,  
y este esperar al pie de la escalera  
me place y me lastima  
con el temor de herir mi magro cuerpo.  
Arde en mi corazón la llama fría  
y no siente calor la piel expuesta.  
Ayuda necesito e inmediata  
pues de la muerte oigo ya los pasos.



Decirle que la amo no es deber.  
Bien hondo y cierto es lo certero,  
pero parece que ella ignora  
por qué causa el amor es disparejo.



Temo morir por ya no verte  
pues al amor borra la muerte.  
No basta mi querer para abolirla  
y andar al otro lado aun amando.  
Sospecho que el amor no es suficiente  
para quererme ya difunto.  
Infeliz me hace que aun viviendo  
Amor no cumpla su promesa.



Si gran placer se oculta en el amante,  
 no se alcanza a cumplir en esa espera,  
 y no halla amor si solamente quiere,  
 sin admitir que espera y desespera.  
 No hay mayor gozo que pensar en ella  
 pues pensar es tenerla plenamente.  
 La plenitud alcanza quien la piensa;  
 de sí mismo se olvida quien se entrega.



Y si el amor que quiero no me llega,  
 me crece el miedo de no haber pecado,  
 pues si no peco olvidaré los hábitos  
 que de no amarte fueron causa.  
 Mueran los que de ti me han separado,  
 casi me matan, y no vivo.  
 Dure, Señor, la vida suficiente,  
 pues estoy ya de Ti tan cerca.



Amor me pone al borde del abismo.  
 Al mundo digo adiós si amar no puedo.  
 Podría ser, si así fuera mi conducta,  
 que amor no me ayudara si yo amara  
 al punto ya de verme mal dispuesto  
 y en soledad dejarme y sin sosiego.  
 Así habito lo triste de mi cuita,  
 que me lleva veloz hacia la muerte.

Esta breve nota partirá de tres sensaciones formuladas, no sin temor, como hipótesis reflexivas: el catalán es un idioma ideal para la poesía amorosa; es

una lengua, si no antigua, sí con mucha historia; y, por último, es una lengua “aguda” y, por lo tanto, más sintética que sus vecinas, el español, el francés y el italiano. En la medida en que son generalizaciones, las hipótesis se muestran, si no falsas, sí vagas, y, sobre todo, profundamente subjetivas. La primera sensación tiene su raíz en la lectura de la lírica catalana del siglo xx, sin duda su “Siglo de Oro”, ya que la poesía escrita en ese idioma es, además de extraordinaria, fundamentalmente amorosa, incluso en el caso de poetas considerados civiles, como Salvador Espriu. En otro contexto he dicho que la lírica moderna no tiene otro tema, que sus ramas épicas, morales, dramáticas o incluso elegíacas, han quedado de momento —el presente es siempre un momento— en el pasado, y que hoy el asunto es el amor.

La historia muestra, primero, que el catalán es una lengua muy reciente, aunque no sé si moderna, como en general ocurre con las lenguas romances; y muestra, luego, que en el momento de su nacimiento, aunque casi indistinguible de los otros dialectos occitanos, o del mismo español, es sin embargo una lengua comercial, teológica y moral, más que amorosa, y que tardará unos doscientos años en volverse “lengua de amor”. E incluso entonces seguirá estando teñida de una función moral y un diálogo con lo divino. Así, el catalán nace como lengua plena con Ramon Llull (Raimundo Lulio, en español, 1232-1315 o 16), figura proteica, filósofo, poeta, místico, teólogo y misionero, oriundo de Mallorca y anuncio de un Renacimiento cuyo esplendor se dará en Italia, no en España. Así, el “primer amor” en catalán lo podemos situar en la poesía de Ausiàs March, un par de siglos más tarde. A diferencia de Llull, March fue un hombre de armas, si bien de alta cultura, vinculado al poder feudal de su época, y no empezó a escribir sino cuando ya tenía más de 35 años, alrededor de 1430.

Lo que más me sorprende de Ausiàs March es su modernidad: dialoga con los poetas actuales, por encima de los seis siglos transcurridos. Su idea amorosa es a la vez claramente deudora del amor cortés, de la teología medieval y de la necesidad de estructurar una ética del comportamiento, y, sin embargo, propia de un sentimiento moderno, marcado por el romanticismo, pues ya pone en juego las pulsiones de muerte como factor erótico. Ir en busca de Eurídice, como Orfeo, o de Beatriz, como Dante, es un gesto más mítico que situado en el tiempo, y allí reside la ambigüedad de la modernidad del autor catalán, pues es un paso que tal vez Ausiàs March nunca se atrevió a dar. ¿Cantaría Fausto las canciones de este autor? Yo creo que sí, pero no estoy seguro: es una creencia.

Eso nos lleva a la condición aguda del catalán: su sonoridad melodiosa tiene una velocidad llamativa y una proclividad a las rimas y aliteraciones. Fijó su gramática y su normativa mucho más tarde que el español, a principios del siglo xx, gracias a Pompeu Fabra, pero esto determinó que conservara cierta oralidad. Yo creo que ahí reside la dificultad de traducir a Ausiàs March: o lo volvemos moderno y pierde su sabor arcaico o antiguo, o conservamos su timbre antiguo y hacemos un ejercicio filológico. No me siento capaz de esto último, ni me tienta hacerlo; lo primero, en cambio, me atrae y da como fruto las versiones que aquí se publican.

Los eruditos han estudiado la biografía de March, su obra, su contexto, sus virtudes y debilidades, pero nada explica del todo esa condición contemporánea que ha permitido, por ejemplo, que algunos de sus textos sean cantados por Raimon con singular éxito de público, y que ello haya contribuido a su lectura por parte de un público muy amplio, no circunscrito a los especialistas y eruditos. Se dice, con razón, que un lector culto en español debe poder leer con un poco de esfuerzo el catalán. Pero no es fácil, porque precisamente la cercanía provoca malos entendidos, gazapos e incluso equivocaciones —alguna vez puse el ejemplo de que *naranja* se dice *toronja* en catalán, pero que *toronja* no es *naranja* en catalán, y que eso permitía pensar que el catalán era un idioma cursivo y el español redondo—. Por lo demás, hay un problema de oído: no se oye igual el español que el catalán.

El hecho es que se ha traducido mucho a Ausiàs March al español: Baltazar Romaní lo hacía ya en 1540, y Jorge de Montemayor apenas una década después, con una continuidad que no se rompe hasta llegar a Rafael Ferreres, a mediados del siglo xx, y aún después. (Quien esté interesado puede ver varias traducciones disponibles en el portal electrónico de la Biblioteca virtual Cervantes.) Creo que seguirá siendo traducido por mucho tiempo, porque lo que escribió sigue diciendo cosas nuevas. Y porque en su ritmo y su retórica hay todavía un misterio no develado... Si decidí tomarme libertades en mis versiones, para buscar encontrarme con su modernidad, también me tomé otra libertad, tal vez en el mismo camino: la de no respetar la unidad del poema o la canción, sino crear un *collage* cuyos fragmentos forman, creo, un nuevo poema. Eso responde a la manera que tengo de leer este tipo de autores: saltando de un pasaje a otro, sin un orden consecutivo, para sumergirme en su tono.

Francisco Segovia, uno de los editores de este volumen, me hizo varias sugerencias que se incorporaron a la versión final. Tal vez debimos firmar al alimón la traducción, pero habría sido imponerle en cierta forma las licencias que me he tomado yo y hacerlo responsable de mis errores. Más allá de las correcciones, me sugirió otro asunto: separar los diferentes fragmentos con una viñeta. Al principio no estaba seguro, pues eso rompía la unidad del *collage*, pero después me pareció pertinente: hay autores que practican esa disciplina dejando ver en dónde se hace el pegote.

Cuando me invitaron a participar en este proyecto —*Primer amor*—, pensé de inmediato que no haría una versión de textos de Ausiàs March, pues, como dije, ha sido muy traducido. Pero acabé volviendo a él; además de su modernidad, me sorprende que su tono, sin duda todavía muy vinculado al amor divino y a la preceptiva moral, tiene ya una sensualidad a la que precisamente responde el título *Primer amor*. A eso seguramente se debe que uno de los grandes poetas catalanes del siglo xx, Pere Gimferrer, haya decidido hacer una versión de March pensando más en la poesía que en la erudición o en la filología; fue ésa la versión que yo leí por vez primera, así que, para mi versión de algunos fragmentos, partí de la edición de su *Obra poética* bilingüe (Alfaguara, Madrid, 1978), con traducción y selección de Gimferrer e introducción de Joaquim Molas. Y fue inevitable que, si bien tratara de concentrarme en el texto en catalán, mirara de soslayo las soluciones que el autor de *L'espill soterrat* (*El espejo enterrado*) había ensayado. Incluso pensé en usar su traducción y yo sólo escribir el comentario, pero el Ausiàs March de Gimferrer no es el mío, y eso me llevó a una doble ambición: no sólo verter del catalán al español sino también del español de Gimferrer al mío.

Y, ya para terminar esta demasiado larga nota, no estará de más repetir lo dicho por muchos de los que en este libro colaboran: no se trata de una versión filológica ni tiene otra ambición que compartir con el lector ese primer amor en una lengua en muchos sentidos tan cercana como distante de la nuestra. El primer amor es a la vez un hecho concreto —difícilmente lo olvidamos— y un acto mítico: un hecho creador de sentido. Pero no hay, al menos en el plano creador, un último amor. Ya lo dijo Quevedo: “Polvo serán, más polvo enamorado”, y por eso la mirada sobre ese primer amor es siempre retrospectiva; y, de manera más extrema aún, todo amor es siempre primero, pues no ocurre en la sucesión de los días sino el presente eterno del instante.



### 30. Gujarati

~ Narsi Mehta: Canciones de amor de Krishna y Radha ~

(Gujarat, India, *circa* 1414 – 1481)

Traducción y comentario de

Elsa Cross

I

¡Ama el color rojo, amor, pues la bella estación teñida está de rojo!

Si Radha ríe, rosado es el destello de sus dientes,  
y escarlatas las pulseras de su exquisita mano.

¡Ama el color rojo, amor, pues la bella estación teñida está de rojo!

Rojos profundos son las flores  
que caen del árbol llamarada,  
el polvo que sopla es rojizo y castaño,  
rojos son los picos de las aves amigas, el loro y el miná.

¡Ama el color rojo, amor, pues la bella estación teñida está de rojo!

Rojos son los vestidos de todas mis amigas,  
que han soltado sus trenzas,  
pues retozando con el señor de Narsáiyya,  
se han anegado en el néctar de gozo.

¡Ama el color rojo, amor, pues la bella estación teñida está de rojo!

2

¡No me despiertes con tanta fuerza, oh Madhukar!

¡Mi delgada cintura vas a romper, amor!

¡Como untados de grana  
han dejado mis labios tus mordidas!

Juro que estoy exhausta, a punto de caer,  
¡pero el malvado no me escucha!  
¡No me despiertes con tanta fuerza, oh Madhukar!  
¡Mi delgada cintura vas a romper, amor!

Mis ojos han estado despiertos  
de la noche a la mañana por cuatro días.  
¡Yo suplico, imploro! Oh señor de Narsi,  
mucho es lo que me perturbas en la cama,  
¡y no te basta!  
¡No me despiertes con tanta fuerza, oh Madhukar!  
¡Mi delgada cintura vas a romper, amor!

3

¡Abrázame con tanta pasión  
que de esta juventud fugaz puedas gozar!  
Deja que tus ojos encuentren los míos,  
que tus labios encuentren mis labios,  
y que tu pecho se apriete contra el mío.  
Tanto me deleite sentirte así  
por un momento o dos.  
¡Abrázame con tanta pasión  
que de esta juventud fugaz puedas gozar!

El ardiente, el amante de sus devotos,  
el Señor de Narsáiyya,  
se acercó entonces al lecho delicioso.  
¡Abrázame con tanta pasión  
que de esta juventud fugaz puedas gozar!

4

¡Goza de esta muchacha y celebra la noche!

¿Por qué sigues dormido todavía?

En cualquier momento va a amanecer  
y pronto te habrás ido por los bosques  
canturreando con tus amigos, los vaqueros.

¡Goza de esta muchacha y celebra la noche!

La cama es invitante, deliciosa la muchacha,  
senos suculentos que se desbordan de la blusa.  
Aunque la chica es tierna, sus senos están firmes.

¡Te punzarán cuando la abras!

¡Goza de esta muchacha y celebra la noche!

¿Por qué sigues dormido todavía?

Aunque él es pequeño, su belleza es sin par.

¡Un león poderoso y salvaje  
es nuestro ardiente Señor!

Joya de gallardía es el Señor de Narsáiyya.

Al encontrarlo, la muchacha cautivante  
alcanzó la dicha suprema.

¡Goza de esta muchacha y celebra la noche!

¿Por qué sigues dormido todavía?

5

Los ojos de ella fulguran como la luz del alba.

Muchacha rebosando juventud, con la trenza deshecha.

¡Miren qué descuidado, este dios del amor!

Los ojos de ella fulguran como la luz del alba.

Embriagados y nutridos con el vino del amor,  
 sus ojos danzan y se mecen.  
 ¡Mira cómo se cierran cuando el hermoso Señor  
 se une a ella en la cama!  
 Los ojos de ella fulguran como la luz del alba.

Ella hechiza a cada dios con esos ojos,  
 y rompe el orgullo de los castos ascetas.  
 Ella lo hace danzar a su tonada,  
 ¿cómo podrá escapar el Señor de Narsáiyya?  
 Los ojos de ella fulguran como la luz del alba.

6

¡Desperté súbitamente de mi sueño!  
 Creí que abrazaba a mi Señor,  
 pensaba en juegos de amor tan coloridos,  
 y bebía néctar de sus divinos labios,  
 mientras él me acercaba a su pecho.  
 ¡Desperté súbitamente de mi sueño!

Sólo piensa en mi sueño, oh, mi querida amiga.  
 Nadie más sino el Señor de Narsáiyya vino a mí.  
 ¡Desperté súbitamente de mi sueño!

7

¡Escucha, hermosa mía —dice Shri Hari— nunca me iré de tu lado!  
 No hay muchacha como tú,  
 que con guirnaldas de flores me pueda atar.  
 ¡Escucha, hermosa mía —dice Shri Hari— nunca me iré de tu lado!

Soy el Señor que lleva una guirnalda de enredaderas,  
y tú, una delicada madreSelva.

Voy a regarte con el néctar de mis ojos,  
con amor te cercaré, te cuidaré,  
sosteniéndote en mis fuertes brazos.

¡Escucha, hermosa mía —dice Shri Hari— nunca me iré de tu lado!

¡Qué afortunada eres, hermosa mía, qué afortunada!  
¿Es porque has dominado algún hechizo,  
que a mí, que puedo desatar los lazos de los catorce mundos,  
atado me tienes con tu guirnalda de flores?

¡Escucha, hermosa mía —dice Shri Hari— nunca me iré de tu lado!

¡Te imploro, ah, orgullosa, acepta, por favor!  
No me iré nunca de tu lado, ¡lo juro!  
El Señor de Narsáiyya, galante y valeroso  
se entregó apasionado a la batalla del Amor.

¡Escucha, hermosa mía —dice Shri Hari— nunca me iré de tu lado!

8

¡Que alguien calle a ese pájaro, que no me deja en paz!  
El Creador mismo lo mandó  
a dispararme sus flechas desoladas.

¡Que alguien calle a ese pájaro, que no me deja en paz!

Su grito es tan hermoso, llama en medio de la noche.  
No es cantor, es un pájaro malvado  
que mata a aquellos que están muriendo ya.

¡Que alguien calle a ese pájaro, que no me deja en paz!

¡Está ya oscura la noche, y para colmo, hay relámpagos!  
El corazón de la muchacha separada de su amor se hunde.

¡Que alguien calle a ese pájaro, que no me deja en paz!

¿Cómo va a pasar la noche si está cantando el chátaka?  
 ¿Y qué va a ocurrir si el alba pasa también  
 sin el Señor de Narsáiyya?  
 ¡Que alguien calle a ese pájaro, que no me deja en paz!

9

¡En medio de la noche, querida amiga,  
 la flauta hechizante resuena en Vrindavan!  
 Su melodía cautivadora me despertó  
 de un sueño profundo.  
 Fue el éxtasis final de la unidad, querida amiga,  
 Más allá de la vigilia, del sueño y del dormir profundo.  
 ¡En medio de la noche, querida amiga,  
 la flauta hechizante resuena en Vrindavan!

Purificó mi mente de todas sus condiciones  
 y de todas sus ilusiones.  
 ¡En medio de la noche, querida amiga,  
 la flauta hechizante resuena en Vrindavan!

Adondequiera que dirijo la vista, querida amiga,  
 veo alrededor las perlas de la liberación,  
 vagando alegremente contemplo  
 el juego divino del Señor de Narsáiyya.

¡En medio de la noche, querida amiga,  
 la flauta hechizante resuena en Vrindavan!

Narsi Mehta nació en la región de Gujarat, en la costa noroccidental de la India. Su nombre —que en la lengua local sería Narsinh; o Narasimha, en sánscrito, literalmente ‘hombre león’— alude a uno de los *avatars* o encarnaciones divinas de Vishnu, dios del sostenimiento y del orden cósmico

dentro del hinduismo. En Gujarat se reverencia a Narsi como el *adi kavi*, “el primer poeta”, pues creó las primeras obras literarias importantes en su lengua. Es el mismo caso en que están otros muchos poetas místicos de siglos anteriores, entre los cuales se puede citar a Jñanëshvar en relación con la lengua marathi y a la poeta Lalla o Lallëshvari con el cachemir.

Gujarat fue el asiento de poderosas dinastías, como la Maurya, la Gupta y la Chalukya. Para la época de Narsi había ya una fuerte tradición literaria de poesía y teatro escritos en sánscrito, pero lo que ahora es la lengua gujarati estaba todavía formándose y se hallaba en la fase que se conoce como *apabrahmsa*. Muy posiblemente la poesía de Narsi, ese “primer poeta”, ayudó a consolidar la lengua, que acaso había adquirido ya la suficiente madurez y ductilidad para ser una lengua literaria. Como es el caso de la mayoría de los poetas místicos de la India, los poemas de Narsi eran en realidad canciones que se cantaban (y se cantan todavía). Menciono al paso que Mahatma Gandhi, originario también de Gujarat, tuvo enorme veneración por Narsi Mehta, y en especial por alguno de sus poemas.

Narsi fue un gran devoto de otro de los *avatara* del dios Vishnu, Krishna, y su devoción se intensificó, según cuenta la leyenda, después de que tuvo una visión. Herido a causa de los insultos de un familiar, Narsi había huido al bosque, decidido a dejarse morir de hambre, entregado a la meditación. Al séptimo día, el dios Shiva se le apareció, le preguntó qué deseaba, y esto es lo que él describe:

Cuando Shiva se apareció ante mí, le pedí: “Oh Señor, te ruego que me des la visión de aquello que te sea más amado”. El gran Señor puso su santa mano sobre mi cabeza, y entonces vi, con gran deleite, la danza de las gopis con el Señor de Vaikuntha [Krishna].

Esta danza, llamada *rasalila* o ‘juego del néctar divino’, es la danza mítica y mística del dios Krishna con las *gopis*, o pastoras de la aldea de Vrindavan, en una noche de luna llena. La escena se ha considerado como una alegoría del amor entre Dios y sus devotos; los amores de Krishna con las gopis, y particularmente con una de ellas, Radha, han enmarcado gran parte de la poesía mística o devocional de la India y son tema de innumerables expresiones de la pintura, la escultura, la música y la danza [véase “Sánscrito clásico” y “Maithili”].

El paradigma literario de estos cantos del amor entre Krishna y Radha es la *Gita Govinda* de Jayadeva, bellissimo poema escrito en sánscrito en el siglo XII, que se inspiraba, a su vez, en un episodio del libro X del *Bhagavata Purana*, donde se narra la vida de Krishna como *avatara* o encarnación divina de Vishnu. La expresión del amor entre Krishna y Radha —un dios y una pastora—, tan viva que adquiere el tono de un encendido erotismo, ya sea real o metafórico, tuvo tal resonancia en la poesía devocional posterior (en autores como Vidyapati, Chándidas, Surdas o el propio Narsi Mehta) que casi llegó a constituir un género en sí mismo, en el que también participaron mujeres poetas, como Antal (siglo IX) [véase “Támil”] y Mirabai (siglo XVI), muy distantes en el espacio y en el tiempo, que cantaron en lenguas distintas su amor por Krishna.

La poesía de Narsi posee gran belleza e intensidad. A diferencia de la poesía de las cortes, que para esa época habían hecho del amor y el erotismo un tema convencional y decorativo, la poesía de Narsi tiene como sustrato la devoción divina, la *bhakti*, que da forma y sentido a la expresión erótica.

Después de su visión, Narsi escribió —entre varias otras cosas— dos colecciones de poemas: *Śṛṅgāra mālā* y *Śṛṅgāra nā pado*, que *grosso modo* podrían traducirse, respectivamente, como “Guirnalda (o rosario) de poemas de amor” y como “Poemas de amor”. La palabra *shringara* (*ṣṛṅgāra*) se refiere al amor, el erotismo y la belleza, y es uno de los nueve *rasas* o “sabores” de la teoría estética hindú. Cada *rasa* es una de las tónicas que puede transmitir una expresión artística, y está destinada a producir en el lector, espectador u oyente determinados sentimientos o estados de ánimo. Así como los *rasas* de lo cómico, lo furioso, lo compasivo, etc., suscitan los sentimientos que les corresponden, así el sentimiento o *bhava* que se desprende del *rasa* de lo erótico, o *shringara*, es el deleite. Pero no hay *rasas* totalmente puros, y es posible observar en los poemas de Narsi cómo al *shringara*, a ese “sabor” del amor de Radha, se añaden sentimientos de soledad, abandono, celos, ansias y demás.

El lenguaje de los poemas de Narsi es muy sencillo y directo. Así es también el de la mayor parte de los “santos poetas”, como se ha llamado en la India a los poetas místicos de los muy numerosos grupos y movimientos que empezaron a surgir alrededor del siglo VI en Támara Nadu, en el extremo sur, y fueron extendiéndose hacia el norte. Todos estos poetas escribieron en

sus lenguas vernáculas, abandonando el sánscrito (que la mayoría de ellos no conocía siquiera), idioma que había sido hasta entonces la única lengua literaria y litúrgica, de modo parecido a como lo fue el latín en la Edad Media europea. Lejos de la desgastada retórica sánscrita, la poesía de la *bhakti*, o devoción, renovó por completo los medios expresivos y abrió las posibilidades de esas lenguas en ciernes para convertirse en expresiones literarias que con el tiempo llegaron a alcanzar altos grados de refinamiento.

En estos poemas, que parten de las versiones al inglés de Sachin C. Ketkar, aparecen distintos nombres de Krishna, como Vitthal, Govinda, Madhukar, Hari, etc. El hecho de que fueran canciones se hace patente en la estructura de cada poema, con una repetición de versos, propia de un estribillo, que enmarca las diversas estrofas. En cada estrofa final, la referencia al “Señor de Narsi”, o de “Narsáiyya”, es la rúbrica del poeta. Al traducir, en muchos casos modifiqué el corte de los versos, y la numeración que aparece en los poemas es mía.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Mahadevananda, Swami. *Devotional Songs of Narsī Mehtā*. Motilal Banarsidass, 1985.  
 Shukla Bhatt, Neelima. *Narsinha Mehta of Gujarat. A Legacy of Bhakti in Songs and Stores*. Oxford University Press, 2015.



### 31. Español medieval

~ Anónimo: Al alva venid, buen amigo ~

(España, siglo xv)

Comentario de  
Mariana Masera

AL ALVA VENID, BUEN AMIGO

Al alva venid, buen amigo,  
al alva venid.

Amigo, el que yo más quería,  
venid a la luz del día.

Al alva venid, buen amigo,  
al alva venid.

Amigo, el que yo más amava,  
venid a la luz del alva.

Al alva venid, buen amigo,  
al alva venid.

Venid a la luz del día,  
non trayáys compañía.

Al alva venid, buen amigo,  
al alva venid.

Venid a la luz del alva,  
non traigáis gran compañía.

Al alva venid, buen amigo,  
al alva venid.

El amor al rayar la luz del día ha sido uno de los temas favoritos de la poesía desde las tradiciones más antiguas, ya sea para celebrar el encuentro de los amantes, en las llamadas *alboradas*, ya para lamentar su separación, en las *albas*. Unas y otras son cantadas a veces por una mujer, a veces por un hombre, o narradas por testigos que nos cuentan la alegría de los gozos por venir o la tristeza de los amantes que se apartan.

Muchas grandes antologías se han dedicado a indagar el tema en las diferentes culturas a través del tiempo, como *Eos*, de Arthur T. Hatto, que arrojan similitudes asombrosas entre las diversas tradiciones. Sería difícil señalar los orígenes del género de las albas, y quizás innecesario, ya que sus raíces se hunden en antiquísimos rituales agrarios [véase “Sumerio”], costumbres de cortejos y ceremonias de boda.

Los estudios de Stephen Reckert, Arthur T. Hatto y Margit Frenk coinciden en señalar lo concreto del lenguaje poético tradicional y todos muestran que la comunidad de sus recursos aumentan la posibilidad de que coincidan poemas de épocas y territorios distantes. De este modo, Hatto explica que la clave para comprender un poema puede hallarse en otro, por más que las circunstancias externas sean distintas.

¿Qué es un *alba* en la poesía medieval? De acuerdo con Peter Dronke, “El alba describe un encuentro secreto: los enamorados se encuentran de noche (y a veces cuando apunta el alba), saben que la llegada del día interrumpirá su dicha, y que las características y la conmovedora intensidad de su amor están condicionadas por ella”. Los personajes principales son los amantes, pero también el centinela que avisa sobre el peligro que los acecha. En las albas occitanas siempre aparece la palabra clave del género: *alba*. Sin embargo, ello no excluye que existan poemas que, aun sin cumplir con todos los elementos del género, sean considerados parte de éste.

En algunas tradiciones, las albas se asocian con la primavera, considerada el despertar del año, e incluyen elementos naturales como los árboles,

las flores y los frutos de las cosechas. Generalmente, los textos parecen provenir de las danzas rituales. Baste escuchar las palabras de la amada en el Cantar de los cantares (7:10-12):

Levantémonos de mañana a las viñas;  
 Veamos si brotan las vides, si están en cierne,  
 Si han florecido los granados;  
 Allí te daré mis amores.

Algunas canciones de la península ibérica celebran el mes de mayo como la estación del amor. Según ha mostrado Julio Caro Baroja, en ellas convergen numerosos temas de origen pagano, como el de las hogueras, el de recoger el agua, el de bailar bajo los árboles para hallar nuevos amores o el de enramar las puertas para cortejar al amante. Es lo que ocurre en las siguientes canciones de tipo popular, antologadas por Margit Frenk en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*:

Entra mayo y sale abril:  
 ¡tan garridico le vi venir!

Entra mayo con sus flores,  
 sale abril con sus amores,  
 y los dulces amadores  
 comiencen a bien servir.

La mañana de san Juan  
 las flores florecerán.

Si queréis que os enrame la puerta,  
 vida mía de mi corazón,  
 si queréis que os enrame la puerta,  
 vuestros amores míos son.

Otros dos elementos aparecen recurrentemente en las albas de las diversas culturas: el canto del gallo, asociado tanto con el mundo militar como con el mundo religioso, y la figura del guardia que avisa a los amantes del peligro que

corren con el advenimiento de los primeros rayos de luz. En muchas ocasiones, los amantes se reúnen a las orillas de una fuente, o un río, y el encuentro amoroso se simboliza con un animal, como el ciervo, que enturbia el agua.

Albas y alboradas no fueron ajenas a la tradición hispánica. Desde la más primitiva lírica medieval encontramos hermosos ejemplos de esta clase de poemas, tanto en las canciones de las cortes como en las tradicionales. Muchas han perdurado hasta hoy en todo el mundo hispánico. Pero me interesa destacar aquí, en especial, aquellas donde habla una voz femenina y que conforman un tipo de “canción de mujer”, como dice Pierre Bec.

Los primeros cantares peninsulares puestos por escrito se remontan a las jarchas mozárabes [véase “Mozárabe”], pequeños poemas en voz femenina compuestos en los siglos IX, X y XI en al-Ándalus, entre las cuales hay varias donde la amada espera al *habibi*, al amigo. Citemos algunas de las que recoge Peter Dronke, en *La lírica en la Edad Media*:

Vay, ya sahhara,  
Alba, qu'est con bel fogore!  
Kan vene, [?] vid amore!

[¡Vete, hechicera! ¡Alba, con tu bello fulgor! ¡Cuando viene, ve nuestro amor!]

Non dormiray, mamma,  
a rayo de manyana —  
bon Abū l-Quāsim  
la fage de matrana

[No dormiré, madre, / a la luz de la mañana. / Mi buen Abū l-Quāsim / es el rostro de mi alba.]

Más tarde, en Portugal y Galicia, entre los siglos XII y XIV, se cantaron en la corte poemas de amor en voz de mujer, las llamadas *cantigas de amigo*, que festejaban los encuentros amorosos con el amante en la naturaleza [véase “Portugués”]. Un ejemplo de ello es el comienzo de la composición de Nuno Fernandes Torneol que cita Elena Fidalgo en su libro *De amor y de burlas. Antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*:

Levad' amigo, que dormides as manhaas frías  
 Totalas aves do mundo d'amor dizian:  
 Leda m'and'eu.

*[Levantad, amigo, que dormís las mañanas frías; / todas las aves del mundo de amor decían: / contenta ando yo"]*

Las dos tradiciones (la de las jarchas y la de las cantigas) procedían de lenguas y culturas distintas. Sin embargo, a pesar de la distancia, conjugaron elementos poéticos similares.

Bajo el reinado de los Reyes Católicos, en el siglo xv, el castellano se erige como el centro de la poesía. Los músicos de la corte realizaron entonces una gran antología de poemas y canciones: el *Cancionero musical de palacio*. Entre las composiciones de los poetas palatinos que celebraban el amor cortés —donde el amante sufre la pena que le inflige una bella dama sin piedad— se registran cancioncillas puestas en boca de mujeres cuyo erotismo y tono desenfadado recuerdan las expresiones poéticas que las antecedieron. Una de las más hermosas alboradas registradas en este *Cancionero* es el cantar anónimo que nos ocupa. Puesto en boca de una mujer, invita a su amante a encontrarse con ella al alba. El tema, la denominación del amado como “amigo” y la sensualidad de la voz de la joven insinúan una continuidad poética entre las *jarchas* y las *cantigas*, lo que aleja nuestro poema de las composiciones cortesces, donde los enamorados se despiden al amanecer:

Al alva venid, buen amigo,  
 al alva venid.

Pero también las formas poéticas narran su historia. El cantar se construye a base de estrofas de dos versos (dísticos) de idéntica estructura (paralelísticos) —una de las formas esenciales de la poesía tradicional de la Península Ibérica—, seguidos de un estribillo. Algunos elementos se retoman de las *cantigas de amigo*, como la alternancia entre rimas cerradas (ia) y abiertas (aa), lo que es consecuencia del uso del copretérito: es decir, de un tiempo verbal que expresa acciones que se prolongan en el pasado:

Amigo, el que yo más quería,  
venid a la luz del día.

Amigo, el que yo más amava,  
venid a la luz del alva.

Además, en nuestro cantar se utiliza el “leixa-pren” (dejar y tomar), o encadenamiento, donde el segundo verso del primer dístico se retoma para conformar el segundo par de dísticos:

Venid a la luz del día,  
non trayáys compañía.

Venid a la luz del alva,  
non traigáis gran compañía

Por lo demás, la presencia del estribillo al principio del poema señala ya una influencia de las canciones tradicionales o villancicos castellanos que predominarán en la poesía de los siguientes siglos. Éste, como todos los otros elementos que hemos señalado, confieren al cantar un movimiento recurrente que aumenta el erotismo de la invitación de la amada.

La belleza de la alborada reside no sólo en la fascinante voz de la joven enamorada que urge a su amante al encuentro de amor, sino también en la adopción de antiguos temas en las nuevas formas. Con tan sólo unos pocos recursos (*lyra minima*, como la ha denominado Stephen Reckert), el poeta ha erigido una escena de amor única para quien la lee y la rememora.

#### BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Bec, Pierre. *La lyrique française au Moyen Âge (XII<sup>ème</sup>-XIII<sup>ème</sup> siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, vol. 1. Picard, 1977.
- Biblia, La*. Versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano Valera (1602). National Publishing Company, 1960.

- Caro Baroja, Julio. *La estación del amor (El año festivo II). Fiestas populares de mayo a San Juan*. Círculo de Lectores, 1992.
- Dronke, Peter. *La lírica en la Edad Media*. Traducción de J. M. Pujol. Seix Barral, 1978.
- Fidalgo, Elena. *De amor y de burlas. Antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*. Nigratrea, 2005.
- Figueras, José Romeu. *La música en la corte de los Reyes Católicos*, tomos IV-1, IV-2; *Cancionero musical de palacio* (siglos xv y xvi), vol. 3-A. Introducción y estudio de los textos, y vol. 3-B. Edición crítica de los textos. CSIC, 1965.
- Frenk, Margit. *Entre folklore y literatura: lírica hispánica antigua*. El Colegio de México, 1971.
- Frenk, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, vols. I y II. UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003.
- Hatto, Arthur T. *Eos. An Enquiry into the theme of Lover's Meetings and Partings at Dawn in Poetry*. Mouton & Co., 1965.
- Reckert, Stephen. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Versión española ampliada de Stephen Reckert de su libro *Beyond Chrysanthemums*. Oxford University Press, 1993. Gredos, 2001.
- Reckert, Stephen, y Helder Macedo. *Do cancionero de amigo*. Assírio & Alvim, 1976.



### 32. Eslovaco

~ Leonard de Uničov: Oh, virgencita amada... ~

(Eslovaquia, siglo xv)

Traducción y nota de

Lucía Duero

OH, VIRGENCITA AMADA...

Oh, virgencita amada, qué es lo que tú posees,  
qué es lo que me concedes, nunca lo resuelves.

Según las fuentes oficiales, Leonard de Uničov vivió en la ciudad de Bardejov, en el noreste de la Eslovaquia contemporánea, entre los años 1447 y 1457, cuando trabajó como notario y tenedor de libros. Durante 1457 fue además recaudador real de impuestos en la región de Gemer y Novohrad. En esos días, los eslovacos estaban bajo el dominio del Reino de Hungría, que no dejó de gozar de cierto esplendor a pesar de verse atacado por el imperio otomano. Juan Hunyadi —un militar húngaro de ascendencia rumana— logró resistir los ataques del sultán Mehmed II, y su hijo, Matías Corvino, se convirtió en rey de Hungría y Croacia. Aunque residió en Viena, en 1456 fundó en Bratislava la universidad más antigua de Eslovaquia, la Universitas Istropolitana. Hasta esa época, los eslovacos habían escrito literatura en latín o en un checo eslovaquizado, pero el eslovaco mismo había sido siempre una lengua mayormente oral, de la que se han conservado muy escasos escritos anteriores al siglo xv.

Es muy probable que Leonard de Uničov fuera el autor de este pareado, considerado el ejemplo más antiguo de poesía amorosa eslovaca, aunque el uso de la rima sugiere que podría estar citando dos versos de una canción semifolclórica —en la que, como se ve, juega una alusión erótica—. No se

conocen otros versos del poeta, lo que hace aún más misterioso este “primer amor”. El poema es seguramente una prueba de pluma (*probatio calami*); es decir, uno de esos textos que se escribían aparte, para “afinar la pluma”, antes de proceder a trabajar en el texto principal. Podría ser también un *lusus calami*, un juego de palabras insertado en el texto al copiarlo o reescribirlo. Por eso no se encuentra en una biblioteca de literatura sino en el Registro Fiscal de Novograd del año 1457.

¿Qué decir sobre la traducción de estos versos, cuya existencia desconocía hasta ahora? De no haber sido por la invitación a colaborar en este libro, probablemente nunca se me hubiera cruzado por la mente buscar el poema de amor más antiguo de mi lengua. En Eslovaquia, el discurso sobre la poesía amorosa está dominado por *Marina*, de Andrej Sládkovič, el poema de amor más largo de la historia, escrito en 1846.

Disfruté mucho esta travesía inesperada entre las dos lenguas, lejanas, pero entretejidas con el latín. Sin embargo, tengo la impresión de que en español no se transmite el mismo humor que en el original, y que, simplemente, suena más serio. Contéplelo el lector en su lectura, como una sugerencia de la traductora del tenedor de libros que soñó con el amor mientras trabajaba.

33. Latín renacentista  
~ Giovanni Pontano: Lepidina (fragmento) ~  
(Carreto di Spoleto, Italia, 1426-29 – Nápoles, Italia, 1503)  
Traducción de  
Dora Pineda y Martha Lilia Tenorio  
Comentario de  
Martha Lilia Tenorio

LEPIDINA (FRAGMENTO)

*Interlocutores: Macrón y Lepidina*

MACRÓN:

Lepidina, estás embarazada y, sin embargo, traes, lánguida, una carga pesada:

un jarrón de leche y este colmado y humeante canasto.

¡Vamos! Descansa un poco bajo esta fresca sombra,  
mientras el sol declina y se aplaca el calor abrasador.

LEPIDINA:

¡Mira! Traigo para ti un jarrón de leche y también estos besos;  
esta sombra ya enciende en mí (¡recuérdalo!) viejos ardores.

¡Oh esposo mío, querido Macrón: devuélveme otros muchos besos,  
Macrón!

MACRÓN:

Aquí desnudaste para mí, por primera vez, tus tiernos pechos;  
aquí, Lepidina, me entregaste tus primeros suspiros;  
entonces, Macrón fue tuyo, y Lepidina de Macrón.

LEPIDINA:

Te escondías entre estas frondas y esta rama marcada,  
cuando yo, por primera vez, te traje una rosa, y tú, por primera vez, me  
trajiste fresas.

MACRÓN:

Aquí, Lepidina, por primera vez, me llamaste “mi Macrón”;  
yo, por primera vez, te llamé, a mi turno, “mi Lepidina”.

LEPIDINA:

Desde entonces vivimos, sin querella, como dos palomas;  
la noche contemplaba a los esposos; la luz los contemplaba. Besos  
démonos mutuamente, así como dos palomas gozan en el amor.

MACRÓN:

Esposa mía, recuerda ahora que aquellos besos fueron los primeros;  
que mis labios se pegaron, por largo tiempo, a los tuyos, y los tuyos  
a los míos,  
y que de aquí para allá, de una a otra boca, se mezcló el aliento.  
Si entonces el Orco nos hubiera arrancado juntos, el alma  
de los amantes habría sido una sola, y una sola también la sombra.

LEPIDINA:

¡Que nuestras nupcias sean felices y dichosas!, aleja, esposo mío,  
al monstruoso Orco de nuestro tálamo: ¡que los presagios del tálamo  
sean dichosos!,  
pues Parténope es muy digna de un tálamo dichoso.

MACRÓN:

Que se alejen esas terribles creaturas. ¡Vamos! ¿Acaso no parece  
que la doncella es casta para un mismo varón y digna de un esposo  
heroico?

LEPIDINA:

¡Oh Macrón, mi amor Macrón!, que aquellos blancos ligustros  
concedan que, comparado con ellos, su calostro sea negro.  
Se bañaba sola y sin testigos cerca de la fuente de Dolioli.  
Yo vi, el cisne también vio, que frente a la blancura de la muchacha,  
lo que antes fue negro, ahora es un ave resplandeciente,  
y entonces, súbitamente, me surgió por el cuerpo un candor.  
Tú mismo lo viste; contemplaste estos níveos senos sin mancha.

MACRÓN:

Así, ¡oh luz mía!, los candentes arados conducen a los toros  
por prados desconocidos, los nuestros son regalos de la ninfa.  
Yo mismo, luz mía, sostengo y acaricio tus senos,  
que no compiten con la líquida plata ni con el pesado plomo.  
Fija en mí tus ojos, esposa mía, que brillan para mí  
como una lámpara y no como una luciérnaga en la ennegrecida noche.  
¿Acaso Parténope no brilla para otros? ¿Acaso la diosa no brilla  
para estos ojos?

LEPIDINA:

Ella lleva en los ojos un imán y una estrella suprema:  
si se acercara a la playa, atraería los peces hacia sus ojos;  
si fuera a los bosques, atraería los ciervos hacia sus destellos;  
al instante surgirían indómitos toros listos para la batalla.  
Si ella volviera sus ojos hacia alguien joven o viejo,  
éste perecería: ella hace crecer el engaño en los míseros amantes.

MACRÓN:

¡Miserable de mí!, para que no vuelva sus ojos hacia mí, yo mismo  
me aparto lejos de ellos, ¡ah lejos!, Lepidina, de estos brazos.

LEPIDINA:

No, esposo querido, no temas, pues mi prudente madre

me enseñó que tres veces debo abrazarte en la entrada,  
 frente al umbral, al tiempo que te enlazo y te robo tres besos,  
 y que te diga: “Eres mío”; también me dio cardo tierno  
 para llevar en la boca; y me dio un racimo de hiedra con fronda  
 para llevar en el seno y un par de brazos para colmarto en la noche;  
 no veas de reojo, luz mía, a esa mujer,  
 sobre todo si, persuasiva, desnudara su pie; ahí ella  
 tiende sus redes, prepara insidias y fomenta el fuego:  
 esto me dijeron mi hermano Acón, mi hermana y mi prima.

MACRÓN:

Naretas y mi amigo Omasón me dijeron eso mismo;  
 incluso me relataron cosas mayores: mientras la ninfa, sin vestido  
 secaba sus cabellos frente al espejo y sus níveos senos retozaban,  
 el hijo de Saliceno la vio y dijo: “¡Oh yo mismo usaré alas  
 y seré llevado por plumas hasta la alta ventana!”  
 La dulce diosa le hizo una señal y sonrió con sus plácidos ojos.  
 Aquél voló, alcanzó la alta ventana con sus plumas.  
 Dime, querida mía, dime, hermosa, mientras la ninfa canta por el calor,  
 ¿acaso no escucharás a la diosa?

LEPIDINA:

Mientras, casualmente, me esconderé en la cerca.  
 Y cuando empiece a cantar, ese atroz can ladrará con su diente;  
 entonces yo misma, huyendo, abandonaré la cerca y las insidias.  
 Según refiere Nicla, ese ruiseñor se apartará por envidia,  
 y las ninfas de alrededor cesarán, atónitas, sus cantos.  
 Yo misma cantaré esto (y hasta los vientos se quedarán silentes  
 y desaparecerán los vastos murmullos del apacible mar):  
 “El mesguero prefiere su mies y el campesino, sus frutos;  
 el verano, sus aves; la doncella comprometida, a su amado marido.  
 La vid goza en los árboles; la hiedra, frente a los altos peñascos,  
 la novia recién casada, en los brazos apasionados de su esposo.

Los sembradíos están ávidos de la fuente refrescante; el forraje, del rocío, la novia está ávida del juego y de los gozos del lecho”.

La diosa escuchará. ¡Vamos! Salgamos, estos mis cantos himeneos resuenan.

El alegre cortejo viene y la muchedumbre clama a Himeneo frente al templo.

#### PRIMERA POMPA

*Varones y mujeres, todos campesinos, cantando alternadamente*

#### MUJERES:

Aléjate de tus sauces y ciñe tus sienes con mirto;  
abandona tu cercado, muchacho, pues la ciudad te guarda alegrías.

#### VARONES:

Depón tu orgullo y muéstrate más amable,  
Parténope, que tus preocupaciones sean el amor y las bodas.

#### MUJERES:

Aprende, muchacho, los juegos dignos del tálamo y del esposo;  
los juegos aman los tálamos, y los jugueteos, el lecho.

#### VARONES:

Muchacha, evita pelear mucho con el varón que te desea:  
la lid es ajena a los tálamos y los lechos tienen sus pactos.

#### MUJERES:

Son negros los ojos de la recién casada, es negro su cabello,  
y de todo el cuerpo expira flores acidalias.

#### VARONES:

Rosado es el rostro del joven y rosas son sus labios  
y del pecho rosáceo destila rocío acidalio.

MUJERES:

La flor intacta y los frutos maduros para el que los recolecta  
ya la núbil doncella conserva en huertos ocultos.

VARONES:

El joven recogerá con su mano los frutos maduros y la flor temprana  
con el rocío nuevo, y la acariciará bajo un aura suave.

MUJERES:

De la pequeña piedra porosa mana un arroyuelo, poco a poco  
desemboca en el río y, ya caudaloso, fluye por las amplias riberas.

VARONES:

En un abrir y cerrar de ojos, surge la fuente de amor,  
y poco a poco vierte corrientes y ríos de lágrimas.

MUJERES:

El tenue fuego primero asalta desde un pequeño pabilo,  
inmediatamente se agudiza y se torna hacia los vastos bosques.

VARONES:

Con tenue soplo la blanda antorcha de los amores se enciende;  
una vez encendida, arde por las venas y abrasa los corazones.

Giovanni Pontano fue un humanista italiano del siglo xv. Nacido en Nápoles, dedicó su vida a los asuntos políticos y diplomáticos del reino, entonces perteneciente a la Corona española, bajo la protección de Alfonso V de Aragón. A pesar de su prolija actividad administrativa y de haber sido un auténtico hombre de Estado, su obra es muy vasta (toda en latín): varios libros de poesía (amorosa, astronómica, bucólica, épica), varios tratados morales, históricos y de política diplomática. Un humanista en toda la extensión de la palabra: poeta, filólogo, historiador, moralista, diplomático... y mujeriego.

Su obra no se conoce lo suficiente, pues no ha sido, en su mayor parte, traducida. Antes de comentar el poema quiero destacar aquí sus *Diálogos: Charon*, relato ubicado en los infiernos mitológicos, pero que habla de las tribulaciones y la locura de la humanidad, específicamente en la Italia del siglo xv; *Antonius*, una sátira menipea (mezcla de prosa y verso) sobre diversos tópicos (la situación del Estado, la corrupción de la Iglesia, la fanfarronería de la academia); *Asinus*, una comedia alegórica sobre la ingratitud, de alto contenido autobiográfico, pues se refiere a lo mal que le pagaron el haber logrado la paz entre Ferrante y el papa Inocencio VIII; *Aegidius*, tratado filosófico y religioso que muchos consideran el testamento espiritual de Pontano; y, el más importante, *Aëtius* (nombre poético de Jacopo Sannazaro), una poética en toda forma, en que, por primera vez (antes de los formalistas y las revoluciones teóricas del siglo xx) se plantea la no arbitrariedad del signo lingüístico, cuando éste es literatura: cómo cada recurso, ya sea sintáctico (hipébaton, hipálage), fonético (aliteración, paronomasia) o retórico (comparaciones, metáforas) preñan de sentido la expresión literaria. Esto importa, porque significa que Pontano es un poeta que escribe a partir de sus reflexiones estilísticas, lo que hace de él uno de los más importantes poetas neolatinos.

Pontano es un gran cantor del amor conyugal (todo un poemario, *De amore coniugali*, está dedicado a su esposa, Ariane Sassone) y, al mismo tiempo, un gran cantor del amor erótico, de que son buena prueba sus *Églogas*, a las que pertenece el poema *Lepidina*. El humanista italiano compuso este texto ya retirado de la vida política, durante sus últimos años de vida. Aquí traducimos la introducción y el primer cortejo.

La égloga abre con la historia de amor de Lepidina (“la pequeña encantadora”) y Macrón (“el hombre fuerte”); la historia fragua, al mismo tiempo, un canto de alabanza a la campiña de Nápoles (recordemos que el poeta se encuentra ya en el retiro, fuera de los asuntos de la ciudad). Lepidina y Macrón deambulan por el valle y cuentan todos los pormenores de la boda de Parténope y Sebeto (Nápoles y su río). La historia de Lepidina y Macrón constituye el marco y el hilo narrativo de toda la égloga, y es, en sí misma, todo un idilio. Son jóvenes y están enamorados; Lepidina está embarazada. La boda de Parténope y Sebeto les recuerda su primer encuentro, que evocan con añoranza y que Pontano describe con enorme ternura y sensualidad.

Macrón (que ha estado trabajando en el campo) descansa bajo la sombra de un árbol (reminiscencia de las *Bucólicas* virgilianas). Ahí lo encuentra Lepidina, que le lleva leche fresca y una comida caliente, pero también besos. Lepidina reconoce que fue en ese prado donde se encontraron por primera vez y por primera vez desnudó sus senos y suspiró por Macrón. Ella se bañaba en la fuente Doliola (un brazo de río en forma de tinaja; *doliolum*: ‘tinaja’); y los blancos ligustros tuvieron que aceptar que, ante la blancura de esos senos, ellos lucían negros. Macrón lo puede comprobar, pues los acarició.

Junto a la anécdota sensual, Pontano relata el cálido y tímido primer intercambio de la doncella virgen con su enamorado: Macrón se esconde, para sorprender a su amada, tras frondas marcadas, esto es, juguetonamente, tras troncos grabados con sus nombres. Ella le da una rosa, y él, unas fresas. Estos regalos, así como el tronco que cuenta sus amores, encierran otro tipo de voluptuosidad: el gozo por los frutos que con tanta generosidad brinda la Naturaleza.

En ese lugar se juntaron sus labios por primera vez, y desde ese su pacto de amor fueron uno, como las palomas (aves de Venus, símbolos de la unión conyugal). La comparación con las palomas, además de que sutaliza la sensualidad, nos revela una concepción del mundo en el que las emociones humanas participan de una Naturaleza sonriente y cómplice. Por otra parte, esta mezcla de sensualidad e ingenua ternura es un rasgo característico de la poesía amorosa de Pontano. Como ya señalé, con el mismo entusiasmo canta la tranquila, entrañable y doméstica vida matrimonial, que el arrebató erótico (al que era muy proclive nuestro poeta).

La evocación de su primera vez les recuerda la boda de Parténope y Sebeto, que pronto celebrarán su primer encuentro. La pareja de Macrón y Lepidina a la entrada del poema es una feliz anticipación de las bodas divinas. Empieza, entonces, una especie de epitalamio (otro rasgo pontaniano: la mezcla de géneros; en este caso, bucólica y epitalamio). Lugar común en esta poesía de bodas es cantar la belleza de los novios. Lepidina y Macrón comentan la belleza de Parténope y cómo atrae a todo ser vivo que la rodea. Cualquiera que la vea quedará prendado. Aquí se las ingenia Pontano para introducir otra pequeña viñeta sensual: Macrón recuerda a un amigo que vio a una muchacha con el pecho desnudo, peinándose frente a la ventana, y, el detalle más “sexy”: los senos se bamboleaban con el movimiento del

peinado. El motivo de la dama en la ventana está muy asociado al amor cortés, cuya premisa era la castidad; aquí no hay nada de casto.

En seguida el toque de amor conyugal: Macrón no quiere ver a Parténope para no enamorarse de ella: él quiere seguir amando a Lepidina. Al contrario de la manera como los ásperos arados conducen a los toros y los mantienen unidos a la yunta, su unión, su matrimonio (el “arado” que los mantiene unidos), fue regalo de la ninfa, un regalo de amor. Ella lo tranquiliza hablándole de las artes eróticas que aprendió de su madre: recibirlo en la puerta con tres besos; ya dentro de la casa, robarle otros tres besos; perfumarse para, por las noches, enlazarlo en sus brazos. En eso están, cuando se acerca el cortejo nupcial e Himeneo resuena para consagrar un nuevo tálamo.

En los últimos versos de esta primera parte se exponen, hermosa y elocuentemente, el tálamo y todas sus connotaciones por medio de comparaciones, de acentos lucrecianos, con elementos de la Naturaleza: como el sembrador prefiere su mies; el campesino, sus frutos, la vid, sus árboles, etc.; la novia, a su prometido. Y así como los sembradíos están ávidos de agua y el forraje de rocío, los novios están ávidos uno del otro. Las imágenes lucrecianas evocan el deseo amoroso y la unión de la pareja, al comparar a la mujer con la tierra en un sutil juego de analogías entre hambre y sed, como símbolos de avidez y necesidad.

El primer cortejo es un epitalamio con función propiciatoria. Está constituido por un canto amebeo (alternado) de un coro de mujeres y uno de hombres, cuya originalidad es que los hombres apostrofán a Parténope, la novia, y las mujeres, a Seбето, el novio. Muchachas y muchachos avanzan por la campiña, cantando y exhortando a los novios a prepararse para los placeres del tálamo. Cada coro alterno (es decir, uno de mujeres y uno de hombres) forma una unidad con una específica función narrativa. Los tres primeros articulan los “preparativos” o “preliminares”. En el primero se presentan, alusivamente, los elementos eróticos: que el novio deje los sauces (el trabajo del campo) y se ciña con ramas de mirto (el árbol de Venus); que la novia deponga el decoro propio de la doncella: ya no puede ser esquiva. El segundo coro “aconseja” lo pertinente en estos casos: que el novio aprenda las artes del tálamo; que la novia evite las peleas, pues en el lecho nupcial siempre hay tregua. El tercer coro canta la belleza de los novios con el res-

pectivo guiño venusino: el cuerpo de la novia expide aroma de flores acidalias (*Acidalia* es fuente de *Venus*); el del novio, rocío acidalio.

Los tres últimos coros son los más sensuales. Las comparaciones para hablar, primero de los escarceos y toqueteos, y luego del encuentro sexual, son de una gran belleza y sutileza, no exentas de vigor erótico. Así, el cuarto coro habla alegóricamente de lo que cada enamorado tiene deparado para el otro: la novia ha guardado secretamente una flor intacta (su virginidad) y frutos maduros (sus senos); el novio tomará con sus manos los frutos (acariciará los senos) y robará la flor intacta (desflorará a la doncella). El quinto coro es, propiamente, la consumación del matrimonio: un pequeño arroyuelo empieza a fluir y poco a poco va acrecentando su caudal; la novia, apasionada y deseosa ante ese caudal, vierte lascivas lágrimas de gozo. Consumado el matrimonio, el último coro es una alegoría del amor como un fuego abrasador, que empieza por una chispita.

Volvemos a los guiños lucrecianos. Los cuatro elementos están presentes: agua, fuego, aire y tierra. Se nos presenta un cuadro de una tierra efervescente, alegoría del erotismo que hace posible la existencia humana (recordemos que lo primero que se dice en el poema es que *Lepidina* está embarazada).

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Bigi, E. *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*. Morano, 1989.
- Casanova-Robin, H. “*Ruſtica et voluptas?* Produits agrestes et sensualité dans la Première Églogue de Pontano”. *Le plaisir dans la Antiquité et à la Renaissance*. P. Galand-Hallyn y W. Verbaal, eds. Turnhout, 2008.
- Kidwell, Carol. *Pontano. Poet and Prime Miniſter*. Duckworth, 1991.
- Pontano, Giovanni. *I dialoghi*. Edición de C. Previtiera, Sanzoni, 1943.
- Pontano, Giovanni. *Églogues. Eclogae*. Estudio y traducción de H. Casanova-Robin. Les Belles Lettres, 2011.

34. Euskara  
~ Bernat Etxepare: Amor secreto ~  
(País Vasco, 1480 – 1545)  
Traducción y nota de  
Josu Landa

AMOR SECRETO

Una bella y encantadora mujer me ha robado el corazón.  
Cuando me acuerdo de ella, se me traba la garganta.  
Cómo me encantaría que me amara tanto como yo a ella.  
No me aventuro a decirle nada, por temor a disgustarla.

Si yo tuviera un espejo con una capacidad tal  
que, a través de él, pudiera mostrarle mi ser íntimo con discreción  
y también contemplara en él lo que ella siente por mí,  
para no cometer nunca ofensa alguna contra ella...

Nació tan hermosa, para atormentarme con saña.  
De noche y de día me martiriza horriblemente.  
Si me le acerco, se me hace de piedra el corazón.  
Ni siquiera me atrevo a contarle mis penas.

Si conociera mi mente, de cierto me amaría.  
Si yo fuera rey, ella sería reina.  
Si a ella le apeteciera, estaríamos juntos.  
Así, sus hijos y los míos congeniarían plenamente.

Si yo le hablara de mi corazón  
 y luego ella me asestara una respuesta severa,  
 me lo atravesaría más rápido que un dardo  
 y, sin duda, caería muerto en el acto.

La estrella polar resalta sobre las demás.  
 Así, entre las mujeres, la que me mortifica.  
 Tan hermosa es y tan donosa que me tiene loco.  
 Quien en sus brazos yace ha nacido con la mejor suerte.

Tal como mi deseo se endereza hacia ella,  
 quiera Dios encauzar el suyo hacia mí,  
 para que mi pena cale en su corazón  
 y haga de buena gana lo que yo quiero.

El poema “Amoros sekretuki dena” es obra del clérigo navarro Bernat Etxepare. Aunque la tradición ha conocido varios modos de nombrar al poeta (Bernard Dechepare, Bernardus Dechepare, Bernard Echepare...), el propio poeta se autodenomina “Bernat” en la decimotercera de las piezas que componen su único libro, *Linguae vasconum primitiae* (o *Primicias de la lengua de los vascos*). Nada impide respetar esta última opción. En lo que hace al año de su nacimiento, no ha sido posible verificarlo de manera indubitable, aunque 1480 es el que cuenta con mayor consenso.

La composición que aquí presento forma parte de las quince que integran el volumen de *Primicias...*, del que existe una edición crítica: *Linguae vasconum primitiae*, edizio kritikoa, Bilbao, Ediciones Mensajero y Euskaltzaindia (Real Academia de la Lengua Vasca), 1980. El poeta habla de “primicias” porque está consciente, y se ufana de ello, de que se trata del primer libro de la historia que alberga textos en euskara. Toda distancia y distinción guardadas, Etxepare presenta en esas páginas el resultado práctico de un plan de reivindicación de una “lengua vulgar” frente al “culto” latín, de manera análoga a como hizo Dante al componer y publicar su *Comedia* en toscano [véase “Italiano”]. Se trataba de que el idioma materno y comunitario saliera a la plaza pública; más aún: de que se atreviera a saltar a “bailar” sin comple-

jos, a la vista de todo el mundo, como muestra el penúltimo libro de su libro, titulado “Contrapás” (o “Contradanza”), que incluye estribillos como: “Heuscara, ialgui adi plaçara” (Euskara, sal a la plaza) y “Heuscara, ialgui adi dançara” (Euskara, sal a bailar). Con todo, el párroco vasco no compuso un tratado como *De vulgari eloquentia* para justificar su audacia, acaso porque bastaba con el que, en su momento, elaboró el italiano.

El único libro conocido de Etxepare salió a la luz en Burdeos, en 1545, justo el año de su muerte. No disfrutó de una fortuna considerable en su recepción, sino sólo ya bien entrado el siglo XIX, cuando el hallazgo de un íngrimo ejemplar, en la Biblioteca de París, por parte del filólogo Francisque Xavier Michel, posibilitó las ediciones que finalmente permitieron una reinsertión social más justa de la obra del poeta y una ponderación de su importancia para la historia de la cultura y de la poesía vascas. No es exagerado decir que *Linguae vasconum primitiae* logró evitar, de puro milagro, la extinción y el olvido totales.

El multiforme pueblo de quienes han hablado y hablan alguna variante del euskara —lo que históricamente se conoce como ‘Euskal Herria’— ha sido, en general, ágrafo. Sólo en la medida en que la incipiente modernidad europea empezó a sentar sus reales —bastante tardíamente, según se ve— en algunas zonas del País Vasco, fueron dándose las condiciones para que el vascuence formara parte del universo cultural inaugurado por Gutenberg. El libro de Etxepare aparece poco después de que Juan de Zumárraga redactara, en su euskara natal, un pequeño texto epistolar sobre asuntos de interés para su familia (1537) y poco antes de que Joanes Leizarraga vertiera a dicho idioma el Nuevo Testamento (1571). Que el primer obispo de la diócesis de México hubiese sido el introductor de la imprenta en América, sin que sintiera la necesidad de imprimir ningún escrito en la que no sólo fue su lengua íntima, sino la que comunicaba con pleno vigor a quienes integraban la sociedad vizcaína de la que procedía, dice mucho acerca de una actitud preliteraria, que Etxepare se encargó de dejar atrás.

La audacia fundacional de Etxepare no debe inducir a pensar que su poesía brotó por generación espontánea en un suelo cultural virgen. El pueblo vasco se tardó demasiado en recurrir a la imprenta y dar cauce a una modernidad literaria que las lenguas de su entorno asumieron y ejercieron al menos desde las expresiones más potentes del Renacimiento en Europa.

Pero, al margen de ese hecho, para muchos deplorable, el euskara había permitido dar forma a una tradición oral vigorosa, de la que Etxepare abrevó con notorio provecho. Como asienta Patxi Altuna, uno de los estudiosos más exigentes de la obra de Etxepare, en la edición crítica de *Primicias...*: “un poeta como ése y, sobre todo, una versificación como ésa, no surge —no puede surgir— de la noche a la mañana”. También en este caso se cumple el principio de que toda modernización cultural se cimienta en un legado en trance de vencimiento e impotencia espiritual.

Los poemas incluidos en *Primicias...* fueron compuestos en el dialecto bajonavarro oriental del euskara. Este dato se aviene con la existencia de Etxepare, quien según los indicios más confiables nació en las inmediaciones de Donibane Garazi (Saint-Jean-Pied-de-Port) y se desempeñó al menos como “rector” de la parroquia de Eihalarre (Saint-Michel-le-Vieux), de acuerdo con lo que se asienta en la portadilla del libro que compuso y apenas pudo ver impreso. Todo indica que el mundo del poeta era la Baja Navarra, que salía lentamente del medioevo, sin poder evitar las convulsiones de cariz político y religioso que acompañan a todo parto de una nueva época.

Es por demás llamativo que diez de los quince poemas publicados por un sacerdote católico del siglo XVI traten de los placeres, anhelos, angustias, sinsabores y alegrías asociados al furor erótico. En la composición que aquí presento, el cura Etxepare incluso llega a dar la impresión de que el ejercicio de una intensa vida amorosa fructificó en una descendencia de la que habla con total naturalidad. No ha de extrañar, entonces, que connotados estudiosos hayan resaltado las afinidades observables entre el célebre *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, y la obra del poeta navarro. A decir verdad, nuestra extrañeza ante el erotismo de los clérigos medievales —no todos dados a los rigores del cilicio, el ayuno y la abstinencia— es un anacronismo: antes de los severos cánones sobre el celibato, emanados del Concilio de Trento, en 1563, el régimen de vida de algunos clérigos podía admitir licencias como las que Etxepare disfruta y celebra en sus versos.

Menos asombro ha de causar, de seguro, la andadura política de Etxepare, en la medida en que se tenga presente que, todavía en el largo y complejo “otoño de la Edad Media” —para decirlo al modo de Johan Huizinga—, los poderes temporal y eclesiástico no ocupaban dominios plenamente diferenciados y aun separados, como posteriormente empezaron a proponer

los humanistas del Renacimiento y establecieron con firmeza las revoluciones y las reformas liberales más destacables en Occidente. Al comienzo del decimotercer poema de su libro —“Canto de mossen Bernat Etxepare”—, el propio poeta da cuenta de que fue injustamente encarcelado por decisión del rey (Enrique II de Navarra, a quien no menciona). Esto ha inducido a suponer que Etxepare fue considerado adepto del bando de los beamonteses en sus pugnas sucesorias y geopolíticas con los agramonteses en la Navarra de los siglos xv y xvi. Al margen de que no se han hallado pruebas documentales de esa militancia, su propia declaración, junto con la ya referida dimensión erótica de su vida y poesía, dan para que hoy en día forjemos la figuración de un clérigo-poeta fuera de lo común y, por ello, digno del más vivo interés. Todo ello, al margen de los notables valores estéticos y la profunda humanidad que su escritura poética ofrece a las sensibilidades mejor dotadas.

La traducción literal de “Amoros sekretuki dena” sería “El que es amoroso secretamente”. Suena muy bien en euskara, pero en castellano se oyen mejor “El amante secreto” o, con más economía y no menos apego al sentido del poema, “Amor secreto”, que es la opción finalmente elegida. Las diferencias estructurales y morfológicas entre las dos lenguas en referencia dificultan en extremo una traslación que procure equivalencias métricas y prosódicas; además de que, desde el punto de vista literario, no es seguro que fuese pertinente un esfuerzo enderezado a tal fin.



35. Inglés renacentista  
~ Thomas Wyatt: Huyen de mí ~  
(Kent, Inglaterra, 1503 – Dorset, Inglaterra, 1542)  
Traducción y nota de  
Juan Carlos Calvillo

HUYEN DE MÍ

Huyen de mí las que antes me buscaron  
furtivas y descalzas en mi alcoba.  
Fueron mansas y dóciles antaño  
las que hoy son salvajes, las que ahora  
olvidan cuando se acercaban solas  
a comer de mi mano; las que bregan  
ya siempre en el afán de cosas nuevas.

Fue distinto, por suerte, tantas veces,  
pero recuerdo una en que llevaba  
un atuendo sutil, y de repente  
dejó que resbalara por su espalda,  
y me tendió los brazos, delicada  
y esbelta, y con un beso, en un susurro,  
me preguntó: “Mi cielo, ¿así te gusto?”.

Y no fue un sueño: estaba yo despierto.  
Pero todo se ha vuelto ya una extraña  
costumbre de abandono, y ahora tengo  
su venia y voluntad para dejarla,  
y ella, el permiso de la nueva usanza.

Me doy por bien servido. Sólo ella  
sabría si aquello mereció la pena.

Quer moslo o no, el inglés moderno se ha convertido en la primera *lingua franca* del mundo. A diferencia de lo sucedido con su precursor, el inglés medio, cuya génesis puede datarse con exactitud —a 1066, año de la llegada del normando Guillermo el Conquistador a las Islas Británicas—, la transformación que hizo surgir la lengua que hoy hablan más de mil millones de personas es resultado de una evolución gradual, relativamente inexplicable y, a decir de algunos lingüistas, inacabada todavía. Y aunque comenzaron a presentarse los primeros indicios, los primeros rasgos diferenciales de este idioma —principalmente fonéticos, pero también morfológicos y sintácticos— desde finales del siglo XIV, lo cierto es que la etapa más temprana en que se usa ya el llamado “inglés moderno incipiente” como lengua literaria es la época de la dinastía Tudor (1485-1603), la edad de oro en la historia de Inglaterra.

“They Flee from Me” no es, así, el primer poema de amor en inglés moderno —el propio Wyatt tiene otros más antiguos—, pero sí es uno de los primeros y, por lo demás, es una de las piezas clave en el proceso de legitimación y consolidación de la tradición poética que habría de devenir, pocos años más tarde, en la figura de William Shakespeare. Sir Thomas Wyatt fue un embajador en la corte de Enrique VIII que, en misión diplomática, conoció el amor cortés que se cantaba en los *palazzi* italianos. Como el marqu s de Santillana y Juan Boscán en España, como Marot y Ronsard en Francia, Wyatt volvió a Inglaterra a emprender la importación del soneto petrarquista, adaptando con ello sus formas, sus rimas, sus convenciones y su estructura lógica a la prosodia natural de la lengua inglesa, que mucho hicieron él y su discípulo, Henry Howard, el conde de Surrey, por afianzar. Y aunque Wyatt no es propiamente un isabelino —puesto que murió dieciseis años antes de la ascensión de la Reina Virgen al trono de Inglaterra (1558)—, ciertamente es isabelina la moda que impone con la publicación póstuma de *Songes and Sonnets*, la *Miscelánea* de Tottel (1557), en la que se recopilan muchos de los poemas que terminarán por influenciar a Sidney, Spenser, Drayton y el resto de los magníficos sonetistas del renacimiento inglés.

Con todo, Wyatt es quizá más famoso todavía por la historia de amor y desencanto que vivió con una mujer de lustroso cabello negro que, en sus

propias palabras, “hizo rugir a la nación entera”: la joven y seductora Ana Bolena. Cuentan los chismosos que el poeta y la dama se conocieron en la corte, apenas llegada ella de su educación en Francia, y que se enamoraron y se hicieron amantes en algún momento entre 1525 y 1526. Sin embargo, Wyatt, un hombre de no pocas ambiciones políticas, se unió a la delegación que tenía por encargo convencer al papa de anular el matrimonio de Enrique VIII y Catalina de Aragón, sin saber, quizá, que el rey había puesto los ojos en la propia Ana como sucesora a la corona. Es bien conocido que la embajada fracasó en su propósito y que Enrique acabó por romper relaciones con la Iglesia con tal de salirse con la suya. Si este monarca era capaz de declarar la guerra por una mujer ¿qué no haría con sus amantes? Wyatt se vio entonces obligado a renunciar a Ana Bolena por temor a la muerte, y de ahí que casi todos los poemas que escribió a partir de 1528, ya exiliado en Calais, estén llenos de referencias veladas a la traición de la amada y a la resignación del derrotado en el contexto de las dinámicas de poder en la corte.

Disto mucho de ser el único en afirmar que “They Flee from Me” es el poema mejor logrado de Wyatt. En él se retoman tópicos a los que el poeta había recurrido ya en otras composiciones líricas, como el cliché de *la donna è mobile* y la identificación de la amada con una cierva, este último particularmente notorio en el célebre soneto “Whoso List to Hunt”, adaptación inglesa de “Una candida cervá” de Petrarca. No obstante, “Huyen de mí” se aleja del petrarquismo por cuanto tiene el poema de resentimiento verdadero y no de una admiración idealista. Es claro que la voz poética se lamenta en la primera estrofa del rechazo actual de aquellas “que antes me buscaron”, las que ahora desconocen el peligro que estaban dispuestas a correr por “comer de mi mano”, pero en la segunda estrofa el recuerdo de la escena erótica es real, y más real todavía es el abandono del amante en la tercera. El poema concluye con la amargura del desencanto, un sinsabor exacerbado aún más por el sarcasmo y el despecho de ese último par de versos —en el que es obvio que el amante no se da “por bien servido” con la crueldad de su repudio, contrario a lo que aduce—, pero nada de ello hace desmerecer, ni por asomo, la sensualidad extraordinaria del encuentro en la alcoba: los pies descalzos, el vestido que cae de los hombros, los brazos largos y esbeltos, la nostalgia de un pasado feliz y glorioso.

Hace más de una década traduje y publiqué una versión de “Huyen de mí”, junto con otros poemas de Wyatt, Sidney y Spenser, en un volumen que

lleva por título *Simulacro y permanencia*. En aquella ocasión me pareció lo más apropiado, lo más respetuoso —dado que era la primera vez, según yo, que se publicaban algunos de ellos en lengua española—, referir al pie de la letra lo que decían los originales, a costa incluso de su funcionamiento como poemas, con tal de brindarles a los lectores un primer acercamiento a la poesía isabelina. Mis criterios de traducción hoy en día son muy distintos y por nada del mundo me atrevería a sacrificar la poesía —ni la de Wyatt ni la de nadie—, y menos aún en nombre de un estandarte tan engañoso como la “fidelidad” a la letra. Por ello, esta traducción se apega a la estructura de la rima real, una estrofa que Wyatt heredó de Chaucer, si bien adapta su pentámetro yámbico a la cadencia natural del endecasílabo castellano, su correspondiente rítmico. Las rimas, consonantes en inglés, se vuelven asonantes en mi versión, rehuyendo la estridencia. Confieso que sí hay pérdidas que yo mismo habría condenado hace una década, pero, curiosamente, no se trata de las precisiones en las que antes me porfiaba y que ahora descarto con cinismo (“el pan” que toma la cierva de la mano en la primera estrofa, la inquietud del amante por saber “cuanto ella se tiene merecido” en la última), sino, sobre todo, la de una lentitud dramática, una parsimonia sumamente provocativa, que la naturaleza del encabalgamiento en español me obligó a apresurar. No obstante, estoy seguro de que la flecha dio un poco más cerca del blanco esta vez, y con ello —yo sí— me doy por bien servido.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Calvillo, Juan Carlos, trad. *Simulacro y permanencia: tres poetas isabelinos*. Miss&This, 2009.
- Daadler, Joost, ed. *Thomas Wyatt: Collected Poems*. Oxford University Press, 1975.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. University of Chicago Press, 1984.
- Kinney, Arthur F., ed. *The Cambridge Companion to English Literature, 1500-1600*. Cambridge University Press, 2000.
- Muir, Kenneth. *Life and Letters of Sir Thomas Wyatt*. Liverpool University Press, 1963.
- Spiller, Michael R. G. *The Development of the Sonnet: An Introduction*. Routledge, 1992.
- Tillyard, E. M. W. *The Poetry of Sir Thomas Wyatt. A Selection and a Study*. Chatto & Windus, 1949.

36. Francés renacentista  
~ Louise Labé: Soneto XIV ~  
(Francia, *circa* 1524 – 1566)  
Traducción y nota de  
Aurelia Cortés Peyron y Gabriela Peyron

SONETO XIV

Mientras tenga ojos capaces del llanto  
para añorar esas horas contigo  
y conteniendo mi voz el suspiro,  
haga escuchar, aunque poco, su canto;

mientras mis manos las cuerdas le tensen  
al bello laúd con que alaban tus gracias,  
mientras que mi alma se vea saciada  
con no más cosa desear que tenerte;

morir no querré todavía:  
hasta que sienta mis ojos secarse,  
mi voz quebrarse, esta mano apagarse;

cuando, en esta mortal estadía,  
mi alma no pueda dar signos de amante,  
ruego a la muerte oscurezca mi día.

En la llamada “era de Ronsard” (que abarca propiamente el reinado de Enrique II, entre 1547 y 1559) se inscribe la poesía lionesa, una corriente que da lugar al surgimiento de una nueva estética en la poesía francesa bajo dos

influencias principales: el petrarquismo y el neoplatonismo. Esta escuela se desarrolló en la ciudad de Lyon, que se consideraba la capital intelectual de Francia en esa época. Alrededor de Maurice Scève, su representante más notable, se agruparon, entre otros, dos mujeres poetas: Pernette du Guillet (1520-1545) y Louise Labé (1524-1566), a quienes conocían como “las damas lionesas”, quizá por ser las únicas mujeres pertenecientes a este círculo. En la poesía de ambas la convención amorosa da un giro: la que ama es una mujer y el motivo de su llanto y desesperanza (y, alternadamente, la luz de sus días), el objeto pasivo de ese amor insaciable y doloroso, es un hombre. A pesar de que parten del mismo punto de vista inusual, entre sus voces hay una gran diferencia: mientras que Pernette se empeña en dominar, sublimar y contener la pasión, Louise le da libre curso a la vehemencia de sus deseos. Su breve obra (662 versos) incluye un “Debate entre Locura y Amor”, tres elegías y veinticuatro sonetos de amor. De estos últimos, sólo el soneto I está escrito en italiano y los veintitrés restantes en francés. En este *corpus* de poemas se nota una evolución en el tema amoroso: desde la alabanza a la belleza del cuerpo del amado, en el soneto I, pasando por el momento mismo del *innamoramento*, el sufrimiento y el deseo provocados por Amor, hasta, como se manifiesta en el soneto que presentamos, el amor como única razón y fuente de vida para ella.

El criterio principal para esta traducción fue el apego a la métrica del original, por ser un soneto, una forma que no sólo es muy similar en lengua francesa y española, sino que cuenta con una tradición importantísima en ambas; tanto, que es un significado por sí misma. Para Louise Labé, además, no representa únicamente un reto formal o una convención a la cual adherirse, sino la forma ideal para verter su tema predilecto, las manifestaciones del amor apasionado a la usanza petrarquista. La conjunción de la tradición clásica (no en vano la apodaron “la Safo de Lyon”) y la italiana le da, además, una veta erótica que no muchas mujeres se habrían atrevido a explorar (quizá de ahí nazcan las especulaciones sobre si existió realmente o fue una pluma masculina travestida de personaje de ficción) y en la que ella ahonda incluso de manera juguetona, como en su soneto XVII (“Bésame una vez más, vuelve a besarme y bésame”), acaso una versión del poema V de Catulo [véase “Latín clásico”], donde se origina el tópico de *basia mille* como un recurso en la poesía amorosa, un recuento entre coqueto, humorístico y

sugere de los besos que el yo le pide, de uno en uno y a millares, al amado o amada. El soneto XIV también propone, aunque distinta, una aproximación a la experiencia de amar que parte de lo corpóreo y sensorial; el alma aparece vestida con estos atributos que le permiten “dar signos de amante”: los ojos, la voz y las manos, y que son su fuerza vital. En este sentido, es un espíritu encarnado, que no aspira a un Cielo que no sea el presente.

Elegimos el endecasílabo dactílico porque la versión original se ancla en este ritmo. Queríamos un soneto prosódicamente equivalente y, al mismo tiempo, evitar la rigidez que resulta de seguir tantas reglas; quisimos que se sintiera como nacido en español —incluso si esto implicaba también recurrir a otras estrategias, como las inversiones sintácticas y los encabalgamientos—. Por último, nos permitimos algunas licencias en el patrón de rima, con la finalidad de resaltar la impresión sonora. Con este cometido en mente, alteramos las rimas de la segunda estrofa, que en el soneto más ortodoxo en lengua española tendría que ser idéntico a la primera (ABBA). La cuenta silábica se rompe en una sola ocasión, en el verso “morir no querré todavía”, para dar énfasis, el mismo que encontramos en francés, a la oración principal que la autora pospone por dos estrofas.

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Aynard, J. *Les Poètes Lyonnais précurseurs de la Pléiade. Maurice Scève, Louise Labé, Pernette du Guillet*. Bossard, 1969.
- Labé, Louise. *Œuvres complètes de Louise Labé*. Edición crítica y comentario de Enzo Giudici. Droz, 1981.
- Rigolot, François. *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*. Champion, 1997.
- Schmidt, Albert-Marie, ed. *Poètes du XVII<sup>e</sup> siècle*. Bibliothèque de la Pléiade, Éditions nrf/Gallimard, 1969.



37. Griego renacentista  
~ Vincenzo Cornaro: Erotócrito (fragmento) ~  
(Creta, Grecia, 1553 – 1613 o 14)  
Traducción y comentario de  
Natalia Moreleón

LA DESPEDIDA DE EROTÓCRITO Y ARETUSA

EROTÓCRITO:

Toma el dibujo que encontraste en el armario,  
las canciones que tanto te gustaban,  
léelas, míralas bien y acuérdate de mí,  
pues por ti me envían a un lejano destierro.  
Y, cuando te digan que he muerto,  
compadécete de mí, llora  
y echa al fuego las canciones que compuse,  
para que no haya excusa, en ningún momento,  
de volver a recordarlas, pues se habrán olvidado.  
Por favor, recuerda bien lo que te digo ahora,  
cuando voy a alejarme de esta tierra,  
y prometo decir, infeliz de mí, que nunca te he visto.  
La veladora que estaba encendida se apagó.  
Pero, adonde vaya, dondequiera que esté,  
mientras yo viva,  
te prometo que no veré ni velaré por otra.  
Prefiero tenerte a ti en la muerte,  
que a otra en vida.  
Para ti nació mi cuerpo en este mundo.  
Tu belleza envolvió mi luz de tal manera,

tus encantos dibujé de tal manera,  
 que adonde vaya, donde mis ojos miren,  
 no podré ver más que tu figura.  
 Y si muero, ten la certeza de que con tu saludo  
 reviviré en ese mismo instante.



ARETUSA:

En todo mi ser tengo tu imagen dibujada  
 y otra no puedo mirar sino la tuya.  
 Mil pintores vendrán con su arte y su pincel,  
 que quieran dibujarte otros ojos, otros labios,  
 mas cuando vean tu imagen, perderán su talento,  
 porque mi arte será superior.  
 Cuando te dibujé, saqué sangre de mi corazón  
 y con mi sangre misma se formó el dibujo.  
 El dibujo hecho con sangre del corazón  
 posee tal belleza que no puede borrarse,  
 no desaparece, es por siempre carne viva.  
 Y ¿quién puede hacer mejor dibujo que el mío?  
 Mis ojos, mi mente, mi corazón, mi anhelo  
 todos, desearon unirse cuando te dibujé.  
 ¿Cómo negarte? Aunque quisiera,  
 no me dejaría este corazón  
 al que en la hoguera del amor pusiste,  
 y en el fuego ha vuelto a nacer:  
 perdiendo su naturaleza original,  
 mi imagen desapareció y tomó la tuya.

El *Erotócrito* de Vincenzo Cornaro es la obra más representativa del Renacimiento cretense y fue escrita a principios del siglo XVII. Aunque el autor, originario de Sitía, en la parte nororiental de Creta, proviene de una familia distinguida de origen italiano, que se había asentado en la isla tiempo atrás, se le considera genuinamente cretense.

*Erotócrito*, que en griego significa ‘atormentado por el amor’, es una novela en verso inspirada en una versión al italiano de la novela francesa de caballerías *Paris et Vienne*, escrita por Pierre de la Cypède en el siglo xv; revela igualmente una notable influencia del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, sobre todo en las partes de contenido épico, y no es difícil que también tenga que ver con algún episodio del *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo. Se perciben, asimismo, ecos de otros escritores italianos conocidos en Creta, como Torcuato Tasso, Giglio Gregorio Giraldi y Luigi Groto. Y, desde luego, hay una evidente resonancia de la tradición grecolatina, sin excluir los cantos y cuentos populares griegos.

La obra está escrita en dialecto cretense; se divide en cinco partes que suman diez mil versos decapentasilabos, más doce que utiliza el autor para identificarse. El dialecto cretense tiene un origen clásico, pero es una combinación del griego bizantino con elementos de la lengua popular local, permeada por la influencia veneciana, pues Venecia dominó la isla de Creta desde 1204, durante la Cuarta Cruzada, hasta la invasión turca en 1669.

El relato del *Erotócrito* se desarrolla en una Atenas totalmente imaginaria, sin referencias a una época o un acontecimiento histórico, ni tampoco a personajes conocidos. En cuanto apareció este poema épico, alrededor de 1600, los cretenses, fieles a su tradición basada en la oralidad, se apropiaron de él y lo volvieron parte de su acervo popular. Pero su impresión en forma de libro aún tuvo que esperar. La primera edición del *Erotócrito* apareció en 1713, en Venecia.

Su gran popularidad provocó que se multiplicaran las nuevas ediciones, que eran cada vez más descuidadas y perdían la coherencia narrativa, así como la métrica y el ritmo en los versos. Estas publicaciones se encontraban en los mercados, e incluso en manos de vendedores ambulantes, que las ofrecían junto con herramientas, jabones y diversas cosas. El poeta Yorgos Seferis, Premio Nobel de literatura en 1963, recuerda en su prólogo a la edición del *Erotócrito* publicada por Stephanos Xanthoudidis (1962), que siendo niño se enteró de la existencia de esta novela gracias al pregón de los vendedores que pasaban. Y aun antes de Seferis, a partir del siglo xviii otros poetas, como Dionisio Solomós, Costís Palamás, Constantino Cavafis y Nikos Kazantzakis, confesaron haber recibido también su influencia.

Puesto que el *Erotócrito* se conoce poco fuera de Grecia, para poner en contexto los fragmentos que se presentan aquí, que corresponden a la despedida de los enamorados, Erotócrito y Aretusa, haré a continuación una síntesis de la obra. Su argumento es el siguiente:

Erotócrito es hijo de Pezóstrato, el hombre de confianza y guardia de seguridad del rey Heracles de Atenas. Por este motivo, Erotócrito ha visitado desde niño el palacio. Aretusa es la hija del rey y no conoce a Erotócrito.

En una justa que organizan en palacio para conocer a los guerreros más valientes del reino, sale victorioso Erotócrito y es Aretusa quien le entrega el premio. Erotócrito se enamora perdidamente de ella y desde esa noche acude bajo la ventana de ella a cantar sus canciones, que acompaña con un laúd. Tanto Aretusa como los reyes quieren conocer al trovador cuyo canto los conmueve.

Aretusa se entera de que Pezóstrato, el asistente de su padre, está enfermo y va a visitarlo, pues desde niña él ha sido también su protector en el palacio. Cuando llega a su casa, Erotócrito está ausente, pero ella descubre su laúd y ve su armario abierto y encuentra allí las hojas con las canciones, que reconoce.

A partir de ese momento, los dos se encuentran por las noches y se juran amor a través de la ventana. Ella le ruega a Erotócrito que diga a su padre, Pezóstrato, que, puesto que el rey lo aprecia tanto, le pida su mano. El padre se resiste al principio, pero finalmente acepta y lo hace. El rey, enfurecido, lo despidе ignominiosamente y decreta la expulsión de Erotócrito del reino. Pone además una trampa a Erotócrito y descubre que él es el trovador nocturno.

Erotócrito, con cautela, se acerca a la ventana de Aretusa para despedirse. De esta despedida de los enamorados son los fragmentos que presentamos aquí. Pero la obra continúa:

Una vez desterrado Erotócrito, el rey intenta casar a Aretusa con el príncipe de Bizancio, pero ella se niega. Entonces el rey la castiga encerrándola con su aya en una torre.

Después de algunos años de estar fuera, Erotócrito logra formar un gran ejército y ser reconocido por sus hazañas y victorias. Un día se entera de que los enemigos del rey Heracles lo están atacando y su reino está en

peligro. Se dirige entonces hacia Atenas y, después de una batalla encarnizada, logra salvar al rey; éste, en agradecimiento, le ofrece hacerlo su heredero. Y, habiéndose percatado de que su salvador es Erotócrito, da la orden de liberar a Aretusa de su encierro en la torre, le concede al guerrero la mano de su hija y la historia concluye con la boda.

El estilo de Cornaro se caracteriza por una versificación muy fluida, de gran belleza, sencilla y musical, tan fácil de memorizar para el oído cretense que ha dado lugar a innumerables composiciones musicales a través del tiempo.

Los fragmentos que presentamos aquí, traducidos directamente, en verso libre, del dialecto cretense, fueron tomados de Β. Κορναρος. *Ερωτόκριτος*. Κριτική Έκδοση. Σ. Αλεξίου. Ερμης, 2008.



38. Español renacentista  
~ Juan de Arguijo: De la fenisa reina importunado ~  
(Sevilla, España, 1567 – 1622)  
Comentario de  
Martha Lilia Tenorio

DE LA FENISA REINA IMPORTUNADO

De la fenisa reina importunado  
el teucro huésped le contaba el duro  
estrageo que asoló el troyano muro  
y echó por tierra el Ilión sagrado.

Contaba la traición y no esperado  
engaño de Sinón falso y perjuro,  
y el derramado fuego, el humo oscuro,  
y Anquises en sus hombros reservado.

Contó la tempestad que embravecida  
causó a sus naves lamentable daño,  
y de Juno el rigor no satisfecho.

Y mientras Dido escucha enternecida  
las griegas armas y el incendio extraño,  
otro nuevo y mayor le abrasa el pecho.

Juan de Arguijo: poeta barroco español, que tuvo la desgracia de haber nacido en la era de Góngora, y por lo tanto no resulta tan conocido como otros autores de la época: Lope de Vega, Calderón de la Barca o el propio

Góngora. Sin embargo, es uno de los mejores sonetistas del momento. Cultivó otros metros, pero no con la misma fortuna: la silva (en general breve, no con la extensión del modelo, esto es, el de las *Soledades*), la canción petrarquista, los tercetos “al itálico modo”, es decir, encadenados; cultivó muy poco los metros menores; acaso únicamente algunas décimas.

Entre sus sonetos destacan los de tema mitológico y legendario (50 de los 67 que se conservan): “A la gigantomaquia”, “A Ulises”, “A Ícaro”, “A Hércules”, etc. Para entender esta prioridad en los temas debemos tomar en cuenta que, antes del Romanticismo, los asuntos de los poetas eran más librescos que personales. El bagaje cultural y la tradición en los verdaderos poetas eran motivo de recreación; motivo para usar el cañamazo de la tradición, conocida por todos, y de esta manera plantear diferentes emociones.

El soneto que aquí presento tiene su origen en el verso de la *Eneida*: “Infandum, regina, iubes renovare dolorem” (“Espantable dolor es el que mandas, / oh reina, renovar con esta historia”), cinco palabras, más bien comunes, que provocan el relato de Eneas y la célebre historia de amor, tan históricamente ficticia cuanto humanamente auténtica: los amores de Dido (la “fenisa reina”: “Phoenissa Dido” de la *Eneida*). Entonces todo el mundo sabía quiénes eran Dido, Eneas, Sinón o Anquises [véase “Griego antiguo”]. Todos sabían cómo había terminado la guerra de Troya. También sabían que Dido, históricamente, no podía haber conocido a Eneas, pues Cartago se había fundado cuatro siglos antes de la guerra de Troya (“Ilión”). Pero el soneto no es histórico y, quizá tampoco mitológico o legendario, es un poema de amor.

En el primer cuarteto, Dido “importuna”, molesta, al “teucro [troyano] huésped”, Eneas, exhortándolo a que le cuente lo que pasó en Troya. La reina es “importuna” porque Eneas no quiere recordar: perdió esposa, hermanos, patria. El príncipe troyano, sin embargo, acepta relatar sus sufrimientos y el fin de Troya. En el segundo cuarteto se narra la traición de Sinón (quien convenció a los troyanos de desertar del ejército griego, y fue quien abrió las puertas del caballo), el incendio y la huida con Anquises (padre de Eneas). El primer terceto continúa el relato: ya fuera de Troya, la temible y celosa Juno (que siempre estuvo del lado de los griegos) convenció a Eolo de que soltara los vientos, y los troyanos naufragaron. En ese naufragio murió Palinuro, el piloto de la embarcación, gran amigo de Eneas.

Hasta aquí, Arguijo sigue con asombrosa concisión y nitidez la división en tres partes del segundo libro de la *Eneida*: la destrucción de Troya, la alusión a la traición de Sinón y al caballo y, finalmente, el incendio y el rescate de Anquises, “reservado”, es decir, salvado, a hombros de Eneas. El último terceto es el que da sentido a todo el poema y condensa la historia de amor: la súbita pasión de Dido, que hasta entonces había permanecido fiel a la memoria de Siqueo (su primer esposo, asesinado por Pigmalión); el prudente Eneas, que por un rato olvida su misión histórica para amar a la reina. La historia de amor realza la heroicidad de Eneas: sacrifica su amor para cumplir con el destino que los dioses le han encomendado.

Dido, “enternecida”, escucha el relato: la historia de horror, matanzas, incendios y huidas. Al mismo tiempo que va enterándose del incendio “extraño” (el de Troya, que a ella no la toca), un nuevo incendio (el amor) “abrsa su pecho”: “Mas la reina, hace tiempo el alma herida / del mal de amor, con sangre en sus venas, / nutre su llaga, y en oculto fuego / consumiéndose va” (*Eneida*, IV, 1-2).

El último verso, además, tiene cierto valor profético o irónico: ante el abandono de Eneas, Dido se traspasa el *pecho* con la lanza del que se fue. Arguijo (y todos sus lectores) conocían el destino de la pobre reina enamorada, que, amparada por la sólida fortaleza de Cartago (mandada construir por ella misma), se creía a salvo de todo aquello que le relataba Eneas (batallas, muertes, invasiones, destrucción); pero la desgracia le llega de fuera, y ella abre, nunca lo hiciera, las puertas de su ciudad y de su corazón al extraño que naufragó y la abandonó.

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Alatorre, Antonio. *El sueño erótico en la poesía de los siglos de oro*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Arguijo, Juan de. *Obra poética*. Edición de S. B. Vranich. Castalia, 1971.
- Asensio, José María. *Don Juan de Arguijo. Estudio biográfico*. Madrid, 1883.
- Lida, María Rosa. “Dido y su defensa en la literatura española”. *Revista de Filología Hispánica*, vol. 4, 1942, pp. 209-252.
- Virgilio. *Obras completas*. Edición bilingüe y traducción de A. Espinosa Pólit. Cátedra, 2006.



### 39. Náhuatl

~ Anónimo: Consejos de un padre a su hijo ~

(México, siglo XVI)

Traducción de

Miguel León-Portilla

Comentario de

Eduardo Matos Moctezuma

#### CONSEJOS DE UN PADRE A SU HIJO

He aquí este relato:  
ponlo en tu corazón  
para que todo él se vuelva parte de tu bagaje,  
de tu conocimiento en la tierra.

En tiempos del señor Nezahualcóyotl  
fueron apresadas dos ancianas  
de cabello encanecido,  
blanco como la nieve,  
yerto como la fibra seca del maguey.

Fueron encerradas  
porque se les aprehendió  
cuando iban a cometer adulterio:  
ya que sus respectivos maridos  
eran también muy viejos.  
Iban ellas a tener trato carnal  
con unos estudiantillos, con unos jovencillos.

El señor Nezahualcóyotl  
les preguntó, les dijo:

—Señoras nuestras,  
¿qué es lo que se oye?,  
¿qué es lo que me hacen saber?,  
¿acaso todavía  
desean las cosas de la carne?  
¿No están ya satisfechas,  
estando ya como están?  
¿Cómo vivían  
cuando aún eran jóvenes?  
Díganmelo, declárenmelo,  
que para eso están aquí.

Le respondieron:

—Señor rey, señor nuestro,  
recibe, escucha.  
Ustedes los hombres ya viejos,  
ustedes sienten desgana de la carne,  
porque los abandonó ya la potencia,  
se gastó todo de prisa  
y ya no queda nada.  
Pero nosotras las mujeres  
no nos cansamos de esto  
porque hay en nosotras  
como una cueva, un barranco.  
Sólo espera  
lo que habrán de echarle  
porque su oficio es recibir.

Así, hijo mío,  
anda en esto con calma,  
con reflexión aquí en la tierra.  
No te entregues a las cosas de la carne,  
no te des a la lujuria.

Ésta es la versión que da Miguel León-Portilla de los “Consejos de un padre mexica a su hijo para que se conduzca con castidad”. El texto original aparece en el *Códice Florentino* (Libro VI, f. 99 r y v), de fray Bernardino de Sahagún, quien lo tomó de sus informantes nahuas, en náhuatl. Él mismo, en su día (a mediados del siglo xvi), lo puso en prosa castellana del siguiente modo:

Siendo vivo el señor de Tezcuco, llamado *Nezahualcoyotzin*, fueron presas dos viejas, que tenían los cabellos blancos como la nieve de viejas, y fueron presas porque adulteraron e hicieron traición a sus maridos, que eran tan viejos como ellas, y unos mancebillos sacristanejos tuvieron acceso a ellas.

El señor *Nezahualcoyotzin*, cuando las llevaron a su presencia para que las sentenciase, preguntólas diciendo: Abuelas nuestras ¿es verdad que todavía tenéis deseos de deleite carnal? ¿Aún no estáis hartas siendo tan viejas como sois? ¿Qué sentíades cuando érades mozas? Decídmelo, pues que estáis en mi presencia, por este caso.

Ellas respondieron: Señor nuestro y rey, oiga vuestra alteza: Vosotros los hombres cesáis de viejos de querer la deleitación sexual, por haber frecuentádola en la juventud, porque se acaba la potencia y la simiente humana, pero nosotras las mujeres nunca nos hartamos, ni nos enfadamos de esta obra, porque es nuestro cuerpo como una sima y como una barranca honda que nunca se hincha, recibe todo cuanto le echan y desea más y demanda más, y si esto no hacemos no tenemos vida.

—Esto te digo hijo mío, para que vivas recatado y con discreción, y que vayas poco a poco, y no te des prisa en este negocio tan feo y tan perjudicial.

No es éste el único ejemplo de adulterio cometido por un viejo en el mundo nahua. Otro testimonio, también traducido por León-Portilla, dice así:

Un viejo muy viejo y muy cano, fue preso por adulterio, y fué preguntado que siendo tan viejo cómo no cesaba del acto carnal. Respondía que entonces tenía mayor deseo y habilidad para el acto carnal, porque en el tiempo de su juventud no llegó a mujer, ni tampoco en aquel tiempo tuvo experiencia del acto carnal, y que por haberlo comenzado después de viejo estaba más potente para esta obra.

Este relato muestra el deseo carnal no aplacado de un anciano, como el anterior mostraba el de dos ancianas de Texcoco que fueron presentadas ante el rey, el sabio poeta Nezahualcóyotl (1402-1472), a quien se deben varios cantos que han llegado hasta nosotros.

Escritos originalmente en lengua náhuatl, los poemas del rey son portadores de imágenes que mucho dicen de los arcanos del poeta y sobre la forma en que éstos se manifiestan por medio de “la flor y el canto” (*in cuicatl, in xóchitl*); es decir, mediante la poesía. Sin embargo, en este caso lo vemos en su papel de juez, no de poeta. Fray Bernardino de Sahagún aprovecha los casos del viejo y las viejas a modo de ejemplo contra los excesos de índole sexual. Ambos forman parte de los consejos que da un padre a su hijo. En el poema que nos ocupa, las ancianas calman sus ansias teniendo relaciones con unos jovencuelos para los que, seguramente, éstas son sus primeras prácticas sexuales. La experiencia de las matronas debió satisfacer a los púberes, que apenas empezaban sus andanzas por el camino del amor sexual. Para ellas, por el contrario, eran placeres que las llenaban plenamente; no sólo porque así iniciaban a aquellos jóvenes, sino también por la necesidad de seguir sintiendo lo que sus maridos ya no les podían dar. Llevadas presas ante el poeta, éste las encara y les pregunta con asombro a qué se debe su actitud y por qué no se sienten satisfechas pese a su avanzada edad. La respuesta es maravillosa: ustedes, los hombres, han abusado de su virilidad, y por ello pronto se agota el deseo. Nosotras no, y por eso tenemos necesidad de recibir mucho más.

Quienes lean este relato se preguntarán por qué fueron detenidas las ancianas. El adulterio en el México prehispánico, y más aún entre los mexicas o aztecas, estaba sancionado con pena de muerte. Las dos mujeres, al no guardarles fidelidad a sus esposos, se hacen acreedoras de un juicio y corren el riesgo de que sobre ellas caiga la más severa sentencia. Recordemos cómo consideraba fray Juan de Torquemada, cronista franciscano, el adulterio. En la *Monarquía indiana* dice que, conforme a lo estipulado por entonces,

El que cometía adulterio tenía pena de muerte [...] Y así era que a los adúlteros apedreaban [...] A ninguna mujer ni hombre castigaban por culpa de adulterio, si para el dicho castigo no procedía más que la acusación del marido; pero había de haber testigos y juntamente confesión de los acusados; y si los dichos adúlteros eran de la gente principal y noble, morían ahogados

en la cárcel [ahorcados]; y si la del común y pueblo, con la pena dicha [apedreados]; y no es poco de considerar esta distinción y diferencia, pues no se hace más entre gente de mucha razón y policía, para que los nobles no sean de todo punto afrentados de los plebeyos, ya que con la vida pagan.

En diversas imágenes de códices vemos los castigos que se les imponían a los adúlteros. En el *Códice Telleriano-Remensis* (folio 17r) se ve a una pareja en la que el hombre ha sido lapidado, en tanto que la mujer fue ahorcada, como indica la sogá atada al cuello. Existían otras penas, como cortar la nariz o las orejas de los transgresores, como se puede observar, por ejemplo, en el *Códice Tudela* o en la *Relación de Michoacán*.

Pero volvamos al caso de las dos ancianas. No sabemos en qué acabó su juicio, pero podemos especular que, para ser llevadas ante el rey, debió de mediar la acusación de los esposos y la confesión de ellas, que se defendieron esgrimiendo sus necesidades no satisfechas, como hemos visto. Conforme a las rígidas reglas de la época, dudo que se hubieran librado del castigo correspondiente, y lo más seguro es que hubieran sido ejecutadas.

Como escribí en algún momento en mi libro *Mentiras y verdades*: “Pero de lo que no cabe duda es [de] que las viejitas la pasaron muy bien mientras pudieron y, aunque hayan sido condenadas a muerte, lo bailado no se los quitó nadie, ni el mismísimo señor de Texcoco”.

#### BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- León-Portilla, Miguel. *Erótica náhuatl*. Artes de México y El Colegio Nacional, 2018.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *Mentiras y verdades en la arqueología mexicana*. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Editorial Raíces, 2018.
- Sahagún, fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Porrúa, 1956.
- Torquemada, fray Juan de. *Monarquía Indiana. De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*. UNAM, 1975.



## 40. Tupinambá

~ Anónimo: Canción de la serpiente ~

(Brasil, siglo XVI)

Traducción y nota de

Adalberto Müller

### CANCIÓN DE LA SERPIENTE

Deja ya de arrastrarte, serpiente de coral,  
porque copie mi hermana el rojo de tu trenza  
y haga un collar que yo le regale a mi amada,  
y que así tu belleza,  
tu fuerza y tu destreza  
te vuelvan la más bella de todas las serpientes.

En su famoso ensayo “De los caníbales” (*circa* 1580), Michel de Montaigne cita dos canciones de los habitantes de la costa de Brasil. La primera describe la valentía del guerrero derrotado que se entrega al ritual de la antropofagia —tal como lo realizaban los antiguos indios tupinambá—, no sin antes advertirles a sus enemigos que, al devorarlo, devorarán también la carne de sus propios antepasados, ya que éstos fueron devorados alguna vez por la tribu de su víctima y su sustancia “reside todavía en [su] cuerpo”. La otra la llama una canción *amoureuse* y reza así en el texto de Montaigne, quien no pierde la ocasión de enfatizar lo tanto que “se asemeja a las de Anacreonte”:

Coulevre, arreste-toy; arreste-toy, arreste-toy, coulevre, afin que ma sœur tire sur le patron de ta peinture la façon et l’ouvrage d’un riche cordon que je puisse donner à m’amie: ainsi soit en tout temps ta beauté et ta disposition préférée à tous les autres serpents.

La referencia al estilo del poeta griego Anacreonte es importante, no sólo porque acentúa el carácter lírico asociado a temas de la naturaleza, sino también porque es un sello que habrá de marcar el destino de este poema en Occidente. A partir de Montaigne, sucesivos autores europeos, como Hoffmannswaldau, J. Dietz y Herder, compusieron nuevas versiones de este poema. En 1825 Goethe publicó “Liebeslied eines amerikanischen Wilden”, una traducción versificada de Montaigne que poco hace por modificar el texto francés:

Schlange, halte stille!  
 Halte stille, Schlange!  
 Meine Schwester will von dir ab  
 Sich ein Muster nehmen;  
 Sie will eine Schnur mir flechten,  
 Reich und bunt, wie du bist,  
 Daß ich sie der Liebsten schenke.  
 Trägt sie, die so wirst du  
 Immerfort vor allen Schlangen  
 Herrlich schön gepriesen.

En 1910 Max Brod, el famoso amigo de Kafka, musicalizaría este mismo poema de Goethe y lo convertiría en un *lied* de la colección *Lieder Op. 4*. Unos 90 años después de Brod, el poeta brasileño Waly Salomão publicó el siguiente texto, sin referirse de manera alguna a los anteriores:

Para de ondular, agora, cobra-coral:  
 a fim de que eu copie as cores com que te adornas,  
 a fim de que eu faça um colar para dar à minha amada,  
 a fim de que tua beleza  
     teu langor  
     tua elegância  
     reinem sobre as cobras não corais.

Lo interesante es que el músico y compositor Caetano Veloso se había basado ya en el poema de Waly Salomão para componer la canción “Cobra co-

ral”, del álbum *Noites do Norte*, lanzado en el mismo año 2000. La canción tuvo éxito y volvió a editarse en el disco *Noites do Norte ao Vivo* (2001), con la participación estelar del cantante *pop* Lulu Santos, con lo que se volvió una de las piezas más icónicas de Caetano.

Terminado este recorrido, valdría la pena preguntar por el texto fuente. El hecho es que el original nos es desconocido; es más, no se sabe si existe siquiera. Hay tres hipótesis al respecto: la más radical supone que Montaigne se lo inventó; la segunda, que el ensayista francés modificó la canción original al grado de dejarla irreconocible; y la tercera, que el original desapareció, junto con los antiguos tupinambás y sus rituales antropofágicos, en el siglo XVIII. Prefiero creer en esta última, ya que acusar a Montaigne de inventarse algo podría destruir el complejo entramado de citas y traducciones de los *Ensayos*. En todo caso, lo más probable es que Montaigne haya escuchado una versión traducida del texto aborigen, misma que él reconstruyó en su lengua.

Con todo, lo más curioso del proceso es que un poema de tradición oral de una etnia precolombina, probablemente los tupinambás, haya sido traducido y retraducido tantas veces que terminara por volver a la oralidad con la canción de Caetano. Tal cosa puede deberse a la fuerza de las imágenes y a la potencia del ritmo que seguramente tuvo el poema aborigen y que lo hizo perdurar pese a todas las transformaciones. Quizá la historia de esa canción lleve consigo, aunque sea en parte, la historia de la poesía.

Mi retraducción de este poema a una lengua de la familia tupí-guaraní, de la que el tupinambá formaba parte, es parte de un proceso que llamo “traducción reversa”: el de llevar a lenguas amerindias textos de la tradición occidental. En este caso, la traducción reversa implica una recreación, toda vez que el poema vuelve, luego de varios siglos, a ser una cuna idiomática.

Cabe mencionar que en mi traducción volví a la idea de Montaigne de que hay dos “sujetos” en el poema: uno es el “yo” (*che*) que observa a la serpiente de coral (*mboichumbe*) y que quiere darle un regalo a su amada, y el otro es la “hermana” (*reindy*) que copia las formas de la culebra para hacer un collar (*mbo’y*) de color rojo (*pytã*). Sin embargo, es posible considerar a la serpiente el tercer “sujeto” del poema, dado que debe “congelar” su movimiento rastrero (*tyryry*, un verbo onomatopéyico y visual) con

tal de que pueda imitarse su forma y, de este modo, se vuelva ella la más hermosa (*porã*) entre todas las sierpes. Se trata, pues, de un poema lírico que no se restringe a la experiencia subjetiva de un “yo”, sino que, más bien, surge de una colectividad que incluye a ese tercero excluido, el propio animal.

Digno de notar, de igual modo, es el hecho de que en el original hay una división del trabajo, por lo general correspondiente con las comunidades amerindias, puesto que en muchas etnias era labor de las mujeres “copiar las formas” (*há'a*) o hacer grafismos (*rasa*), lo que no excluía a los hombres de poder hacerlo, particularmente si se pintaba con achiote. De esos grafismos, sin duda el que inspiraban los diseños de las culebras (*mboi*) era el preferido.

Esta traducción reversa es el resultado de la colaboración de muchas personas. Agradezco a Marcelina Recalde su apoyo con la primera versión del guaraní que se habla hoy en Paraguay. Posteriormente, la Dra. Graciela Chamorro y los participantes del curso avanzado de guaraní-kaiowá en Casulo, Espaço de Cultura e Arte, en la ciudad de Dourados, me ayudaron con la reconstrucción del texto final:

Anive retyryry ko'ãga, mboichumbe  
 Che reindy oha'ã haguã nde rasa pytã  
 Ojapóvo mbo'y ame'ê haguã che rembiayhupe  
 Ikatu hañuáicha ne porãngue  
 Ne mbaretekue  
 Nde kotyvo  
 Iporãve mboikuery ambuegui.

Por último, Juan Carlos Calvillo llevó a cabo la traducción del texto del portugués al español, aunque no dejó de advertir que ya el gran polígrafo mexicano Alfonso Reyes había realizado una versión del mismo poema, publicada en *Norte y Sur* (1944), libro en que recoge sus experiencias como embajador en Sudamérica, y más tarde recopilada en *El surco y la brasa* (1974), de Marco Antonio Montes de Oca, la antología de traductores que, de un modo u otro, es el gran antecesor de este libro. Concluyo aquí con la versión de Reyes, regalo de México a Brasil:

Pára, viborita, pára:  
quiero imitar tu primor  
pintando un cinturón para  
obsequiárselo a mi amor:  
mira que así vendrás a ser presente  
que una serpiente le hace a otra serpiente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Goethe, J. W. von. “Brasilianisch: Zveite Fassung”. *Poetische Werke*. Cotta B. N., 1940.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos de Montaigne*. Traducción de Constantino Román y Salamero. Garnier Hermanos, 1912.
- Montaigne, Michel de. “Des Cannibales”. *Les Essais*. Livre I. Quadrige / P.U.F, 1999.
- Montes de Oca, Marco Antonio, ed. *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*. Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Salomão, Waly. “Cobra Coral” (*Tarifa de Embarque*). *Poesia Total*. Companhia das Letras, 2014.



#### 4I. Turco

~ Dede Korkut: Historia de Bamsi Beyrek (fragmento) ~

(Turquía, siglo XVI)

Traducción y comentarios de

Lucía Cirianni Salazar

#### HISTORIA DE BAMSİ BEYREK (FRAGMENTO)

Dijo Beyrek:

Desde que Beyrek se fue, ¿has subido a la cima de la montaña, doncella?

¿Has mirado con añoranza los cuatro horizontes, doncella?

¿Has arrancado tus negros cabellos como espigas, doncella?

¿Tus ojos negros han derramado dolorosas lágrimas, doncella?

¿Has rasgado tus mejillas rojas cual manzanas de otoño, doncella?

Tú tomas a otro marido, ¿dame pues mi anillo dorado, doncella!

Dijo Chichék:

Desde que Beyrek se fue, he subido a la cima de la montaña tantas veces,

he arrancado mis negros cabellos como espigas tantas veces,

he rasgado mis mejillas rojas como manzanas de otoño tantas veces;

por mi gallardo señor, mi valiente Khan Beyrek,

que estuvo aquí y no ha vuelto, he llorado tantas veces.

Tú no eres mi amado Bamsi Beyrek:

el anillo dorado no me reclames,

el anillo dorado tiene muchas señales;

el anillo dorado será tuyo si las nombras.

Y dijo Bamsi Beyrek:

Hija de reyes, ¿no me levanté al amanecer  
para montar mi caballo gris  
y frente a tu tienda flechar un ciervo salvaje?  
¿No me llamaste, no estuve a tu lado?  
¿No montamos en la planicie nuestros caballos?  
¿No adelantó mi caballo al tuyo?  
¿No venció mi arco al tuyo?  
¿No te derroté cuando luchamos?  
Con tres besos y una mordida  
¿no puse el anillo dorado en tu dedo?  
¿No soy Bamsi Beyrek, tu bienamado?

Al oír estas palabras, la doncella supo que era Beyrek y se arrojó con túnica y velo a los pies de su amado. Las criadas lo vistieron con su caftán y Chichék montó presta su caballo y se fue a galope a dar la buena nueva a los padres de Beyrek.

Este fragmento, que combina poesía y prosa, es parte del relato épico de la vida de Bamsi Beyrek, una leyenda del pueblo túrquico descendiente de la rama Oğuz que adoptó el Islam y, entre los siglos XI y XV, habitó la región entre el mar Caspio y el centro de Anatolia (lo que hoy en día forma parte de Azerbaiyán, Georgia, el Daguestán de Rusia, Armenia, Irán, Turquía y parte del norte de Iraq y Siria). En la época moderna, los descendientes de este grupo étnico son los llamados turcomanos. Los manuscritos más antiguos de *El libro de Dede Korkut* datan del siglo XVI, pero las alusiones a lugares y sucesos históricos han permitido a los expertos deducir que su origen es más antiguo (posiblemente hasta seis siglos antes de los registros escritos). Las narraciones de este libro mezclan referencias de periodos históricos diferentes, una característica común a las leyendas preservadas en la tradición oral. El mismo Dede Korkut es un personaje legendario, un bardo al que se le atribuye una vida exageradamente larga (de hasta 300 años) y que sigue siendo un referente común de la cultura popular de los pueblos túrquicos de Asia Central.

El fragmento traducido aquí relata el reencuentro de Bamsi Beyrek, hijo del príncipe (*Bay*) Büre, con su prometida Chichék, hija del Bay Bijan, después de dieciséis años de secuestro a manos de los “infeles” (cristianos bizantinos) del castillo Bayburt. En la primera estrofa, Bamsi Beyrek pone a prueba la fidelidad de su amada, que está a punto de casarse con Yartajuk, hijo de Yalanji, quien había falsificado pruebas de la muerte de Bamsi Beyrek para pedir la mano de Chichék. En la segunda estrofa, Chichék hace eco de las preguntas de Bamsi Beyrek; ratifica su fidelidad y desafía a su amado a demostrar su identidad mediante la revelación de las “señales” ocultas en su anillo de compromiso, que son los detalles de la historia de su primer encuentro. Finalmente, la última estrofa resume la historia, que había sido detallada en prosa en la primera parte del relato, de cómo Chichék puso a prueba a Bamsi Beyrek antes de aceptar el compromiso de matrimonio.

La última estrofa revela las particularidades culturales de los pueblos túrquicos seminómadas que migraron de Asia central al Cáucaso y Anatolia, así como la influencia de los pueblos nativos de esa región, en este caso los griegos bizantinos. Son evidentes las similitudes entre este fragmento de la historia de Bamsi Beyrek y el relato épico persa *Shahname*, pero en este pasaje en particular es más evidente la influencia de la *Odisea* de Homero, sobre todo palpable en el reencuentro entre Penélope y Odiseo: como ella, Chichék ha esperado fielmente durante años el regreso de su amado, pero está a punto de casarse con alguien más; al igual que él, Bamsi Beyrek regresa disfrazado y revela su identidad sólo después de superar la prueba de Chichék. El pasaje también muestra a Chichék muy lejos de ser un personaje arquetípico de la fragilidad física femenina; por lo contrario, es una guerrera capaz de desafiar a Bamsi Beyrek en las habilidades más valoradas de los pueblos túrquicos: montar a caballo, tirar con arco y luchar cuerpo a cuerpo. Por lo tanto, la “prueba” original a la que se sometió Bamsi Beyrek no es, como en el caso de Odiseo, una competencia con otros hombres sino con la misma Chichék, y es una lucha tan bélica como erótica.

Los relatos de *El libro de Dede Korkut* suelen combinar la prosa para la narración de los acontecimientos y el verso para los monólogos de los per-

sonajes. Esta traducción al español ha intentado reproducir algunos de los recursos poéticos del turco, como la rima sencilla basada en la epífora, es decir, en la repetición de la misma palabra al final de cada verso, o la anáfora en versos que tratan el mismo tema, aunque no abarquen una estrofa completa. Más que un efecto sonoro, estos recursos buscan concentrar la atención del escucha en los estribillos y facilitan la memorización de las estrofas. Las referencias (en otros pasajes de la historia de Bamsi Beyrek, así como en otras leyendas del libro) al instrumento de cuerdas (*kopuz*) del bardo Dede Korkut sugieren que los pasajes en verso solían estar musicalizados.

La lengua de los manuscritos que han llegado a nuestra época, en alfabeto árabe, es una rama del turco oğuz que antecedió al turco otomano en la región de Anatolia. Mi versión está basada en la traducción al turco moderno de Muharrem Ergin (1969) y confrontada con la traducción al inglés de Geoffrey Lewis (1974). He transliterado los nombres propios para su correcta pronunciación en español, excepto en el caso de la “j”, que debe leerse como en el nombre “Jane” en inglés. Una observación tangencial sobre los nombres propios de los personajes es que el nombre de la heroína (Chichék) significa “flor” en clara alusión a su belleza, y que el del personaje llamado “Yalanji” (que en turco moderno se escribe “yalanci”) significa “mentiroso”, lo que revela el uso de alegorías que resulta difícil mantener en la traducción, pero que para los escuchas nativos son pistas importantes sobre el carácter moral de los personajes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bouma, Amieke. “Turkmenistan: Epics in Place of Historiography”. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 59, núm. 4. Franz Steiner Verlag, 2011, pp. 559-585.
- Bryer, Anthony. “Greeks and Türkmén: The Pontic Exception”. *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 29, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1975, pp. 113-148.
- “Cultura épica, leyendas y músicas tradicionales vinculadas a la epopeya de Dede Qorqud / Korkyt Ata / Dede Korkut”. *Patrimonio Cultural Inmaterial*, Unesco, 2018. <[ich.unesco.org/es/RL/cultura-epica-leyendas-y-musicas-tradicionales-vinculadas-a-la-epopeya-de-dede-qorqud-korkyt-ata-dede-korkut-01399](http://ich.unesco.org/es/RL/cultura-epica-leyendas-y-musicas-tradicionales-vinculadas-a-la-epopeya-de-dede-qorqud-korkyt-ata-dede-korkut-01399)>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.

- Dede Korkut Kitabı*. Introducción y traducción de Muharrem Ergin. Devlet Kitapları, 1969.
- Rossi, Ettore. "Un nuovo manoscritto del 'Kitâb-i Dede Qorqut'". *Rivista degli Studi orientali*, vol. 25, núm. 1-4, junio de 1950, pp. 34-43.
- Tabrizi, Roggayye Neisari. "Common Epic and Lyric Motifs in *Dede Korkut*, the *Iliad* and *Odyssey*, and *Shahname*". *Journal of Applied Science and Agriculture*, vol. 8, núm. 7, diciembre de 2013, pp. 1236-1240.
- The Book of Dede Korkut*. Introducción, traducción y notas de Geoffrey Lewis. Penguin Books. 1974.



## 42. Alemán renacentista

~ Sibylla Schwarz: Si amor es fuego ~  
(Greifswald, Alemania, 1621 – 1638)

Traducción y nota de  
Johanna Malcher

### SI AMOR ES FUEGO

Si amor es fuego y puede los metales fundir,  
si yo reboso fuego y penurias de amor,  
¿de qué está hecho entonces su duro corazón?  
Si de hierro, ante mí se debería rendir.

Y si es que de oro fuera, yo lo podría bruñir  
con mi fulgor. Mas no: de carne se formó.  
Carne de piedra, entonces, según razono yo.  
Pero una piedra ¿cómo puede engañarme así?

Y si fuera de escarcha, de nieve o frío hielo,  
¿por qué cuando me mira me hace sudar de anhelo?  
Es de hojas de laurel su corazón, barrunto,

pues a ellas no las hieren ni rayos ni tormentas.  
Se burla ella de ti, Cupido, y de tus flechas,  
y sale siempre ilesa de todos tus diluvios.

A principios del siglo XVII, la idea de una Alemania unida bajo un solo sistema político no era más que una fantasía del emperador en turno. El Sacro Imperio Romano Germánico estaba compuesto por cientos de Estados:

obispados, ducados y principados casi independientes y muy diferentes entre sí. La Reforma protestante y la Contrarreforma católica habían hecho lo suyo para poner en marcha una mayor fragmentación del territorio, así como importantes cambios demográficos, políticos y, por supuesto, religiosos.

Durante muchos siglos, la situación de la lengua alemana era muy parecida a la de sus territorios. En cada región se hablaba una variante y los dialectos eran tan distintos entre sí que un habitante del ducado de Baviera difícilmente se podía comunicar con alguien que radicara en el principado episcopal de Osnabrück. La invención de la imprenta de tipo móvil, por Johannes Gutenberg, y la distribución de tirajes cada vez más grandes de libros escritos no sólo en latín, sino también en dialectos alemanes, finalmente exigía el desarrollo de una variante común y una estandarización de la lengua.

Aunque la Biblia de Lutero —con casi cien mil ejemplares impresos entre 1534 y 1584— desempeñó un papel importante en el establecimiento de ciertos criterios lingüísticos, hasta bien entrado el siglo XVII existían aún dos variantes estándar de la lengua alemana; a saber, el alemán centroriental, que se hablaba en el territorio gobernado por la Casa de Wettin, y el idioma que dominaba en el imperio de los Habsburgo, en el sureste.

Tomando como modelo las recién surgidas academias en otros países, como la Accademia della Crusca en Italia, en 1617 se fundó la Sociedad Fructífera (*Fruchtbringende Gesellschaft*), la primera academia de la lengua alemana, cuyo objetivo fue la estandarización del idioma y la promoción de su uso como lengua culta y literaria. Uno de sus miembros más destacados fue el llamado “padre de la poesía barroca alemana”, Martin Opitz (1597-1639). En su *Buch von der Deutschen Poeterey*, de 1624, Opitz estableció lineamientos para “la pureza del idioma, estilo, verso y ritmo”, es decir, para la creación lírica en lengua alemana, y propuso una reforma a la métrica empleada hasta ese momento. La estructura clásica de los sonetos, que recién se abrían camino en las regiones germanoparlantes, no se modificaba: catorce versos, distribuidos en dos cuartetos de rimas abrazadas y dos tercetos con un esquema de rimas variable. Sin embargo, las particularidades del alemán hicieron que Opitz prefiriera, en lugar de los endecasílabos tradicionales italianos, los *vers communs* empleados por los poetas franceses. Sus odas, sus poemas didácticos, sus sonetos, sus traducciones y su poesía pasto-

ril, en consecuencia, inauguraron una nueva época para la lírica alemana y los ritmos de pies yámbicos y trocaicos se volvieron los más frecuentes.

Pero apenas un año después de la fundación de la Sociedad Fructífera estalló la guerra de los Treinta Años (1618-1648), que devastó regiones enteras de Europa. Mientras la Casa de los Habsburgo luchaba contra la nobleza francesa, la Liga Católica Alemana se oponía a la Unión Evangélica, y tanto españoles y neerlandeses como daneses y suecos reclamaban su hegemonía sobre ciertos territorios del Sacro Imperio, lo que finalmente redujo en casi un tercio su población.

Hace ya cuatrocientos años que, en medio de este mundo caótico, marcado por la fragmentación y la violencia, nació una niña que, pese a su temprana muerte a la edad de diecisiete años, se convertiría en una de las poetisas más importantes del periodo barroco. La poesía de Sibylla Schwarz se inscribe en la escuela de Martin Opitz, a quien admira y cuyo nombre menciona en algunos de sus poemas. A pesar de los tiempos revueltos, el tratado de Opitz sobre la lírica alemana llega a manos de Sibylla y ella lo estudia a muy tierna edad, pues a los trece años ya escribe versos que, según el estudioso Daniel Georg Morhof (1639-1691), “humillan” a muchos hombres poetas que, “aunque ya hayan alcanzado la madurez, están lejos de poder competir con ella”.

Si bien se estima que el llamado Nuevo alto alemán no comienza a consolidarse sino hasta mediados del siglo XVII, Sibylla puede considerarse pionera en él y, sin duda, una de las primeras escritoras en esta lengua. Como mujer, sin embargo, no tenía acceso al paisaje literario de su época. La figura de la mujer con dotes artísticas en esos tiempos se limitaba al ámbito del hogar o de la corte, y la presencia y compañía femenina se consideraba apenas una inspiración para el arte masculino. Por esta razón parece aún más notable que Sibylla se haya ganado el respeto de sus contemporáneos, e incluso el del mismo Opitz.

Esto sucedió gracias a su maestro, Samuel Gerlach, quien se encargó de dar a conocer algunos poemas de la niña prodigio en los círculos intelectuales a los que pertenecía y, en 1650, doce años después de la muerte de Sybilla, publicó alrededor de 250 trabajos literarios suyos en dos volúmenes que no se reimprimieron sino hasta 1980. Por tanto, no es de sorprender que la autora, celebrada entonces como “la Safo de Pomerania” y “la décima musa”,

haya caído en el olvido durante el siglo XVIII, hasta ser redescubierta por la academia en el XIX. Tuvieron que pasar otros cien años para que algunos de sus sonetos se incluyeran en el canon literario alemán. Apenas en marzo de 2021 se publicó una nueva edición de sus *Deutsche poetische Gedichte*.

La investigadora Erika Greber insiste en que Sibylla Schwarz, a pesar de respetar siempre las convenciones literarias, logró desafiar las tradiciones al exigir un lugar más céntrico como mujer en una sociedad dominada por hombres. Según Greber, el texto titulado “Ein Gesang wider den Neid” (“Canción contra la envidia”) “puede considerarse el primer texto rigurosamente feminista en la literatura mundial”, pues en este poema Sibylla —más de medio siglo antes de que sor Juana Inés de la Cruz reclamara a los “Hombres necios”— se autodenomina poetisa y exige ser respetada como escritora: una postura muy atrevida para su época, que iba en contra de los convencionalismos sociales y culturales y los roles de género establecidos.

Si bien es cierto que, al momento de redactar sus sonetos de amor, Sibylla sigue la tradición fundada por Dante y Petrarca y las reglas propuestas por Opitz —como se ve en nuestro poema, donde recoge de las “petrosas” de Dante el tema de la dama invulnerable al amor [véase “Italiano”]—, y que ello la obliga a asumir el rol del “yo” masculino, hay que señalar que Sibylla no marca el género de la voz que habla en sus poemas. Sus contemporáneos (y, desafortunadamente, también sus lectores actuales) simplemente asumían que en sus poemas hablaba un hombre que sufría por un amor no correspondido.

De hecho, resulta que una gran cantidad de textos que Sibylla escribió entre los trece y los diecisiete años se dirigían a mujeres. Los escritos que dedica a sus amigas se leen como cartas de amor sumamente íntimas, llenas de un cariño profundo y fascinación por la otra persona o impregnadas de la tristeza causada por su partida repentina o por una muestra de desinterés. Son historias de amor y desamor, contadas en todas sus facetas y tonos intermedios por una escritora extremadamente joven que, según Greber, “asume una vacante en el sistema en el que hasta ese momento únicamente habían existido los patrones heterosexuales, con la variante del amor masculino-homeroótico”.

Para conmemorar los cuatrocientos años de su natalicio, aquí se presenta un soneto de la injustamente olvidada Sibylla Schwarz, cuyo trabajo

apenas se comienza a reconocer nuevamente en Alemania, y que en este volumen puede leerse por primera vez en lengua española. Hay mil maneras de traducir un poema y jamás tendremos una transposición palabra por palabra. Lo que me resultó importante mantener es el tono fluido y casi casual, así como el carácter algo pícaro de sus preguntas y comparaciones. Aunque el soneto original está escrito en pentámetros yámbicos (equivalentes al endecasílabo italiano o español), opté por emplear alejandrinos, la única otra forma aceptada y recomendada por Opitz para escribir sonetos en alemán. Esperemos que sigan muchas lecturas y homenajes más, para así asegurarle a Sibylla su lugar en el canon literario, que en su mayor parte sigue siendo masculino. No cabe duda de que para ella no habría mejor regalo de cumpleaños.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Greber, Erika. "Text und Paratext als Paartext. Sibylle Schwarz und ihr Herausgeber". *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*. Frieder von Ammon y Herfried Vögel, eds. Lit, 2008.
- Opitz, Martin. *Buch von der Deutschen Poeterey*. Breslavia, 1624. <[www.deutsches-textarchiv.de/book/show/opitz\\_buch\\_1624](http://www.deutsches-textarchiv.de/book/show/opitz_buch_1624)>. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2021.
- Schwarz, Sibylla. *Deutsche Poëtische Gedichte, Nuhn Zum ersten mahl auß ihren eignen Handschriften heraus gegeben und verleget*. Danzig, 1650. <[diglib.hab.de/drucke/229-2-quod-5a/start.htm](http://diglib.hab.de/drucke/229-2-quod-5a/start.htm)>. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2021.



### 43. Ruso

~ Vasili Kirillovich Trediakovski: Llanto de un amante... ~  
(Astrakán, Rusia, 1703 – San Petersburgo, Rusia, 1769)

Versión y nota de  
Jorge Bustamante García

LLANTO DE UN AMANTE QUE SE SEPARÓ DE SU AMADA,  
A QUIEN VIO EN SUEÑOS

¡Ah! Al corazón le es imposible pasar sin tristeza.  
Aunque ya mis ojos de llorar hayan dejado  
Porque a la amiga del alma no la puedo olvidar,  
Siempre estaré obligado a vivir sin ella.

Pero, forzado por lo inevitable o el destino,  
Y de toda la eternidad así dispuesto,  
O a fuerza de voluntad por completo irreflexiva,  
En el arrebato inclinarse a lo difícil.

¡Y bien! ¿Qué voy a hacer ahora? ¿Cuándo ocurrió?  
Me separé de la amiga del alma tal vez para siempre.  
¡Ay! nos distanciaron países lejanos,  
Mares, bosques frondosos, montañas, ríos veloces.

Ah, cada cosa me arrebató de los ojos su presencia,  
Y pareciera como si por ella cada cosa me ofendiera.  
La separación me causa una terrible culpa,  
Y la esperanza dulce de verla se aparta.

Sin embargo, veo que un sueño profundo  
 No se resigna a ello; si creer que algo en su fatalidad  
 Representa a la amiga querida ante los ojos,  
 ¡Y eso en la oscuridad misma de la medianoche!

¡La luz es el rostro amado! ¡De él surge la sombra afectuosa!  
 ¡Y el lenguaje, aunque imaginario, es claro en el sueño!  
 Ahora ya se me aparece cada vez más en las noches.  
 Y no le avergüenza llegarse sin pesar hasta el que duerme.

La literatura de la antigua Rus, a diferencia de la de Europa de los siglos x a xvii, nunca cantó las alegrías del amor, ni sus deleites; no hubo en ella ni Cavalcantis ni Petrarcas ni Chartiers ni cantores parecidos. Por supuesto que en su folclor hubo canciones de amor, pero no de las que tratan del amor mundano y sensual. Entre los siglos x y xvii no existió en las antiguas literaturas de raíz eslava nada parecido a una Safo o un Catulo.

La cultura escrita rusa, eslava y ortodoxa, se inicia con la traducción de la Biblia, que fue escrita en el alfabeto cirílico que inventaron los monjes búlgaros Cirilo y Metodio en el siglo ix. Pero habrían de pasar tres siglos antes de que la literatura rusa produjera una obra de importancia: *El cantar de las huestes de Ígor*, obra anónima escrita hacia el 1187, escrita en paleoeslavo, o ruso eclesiástico. Este poema épico, probablemente la obra cumbre del medioevo ruso, resultaría ilegible para el lector actual si no fuese por las numerosas traducciones que se han hecho de él al ruso moderno. Su tema son las incursiones fallidas que el príncipe de la Rus de Kiev, Ígor, realizó en 1185 contra los polovtsianos de la región del Bajo Don, pero hay en él un breve momento de lírica amorosa conyugal, expresada a través del llanto de Yaroslavna, esposa del príncipe, cuando ruega a Dios que se lo regrese con bien: “Mece, Señor, a mi amado, y vuelve a traérmelo, para que al alba no tenga que enviar tras él mis lágrimas al mar”.

Después de este poema, y hasta el siglo xvii, predominaron en la Rus las canciones épicas anónimas, o *bilinas*, relatos con elementos mitológicos, en su mayoría orales. Sobresalen dos documentos que abordan el amor y la lealtad conyugales, así como las enseñanzas de la vida en familia: el “Relato

de Pedro y Fevronia”, de Hermolaus-Erasmus, y el “Domostrói”, de autor desconocido, ambos del siglo xvi. Pero este último expresa, más bien, el conjunto de reglas religiosas y sociales que regían los asuntos familiares de la sociedad rusa.

Esta pobre tradición literaria condujo a que la poesía amorosa sólo apareciera en Rusia, como una variedad de la literatura epistolar, ya bien entrado el siglo xviii. Son de entonces los primeros poetas que realizan una obra personal, como Vasili Trediakovski, Alexandr Sumarókov, Alexéi Rzhevski, Denis Fonvizin, Mijaíl Lomonósov y Gavrila Derzhavin. Según Orlando Figes —especialista británico en la historia de la cultura rusa—, el mayor impedimento para el establecimiento de una literatura nacional rusa fue el estado de subdesarrollo de su lengua literaria. En Francia o Inglaterra, Italia o España, hacía ya siglos que los escritores escribían en la lengua que hablaba la gente. En Rusia, en cambio, existía una división tajante entre la lengua escrita y la hablada. El lenguaje escrito del siglo xviii era una torpe combinación de un arcaico eslavo eclesiástico, una jerga burocrática conocida como *cancillería* y numerosos latinismos importados por los polacos. No había ni una gramática ni una ortografía establecidas, y muchas palabras abstractas carecían de una definición precisa. Era un lenguaje pedante y oscuro, muy alejado del habla simple del campesinado ruso. Ése era el desafío al que se enfrentaron los poetas de Rusia hacia mediados del siglo xviii, cuando se abrió el camino a la lírica amorosa. A ello contribuyeron, sin duda, las reformas de Pedro el Grande, que acercaron la cultura de Occidente a Rusia y condujeron a la renuncia gradual de las tradiciones del Domostrói. Otro factor importante en la penetración cultural europea fue que la alta sociedad rusa adoptó algunas lenguas extranjeras, como el francés, para comunicarse entre sí.

En esa época empezaron a aparecer traducciones que influyeron decisivamente en el desarrollo de la literatura rusa. Una de éstas fue la novela del francés Paul Tallemant titulada *Viaje a la isla del Amor* (1663), traducida en 1730 por el poeta Vasili Trediakovski. Las inserciones en verso de esta novela son, probablemente, las primeras composiciones de amor publicadas en suelo ruso. Sirvieron de arranque a la lírica amorosa rusa, desarrollada luego por autores como Sumarókov, Bzhevski, Fonvinzin y otros representantes del clasicismo, que podrían ser los padres de Konstantín Batiushkov y Anna Bunina

(en un poema, Batiushkov llamó “Safo” a Bunina), o los abuelos de Pushkin y Gógol, o los bisabuelos de Tolstói, Dostoievski y Chéjov, o los tatarabuelos de Maiakovski, Ajmátova, Blok, Tsvietáieva, Pasternak y Esenin.

La literatura rusa del XVIII no sólo se apropió de las obras clasicistas que traducía, sino que adoptó sus métodos creativos y asimiló sus formas (odas, elegías, églogas, pastorales), que se distinguían claramente en géneros “alto” y “bajo”. Comenzó, además, a usar motivos mitológicos y comparaciones alegóricas. Todas estas prácticas permitieron al clasicismo afianzarse en tierra rusa, con todos sus ideales morales elevados y la organización lógica, clara y armoniosa de sus imágenes.

En 1730 aparecen las canciones y poemas de Vasili Trediakovski, como anexo a su traducción del *Viaje a la isla del Amor*. Son éstos los primeros poemas de amor impresos en Rusia y los primeros que concedieron legitimidad al tema, lo que no dejó de indignar a los seguidores de lo viejo. Tamara Livanova se refiere así al aspecto cancioneril de la obra de Trediakovski:

En 1725 compuso la canción “La primavera rueda, abate el invierno”, que de inmediato se hizo muy popular y que durante mucho tiempo se incluyó en las colecciones de cantos con música sencilla de carácter dancístico. De esta ingenua cancioncilla hicieron escarnio después algunos lectores, empezando por Lomonósov. Sin embargo, si la comparamos, no tanto con el brillante auge de la poesía lírica rusa posterior, como con la lírica silábica anterior (siglo XVII), la cancioncilla de Trediakovski parece ser un modelo elegante y fácil de la nueva poesía.

Refiriéndose a los poemas que Trediakovski anexó a *Viaje a la isla del Amor*, la misma investigadora añade que “casi todos se convirtieron en cantos rusos que entraron en colecciones manuscritas, a los que se les compuso música”. De lo anterior se puede concluir que la canción literaria rusa, la canción de amor, fue creada por Trediakovski.

La novela de Paul Tallemant traducida por Trediakovski contenía un centenar de textos en prosa intercalados con textos en verso. Por consejo de sus amigos, el traductor añadió sus propios poemas en un anexo que tituló “Poemas para diferentes ocasiones”. Entre ellos destaca el que ofrezco aquí,

“Llanto de un amante que se separó de su amada, a quien vio en sueños”. Creo que mi versión de este poema es la primera traducción al español de una obra de Trediakovski, un poeta que dio un giro excepcional al espíritu de la poesía amorosa rusa.

La traducción que aquí propongo tomó como base la adaptación al ruso moderno realizada por M. Kuzmín que aparece en las *Obras escogidas de Vasili Trediakovski*, Editorial “Sovietski pisatel”, Moscú-Leningrado, 1963 (en ruso). Hay versión digital en: <<https://rvb.ru/18vek/trediakovsky/toc.htm#varia>>.

#### BIBLIOGRAFÍA RELACIONADA

- Anónimo. *El cantar de la hueste de Ígor*. Traducción, prólogo y notas de Jacov Malkiel y María Rosa Lida de Malkiel. Arca/Galerna, 1967. <[bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2886/Poesia\\_17\\_1994\\_pag\\_37\\_64.pdf?sequence=2&isAllowed=y](http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2886/Poesia_17_1994_pag_37_64.pdf?sequence=2&isAllowed=y)>. Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2020.
- Figes, Orlando. *El baile de Natasha. Una historia cultural rusa*. Traducción de Eduardo Hojman. Edhasa, 2006.
- Kropotkin, Piotr. *La literatura rusa. Los ideales y la realidad*. Traducción de Salomón Resnick. Claridad, 1943.
- Livanova, Tamara. *Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом*. Государственное музыкальное издательство, 1953.
- Orzeszek, Agata. “Literatura y traducción. El caso de Rusia”. *Revista de Historia de la Traducción*, núm. 2, 2009.
- Tallemant, Paul. *Viaje a la isla del Amor*. Traducción del francés al ruso, de Vasili Trediakovski, impresa en 1730 (en ruso). <[testlib.meta.ua/book/313807/read/](http://testlib.meta.ua/book/313807/read/)>. Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2020. Третьяковский, В. К. Избранные произведения. Москва, 1963. <[rvb.ru/18vek/trediakovsky/toc.htm](https://rvb.ru/18vek/trediakovsky/toc.htm)>. Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2020.



#### 44. Rumano

~ Alecu Văcărescu: En la llama que me quema ~

(Rumania, 1769 – 1798)

Traducción y nota de

Ioana Cornea

EN LA LLAMA QUE ME QUEMA

En la llama que me quema,  
lugar de dolor y pena,  
siempre encuentro consuelo,  
dulzura y deseo.

En polilla me convierto,  
aquí no hay ningún secreto,  
y sólo quiero volar,  
sin cuidado, sin lugar.

Cuando de ti tengo frío,  
¡deseo verte y arder!  
Con la luz de tus pupilas,  
se abrasa todo mi ser.

Cuando tu fuego me chamusca  
me siento más vivo que nunca.  
Mi vida prende más sentido,  
si no me quedo aterido.

Ésta es mi decisión;  
tu ardor, mi pasión.

No anhelo evadir  
en tu edén candente latir.

Arder viviendo, morir ardiendo,  
sólo tu mejilla viendo,  
que me sea el fuego vida  
y la muerte una alegría.

Así decidí yo ser;  
mientras, viviendo seguiré,  
mi pecho de amor ardiente  
de complacer mi suerte.

Cuando yo ya me muera,  
ni a los muertos dejaré  
de decir, a cualquiera  
tu amor pregonaré.

Fuego, ardor, amor, pasión, son los sentimientos dibujados en este poema, que incendia, que abrasa, que quema, como declara su título, “În flacăra care mă arz” (“En la llama que me quema”). Su autor, Alecu Văcărescu, es el poeta del candor y la sinceridad que declara su amor en sus diferentes hipóstasis: del amor galante al estremecimiento del amor no compartido. Encuentra su inspiración en el pensamiento caballeresco, que considera a la mujer como un castillo que debe ser rodeado, asediado y conquistado en una acción melodramática que implica, a veces, muchos intentos y sufrimientos por parte del caballero. La actividad poética de este Văcărescu se suma a la del legado que dejaron los poetas de su familia en la literatura rumana, cuya actividad se extiende desde 1780 hasta 1840 (intervalo conocido como “periodo premoderno”, en el cual aparecen las primeras publicaciones laicas en rumano) y aún más allá.

El poeta del fuego crece en una familia erudita; su padre, Ienăchită Văcărescu, fue autor de una de las primeras gramáticas de la lengua rumana, promovió las publicaciones en esa lengua y se destacó por ser un poeta no conformista. En este contexto, Alecu recibió una educación propia de los nobles;

aprendió griego, francés y turco, lo que le permitió escribir versos en todas estas lenguas, además de traducir de ellas al rumano. Se le atribuye la traducción del *Erotócrito* de Cornaro, por las semejanzas que existen entre sus versos y la versión rumana del poema griego [véase “Griego renacentista”].

La vida de Alecu fue tan corta e intensa como sus versos, que gritan un dolor placentero y una felicidad ardiente. Acompañó a su padre en el exilio en Nicópolis y Rodas, y en 1791, a los 22 años, se casó con Elena Dudescu, con quien tuvo un hijo, Iancu Văcărescu, futuro poeta sobre quien el crítico Eugen Simion (1980) escribe: “Iancu Văcărescu tiene el privilegio de ser un poeta profesional. Es irónico y muestra seguridad en lo que escribe, atacando todas las formas líricas”.

En su “Istoria critică a literaturii române”, Nicolae Manolescu considera a los poetas Văcărescu como neotrovadores y troveros con costumbres fanariotas. Éstos, los fanariotas, eran griegos de familias ilustradas que al principio sirvieron como meros trujamanes (traductores y diplomáticos al servicio del imperio otomano), pero que, al paso de los años, llegarían a gobernar Moldavia y Valaquia, dos principados sometidos a vasallaje por los turcos. Más tarde, unidos e independientes, estos principados formarían la base de la actual Rumania. Así, al decir que los Văcărescu tenían costumbres fanariotas, Manolescu alude a la clase de educación que recibía la familia y al ambiente cultural en que vivía, dominado por turcos y griegos. Sin embargo, las fuentes de inspiración de la familia de poetas se encuentran principalmente en el folclor rumano, que expresa de forma sencilla, sincera y directa las emociones del ser humano. Tres influencias son importantes: la fanariota y oriental, de donde toman los motivos de fidelidad y la venganza por amor, además de la idea de la metamorfosis del amor; la de Occidente, que se teje con las agujas de *la petite poésie française*, que propone la exaltación de los placeres de la vida y de la gracia femenina; y, por último, un neoclasicismo griego que hallaba su inspiración en Anacreonte, por lo que se dice que los poetas Văcărescu son “neoanacreónticos”.

En sus versos, Alecu Văcărescu pareciera prever los sucesos de su vida. Inculgado injustamente por el asesinato de su tía —que se opuso tajantemente a una supuesta relación de amor entre él y su prima—, fue encarcelado al este de la actual Rumania. Sus gritos de desesperación, bajo una amenaza mortal, no traspasaron los muros de su celda y su muerte quedó envuelta en el

misterio, pues su cuerpo nunca fue encontrado. Su final fue, pues, como el de una mariposa nocturna (una *pervaneoașă*, como dice él mismo, tomando prestada una palabra turca), que, al ser atraída por la luz, se quema. Es lo que dice nuestro poema, donde el autor muestra su amor incondicional y desinteresado, capaz de sacrificarse por el ser amado: *Voi să te văz și să mă frig!* (¡Deseo verte y arder!) o *Nu voi să am scăpare / D-un foc ce rai îmi pare!* (No anhelo evadir / en tu edén candente latir).

La lírica de Alecu Văcărescu usa como fundamento la unión de contrastes (el oxímoron), que expresa ambigüedad, complejidad, y le permite declarar sus emociones y los múltiples matices del sentimiento erótico: “sufrimientos placenteros”, “quemaduras extasiadas”, “fiesta con pesares”... Para Alecu, “el amor es un recinto que tiene como vestíbulo el dolor”, como decía Simion. No es posible gozar del amor sin pasar por las llamas del infierno. Nuestro poeta parece disfrutar de este limbo, de ese fuego que da vida y con su ardor crea una sensación de vitalidad: “Cuando tu fuego me chamusca / me siento más vivo que nunca”.

En este poema el enamorado sólo siente caricias, delicias y placer; los sufrimientos causados por el fuego y el amor no correspondido se desvanecen. Aún más, vuela hacia el fuego porque es en él donde recibe algún consuelo y se siente más vivo que nunca, pues la ausencia de la amada le provoca frío. Todas estas figuras muestran el deseo de sacrificio: “arder viviendo, morir ardiendo”. Pero el amor continúa más allá de la muerte; el fuego sigue calentando el alma del poeta, que declara su amor incluso entre los muertos y le ofrece a su amada un lugar de honor y privilegio que nada ni nadie cambiará:

Cuando yo ya me muera,  
ni a los muertos dejaré  
de decir, a cualquiera  
tu amor pregonaré.

Decidí traducir este poema porque describe la vida de Alecu Văcărescu. La imagen del poeta encarcelado en el fuego interno se ve reflejada en la imagen de la celda. El amor que lo llevó al encarcelamiento lo llevó también al fuego, donde el poeta encuentra su fin, pero con la promesa de que seguirá amando en la eternidad.

El poema presenta una estructura de cuatro versos por estrofa, con ritmo simple, de 7-8 sílabas, muy común en el folclor rumano. En la traducción intenté mantener este metro y reproducir las sensaciones de ardor y pasión. El primer verso de la segunda estrofa, *Ca pervaneoașă am ajuns* (“En polilla me convierto”) revela la influencia del turco en la lengua rumana, pues *pervaneoașă* es una palabra de origen turco que remite a una especie de mariposa nocturna que vuela alrededor de una fuente de luz y muchas veces se quema. Para guardar la métrica de octosílabos, opté por la palabra *polilla*, que es un insecto de hábitos nocturnos que pertenece también al grupo taxonómico de los lepidópteros.

En otros versos preferí resaltar las figuras literarias del original, aunque con el riesgo de perder la métrica octosílaba, como en el caso de “¡Arder viviendo, morir ardiendo!”, que fortalece la esencia del poema, basado en los contrastes, en asociaciones que solamente los enamorados pueden comprender en su totalidad. En los dos primeros versos de la tercera estrofa hay un juego de palabras; en rumano dicen: *Cînd nu te vîz, înger de frig. / Voi să te vîz și să mă frig* (Cuando de ti tengo frío / ¡deseo verte y arder!) pero la palabra de la rima, *frig*, es distinta en cada verso: en el primero es un sustantivo que significa ‘frío’, pero en el segundo es la primera persona del verbo *quemarse*, ‘me quemó’.

Sin poder echar mano de ninguna tradición poética laica, Alecu, como su padre, se muestra como un profesional de la escritura: traduce, imita y deja ver su predilección por la poesía amorosa. Aunque aparenta ser una creación folclórica, “En la llama que me quema” es un poema que manifiesta la transición de la poesía hacia el lirismo y la expresividad, pues en su centro las emociones y sensaciones del amor palpitan con sinceridad. El amor, *iubirea*, es fuego, el fuego es vida, la vida es arder, arder es morir, la muerte es placer.

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Dima, Eugenia. *Alecu Văcărescu, traducător al “Erotocritului”*. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1984.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*, vol. 1. Editura Fundației Culturale Române, 1990.
- Simion, Eugen. *Dimineața poezilor*. Editura Cartea Românească, 1980.



45. Griego moderno  
~ Dionisios Solomós: El sueño ~  
(Zante, Grecia, 1798 – Corfú, Grecia, 1857)  
Traducción de  
Selma Ancira y Kleri Skandami  
Comentario de  
Kleri Skandami

EL SUEÑO

Escucha un sueño, alma mía  
y diosa de la hermosura;  
dentro de él me parecía  
que una noche, en la espesura  
de una linda huertecita,  
juntos los dos nos paseábamos.  
Los astros todos brillaban  
mientras tú estabas mirándolos.  
Yo les preguntaba:  
¿acaso entre las estrellas  
hay una que brille más  
que los ojos de mi dama?  
¿Habéis mirado jamás  
cabellera más lozana,  
brazos y piernas como éstos,  
este aspecto angelical,  
y un cuerpo así, tan esbelto,  
que quien lo ve se pregunta:  
Si un ángel tengo delante

por qué le faltan las alas?  
 Con cada beso, alma mía,  
 que dulcemente me dabas,  
 a las ramas del rosal  
 una rosa les salía.  
 Toda la noche brotaron,  
 hasta el anuncio del día,  
 que al cabo nos fue a encontrar  
 con cara pálida y fría.  
 Este es el sueño, alma mía.  
 Pero ahora queda en ti  
 que lo vuelvas realidad  
 y lo recuerdes por mí.

Dionisos Solomós no es conocido como poeta de poesía amorosa; más bien todo lo contrario: es el poeta por excelencia de la libertad, el que cantó las hazañas de sus contemporáneos mientras luchaban contra los turcos en la Guerra de Independencia de Grecia. De hecho, las dos primeras estrofas de su extenso “Himno a la libertad” fueron musicalizadas por su amigo de Corfú, Nikólaos Mantzaros, y en 1865 se convirtieron en el himno nacional griego. No es, pues, un poeta de grandes poemas de amor, aunque, dispersos en su obra, podemos encontrar versos de amor implícito:

no se oye ni un sonido  
 en la playa desierta,  
 como si el mar durmiera  
 en el regazo de la tierra.

En todo caso, fue Solomós quien rescató definitivamente la lengua griega de los intentos por “purificarla”; y, de los labios de la gente del pueblo, la llevó a esferas hasta entonces inimaginables de belleza y lirismo, de ideas y reflexiones sublimes. Ésta fue su lucha personal, su mayor logro, más encomiable aún si lo miramos a la luz de su historia personal y los avatares de su patria chica. Dionisos y su hermano Demetrio nacieron de la unión extra-

marital de un aristócrata con su joven criada en Zákintos, una isla, también llamada Zante, situada en la parte occidental de la península helénica, que en aquel tiempo estaba aún bajo dominio veneciano. El padre desposó a la madre de los dos niños ya en su lecho de muerte. En esa época, la Serenísima República de Venecia también agonizaba, y cedió finalmente a la presión de los franceses. Sus gloriosos siglos de dominio en el Mediterráneo llegaban a su fin y, tras varias peripecias, las siete islas del mar Jónico, el Heptaneso, pasaron a manos de los británicos. Podríamos aplicar al mar Jónico el mismo título que usó Julio Verne para designar al mar Egeo de esos mismos días: “Archipiélago en llamas”.

Antes de que finalmente estallara en el continente el conflicto greco-turco de 1821, el mar Jónico también ardía, bramaba alrededor de sus islas. En el umbral del siglo XIX, el mundo del Heptaneso, un mundo híbrido de por sí, amanecía fluctuante como las olas del mar. Y del mismo modo se bamboleaba la vida del huérfano Dionisios, que a los diez años se mudó a Italia. Como vástago de una familia aristocrática, y a falta de instituciones de educación superior en las islas jónicas, su tutor lo envió a estudiar en Venecia. Lo acompañaba su maestro italiano, el clérigo Sandro Rossi. Estudió en Cremona y en la Universidad de Pavía. Al volver a su isla natal, a los 20 años, piensa y escribe en italiano. De hecho, a lo largo de toda su vida, y aun de toda su producción literaria, el italiano será la lengua de sus pensamientos, de sus famosas *reflexiones*. En todos sus manuscritos aparecen, escritas en italiano, instrucciones a sí mismo, ideas sobre la estructura de los poemas griegos, recordatorios de las cosas que deberían incluir. Además de estas reflexiones, sus primeros poemas —y, curiosamente, también los últimos— están escritos en italiano. Sin embargo, a medida que se van consolidando sus amistades con gente importante de la isla y de Grecia; mientras el ambiente bulle con mensajes de lucha, de heroísmo y libertad, y en las colinas de Zákintos resuenan literalmente los cañones de la guerra que se libra en las costas de enfrente, se fortalece en él la convicción de que la lengua de sus poemas debe ser el griego, y el griego tal como lo habla el pueblo llano. No se trataba de un asunto en absoluto obvio, pues implicaba recuperar y conquistar una lengua para luego amasarla y, convirtiéndola en materia poética, expresar en ella las ideas que pululaban en su cabeza. Como dice él mismo: “la nobleza de las palabras depende del arte con que las manejas”. Es famosa la anécdota de Solomós

comprando palabras a los pueblerinos, leyenda que Theo Angelopoulos inmortalizó en una escena de su película *La eternidad y un día*: el poeta compra, probablemente a un pescador, una palabra compuesta, casi homérica, que significa ‘el de la sombra ligera’ y sirve para designar a un loco soñador.

Solomós defenderá esta lengua en su *Diálogo*, donde cita extensamente a Dante [véase “Italiano”], y concluye: “Se tranquilizaron finalmente escribiendo en la lengua de sus pueblos las naciones sabias” (esto es, los países europeos). Compose entonces sus primeros poemas en griego y éstos pronto empiezan a circular por la isla y a ser cantados por la gente. El más famoso de ellos es “La trigueñita”, pero también “El sueño” forma parte de esos “poemas de juventud” que calaron en el alma popular.

Paralelamente, y a medida que las batallas y los acontecimientos de la guerra se iban sucediendo, fueron llegando los poemas, largos o breves (como el epigrama a la catástrofe de la isla de Psará), que reflejan los acontecimientos como si fuesen cuadros del pintor francés Eugène Delacroix, y que no se dirigen solamente a los propios griegos, sino que apelan también a los sentimientos filohelénicos de los europeos. De todos ellos, sólo se publicará el ya citado “Himno a la libertad”, en 1824, en la “sacra” ciudad de Missolonghi, consagrada después del desesperado y heroico éxodo de sus exhaustos habitantes en la vigilia del Domingo de Ramos de 1826. Es el lugar que vio morir al poeta inglés Lord Byron, el filohelena por excelencia, que luchaba entonces en los asedios que los turcos mantenían contra los pueblos griegos y que inspiraron los tres esbozos de “Libres asediados”, el gran poema de madurez de Solomós, elaborado durante largos años. Es en este poema donde aparecen las escenas y descripciones más líricas de su producción, quizás porque quería hacer patente cómo en abril triunfa la fuerza exuberante de la naturaleza —tanto en la tierra como en las aguas cristalinas de la laguna que rodea a la ciudad—, indiferente a las privaciones y el dolor de los asediados.

Si Solomós no escribe poemas de amor, entonces ¿qué son estos delicados versos del “Esbozo II”?:

y dentro de las aguas del lago al que llegó apresurada  
jugó con su sombra una mariposa azul  
que había perfumado su sueño dentro de un lirio silvestre...

Escrito en la misma época, “El cretense” resume en sus decapentasilabos todas las lecciones del cancionero popular griego; cantos de amor y muerte, de frontera y exilio, de traición y reconciliación; canciones que siglos de tradición oral nos legaron, de generación en generación, y que moldearon la lengua griega lejos de las escuelas y la erudición. En “El cretense” se oye un eco de las canciones populares:

no es la voz de una doncella en los bosques exuberantes  
 cuando sale el astro de la noche y se ofuscan las aguas  
 y ella canta su amor secreto a la fuente  
 al árbol y a la flor que se inclina;  
 no es un ruiseñor cretense que arrastra su voz  
 a rocas altas y salvajes en donde tiene su nido  
 y la noche entera resuena por la gran dulzura.

Tratándose de un guerrero cretense, no es raro que el poema tenga además resonancias del *Erotócrito*, la obra maestra de la literatura cretense-veneciana del siglo xvii [véase “Griego medieval”]. La cultura cretense-veneciana, ese sincretismo que amalgamó la tradición bizantina con el Renacimiento occidental (y formó a El Greco), se vio truncada con la caída de Creta en manos otomanas en 1669. Sin embargo, los griegos que huían de Creta llevaron a Zákintos —primer puerto de las islas jónicas y último bastión de Venecia en el Mediterráneo—, junto con sus iconos y sus reliquias, los versos de sus poemas de amor. Ellos abonaron la tierra del griego que allí se hablaba, la rica tierra que año tras año labró Solomós con las herramientas de sus estudios sobre literatura italiana y los clásicos griegos; sobre la poesía y la filosofía alemanas, después; esa misma tierra que regó con el sudor de su alma atormentada cuando finalmente abandonó Zákintos para irse a vivir, siempre solo, a Corfú. De las semillas que sembró el poeta en la lengua griega de principios del siglo xix brotaron los grandes poemas inacabados de su madurez.

Para representar al griego moderno en este libro escogimos “El sueño”, un poema de amor aparentemente simple de la primera época de Solomós, pero no sólo porque, como sueño que es, condensa la quintaesencia del

Romanticismo que caracteriza toda la obra de Solomós, sino también porque es el poema que eligió el compositor Manos Jazidakis para ponerle música e incluirlo en su antología de poesía amorosa griega desde la antigüedad hasta nuestros días. Jazidakis definió su antología como un tratado musical sobre el amor y la tituló *El gran Erótico*. “Erótico” es aquí un nombre inventado para el dios del amor, que es —dice el compositor, como resumiendo nuestro actual propósito—:

un dios popular que mora en nuestra imaginación desde el momento de nacer hasta nuestra muerte, bello, joven y siempre vivo. No viste ropa pintoresca de un lugar sino la suya propia, que se compone de difíciles combinaciones de sonidos, colores livianos y sueños poéticos.

## 46. Macedonio

~ Anónimo: Anoche pasé por tu balcón ~

(Macedonia, siglo XIX)

Traducción y nota de

Liljana Arsovska

### ANOCHE PASÉ POR TU BALCÓN

Anoche pasé por tu balcón,  
niña mía, y no te hallé;  
sentí temor en mi corazón  
y ríos de lágrimas derramé.

Corta, niña, tus cabellos de oro.  
Trenza una escala para subir  
y admirar allí tu blanco rostro  
y tu hermoso cuello de marfil.

Dime, mi niña adorada,  
¿será que tú me amas, o me engañas?  
¿Soy para ti simplemente un juego  
con el que quieres pasar el tiempo?

Yo quisiera saber si eres griega,  
si eres macedonia o turca;  
saber por qué eres tan bella,  
de dónde salió tanta hermosura.

El sentimiento es el elemento básico de la lírica macedonia. Como, a lo largo de la historia, sus poemas y canciones han sido interpretados casi siempre por mujeres, se les conoce como “canciones de mujeres”. Se trata de cantos populares tan antiguos como la existencia misma del pueblo macedonio y forman parte importante de su milenaria herencia cultural. Sus autores son desconocidos, pero las letras han sido preservadas por transmisión oral de generación en generación desde tiempos muy antiguos.

Las primeras recopilaciones de estas canciones datan del siglo XIX, de la época del renacimiento cultural de la región de los Balcanes. Los primeros en mostrar interés en esta faena fueron grandes intelectuales de algunos pueblos vecinos, como Vuk Karadzic, de Serbia, Stefan Verkovic, de Croacia, el esloveno Stanko Vraz y el ruso Viktor Ivanovic Grigorovic.

Bajo el estímulo y la influencia de Grigorovic, comenzó en Macedonia —que entonces aún formaba parte del imperio otomano— un arduo proceso de renacimiento cultural, reflejado en la apertura de escuelas, el florecimiento de la literatura y el desarrollo de la conciencia nacional. Dimitar Miladinov (1810-1862), poeta, ensayista y maestro, hizo con la ayuda de su hermano Constantine una recopilación del folclor macedonio que se publicó en 1861 con el título de *Colección de canciones populares*. Además de los hermanos Miladinov, hubo otros investigadores macedonios que se dedicaron a la recopilación de poesía popular macedonia, como Kuzman Shapkarrev, Marko Cepenkov y Gjorgjija Pulevski.

Los especialistas suelen dividir las canciones populares en tres categorías: lírica, épica y lírica-épica. En la primera categoría podemos encontrar cantos rituales, mitológicos y religiosos, odas al trabajo, poesía amorosa y sobre la familia, canciones infantiles y humorísticas, además de cantos fúnebres.

Las canciones líricas más antiguas son las rituales. En ellas vemos una profunda creencia en el efecto mágico de la palabra. Cantadas durante las celebraciones de las fiestas, narran con pocas palabras y mucho contenido la vida cotidiana y los anhelos del pueblo. Las más antiguas de este tipo son las canciones de la Koliada. Se remontan a los tiempos paganos (antes del cristianismo) y se cantan antes del comienzo del año nuevo. Más tarde se asociaron con el nacimiento de Cristo. Expresan deseos de salud, felicidad, prosperidad, riqueza, éxito, etc. Parecidas a los villancicos, por lo general son interpretados por grupos de hombres que también improvisan cancio-

nes cuyo contenido depende de la ocasión. Suelen tener letras simples y melodías poco desarrolladas (a veces se cantan y a veces se recitan). Además de buenos deseos, expresan el respeto por los padres, los abuelos o la novia, ruegos de fertilidad y para lograr un amor correspondido, por casarse con la persona amada... Durante las visitas de casa en casa, los dueños de los hogares, de acuerdo con su posición económica, suelen arrojar trigo y repartir dinero, fruta, etc. Actualmente, estos cantos anuncian la Navidad, el día del nacimiento de Jesús.

Las canciones "lazarianas" son una especie de villancicos cantados por jóvenes adornadas con coronas de flores. Son cantos a la primavera asociados con la Pascua y el día de San Jorge. Se cantan el sábado antes de Pascua. Niñas y mujeres caminan por las calles, de casa en casa, cantando canciones y pidiendo regalos. Los temas más comunes son el amor y la familia.

Especialmente interesantes son las canciones que, por medio de la palabra y sus poderes mágicos, invocan la lluvia:

Mándame una nube oscura, diosito.  
Rocío fino para humedecer la tierra negra,  
para dar a luz trigo y mijo,  
para los huérfanos, diosito, para los pobres.

Los cantos al nacimiento, el matrimonio y la muerte ocupan un lugar especial entre las canciones rituales. Las de nacimiento se relacionan, en su mayoría, con el bautismo. Pero las más numerosas son las canciones de boda, divididas en cantos antes de la boda, durante la boda y después de ella. El paso de la hija de la casa paterna a la casa de los suegros, triste y feliz al mismo tiempo, está acompañado de muchos consejos y buenos augurios:

La cereza, de raíz fue arrancada;  
la hija, de su madre separada...

Las canciones mitológicas nacieron en el periodo pagano, antes de la cristianización de Macedonia. En aquel entonces, el pueblo macedonio contaba con su propia mitología, sus propios dioses, criaturas mágicas y hadas. Sin embargo, dicha herencia cultural ha sido poco estudiada.

En las muchas y variadas canciones mitológicas, a menudo se encuentran hadas, dragones y otras criaturas, encarnación de fenómenos naturales, enfermedades y accidentes, además del destino, que el hombre trata de comprender. Las criaturas a menudo tienen forma humana. Las hadas, por ejemplo, se representan como jóvenes hermosas que habitan las altas montañas cubiertas por nubes; a menudo se encuentran con pastores e incluso se convierten en sus novias:

Hada dorada, hada preciada,  
 baja del monte, la suegra te llama.  
 Oh suegra mía,  
 te mando una borreguita para mi hijo varón,  
 rocío tierno con que lo bañes  
 y susurros del viento que lo arrullen.

El hada de esta canción tiene todas las cualidades humanas, pero la irresponsabilidad la hace inhumana: dejó abandonado a su hijo para ir a divertirse y vivir la vida de una soltera.

Las enfermedades han sido enemigas frecuentes de la humanidad y en la lírica macedonia a menudo son retratadas como abuelas viejas y crueles. La canción que cito a continuación describe la plaga que se abatió sobre Skopje, la capital de Macedonia, a finales del siglo XIX:

Yo le pregunto, abuela; dígame  
 ¿por qué en Skopje cantan gallos y pájaros,  
 pero no se oyen voces humanas?  
 ¿Será que se quemó? ¿Acaso el río Vardar se la llevó?  
 Ni el fuego la quemó, hijo, ni el río se la llevó.  
 Yo sola, hijo, en tres días y tres noches la acabé.  
 No soy abuela, hijo: yo soy la peste negra.

Los protagonistas de las canciones religiosas son deidades y santos cristianos. En estos poemas a menudo se unen la mitología pagana con el cristianismo, y así tenemos poemas de San Georgia en su encuentro con los dragones, o de la madre de Dios entre las hadas, además de personajes con cualidades humanas que participan en labores cotidianas o construyen iglesias y monasterios.

Las canciones sobre el trabajo enaltecen la labor de los agricultores, ganaderos, leñadores, pescadores, artesanos y otros. Las canciones sobre la cosecha son las más numerosas. Representan al ser humano trabajador, que consideraba la cosecha como la feliz culminación de un largo año de trabajo entre la gélida nieve y un sol ardiente. Esos cantos enfatizan el espíritu competitivo y la importancia de las mujeres en las labores cotidianas de la vida.

La mujer macedonia es retratada como fuerte, leal y aguantadora. Trabaja en los campos, en la cosecha, baila, y también da a luz y cuida a los niños y el hogar. Aunque el espíritu patriarcal y el respeto por el jefe de familia es muy evidente, es fácil entrever que la mujer es la columna vertebral de la familia.

Las canciones sobre el trabajo a menudo se entrelazan con motivos de amor. La mujer campesina, capaz, fuerte, alegre y saludable, reta al varón:

Si junto más trigo que tú,  
no quiero tu caballo veloz;  
te quiero a ti, hombre valiente,  
quiero a mi lado un hombre feroz.

Ella se siente libre de expresar sus sentimientos y elegir a su amante. Prefiere el amor a las riquezas materiales.

Abandonar el terruño natal para ganarse la vida en rumbos desconocidos (Australia, Alemania, Nueva Zelanda, Canadá, y otros países donde se concentra la mayoría de la diáspora macedonia, más numerosa incluso que los habitantes del país actual) es el destino del pueblo macedonio y el motivo inagotable de muchos de sus cantos folclóricos, que maldicen una y mil veces la suerte y el destino que obliga al hombre a dejar todo en busca del sustento, a la vez que añoran el día del retorno al hogar:

¿Por qué me pariste, madre?  
¿Por qué diste a otros tu alegría?  
Día y noche vago por las calles.  
Para pagar las deudas, trabajo sin parar.  
Espérame, madre, que volveré algún día,  
brillando por ti, madre, y por mi terruño natal.

El hijo se pregunta por qué nació si tiene que estar separado de su familia por el resto de su vida, trabajando para ganar dinero y pagar deudas. Estas canciones son, tal vez, las más tristes de todo el repertorio de la música folclórica macedonia.

Las canciones de amor son el grupo más extenso entre las letras populares de Macedonia. El motivo principal de estas canciones es el sentimiento de amor en todas sus variantes y matices. El primer encuentro, la primera mirada, los sueños de vivir juntos, el amor imposible (falta de permiso de los padres, estatus social diferente), el amor correspondido, la pérdida (muerte) de un ser querido, la fidelidad eterna, etc., han inspirado las más hermosas canciones de amor. El amor en la canción popular es puro, sincero, comprometido, incondicional, apasionado y eterno:

De niña te amé.  
 Por ti perdí la cabeza.  
 ¿Mi juventud no te bastó?  
 Todo lo que tuve te lo di.  
 Mi juventud perdí.  
 La vida se me va pensando quién te acaricia,  
 quién te canta mientras duermes.

En la lírica macedonia, el amor más puro y desinteresado es el materno:

Se agrietó el Monte Shar.  
 Aplastó a tres pastores.  
 El primero le ruega al monte: libérame, mi esposa me espera.  
 El segundo le ruega al monte: libérame, mi hermana me espera.  
 El tercero le ruega al monte: libérame, mi madre me espera.  
 La esposa te espera hasta el mediodía.  
 La hermana piensa en ti hasta el ocaso.  
 La madre piensa en ti por toda la eternidad.

Hay también una serie de cantos fúnebres, entonados por la familia o por plañideras contratadas especialmente para la ocasión. Pero desde tiempos ancestrales ha habido además cantos a la tierra que vio nacer al pueblo ma-

cedonio, que siente pertenecer a esa tierra sin haber sentido jamás que esa tierra le pertenece. Ante los arrebatos de la historia —antigua, medieval, moderna y contemporánea—, Macedonia ha sido dividida y ultrajada en muchas ocasiones. Incluso hoy, en pleno siglo XXI, se niega su historia, su lengua, y el derecho de su pueblo a llamarse macedonio.

Konstantin Miladinov, el padre de la canción popular moderna en Macedonia, durante su estancia en Moscú, compuso los versos patrióticos más desgarradores:

Quisiera tener alas de águila,  
para volar a mi terruño amado,  
para ver si el sol allá es tan opaco como aquí.

[...]

Denme alas de águila,  
para ir a Ohrid y Sruga.  
Allí las mañanas calientan el alma,

[...]

Allí la naturaleza vertió todos sus dones.  
Miro el lago, el monte, la cuesta,  
Todos ellos regalos de Dios.  
Cuando la flauta suene y el sol se oculte,  
¡Déjenme morir!

La traducción del poema que encabeza estas líneas es fiel a sus palabras y su ritmo, pero me gustaría añadir aquí una versión que suena un poco más a canción popular hispana y que un mexicano podría cantar acompañándose de una guitarra ranchera o de una jarana jarocho:

Al pasar por tu balcón,  
niña mía, no te hallé;  
se me encogió el corazón  
y mil lágrimas lloré.

Corta tus cabellos de oro  
y téjeme una escalera  
para que yo suba y vea  
tu linda cara y tus ojos.

Dime, mi niña adorada,  
¿para ti soy sólo un juego?  
¿tú me amas, o me engañas  
y sólo pasas el tiempo?

Dime niña si eres griega,  
si eres turca o macedonia.  
Que de ese modo yo sepa  
de dónde eres tan hermosa.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Cepenkov, Marco, comp. *Makedonski narodni umotvorbi*. 10 vols. Kiril i Metodij, 1972.
- Polenakovik, Xaralampie. "O makedonskoj narodnoj književnosti". *XX Vek*. Blaže Koneski, ed. Prosveta, 1978.
- Sazdov, Tome. "Macedonian Folk Poetry, Principally Liric". *Revista Literaria de la Universidad Kiril i Metodij*, 1991.
- Serafimovska, Eleonora, y Marijana Markovik. *Personal Experience of the Macedonian Epic Folk Songs*. Kiril i Metodij, 2018.
- Serafimovska, Eleonora, *et al.* "The Role of Macedonian Folk Songs Featured in Macedonian Films in Amplifying Emotions", en *International Journal of Music Studies*, vol. 3, núm. 1, 2019.

## 47. Búlgaro

~ Anónimo: Dragón montés se casa con una joven ~

(Bulgaria, siglos XIX – XX)

Traducción y comentario de

Radina Dimitrova

### DRAGÓN MONTÉS SE CASA CON UNA JOVEN

¡Stoyanka, joven dragona!  
Stoyanka amaba al dragón;  
lo amó por tres largos años  
sin que la gente supiera  
que ella en secreto lo amaba.  
Mas, entrando el cuarto año,  
lo notaron sus cuñadas  
y dijeron a su suegra:  
“¡Suegra, suegra, madrecita,  
vea cómo está nuestra hermana!  
Cuando era niña chiquita,  
era bella, ¡tan bonita!,  
pero ahora luce tan pálida,  
tan pálida y amarilla  
como un membrillo pasado  
o una naranja podrida,  
como un pez envenenado  
tirado en la arena seca.  
Pan amasa y no lo come,  
agua trae y no la bebe.  
¡Como si amara a un dragón!”

La madre dijo a Stoyanka:  
“¡Stoyanka, Stoyanka, hija!  
Cuando eras niña chiquita,  
eras bella, ¡tan bonita!  
pero ahora luces tan pálida,  
tan pálida y amarilla  
como un membrillo pasado  
o una naranja podrida,  
como un pez envenenado  
tirado en la arena seca”.

Stoyanka sintió temor,  
se asustó y se avergonzó,  
mas nada dijo a su madre.  
Cuando apareció el dragón,  
entonces Stoyanka habló:  
“¡Ay, dragón, dragón montés!  
¡Ay, dragón! ¿A dónde iré?  
Dime tú qué debo hacer.  
Lo notaron mis cuñadas  
y a mi madre lo contaron.  
Cuando ella me preguntó,  
no supe qué responder”.

El dragón dijo a Stoyanka:  
“¡Stoyanka, joven dragona!  
No tengas miedo, Stoyanka,  
que yo mismo te diré  
a dónde ir y qué hacer.  
Tú prepárate, Stoyanka.  
Mientras, yo me iré a mis patios,  
mis patios llanos, Stoyanka,  
y haré mis invitaciones:  
cincuenta y cinco dragones  
y sesenta y seis dragonas.

En la noche volveré  
para llevarte conmigo.  
Ahora escúchame, Stoyanka,  
oye bien lo que te digo:  
cuando venga yo en la noche  
para llevarte conmigo,  
con fuego te bañaré.  
¡No te vayas a asustar!”  
Se marchó el dragón montés  
a hacer sus invitaciones:  
cincuenta y cinco dragones  
y sesenta y seis dragonas.  
Volvió con Stoyanka luego,  
a los patios de su casa,  
y ella todo lo hizo bien:  
la bañaron en el fuego  
y ella nunca se asustó.  
Con ellos se fue Stoyanka,  
con aquel dragón montés,  
a donde sus patios llanos.

Es difícil, incluso imposible, decir qué tan antiguo es este poema. Como cualquier canto folclórico, su existencia y transformación a lo largo del tiempo puede abarcar cientos o miles de años. “Dragón montés se casa con una joven” preserva en sus versos imágenes fosilizadas de los sentimientos, anhelos y supersticiones más primigenios experimentados por la humanidad. El *zmei goryanin* —o “dragón montés”, como suele traducirse el nombre de este misterioso monstruo de las mitologías eslavas— es una de las encarnaciones más extraordinarias de las fuerzas naturales que irrumpen en el mundo humano. La respuesta de la imaginación popular a sus propias interacciones con los mundos natural y sobrenatural es recrearlas una y otra vez por medio de la palabra cantada. El amor representado en el presente poema es un testimonio de la eterna aspiración del hombre por tocar e incluso fusionarse con lo sobrenatural, superando el miedo y las propias limi-

taciones, para reclamar su igualdad con lo divino. El matrimonio entre un *zmei goryanin* y una mujer joven y hermosa es en realidad la unión entre dos mundos que deben permanecer estrictamente separados, pues su unión constituye una trasgresión que por lo regular no augura nada bueno para ninguna de las partes.

La imagen del *zmei goryanin*, relacionada tanto con la serpiente como con el dragón, está presente en todas las mitologías del mundo. La serpiente llameante aparece en el imaginario de indios, griegos, persas y otros pueblos antiguos. Según la demonología popular búlgara, el *zmei* es un ser muy parecido al hombre, pero con cola de serpiente y alas doradas; posee una fuerza extraordinaria y habita cuevas ubicadas en altos acantilados. Aunque tiene su contraparte femenina, la *zmeitza*, a menudo se enamora de mujeres humanas, por lo que busca encontrarse con ellas, encantarlas o raptarlas. La elegida suele ensimismarse, descuidar su vestimenta y peinado, enajenarse de la comunidad e incluso enfermar. Los encuentros con el *zmei* o la *zmeitza* —que constituyen uno de los tópicos más importantes de la lírica popular búlgara— suelen ocurrir en medio de la naturaleza, cerca de las fuentes, durante las fiestas populares, y tienen tramas variadas: enamoramientos, matrimonios, raptos, engaños mutuos y confrontaciones. En la mayoría de los casos, el encuentro se desarrolla en una de dos direcciones: o bien la mujer es (con)vencida y el *zmei* se la lleva; o bien la mujer se salva mediante la astucia o la magia, ya sea antes de ser raptada, ya después de haber convivido e incluso procreado con el *zmei*. Los cantos presentan muchas similitudes, aunque también algunas diferencias, pues los cantores usan esquemas narrativos que memorizan y reproducen en diferentes circunstancias, expandiendo o reduciendo a placer la composición, cambiando algunas partes y reelaborando los detalles.

La gran riqueza de los cantos folclóricos búlgaros se debe en cierta forma a que durante mucho tiempo fue imposible fijarlos por medio de la escritura, hecho que hubiera consagrado algunas variantes, pero condenado al olvido a otras. A diferencia de aquellas oralidades que, con el paso del tiempo, fueron plasmándose por escrito en poemas y narraciones de forma fija [véase, por ejemplo, “Chino arcaico”], el folclore búlgaro no fijó sus formas sino hasta fecha muy reciente. Después del Primer (681-1018) y el Segundo Reino Búlgaro (1185-1396), cuya floreciente cultura rivalizaba con

la del imperio bizantino, el país cayó bajo la dominación turca y formó parte del imperio otomano durante cinco siglos. La aristocracia fue aniquilada, con lo que se detuvo el auge cultural del país. Si es verdad que la continuidad cultural de los chinos, por ejemplo, se vio a veces afectada por rebeliones e invasiones, también lo es que jamás quedó del todo interrumpida. Los búlgaros no corrieron la misma suerte. La invasión turca suspendió su derecho a educar y administrar los servicios religiosos en su propia lengua. El legado escrito fue destruido y la opresión extranjera prácticamente canceló, durante un periodo muy prolongado, la posibilidad de producir textos escritos que preservaran la cultura. Ésta tuvo que salvarse de la única manera posible en tales circunstancias: por medio de la memoria y el canto.

La cultura búlgara estaba lo suficientemente consolidada como para no perder su identidad a lo largo de los cinco siglos de yugo otomano. El espíritu insumiso, la inquebrantable resistencia y la vitalidad cultural de los búlgaros se transmitieron generación tras generación por medio de la palabra —pronunciada y cantada— y así pudieron rescatarse importantes contenidos de un antiguo legado, en el cual convergen mitologías tracias, eslavas e incluso centroasiáticas. Los cantos folclóricos ejercieron una profunda influencia sobre la poesía revolucionaria que surgió en medio de la efervescencia de los movimientos de liberación en el siglo xix. Sin embargo, la preocupación por recopilar y anotar los cantos folclóricos no se dio de manera sistemática sino después de la liberación, en 1878, y la fundación de la Universidad de Sofía, en 1888, en la cual se abrieron varias carreras afines a la folclorística, como la de “Filología eslava”. La primera investigación sobre el *zmei*, titulada “Creencias populares sobre el dragón (*adzher*) y la serpiente en la poesía popular búlgara”, fue llevada a cabo por Karánov en 1894.

El interés por documentar el folclor se intensificó a comienzos del siglo xx, cuando los primeros filólogos, folcloristas y etnógrafos —Tzvetan Minkov y Mihail Arnaudov, entre otros—, realizaron una labor activa y fructífera. Gracias a estas primeras generaciones de estudiosos e investigadores se han podido recopilar centenares de cantos folclóricos, algunos con decenas de variantes en las distintas regiones del país. “Dragón montés se casa con una joven” fue inicialmente recopilado en la región de Samokovsko

por Shapkárev y posteriormente fue incluido bajo el núm. 51 en el vol. I de las obras folclóricas recopiladas por Tzvetan Manolov, con el título de *A mí, madre, el dragón me ama. Cantos populares mitológicos* (1956). El poema aborda el amor transgresor entre el *zmei* y Stoyanka, que en el primer verso es nombrada “*zmeitza*”, el avatar femenino del *zmei*. De esta forma, desde el principio se anuncia el destino final de la protagonista; o, al revés, se revela de antemano su verdadera naturaleza. Primero las jóvenes cuñadas, y después la propia madre de Stoyanka, describen en comparaciones reiteradas el efecto funesto que el amor secreto por el *zmei* ha tenido sobre su aspecto físico. La joven parece haberse marchitado y afeado “como un membrillo pasado / o una naranja podrida, / como un pez envenenado / tirado en la arena seca”. Esto suena como una clara advertencia que las parientes femeninas más experimentadas extienden a toda mujer joven e ingenua: la fascinación por lo misterioso puede acarrear graves consecuencias.

Pero la vergüenza que Stoyanka experimenta ante la reprimenda familiar no sólo no la lleva a desistir, sino al revés: la conduce a buscar el consejo de su enamorado. Esto comprueba la determinación de la joven de entregarse al *zmei* y consolida su confianza mutua; a partir de este momento, entre ambos se establece un lazo de complicidad que los ayuda a llevar a cabo su plan. Mediante una serie de consejos que recuerdan un sofisticado conjuro, el *zmei* instruye a su joven enamorada sobre los pasos que debe seguir para celebrar su matrimonio. Stoyanka atraviesa sin perjuicio el baño de fuego, lo que comprueba la firmeza de su amor y la convierte en *zmeitza*. La fuerza misteriosa del *zmei* puede hacer que cualquier mujer deje atrás a su familia, su comunidad, e incluso su naturaleza humana. Un breve canto de la región de Dupnishko, “Dragón montés enamorado de una jovencita”, nos muestra la disyuntiva en la que se encuentra una joven:

¡Ela, hermosa, jovencita!  
 Vino el dragón, la rodeó,  
 y estas cosas le decía:  
 “Crece, Ela, y hazte grande,  
 y nos enamoraremos”.  
 Pero ella le respondió:  
 “Escucha, dragón montés:

si no me atrevo a mirarte,  
 ¡menos de ti a enamorarme!  
 Saltan chispas de tus ojos,  
 de tu boca brota fuego,  
 como un monte es tu caballo  
 y es de lumbre tu sarape”.  
 El dragón le dijo luego:  
 “Crece, Ela, y hazte grande,  
 pues vamos a enamorarnos.  
 No temas, Ela, mi aire”.

El encanto del dragón montés es irresistible. Ante su cortejo esplendoroso y seductor, la cautela de la joven parece débil y promete poco, especialmente comparada con la firme determinación del *zmei* de esperar lo que sea necesario para enamorarla y llevársela. La descripción de aquel ser mitológico, esbozada con pocos pero intensos trazos, es capaz de dejar a cualquier oyente perturbado, intimidado, pero también fascinado. La prolífica cantidad de cantos folclóricos que describen la fatídica atracción entre humanos y seres sobrenaturales sólo comprueba la ineficacia de las advertencias de los mayores frente al poder superior de la mirada fogosa y el ígneo abrazo del dragón montés.

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Antología de la poesía búlgara*. UNAM, 1980.
- Arnaudov, Mihail. *Ochertzi po bulgarskia folklor*, vol. II, Editorial de la Academia de Ciencias de Bulgaria, 1996.
- Arnaudov, Mihail, comp. *Bulgarski narodni pesni*, vol. I, Lirika. Hemus, 1942; LiterNet, 2005. <liternet.bg/folklor/sbornici/lirika/content.htm>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.
- Benkovska-Subkova, Milena. *Zmeiat v bulgarskia folklor*. Editorial de la Academia de Ciencias de Bulgaria, 1992.
- Botev, Hristo. *Poesía 1848-1876*. Selección, introducción, traducción y notas de Zhivka Baltadzhieva. Amargord, 2014.
- Minkov, Tzvetan, comp. *Mene me, mamó, zmei liubi. Miticheski narodni pesni*. Selec-

- ción y edición de Todor Mollov. Bulgarski pisatel, 1956; LiterNet, 2005. <liternet.bg/folklor/sbornici/minkov\_1/>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.
- Mollov, Todor, comp. *Bulgarski folklorni motivi*, vol. IV, Lubovni pesni. LiterNet, 2006-2020. <liternet.bg/folklor/sbornici/bfm/6/content.htm>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.
- Mollov, Todor. *Publicacii*. LiterNet, 2006-2020. <liternet.bg/publish/tmollov/index.html>. Fecha de consulta: 7 de junio de 2021.
- Níkleva, Dimitrinka G., y Nadia Eremieva. “Algunos paralelos entre los tópicos semánticos y formales de la tradición lírica hispánica y la lírica popular búlgara”. *Eslavística Complutense*, vol. 11, núm. 1, mayo de 2011.

48. Lenguas nativas de América del norte  
~ Anónimos: Poemas tradicionales ~  
(Alaska, Canadá, Estados Unidos y México, siglos XIX – XX)  
Versión y nota de  
Luis Cortés Bargalló

HE TOMADO POR ESPOSA

He tomado por esposa a la muchacha más bella,  
me la he llevado del círculo de sus amistades.  
Espero que sus parientes no vengan a quitármela.  
Voy a ser bueno con ella,  
le daré moras, moras del monte  
y buenas raíces de la tierra.  
Haré cualquier cosa para que esté contenta.  
Para ella he compuesto este poema y para ella lo canto.

SUEÑO

Anoche soñé contigo:  
caminabas sobre los guijarros de la playa  
conmigo.  
Soñé contigo  
como si estuviera despierto.  
Yo te seguía a ti  
y eras tan bella  
como una foca joven.

Te quería como el cazador  
desea ardientemente a la foca joven  
que se sumerge, que se siente perseguida.  
Así pasaba  
conmigo.

#### LA CANCIÓN DEL ESPOSO

Mi mujercita linda, mi mujercita linda,  
no llores, no estés pensando en tu casa,  
no pienses en tu casa,  
aquí vas a comer cebo,  
cebo rico,  
y ojos, deliciosos ojos,  
todo eso te daré.  
Y unos lomos suaves y jugosos  
vas a tener,  
lomos suaves y jugosos.

#### VOY A ENTRAR EN LA MORADA DE ALGUIEN

Voy a entrar en la morada de alguien.  
En la morada de alguien voy a entrar.

A tu morada, mi amada,  
una noche voy a entrar, voy a entrar.

Una noche de invierno, mi amada,  
a tu morada voy a entrar, voy a entrar.

Esta misma noche, mi amada,  
a tu morada voy a entrar, voy a entrar.

## YO CREÍ QUE ERA UN SOMORGUJO

Yo creí que era un somorgujo,  
pero era el remo de mi amado en el agua.  
Él se ha ido a Sault Sainte Marie,  
mi amado se fue delante de mí,  
nunca más lo volveré a ver.  
Yo creí que era un somorgujo,  
pero era el remo de mi amado en el agua.

## MUCHAS FLORES

Muchas flores bellas, rojas, azules, amarillas.  
A las muchachas les decimos, “vamos a pasear  
entre las flores”.  
El viento llega y mece las flores,  
las muchachas son como ellas cuando danzan.  
Unas son flores grandes, abiertas;  
otras, florecitas pequeñas.  
Los pájaros aman el brillo del sol y las estrellas.  
El olor de las flores es muy dulce,  
pero las muchachas son más dulces que las flores.

## ME LEVANTÉ TEMPRANO

Me levanté temprano  
en la mañana azul;  
mi amor se había levantado antes,  
vino corriendo hacia mí desde las puertas del alba.

En la Montaña Pápago  
la presa moribunda  
me miraba con los mismos ojos de mi amor.

## DE CÓMO FUERON DESDENTADAS...

En los viejos tiempos las vaginas tenían dientes  
 y era muy duro ser hombre en esos días.  
 Ver a tu mujer acuclillada para comer  
 y escuchar ese chasquido de huesitos de conejo.  
 Dondequiera que se inventaba la cópula,  
 ésta moría con el inventor.  
 Si tu mujer decía que le daban ganas de morderte,  
 debías tomarlo muy en serio.  
 Quizá preferirías huir y luchar contra Numuzoho el Caníbal.

Pero fue Coyote quien compuso las cosas.  
 Él arregló a esas mujeres dentadas.  
 Un día tomó el metate de Numuzoho  
 para acostarse con cualquier mujer  
 y machacó, machacó, molió, molió, ayi ayi,  
 toda la noche:  
 “Esposo, estoy contenta”, dijo ella,  
 y todo lo demás ya es historia.  
 En honor a él llevamos nuestros collares de colmillos.

## CANCIÓN DE AMOR DEL MUERTO

Eres muy dura conmigo,  
 muy dura de corazón conmigo,  
 mi amor —¡ha ha ye ha ha ha!  
 Eres muy cruel conmigo,  
 muy cruel, mi amor —¡ha ha ye ha ha ha!  
 Pero ya estoy cansado de esperar  
 a que vinieras aquí, mi amor —¡ha ha ye ha ha ha!  
 Diferente será ahora el grito con que te llame,  
 mi amor —¡ha ha ye ha ha ha!

Iré al mundo de abajo ¡Ah, y ahí gritaré llamándote,  
mi amor —ha ha ye ha ha ha!

CANCIÓN DE AMOR DE LOS KWAKIUTL

Cuando me alimento,  
me alimento del dolor de tu amor, amada.  
Cuando me quedo dormido,  
sueño con tu amor, mi amada.  
Cuando me recuesto en la casa,  
me recuesto en el dolor de tu amor, amada.  
Adonde sea que vaya  
piso el dolor de tu amor, amada.

TÚ Y YO IREMOS

Desde lo alto está dicho  
que tú y yo iremos  
por la Vía Láctea, tú y yo iremos.  
Por el camino de flores, tú y yo iremos,  
recogiendo flores, tú y yo.

Estos poemas fueron recogidos, principalmente, a lo largo del siglo xx, a partir de las prácticas orales de los distintos pueblos; no obstante, como ha comprobado la etnología, sus motivos, formas de expresión y usos son ancestrales y recurrentes, por lo que su fijación en un tiempo determinado es circunstancial. Me atrevería, pues, a ubicarlos, como hizo Mircea Eliade con la sustancia mítica, *in illo tempore*. Su sorprendente vitalidad, su poder de adaptación, los ha hecho llegar hasta nuestros días. Lévi-Strauss observa que “en esta incesante reconstrucción con la ayuda de los mismos materiales, son siempre fines antiguos los que habrán de desempeñar el papel de medios...”.

Mis versiones parten de las que han hecho al inglés varios autores y, en los casos en que me ha sido posible, he consultado los registros etnográficos de

origen. A continuación ofrezco los detalles de cada poema: su lengua original, una localización de la región donde ésta se habla hoy en día y la ficha bibliográfica de donde tomé el poema:

#### HE TOMADO POR ESPOSA

Haida (Columbia Británica, Canadá). George W. Cronyn, *American Indian Poetry, an Anthology of Songs and Chants* [1918], Fawcett Columbine, 1991, p. 136.

#### SUEÑO

Esquimal (regiones árticas de América). Jerome Rothenberg, *Shaking the Pumpkin, Traditional Poetry of the Indian North Americas*, Doubleday, 1972, p. 162; basado en Knud Rasmussen, *The Netsilik Esquimos*, Reporte de la 5th Thule Expedition, 1931. La traducción al inglés que aparece en el libro de Rothenberg es de Armand Schwerner a partir de Paul-Émile Victor, *Poèmes Esquimo*, Seghers, 1958, fuente que también consulté para esta versión.

#### LA CANCIÓN DEL ESPOSO

Esquimal (regiones árticas de América). John Bierhorst, *In the Trail of the Wind, American Indian Poems and Ritual Orations*, The Noonday Press, 1972, p. 83, a partir de la traducción directa de Rasmussen al danés, traducida al inglés por W.E. Calvert, *Intellectual Culture of the Iglulik Esquimos*, AMS, 1930, p. 153.

#### VOY A ENTRAR EN LA MORADA DE ALGUIEN

Chippewa (Ontario, Canadá; Wisconsin y Minnesota, Estados Unidos). Kent Gooderham, *I Am an Indian*, J.M. Dent and Sons, 1969, p. 141.

#### YO CREÍ QUE ERA UN SOMORGUJO

Chippewa (Ontario, Canadá; Wisconsin y Minnesota, Estados Unidos). Thomas E. Sanders y Walter W. Peek, *Literature of the American Indian*, Collier/Macmillan, 1973, p. 63.

#### MUCHAS FLORES

Yaqui (Sonora, México; Arizona, Estados Unidos). Brian Swann, *Native American Songs and Poems*, Dover, 1996, p. 9.

## ME LEVANTÉ TEMPRANO

Pápago (Sonora, México; Arizona, Estados Unidos). A partir de la interpretación de Mary Austin, *The American Rhythm, Studies and Reexpressions of American Songs* (edición facsimilar de la de 1930), Sunstone Press, 2007, p. 106.

## DE CÓMO FUERON DESDENTADAS...

Paiute (Arizona, California, Idaho, Nevada, Oregón, Utah, Estados Unidos). Jerome Rothenberg, *op. cit.*, p. 274.

## CANCIÓN DE AMOR DEL MUERTO

Kwakiutl (Columbia Británica, Canadá). Franz Boas, *Ethnology of the Kwakiutl*, Bureau of American Ethnology, 1921, p. 1306.

## CANCIÓN DE AMOR DE LOS KWAKIUTL

Kwakiutl (Columbia Británica, Canadá). John Bierhorst, *op. cit.*, p. 84, basado en la traducción directa de Franz Boas, *Ethnology of the Kwakiutl*, edición abreviada de H. Codere, University of Chicago Press, 1966, p. 348.

## TÚ Y YO IREMOS

Wintú (California, Estados Unidos). John Bierhorst, *op. cit.*, p. 100. Brian Swann lo recoge —con una disposición tipográfica muy sugerente— como un canto iniciático próximo a la Danza de los espectros: *Wearing the Morning Star, Native American Song-Poems*, University of Nebraska Press, 2005, p. 72.



## 49. Swahili

~ Anónimo: Paloma ~  
(Zanzíbar, Tanzania, siglo xx)

Traducción y nota de  
Aaron L. Rosenberg

### PALOMA

Paloma, lleva mi amor  
al corazón de mi amada.  
Cuéntale, para que sepa,  
de mi dolor y desgracia,  
y cómo estoy tan perdido  
por el mal que me atenaza.

Durante toda la noche  
mis ojos siguen abiertos.  
Y de esto ella es la razón.  
Si a mí no viene, de cierto  
me moriré de vergüenza.  
Me quema el amor que siento,  
y es mi castigo y mi pena.

Palomita, no seas floja,  
vuela y tráeme su respuesta.  
Alza el vuelo ya, paloma,  
vuela con toda presteza,  
y estando ante ella proclama  
que mi cura es sólo ella.

Aterriza, por favor,  
y háblale en tono sereno.  
No chirríes, no lo arruines  
con chirridos, te lo ruego.  
Dile que me estoy hundiendo;  
que no se extrañe si muero.

Este poema es, sin duda, una de las obras más conocidas de la poesía swahili, a pesar de ser de autor anónimo. Una de sus versiones fue recopilada de Jan Knappert en *Chaguo la Maua* ('Un ramo de flores'), donde el recopilador lo atribuye a "un cierto joven" que se enamoró de una mujer en la corte del sultán de Zanzíbar. Aunque el último sultán de Zanzíbar, Khalifa ibn Harub, murió en 1960, el traslado de la capital y sede del sultán desde Mascate, en la costa de Omán, a la isla de Zanzíbar sucedió apenas un poco más de cien años antes, en 1840, de donde es posible conjeturar que el poema no pudo componerse antes de esa fecha y que probablemente fue compuesto durante los últimos noventa años.

La frustración y la desesperación que se expresan en el poema lo hacían apto como letra de canción, y es bajo esta forma como es más conocido. En muchas partes del mundo, la musicalización de poemas es un fenómeno integral de la interacción artística de formas escritas y leídas, orales y aurales. Aunque hay algunos ejemplos notables dentro de la música popular de los países occidentales —como la adaptación del poema "Nirvana", de Charles Bukowski (1992), realizada por el cantante Tom Waits (2006)—, sigue siendo verdad que en el Occidente hay una separación entre lo escrito y lo oral, entre poesía y canción.

Tal disociación no existe, o no al menos tan tajantemente, en el este de África, donde la literatura, y en particular la poesía, se conciben como artes performativas, donde la expresión artística se expresa mediante la acción física de leerlas y, así, transmitir las a los cuerpos de lectores y oyentes. Algunas investigaciones —como la de Janet Topp Fargion— enfatizan la naturaleza multifacética y compleja del género llamado *taarab* como creación musical, literaria y social. La música *taarab*, que empezó en la isla de Zanzíbar para después extenderse a toda la costa oriental de África, es una mezcla de sen-

sibilidades musicales provenientes del norte de África y la India, junto con elementos musicales de las zonas interiores del continente africano.

La estructura metafórica sobre la que se basa nuestro poema, “Njiwa” (‘Paloma’), es poderosa, pero también común. La imagen del ave como mensajera del amor se ha formulado de maneras muy diversas en una gran variedad de tiempos y lugares. En todos ellos las aves y su vuelo sirven como vehículos intelectuales y estéticos para comunicar emociones profundas. Con todo, podemos matizar sobre la forma en que las canciones románticas enseñan a los oyentes sobre la multifacética naturaleza del amor, como hace María del Carmen de la Peza en *El bolero y la educación sentimental en México*, donde la autora muestra la capacidad de las canciones para encapsular una variedad de elementos intelectuales y estéticos que motivan a las sensibilidades colectivas e individuales y logran dar forma al conocimiento afectivo de su público.

Para entender cómo “Njiwa” ha ganado y sigue ganando relevancia en las sociedades tanzanas —y más allá, en el este de África— es necesario considerar en más detalle el uso tan prevalente del ave como mensajera del amor. Podemos mencionar otras dos canciones donde ésta aparece en tal papel: por una parte, un sinnúmero de canciones en español, populares o de autor, como “La paloma” (“Si a tu ventana llega / una paloma / trátala con cariño / que es mi persona...”), del español Sebastián Iradier, o, más recientemente, “Palomas que andan volando” (“Palomas que andan volando, / les pagaré las albricias...”), del mexicano César Suedan; y, por la otra, “Skylark”, una de las canciones que forman parte de los “estándares” del jazz, compuesta por Johnny Mercer (letra) y Hoagy Carmichael (música). Comparándolas, resulta claro que hay diferencias notables entre estas canciones, sobre todo en cuanto a las intenciones y el contenido narrativo de cada una; pero, al mismo tiempo, son semejantes en cuanto al uso de las aves para dar salida a las tensiones no resueltas que todas ellas expresan.

En “Njiwa” es notoria la posición del ave como representación simbólica de las aspiraciones amorosas del narrador y protagonista. El hombre que suplica al ave expresa una y otra vez el sufrimiento que padece por no poder reunirse con su amada. El poema no aclara el porqué de esta separación insuperable, pero Knappert sugiere que se trata de razones de clase so-

cial y honor familiar. En cualquier caso, el poema presenta a los dos amantes como prisioneros: la mujer, por el hecho de estar encerrada en el espacio físico y social de la realeza zanzibari; el hombre, por las reglas y restricciones sociales que le impiden llegar a su amada. Por contraste, el ave representa la libertad, y en más de un sentido. En primer lugar, puede mediar entre ambos, haciendo posible que los sentimientos que afligen al narrador masculino lleguen a su amada. En el contexto hiperbólico de la canción, el amante perdido avisa a su amada que está terriblemente enfermo, a tal grado que su muerte, si no inminente, es más que probable:

Cuéntale, para que sepa,  
el dolor que me atenaza,  
y cómo estoy tan perdido  
por este mal que padezco.

Y el poema termina con estas palabras, por demás dramáticas:

Dile que me estoy hundiendo;  
que no se extrañe si muero.

El poeta declara que la mujer que ama es la única que puede curarlo, pero es precisamente el ave quien tiene el poder de volar hacia ella para traer su respuesta y así tranquilizar su alma atormentada. Esta habilidad constituye el segundo elemento metafórico-simbólico del ave mensajera tanto en esta composición como en las otras dos antes mencionadas. Por el poder de volar desenvueltamente por el cielo, sin estar encadenada a la tierra, el ave representa la libertad sin restricciones. Mientras el poeta sufre por su limitación social, la paloma goza de autonomía y soberanía, y no se subordina a nada ni a nadie.

Se podría ilustrar el uso de mensajeros alados (aves, nubes, etcétera) en una miríada de ejemplos de las literaturas más diversas del mundo, desde la China y la India antiguas [véase “Sánscrito clásico”] o el periodo medieval europeo, hasta momentos más recientes. Las aves siempre han ocupado un lugar central en el imaginario humano como símbolos de libertad total, de ascensión espiritual e intelectual y de paz emocional. Pero, más cerca de nues-

tro poema, tanto en el sentido sociohistórico como en el cultural, podemos mencionar al poeta Abu Firas al-Hamdani (muerto en 968), a quien muchos consideran “el último gran poeta árabe”. Dada su fama entre los hablantes de árabe, es muy probable que nuestro poeta de Zanzíbar conociera algo de él y su poesía. Según Nirza Hermes, al-Hamdani escribió su obra más famosa, *Al-Rumiyyat* (‘Las odas bizantinas’), “para grabar la experiencia atroz del encarcelamiento”. Un ejemplo relevante de esta obra es el poema que se ha traducido como “Abu Firas y el pájaro”, donde el poeta hace sus reclamos a un pájaro que se le acerca en la prisión (cosa que, por lo demás, también ocurre en “Palomas que andan volando”, de César Suedan). No puede decirse, pues, que el autor de “Njiwa” haga referencia a la poesía de al-Hamdani, pero nos parece claro que los dos poetas responden a situaciones análogas y que, por tanto, sus obras tienen entre sí algunas resonancias. Intencionalmente o no, la letra de “Njiwa” y los versos de “Abu Firas y el pájaro” forman parte de la constelación de obras poéticas dedicadas a la congoja causada por la separación del ser amado.

Comparar en detalle la famosa canción “Njiwa”, producto del sur global, con un ejemplo proveniente de una zona popular del norte, como la canción “Skylark”, nos permitiría mostrar los sistemas de resonancia que comparten los productores y consumidores de poemas y canciones de comunidades variopintas en muy distintos rincones del planeta y muy diversos tiempos históricos, pero tal empresa excede las intenciones de este comentario.

#### BIBLIOGRAFÍA

- “Abu Firas and the Dove”. *Poemist.com*. <[www.poemist.com/abu-firas-al-hamdani/abu-firas-and-the-dove](http://www.poemist.com/abu-firas-al-hamdani/abu-firas-and-the-dove)>. Fecha de consulta: 26 de enero de 2021.
- Arnold, Nathalie. “Placing the Shameless: Approaching Poetry and the Politics of Pembanness in Zanzibar, 1995-2001”. *Research in African Literatures*, vol. 33, núm. 3, 2002, pp. 140-66.
- Askew, Kelly. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. University of Chicago Press, 2002.
- Askew, Kelly, y John Kitime. “Popular Music and Censorship in Tanzania”. *Popular Music Censorship in Africa*. Michael Drewitt y Martin Cloonan, eds. Ashgate, 2006, pp. 137-156.

- Hermes, Nirza. "The Byzantines in Medieval Arabic Poetry: Abu Firas' 'Al-Rumiyyat' and the Poetic Responses of al-Qaffal and Ibn Hazm to Nicephore Phocas' 'Al-Qasida al-Arminiyya al-Mal'una' (The Armenian Cursed Ode)". *Byzantina Symmeikta*, núm. 19, 2009, pp. 35-61.
- Hilal, Nasra Mohamed. *Mfnyanzi Aingia Kasri: Siti Binti Saad, Malkia wa Taarab*. Mkuki na Nyota, 2007.
- Knappert, Jan. *Chaguo la Maua*. Heinemann, 1972.
- Peza Casares, María del Carmen de la. *El bolero y la educación sentimental en México*. UAM (Xochimilco), 2001.
- Robert, Shaaban. *Wasifu wa Siti Binti Saad*. Nelson East Africa, 1967.
- Rosenberg, Aaron. "The Literature of Song: Kantai and Wainaina's 'Joka' as Syncretic Multi-Text". *Journal of the African Literature Association*, vol. 1, núm. 2, verano-otoño de 2007, pp. 108-128.
- Rosenberg, Aaron. "'Mnanionyesha Njia': la expresión creativa y el (des)empoderamiento de la mujer en Tanzania". *Estudios de Asia y África*, vol. XLVII, núm. 14, enero-abril de 2012, pp. 41-69.
- Topp Fargion, Janet. *Taarab Music in Zanzibar in the Twentieth Century: A Story of 'Old is Gold' and Flying Spirits*. Ashgate. 2014.
- Warren, Michael J. *Birds in Medieval English Poetry*. Boydell & Brewer, 2018.
- Zayd, Abu. "Abu Firas al-Hamdani – The Last Great Arab Poet". 2014. <message international.org/community/abu-firas-al-hamdani-the-last-great-arab-poet/>. Fecha de consulta: 26 de enero de 2021.

50. Chino moderno  
~ Wen Yiduo: Frijoles rojos (fragmentos) ~  
(Xishui, China, 1899 – Kunming, China, 1946)  
Versión de  
Laura Velázquez y Francisco Segovia  
Comentario de  
Laura Velázquez

FRIJOLES ROJOS (FRAGMENTOS)

I

Como frijoles rojos  
una a una caen  
las añoranzas en la copa.

Tintinean.

Tan desoladas.  
Tan reales.

4

¡Qué hermoso humo!  
Es un escrito clásico,  
una leve añoranza en verso.

7

Mi corazón es una ciudad desierta sin murallas.  
Entrada la medianoche la asedia la añoranza.  
Mi mente incansable al fin se rinde. Sólo espero

que arda un rato y después desaparezca.  
¿Quién iba a pensar que seguiría presente siempre?  
¿Quién que ya levanta una muralla en el palacio?

8

Hay dos cosas  
de las que siempre he querido deshacerme  
y no me atrevo:  
mi vida  
y la añoranza por mi amada.

9

Amada mía,  
sea yo la longitud,  
seas tú la latitud.  
El destino bordó un espléndido brocado  
con nuestro matrimonio.  
Pero es un palindroma:  
horizontalmente es añoranza,  
verticalmente es añoranza,  
hacia adelante es añoranza,  
hacia atrás es añoranza,  
de un lado y otro es añoranza.  
No importa por dónde lo mires:  
no se atisba nuestro encuentro.

10

Tú y yo somos un solo cuerpo.  
Nuestra unión es redonda  
como el globo terráqueo.  
Tú eres el Oriente,  
yo soy el Occidente;

las lágrimas que derramamos,  
el Pacífico inmenso que nos separa.

13

Después de todo soy hombre.  
Cuando nos encontremos,  
podré llorar frente a ti  
y de inmediato reírme frente a ti.  
Tú no tienes que hacer lo mismo;  
tú puedes alzar la cara y verme,  
como una rosa empapada de rocío.

Tras la lluvia, el ocaso  
lentamente secará tus lágrimas.

14

Te envió estos poemas.  
No importa que no entiendas todas sus palabras.  
Con la punta de los dedos  
rózalas suavemente  
como un doctor que toma el pulso de a enfermo.  
Quizás así descubras  
que saltan nerviosas  
al compás de tus latidos.

15

Extraña esposa.  
En mis sueños, la tú que veo  
es tu espalda.

16

Gélido invierno, viento grande y nieve triste.  
De pronto aparece un sol redondo y rojo

en mi frustrada mente fría.  
De pronto surge un momento de añoranza.  
Y no sé qué pensar.

19

Soy un ganso salvaje, herido y asustado.  
Mi boca quiere llamarte  
y al mismo tiempo  
llevar un junco en el pico.

Asegurándome la vida,  
¡qué abochornado me siento!

20

No se extingue la añoranza.  
¿Acaso no es un fuego furioso sobre el pasto de la vida?  
Quemará una a una cada brizna.

23

Tú y yo somos dos hojas de chichicaxtle.  
De la velocidad con que nos encontramos  
y nos separamos,  
y de la extensión de la distancia,  
pueden deducirse la fuerza del viento  
y el tamaño de las olas.

35

El chotacabras grita su plañido,  
el Norte golpea la aldaba de la puerta,  
destroza el papel de la ventana,  
golpea las paredes,  
levanta las tejas del tejado.  
No puede sino irrumpir.

La lámpara roja llora lágrimas de sangre,  
forma grandes bultos de estalactitas rojas.  
¡Amor mío! ¿Dónde estás?  
Ven pronto, poda la punta seca del pabilo.  
Con el cuenco de tu mano limpia  
¡protege la flama tambaleante!

36

Cuando les digo:

“Yo solía estar en los agujeritos  
de la flauta de jade,  
con la melodía de fondo  
de las cuerdas y los vientos,  
alzando tu velo con la mano.  
Yo solía llevar la vela de plata,  
apartar tu horquilla en forma de fénix,  
mientras te preguntaba al oído:  
‘¿Sabes quién soy?’”

Amigos míos,  
mientras me escuchan  
contar y contar estas historias,  
vuelvo a estar en sus sonrisas,  
donde sólo veo envidia y celos.

40

Si al crepúsculo de pronto  
llegara una tormenta eléctrica,  
¡no te asustes, amor mío!  
Yo apretaré tu mano fuertemente  
y me sentaré contigo a mirar por la ventana.  
No diremos una sola palabra.

Simplemente miraremos  
 cómo las potestades de nuestro amor  
 chocan en el confín del cielo  
 y lanzan una flecha de luz dorada  
 que nos cegará los ojos.

42

Canté toda clase de canciones  
 y en ellas me olvidé de ti.  
 Pero serán más nuevas y más bellas  
 mis canciones mientras yo más cante.  
 Cantaré al final las más hermosas.

Un ideograma representa una perla,  
 un ideograma representa una lágrima tibia.  
 ¡Mi reina!  
 Son las cuentas del collar de mis delitos,  
 que te ofrezco arrodillado.

¿Qué tienen que ver los frijoles rojos con el amor? Es una pregunta que quizás intrigue a los lectores de este poema. La respuesta sería: en China, las expresiones *amor* y *frijoles rojos* han estado vinculadas desde antiguo. De eso da fe el siguiente poema de Wang Wei, el gran pintor, músico y poeta que vivió en tiempos de la dinastía Tang (618-907 d. C.). Lo traduzco a continuación:

#### AÑORANZA

En tierras sureñas, crecen los frijoles rojos,  
 rebosan los árboles en primavera.  
 Llénate las manos con ellos, te lo pido.  
 Que te extraño y sé que tú a mí.

Este poema está inspirado en una leyenda que circulaba en aquel entonces. Contaba que en las tierras del sur vivía un pastor con su esposa e hijos. Lle-

vaban una vida tranquila, sin grandes preocupaciones, hasta que la adversidad decidió plantar el pie en su región. Estalló una guerra entre pastores y agricultores, y veloz corrió la noticia: había que tomar las armas. Un amanecer, con la mirada gacha pero decidido a cumplir con su deber, el pastor atravesó la puerta de madera de la casa familiar. Su esposa lo siguió hasta la cima de una colina, desde donde lo vio esfumarse entre la blanca bruma. Día tras día subía ella a la cima de aquella colina con la esperanza de divisar a lo lejos la silueta amada. Las horas corrían, inclementes, frente a sus ojos. Para disfrazar su cansancio, se apoyaba en el tronco de un árbol que había convertido en compañero de su añoranza. Pero la crueldad de la guerra hizo a su esposo prisionero y le negó el retorno. El tiempo no fue menos cruel y al cabo de los años cobró su factura: la mujer fue perdiendo fuerza y ya no pudo seguir esperando de pie. Comenzó a sentarse bajo la fronda del árbol. Se le desbordaban las lágrimas, teñidas ya de rojo. Las que caían al suelo cambiaban de apariencia: se endurecían. De esas lágrimas petrificadas florecieron tantos abrojos que tapizaron las tierras del sur. Desde entonces, se dice, al llegar la primavera, éstos lloran frijoles rojos para que los recojan sin tardanza quienes tienen alguna añoranza.

La leyenda, nacida en el sur, se extendió por toda China. Las semillas rojas del abrojo, los “frijoles rojos”, se convirtieron en símbolo de añoranza, amor y mal de amores. Su dureza, tamaño y durabilidad, su color y su forma de corazón las hicieron receptáculo de las expectativas chinas con respecto al amor. Los frijoles rojos se pueden almacenar por largo tiempo sin que se deterioren y sin que palidezca su color rojo sangre; de la misma forma se pueden conservar la fidelidad y el amor por la persona amada. De ahí que, incluso en la actualidad, los enamorados en China regalen a sus parejas pulseras o collares hechos de frijoles rojos. Con ellos firman un pacto de amor y fidelidad eternos.

“Frijoles rojos” es precisamente eso, una especie de decreto en que el poeta expresa su fidelidad y amor imperecedero. Pues, en efecto, ¿qué puede haber más eterno que un poema? Bien lo decía el poeta romano Horacio: *Exegi monumentum aere perennius* (‘Un monumento erigí más duradero que el bronce’). “Frijoles rojos” es, pues, un semillero de eternidad. Cuarenta y dos poemas breves encapsulan momentos de amor y añoranza que, al leerse en conjunto, dan vida a un poema unitario tan magnífico como los abrojos

sureños. Toca a la destinataria recogerlos entre sus manos para no olvidar jamás. No es tarea fácil. Como bien dice el poeta, amar es sufrir. Cuando el sufrimiento toma forma de añoranza, poco se puede hacer para mitigar sus estragos. Sufrir y añorar son, a fin de cuentas, la cara menos agradable del amor. Pero esto poco importa. El poeta envía sus “Frijoles rojos” a su amada y sella así su promesa de amor y añoranza. Para comprender mejor la solemnidad del acto es quizás necesario adentrarnos en la vida del autor.

Wen Yiduo nació en el condado de Xishui, en la provincia de Hubei, el 24 de noviembre de 1899. Fue el cuarto de cinco hermanos. Si algo caracterizó a su clan, el clan Wen, fue una devoción absoluta a la tradición. El patriarca Wen educó a sus hijos con mano de hierro. No les toleró ninguna indisciplina y los obligó a regirse siempre según el código de conducta más puritano del confucianismo. Afortunadamente para Wen Yiduo, su niñez no estuvo marcada sólo por la severidad paterna: también estaban los libros. Por decreto de su padre, autores y textos clásicos chinos le hicieron compañía e incrementaron la natural atracción que el poeta parecía tener hacia las letras. Un par de anécdotas contadas por su hermano mayor así lo confirman.

Un día estaba Wen Yiduo absorto en la lectura de un libro, cuando un ciempiés comenzó a trepar por una de sus piernas. Su madre, queriendo evitar que el animalillo alcanzara a colarse debajo de los pantalones de su hijo, se lo quitó de encima con un manotazo. Wen Yiduo no hizo sino quejarse de que su madre interrumpiera así sus estudios. Y algo similar sucedió el día de su boda. La ceremonia nupcial se desenvolvía con normalidad en el salón principal, hasta que los asistentes notaron algo: Wen Yiduo brillaba por su ausencia. Su hermano salió a buscarlo para llevarlo de regreso al salón. Lo encontró en uno de los rincones de la casa, leyendo un libro.

La escapada momentánea y la impasible absorción en la lectura durante su propia boda era quizás algo de esperarse. Después de todo, su padre obligó a Wen Yiduo a contraer matrimonio con una mujer de quien el poeta sólo conocía el nombre, Gao Zhen. Sin embargo, ocurrió el milagro. Aunque al principio no hubo amor entre ellos, Yiduo y Zhen terminaron por enamorarse perdidamente uno del otro. Él la amó tanto que empezó a cuestionar la relación que tenía con su padre, cosa inaudita en un letrado confuciano. Y no era para menos. Mientras Yiduo estudiaba arte y literatura en Chicago, su

esposa descubrió que estaba embarazada, pero el padre de él decidió ocultárselo a su hijo durante casi seis meses. Con todo, esto no debería sorprendernos demasiado. Para un tradicionalista chino, el nacimiento de una hija representaba malas nuevas. Se apreciaba en cambio a los varones, porque sólo ellos podían continuar la línea familiar y rendir culto a los ancestros. Wen Yiduo y Gao Zhen habían incumplido con la obligación de producir un heredero varón. Vendrían a satisfacer tal expectativa unos años más tarde, pero, mientras tanto, tuvieron que lidiar con los disgustos del patriarca Wen.

Fue en este periodo turbulento cuando Wen Yiduo compuso los poemas breves de “Frijoles rojos” y se los ofreció a Gao Zhen como prueba de su complicidad, fidelidad y amor eterno. En ellos, el poeta revela cuánto lo afectaron la ausencia de su esposa y los desplantes de su padre, pero también su condición de extranjero en Estados Unidos. Aun cuando en Chicago se empapó de ideas que habrían de revolucionar su poesía y su pensamiento poético, y ahí tuvo la oportunidad de codearse con personalidades de la talla de Amy Lowell, Harriet Monroe y Carl Sandburg, Wen Yiduo nunca se sintió en casa. Eso se ve claramente en el poema 19 de nuestra selección, que es un lamento muy al estilo de Du Fu, donde el poeta recurre a la imaginaria clásica del ganso herido para expresar su nostalgia por China y su añoranza por su esposa. Wen Yiduo está donde no quiere, pero debe estar. Como el ganso que no puede abrir el pico sin soltar el junco, él desea regresar a Gao Zhen y cumplir con sus obligaciones de esposo, pero sabe que sus estudios en el extranjero garantizarán el futuro de ambos. Por eso se siente *lángbèi*, es decir, en un estado entre la vergüenza y el sufrimiento que nosotros interpretamos como “bochorno”; así, Wen Yiduo se sentía “abochornado” en Chicago.

“Frijoles rojos” es uno de los primeros poemas de amor compuestos en baihua, una de las variantes de la lengua vernácula. Este uso literario del habla cotidiana contrasta con el del chino clásico, usado como lengua de cultura hasta principios del siglo xx. Adoptar la lengua popular como forma de expresión artística fue consigna de un movimiento impulsado por el también famoso intelectual y poeta Hu Shi, conocido de Wen Yiduo. Pertenecieron ambos a la Sociedad de la Poesía de la Luna Creciente, que presidía Xu Zhimo, por la que desfilaron ilustrísimas figuras literarias, como Sheng Congwen. Estos intelectuales tenían como objetivo la alfabetización de la gente y pen-

saban que ésta sólo podría lograrse escribiendo en una lengua que el pueblo pudiera comprender. Así fue como nació el chino moderno escrito.

De “Frijoles rojos,” decidimos incluir poemas que se distinguen por sus contrastes lingüísticos, estilísticos, simbólicos, personales e intelectuales. En nuestra selección, Wen Yiduo se revela como confuciano elitista y como hombre del pueblo, como poeta a la vez tradicionalista e innovador. Traducir su apasionada contención, su desatada imaginería y sus usos exactos de la lengua, todo eso que se pasea entre lo clásico y lo moderno, lo popular y lo erudito, lo formal y lo informal, lo culturalmente específico y lo universal, constituyó para nosotros un ejercicio de apropiación moderada. Con el afán de imitar el tono contrastante e híbrido, tan característico de Wen Yiduo, llevamos a cabo una tarea de conservación y reconstrucción. Aunque conservamos de manera sobria algunos juegos de palabras e imágenes de la tradición poética clásica china, optamos por reconstruir otros con un poco más de libertad para el público mexicano e hispanoparlante en general. Entre la imaginería china que decidimos mantener se encuentra la referencia a Du Fu y el ganso herido del poema 19, como ya hemos mencionado. Asimismo, tratamos de ceñirnos al juego de palabras del poema 35, donde el poeta habla de cortar el pabilo de una vela como si fuera una flor: *jiǎn... zhúhuā* (literalmente, “cortar la flor de la vela/ pabilo”), y de ahí que hayamos traducido la expresión como “podar la punta seca del pabilo”... Entre la imaginería que decidimos apropiarnos con menor refreno están el viento del norte del poema 35, *běifēng*. Nosotros lo traducimos como “el Norte,” nombre propio de un viento mexicano, pero que también sirve para referirse a cualquier viento que venga del norte. Otro mexicanismo: en el poema 23 decidimos usar una sola palabra, *chichicaxtle*, en vez de las tres de otra traducción posible, *lenteja de agua*; las dos expresiones traducen el chino *fúping*, que designa a la *Lemna minina* o *Lemna gibba*.

Hay otras dos instancias de apropiación que quisiera comentar. La primera se refiere al título. Si quisiéramos traducir *hóngdòu* de manera menos literal, pero más exacta, tendríamos que llamarlo “semillas/ granos de abrojo.” Nosotros sacrificamos la exactitud para dejar que el amor y el mal de amores se asomaran un poco mediante la asociación del rojo con la sangre y el amor. El segundo ejemplo remite a una decisión más radical, la más radi-

cal, acaso, de toda nuestra traducción. Me refiero al final del poema, a los últimos versos del fragmento 42, donde el original da a entender que los caracteres son perlas y son lágrimas que el poeta ofrece de rodillas a su amada como si fueran los gestos de un crimen impune. La tradujimos como “son las cuentas del collar de mis delitos,” a pesar de que en el chino no hay mención expresa de tales cuentas ni de tal collar. Pero ¿qué es el poema sino una sucesión de caracteres que hacen las veces de perlas? .... Nuestra decisión no es pues del todo arbitraria. Creemos, además, que el riesgo que tomamos se justifica si consideramos el estilo poético chino de la época.

En la poesía china moderna escuchamos ecos de otras voces, principalmente de viejas canciones populares, pero también de literaturas extranjeras, como la estadounidense y europea. Los poetas modernistas chinos heredaron de Occidente el verso libre, adaptaron el soneto y experimentaron con varias formas muy exóticas para el clasicismo tradicionalista, como el *rondeau*. De estos experimentos surgió algo que se convertiría en uno de los sellos distintivos del modernismo *à la chinoise*: la circularidad; esto es, la repetición, al final del poema, de ciertas imágenes usadas al principio o en la parte media del mismo. La circularidad desafía el fin del poema regresando a su principio. En palabras de la sinóloga Michelle Yeh, “tuerce el poema” para romper con su linealidad temporal —inicio, nudo, desenlace...—. Se trata, pues, de un tipo de cierre radical y hasta contradictorio: al cerrar, abre de nuevo... Nuestro collar y sus cuentas evocan esta circularidad. Cerrar el poema con esta imagen no es terminarlo sino reiniciarlo mediante una evocación del título, de la leyenda de los abrojos y de la costumbre china de regalar y usar joyería hecha de frijoles rojos. Hay, por supuesto, indicios de esto en el original; nosotros simplemente decidimos hacerlos evidentes.

Por último, quisiera mencionar una de las piedras con las que tropezamos: la pericia lingüística de Wen Yiduo y el poliglotismo propio del lenguaje poético de su época, que se caracterizó —muy a pesar de los partidarios del vernáculo “puro”, como Hu Shi— por una mezcla de chino clásico, vernáculo premoderno, vernáculo moderno, regionalismos y sintaxis europeizante. Nuestro poeta, como hemos dicho, tenía un dominio extraordinario tanto de la lengua vernácula como de la clásica, y en su poesía usa de manera magistral el amplio repertorio de artificios lingüísticos que el poliglotismo pone a su disposición. En “Frijoles rojos” encontramos instancias

de dichos usos, pero son tan sutiles que, so pena de oscurecer nuestra traducción, decidimos no intentar reproducirlos en español. El empleo selectivo de los marcadores de genitivo *di* y *de*, para poner mayor o menor énfasis en ciertas palabras, o el empleo de un vocabulario donde menudean las palabras que un oído chino contemporáneo tacharía de arcaísmos, hacen gala de cuán diestramente manejaba Wen Yiduo los variados idiomas chinos.

Tradujimos “Frijoles rojos” directamente del chino. Es cierto que procuramos consultar las traducciones del poema a otros idiomas, aunque sin mucho éxito. Desgraciadamente, no hay ninguna a las lenguas romances; y en inglés, hasta donde sabemos, hay sólo cuatro, y ninguna es del poema entero. De éstas, sólo tuvimos acceso a la traducción de tres fragmentos de Batt y Zitner. Por fortuna, pudimos consultar a varios glosadores y expertos en poesía china, como Michelle Yeh, Li Yi, Meng Liansu y el célebre poeta sichuanés y biógrafo de Wen Yiduo, Xiao Kaiyu. La versión que aquí ofrecemos debe mucho a sus doctos comentarios.

#### BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Chen, Wei. 陳衛《聞一多詩學論》. Guangxi Normal University Press, 2000.
- Hsü, Kai-yü. “The Life and Poetry of Wen I-to”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 21, diciembre de 1958, pp. 134-179.
- Liansu, Meng. *The Inferno Tango: Gender Politics and Modern Chinese Poetry, 1917-1980*. Tesis. University of Michigan, 2010.
- Yeh, Michelle. “There Are No Camels in the Koran?: What Is Modern about Modern Chinese Poetry?”. *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*. Christopher Lupke ed. Palgrave Macmillan, 2007, pp. 9-27.
- Yi, Li. 李义. 《闻一多〈红豆（四十二首）〉原文赏析》. <[www.guoxue.com/rw/wenyiduo/wydo3\\_062.htm](http://www.guoxue.com/rw/wenyiduo/wydo3_062.htm)>. Fecha de consulta: 29 de noviembre de 2020.
- Zang, Kejia. 臧克家. 〈聞一多先生詩創作的藝術特色. 許毓峰. Xu Yufeng et al., eds. 《聞一多研究資料》(下) Beiyue wenyi chubanshe, 1986, pp. 570-580.
- Zitner, Sheldon P., et al. *The Flowering of Modern Chinese Poetry: An Anthology of Verse from the Republican Period*. McGill-Queen's University Press, 2016.

51. Japonés moderno  
~ Tadashi Amano: Tiempo ~  
(Kioto, Japón 1909 – 1993)  
Traducción y nota de  
Aurelio Asiain

TIEMPO

La que duerme a mi lado  
desde hace cuarenta años  
todas todas las noches  
duerme a mi lado.

En el verano en un futón ligero de verano  
en un grueso futón de invierno en el invierno  
todas las noches  
duerme a mi lado.

¿Eso vienen a ser cuarenta años?

Un envoltorio de tela  
con la boca  
entreabierta.

La traducción literal es imposible, trátase de poemas o de manuales de instrucciones, pero alguna vez puede parecernos, al trasladar fluidamente, que la correspondencia entre una lengua y otra fuera natural y transparente. Me ocurrió así con este poema y otros de Tadashi Amano, un poeta para mí de una rara cercanía, ajeno por completo —porque siempre vivió en Kioto y

no llamó la atención de los círculos de Tokio sino muy tarde— a la retórica de la poesía social del Japón de la posguerra, tanto como a la de los círculos de vanguardia.

Pero la transparencia es engañosa, desde la primera línea. Un lector occidental contemporáneo, al leer “la que duerme a mi lado”, imaginará a una pareja que comparte la cama. No era el caso en el Kioto de Amano ni lo es todavía en gran parte del Japón actual, donde la mayor parte de las parejas duermen separadas, cada cual no en su cama sino en un futón. La frase “duerme a mi lado” implica, en español, la proximidad de dos cuerpos que pueden rozarse, de dos alientos que pueden confundirse (no, por supuesto, si dijéramos “come a mi lado”, y en ambos casos la frase equivalente en japonés sería la misma).

El envoltorio de tela, en español, es apenas una descripción. En japonés está transfigurado por una metáfora: *furoshiki* es el paño en que, con pliegues bien aprendidos, envuelve el viajero su indumentaria, o el visitante el regalo para el anfitrión. Es una palabra que sugiere transitoriedad pero también extrañeza y sorpresa. Los cuarenta años de proximidad que se han ido son súbitamente un regalo. El amor de la vejez no es el de la juventud, pero en el momento en que se reconoce así en el espejo, es un primer amor.

El envoltorio con la boca abierta es el futón, pero también la vieja mujer dormida. Es común en Japón que las parejas de viejos se dirijan uno a otro como *mama* y *papa*, y un modo masculino de referirse coloquialmente a la propia madre ante terceros es *o fukuro*, ‘la bolsa’ (un término hoy afectuosamente derogatorio, pero honorífico en la antigüedad).

Se trata, pues, de un poema de hondo amor conyugal, expresado con juguetona ironía. Los cuarenta años, encerrados en una sola imagen, son ajenos al moroso tiempo cotidiano de la convivencia. No sé si estaba en la intención del autor, pero no puedo dejar de ver en el envoltorio de tela una crisálida. La mariposa está en el instante.

La conciencia de la relatividad del tiempo es el tema de otros poemas de Amano. Está en la mano que su padre, diez años más joven que él, le pone en el hombro en otro poema. Está en el polvo que se respira en los poemas inspirados por su experiencia de librero anticuario.

La biografía de Amano no es menos discreta que su poesía. Empezó a escribir en la adolescencia, como todo el mundo, pero dejó de hacerlo entre

los treinta y los cuarenta y nunca dijo nada, ni en sus poemas ni en sus ensayos, sobre ese silencio. Vivió entre libros, pero no suyos: llevó primero una librería de segunda mano y luego fue durante veinte años bibliotecario de la Universidad Femenina de Nara (una ciudad que fue una capital más cosmopolita que Kioto hace mil años, pero hace siglos vive con la placidez de un pueblo grande). Se jubiló antes de tiempo, con una pensión modesta, para dedicarse a escribir. Nunca tuvo una casa propia; su estudio, en la casa que rentaba con su esposa, medía tres tatamis (menos de seis metros cuadrados).

Sangatsu shobô, la librería en que descubrí y fui comprando uno a uno los libros de Tadashi Amano, desapareció en 2020, durante la pandemia.



## 52. Mangyan

~ Anónimos: Mi amor, ten la certeza y Amor de mi corazón ~  
(Filipinas, siglo xx)

Traducción y comentario de  
María Vinós y Eduardo Olbés

### MI AMOR, TEN LA CERTEZA

Mi amor, ten la certeza  
de que, aunque no lo entiendas,  
esta alma dará vueltas  
por seguir a tu vera;  
una bajo la tierra,  
otra en el cielo, entera.

### AMOR DE MI CORAZÓN

Amor de mi corazón,  
tú y yo estamos prometidos  
para siempre desde hoy.  
Sobre los muros escríbelo,  
grábalo sobre estas cañas;  
que lo sepan los caminos  
que hay entre el campo y la casa  
cuando escuchen nuestros pasos:  
¡El nuestro es amor jurado!

El pueblo de los mangyan hanunuo, que habitan en el sureste de la isla de Mindoro, en Filipinas, es dueño de una tradición literaria que ha sobrevivido a las sucesivas colonizaciones de sus territorios y sigue en práctica hoy en día: la de los poemas llamados *ambahan*. Quizá la clave de tan notable longevidad cultural se halle en la curiosa relación entre la memoria, la escritura y la intensa práctica del lenguaje poético en la vida social de la comunidad, pues estos tres elementos se anudan en los *ambahan*.

Entre los mangyan hanunuo, tener en la memoria un repertorio amplio de estos poemas es una forma de riqueza que se puede lucir en el intercambio formal entre dos competidores que recitan ante un público atento, además de ser un recurso práctico en la vida cotidiana. A diferencia de la mayoría de las otras etnias filipinas, este pueblo indígena conserva una forma de escritura ancestral llamada *surat*, cuyo uso se restringió durante siglos a transcribir los poemas de la tradición oral para facilitar su memorización.

El mangyan es una lengua malaya de la familia austronesia, muy cercana al tagalog, que llegó desde Taiwán a lo que hoy es Filipinas alrededor del año 2000 a.C. Su escritura, por otra parte, proviene del antiguo alfasilabario brahmi de la India, que dio origen a distintas formas de escritura entre los pueblos nativos de Filipinas, la mayoría extintas desde la colonización española. En la actualidad, el mangyan hanunuo tiene cerca de trece mil hablantes que viven en poblaciones aisladas y remotas, se dedican a la agricultura y la caza, y llevan una forma de vida que ha cambiado muy poco a lo largo de los siglos. El término *ambahan* probablemente deriva de la raíz *amba*, que significa ‘hablar, rezar, invocar a los espíritus de los ancestros’.

Los poemas de esta tradición se ponen por escrito haciendo cortes con una punta afilada sobre el material que se tiene a mano, como una tablilla de bambú especialmente preparada, la funda del machete o de la guitarra, la tabaquera, las columnas y vigas de la casa, o incluso la caña viva, pues el repositorio final de los versos es la memoria.

Según explica Antoon Postma —el antropólogo holandés que llegó a vivir entre los mangyan hanunuo a mediados del siglo xx, y a quien debe el resto del mundo la recopilación y traducción de sus poemas—, ante la pregunta: “¿Dónde aprendiste este *ambahan*?”, cualquier miembro de la tribu responderá siempre: “Lo copié de alguien”, o “Lo recibí de mis ancestros”, pues entre ellos está mal visto jactarse de ser autor de un poema. Por otra

parte, según el censo que hizo este autor, en 1965 la población mangyan hanunuo que sabía escribir superaba el sesenta por ciento. Hoy siguen añadiéndose nuevos poemas a la tradición, que practican tanto hombres como mujeres de todas las edades.

El arte del ambahan es útil pues cierra la brecha entre las personas y les permite hablar de temas para los que el lenguaje común no es suficiente. La exaltación de la poesía hace permisible decir cosas que de otra forma no podrían mencionarse sin arriesgar la dignidad de los interlocutores, y pone al hablante a la altura de las circunstancias cuando se requiere hablar de hechos que abruma los sentimientos, dándoles una expresión más exacta mediante imágenes y metáforas. Los ambahan usan el lenguaje simbólico para expresar una idea, y en esto radica su principal atractivo; el propósito de la metáfora es revelar algo de la vida interior de las personas, o de sus experiencias más profundas, en términos de una realidad fresca y vívida. Las imágenes están tomadas del universo que los rodea, y por eso en ellas abundan los árboles, los insectos, las aves, los ríos y las montañas. Los temas son siempre cercanos a las experiencias de la vida común de todas las personas, de manera que hay ambahan para que los reciten los niños. Algunos se refieren a situaciones específicas, como la construcción de una casa, la convalecencia de un enfermo, un viaje que empieza o termina; otros sirven para tomar una decisión, lamentarse por el bebé que nació muerto o para que un anciano se despidiera antes de morir; hay también ambahan para solteros, distintos de los que recitan los casados, o los que se usan en el cortejo amoroso. Antoon Postma relata las innumerables dificultades que le presentó la traducción de los poemas —las cuales comenzaban con la insensatez de proponer que le explicaran en lenguaje común lo que estaba dicho en su mejor expresión poética—.

Se trata de una forma de aparente sencillez: los ambahan se componen de un número indiferente de versos —pueden ser sólo dos, o más de cien—, aunque todos de siete sílabas y con una misma rima. Pero el idioma permite omitir sílabas y contraer palabras, y también lo contrario, añadir sílabas para extenderlas, lo cual se hace de tal manera que añade gracia, juego y resonancia a los versos. Por otra parte, muchas palabras empleadas en los poemas no son de uso común; así, por ejemplo, *madre* y *padre*, *agua* y *casa* se nombran de manera distinta en el lenguaje cotidiano y en el poético.

Puesto que los poemas se escriben sobre todo en materiales perecederos, como la caña de bambú, y el clima húmedo de la isla de Mindoro no favorece su conservación, los ambahan no se acumulan en bibliotecas y no se conocen registros físicos anteriores al siglo xx. Aunque es posible sondear hasta cierto punto la historia por medio de métodos indirectos, ya sea analizando la prevalencia de vocabulario antiguo, o bien las referencias a hechos históricos conocidos, como la migración de los mangyan de la costa hacia las montañas, o la llegada de los colonizadores españoles, no existen aún estudios que puedan dar evidencia de la antigüedad de los poemas. Esta situación paradójica, que enfrenta memoria e historia, sería seguramente un buen tema para un ambahan, pues, si la escritura resultó clave en la conservación de esta tradición poética, la práctica de la poesía es también la razón por la cual la escritura sobrevive.

Los dos ambahan que presentamos aquí son poemas para el cortejo que podrían intercambiar los enamorados en sus visitas, antes y después de prometerse. Nuestra traducción se basa en la versión tagalog recopilada por Antoon Postma.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Delgado Fansler, Lolita, *et al.*, eds. *Bamboo Whispers: Poetry of the Mangyans*, Makati City, 2017.
- Gardener, Fletcher. *Philippine Indic Studies*. The Witte Memorial Museum, 1943.
- Postma, Antoon. *Mangyan Treasures, The Ambahan: A Poetic Expression of the Mangyans of Southern Mindoro, Philippines*. Mangyan Heritage Center, 2005.

## Índice de lenguas

- Alemán  
    medieval, 223  
    renacentista, 351  
Árabe, 133  
Avadhi, 257  
Búlgaro, 383  
Catalán, 273  
Coreano, 105  
Chino  
    arcaico, 73  
    moderno, 405  
Chippewa, 392 y 393  
Egipto, 53  
Eslovaco, 297  
Español  
    mozárabe, 173  
    ladino, 227  
    medieval, 289  
    renacentista, 329  
Esquimal, 391 y 392  
Euskara, 309  
Francés  
    provenzal, 179  
    medieval, 199  
    renacentista, 319  
Griego  
    antiguo, 79 y 88  
    renacentista, 323  
    moderno, 369  
Gujarati, 279  
Haida, 391  
Hebreo, 99  
Inglés  
    anglosajón, 167  
    medieval, 237  
    renacentista, 315  
Irlandés, 161  
Italiano, 243 y 254  
Japonés  
    medieval, 139  
    moderno, 417  
Javanés, 155  
Kwakiutl, 394 y 395  
Latín  
    clásico, 115  
    renacentista, 299  
Macedonio, 375  
Maharashtri, 109  
Maithili, 261  
Mangyan, 421  
Náhuatl, 333  
Paiute, 394  
Pali, 91  
Pápago, 393  
Persa, 67  
Portugués, 211  
Rumano, 363  
Ruso, 357  
Sánscrito  
    védico, 59  
    clásico, 121  
Sumerio, 29 y 38  
Swahilli, 399  
Támil, 147  
Tupinambá, 339  
Turco, 345  
Wintú, 395  
Yaqui, 393



## Colaboradores

---

- CEAA: Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México  
CELL: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México  
ECM: El Colegio de México  
FFYL: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México  
IIF: Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México  
UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México
- 

SELMA ANCIRA (griego moderno). Traductora y fotógrafa. Ha recibido, entre muchos otros premios, la Medalla Pushkin (Rusia, 2008), el Premio de Traducción Ángel Crespo (España, 2009), el Premio Nacional de Traducción (España, 2011) y el Premio Hispanoamericano de Traducción literaria (México, 2019).

LILJANA ARSOVSKA (macedonio). Profesora-investigadora del CEAA.

AURELIO ASIAIN (japonés moderno). Poeta, ensayista, traductor y editor, además de profesor-investigador en la Universidad Kansai Gaidai de Osaka, Japón.

JORGE BUSTAMANTE GARCÍA (ruso). Poeta, ensayista y traductor, además de geólogo.

JUAN CARLOS CALVILLO (árabe, anglosajón, inglés renacentista). Poeta, ensayista y traductor, además de profesor-investigador en el CELL y secretario de redacción de la revista *Otros Diálogos*.

GENOVEVA CASTRO MEAGHER (avadhi). Profesora de lengua y literatura en la Southern Connecticut State University.

MATÍAS CHIAPPE IPPOLITO (japonés medieval). Investigador y traductor de literatura japonesa, además de profesor de la Universidad de Waseda, en Tokio.

- LUCÍA CIRIANNI SALAZAR (turco). Doctoranda en el Centro de Estudios Islámicos de la Universidad Libre de Berlín.
- IOANA CORNEA (rumano). Profesora de traducción especializada y terminología de la Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción de la UNAM.
- LUIS CORTÉS BARGALLÓ (lenguas nativas de América del norte). Poeta, traductor, editor y antólogo. En 2017 recibió el Premio Iberoamericano Bellas Artes de Poesía Carlos Pellicer.
- AURELIA CORTÉS PEYRON (francés renacentista). Poeta y traductora. Colabora con frecuencia en medios impresos, como la *Revista de la Universidad y Gatopardo*.
- REGINA AÍDA CRESPO (portugués). Traductora y antologista, además de profesora-investigadora en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM.
- ELSA CROSS (sumerio, támil, gujarati). Poeta, ensayista, y traductora. Es profesora en la FFYL. Ha recibido varios premios, entre ellos el Xavier Villaurrutia (2007) y el Nacional de Artes y Literatura (2019). Es, además, Creadora Emérita del Sistema Nacional de Creadores de Arte.
- RADINA DIMITROVA (chino arcaico, búlgaro). Sinóloga, traductora y profesora de chino en la Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción de la UNAM.
- LUCÍA DUERO (eslovaco). Escritora y traductora.
- JOSÉ MARÍA ESPINASA (catalán). Poeta, ensayista y editor. Fundador y animador de Ediciones Sin Nombre. Es director del Museo de la Ciudad de México.
- ROBERTO E. GARCÍA (pali). Profesor-investigador en el CEEA.
- OSWALDO HERNÁNDEZ TRUJILLO (latín clásico). Traductor de latín y griego antiguo.
- DAVID HUERTA (mozárabe, francés medieval). Poeta, ensayista, editor y traductor, además de profesor en la UNAM y en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Es Creador Emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte y ha recibido varios premios; entre ellos el Xavier Villaurrutia (2005), el Nacional de Ciencias y Artes (2015) y el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances (2019).
- JOSU LANDA (euskara). Filósofo, poeta, narrador y ensayista, además de profesor en la FFYL.

MIGUEL LEÓN-PORTILLA<sup>†</sup> (náhuatl). Filósofo, historiador, traductor... Fue investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM y profesor de su FFYL, además de miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y de El Colegio Nacional. Recibió innumerables reconocimientos, entre ellos el Premio Nacional de Ciencias Sociales, Historia y Filosofía (1981). Escribió algunos libros ahora clásicos; entre ellos, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* y *Visión de los vencidos*. (Agradecemos a la Dra. Ascensión Hernández Triviño el permiso para publicar aquí la traducción del Dr. León-Portilla).

JOHANNA MALCHER (alemán renacentista). Traductora. Ha colaborado en el Fondo de Cultura Económica, la UNAM, el Instituto Goethe y la Cátedra Humboldt de ECM.

MARIANA MASERA (español medieval). Investigadora del IIF, donde además coordina la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales.

RODOLFO MATA (portugués). Poeta, ensayista y traductor, además de investigador en la FFYL.

EDUARDO MATOS MOCTEZUMA (náhuatl). Arqueólogo y antropólogo, iniciador de las excavaciones del Templo Mayor de Tenochtitlan. Entre otras instituciones, ha dirigido el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), el Museo Nacional de Antropología y el Museo del Templo Mayor. Entre los numerosos reconocimientos que ha recibido se cuenta el Premio Nacional de Ciencias y Artes (2007). Es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y de El Colegio Nacional.

SHEKOUFEH MOHAMMADI (persa). Investigadora del IIF.

FABIO MORÁBITO (griego clásico, italiano). Poeta, narrador, ensayista y traductor, además de investigador en el IIF. Ha recibido varios premios, entre ellos el White Raven (1997 y 2015) y el Xavier Villaurrutia (2018).

NATALIA MORELEÓN (griego homérico, griego renacentista). Traductora e intérprete, además de profesora en la FFYL. Ha recibido muchos premios y reconocimientos. En 2002 fue nombrada Embajadora de la Cultura Helénica por la prefectura de Atenas y en 2004 recibió la Condecoración del Oficial de la Orden de Honor de la Cruz de Oro (Grecia).

MYRIAM MOSCONA (ladino). Poeta, novelista y periodista. En 2012 recibió el Premio Xavier Villaurrutia.

- ADALBERTO MÜLLER (tupinambá). Poeta y traductor, además de profesor en la Universidade Federal Fluminense, en Rio de Janeiro, Brasil.
- ADRIÁN MUÑOZ (sánscrito védico, maharashtri, sánscrito clásico). Poeta, ensayista y traductor, además de profesor-investigador en el CEEA.
- MARIO MURGIA (irlandés, inglés medieval). Poeta, ensayista y traductor, además de profesor en la FFYL.
- VERÓNICA MURGUÍA (francés medieval). Narradora y traductora. Da clases en la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Como escritora de literatura infantil y juvenil ha ganado los premios Juan de la Cabada (México, 1990) y Gran Angular (España, 2013).
- EDUARDO OLBÉS (mangyan). Escultor.
- DORA PINEDA (latín renacentista). Profesora en la FFYL. Trabaja como becaria en el CELL.
- GABRIELA PEYRON (francés renacentista). Escritora de literatura infantil y juvenil. Ha recibido numerosos premios; entre ellos, el Premio Nacional de Cuento Infantil Juan de la Cabada (México, 2000).
- DWI PUSPITORINI (javanés). Profesora-investigadora en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Indonesia.
- SILVANA RABINOVICH (hebreo). Investigadora del IIF.
- SERGIO ARMANDO RENTERÍA ALEJANDRE (maharashtri). Profesor de lengua sánscrita en el CEEA.
- SHADI ROHANA (árabe). Profesor de lengua árabe en el CEEA.
- AARON L. ROSENBERG (swahili). Profesor-investigador del CEEA.
- RICARDO RUIZ LEÓN (alemán medieval). Traductor del alemán.
- JACOBO SEFAMÍ (ladino). Escritor y crítico de poesía latinoamericana, además de profesor-investigador de la Universidad de California, Irvine.
- FRANCISCO SEGOVIA (sumerio, egpcio, italiano, chino moderno). Poeta, ensayista y traductor. Colabora en la redacción del *Diccionario del español de México*, proyecto del CELL.
- PEDRO SERRANO (provenzal). Poeta, ensayista y traductor, además de profesor en la FFYL.
- EVI YULIANA SIREGAR (javanés). Profesora-investigadora del CEEA.
- KLERI SKANDAMI (griego moderno). Arqueóloga, y profesora de griego moderno en la Escuela Oficial de Idiomas de Barcelona-Drassanes.

RICARDO SUMALAVIA (coreano). Narrador, además de profesor y director adjunto del Centro de Estudios Orientales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MARTHA LILIA TENORIO (latín renacentista, español renacentista). Profesora-investigadora del CELL.

LAURA VELÁZQUEZ (chino moderno). Candidata al doctorado en Lenguas Modernas y Estudios Culturales en la Universidad de Alberta, Canadá, donde escribe una tesis sobre literatura y cine de China y Singapur.

MARÍA VINÓS (mangyan). Traductora y escritora.

GABRIEL ZAID (maithili). Poeta, ensayista y traductor. Miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y de El Colegio Nacional.

*Primer amor (Antología poética)*,  
se terminó de imprimir en abril de 2022,  
en los talleres de Gráfica Premier, S.A. de C.V.,  
5 de febrero 2309, Col. San Jerónimo Chicahualco,  
52170, Metepec, Estado de México.  
Composición tipográfica y formación:  
Socorro Gutiérrez, en Redacta.  
La edición consta de 500 ejemplares.  
Cuidaron la edición los editores y Antonio Bolívar,  
con la colaboración de la Dirección de Publicaciones  
de El Colegio de México.

*Primer amor* recoge, traduce y comenta algunos de los poemas de amor más antiguos del mundo o, al menos, los más antiguos del medio centenar de lenguas que incluye. En algunos casos, añade a éstos los más antiguos de una fase importante de esa lengua (de sánscrito hay dos, por ejemplo: el védico y el clásico, y de inglés hay tres: anglosajón, medieval y renacentista) o, dada su importancia, ofrece más de un ejemplo de un mismo estadio de la lengua (así, el griego antiguo presenta un poema de Homero, pero también uno de Safo). En total, cincuenta y cinco colaboraciones diferentes.

Todos los poemas aparecen en traducciones nuevas (salvo, claro, los que se escribieron originalmente en español) y son en su mayoría los traductores mismos quienes comentan tanto el poema (su contexto lingüístico, histórico y cultural) como su propia traducción. Dado que la antología no confronta versiones y originales, a los poemas se les da la oportunidad de funcionar de manera autónoma, es decir, de sostenerse en pie como poemas por derecho propio. Esta decisión hace que se mantengan bien separados los reinos de la filología y de la poesía, aunque el segundo esté siempre informado del primero. Y es muy indicativo el hecho de que, de las cincuenta y cinco colaboraciones, ni una sola antepuso el literalismo riguroso al ritmo y la eufonía.

La idea del amor que este libro les trasmita a los lectores será la que ellos mismos puedan colegir de los poemas y comentarios que hay en él. Es posible que no se queden con *una* idea del amor, porque no son lo mismo el amor que consuman ritualmente los reyes sumerios y el que no consuman casi nunca los trovadores provenzales, el que sueñan despiertos los románticos y el que se resuelve en lujuria y adulterio. Pero todos son, a su modo, amor.

ISBN: 978-607-564-338-0

