

variedad de efectos, algo muy importante en un teatro donde los actores son simples muñecos con cara de madera.

En cuanto al estilo, debe recordarse que el texto fue escrito para el *jōruri* (teatro de muñecos con narrador y música) y que el acompañamiento musical era parte integral de la representación. Es por esto que existen frecuentes y largos parlamentos que pueden llegar a cansar al lector actual, aunque esta obra esté libre de excesos de ornamentación.

Puede llevarse a cabo un análisis psicológico de los personajes de este libro. Existen escenas enteras consagradas a cada uno de ellos, sobre todo a Yuranosuke, el más fiel de los vasallos.

Con el tiempo se hicieron versiones de la obra para el teatro *kabuki*. Por lo general se eliminan actos enteros y se ejecutan largos pasajes que no aparecen en el texto original, tratándose de explotar las posibilidades del *kabuki* en cuanto a los grandes efectos escénicos.

La obra es de gran interés tanto desde el punto de vista de la literatura como de la historia de la cultura japonesa, ya que representa una de las muchas facetas de su tradición. La traducción, aunque se ha basado en estudios especializados, ha sido escrita para el lector en general.

Donald Keene ha hecho una introducción detallada de la obra y ha añadido notas explicativas en los pasajes en que la comprensión es difícil. Al final del libro el traductor ofrece una interesante lista de obras consultadas.

CARMEN FIERRO  
*El Colegio de México*

*Phantasies of a Love-Thief (The Caurapañcāsikā) attributed to Bilhana.* Traducción de Barbara Stoler Miller. Columbia University Press, 1971. 233 pp. Con mapas e ilustraciones; libro aceptado por UNESCO para Indian Series of the Translations Collection.

Al emprender el análisis de esta obra resulta difícil realizar comparaciones en temas y estilos con la poesía erótica occidental coetánea, y establecer pautas comunes que nos permitan un mayor acercamiento.

Por más que el texto ha sido fechado por los estudiosos de manera diferente, según las distintas versiones, es muy probable que su autor haya sido Bilhana, de Cachemira, quien estuvo ligado como poeta a la corte del rey Chalukya Vikramāditya VI

(1076-1127). Leyendas más o menos románticas, más o menos creíbles, le atribuyen la paternidad de estos versos, y en ellas se dice que al ser descubierto en amores con su princesa fue condenado a muerte por el rey-padre, logrando salvar la vida al recitar las loas que había compuesto en honor de su amada. Debido a esto la obra se conoce por varios nombres en los que está implícito el autor. "Bilhanapañcāsikā", "Bilhanakāvya", "Bilhanacari-tā", son algunos de ellos.

Las versiones, producidas en diferentes épocas, abundan en diversos idiomas. Se incluye en este volumen una cronología de manuscritos fechados que abarca desde 1260 (en Malwa), a 1605 (en Mewar). Son importantes las versiones en rajasthani (siglo XVI), en gujarati (siglo XVI), y en bengalí (siglo XVIII).

Hay manuscritos provenientes del oriente de la India que atribuyen el poema al príncipe Sundara de Caurapalli. Y aún hay otros poetas que pueden ser considerados autores de la obra. Para apoyar la responsabilidad de Bilhana como autor, la traductora expone, en varias páginas ilustradas con un mapa, los viajes que supuestamente realizó Bilhana.

Cada verso es una cuarteta expresada en primera persona, en el metro sánscrito Vasantatilaka (ornamento de la primavera), y comienza con la frase *adyāpi* (aún ahora).

En cuanto a su estilo en sánscrito, opina la traductora que "los versos del *caura* no están ligados entre sí por el hilo narrativo ni acomodados en secuencia lógica. Cada estancia es gramaticalmente completa, emplea distintas imágenes y puede apreciarse independientemente de las otras". Por lo tanto, podemos considerar a cada estrofa como una unidad en sí, encabezada por un estribillo (siempre el mismo *adyāpi*). La traductora se explaya sobre las frases descriptivas (que corresponden en su mayoría a la forma de compuesto *bahuvrihi*).

"El estilo se distingue por la falta de naturalidad audaz y la expresiva distorsión de caras, figuras, árboles y arquitectura...", lo que nos sitúa en un mundo convencional y artificial, lleno de influencias pictóricas timúridas, mogólicas y persas. Las convenciones incluyen lenguaje de las manos, adornos, etc., que simbolizan estados emotivos.

El tema principal puede resumirse en pocas palabras. Es una serie de estrofas de versos líricos, en que un amante separado de su amada la evoca y celebra su belleza y los placeres y dulzuras de su amor. Generalmente, las alabanzas a sus damas que hacen los poetas europeos no gozan de la libertad de expresión que caracteriza a estas estrofas. En ellas, la mujer es un ser ideal-

zado pero real, no "un ángel bajado del cielo para mostrar un milagro". En la poesía india la mujer tiene un cuerpo, tiembla de pasión, se pinta los ojos, casi puede palpase el borde de su *sari*. La amada se compara con elementos naturales como flores y pájaros. Sin embargo, no hay en ningún momento descripción de las estaciones ni de fenómenos naturales sino que ésta se limita al plano humano. Las reacciones físicas, prolijamente detalladas, tienen importancia porque se consideran auténticas y nacidas de sentimientos imposibles de fingir, según anota la señora Miller. Hay un clima amoroso creado de acuerdo a una estética refinada.

También en la consideración literaria del marco social nos encontramos frente a un cuadro que no es habitual en Occidente. La relación poeta-princesa (amante-amada) es desigual, pero no adquiere las características de latría que en la poesía erótica medieval dan la tónica del amor a los trovadores por la dama. Ella es la princesa, pero mujer. No es inalcanzable. El final feliz (propio de la literatura india) indica también que la diferencia social no es obstáculo insalvable para la unión de los amantes, como sería en la literatura europea, en que los autores no se atrevían aún a saltar barreras sociales y siempre era descubierto, a último momento, el origen noble del supuesto plebeyo.

La autora de la traducción se propuso encontrar en las diferentes versiones "los elementos más conservadores en las traducciones manuscritas y restaurar la forma menos corrupta", tarea enorme, pero llevada a cabo eficientemente. En la Introducción expone los principales problemas técnicos que tuvo que enfrentar en su trabajo. De gran ayuda para la comprensión del contenido son las notas al igual que la extensa bibliografía en que se apoya esta traducción crítica, que abarca autores indios y occidentales.

En este volumen se traducen y se analizan principalmente dos versiones: la del norte y la del suroeste, y algunos versos adicionales. El manuscrito del norte tiene cincuenta estrofas. El manuscrito del suroeste contiene la misma cantidad. La traductora ha agregado diecisiete estancias adicionales y luego, las partes rescatadas de una versión ilustrada, de la que se habla aparte.

El trabajo va precedido de una nota sobre transliteración, útil para los lectores no familiarizados con el sistema que se utiliza en el caso del sánscrito.

La traducción al inglés, tiene naturalmente un tono antiguo, dado por el tema y el apego al texto nacido del respeto por el mismo.

La autora de la presente traducción es Barbara Stoler Miller, profesora asistente de Estudios Orientales en el Barnard College, y autora además de otra valiosa traducción: el *Bhartrihari*. A pro-

pósito del *Caurapañcāsikā*, la señora Miller explica que su interés en la obra nació al ver una reproducción de varias hojas de un manuscrito ilustrado en estilo rajasthani antiguo. Luego conoció las otras versiones, unas publicadas y dos en manuscritos pertenecientes a la Universidad de Pensilvania.

Las ilustraciones que se reproducen en esta edición crítica son las del manuscrito que primero le interesó y ahora están en la Sociedad Gujarati del Museo de Ahmedabad. Es de lamentar que en esta edición no se reproduzcan los colores, que no conocemos pero que podemos inferir por el comentario entusiasta de la traductora, puesto que agregarían riqueza a la edición. Para una mejor comprensión de las láminas, los interesados pueden consultar la bibliografía incluida sobre la antigua pintura rajasthani.

Este libro se puede considerar un aporte inestimable para el estudio de la literatura sánscrita. Se trata de un trabajo de erudición, prolijo hasta agotar todas las posibilidades. Su presentación lo hace entretenido y ligero, por lo tanto, está también al alcance de los no iniciados. En la sección bilingüe se ha utilizado, para el sánscrito, la transliteración y no los caracteres en *devanagari*. Cabe preguntarse la causa: ¿Quiso evitarse así que la obra no alcanzara nivel de divulgación y quedara limitada a los estudiosos?

Para concluir, la sexta estrofa del manuscrito ilustrado nos servirá para dar el tono general del poema, a manera de ejemplo, a pesar de ser ésta sólo una traducción del texto inglés:

Aun ahora,  
la recuerdo,  
el ideal de la mujer amorosa sobre la tierra  
por la belleza de su cuerpo,  
la copa perfecta para gustar del néctar  
en el juego de la pasión—  
mi niña, herida por las flechas flores del Amor.

ERMELINDA BATAFFARANO A.  
*El Colegio de México*