




SAKUNTALA

y los tonos dramáticos occidentales

Ilustraciones: Nelson Ponce



A Rasik Vihari Joshi

Eduardo Contreras Soto

Cuando asistimos a una representación teatral común, todavía muy dependiente de las convenciones impuestas durante un siglo por el estilo realista —estilo que, sin embargo, ya no impone tanto como hace algunas décadas—, solemos prestar mucha atención a la manera como los personajes se comportan en relación con lo que les ocurre durante la obra, y deducimos de esta relación si la obra ha expuesto los sucesos y sus personajes con una proporción adecuada. A esa relación acostumbramos llamarla tono, y nos define de modo muy preciso el carácter de la obra, sobre todo si está bien aplicado de acuerdo con nuestros criterios estéticos. Estos mismos criterios se han impuesto de tal forma que esperamos siempre el predominio de un solo tono a lo largo de la representación, y los cambios tonales suelen ser muy criticados, cuando no absolutamente rechazados como defectos de composición.

Aunque muchos grandes dramaturgos han hecho caso omiso de esta convención tonal,

entre neoclásica y realista, el ejemplo más elocuente de diversidad no se halla tanto en el drama occidental como en los dramas clásicos de la India; pongo por caso *El reconocimiento de Sakuntala* (*Abhijnanasakuntalam*), de Kalidasa (s. V), obra mejor conocida en nuestra cultura con el solo nombre de *Sakuntala*.¹

EL PERSONAJE DA EL TONO

La preceptiva clásica asigna a la caracterización de los personajes la parte más importante en la configuración del tono de la obra. El modelo viene desde Aristóteles, quien habla en el capítulo XV de su *Poética* de cuatro fines que deben procurarse con los caracteres: que sean buenos; que sean adecuados; que sean verosímiles y que

¹ Kalidasa: *Sakuntala; drama en siete actos*, Textos españoles y prólogo de Emilio Gascó Contell, Ateneo, México, 1971. Cf. también Kalidasa: *El reconocimiento de Sakuntala*, traducción y notas de Rafael Cansinos Asséns; prólogo y nuevas notas de Carmen García-Ormaechea, Lipari, Madrid, 1994.

sean uniformes.² Con la idea de “lo adecuado” el griego obliga al personaje a que corresponda con su naturaleza y con sus acciones, y con “lo uniforme” se espera que no haya cambios de carácter a lo largo de la trama. Como ejemplo negativo Aristóteles critica la *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, porque en ella la protagonista primero aparece suplicante y atemorizada ante el sacrificio al que va a ser sometida, pero al final se muestra resuelta y segura a ser inmolada en beneficio del ejército aqueo que va a Troya. Esta indefinición puede incomodar a quienes esperan una historia de cierto tono, y el cambio de conducta del personaje afecta ese tono. Pero a autores posteriores, como Lope de Vega, la variación no parece incomodarles, y más bien la recomiendan como grata al gusto:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasífae,

harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho.

Buen ejemplo nos da Naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza,
nos dice Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*.³ Parece que los teóricos siempre se inclinan por la uniformidad tonal, y los dramaturgos prefieren en cambio la diversidad. Pero es distinto obtener esa diversidad del cambio de carácter de un mismo personaje, a obtenerla de la presencia combinada de personajes de distinto carácter en una misma escena. Lope de Vega y William Shakespeare usan de esta última diversidad, y también Kalidasa, como veremos.

Para el mundo de Kalidasa, la preceptiva correspondiente serán los tratados sánscritos clásicos como el *Natya Sastra* o el *Dasa Rupa*. En estos tratados se establecen diversas reglas dramáticas, de

las cuales nos interesa por ahora la formulación de los *rasas*, o sentimientos o sabores que se hallan en las obras dramáticas. Siguiendo la interpretación de Juan Miguel de Mora, estos *rasas* son ocho: el erótico *-srngara-*; el cómico *-hasya-*; el patético *-karuna-*; el trágico *-raudra-*; el heroico *-vira-*; el de terror *-bhayanka-*; el de horror *-bibhatsa-*; el de lo maravilloso *-adbhuta*.⁴ Lo interesante de la preceptiva sánscrita clásica es su planteamiento de cómo los dramas deben contener no uno, sino varios *rasas*, aunque predomine alguno en particular; si consideramos equivalente un *rasa* sánscrito a un tono occidental, entonces veremos que la preceptiva del *rasa* se acerca más al punto de vista de Lope que al de Aristóteles, o hasta cierto punto trata de reconciliarlos. Veamos cómo en *Sakuntala* se dan cita los diversos *rasas*, los diversos tonos dramáticos.

SIETE ACTOS Y OCHO RASAS

Sakuntala es una obra del género *nataka*; según la preceptiva, las obras de este género admiten todos los *rasas*, pero deben predominar en ellas el heroico y el erótico. En el argumento es claro cómo las acciones principales necesitan la preminencia de estos dos *rasas*: lo básico son los amores del rey Dusyanta con la doncella Sakuntala, los cuales le comprometen a desposarla hasta que una maldición cae sobre Sakuntala, provocando que Dusyanta la desconozca hasta que el reconocimiento de un anillo rompe la maldición. Un combate contra ciertos gigantes al que el dios Indra convoca a Dusyanta permitirá al rey llegar a un sitio de meditación divina, donde se encontrará por fin con Sakuntala, quien ya tiene un hijo de su amado. El tema del amor cuestionado por una duda o por una maldición, y su posterior corrección y reconciliación, parece ser frecuente en el teatro sánscrito clásico. Lo interesante del caso es cómo se puede hacer uso de tonos dramáticos dispares y diversos sin perder el nivel general de la obra y sin desviarla de los fines básicos del argumento principal.

En Dusyanta se presentan las cualidades del héroe épico, tanto en su belleza física como en la

² Aristóteles: *Poética*, Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Gredos, Madrid, 1974. (Bibl. Románica Hispánica, IV, Textos, 8).

³ Félix Lope de Vega Carpio: *Obras selectas*, Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sáinz de Robles, t.II, Aguilar, Madrid, 1964.

⁴ Cf. Bhavabhuti: *El último lance de Rama*, Estudio introductorio y traducción del sánscrito de Juan Miguel de Mora. UNAM, México, 1984. (Texto bilingüe) y *La India literaria*, antología, prólogo, introducciones históricas, notas y un vocabulario del hinduismo por Teresa E. Rohde. Porrúa, Mexico, 1992.



nobleza de su carácter. Si llega a ser soberbio y ofende a Sakuntala cuando la desconoce, ello se debe a que pesa sobre él una maldición, no a que su temperamento natural se haya transformado negativamente –y esto lo sabemos todo el tiempo los espectadores, aunque no lo sepan los personajes–; en cuanto cesa la maldición, Dusyanta recupera su nobleza y lamenta con profundidad haber desconocido a su amada. Por lo que respecta a su carácter, su historia se manejaría todo el tiempo en elevados *rasas*, erótico, heroico, trágico, maravilloso.

Un manejo muy parecido podría formularse del personaje de Sakuntala; la belleza física corre en ella pareja con la castidad, la humildad y la discreción; ella es fiel a su carácter a lo largo de toda la obra. Si solo en estos dos personajes radicara toda la atención de la obra, un guionista a destajo del cine de Hollywood haría un melodrama aburridísimo como esos con los que todo el tiempo se nos atosiga en nuestra cartelera subdesarrollada; Kalidasa, desde luego, prefiere introducir muchos elementos que le permiten obtener más efectos, más *rasas*.

Uno de los principales elementos es la creación del personaje de Madhavya, un curioso bufón y confidente de Dusyanta que no costaría trabajo emparentar con los *graciosos* del Siglo de Oro o con los *clowns* isabelinos. Con las gracias, la locuacidad y las reacciones propias de su naturaleza, Madhavya introduce el *rasa* cómico en la trama. La participación de Madhavya en otros pasajes de la obra también contribuye a la aparición de otros *rasas*, como se verá más adelante, del mismo modo que el *rasa* cómico no depende exclusivamente de él, como lo demuestra el intermedio de la obra. La proporción de importancia que reviste la participación de Madhavya en cada acto influye mucho para definir el *rasa* predominante.

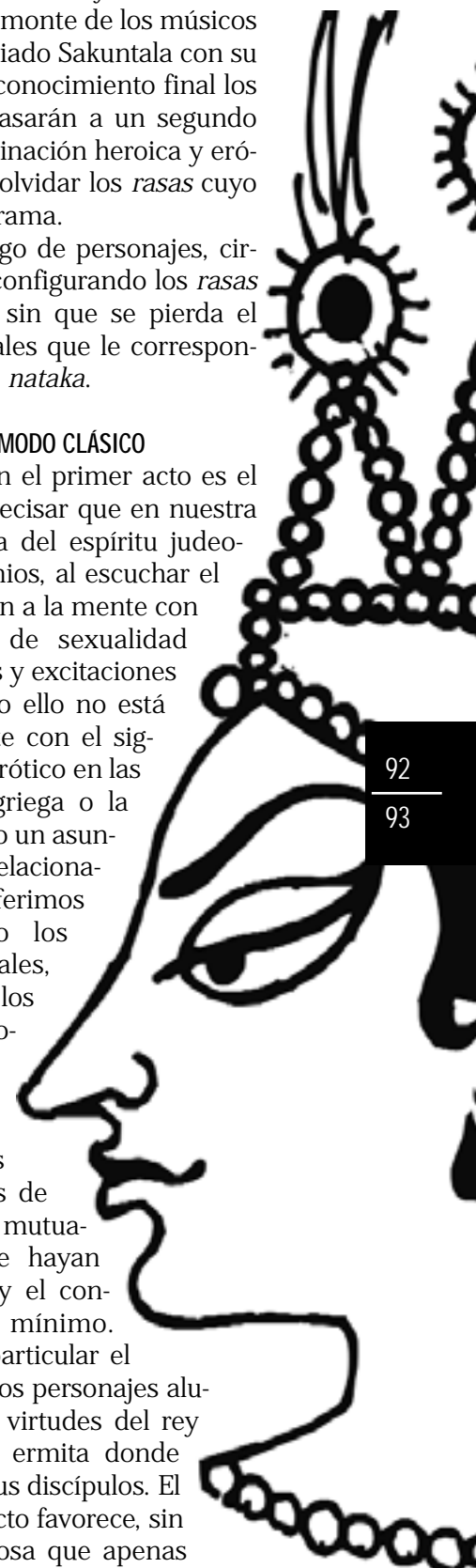
Por otra parte, la aparición de seres sobrenaturales ayuda mucho a la creación de otros *rasas* en la obra. Aunque las menciones a estos personajes abundan a lo largo de toda la obra –de hecho, la presencia de los *rakshasa* en la ermita de Sakuntala es el motivo para que Dusyanta permanezca en ella más tiempo del previsto–, nunca los vemos en escena hasta ya muy cerca del final de la pieza, cuando en el sexto acto se presentan la ninfa Sanumati y Matali, cochero de Indra, dios de dioses; entonces vemos a Dusyanta partir en el volador carro de Indra hacia un combate con *danabas*, los gigantes ene-

migos de los dioses, y se aparecen los *rasas* de lo maravilloso y del horror. Todo el séptimo acto transcurre en parajes celestiales y fantásticos, sobre todo en *Hemakuta*, el monte de los músicos del cielo, donde se ha refugiado Sakuntala con su hijo; en el momento del reconocimiento final los *rasas* de lo sobrenatural pasarán a un segundo plano para permitir la culminación heroica y erótica de la historia, para no olvidar los *rasas* cuyo es el predominio en este drama.

Observemos cómo el juego de personajes, circunstancias y acciones va configurando los *rasas* particulares de cada acto, sin que se pierda el manejo de los dos principales que le corresponden por regla a este drama *nataka*.

EL PRIMER ACTO, PLANTEO AL MODO CLÁSICO

El *rasa* que predomina en el primer acto es el erótico, y aquí conviene precisar que en nuestra cultura occidental, imbuida del espíritu judeocristiano durante dos milenios, al escuchar el término erótico nos vendrán a la mente con toda seguridad acciones de sexualidad explícita, cuerpos desnudos y excitaciones placenteras evidentes. Todo ello no está relacionado necesariamente con el significado más clásico de lo erótico en las culturas antiguas, sea la griega o la india, ya que en este ámbito un asunto erótico implica todo lo relacionado con lo que ahora preferimos llamar amor, incluyendo los asuntos sexuales, corporales, deleitables, pero no como los únicos. Por ello no es incorrecto llamar erótico al tono dramático de un acto donde el héroe conoce a la heroína, y ambos exponen señas manifiestas de que han sido enamorados mutuamente, aunque apenas se hayan dirigido algunas palabras y el contacto físico haya sido mínimo. También figura de modo particular el *rasa* heroico cada vez que los personajes aluden a la exaltación de las virtudes del rey Dusyanta, protector de la ermita donde habitan el asceta Kanva y sus discípulos. El ambiente general de este acto favorece, sin embargo, la historia amorosa que apenas ha dado inicio y cuyas peripecias y sobresaltos nadie sospecha en este momento.



EL SEGUNDO ACTO, FUNCIONAL Y CONTRASTANTE

En el segundo acto aparece por vez primera Madhavya, con su personalidad cómica, jocosa, de lenguaje a ratos disparatado, a ratos irreverente hasta con su rey, y siempre juicioso bajo esas aparentes formas risibles. Kalidasa cuida muy bien de provocar la risa hacia el bufón, pero nunca involucra en ella la personalidad de Dusyanta: el rey se limita a escuchar y reaccionar a las palabras de su confidente sin perder la compostura, incluso cuando Madhavya se enfrasca en un pequeño pleito con un general que se propone lisonjear al rey para quedar bien con él. El juego humorístico se ve matizado, para que no se imponga como *rasa* principal, por el final en el que los ascetas solicitan al rey que permanezca en la ermita unos días más para ahuyentar a los demonios que los acosan. Como Dusyanta ha sido requerido por su madre para otra ceremonia en la ciudad, envía a Madhavya para que lo represente mientras él se queda en la ermita con el doble propósito de ahuyentar a los demonios y frecuentar a Sakuntala. Al partir el bufón, se va con él el *rasa* cómico y se quedan Dusyanta y Sakuntala para restituir el *rasa* erótico en la obra.

LA PLENITUD TONAL DEL TERCER ACTO

En el tercer acto se despliega con toda definición el *rasa* del erotismo, al revelarse los protagonistas su amor mutuo por medio de recursos que no suenan extraños a la escena occidental, como la confesión entre amigas ante la presencia oculta del amado. Aquí parece que la historia no ofrecerá mayores sorpresas, todos los personajes se entienden bien, Dusyanta ha propuesto a Sakuntala el matrimonio al estilo *Gandarva* –que da por hecho el desposorio solamente con el consentimiento de los contrayentes– y la doncella ha pedido tiempo para pensarlo antes de aceptar. Ese tiempo pedido es suficiente para que la obra no acabe aquí, antes bien empiece a tomar vuelo.

EL CUARTO ACTO: SE INICIAN EL NUDO Y NUEVOS RASAS

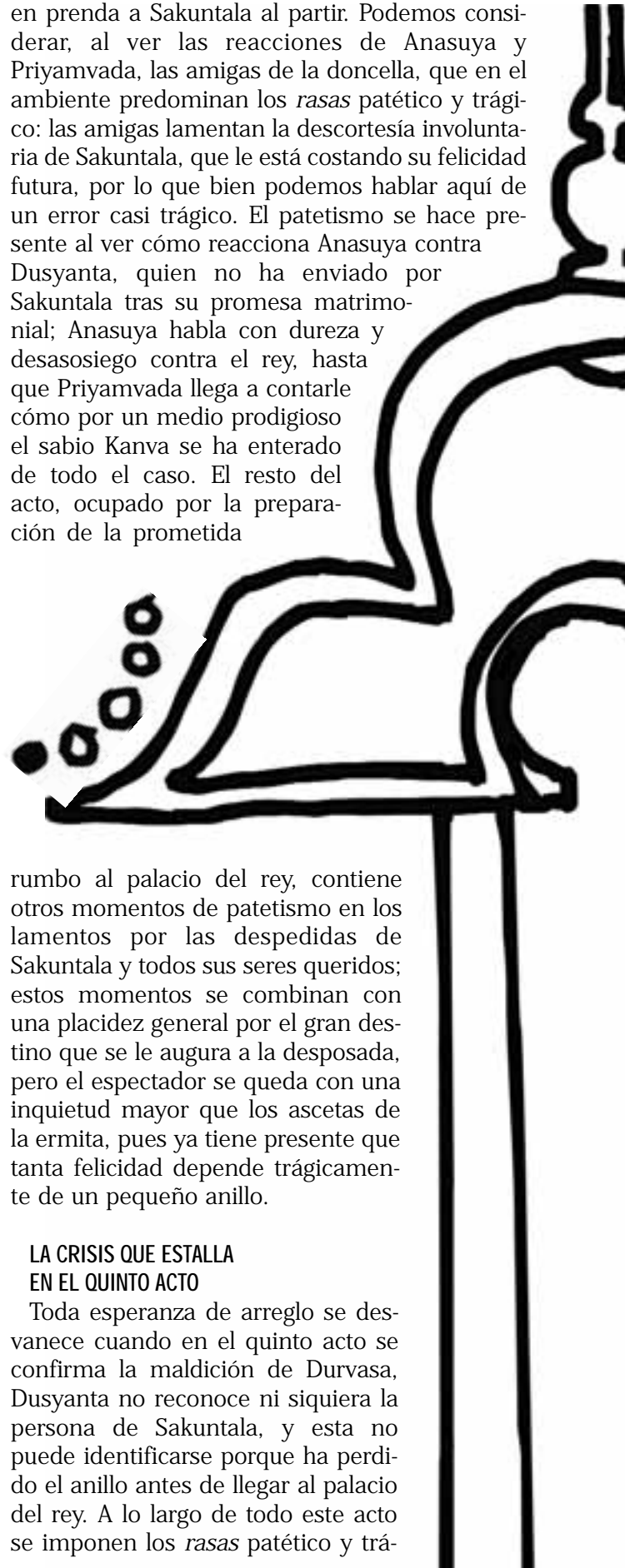
Un prólogo introduce el gran nudo de este drama en el cuarto acto, al caer Sakuntala víctima de la maldición del asceta Durvasa, quien no fue recibido con los deberes de la hospitalidad por la doncella, dominada por el recuerdo del amado rey que la ha dejado prometida en matrimonio y embarazada. Lo que parecía no ofrecer mayores problemas ya enfrenta uno muy grande: la ruptura de la maldición depende del reconocimiento por Dusyanta de su anillo, que él dejó

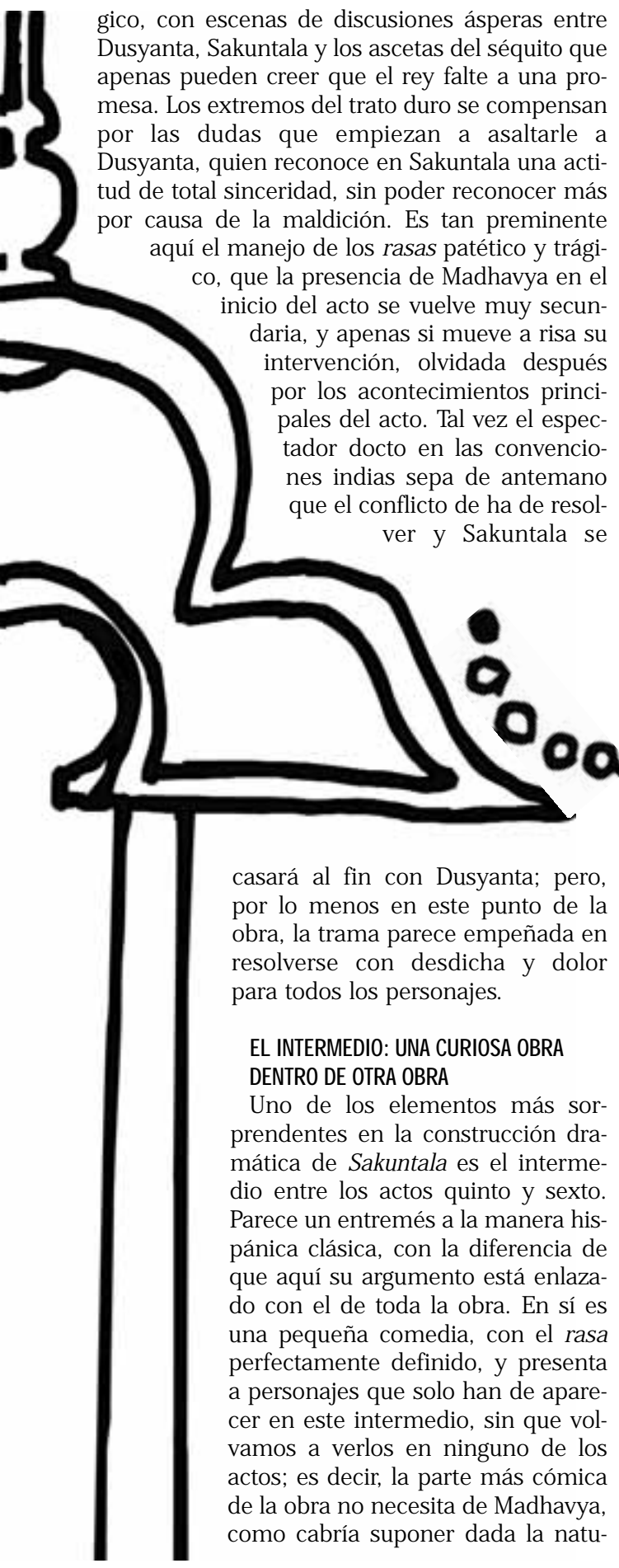
en prenda a Sakuntala al partir. Podemos considerar, al ver las reacciones de Anasuya y Priyamvada, las amigas de la doncella, que en el ambiente predominan los *rasas* patético y trágico: las amigas lamentan la descortesía involuntaria de Sakuntala, que le está costando su felicidad futura, por lo que bien podemos hablar aquí de un error casi trágico. El patetismo se hace presente al ver cómo reacciona Anasuya contra Dusyanta, quien no ha enviado por Sakuntala tras su promesa matrimonial; Anasuya habla con dureza y desasosiego contra el rey, hasta que Priyamvada llega a contarle cómo por un medio prodigioso el sabio Kanva se ha enterado de todo el caso. El resto del acto, ocupado por la preparación de la prometida

rumbo al palacio del rey, contiene otros momentos de patetismo en los lamentos por las despedidas de Sakuntala y todos sus seres queridos; estos momentos se combinan con una placidez general por el gran destino que se le augura a la desposada, pero el espectador se queda con una inquietud mayor que los ascetas de la ermita, pues ya tiene presente que tanta felicidad depende trágicamente de un pequeño anillo.

LA CRISIS QUE ESTALLA EN EL QUINTO ACTO

Toda esperanza de arreglo se desvanece cuando en el quinto acto se confirma la maldición de Durvasa, Dusyanta no reconoce ni siquiera la persona de Sakuntala, y esta no puede identificarse porque ha perdido el anillo antes de llegar al palacio del rey. A lo largo de todo este acto se imponen los *rasas* patético y trá-





gico, con escenas de discusiones ásperas entre Dusyanta, Sakuntala y los ascetas del séquito que apenas pueden creer que el rey falte a una promesa. Los extremos del trato duro se compensan por las dudas que empiezan a asaltarle a Dusyanta, quien reconoce en Sakuntala una actitud de total sinceridad, sin poder reconocer más por causa de la maldición. Es tan preminente aquí el manejo de los *rasas* patético y trágico, que la presencia de Madhavya en el inicio del acto se vuelve muy secundaria, y apenas si mueve a risa su intervención, olvidada después por los acontecimientos principales del acto. Tal vez el espectador docto en las convenciones indias sepa de antemano que el conflicto de ha de resolver y Sakuntala se

casará al fin con Dusyanta; pero, por lo menos en este punto de la obra, la trama parece empeñada en resolverse con desdicha y dolor para todos los personajes.

EL INTERMEDIO: UNA CURIOSA OBRA DENTRO DE OTRA OBRA

Uno de los elementos más sorprendentes en la construcción dramática de *Sakuntala* es el intermedio entre los actos quinto y sexto. Parece un entremés a la manera hispánica clásica, con la diferencia de que aquí su argumento está enlazado con el de toda la obra. En sí es una pequeña comedia, con el *rasa* perfectamente definido, y presenta a personajes que solo han de aparecer en este intermedio, sin que volvamos a verlos en ninguno de los actos; es decir, la parte más cómica de la obra no necesita de Madhavya, como cabría suponer dada la natu-

raleza de su personaje. El cuñado del rey Dusyanta, jefe de la policía, protagoniza este fragmento jocoso, al fanfarronear de autoridad y poder en razón de su parentesco y de su investidura, valiéndose de ellas para humillar al pobre pescador que ha sido arrestado por tener un anillo del rey. Al llevar el anillo a Dusyanta, la maldición de Durvasa se rompe, como que este anillo era el de Sakuntala, y Dusyanta manda libertar al pescador y premiarlo. Al fanfarrón jefe de la policía no le queda más remedio que tragarse sus propias palabras amenazantes y tratar con buenos modos al pobre pescador, quedando así en ridículo ante nosotros. De nuevo Dusyanta está involucrado en la acción, pero de un modo marginal que no compromete su carácter en el *rasa* que aquí predomina. La comedieta termina con una reconciliación del jefe de la policía y del pescador, quienes irán a sellar su amistad con un trago, con lo cual Kalidasa nos hace un guiño que le permite poner ante nuestros ojos espectadores a un mundo raras veces asomado a las historias de reyes y dioses: el cotidiano mundo popular.

LAS TRANSFORMACIONES SORPRENDENTES DEL SEXTO ACTO

Es magistral el movimiento de *rasas* que el autor ofrece en el sexto acto, pues empieza con el *rasa* de lo maravilloso, expuesto por la ninfa Sanumati, continúa con una cierta combinación del *rasa* erótico y del patético y, tras un momento en que se conjugan el *rasa* del horror, el de lo maravilloso y el cómico —para sorpresa y regocijo de los espectadores—, el acto levanta de nuevo el vuelo hacia un *rasa* heroico.

En medio de un ambiente que debería ser festivo, alegre, como el que corresponde a las fiestas de primavera, la corte de Dusyanta se halla envuelta por la tristeza por causa de la pérdida de Sakuntala, extrañada sin cesar por el rey, quien ya está desde luego más que arrepentido de su ceguera involuntaria. La combinación del *rasa* erótico y del patético se presenta en la escena en que Dusyanta evoca a su amada a través del retrato por él pintado, y su evocación es tan encendida que llega a olvidar que se halla ante una pintura y no ante el original. Esta escena se ve matizada con otros dos *rasas* presentes, el cómico y el de lo maravilloso, merced a las respectivas presencias de Madhavya con sus comentarios chuscos aunque sensatos, y de la ninfa Sanumati que nos da sus opiniones sobre lo que vamos viendo sin que ella sea vista por los personajes.

De repente, cuando parece que el acto concluirá con estas lánguidas evocaciones amorosas, Kalidasa hace irrumpir otros *rasas* en la trama con una sola acción que los contiene a la vez: un ser sobrenatural ha prendido a Madhavya y lo tiene suspendido en el aire. Bajo el *rasa* del horror, los cortesanos se espantan y se acogen al valor de Dusyanta para que salve a su confidente; entonces se revela la identidad del ser, que es el cochero de Indra, Matali, y este suelta a Madhavya, quien rezonga por el susto que le han hecho pasar. Obsérvese cómo el autor nos ha hecho recorrer el *rasa* del horror, el de lo maravilloso y el cómico ¡en un par de parlamentos! Y para rematar, en cuanto Matali le explica a Dusyanta la razón de su aparatosa aparición, el *rasa* que empieza a predominar es el heroico, pues hay que obedecer ante todo la solicitud de Indra para auxiliarlo en el combate a los *danabas*, dejando de lado cualquier ocupación, la amorosa o la nostálgica incluso.



EL SÉPTIMO ACTO: CULMINACIÓN Y RESTITUCIÓN TONAL

Es una pena que Kalidasa no nos hubiera mostrado aunque fuera un poquito del combate de Dusyanta contra los *danabas*, para dar mayor realce al tono, al *rasa* heroico. Como quiera que sea, sabemos que el rey ha regresado vencedor, y como su camino de retorno a la tierra atraviesa diversos sitios de carácter divino, el acto se ve dominado en principio por esta combinación de los *rasas* heroico y de lo maravilloso; estos *rasas* siguen presentes durante todo el recorrido que Dusyanta y Matali hacen por los parajes celestiales, hasta la llegada al *Hemakuta*, el monte de los músicos del cielo. En este punto se irá restableciendo el predominio de los *rasas* erótico y heroico, conforme Dusyanta reconoce a su hijo y, por consiguiente, a Sakuntala, con lo cual la acción llega a feliz término. Con todo, el hecho de que la trama se resuelva de este modo no excluye la aparición ocasional de *rasas* a manera de pinceladas que dan colorido y variedad. Hay un ejemplo de esto en el momento preciso en que al hijo de Dusyanta se le ha caído un talismán protector que no pueden tocar sin peligro más que el niño y sus padres, con lo cual se aclaran las identidades: cuando el rey va a tocar el talismán, hay una reacción inmediata dominada por el *rasa* del terror en las ascetas que cuidan al niño, pues todavía no saben quién es el recién llegado y temen que lo dañe el talismán al convertirse en serpiente que lo ataque; afortunadamente, todo se resolverá para bien y la obra termina en la misma proporción de *rasas* en la que había empezado, después de un sinnúmero de excitantes transformaciones y combinaciones tonales.

EN CONCLUSIÓN

Sakuntala ofrece la posibilidad de fluctuar con gran dinamismo entre los tonos dramáticos más diversos, sin perder por ello una especie de tono general que le mantiene un nivel constante, elevado, en apego a los asuntos que trata. Lo admirable y ejemplar de sus tratamientos tonales se manifiesta en diversos procedimientos para las fluctuaciones, lo mismo a través de la presencia de ciertos personajes que de la sucesión de acontecimientos contrastantes o inesperados. No deberíamos dejar de experimentar los efectos que esta obra puede producir en nuestro público, ya que sus cualidades dramáticas parecen llamadas a superar las barreras del tiempo y de las diferencias culturales, como termina por suceder con todas las creaciones llamadas con justicia *clásicas*. ■