

Festines y ayunos

Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)

Xicoténcatl Martínez Ruiz / Daffny Rosado Moreno
COORDINADORES



COLECCIÓN PAIDEIA SIGLO XXI



Festines y ayunos. Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)

Xicoténcatl Martínez Ruiz y Daffny Rosado Moreno, coordinadores

Primera edición 2014

D.R. ©2014 Instituto Politécnico Nacional

Av. Luis Enrique Erro s/n

Unidad Profesional “Adolfo López Mateos”, Zacatenco,

Deleg. Gustavo A. Madero, C. P. 07738, México, D. F.

Libro formato pdf elaborado por:

Coordinación Editorial de la Secretaría Académica

Secretaría Académica, 1er. Piso,

Unidad Profesional “Adolfo López Mateos”

Zacatenco, Del. Gustavo A. Madero, C.P. 07738

Diseño y formación: Quinta del Agua Ediciones, SA de CV

Revisión del sánscrito: Xicoténcatl Martínez Ruiz

Cuidado de la edición: Kena Bastien van der Meer

ISBN: 978-607-414-479-6

Impreso en México / Printed in Mexico

Vislumbres del Oriente, o la India traducida por Paz

Adrián Muñoz García
EL COLEGIO DE MÉXICO

En el exquisito *El mono gramático*, Octavio Paz apunta que: “No es lícito proyectar nuestros sentimientos en las cosas ni atribuirles nuestras sensaciones y pasiones” (1996, p. 15). La intención, parece, consiste en ejercer el poder del discernimiento y lograr evitar la subjetividad total. Pero ¿acaso Paz se suscribió de verdad a esta premisa en la práctica? Sus valoraciones acerca de la poesía, del erotismo o de las culturas asiáticas más bien parecen sugerir una apreciación profundamente personal. Acerca de un poemario como *Ladera este*, por ejemplo, se ha expresado que “las influencias orientales permanecen depuradas, transformadas y sintetizadas mediante una oposición contrastante”, la cual se apoya en la ironía, el misterio y las reminiscencias de la poesía japonesa (Durán, 2002b, p. 194).

Hasta la fecha ha sido más bien escaso el intento de valorar las maneras en que la India ha influido en la obra de Paz,¹ en parte quizá por la falta de especialistas hispánicos en historia o cultura indias que puedan tender el puente entre el subcontinente asiático y el autor mexicano. Algunos críticos

¹ Como muestra, basta con otear los índices de algunas obras, por ejemplo: Mendiola, V. M., y Soto, L. (Eds.) (1994). *Festejo: 80 años de Octavio Paz*. México: El Tucán de Virginia; Stanton, A. (Ed.) (2009). *Octavio Paz. Entre poética y política*. México: El Colegio de México; Aguilar Mora, J. (1976). *La pareja divina. Historia y mito en Octavio Paz*. México: Era; Magis, C. (1978). *La poesía hermética de Paz*. México: El Colegio de México; Medina, R. (1999). *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México. La bibliografía más reciente adolece de la misma carencia. Pensamiento poético, posturas políticas y surrealismo son quizá los ejes temáticos más abordados, pero el enfoque “orientalista” es bastante menor en la crítica hispánica.

han reconocido ciertamente la honda influencia del Oriente en Paz: “El contacto directo con las antiquísimas tradiciones de estos pueblos significó un descubrimiento crucial para Paz, abriéndole horizontes del todo nuevos o sólo latentes entonces en su obra, pues hubo siempre en él una corriente subterránea que lo acercaba a ese mundo” (Oviedo, 2009, p. 112). No obstante, aún falta mayor trabajo en este campo. Como expresa Anthony Stanton (2009) acerca de *Árbol adentro* (pero aplicable al resto de la obra paciana), es necesario desarrollar “parámetros críticos más amplios para su plena comprensión” (p. 151). Son aproximaciones como la de Eliot Weinberger (1991), uno de los principales traductores de Paz al inglés, las que permiten valorar más profundamente el arraigo índico en Paz.² Por desgracia, la crítica hispánica ha sido aún poco fecunda al respecto y se ha limitado solamente a mencionar la existencia de una influencia india u oriental.

Más que un mero reconocimiento de dicha influencia, sería fructífero fomentar verdaderos trabajos de análisis y comparación. No emprender estudios más profundos sólo contribuirá a repetir lugares comunes como la “idea oriental de que no hay contradicción entre los opuestos” (Oviedo, 2009, p. 113). No se puede reducir todo el pensamiento de China, Japón, India o Medio Oriente a un solo pensamiento oriental homogéneo; ni siquiera se puede hacer con todo el budismo o el hinduismo. Un equívoco similar es el de leer, por ejemplo, el poema “Custodia” como una suerte de mantra (Oviedo, p. 114), pues los mantras no funcionan como lo indica Oviedo. En realidad, el precursor o la influencia más directa de esta composición es la poesía concreta, cultivada por autores como Stéphane Mallarmé o Apollinaire, pero antecedidos en el siglo XVII por George Herbert (y aun mucho tiempo atrás) con *pattern poems* tales como “Easter Wings” o “The Altar”.

Que Octavio Paz sintió una fuerte atracción por conceptos religiosos indios resulta innegable. No es gratuito que el crítico Harold Bloom (2002, p. 7) considerara a Paz como un ecléctico en el fuero religioso; más budista o hindú que cristiano. El presente libro representa una tentativa organizada y comprensiva por abordar las distintas temáticas que se pueden derivar de tal perspectiva. Si bien no todos los artículos coincidirán en sus conclusiones, sí resultarán complementarios y podrán servir como herramientas y puntos de partida para estudios posteriores. Confío en que este artículo contribuirá

² Con todo, Weinberger parece basar su interpretación de *Blanco* en las observaciones de Paz sobre tantra y budismo (Paz, 1969, p. 81 y ss.) y no en un análisis independiente.

también a alimentar el interés en la relación Paz-India, en particular, y en el orientalismo paciano, en general.³ De hecho, me parece que en términos de influencia, Asia (particularmente la India) constituye un factor mucho más relevante y duradero que el surrealismo. En algún lugar, Paz definió a la India como “la otra versión del mundo indoeuropeo” (citado en Kushigian, 2002, p. 93), con lo cual el autor conscientemente coloca la civilización india como un espejo donde poder reflejar y reconocer los propios rasgos. Justo éste es el factor decisivo de la influencia de India en Paz.

El objetivo de este ensayo es valorar críticamente la apropiación que Paz hizo de la India, tomando como punto de partida *Vislumbres de la India*, pero extendiéndome a otras obras también. Lo que se intentará es evaluar los mecanismos con los que Octavio Paz interpretó a la India, es decir, cómo la “tradujo” en un producto estético mediante ensayos y versos; se trata, pues, de valorar la traducción paciana de India, tanto en sentido literal como metafórico. Más que únicamente señalar cuestiones filológicas o eruditas, el punto que en especial me interesa abordar es el enfoque poético de Octavio Paz. Estoy seguro de que la India, más allá de *Vislumbres*, informa una parte importante del quehacer poético de Paz. Y con esto me refiero no sólo a la producción de versos, sino a la poética paciana en el más amplio sentido de la palabra. Así, considero que la discusión enfocada en algunos aspectos de *Vislumbres* bien podría aplicarse a otras obras del autor mexicano. En primer lugar haré una evaluación general sobre el contenido de *Vislumbres* y entonces realizaré una inspección más minuciosa de algunos de los poemas incluidos en el apéndice de dicha obra. Posteriormente discutiré la manera en que Paz poetizó la India y cómo ciertos aspectos religiosos y estéticos se convirtieron en un eje fundamental de su obra. La discusión de estos poemas forzosamente me hará referirme a otros escritos del mexicano, con lo que espero exponer lo profundamente incrustado que el *éthos* índico está en Octavio Paz.

EL DESCUBRIMIENTO DE INDIA

Octavio Paz indica que *Vislumbres de la India* fue escrito a mediados de la década de 1990, pero es de suponer que la obra es el fruto no sólo de su

³ La influencia de la poesía japonesa y china está presente también en Paz –sobre todo gracias al haikú, vía José Juan Tablada–, pero tal fenómeno rebasa el alcance de este ensayo.

memoria, sino también de numerosas notas que apuntó durante su estancia en India y posteriormente. Es decir que el libro apareció cerca de un cuarto de siglo después de la estadía de Paz en el sur de Asia. Una cosa que esto indica, al menos, es que no había una abundante oferta editorial en lengua castellana sobre el tema, y eso contribuyó, al menos en parte, a la fama del libro. También es importante mencionar que *Vislumbres*, en más de un sentido, es la continuación de *Conjunciones y disyunciones*, el texto ensayístico que Paz escribió en los últimos años de su estancia en India y el cual fue publicado en 1969. Este título está guiado sutilmente por la dialéctica entre la corporalidad o materia (*prakṛti*) y el espíritu o lo incorpóreo (*puruṣa*), una determinante influencia india (no sólo fuente de ejemplos) que tal vez no se ha sopesado con toda justicia.

Vislumbres puede ser comparado con otros tres títulos que también, desde América, buscan dar cuenta de los entendimientos de un autor sobre la realidad histórica y cultural de la India. Me refiero a *An Area Of Darkness, India: A Wounded Civilization* e *India: A Million Mutinies Now*, del escritor trinitario V. S. Naipaul, quien también obtuvo el premio Nobel de literatura. Debemos estar conscientes de las afinidades y de las diferencias, desde luego: por un lado, ambos son escritores del continente americano y, por ende, herederos de naciones poscoloniales; por el otro, Paz escribe y mira el mundo desde la cultura hispánica; mientras que Naipaul lo hace desde la óptica anglófona, lo cual lo acerca un poco más a la historia de India. Tanto la India como Trinidad y Tobago experimentaron el proyecto colonial anglófono (si bien al principio Trinidad fue una colonia española). La relación histórica que ambos países poseen es similar a la que tiene México con Perú o Cuba respecto de la Corona Española. Ahora bien: desde el siglo XIX tuvo lugar en Trinidad una oleada muy fuerte de inmigración de India, China y algunos países del Medio Oriente. La relación de México con la India básicamente se reduce a que Colón dio accidentalmente con el ahora llamado continente americano, cuando en realidad buscaba nuevas rutas para llegar a la India. Y claro: en México y el resto de Latinoamérica hay “indios” que no son indios... ¡porque no hay en el continente ningún río Indo, de donde deriva el gentilicio!

Como sea, tanto Naipaul como Paz, por razones distintas, dirigieron la mirada hacia el país asiático. V. S. Naipaul es de ascendencia india (su padre, originario de una región cercana al río Ganges, llegó a trabajar a Puerto España como periodista); Octavio Paz toca en su obra motivos simbólicos de los indígenas mexicanos (*Piedra de Sol*, por ejemplo), pero acaso son más

numerosos los poemas inspirados por la India. Por herencia directa o indirecta, no se sabe, sin lugar a dudas en ambos autores la India ejerció una poderosa atracción. Unos treinta y seis años separan los libros de Naipaul sobre India: 1964, 1977 y 1990. En Paz la encontraremos no sólo en *Vislumbres*, sino a lo largo de su vasta producción poética realizada a partir de su estadía en ese país (primero como adjunto en 1951-1952, y luego como embajador entre 1962-1968). Aunque *Conjunciones* (1969), *Ladera este* (1969) y *Vislumbres* (1995) son los títulos más obvios —aquellos donde más directa es la relación— la sombra de una estética india se cierne en infinitas páginas antes y después de estos dos títulos.

Vislumbres de la India comienza con la atención enfocada en el autor: “En 1951 vivía en París...”. India aparece en la segunda página y hasta más o menos la séptima aparece Bombay, tras una larga travesía en barco. Una trayectoria parecida sucede en *An Area of Darkness*: una llegada por mar al puerto de Bombay. Pero mientras que en *Vislumbres* la India tarda un poco en aparecer (el protagonista es el autor), tanto en *An Area of Darkness* como en *A Wounded Civilization* Bombay o India figuran desde la primera oración. El inicio de *Vislumbres* utiliza verbos conjugados en primera persona; mientras que el primer párrafo de *An Area of Darkness* introduce un pronombre de primera persona sólo como objeto directo: no es aún agente, pero sí un elemento fundamental de la historia:

As soon as our quarantine flag came down and the last of the barefooted, blue-uniformed policemen of the Bombay Port Health Authority had left the ship, Coelho the Goan came aboard and, luring me with a long beckoning finger into the salon, whispered, ‘You have any cheej?’. (Naipaul, 1992, p. 1)

El tono del segundo libro de Naipaul, sin embargo, presenta un cambio sutil y uno contrastante: el arribo es ahora en avión y la focalización es primordialmente en Bombay, no en el sujeto, si bien ya el segundo párrafo introduce los pensamientos del autor (aunque sin incluir el pronombre personal en primera persona).

Nótese que Naipaul subtitula su primer libro sobre la península india *A Discovery of India*, lo que no puede sino traer a la mente una de las empresas historiográficas más relevantes para la historia moderna india. Me refiero por supuesto a *The Discovery of India* (1946), el libro que Jawaharlal Nehru escribió durante su estadía en prisión. En todo caso, el texto de

Nehru pretendía pasar como libro de historia (sujeto a sus propios prejuicios ideológicos nacionalistas); el de Naipaul, en cambio, supone una labor de descubrimiento desde el exterior. En ambas obras, sin embargo, el descubrimiento también revela algo acerca del legado de los dos autores. En el caso de *Vislumbres* también hay algo de personal, pero el nivel de profundidad en torno de los fenómenos históricos y culturales es más bien flojo si se compara con los títulos de los otros dos autores. Lo que Paz intenta, después de todo, es “vislumbrar” la India más que “explicarla”.

El índice de *Vislumbres de la India* rastrea el paso de Octavio Paz por India y otros países del sur de Asia. El primer y último capítulos suponen su llegada y su partida; en los capítulos centrales, el autor presenta sus observaciones acerca de distintos tópicos y fenómenos culturales. Se trata de una bitácora de viaje lírica y libre, no de un tomo erudito.

El primer capítulo (“Los antípodas de ida y vuelta”) ofrece sobretodo un recuento arquitectónico y personal de lugares importantes de la geografía surasiática. Se trata de los paseos y las impresiones del poeta mexicano por calles, templos, mezquitas y bazares. En el segundo capítulo (“Religiones, castas, lenguas”) Paz ofrece sus reflexiones sobre el complejo religioso-lingüístico de la India, recurriendo a un breve repaso de la historia de la incursión del Islam en el subcontinente. El tercero (“Un proyecto de nación”) representa un rápido repaso histórico del subcontinente que ofrece al mismo tiempo puntos de comparación con la cultura mexicana. En el cuarto capítulo (“Lo lleno y lo vacío”) el autor ofrece una reflexión sobre el arte, la literatura (sánscrita sobre todo) y los caminos religiosos (especialmente hindúes y budistas); allí destacan los énfasis en la exuberancia, en el erotismo y en la búsqueda de la salvación, que conllevan la trascendencia de la identidad mundana. El último y más breve capítulo (más bien, el epílogo) relata el contexto en que Paz dejó el cargo de embajador, cuando el despótico Gobierno mexicano reprimió miserablemente al movimiento estudiantil. Para cerrar el libro hay un apéndice compuesto de una selección de poemas sánscritos, traducidos casi todos del inglés. Los subcapítulos de la obra giran en torno de grandes ejes temáticos: “Rāma y Alá”, “Festines y ayunos”, “Matriz cósmica”, “Castidad y longevidad” o “Crítica de la liberación”, por ejemplo. Con todo esto, el autor pretende comprender el complejo cultural y social que implica la península índica.

El índice de *Vislumbres* evidencia grandes y obvios temas; representa la introducción al panorama cultural de India destinado a un público no

conocedor: el mosaico lingüístico, el panorama religioso, la llegada de los musulmanes, la época colonial británica, Gandhi y la independencia. En contraparte, ninguno de los índices de Naipaul enuncia dichos *tópicos*. Con títulos tales como “Degree”, “A Doll’s House in the Dal Lake”, “Fantasy and Ruins”, “An Old Equilibrium”, “The Skyscrapers and the Chawls” o “A Defect of Vision”, los capítulos de Naipaul acusan una mirada más agria, más crítica. En la narrativa de Naipaul no encontramos la India maravillosa (si bien caótica) de Paz, sino la India cotidiana, lastimada y contradictoria. El lector de Naipaul debe contar ya con cierta familiaridad del país asiático para poder apreciar mejor las introspecciones del autor trinitario. Naipaul desea desesperadamente comprender el sur de Asia desde su postura como intelectual y difiere de la aproximación de Paz porque éste contempla la India con su ojo poético, en primera instancia, y como diplomático sólo en segundo término. Sobra decir que Naipaul no ofrece ninguna joya de la literatura sánscrita: antes bien, se refiere, por ejemplo, al cine de Bollywood para escrutar en las inquietantes y complejas relaciones interpersonales de la India actual. Donde Paz (1998a, pp. 199-200) pondera sobre la dialéctica del ascetismo y la pasividad, Naipaul (2003, pp. 158-159) encuentra la obediencia como destino fatal o, en otras palabras, síntoma de una “pobreza mental”. Si para el mexicano los referentes de India pudieron llegar a fungir como talismanes (1998a, pp. 29-30), para el trinitario los rituales de los sacerdotes brahmánicos le podían resultar ajenos y aun ridículos (2002, pp. 28-29). El mexicano abraza; el trinitario sospecha.

Como ensayo, sin duda *Vislumbres de la India* queda muy por debajo de *El arco y la lira* o *La llama doble*. En estos dos títulos el autor ofrece valoraciones y reflexiones que contribuyen a evaluar más profundamente la naturaleza de la poesía y el erotismo, pero desafortunadamente ello no sucede con *Vislumbres*. Allí hay más un acto de reciclaje o repetición de cuestiones obvias. Incluso la composición de *El arco* y *La llama doble* resulta mucho más exquisita; *Vislumbres*, en comparación, se siente como una prosa menos ornamentada y acaso de menor originalidad. Por otra parte, el mérito de *Conjunciones y disyunciones* depende del ejercicio comparativo que informa todo el libro. Ninguno de estos títulos, a su vez, se equipara con la osadía y exquisitez de *El mono gramático*, donde Paz se involucra de una manera más personal, pero también más penetrante, con la influencia que India ejerció en él. Sus reflexiones allí derivan de sus ponderaciones en torno de la metafísica, la ética y la estética indias:

La fijeza es siempre momentánea. ¿Cómo puede serlo *siempre*? Si lo fuese, no sería momentánea—o no sería fijeza. . . . Mi frase tiende a disolver esa oposición y así se presenta como una taimada transgresión del principio de identidad. Taimada porque escogí la palabra momentánea como el complemento de fijeza para atenuar la violencia del contraste entre movimiento e inmovilidad. Una pequeña superchería retórica destinada a darle apariencia de plausibilidad a la infracción de la lógica. (1996, p. 25)

Alternando con imágenes de Kṛṣṇa y sus *gopīs* (pastorcitas), con un jardín en Cambridge, con la geografía de Galta, con el bailoteo de los monos que emulan a Hanumān, Paz reflexiona acerca del lenguaje y el sentido, pero al mismo tiempo ello exige cavilar sobre la realidad del mundo fenoménico, un tópico discutido arduamente por las filosofías de India, que a Paz le hablan sobre todo desde el budismo.

En realidad, la parte más provechosa de *Vislumbres* es el apéndice poético. El resto del libro no ofrece sino generalidades: no es ni un libro de historia ni una bitácora de viajes, aunque una y otra vez el texto parece oscilar entre ambos caminos. Tampoco se puede culpar tan severamente a Paz; después de todo, el mundo de habla hispana cuenta con un escaso conocimiento directo sobre culturas como la india. Lo que el público en general sabe de Asia o India consiste de obviedades, lugares comunes y francos equívocos, por lo cual no puede juzgar críticamente el trabajo “indológico” de Paz.⁴ Por una de esas paradojas históricas, Colón, queriendo llegar a la India, se encontró con lo que ahora se llama América. A los pueblos de acá los llamaron Las Indias (occidentales); luego, los habitantes se llamaron “indios”. Y acá, en las ex Indias, después de alrededor de medio milenio, seguimos sin contar con mejor información sobre India. En ese marco, el libro de Paz—aunque limitado—representa una contribución valiosa, pero insuficiente, al menos en términos historiográficos, antropológicos o artísticos. Su gran impacto es proporcional al desconocimiento general del público hispánico sobre el tema.

⁴ 4 Un equívoco de Paz en *Conjunciones y disyunciones* (1969, p. 57), por ejemplo, refiere que el jainismo terminó por convertirse en una suerte de secta hindú. Resulta imposible sostener tal aseveración. Del mismo modo, los editores incautos dejaron pasar la frase “lenguaje internacional” (p. 70) para traducir la expresión *sandhabhasa* (en realidad: *sāndhyābhāṣā*), que significa “lenguaje crepuscular, intencional o figurado”. En la página 83, sin embargo, aparece correctamente “intencional”.

Señalé que me parece que la sección de poemas es la parte más valiosa de *Vislumbres*, y también la más interesante. Quizá allí es donde mejor se pueden apreciar los acentos que Paz puso en India. Resulta entonces pertinente detenerse con calma y explorarla.

RECOBRANDO LAS JOYAS DE LA POESÍA

Entre los poemas que Paz seleccionó para el apéndice de *Vislumbres* hay tres que en particular resuenan con la propia poesía de Paz (o al revés): son los numerados como 9, 10 y 23 (los títulos son autoría de Paz; inexistentes tanto en el original sánscrito como en las traducciones). Aunque resulte obvio, vale la pena puntualizar que, en principio, Paz escogió estos poemas por dos razones: por un lado, porque encontró méritos literarios dignos de ser transportados a su lengua y, por el otro, porque le parecieron paradigmáticos de una estética india.

Tal y como lo asienta el poeta mexicano, su selección de poemas (“epigramas”, como él los denomina) provienen de tres compilaciones en particular: a) la traducción de Daniel H. H. Ingalls del *Subhāṣitaratnaḥkośa*, una antología sánscrita de los siglos XI-XII (Vidyākara, 1965), b) la traducción de Barbara Stoler Miller del poemario *Śatakṛāyam*, del siglo V (Bhartṛhari, 1967), y c) la versión francesa que Amina Okada hizo del *Caurapañcāśikhā*, un poemario del siglo XI.⁵ Paz refiere que de los 25 epigramas utilizados, 23 provienen de la obra de Ingalls, uno de la traducción de Miller y uno más de la versión de Okada. Paz no indica la correspondencia de estos poemas o el número de página de las fuentes empleadas. La identidad de los poemas originales queda subsumida en la entidad del verso paciano. La obra de Vidyākara, de cuya traducción Paz tomó prestados la mayoría de los poemas, quiere decir literalmente “Tesoro o florilegio (*kośa*) de joyas (*ratna*) elocuentes (*subhāṣita*)”. Se trata de figuras comunes en la retórica paciana: la elocuencia, el fulgor poético, la palabra valiosa.

El primer epigrama (“La dos vías”) fue tomado de Miller (Bhartṛhari, 1967); corresponde al poema número 85. El número 12 (“Arriba y abajo”) proviene de la traducción realizada por Amina Okada de la obra de Bilhana.

⁵ Bilhana (1989). *Poèmes d'un voleur d'amour, attribués a Bilhana*. (A. Okada, Trad.) París, Fr.: Collection Unesco d'œuvres représentatives ‘Connaissance de l'Orient’/Gallimard.

Me he dado a la ardua y larga tarea de rastrear los restantes 23 poemas, extraídos de la compilación de Vidyākara (vía Ingalls), para después intentar una valoración más particular sobre algunos de ellos. A continuación ofrezco una tabla de correspondencia, la cual puede ser útil para futuros interesados en evaluar las estrategias de traducción de Paz. Hasta donde sé, nadie ha intentado antes realizar una inspección profunda de estos poemas; hacerlo permitirá valorar con mayor precisión no sólo las dotes de traductor de Paz, sino también su comprensión de la poética india. Cabe recordar que las traducciones aludidas aparecen en la bibliografía de este ensayo según el autor tradicional, no bajo el nombre del traductor: Miller = Bhartṛhari, 1967; Ingalls = Vidyākara, 1957 y 1965. (Por desgracia, no me fue posible consultar la traducción de Okada):

PAZ §1	MILLER §85
PAZ §2	INGALLS §330
PAZ §3	INGALLS §1160
PAZ §4	INGALLS §491
PAZ §5	INGALLS §338
PAZ §6	INGALLS §856
PAZ §7	INGALLS §572
PAZ §8	INGALLS §592
PAZ §9	INGALLS §429
PAZ §10	INGALLS §434
PAZ §11	OKADA ¿?
PAZ §12	INGALLS §758
PAZ §13	INGALLS §810
PAZ §14	INGALLS §812
PAZ §15	INGALLS §1518
PAZ §16	INGALLS §1313
PAZ §17	INGALLS §1469
PAZ §18	INGALLS §1615
PAZ §19	INGALLS §1093
PAZ §20	INGALLS §1229
PAZ §21	INGALLS §1713
PAZ §22	INGALLS §1005

PAZ §23	INGALLS §1705
PAZ §24	INGALLS §1730
PAZ §25	INGALLS §1729

La compilación de Vidyākara constituye una voluminosa antología conformada por 1 738 poemas breves (*kāvya*); la edición de Ingalls, incluidas las notas e introducción, raya en las 600 páginas. Las traducciones de Miller y de Okada constan de alrededor de 150 y 125 páginas, respectivamente. Sin duda, debió haber sido un trabajo difícil optar por sólo un puñado de versos de entre tan vasta colección para incluirlos en *Vislumbres de la India*.

Me llama la atención que Paz no utilizara más material del poemario de Bhartṛhari, pues la edición de Miller incluye el texto en sánscrito (transliterado en alfabeto latino), a diferencia de la edición de Ingalls. Dada la extrema fascinación que Paz sentía por la palabra, me resulta extraño que no usara más este material; después de todo, él mismo se refiere a otra colección/traducción (Brough, 1968) que –dice Paz (1998a, p. 229)– prefirió no usar, porque su rima y métrica lo alejarían del texto original. Él no había estudiado sánscrito, así que se trataba de una conjetura basada en los procesos de traducción, sobre todo en las perennes problemáticas de traducir poesía –y sin duda Paz leyó con atención la breve pero concisa disertación de Brough (1968, pp. 19–30) sobre los problemas de traducir poesía sánscrita–. Con todo, si le preocupaba alejarse del original (algo que en realidad no podía juzgar sesudamente por falta del conocimiento lingüístico-indológico), hubiera sido natural que optara por utilizar una edición bilingüe, cosa que no hizo. Aun sin el conocimiento del sánscrito, Paz podría haber tenido una apreciación intuitiva o fonética de la prosodia de los poemas en el original. Como sea, Paz confía –tiene que hacerlo– en los buenos oficios traductoriles de Ingalls y en no alejarse “demasiado del original”. Ya veremos, a partir de un pequeño muestreo, qué tan cercanas o lejanas quedaron sus traducciones con respecto del original sánscrito y de las versiones inglesas. He tomado al azar sólo unos cuantos poemas para evaluar la selección y traducción de Paz, pero analizaré con detalle dos en particular.

1. “Las dos vías”

¿Para qué toda esta hueca palabrería?

Sólo dos mundos valen la devoción de un hombre:

la juventud de una mujer de pechos generosos,

inflamada por el vino del ardiente deseo,
o la selva del anacoreta.

La composición presenta una disyuntiva: elegir el camino del amor o escoger el camino de la renuncia y el ascetismo. Dedicarse a largas exposiciones y discusiones verbales, a juicio del poeta indio, resulta fútil. El poema, obra de Bhartṛhari, en la versión inglesa de Barbara Miller reza así:

*Why all these words and empty prattle?
Two worlds alone are worth a man's devotion.
The youth of beautiful women wearied by heavy breasts
And full of fresh wine's heady ardor for sport,
Or the forest...*

En el primer verso de la versión española, la frase clave es “hueca palabrería”. Paz dispone de un sustantivo en singular para traducir lo que Miller trasladó como “words and empty prattle”, es decir, dos sustantivos: uno en plural y otro en singular, pero colectivo, al igual que “palabrería”. El segundo verso es bastante similar en ambas versiones. La segunda mitad del poema resulta más compleja y encontramos algunas diferencias importantes. Literalmente, la versión de Miller alaba “la juventud de bellas mujeres fatigadas por [el peso de] hinchados pechos / y colmadas por la embriaguez de un fresco vino para la diversión”. Una vez más, Paz cambió el número del sustantivo: es sólo una mujer. ¿Qué tan fiel al poema fue Miller? El original en sánscrito es el siguiente:

*kim iha bahubhir uktair yuktisūnyaiḥ pralāpair
dvayam iha puruṣāṅgāṃ sarvadā sevānīyam /
abhinavamadalilālasaṃ sunderīṅgāṃ
stanabharaparikhinnam yauvanam vā vanam vā //*

Existen dos nombres principales en el primer verso: *uktair* y *pralāpair*, ambos declinados en caso instrumental y en plural. *Pralāpa*, la palabra sin declinar, quiere decir “parloteo, cotorreo”; tanto “palabrería” como “prattle” conservan bien el sentido del original. La otra palabra (*ukta*, sin declinar) ofrece dos posibilidades: o bien se entiende como un participio pasado que significa “dicho, pronunciado”, o bien se puede traducir, por extensión, como “palabra”. Barbara Miller decidió tomar ambos vocablos como sustantivos independientes,

pero bien podría haber decidido usar el participio como un modificador del sustantivo *pralāpa* (es decir, algo así como “parloteo pronunciado”). Este sustantivo, independientemente de cómo se entienda *uktair*, está calificado por dos adjetivos: *bahubhir* y *yuktiśūnyaiḥ* (“muchos” y “vacíos”, respectivamente). “Muchos” se convierte en “all these” en inglés, calificando a “words”; mientras que “empty” califica a “prattle”. En español, tenemos tres modificadores para un solo sustantivo. Las dos versiones, sin embargo, rescatan bien el sentido primario y en ambos casos el verso fluye bien y es conciso.

Conservando la construcción gramatical, el segundo verso sánscrito dice literalmente: “Sólo dos cosas deben ser atendidas por los hombres”. Paz siguió a Miller y conservó la “devoción” y también “mundos”, ausente en el sánscrito. Empero, Paz recurre a los dos puntos para terminar el verso, cosa que no hizo Miller, pero que en este poema resulta pertinente. Cabe aclarar que en sánscrito los signos de puntuación son mínimos, cuando no prácticamente inexistentes. La cuestión gramatical se complica con el resto del poema. En una versión literal del sánscrito, la construcción más o menos dice así: “la belleza (*yauvanam*) –de las bellas jóvenes (*sundarīnām*)– fatigada por los inflamados pechos (*stanabharaparikhinnam*) y ansiosa por la diversión a causa de un fresco licor (*abhinavamadalīlālasam*)”. Lo interesante es que en sánscrito todos los calificativos aplican a la juventud, no a las mujeres. La traducción inglesa se presta a la ambigüedad: “wearied” y “full” pueden calificar tanto a “youth” como a “beautiful women”. La traducción española aplica los modificadores a “una mujer” (la frase “de pechos generosos”, obviamente, no puede modificar a “la juventud”). No obstante, parece feliz la decisión de Paz: convertir en singular lo que en inglés era plural produce mayor eficacia; lo lleva al grado superlativo de abstracción. La disyuntiva final, pues, yace en escoger *la* mujer o *el* bosque; el erotismo o bien el ascetismo.

En términos de ritmo, la versión de Miller es afortunada sobre todo en la primera mitad, pero en la segunda, como consecuencia de los largos compuestos sánscritos, se siente obligada a conservar todas las relaciones sintagmáticas, lo que ocasiona algo de desequilibrio entre cada verso. El poema en español parece preocuparse más por lo compacto y por sugerir una homogeneidad métrica, si bien no todos los versos poseen el mismo número de sílabas. Al haberse decidido por “palabrería” y “mujer” (ambos en singular) Paz logra imprimir una sensación de unidad. El verso “The youth of beautiful women...”, además de ser considerablemente más largo que los dos versos anteriores, no resulta tan eufónico.

Bhartṛhari logró la musicalidad en parte gracias a la aliteración. El sonido más importante es /v/: *dvayam, sarvadā, sevānīyam, abhinava, yauvanam...* El genio del poeta indio estriba en que el sonido se introduce con *dvayam* (“par”, “dos cosas”), justo el meollo del asunto en este poema. Ello permite que el cierre del poema sea sumamente eficaz: *yauvanam vā vanam vā* (“o la juventud o el bosque”). Ahora bien, *vā* es una conjunción disyuntiva que en sánscrito es posible repetir y aun colocar en posiciones distintas, a diferencia del español. El sustantivo *vanam* quiere decir “bosque”. Miller, tal vez queriendo rescatar el sonido de la semivocal /va/⁶ sánscrita, recurre a varias palabras inglesas: *why, words, worlds, worth, devotion, women, wearied, heavy, wine*. Inconsciente o no de ello, Paz recurre a: *valen, devoción, juventud, vino, selva*. Felizmente, conserva el juego fonético. Quizá el poeta leyó con atención los comentarios de Brough (1968, pp. 44-47) acerca de la prosodia y la aliteración de la poesía sánscrita, pero hasta qué grado trató voluntariamente de emular dicho fenómeno, es difícil decirlo. Ahora bien, para intentar lograr la fuerza del final del poema, Miller traduce como “Or the forest...”, recurriendo a los puntos suspensivos. Paz, por el contrario, optó por: “o la selva del anacoreta”. Agregó algo que no estaba explícito en el poema de Bhartṛhari (“del anacoreta”), pero que estimó necesario evidenciar. Un simple “o la selva” hubiera resultado demasiado trunco. Aun sin poder leer el original en sánscrito, la versión de Paz es afortunada.

Veamos ahora otro poema:

6. “La lámpara ruborosa”

La lámpara de amor ya alcanzaba el nirvana
pero quiso mirar lo que esos dos harían
a la hora del acto: curiosa, estiró el cuello
y al ver lo que veía, exhaló un humo negro.

La traducción de Ingalls dice:

*The lamp of love has almost reached nirvana
but, wondering what the two will do,*

⁶ /va/ (व्) es una consonante semivocálica cuya dicción suele oscilar entre un sonido labial y la pronunciación ibérica de *vaca*.

*when they come to intercourse, it stretches up its neck
and seeing, by its lampblack shows embarrassment.*

El poema ofrece un delicioso juego con una lámpara que alumbra el flirteo amoroso de una pareja. Nótese que justo cuando los amantes parecen llegar a un clímax, la lámpara se extingue. El juego es delicioso: a medida que la llama del amor se incrementa, la llama de la lámpara se apaga. Parece que aquí gana la pasión, no la iluminación religiosa. El eje del poema aparece desde el primer verso: el *nirvāṇa*. Si bien se trata de un concepto más difundido gracias a las diversas escuelas budistas, también representa un término utilizado por varias escuelas hinduistas. Puesto que no conocemos la identidad del poeta, no es posible determinar con certeza su orientación religiosa. Como sea, no hay necesariamente un “juego levemente blasfemo”, como escribe Paz (1998a, p. 229). La blasfemia implica deprecación o injuria, algo que no sucede realmente en este poema anónimo, además de que la blasfemia posee ecos cargadamente abrahámicos; se apoya sobre todo en una exclusión mutua entre lo sagrado y lo profano, una discriminación que no suele ser tan pronunciada en el mundo índico. Ciertamente, la búsqueda espiritual o ascética suele conminar al celibato, pero no siempre. Basta otear los templos hindúes, budistas o jainas para percatarse de que el imaginario erótico tiene cabida habitual en el fuero religioso. Obviamente, ninguna escultura de este tipo tendría lugar en una iglesia, mezquita o sinagoga.

Veamos ahora lo que sucede en términos lingüísticos. La diferencia más notoria es el tiempo verbal: mientras que Ingalls utilizó presente perfecto (*has almost reached*), presente simple (*stretches, shows*) y participios presentes o gerundios (*wondering, seeing*), Paz empleó el copretérito (*alcanzaba, veía*) y el pasado simple (*quiso mirar, estiró, exhaló*). La contextualización temporal imprime un sentido muy distinto; en la versión inglesa el lector atestigua el episodio ilustrado por el poema, mientras que en español el poema cuenta al lector algo que ya sucedió, es decir que como lectores no vemos directamente la lámpara. La inmediatez de la versión inglesa casi nos hace percibir el calor (de la lámpara y de los amantes). En la versión española definitivamente estamos excluidos de la situación. El poema original versa así:

*nirvāṇagocaragato 'pi mubuh pradīpah
kim vṛttakam taruṇayoḥ suratāvasāne /*

*ity evam ākalayitum sakalañkalajjadudgrīvikām
iva dadāti ratipradīpaḥ //*

En realidad, sólo existe un verbo conjugado: la raíz $\sqrt{dā}$ (“dar, otorgar”) en presente simple (*dadāti*). Las otras raíces verbales aparecen en formas de participio con sentido adjetival (por ejemplo, *gataḥ*, lit. “ido, alcanzado”) o en infinitivo con sentido de propósito (*ākalayitum*, “considerar, examinar”). La fórmula “*has almost reached nirvāna*” más o menos rescata el sentido del compuesto *nirvānagocaragataḥ*, aunque la palabra *gocara* queda sin traducir. Todo el compuesto califica a *pradīpaḥ*, “lámpara”. En este contexto, *gocara* quiere decir “campo, ámbito, objeto de los sentidos”, o sea que la traducción literal sería “la lámpara ha alcanzado el ámbito del *nirvāna*”.

Una de las otras palabras en ese hemistiquio es *api*, de traducción variable. Ingalls tradujo como “almost” lo que en sánscrito aparece como *ṣi muhuḥ*; Paz utiliza un mero “ya”. La segunda palabra, *muhuḥ*, es un adverbio que quiere decir “constantemente, repetidamente, una y otra vez”. Su sentido se pierde tanto en inglés como en español. En realidad, el adverbio *muhuḥ* expresa que la lámpara está pronta a extinguirse y por eso el poeta anónimo refiere que *constantemente ha estado a punto de alcanzar la extinción*; en otras palabras, que la llama, próxima a su final, decrece y se inflama por momentos, varias veces, antes de apagarse definitivamente. El último esfuerzo de la flama por permanecer encendida profiere un leve y largo haz de luz, es decir, el estiramiento del cuello de la lámpara. Lo que sugiere esta frase es que la lámpara lleva mucho tiempo encendida, y ello deja entrever que la pareja ha dedicado largo rato al juego que anticipa al coito. El poder de sugestión es admirable y refleja la prerrogativa referida en el epigrama intitulado “Retórica” (ver más abajo). Ninguna de las traducciones refleja la situación de tintineo visual que la flama ha estado ejecutando durante un largo rato, lo cual imprime mayor fuerza a la curiosidad de la lámpara y sus esfuerzos por permanecer encendida.

La motivación erótica es una constante en la poética paciana, de ahí que sea frecuente encontrar el cuerpo femenino. Los pechos, por ejemplo, figuran una y otra vez en su poesía. Otro poema que Paz escogió para *Vislumbres* fue el siguiente:

9. “Sus pechos”

Dos monarcas hermanos, iguales en nobleza,
en la misma eminencia se miran, lado a lado,

soberanos de vastas provincias que han ganado,
en guerras fronterizas, desafiante dureza.

La versión en inglés:

*Her breasts are brother kings, equal in nobility,
Reared together till they have reached the same altitude of fame,
And from their border warfare theses monarchs of vast provinces
Have gained a cursed hardness.*

El texto de Bhakadevi en sánscrito:

*sajanmānau tulyāvabhijanabhuvājanma ca
sahaprabuddhau nāmnā ca stana iti samānaūdayinau /
mithaḥ śiyamātre yad idam anayor maṇḍalavator
api sparadhāyuddhaṃ tad iha hi namasyaḥ kaṅṭhinimā //*

Ambas versiones tienen que perder algo por necesidad. El texto en sánscrito, debido a las peculiaridades gramaticales, consta de múltiples sustantivos y adjetivos declinados en dual (el sánscrito, además de los números singular y plural, cuenta con el dual). Una vez más, la economía verbal de Paz es preponderante: mientras que la traducción de Ingalls posee cinco formas verbales, Paz utiliza sólo dos. Aunque ya no examinaré a detalle estas traducciones, quiero presentar rápidamente otros ejemplos.

22. “Fama”

—¿Quién eres?

—Soy la Fama.

—¿En dónde vives?

—Vagabundeo.

—¿Y tus amigas,

Elocuencia, Riqueza y Hermosura?

—Elocuencia vive en la boca de Brahma,

Riqueza duerme en los brazos de Vishnú,

Hermosura brilla en la esfera de la luna.

Sólo a mí me dejaron sin casa en este mundo.

La traducción de Ingalls:

*“Who are you?” “The Fame of Kuntalamalla.”
 “And where your dwelling place?” “Nowhere.”
 “Where, then, your friends,
 the ladies Speech and Wealth and Beauty?”
 “Speech has gone to Brahma’s mouth and Wealth to Viṣṇu’s arms;
 Beauty attends the moon’s full orb, and only I
 am left without a place of rest.”*

El poema, cuyo autor, Chittapa, Paz olvidó mencionar, escribió así estos versos:

*kā tvam kuntalamallakīrtir abaha kvāsi sthitā na kvacit
 sakhyas tās tava kutra kutra vada vāg lakṣmīs tathā kāntayaḥ /
 vāg yātā caturānasya vadanam lakṣmīr murārer uraḥ
 kāntir maṇḍalam aindavam mama punar nādyāpi viśrāmbhūḥ //*

Tanto la versión inglesa como la española se aproximan al formato dialogado del original sánscrito. Desde luego, cada traductor utiliza signos ortográficos distintos (comillas en el caso de Ingalls; guiones en Paz), mientras que el sánscrito carece por completo de tales marcas. Lo que no queda del todo claro en ninguna traducción, salvo para el conocedor, es que la Belleza o Hermosura está asociada a Śiva, el dios que porta una luna en sus cabellos enmarañados. De acuerdo con algunas historias recogidas en los *Purāṇas*, Vāc (la diosa de la palabra) es la consorte de Brahmā (el dios encargado de la creación del cosmos; Lakṣmī (diosa de la fortuna) es esposa de Viṣṇu (encargado de la preservación del universo), y Pārvatī la Bella es la cónyuge de Śiva (el dios de la disolución cósmica). Evidentemente, Paz sigue la versión de Ingalls, pero resulta curioso que éste explicitó a los dos primeros dioses y no al tercero. En sánscrito, Chittapa –recurriendo a epítetos comunes de los dioses– escribió que Vāc se dirigió a la boca del Dios de Cuatro Rostros (Caturānana), Lakṣmī al pecho (*uraḥ*) –no a los brazos– del Enemigo de Mura (Murāri) y Kānti a la órbita (*maṇḍala*) lunar (*aindava*), es decir, la cresta de Śiva.

Veamos rápidamente un último ejemplo:

23. “Retórica”

La belleza no está
 en lo que dicen las palabras
 sino en lo que, sin decirlo, dicen:
 no desnudos sino a través del velo
 son deseables los senos.

La traducción inglesa:

*What delights is when the soul of what one says
 appears not in the words themselves
 but in the way the words are put together;
 this, rather than a flavor that is obvious;
 just as a woman's breast excites us
 when but a glimpse of it is seen
 as her silken garment flutters in the wind;
 this rather than the breast laid bare.*

Vallana, el autor, lo escribió así originalmente:

*anudghuṣṭaḥ śabdair atha ca ghaṭanātaḥ sphuṭarasah
 padānām arthātmā ramayati na tūttānitarasaḥ /
 yathā kiṃcit kiṃcit pavanacalacīnāmśukatayā
 stanābhogaḥ strīṇām harati na tathonmudritatanuḥ //*

Lo que destaca en una primera lectura es la longitud de las versiones: la de Ingalls es considerablemente más larga que la versión de Paz. Por supuesto, Ingalls procura trasladar todas las expresiones que Vallana imprimió de manera comprimida en compuestos. La economía de Paz es notable. En la primera mitad del poema, Paz omite “when the soul of what one says” y “in the way the words are put together”. La segunda mitad de la versión inglesa (la comparación con la belleza de los pechos descubiertos), que consta de cuatro versos, aparece de manera sucinta en Paz con una expresión concisa y sutil en sólo dos versos. De hecho, esta economía y sutileza corresponden con la longitud del poema original y con la intención del mismo. Aquí, pese al deseo de Ingalls de serle fiel al poema sánscrito, Paz logra recrear mejor el “alma” y el “sentido” de las palabras (*arthātmā*). Otro cambio significativo

es que mientras que Vallana se refiere a los pechos de las mujeres (*strīṇām*), en Ingalls se trata ya de sólo una (“a woman’s breast”). Paz, fiel a su estilo, prescinde de la mención a una o varias mujeres, porque, de hecho, resultaría redundante; al no decirlo, el lector sabe que se trata de pechos femeninos. Asimismo, Vallana e Ingalls aluden a un gozo (*ramayati / delights*) que en el texto de Paz queda implícito: sin referir explícitamente un gozo, el deleite se conserva mediante el poder de sugestión; lo *deseable* de los senos, por extensión, se debe aplicar también a la belleza de las palabras.

La misma idea o motivación poética figura en otros poemas del poeta mexicano. Compárese con “Cochin” (2):

Velas color canela.
El viento se levanta:
respiración de senos.

En este brevísimo poema Paz ejecuta la máxima presentada en el poema de Vallana. En lugar de mostrar de manera directa los senos descubiertos, se refiere a la respiración, un movimiento oscilante que no hace sino alimentar el deseo en el espectador. El aroma de las velas contribuye a hacer del momento una escena incitante. Acaso el soplar del viento permite echar un vislumbre de los senos, tal y como Paz leyó en la traducción de Ingalls: “*just as a woman’s breast excites us / when but a glimpse of it is seen / as her silken garment flutters in the wind*”. Si bien *Vislumbres* se publicó muchos años después que *Ladera este*, resulta evidente que Paz estuvo leyendo traducciones de la literatura sánscrita desde que estuvo en India, si no desde antes. Con bastante probabilidad, recurrió frecuentemente tanto a la edición de Ingalls como a otras que menciona por aquí y por allá. Resulta innegable que a Paz le fascinan los misterios del erotismo y de la mística, dos caras de una misma moneda. Además, dicha fascinación está siempre filtrada por una constante preocupación por la poesía; lo expresó de manera memorable en *La llama doble*: “La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal” (Paz, 1993, p. 10). Estos son tropos recurrentes en su obra además, por supuesto, del tiempo y el árbol. Si “Cochin” ejemplifica la prerrogativa de la poesía sánscrita, *El mono gramático* es la materialización de la erótica verbal y la poética corporal (véanse, por ejemplo, los capítulos 4, 10, 11 y 29).

En *Árbol adentro*, Paz vuelve a ofrecer una traducción de un texto sánscrito. Se trata de “Prueba”:

La piel es azafrán al sol tostado,
son de gacela los sedientos ojos.

–Ese dios que la hizo, ¿cómo pudo
dejar que lo dejase? ¿Estaba ciego?

–No es hechura de ciego este prodigio:
es mujer y es sinuosa enredadera.

La doctrina del Buda así se prueba:
nada en este universo fue creado.

El poema, compuesto por Dharmakīrti (quizá el mismo que el monje budista del siglo VII), ya había sido citado en el capítulo “Lo lleno y lo vacío” de *Vislumbres*. El tema ciertamente fascinó a Paz. Aquí, la voz poética está en medio de la búsqueda budista y la contemplación erótica.

No es inusual la manera de proceder de Octavio Paz. Sus traducciones suelen ser, en pleno sentido de la palabra, sus versiones de otros poemas. No podemos olvidar que en este caso es un poeta quien traduce, no un filólogo. Sin lugar a dudas, a Paz lo que le interesa es producir un poema en la lengua receptora, no una traducción gramaticalmente fidedigna (sin embargo, no hay que olvidar que paradójicamente él prefirió recurrir a la antología/traducción que consideraba más cerca del original, no la más poética). El poeta mexicano está consciente de todo esto y afirma que sus traducciones “no tienen valor filológico. Quise que tuviesen, por lo menos, algún valor literario y aun poético” (Paz, 1998a, p. 230). Tanto Miller como Ingalls, por otro lado, son especialistas cuya prerrogativa es trasladar fielmente las minucias lingüísticas y semánticas de los originales sánscritos.

Una de las dificultades, cuando no imposibilidades, de traducir del sánscrito es la abundancia de larguísimos compuestos de palabras; estos compuestos, además de poder unir nombres con nombres y nombres con adjetivos o hasta adverbios, también pueden hacer las veces de oraciones completas, pues llegan a poseer de manera implícita todo tipo de relaciones gramaticales entre varias palabras. Tal fenómeno no figura en los epigramas de Paz,

pero tampoco en las traducciones de los especialistas. Intentar hacerlo derivaría en un lenguaje tremendamente artificial, trátase del español o del inglés.

Una rápida revisión de las traducciones de Miller y de Ingalls muestra que ella posee mayor toque poético que él.⁷ Ingalls tiende a ser más exacto gramaticalmente y Miller más satisfactoria en términos estéticos. Paradójicamente, tal vez por eso Paz prefirió utilizar la traducción de Ingalls y no la de Miller, pues consideró que él sería más fiel al original. Realmente, todo lo que está en el original sánscrito aparece en las traducciones de Ingalls. No obstante, todo lo que está en Ingalls no está necesariamente en Paz, lo cual implica que el poeta se tomó libertades... libertades que, desde luego, suponen no ser 100% fiel al texto base. Resulta interesante: Paz afirma optar por la versión de Ingalls porque le parecía la más fidedigna; sin embargo, él sí se permite alejarse del texto base, al igual que hizo Miller, cuyas traducciones, con todo, son bastante buenas. Hay una paradoja filológica. *Poetis omnia licet*, reza un viejo adagio.

Las técnicas que Paz utiliza al traducir se rigen por el sentido poético y no por las consideraciones gramaticales. Para mencionar otro ejemplo, podemos traer a colación su traducción de “To My Coy Mistress”, poema de Andrew Marvell (donde, por cierto, aparece el río Ganges). Si se comparan las traducciones que de este poema realizaron Octavio Paz y Eliseo Diego, no resultará difícil advertir que Diego es mucho más fiel al original y que intenta respetar léxico y cláusulas. Paz, por su parte, fácilmente puede “darle la vuelta” a más de un verso. Comparemos brevemente el inicio y el cierre del poema:

*Had we but world enough, and time,
This coyness, Lady, were not crime.*

...

*Thus, though we cannot make our sun
Stand still, yet we will make him run.* (Marvell)

Si mundo y tiempo nos sobrarian, nunca
fuera tu altiva timidez un crimen.

...

⁷ Empero, no debemos perder de vista que Miller e Ingalls no traducen la misma obra. Aun así, es posible apreciar los criterios de traducción que cada uno escogió, así como sus resultados.

Y aunque así nuestro sol no detengamos,
al menos, sí, que corra aprisa haremos. (Diego)

Más tiempo el tiempo, más el mundo, ¡y nuestros!,
no fuera crimen tu esquivez, señora.

...

... abra nuestro placer: si no podemos
parar al sol, ¡que gire más de prisa! (Paz)

Ambos poetas intitularon la traducción “A su esquivia amante”. Paz clara y libremente altera sintaxis y gramática (el primer verso, por ejemplo, omite un verbo), además de que recurre a signos de exclamación que Marvell no utiliza. El final del poema es más corto en la versión de Paz: un verso y medio, cuando en Marvell y Diego la idea está expresada en los dos últimos versos. Una vez realizada una valoración filológica, sin embargo, la versión de Paz posee una fuerza poética mayor que la del poeta cubano. Aunque menos fiel, al final parece rescatar mejor el efecto de Marvell que la versión de Diego. El mismo ojo poético es el que tradujo los poemas incluidos en *Vislumbres*.

Los epigramas de Paz acusan su peculiar estilo: el uso recurrente de dos puntos, la concisión, los paralelismos. Realmente, uno tiene la legítima impresión de estar leyendo a Paz más que a los autores indios que intenta difundir. Además, resulta interesante que la selección de Paz no refleja elementos sumamente recurrentes en la poesía sánscrita: los múltiples nombres de la flora y la fauna, los nombres de ríos y elevaciones montañosas, los epítetos de personajes divinos, etcétera. A excepción de muy contados factores (como la *romāvalī*, la línea de vello que crece del pubis al ombligo en la muchacha), dichos referentes son casi inexistentes. Tal vez la razón fue que el poeta prefirió escoger aquellos poemas que no enajenaran por completo al lector hispano (recordemos que en el poema 22, Paz no tradujo “la Fama de Kuntalamalla”, sino únicamente “la Fama”, con lo cual resulta menos extraño el texto para el lector hispano).

Como suele suceder, Paz re-crea más que traducir. En otras palabras: para Paz, traducir poesía implica producir un poema análogo en la lengua receptora, no trasladar la mayoría de las palabras en el original a la segunda lengua. Como él mismo afirmó, la traducción supone un acto de transmutación o resurrección (citado en Bloom, 2002, p. 5). Lo que pretende Paz es traducir el *espíritu* del texto, no el *cuerpo*. La discusión entre forma y fondo en los

debates traductológicos son interminables y no entraré en ella. En el caso de Paz, no es tan evidente que podamos llamar “traducciones” a los “epigramas” que ofrece en *Vislumbres*. Son más “versiones” o, mejor aún, “homenajes”, como afirma Anthony Stanton (2009, p. 136), de otras traducciones de Paz. Como mostré, por regla general el poema de Paz es muy distinto del poema en inglés, si bien a veces logra acercarse (¿casualidad?, ¿intuición?) al original sánscrito, pero no siempre. Por así decirlo, las de Paz –más que traducciones en sentido literal– son las reencarnaciones de poemas anteriores, y al igual que el alma humana, el espíritu poético puede adoptar cuerpos y complejiones diferentes. La sensibilidad con la que Paz traduce es la misma con que compone y escribe acerca de India.

LA OTRA ORILLA

No es del todo fácil, ni acaso justo, comparar los acercamientos de Paz y Naipaul a la India (como hice en el comienzo de este texto), toda vez que el mexicano utiliza ante todo una vía poética y el trinitario más bien una vía ensayística. Pero la elección de uno u otro género literario para expresar sus respuestas y percepciones de la India revela justamente los intereses y los acentos de cada autor. A Paz le interesa más la experiencia ontológica de la India; a Naipaul, sus traumas y realidades sociales. Naipaul posee vínculos genealógicos, Paz encuentra lazos poéticos. En algún lugar, Paz expresó que se había acercado a la filosofía y la literatura de India, China y Japón movido “por algo más que curiosidad intelectual o estética”; confesaba, además, que si bien se sentía más atraído hacia la poesía y prosa chinas o japonesas que hacia las sánscritas, el pensamiento indio le fascinaba (Poniatowska, 1998, p. 85). Así, pues, terminó por escribir un libro entero sobre la India (incluyendo un muestrario de poesía sánscrita), pero no uno sobre China o Japón. (En un sentido, el budismo funge como el puente comunicante entre las tres regiones asiáticas que dejaron una fuerte impronta en el poeta.)

Una motivación ausente en Naipaul, pero fuertemente arraigada en Paz, es la mirada constante y dirigida hacia “la otra orilla”. De hecho, esta imagen bien podría considerarse como una manera profunda y satisfactoria de representar el orientalismo hispánico (Kushigian, 2002, p. 80). Es, ante todo, uno de los *leitmotiv* principales en la obra paciana. Aun más: el orientalismo paciano está regido por la imagen de “la otra orilla” y el juego entre “lados”

o “laderas”. Y esto implica, de manera inequívoca, especular sobre la identidad. Como he expresado en varios momentos, la experiencia mística colinda en Paz con la cuestión del sentido del lenguaje. Para Paz, en la experiencia divina “El yo desaparece pero en el hueco que ha dejado no se instala otro Yo” (citado en Bradu, 2012, p. 101). Como lo expone en “Ejercicio preparatorio”:

Sí,
 la realidad es real.
 Y flota
 –enorme, sólida, palpable–
 sobre este instante hueco.
 La realidad
 está al borde del hoyo siempre.

En numerosas obras de Paz (además del amor y la contemplación), sin duda una característica frecuente es que el texto se convierte en un alud verbal, una especie de catarata interminable de palabras. Entre los mejores ejemplos de la avalancha poético-existencial debemos citar las obras *Piedra de sol*, *Blanco*, “Viento entero”, “Cuento de dos jardines”, *Pasado en claro*, “Hablo de la ciudad”, “La casa de la mirada”, “Carta de creencia” y, por supuesto, *El mono gramático*. En todas ellas hay momentos de trascendencia, de cuestionar la realidad del mundo y la aparente (in) estabilidad del sentido; la noción de la vacuidad –sobre todo tal y como la aborda el budismo– es una motivación o pulsión latente en los versos escritos antes y después de la estadía de Paz en el sur de Asia. Es en este sentido que se puede entender la poética paciana como una inquietud casi religiosa: “La verdadera espiritualidad de la India no consiste en una fuga de la realidad sino en su revelación por el exceso; no reside en un chapuceo de metafísicas manoseadas por las modas y los malestares occidentales, sino en una viva relación cotidiana de su pueblo con un cosmos concreto, casi prosaico” (Bradu, 2012, p. 103). En otras palabras: la experiencia religiosa o mística india es la superposición barroca, la concatenación vertiginosa de sensaciones e imágenes, a diferencia de la austeridad zen, pero también de la espiritualidad New Age –esa exagerada romantización de la India–. Paz busca el éxtasis a través de la experiencia poética (la manera paciana de nombrar el arrebató erótico y el trance místico).

No sería descabellado pensar que, en una parte importante, la culminación de *La llama doble* debe mucho a la experiencia de Paz en (función de) la India.

No sólo desarrolló el autor mexicano un fino interés por diversos aspectos culturales indios, sino que también conoció y se casó allí con Marie-José Tramini. Marie-José se convirtió en una presencia que escoltó constantemente la conciencia de Paz, como se evidencia en este poema de *Árbol adentro*:

oye la lluvia correr por la terraza,
 la noche ya es más noche en la arboleda,
 en los follajes ha anidado el rayo,
 vago jardín a la deriva
 –entra, tu sombra cubre esta página.

Si ella figura de manera recurrente en los versos eróticos o amorosos del poeta, la sombra de dicha presencia es siempre la India o una faceta de la India. Nótese las imágenes principales de este pasaje: árboles, follajes, jardín, deriva (que sugiere la presencia de orillas). Al igual que en la búsqueda espiritual de los renunciantes indios y los monjes budistas, en la poética paciana el amor también brinda la posibilidad de una transformación radical: “Para Octavio Paz el amor es una fuerza avasalladora que lo saca de sí y lo alza a la trascendencia; lo estremece con tal ímpetu que el poeta no siente la necesidad de demorarse en entender cabalmente la naturaleza de esta fuerza” (Magis, 1978, pp. 75-76). No es difícil imaginar la manera en que, poéticamente, Paz pudo haber fundido en una imagen o poliedro simbólico el amor de Tramini y el legado espiritual de la India: a final de cuentas, fue allí donde se casaron, bajo un nim –árbol de especial significación en India–, acontecimiento que supuso un “segundo nacimiento” (Paz, 1998a, p. 26), lo más importante que le sucedió a Paz después de haber nacido (Poniatowska, 1998, p. 86). Los deseos de Octavio Paz por poseer a la India se materializan en la unión con Marie-José Tramini. La India es ella, pero también lo representa a él. Aquí yace un factor esencial, pues nos encontramos con el trastoque de la identidad propia.

El acto erótico suele colindar en la obra paciana con la experiencia de trascendencia. Los ejemplos son incontables; tomando uno al azar, leemos en “Viento entero”, de *Hacia el comienzo*:

una muchacha real
 entre las casas y las gentes espectrales
 Presencia chorro de evidencias

yo vi a través de mis actos irreales
 la tomé de la mano
 juntos atravesamos
 los cuatro espacios los tres tiempos
 pueblos enteros de reflejos
 y volvimos al día del comienzo

El acto erótico exhorta a trascender las limitaciones espaciales y temporales, pero también invoca la recreación del universo. La idea, como dije, figura de manera prominente en la obra de Paz. En un pasaje de *Piedra de sol* leemos:

los dos se desnudaron y besaron
 porque las desnudeces enlazadas
 saltan el tiempo y son invulnerables,
 nada los toca, vuelven al principio,
 no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
 . . .
 todo se transfigura y es sagrado,
 es el centro del mundo cada cuarto,
 es la primera noche, el primer día,
 el mundo nace cuando dos se besan

Piedra de sol fue compuesto mucho antes de que designaran a Paz como embajador en la India, pero ya encontramos allí ideas que Paz seguirá desarrollando –quizá con mayor agudeza– después de que se nutra de la cultura, literatura e iconografía indias. Eventualmente, cuando Paz atestiguó de manera vivencial el arte religioso hindú, jaina y budista (plagado de simbolismo sexual y aspiraciones místicas), su interés en lo erótico se verá confirmado:

El presente es perpetuo . . .
 En el pico del mundo se acarician
 Shiva y Párvati
 Cada caricia dura un siglo
 para el dios y para el hombre

Sin duda, entregarse al acto erótico contiene de manera implícita una estrategia salvífica. Dicha estrategia ha sido abordada particularmente por las escuelas tántricas; el budismo tántrico, por ejemplo, señala que:

*yathā pavakadagdhās ca svidyante vahninā punah /
tathā ragāgnidagdhās ca svidyante ragavahninā // (Hevajra Tantra, 2.2.49)*

(De la misma manera que se curan las quemaduras de fuego con fuego, así también se combate el fuego de la pasión con fuego pasional.)⁸

Se trata, pues, de una operación alquímica; hay que combatir fuego con fuego. Esta transformación, para Paz, es particularmente importante, porque tiene lugar gracias a la imaginación, como desarrolla en *La llama doble*, es decir que el erotismo está mediado por la misma fuerza que la poesía y, de esta manera, se vuelven equivalentes. La poesía es sexual y el erotismo es poético y transformador. Paz (1993) anota: “el yogui y el asceta podían servirse de las prácticas sexuales del erotismo, no para reproducirse sino para alcanzar un fin propiamente sobrenatural, sea éste la comunión con la divinidad, el éxtasis, la liberación o la conquista de lo ‘incondicionado’” (p. 22). Al final, Paz tiene muy bien aprendida la lección de que la experiencia mística es gemela de la poesía erótica, algunos de cuyos ejemplos más célebres son el *Cantar de los Cantares* o el *Gīta-govinda*. Estos dos son títulos especialmente instalados en el ámbito poético (con toques místicos), pero el tantra corresponde más a la esfera religiosa (con tintes literarios). La operación alquímica requiere de una práctica homeopática desde la óptica del tantra:

*tena tena hi badhyante jantavo raudrakarmanā /
sopayena tu tenaiva mucyante bhavabandhanāt //
ragena badhyate loko ragenaiiva vimucyate /
vipāntabhavanā hy eṣa na jñātā buddhatīrthakaiḥ // (Hevajra Tantra, 2.2.50-51)*

(Las personas utilizan como medio para liberarse de la atadura de la existencia

⁸ La estrofa original literalmente dice: “Así como aquellos con quemaduras son ‘calentados’ o ‘sudados’ constantemente con fuego”. El verbo utilizado ($\sqrt{\text{svid}}$) quiere decir “perspirar” y está emparentado etimológicamente con el español “sudar” y el inglés “to sweat”. Se puede utilizar para referirse a la aplicación de algún sudorífico.

las mismas cosas perniciosas por las cuales están atadas.
 El mundo está atado a causa de la pasión y también por la pasión es
 liberado;
 esta manera de contraatacar es desconocida por otras escuelas budistas
 y no budistas.)

Parece como si Octavio Paz, al trasladar su experiencia mística al verso, intentara trascender su limitada y personal esfera de conocimiento. En otras palabras, lo que en el ámbito privado sucede dentro de las paredes de las identidades personales se universaliza en el poema: ya no es el amor entre X y Y, sino entre el Hombre y la Mujer primordiales o entre la pareja divina. El amor –pero sobre todo *por* el amor físico– transforma y libera. Por otro lado, vale la pena advertir que la segunda estrofa citada arriba es usada como epígrafe en *Blanco*, un poema con una fuerte carga erótica (entre las primeras palabras, por ejemplo, destacan “simiente”, “lengua”, “promiscua”) y cuya disposición visual pretende emular un *maṇḍala*.

También es importante puntualizar que el texto citado (*Hevajra Tantra*) no es hindú –la repetida confusión entre indio e hindú en la lengua española (cf. Durán, 2002a, p. 178)– sino indobudista. En el plano mitológico, Paz parece haber sentido fascinación por los dioses del panteón hindú, pero en el plano filosófico o teológico su inclinación fue más bien hacia la tradición budista. Aún más: el texto en cuestión pertenece a la enorme corriente tántrica, que difícilmente se puede tomar como paradigmática o representativa de una especie de ortodoxia hindú o budista. Consciente o no, Paz utilizó en los primeros versos de *Blanco* la palabra “simiente”, que puede traducirse al sánscrito como *bīja*, un término de amplio uso y que puede sugerir tanto la seminalidad de potencias divinas como la emisión seminal del hombre (cuyo color es justamente el blanco). Así, el poema gira en torno de las nociones del comienzo (del mundo, del lenguaje, del pensamiento, etcétera) y del abrazo erótico. De hecho, para Weinberger (1991), los ecos tántricos de “semilla” y “simiente” conforman una estrategia consciente por parte de Paz. El color mismo que da título al poema, en efecto, figura con frecuencia en la literatura yóguica y tántrica, y está asociado simbólicamente con la gota (*bindu*) del néctar de la inmortalidad (*amṛta*), que a su vez también está vinculado alegóricamente con el esperma (*bīja*). La semilla, pues, sugiere la posibilidad de comenzar algo; es como un lienzo *en blanco* donde poder pintar. Al comentar sobre las esculturas eróticas budistas, Paz (1969, p. 51) apunta:

“Los genios de fertilidad masculina y femenina (*yakṣa* y *yakṣi*) y las parejas eróticas (*maithuna*) que cubren las paredes exteriores de las *caityas*, rodean al santuario mismo del vacío”. Los versos de *Blanco* cumplen la misma función: ideas, palabras e imágenes se concatenan para rodear y cubrir el blanco del papel o la superficie donde se desenvuelve el poema:

En el centro
 Del mundo del cuerpo del espíritu
 La grieta El resplandor
 No
 En el remolino de las desapariciones
 El torbellino de las apariciones
 Sí
 El árbol de los nombres
 No
 Es una palabra
 Sí
 Es una palabra
 Aire son nada
 Son
 Este insecto
 Revoloteando entre las líneas
 De la página

Casi de manera simultánea a la composición de *Blanco* y los otros poemas que conforman *Ladera este*, Paz trabajó en los ensayos que conforman *Conjunciones y disyunciones*. Allí, hace un énfasis particular en el Vajrayāna o budismo tántrico (Paz, 1969, pp. 15-16, *passim*). El simbolismo tántrico sin lugar a dudas estuvo presente tanto en sus reflexiones acerca de los signos cuerpo/no cuerpo y la disyuntiva afinidad/oposición como en la construcción de su ambicioso *Blanco*. Lo más interesante del poema es que –como apunta Weinberger– *Blanco* es acaso “el poema más ‘indio’”, pero “el que tiene menos imágenes de la India”. Esto es: en *Blanco* hay poquísimas referencias directas a la India; sin embargo, la influencia del simbolismo indio (sobre todo del sistema del haṭhayoga y del budismo tántrico) es quizá más penetrante aquí que en cualquier otra composición de Paz. De esta manera, el blanco puede sugerir la ausencia de color (aunque no de luz) y, en ese sentido, se lo

puede concebir como un cuadro o lienzo *vacío*. El blanco puede fungir en el poema de Paz ya sea como punto de partida o germen (*bīja*), o bien como la vacuidad budista (*śūnyatā*), que en las prácticas tántricas puede ser realizada por medio de un erotismo místico. Sin lugar a dudas, Paz (1969) encontró una orientación poética en el tantra: “El lenguaje tántrico es un lenguaje poético y de ahí que sus significados sean siempre plurales” (p. 70). Asimismo es que funcionan varias palabras en el gran poema de Paz (blanco, simiente, son, etcétera). El poema *Blanco*, pues, constituye una verdadera poetización del espíritu tántrico.

Como en *Blanco* o “Viento entero”, en otros poemas también el amor abre una puerta a la eternidad. Ahora bien, hay que repetir que si a Paz le interesa el erotismo es por la experiencia y el trastoque de los sentidos que aquel produce. Se trata de la misma experiencia que desarrolla en este otro magnífico poema, tomado de *Árbol adentro*:

Hay luz. No la tocamos ni la vemos.
 En sus vacías claridades
 reposa lo que vemos y tocamos.
 Yo veo con las yemas de mis dedos
 lo que palpan mis ojos:
 sombras, mundo.
 Con las sombras dibujo mundos,
 disipo mundos con las sombras.
 Oigo latir la luz del otro lado.

Nótese la alusión al tacto, una sutil referencia a la estimulación, incitada primero por el contacto visual. No es un poema erótico, pero su mecánica supone una suerte de coito semántico y sensorial (compárese “La vista, el tacto” del mismo poemario). Significativamente, el título del poema es “Este lado”, aludido al final del poema. Hay una diferencia entre un aquí y un allá, un tropo recurrente en Paz; el otro lado designa a la otra orilla.

Como ya se indicó, la imagen de la otra orilla se conecta de manera ineluctable con el símbolo indio que representa la emancipación espiritual. La vida, ya sea en la tradición budista o la hinduista, suele representarse como un mar u océano de aguas turbulentas (las emociones, los apegos, las vicisitudes) que es posible cruzar merced a algún tipo de camino espiritual idóneo. Al cruzar, uno encuentra su verdadera identidad (o no identidad), una de las

obsesiones poéticas de Paz. Desde luego, Paz no se limita a copiar la imagen india, sino que en su poética aparece recargada de poder y valencia. La noción budista del *nirvāṇa* le atraía particularmente; por eso decidió incluir en *Vislumbres* el poema anónimo que él intituló “La lámpara ruborosa” (ver más arriba). Constantemente busca el poeta ir más allá de las posibilidades lingüísticas, dar el giro de tuerca ontológico. La búsqueda budista por el vacío del *nirvāṇa* es la misma búsqueda poética de Paz. La región a la que aspira es una donde

el día
 ya no es
 sino un tallo de vibraciones
 que se disipan
 Y entre tantas
 beatitudes indiferentes
 brota
 intacto idéntico
 el día
 El mismo que fluye
 entre mis manos

como escribió en “Śūnyata”, de *Ladera este*. La contradicción entre el ser y el no ser, entre el espacio y el tiempo, se resuelve mediante la beatitud poético-mística. En esa otra orilla que vislumbra el poeta se halla la vacuidad (*śūnyatā*), una experiencia fuera de la experiencia a la que se aspira; pero también una que es posible experimentar mediante la alquimia verbal o la alquimia corporal. Quizá el grado más desarrollado en que Paz exploró la posibilidad de “negar” el espacio y el tiempo poéticos es *Blanco*, el impresionante poema experimental (una suerte de *mandala* verbal), pero también en el alucinante ensayo *El mono gramático*, inspirado en parte por Hanumān, el fiel mono devoto de Rāma que podía brincar y vencer los límites espaciales en la epopeya hindú.

Desde luego, el asunto no es que el poeta de Mixcoac simplemente imitara los estilos literarios orientales, sino que aprehendió parte de su espíritu, que al final mezcló con el propio. Opina Julia Kushigian (2002): “La palabra literaria occidental es contemplada a la luz de la imagen oriental, y se le ve, por lo tanto, a través de tal imagen que, ulteriormente, conduce al conocimiento

del ser” (p. 82). Esto se relaciona muy bien con lo que parece haber sido el programa creativo de Paz en general: “la imaginación creadora de Octavio Paz se concentra en tres pautas para entender el nuevo mundo: su propio ‘yo’, la realidad que los circunda y la poesía en sí” (Magis, 1978, p. 41). Manuel Durán (2002a, p. 175) expande la idea en un tenor ligeramente distinto, pero relacionado, al opinar que cualquier occidental que resida en India con cierta sensibilidad a su entorno, seguramente habrá de experimentar una parcial erosión y expansión de su identidad. Occidente y Oriente son dos voces del ser, o mejor aún: son dos tonos de una misma voz.

No es de sorprender que la constante repetición del estado mental u ontológico del renunciante en el poema “Vrindaban” (“ido, ido”) le venga de sus lecturas sobre budismo, en particular de la tradición de Mahāprajñāpāramitā. En varios *sūtras* que leyó el poeta encontró la imagen del viaje a la otra orilla: “Oh, ido, ido, ido a la otra orilla, caído en la otra orilla” (Paz, 1994, p. 135). En un ensayo más temprano, parafraseando al filósofo Nāgārjuna, escribió: “El puente entre la existencia y la extinción cesa de ser un puente: la vacuidad es idéntica a la realidad fenomenal y percibir su identidad, realizarla, es saltar a la otra orilla; alcanzar la ‘Perfecta sabiduría’ (*prajñā-pāramitā*)” (Paz, 1969, p. 59). ¿Y cómo traduce poéticamente Paz a Prajñāpāramitā desde su visión personal? La llama “Nuestra Señora de la Otra Orilla” en “Cuento de dos jardines”, con lo que la distancia entre reflejo y reflejado se acorta.⁹ Puesto de otra manera, la diferencia entre Oriente y Occidente se difumina, de modo que los dos jardines (o las dos orillas) se combinan felizmente incluso en la rima asonante *pāramitā/orilla*. Con su quehacer poético, Paz deseaba ejecutar la operación alquímica que le permitiera vislumbrar esa otra orilla.

LA INDIA TRADUCIDA: LA OTRA VERSIÓN DEL SÍ MISMO

El “modo de aceptar sin hesitaciones el cambio (actitud en la que se superponen lo intelectual y lo intuitivo) termina por fundar el desconocimiento del ‘principio de identidad’, que ha sido pauta de verdad y certeza para el pensamiento del mundo occidental durante siglos” (Magis, 1978, p. 38). Hay, pues, siempre una suerte de intenso diálogo no sólo entre el plano fenoménico y el nouménico, sino también entre las realidades y percepciones “occidentales”

⁹ Véase también Paz, 1969, p. 86.

como “*la otra versión del mundo indoeuropeo*” (Kushigian, 2002, p. 93); a través de la “máscara de la cultura oriental”, Paz parece querer vislumbrar “el verdadero rostro de su mundo occidental” (Monegal *apud* Durán, 2002a, p. 176). Con todo, no debemos exagerar la influencia del país asiático en la poesía del mexicano *tan solo* a partir del trabajo diplomático; identificar una fase o “periodo oriental” (Oviedo, 2009, p. 111; Durán, 2002b, p. 199) puede hacernos perder de vista que varios tópicos característicos de esta fase en realidad ya aparecen desde la obra temprana de Paz. India y el resto de Asia no surgieron en el ojo literario de Paz sólo en función de su cargo oficial, sino que había tenido ya varios acercamientos a la filosofía hindú, a la teosofía y la obra de Krishnamurti desde muy temprano, quizá desde inicios de la década de 1930. Simultáneamente con su paso por la Universidad Nacional Autónoma de México, sostuvo varias pláticas con José Antonio Garro acerca de las Upaniṣad o la *Bhagavad Gītā* (Poniatowska, 1988, p. 28). Existe, pues, una suerte de *poética india* o *poética con regusto indio*, aunque Paz nunca desarrolló una veta literaria concienzudamente elaborada; quizá, como en el caso de varios de sus ensayos, trabajó un “sistema” más que una verdadera “teoría” (Aguilar Mora, 1991, p. 14). Al final, me parece, tanto su prosa ensayística como su producción en verso responden a un mismo espíritu poético que estuvo alimentado por la búsqueda de trascendencia, la potencia del estilo verbal y las trampas del sentido.

Si India apeló al autor mexicano, en buena medida es porque dicho país implica un arrebató absoluto de los sentidos. La percepción se ve del todo anulada por el cúmulo de sensaciones que se agolpan de un lado a otro. Este arrebató puede adquirir la misma violencia que supone el erotismo, que el orgasmo. La sensación de vértigo, cargada de una superposición caótica de estímulos, es descrita por Paz como “una inmensa, múltiple fornicación” (citado en Bradu, p. 99). Pero esta fornicación trasciende el mero acto carnal y su desenlace o clímax produce una temporal anulación del sentido del yo; es la *petite mort* que en Paz implica también un coqueteo con el vaciamiento de categorías ontológicas. Como él mismo aseveró: “La India no entró en mí por la cabeza sino por los ojos, los oídos y los otros sentidos” (1998a, p. 159).

En *El arco y la lira* (publicado por vez primera en 1956), el autor discurre por la poesía romántica y moderna y por el surrealismo y, en algún momento, dice acerca del papel del poeta y de la relación entre sujeto y objeto: “No hay yo, no hay creador, sino una suerte de fuerza poética que sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables” (1994, p. 177). Podemos sustituir “fuerza poética” por “pensamientos” o “mente” y reemplazar “imágenes” por

“ilusiones”. La semejanza con la filosofía budista no es coincidencia. A continuación, sigue Paz: “La poesía la podemos hacer entre todos porque el acto poético es, por naturaleza, involuntario y se produce siempre como negación del sujeto” (p. 177). Si en vez de “poesía” leemos “vida”, resulta claro que lo ilusorio de la vida fenoménica sólo cobra realidad merced a las proyecciones no sólo individuales sino concertadas de otras conciencias en iguales condiciones; y hay una negación del sujeto porque, como afirma el budismo, la ontología se basa en la premisa del *anātman* o inexistencia de alma individual. La insustancialidad del mundo material es una constante en la literatura budista; en el *Hevajra Tantra* leemos:

*nāsti rūpaṃ na draṣṭā ca na śabda nāpi śrota ca /
na gandho nāpi ghratā ca na raso nāpi rasakaḥ /
na sparṣo nāpi spraṣṭā ca na cittam nāpi caittikam // (I.5.1)*

(No existe ni forma ni espectador, ni sonido ni oyente,
ni olor ni el que huele, ni sabor ni el que degusta,
ni tacto ni el que toca, ni mente ni pensamiento.)

Aquí, mente y pensamiento se refieren al complejo cognitivo de un sujeto sometido por el mundo de las apariencias y, en consecuencia, ilusorio y falso. Lo que permanece a lo largo del tiempo no es un alma o espíritu personal, sino una conciencia o conglomerado de conciencias. Ello explica la manera tan natural como Paz combina imágenes del presente y del pasado; de Mixcoac, Cambridge o Delhi; de su pareja y una muchacha en un bazar y la diosa Kālī o Coatlicue. Imágenes de uno y otro lado del océano fungen como versiones recíprocas, como metáforas mutuas. El poema está alimentado por una colectividad y, en consecuencia, es universal, nunca localista. El sí mismo, pues, no existe: lo que hay en Paz es una entidad colectiva y poética.

Octavio Paz encontró un “sabor estético” en el indefinido y abstracto hálito cultural de la India (mediante la poesía y las fiestas, la escultura y las religiones). Un poema de *Ladera este* parece retratar la experiencia interna del autor ante el alud simbólico y cultural indio:

Soltura

Bajo la lluvia de los tambores
el tallo negro de la flauta

Pasos en el pasillo.
 Pasos de nadie: es sólo el aire
 buscando su camino.
 Nunca sabemos
 si entramos o salimos.
 Yo, sin moverme,
 también busco –no mi camino:
 el rastro de los pasos
 que por años diezmados me han traído
 a este instante sin nombre, sin cara.

EPÍLOGO

El presente ensayo y los otros que conforman este volumen atestiguan la importancia de la mirada seria de parte de los indólogos con inclinaciones literarias. Considero que incorporar la labor de los especialistas en India permitiría una comprensión más profunda no sólo de la obra poética de Paz, sino de su pensamiento en general (de igual importancia sería la valoración juiciosa de la influencia del pensamiento de Lévi-Strauss). En otras palabras: al igual que en otros ámbitos, se requieren mayores esfuerzos dirigidos a empresas interdisciplinarias.

La India de Paz es una traducción de traducciones. No adquirió las herramientas que le proporcionarían un conocimiento directo de fuentes textuales, pero recurrió a literatura especializada. Lector ávido, leyó y releyó poesía sánscrita, historias del Buda, exposiciones de filosofía hindú y liberación budista; caminó calles, bazares y templos en un sinfín de lugares del subcontinente; apreció el arte erótico y se maravilló con la casi irrealidad lingüística y cultural del sur de Asia. Por momentos, su visualización del universo mitológico y las metas religiosas posee un sabor romántico, aunque sus apreciaciones en prosa –como en *Vislumbres* o en *Conjunciones*– también presentan una mirada crítica. Con todo, las ideas germinales de la unión mística y la trascendencia del sentido fueron desde siempre motivaciones

y Horacio. Mi sugerencia, sin embargo, es que la influencia del budismo “filtró” también la manera como Paz leyó a los clásicos o, dicho de otro modo, que vislumbró que unos y otros se reflejaban y coincidían.

centrales en su poesía. Más que derivarlo todo de su conocimiento de la India, ésta fungió como un potente catalizador, un fresco estimulante. Así, pues, su poesía “permanece abierta a una realidad siempre en evolución, un presente abierto que se apoya en cómo define Paz el universo como un ejemplo extraordinario a través de su orientalismo” (Kushigian, 2002, p. 103). Y eso es lo que Paz nos ofrece no sólo en *Vislumbres*, sino también en *Ladera este* y *El mono gramático*, entre otros títulos.

La tradición sánscrita ha puesto como eje fundamental de la teoría estética la noción de *rasa*. La palabra literalmente quiere decir “zumo, elixir, néctar”, entre otras posibilidades. En el contexto estético se refiere al “gusto” que la obra artística debe poseer. El creador talentoso debe ser suficientemente hábil como para imprimir el *rasa* en su obra y, así, lograr que el público (que, a su vez, debe poseer el refinamiento necesario) “paladee” el *rasa*. Abhinavagupta, un filósofo de los siglos X-XI, señalaba que: “El *rasa* se convierte en objeto de una degustación estética (*carvaṇā*) caracterizada por un tipo de percepción no ordinaria y libre de obstáculos [El *rasa* se saborea] en la mente del espectador mediante la capacidad adquirida de conocer los sentimientos de los demás por medio de una inferencia” (Maillard y Pujol, 2006, pp. 155-156). Existe en el acto de degustación estética una capacidad de inferencia, pero también de relacionar emociones y, por tanto, de empatía, todo lo cual Paz parece llevar a cabo no sólo en su descubrimiento de India, sino en su propio trabajo poético. Pero ante todo entra en juego la capacidad del “asombro no ordinario” o ultramundano (*alaukikacamatkāra*), del todo diferente de la percepción ordinaria (p. 157).

A falta de inspección académica, el literato paladeó un *rasa* indio con la lengua del poeta; por eso sus impresiones sobre la India se acercan más a la poesía mística que a la literatura erudita. En realidad, los verdaderos vislumbres que Octavio Paz tuvo de la cultura estética y religiosa de la India no están asimilados en *Vislumbres de la India*, sino en su extensa obra poética. *Vislumbres* no es un libro donde uno pueda encontrar ninguna información nueva acerca del país asiático: se trata de los recuerdos y percepciones de un poeta-diplomático mexicano en el sur de Asia. La India de Paz no es un producto académico, sino un producto estético. En otros títulos distintos de *Vislumbres*, Paz no nos revela la realidad social de la India, sino que descubre parte de él mismo en su cultura variada y descomunal: ese caos de sabores, ese laberinto de tradiciones que no hace sino tocar la lira interna de Paz.

REFERENCIAS

- Aguilar Mora, J. (1991). *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. México: Era. (Obra original publicada en 1976).
- Bhartrihari (1967). *Bhartrihari: Poems*. (B. Stoler Miller, Trad.). Nueva York, NY: Columbia University Press.
- Bloom, H. (2002). Introduction. En H. Bloom (Ed.), *Octavio Paz (Bloom's Modern Critical Views)* (pp. 1-7). Philadelphia, PN: Chelsea House Publishers.
- Bradú, F. (2012). Persistencia de la India en Octavio Paz. *Acta poética*, 33(2), 95-108.
- Brough, J. (1968). *Poems from the Sanskrit*. Londres, RU: Penguin Books.
- Durán, M. (2002a). Irony and Sympathy in *Blanco* and *Ladera Este*. En H. Bloom (Ed.), *Octavio Paz (Bloom's Modern Critical Views)* (pp. 173-181). Philadelphia, PN: Chelsea House Publishers.
- Durán, M. (2002b). Towards the Other Shore: The Latest Stage in the Poetry of Octavio Paz. En H. Bloom (Ed.), *Octavio Paz (Bloom's Modern Critical Views)* (pp. 191-205). Philadelphia, PN: Chelsea House Publishers.
- Farrow, G. W., y Menon, I. (Eds.) (2001). *The Concealed Essence of the Hevajra Tantra. With the commentary Yogaratnamala*. Nueva Delhi, India: Motilal Banarsidass. (Obra original publicada en 1992).
- Kushigian, J. A. (2002). Flowing Rivers and Contiguous Shores: The Poetics of Paz. En H. Bloom (Ed.), *Octavio Paz (Bloom's Modern Critical Views)* (pp. 79-103). Philadelphia, PN: Chelsea House Publishers.
- Magis, C. H. (1978). *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México.
- Maillard, C., y Pujol, Ò. (2006). *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Barcelona, Es.: J. J. de Olañeta/Indica Books.
- Naipaul, V. S. (1992). *An Area of Darkness. A Discovery of India*. Nueva York, NY: Vintage. (Obra original publicada en 1965).
- Naipaul, V. S. (2003). *India, a Wounded Civilization*. Nueva York, NY: Vintage. (Obra original publicada en 1978).
- Oviedo, J. M. (2009). Hacia *Vuelta*, hacia el comienzo. En A. Stanton (Ed.), *Octavio Paz: entre poética y política* (pp. 103-124). México: El Colegio de México.
- Paz, O. (1969). *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz.
- Paz, O. (1987). *Árbol adentro*. Barcelona, Es.: Seix Barral.
- Paz, O. (1994). *La casa de la presencia. Obras completas, 1, Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1991).

- Paz, O. (1995). *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1960).
- Paz, O. (1996). *El mono gramático*. Barcelona, Es.: Seix Barral. (Obra original publicada en 1974).
- Paz, O. (1998a). *Vislumbres de la India*. Barcelona, Es.: Seix Barral. (Obra original publicada en 1995).
- Paz, O. (1998b). *Ladera este, seguido de Hacia el comienzo y Blanco (1962-1968)*. Barcelona, Es: Galaxia Gutenberg. (Obra original publicada en 1996).
- Paz, O. 2003 (1993). *La llama doble*. Barcelona, Es.: Seix Barral.
- Poniatowska, E. (1998). *Octavio Paz: Las palabras del árbol*. Barcelona, Es.: Plaza & Janés.
- Stanton, A. (2009). *Árbol adentro*, cima de una obra poética. En A. Stanton (Ed.), *Octavio Paz: entre poética y política* (pp. 125-152). México: El Colegio de México.
- Vidyākara (1957). *Subhāṣitaratnaḥṣa*. Basado en la edición de D. D. Kosambi y V. V. Gokhale. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (GRETIL version; input: Harunaga Isaacson: http://findolo.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskr/5_poetry/5_subhas/vidsrgpu.htm)
- Vidyākara (1965). *An Anthology of Sanskrit Court Poetry. Vidyākara's "Subhāṣitaratnaḥṣa"*. (H. H. Ingalls, Trad.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Weinberger, E. (1994). Paz en la India. (Major, A., Trad.). Reproducido en *Blanco digital*, aplicación para iPad preparada por Conaculta y FCE. (Obra original publicada en 1991).





