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

El mono gramático y el sabio alquimista[1]
Algunas reflexiones en torno a la poética de Octavio Paz en *El mono gramático*

Òscar Pujol
Director del Instituto Cervantes de Porto Alegre
Banaras Hindu University

La frase "el mono gramático" expresa metonímicamente al propio Octavio Paz; mientras que "el sabio alquimista" se refiere directamente a la figura de Abhinavagupta y, figuradamente, a toda la tradición poética sánscrita. Estas líneas se proponen, pues, mostrar cómo el punto de vista de Octavio Paz, por lo menos en *El mono gramático*, se acerca al de Abhinavagupta en particular y, en general, a ciertos presupuestos del tantrismo. No pretendemos con esto, por lo menos aquí, buscar posibles influencias, sino más bien resaltar la universalidad de ciertos conceptos, independientemente de su contagio histórico.

Debo hacer un pequeño paréntesis para introducir rápidamente a Abhinavagupta, quien es sin duda una de las personalidades más interesantes del medioevo indio (siglo XI). En él se combinan felizmente la erudición y una visión creativa capaz de renovar el bagaje cultural heredado. Su personalidad es además multifacética. La tradición india ha registrado, en primer lugar, su labor de crítico literario y recientemente está redescubriendo con gran admiración su contribución filosófica como representante de la escuela Trika del shivaísmo de Cachemira. Abhinavagupta fue también un sacerdote y un maestro espiritual que tuvo considerables responsabilidades religiosas.

Su interés por la poesía –y decir aquí poesía equivale casi a decir teatro, pues para Abhinavagupta la poesía asume su plenitud en la forma dramática– no es, por decirlo así, desinteresado, porque concibe el teatro como un "ritual

[1] Ponencia presentada en el II International Seminar on Hispanism in the 20th century, noviembre de 1991, en la Jawaharlal Nehru University, Nueva Delhi.

estético que purifica las emociones mundanas" (Rajasekhara, 1991). Lo califico aquí de "sabio alquimista" para indicar una concepción muy química, o casi debería decir culinaria, del mecanismo poético. Poetizar consiste en dar sabor al ingrediente básico (la emoción) de un plato (la poesía) mediante la mezcla acertada de sus componentes: las causas, los efectos y las circunstancias que acompañan a la emoción. Abhinavagupta sabía muy bien que la emoción, precisamente a causa de su emotividad, no es apta para el consumo estético. Las emociones ordinarias son eficazmente placenteras o dolorosas y provocan reacciones de aceptación o rechazo; mientras que la "emoción estética", aun cuando se arrope con el manto de las lágrimas, es siempre "deleitable". Abhinavagupta contestó de una manera muy estructurada a una pregunta clave de la estética occidental: ¿Cómo se suscita la emoción (estética)? No podemos entrar aquí en los detalles de esa respuesta, pero una de las conclusiones de Abhinavagupta nos atañe directamente. Como ya hemos dicho, la función poética del lenguaje convierte una emoción ordinaria, una pasión, en una emoción estética; y la emoción estética es, por decirlo de alguna manera, el reverso de la pasión. El nombre de esta emoción estética en sánscrito es *rasa*, que significa literalmente "sabor, zumo, esencia". El alambique de la poesía destila la emoción ordinaria y nos la devuelve convertida en su esencia o zumo: el licor del *rasa*. La ingestión de este licor produce el asombro estético (*camatkāra*). Para Abhinavagupta la naturaleza de esta *delectatio* es extraordinaria, la palabra que él utiliza es *alaukika* (lit. no mundano), ya que la percepción del *rasa* no transita por los caminos ordinarios del conocimiento (la percepción, la inferencia, la autoridad verbal, etcétera), sino por un sendero epistemológico exclusivo. Y puesto que para Abhinavagupta, al igual que para la mayoría de los pensadores indios, la quintaesencia de la realidad es precisamente el Gozo Absoluto, la experiencia estética es gozosa porque nos revela momentáneamente la naturaleza de esta realidad última.

La idea básica que subyace a esta proposición es tan conocida en el contexto indio como en el occidental, aunque en el primero su presencia se haga más conspicua. El mundo en el que vivimos es la representación de una realidad con mayúscula y se encuentra por ende a cierta distancia de esa realidad inefable. El mundo es reflejo, el mundo es lenguaje y, por tanto, engaño, porque no puede reproducir con absoluta fidelidad la copia original, esa trascendencia inabarcable. El discurso poético es engañoso y torcido, hace un uso constante de la exageración y de las semejanzas contradictorias,

por consiguiente, es el engaño de un engaño que, paradójicamente, nos hace vislumbrar el esplendor de una realidad sin nombre.

Dice Octavio Paz en *El mono gramático*:

> El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es –en azul adorable. (1988, pp. 96-97)

Y más adelante:

> El camino de la escritura poética se resuelve en la abolición de la escritura: al final nos enfrenta a una realidad indecible. La realidad que revela la poesía y aparece detrás del lenguaje –esa realidad visible sólo por la anulación del lenguaje en que consiste la operación poética– es literalmente insoportable y enloquecedora. Al mismo tiempo sin la visión de esa realidad ni el hombre es hombre ni el lenguaje es lenguaje. La poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio. (pp. 113-114)

A partir del capítulo 18 abundan en *El mono gramático* las reflexiones sobre la poesía y el lenguaje. A continuación intento recoger y esquematizar algunas de las ideas principales esbozadas por Octavio Paz (1988) en esos capítulos:

1. "El paraíso está regido por una gramática ontológica: las cosas y los seres son sus nombres y cada nombre es propio" (p. 96). La gramática ontológica equivale a la naturaleza inocente antes de la expulsión del paraíso terrenal: el reino de los nombres propios. A esta gramática ontológica se le contrapone la gramática propiamente lingüística que corresponde a la naturaleza caída: el reino en donde impera la arbitrariedad del signo. La convención humana se ha vuelto ahora la medida del mundo y el mundo se confunde con su percepción humana.

2. La doble naturaleza del lenguaje: a) lenguaje lingüístico o simplemente lenguaje, que es a su vez la crítica del paraíso y b) lenguaje poético: la crítica del lenguaje se llama poesía, que no es sino una forma de lenguaje, "la poesía es número proporción, medida: lenguaje–sólo que es un lenguaje vuelto sobre sí mismo y que se devora y se anula para que aparezca lo otro, lo sin medida, el basamento vertiginoso, el fundamento abismal de la medida. El reverso del lenguaje" (p. 114).

A esta doble naturaleza le corresponde un doble movimiento: a) el lenguaje es distancia, "hunde sus raíces en ese mundo pero transforma sus jugos y reacciones en signos y símbolos" (p. 114). Es escritura en busca de su significado. El lenguaje expele sentido y a continuación corre tras él. El lenguaje está en un continuo fluir. El lenguaje es movimiento; b) el lenguaje es también el recurso contra esa distancia, ya que puede devorarse a sí mismo. Se trata en este caso de un lenguaje que no fluye, sino que está presente. Lenguaje inmóvil que no va a ninguna parte. También se lo equipara con la lectura, la disolución del texto, la expulsión del sentido por la escritura.

A este doble movimiento le corresponden sendos destinos. Al ser un movimiento de evolución e involución es natural que el punto de partida de uno sea el punto de llegada del otro, y viceversa. Para el primer tipo de movimiento, que es camino, que es escritura, el destino es la captación del sentido. Pero el lenguaje poético no es camino, sino tiempo cristalizado.

> La poesía no quiere saber qué hay al final del camino; concibe el texto como una serie de estratos traslúcidos en cuyo interior las distintas partes –las distintas corrientes verbales y semánticas–, al entrelazarse o desenlazarse, reflejarse o anularse, producen momentáneas configuraciones. La poesía busca, se contempla, se funde y se anula en las cristalizaciones del lenguaje. (p. 134)

El fin del camino es la búsqueda del sentido. Pero el lenguaje poético no busca el fin, el sentido.

Finalmente, tenemos también la doble perspectiva del lenguaje. La perspectiva de la poesía es simultánea o convergente, en contraposición a la perspectiva lineal o divergente, centrífuga, del lenguaje ordinario:

> Dichas o escritas, las palabras avanzan y se inscriben una detrás de otra en su espacio propio: la hoja de papel, el muro de aire. Van de aquí para allá, trazan un camino: transcurren, son tiempo. Aunque no cesan de moverse de un punto a otro y así dibujan una línea horizontal o vertical (según la índole de la escritura), desde otra perspectiva, la simultánea o convergente, que es la de la poesía, las frases que componen el texto aparecen como grandes bloques inmóviles y transparentes: el texto no transcurre, el lenguaje cesa de fluir. (p. 133)

3. El poeta al disolver los nombres muestra el mundo tal cual es.
4. La visión poética es, sin embargo, fugaz.
5. La visión de la realidad que revela la poesía es aterradora, porque carece de medida. Pero al mismo tiempo es fascinante.
6. Equivalencia ontológica entre la identidad que revela la poesía y el mundo fenoménico expresado por el lenguaje ordinario. "El cuerpo es siempre un más allá del cuerpo" (p. 123). Dice Octavio Paz:

> La poesía busca, se contempla, se funde y se anula en las cristalizaciones del lenguaje. Apariciones, metamorfosis, volatizaciones, precipitaciones de presencias. Esas configuraciones son tiempo cristalizado: aunque están en perpetuo movimiento, dan siempre la misma hora –la hora del cambio. Cada una de ellas contiene a las otras, cada una está en las otras: el cambio es sólo la repetida y siempre distinta metáfora de la identidad. (p. 134)

Y más adelante: "Ilusión de la inmovilidad, espejismo del uno: la identidad está vacía; es una cristalización y en sus entrañas transparentes recomienza el movimiento de la analogía" (p. 135).

Hablando de cristalizaciones, me gustaría subrayar el modo significativo en que Octavio Paz escoge sus metáforas. En *El mono gramático* suele contemplar el lenguaje como una vegetación en crecimiento. En este sentido, lo opuesto al lenguaje como vegetación no es el desierto ni el páramo estéril, sino el cristal de cuarzo. Ciertamente el cristal es tan yermo como un terreno baldío, la única diferencia es que el cristal es translúcido, luminoso y contiene por lo tanto la semilla de todo desarrollo posterior: la clorofila está todavía ausente, pero no la luz.

Entre todos estos puntos que hemos destacado todos, menos uno, corresponden muy de cerca a las ideas sostenidas por Abhinavagupta y

por la escuela Trika del shivaísmo de Cachemira. Echaremos un rápido vistazo:

1) La gramática ontológica corresponde al tercer nivel de la palabra, el lenguaje que ve (*pasyantī*) o la voz de la intuición que internamente revela el significado de las palabras y, externamente, el de los objetos denotados (Dyczkowski, 1989, p. 196). Aunque utilizo la palabra lenguaje nos encontramos evidentemente más allá del ámbito lingüístico. En este lenguaje natural, tal como fue descrito por A. Avalon en su libro *The garland of letters*, las palabras son las cosas y las cosas son las palabras, ya que la palabra es el sonido sutil que emiten las distintas energías del objeto en el momento de su formación. No es un lenguaje onomatopéyico, pues la onomatopeya es el sonido externo que produce un objeto en contacto con otro objeto. El nombre natural en cambio reproduce la estructura interna de lo nombrado. Pronunciar el nombre equivale a convocar las energías que entran en la formación de dicho objeto y, por lo tanto, a manifestarlo. Para la tradición india el lenguaje natural se desarrolla en la esfera causal del universo, no está compuesto por sonidos toscos, como los del lenguaje articulado, y no puede ser escuchado por el oído humano ordinario.

Es muy interesante analizar el recorrido asociativo que culmina en la formulación de esta gramática ontológica por parte de Octavio Paz. El punto de partida es la realidad exterior, concretamente la percepción indiferenciada de la arboleda en el crepúsculo. Esta percepción indiferenciada (*nirvikalpa-prātyakṣa*) ha sido convenientemente clasificada por los filósofos indios pertenecientes a la escuela del *nyāya* y representa la primera etapa de la percepción en el sentido ordinario del término. Cuando los sentidos entran en contacto con el objeto aprehenden en primer lugar su categoría como sustancia; es decir, su "existencialidad pura y libre de atributos". No sólo no se perciben sus cualidades como objeto individual perteneciente a una especie, sino que tampoco se percibe el universal que determina su especie. O sea, el cántaro aparece simplemente como "algo que es" sin la noción genérica del cántaro. Dice Octavio Paz: "La arboleda se ha ennegrecido y se ha vuelto un gigantesco amontonamiento de sacos de carbón abandonados no se sabe por quién ni por qué en mitad del campo. Una realidad bruta que no dice nada excepto que es (pero ¿qué es?) y que a nada se parece" (p. 134). A continuación Octavio Paz se da cuenta de que la comparación de una percepción indiferenciada es simplemente una contradicción debido a su carencia de cualidades, e inmediatamente rectifica poniendo como excusa

para su metáfora la relación entre la improbabilidad de los sacos de carbón y la ininteligibilidad de la arboleda, su ininteligibilidad le viene de su exceso de realidad, es decir, del hecho de que en este tipo de percepción se perciba sólo el ser del objeto, pero no los atributos entendidos como imposiciones limitativas sobre esa existencia o realidad bruta. Esta realidad excesiva la hace irreducible a otras realidades, lo que lo lleva a afirmar la particularidad irreconciliable del objeto. Cuando esta particularidad irreconciliable se traslada del eje espacial al temporal el resultado es que el objeto cambia a cada instante, ya que esta particularidad se aplica a cada uno de los momentos sucesivos. Esto hace que Octavio Paz caiga circunstancialmente en la tentación budista del "todo es momentáneo". Pero no se satisface con esta postura y recurre a las impresiones de la percepción ordinaria para rebatirla. Octavio Paz considera que el objeto no puede ser sólo momentáneo, pues en instantes sucesivos la arboleda conserva siempre su "arboleidad". Esto lo enfrenta con un dilema: la arboleda posee una realidad propia y al mismo tiempo queda englobada dentro del universal "arboleda". Su existencia única le da derecho a un nombre propio, pero el pertenecer a una especie le arrebata ese mismo derecho. La primera opción corresponde al paraíso o al mundo platónico de las ideas; la segunda, al mundo terrenal o a los universales encarnados en sus objetos. Así, aunque el punto de partida es plenamente platónico, el punto de llegada, como veremos más adelante, se acerca mucho al del shivaísmo de Cachemira, que reclama para sí la realidad efectiva de esos objetos individuales.

La doble dirección del lenguaje es conocida en la India desde la época del *Rig Veda*. En el caso del shivaísmo de Cachemira, y desde el punto de vista de la práctica espiritual, el lenguaje revertido capaz de deshacer el embrollo lingüístico se identifica con el *mantra*. Abhinavagupta es más preciso y atribuye estas propiedades al lenguaje poético. Aquí únicamente señalaremos que tanto el mantra como la poesía son formas de lenguaje revertido, porque en ambos casos los significantes no tienen una denotación fija, es decir, son plurisignificativos. En ambos casos su poder de connotación se expande enormemente, lo que permite ir más allá de la literalidad de los fenómenos descritos y nadar contra la corriente (Dyczkowski, 1989, p. 200).

Para Abhinavagupta la inspiración (*pratibhā*) que permite al poeta el desenmascaramiento de las argucias del lenguaje está directamente relacionada con *Parā Vāc* o la palabra suprema, que no es sino la luminosa y vibrante conciencia del ser puro (Masson y Patwardhan, 1985, p. 13). El salmodiar

primordial antes de la creación. Ese rumor del verbo es la esencia de todas las cosas. Pero para Abhinavagupta la ligazón directa entre el poeta inspirado y la Palabra Suprema hace que el primero se convierta en una especie de demiurgo paralelo capaz de recrear mundos inusitados que fascinen a su audiencia. Esta fascinación es al mismo tiempo liberadora, pues está enraizada en la conciencia pura del ser. De hecho, se trata de una noción muy antigua: en la edad de oro el poeta, el bardo, es siempre un visionario.

No he podido encontrar referencias explícitas a la brevedad de la experiencia estética en Abhinavagupta, pero todo hace suponer que para él esta fugacidad está sobrentendida como una de las distinciones entre la experiencia estética y el trance místico. Para Octavio Paz la visión de la realidad sin medida, fruto de esta experiencia estética, ha de ser necesariamente momentánea para que el hombre pueda tolerarla. Creo que Abhinavagupta opinaría que sólo el yogui es capaz de soportar la visión prolongada de esa realidad sin medida y que para el hombre ordinario que no se ha liberado de sus pasiones la visión de la realidad ha de ser necesariamente momentánea.

La equivalencia ontológica entre la realidad trascendental y el mundo fenoménico es una de las coincidencias más interesantes entre ambos autores. Para el shivaísmo de Cachemira la no dualidad es entendida como una coextensión de la diversidad y de la identidad. Ambas quedan igualmente comprendidas en el seno de lo absoluto. La ignorancia del espíritu no es sino la ignorancia de la verdadera naturaleza de la materia (Dyczkowski, 1989, pp. 37-40). Sin embargo, y nos encontramos aquí ante una discrepancia fundamental, Octavio Paz muestra también una clara tendencia a identificar, tal como lo hacen algunas escuelas budistas, esta realidad trascendente con el vacío (Bhattacharya, 1990, pp. 19-24).

Finalmente, para Octavio Paz "la realidad que revela la poesía y que aparece detrás del lenguaje . . . es literalmente insoportable y enloquecedora" (p. 113), nada más alejado de los presupuestos de Abhinavagupta, que concibe esa realidad como una masa gozosa y radiante de conciencia pura. De hecho, creo que ésta es la divergencia más notable entre los dos, y Octavio Paz hace hincapié en ella: "Y esa visión nos abate, nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: *sobre la tierra no hay medida alguna*" (p. 97). Y más adelante: "la noche me salva. No podemos ver sin peligro de enloquecer" (p. 100). Esta realidad insoportable y enloquecedora que revela la poesía se equipara con ese recinto vacío que simboliza el claro del bosque en el cuadro de Dadd: el lugar de la aparición que es, simultáneamente, el lugar de la

desaparición, un templo de la nada erigido en honor de la inquietud obsesiva de una eterna espera: "Entre el nunca y el siempre anida la angustia con sus mil patas y su ojo único" (p. 106). Me parece a mí que esta diferencia entre los dos es sintomáticamente cultural. Por un lado, la tradición india corteja y adora a esa realidad innombrable; por el otro, la tradición occidental ha desconfiado siempre del absoluto inmensurable, compartiendo el temor a perder la medida de las cosas y, por lo tanto, el lugar en el mundo, la noción ética y la eficacia de la acción. En este sentido, Octavio Paz ejemplifica bien el dilema del hombre moderno: angustia ante esa realidad anterior al lenguaje, pero también una fascinación que no siempre encuentra el modo de expresarse.

> Y a medida que la noche se acumula en mi ventana, yo siento que no soy de aquí, sino de allá, de ese mundo que acaba de borrarse y aguarda la resurrección del alba. De allá vengo, de allá venimos todos y allá hemos de volver. Fascinación por el otro lado, seducción por la vertiente no humana del universo: perder el nombre, perder la medida. (1988, p. 100)

En *El mono gramático* se combinan con mucho acierto y en una prosa poética notablemente fluida tanto las descripciones muy luminosas de la realidad exterior como las reflexiones igualmente cristalinas que desmenuzan la actividad mental del propio autor. En este sentido el texto se encuentra en una ondulación continua entre estas dos formas de componer. El paisaje externo proporciona el estímulo para que la escritura se interne por el dominio mental del autor y, al mismo tiempo, el paisaje interno se transforma, las ideas se vuelven árboles, las frases lianas, hasta que la conciencia emerge de nuevo a la objetividad del mundo exterior en el estado de vigilia. Este vaivén entre el adentro y el afuera es propio de la conciencia, pero Octavio Paz consigue algo más al convertir la oscilación en un recurso estilístico: este trasiego continuo de idas y venidas consigue borrar o por lo menos atenuar la frontera que separa ambos mundos. Se diría que el texto busca, al igual que el santón de la página 69, "la ecuanimidad, el punto en donde cesa la oposición entre la visión interior y la exterior entre lo que vemos y lo que imaginamos" (p. 69). En *El mono gramático* Octavio Paz convierte la especulación poética en poesía y la descripción lírica en filosofía, aunando con gran acierto sus dos vertientes más conocidas: la de poeta y ensayista. Pienso que a Abhinavagupta le hubiese complacido enormemente esta síntesis que encarna efectivamen-

te una de sus grandes preocupaciones: la reconciliación entre la figura del poeta y la del filósofo.

Referencias

Bhattacharya, V. M. (1990). La noción del tiempo en *Ladera este.* En M. Zugasti (Ed.), *Estudios de hispanismo contemporáneo*. Actas del primer seminario internacional sobre hispanismo en el siglo XX. Nueva Delhi, India: Embajada de España.

Dyczkowski, M. (1989). *The Doctrine of Vibration*. Nueva Delhi, India: Motilal Banarsidass.

Masson, J. L., y Patwardhan, M. V. (1985). *Santarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*. Pune, India: Bandarkar Oriental Research Institute.

Paz, O. (1988). *El mono gramático*. Barcelona, Es.: Seix Barral.

Rajasekhara (1991). *El Nacimiento del hombre poesía*. Benarés, India: Los libros de Benarés.