

LA LADERA ORIENTAL DE OCTAVIO PAZ*

SAÚL YURKIEVICH

“Mutra”, escrito durante el verano de 1952 y motivado por una jornada sofo-
cante en la ciudad de Mutra o Madura,
es la primera traza de la India en la poesía de
Octavio Paz. Este poema se sitúa en un centro de de-
voción budista, lugar de multitudinario peregrinaje;
pero no es la adamantina imperturbabilidad ni la va-
cuidad resplandeciente del Buda, abstraído en la
contemplación beatífica, las que inspiran el mundo y
el modo de representarlo de “Mutra”. No es el cero
redondo de *sunyata* ni la otra orilla o la perfecta sabi-
duría —*prajñaparamita*— de los bodisatvas mahaynas
que alientan los arrebatos tumultuosos de “Mutra”.
Por algo forma parte, con “Himno entre ruinas” y
“¡No hay salida?“, de *La estación violenta*, del atribulado
estremecimiento existencial que transmite este
libro en que todo cerca o abisma, en que todo pierde
consistencia, unidad, sentido, finalidad. En “Mutra”
también se manifiesta el desterrado, el sin raíces, el
hombre de la desgarradura que no cicatriza, el que
salta al vacío y nada lo sustenta. Más que a la reten-
ción del semen para que suba por la médula espinal y
se transustancie en pensamiento iluminativo, más
que a la contención conducente al pensamiento en
blanco, más que a la visión unitiva del yoga tántrico,
“Mutra” corresponde a la diversificada pluralidad, a
la India más primitiva, preárea, prebúdica, al tumul-
toso exceso, a la dispar avalancha, al torbellino que
todo lo confunde, a la incesante y caótica prolifera-
ción. El mundo al que se refiere se encrespa y arreba-
ta “como una ola del tamaño del mar”. “Mutra”
atañe al delirio cósmico. Responde más bien a Indra,
dios de la tempestad, de la ebriedad, que con su terri-
ble carcajada precipita todo ser, todo elemento en la
confusión primordial. O al rojo Shiva orgiástico de
la fertilidad salvaje, el Rudra de las mil metamorfosis,
el “benefactor de la garganta oscura” que reina sobre
las tierras vírgenes y los animales indómitos. “Mutra”
equivale no a la interiorizada retención del semen y
su consiguiente disolución en la vacuidad suprema,
sino al derrame, a la eyaculación, a la alucinada con-
sustanciación del sujeto en el objeto corporal, con la
corpórea multiplicidad, a la fusión efusiva:

Dentro de mí me apiño, en mí mismo me hacino y al
apiñarme me derramo,
soy lo extendido dilatándose, lo repleto vertiéndose y
llenándose,
no hay vértigo ni espejo ni náusea ante el espejo, no hay
caída,
sólo un estar, un derramado estar, llenos hasta los bordes,
todos a la deriva [...]

El henchimiento acumulativo provoca el desbor-
de, el vertedero seminal, promueve este desenfreno
del sujeto que lo retrotrae a la turbamulta entraña-
ble, que lo devuelve al confuso comienzo del gran to-
do: “agua vertida, volvemos al principio”.

Todo se agolpa y abisma bajo el peso y el sopor de
un mundo colmado por “su terrible cargamento de
seres y de cosas”. Ese imperio espeso de la promiscui-
dad primigenia, donde los dioses copulan con sus
creaturas, impide cualquier transporte aligerador, to-
da sublime transfiguración. Impone la gravitación
elemental de la carne y el hueso, de la tierra y la pie-
dra; impulsa la imaginación a penetrar en la intimi-
dad de las materias, inspira el ensueño de las
materias madres, instiga al fantaseo de las material-
izaciones agresivas, a aprehender esa alquimia del
propio cuerpo atraído y hostigado por un cosmos de
espinas y brasas que lo punzan, que lo laceran, que lo
inflaman para hacer prevalecer la condición carnal.
El cuerpo, ese humano sustentáculo de vísceras, re-
cobra su incontinente potestad, impone sus recla-
mos, y expandiendo su dominio todo lo somatiza. El
mundo de nuevo deviene entresijo convulso y espas-
módico, un inmenso hipo, “una aplastada respira-
ción de dioses y animales de ojos dilatados”. De
nuevo se hunde en el sopor mitogénico, se anima-
liza, es fauce gigantesca, cósmico tragadero, disol-
vente túnel digestivo. Su inmensa boca (“boca
madre”) exhala un vaho inmemorial, y todo lo en-
glute y masca, y todo se encenaga. Todo lo devuelve
no a la unidad vacante, a la imponderable bienaven-
turanza sino a la “beatitud de lo repleto sobre sí mis-
mo derramándose”, a la unánime amalgama pastosa,
a la lúbrica, a la incestuosa confusión del comienzo:

Pantanos del sopor, algas acumuladas, cataratas de abejas
sobre los ojos mal cerrados,
festín de arena, horas mascaradas, imágenes mascaradas, vida
mascarada siglos
hasta no ser sino una confusión estática que entre las
aguas soñolientas sobrenada,
agua de ojos, agua de bocas, agua nupcial y ensimismada,
agua incestuosa,
agua de dioses, cópula de dioses, agua de astros y reptiles,
selvas de agua de cuerpos incendiados [...]

Albañal miasmático, marisma germinativa, bolo alimenticio, masa mórbida, macerada, el todo involucrado en esta ensoñación del ablandamiento y la licuefacción se sumerge en ese medio disolvente de un agua soporífera y nupcial, agua orgásmica, agua amniótica, agua regresiva, agua del primer día de la creación.

La visión insiste en la sobreabundancia de lo que pesa y se espesa, en el promiscuo apifiamiento biogenerador, en la hinchazón de mundo, mundo vertedero, criadero (por la incesante proliferación de alimañas: "bocas llenas de insectos calientes pronunciando una misma sílaba"), estercolero ("el hombre cubierto de ceniza que adora al falo, al estiércol y al agua"), entrevero y despilfarro de energías informes. A tal alucinación de la demasia expansiva, incontenible, corresponde no el verso con sus proporcionados cortes, con sus equilibradas distribuciones sino el versículo casi prosario del largo aliento. Se requiere una enunciación vehementemente dilatada que pueda encauzar sin restringir ni trabar el caudaloso, el correntoso ritmo de esta imaginación aluvial o diluvial. Imaginación profunda, cargada de potencia subliminal, se desboca y desmide, se deja poseer por los sueños de la carne; y estos generadores mitopoéticos funcionan a fondo prodigando un flujo envolvente de representaciones en parte literales referidas al mundo hindú, en parte figuradas. *Selva selvaggia* de la imagen, espesura metafórica, "Mutra" transmite una prolífica y densa cargada fantasmática, el conmovedor influjo de una subjetividad compungida que el tiempo varado de esa tórrida, vetusta y hacinada ciudad incita al desfogue.

Pero también el poema registra al modo lírico una experiencia directa de la India, sugerida de antemano por la precisión geográfica de su título. Rachas de realidad irrumpen en el texto como evidencia intermitentemente consignada como referente que sirve de base de lanzamiento al vuelo fantasioso, a la interiorizada e inspirada captación del exceso de mundo. La inscripción de lo real efectivo es patente en algunos pasajes enumerativos, como esa secuencia en que se suceden las presencias humanas entrevistadas en Mutra: una muchacha agraciada, un mendigo que se

yerque, mujeres que transportan piedras, músicos callejeros, niños que se espulgan, familias con sus rebalios y el *sadhu*, ese asceta errante cubierto de ceniza, que va a reaparecer en *Ladera este*, en "Vrindaban", poema escrito años después a partir de una visita a otra ciudad santa, vecina de Mutra Vrindaban, consagrada al culto de Krishna. También está el *sadhu* desnudo que Paz encuentra en Galta junto a un estanque, aquel con quien comparte al ocaso la quietud arrobada y que admirativamente describe en el capítulo 12 de *El mono gramático*. La versión letárgica, de abarrotado abatimiento que Octavio Paz nos ofrece de Mutra se asemeja a la de la vieja y fétida Delhi, según la representa en "El balcón". Visiones ambas estivales, de ciudades caídas, ruinosas, de sus citar promiscuidad:

La ciudad como un monte caído
Blancas luces azules amarillas
Faros súbitos paredes de infamia
Y los racimos terribles
Las piñas de hombres y bestias por el suelo
Y la maraña de sus sueños enlazados
Vieja Delhi fétida Delhi
Callejas y plazuelas y mezquitas
Como un cuerpo acuchillado
Como un jardín enterrado [...]

("El balcón")

En la India, por doquier aparecen la multitud menesterosa y las nubes de insectos, y todo remite a un trasfondo trascendental. Lo que "Mutra" transmite de la India lo corroboran varios poemas de *Ladera este*. Tanto en "El balcón" como en "Mutra" el poeta siente el mismo estupor ante aquel mundo que lo remueve, lo turba y arremolina; ambos poemas sitúan al locutor lírico en el centro del torbellino de imágenes, en el centro de la incandescencia y más allá de sí mismo. Pero en *Ladera este* muchos cambios se operan.

En *Ladera este* va a cuajar el módulo poético de Paz, cristaliza y se estabiliza el patrón estilístico que va a regir la producción posterior. En *Ladera este* se establece un repertorio y se conforma un registro que van a resultar nodales o modales en la obra de Paz. No se trata de una canónica sino de una figura generatriz, de un modelo vivo sujeto a variadas modulaciones, a plurales instrumentaciones de ese juego contrapuntístico entre el cambio y la fijeza, entre el instante y la permanencia, entre el ser y el no ser, entre lo que se delinea y lo que se disipa que Paz aplica tanto al arte como a la historia, y quizá también al mundo fenoménico. En *Ladera este* el poeta ya no está librado a sí mismo, como un pantocrátor que en cada poema todo lo extrae de sí, originando un uni-

verso autónomo de representaciones. Ya no está solo y ensimismado ("en el centro del círculo que hago al ir cayendo desde mis pensamientos"), con la conciencia anegada y desplomándose, condenado como en "¿No hay salida?" a las palabras melladas, al tiempo yerto y a la cerrazón. El vacío va perdiendo su sentido negativo de carencia que mutila, de cordedad existencial. Ideal ascético, el vacío es ahora el blanco de la página, el sostén de la escritura, como el silencio es el espacio de la música, es música. Paz está en la India, en un mundo fuerte que lo sacude y solicita; está adensando e intensificando su experiencia del oriente, de la diferencia, de la otra orilla. El mundo entero ha vuelto a ponerse en movimiento; aseguran renovados intercambios y circulaciones, posibilidad de nuevo variantes y transformaciones; propicia las visiones inestables y las imágenes estalladas. En constante recreación, el poema, según Paz, devuelve a la palabra su pluralidad. Estamos (como decía Huidobro) en el ciclo de los nervios, en la época de *Corriente alterna*, de *Los signos en rotación*. A imagen de nuestro mudable universo, el poema integra partículas errantes e irradiantes que se interrelacionan energéticamente. En lábil equilibrio, es un despliegue de fragmentos que buscan constituir una figura. Condiere con esta época de la obra abierta, del lector activo y de la escritura estrellada o galáctica. Época de renovación y revisión, en ella el arte se niega a sí mismo, se autoinstaura y autodestituye. La poesía constantemente renace de su propia anulación.

En *Ladera este* la conciencia crítica va de par con la conciencia antropológica y la conciencia lingüística; las tres recíprocamente se aguzan. Stéphane Mallarmé hace aquí alianza con Marcel Duchamp. La lección mallarmeana: la palabra a la intemperie, sin figura fija, en perpetua traslación, abre un espacio sin nombre que es la forma misma de la posibilidad. Duchamp con su humor humaniza la máquina extrayéndola del orden utilitario y convirtiéndola en la novia puesta al desnudo por sus solteros, niega la técnica apropiándose de un objeto manufacturado para proponerlo como obra plástica. El arte deja de ser hechura y se convierte en acto. La metaironía de Duchamp infunde a Paz una saludable desconfianza en el proceder poético y sus supuestas prerrogativas. Lo adiestran en el vigilante ejercicio de una poesía perpetuamente cuestionándose, a la vez restitución y resta, epifanía y remedo solipsista. La metaironía resulta un juego reversible entre el ser y la nada. Pone en circulación a los opuestos, hace partícipe al poema de una animación universal en la que cada cosa vuelve a ser su contrario. Así la afirmación, siempre condicional, sin cesar se niega y se afirma a partir de su propia negación, impulsora de su energía.

Ya desde "El balcón", poema liminar, se nota en

Ladera este el cambio de andadura prosódica. Se hace patente otra ocupación del espacio, otra distribución gráfica y secuencial, un tratamiento más cuidado y más sutil del flujo sonoro, otra escritura, otras escrituras. Las dimensiones y las direcciones varían, los centros se multiplican. La extensión oscila entre las dos polaridades líricas. La mayor corresponde a *Blanco*, el poema largo de abolengo mallarmeano que va a concitar la confluencia de las dos vertientes, la occidental y la oriental. Golpe de dados y mandala, a la vez transcurso y tránsito iniciáticos, en él la temporalidad de la escritura se hace espacialidad activa, semas y grafemas operan a la par como factores de la significancia. En el otro extremo, "Prójimo lejano", un haikú —tres versos de cinco, siete y cinco sílabas—, un atisbo, mediante pocos toques consigue la captación del instante revelador:

Anoche un fresco
A punto de decirme
Algo —callóse.

Primero, la indicación temporal y la insinuación de un paisaje, luego una virtualidad inefable, un tenue contacto con la otredad. Todos los requerimientos del género haikú están aquí satisfechos. Otra hélice de 17 sílabas se intercala en un poema extenso: "Cuento de dos jardines", donde se invoca a Basho y a *Sunyata*, la plenitud vacía, en medio de fulguraciones, metamorfosis y desvanecimientos:

Sombras girando
Sobre un charco de luz.
Mergos y ipeceas?

¿Ofrece Paz el destello sorpresivo propio del haikú (literalmente, el poema jugueteón), la agraciada combinación de lo serio (*ushin*) con lo ligero (*mus-hin*), el feliz acuerdo entre sustancia (aquí huidiza) y esencia (aquí evanescente)? Sin duda. Paz asimila la lección minimalista de Matsuo Basho cuyas *Sendas de Oku* tradujo y se complace en la suspensiva y sugestiva levedad. A través de ella, la sensibilidad del simbolismo europeo hace alianza con el despojamiento iluminativo del zen. También pueden asignarse al influjo japonés otros poemas breves como "La exclamación". Libremente sujeto al módulo del tanka, opera con el mismo talante de leve concentración, de sugerencia sucinta. Aquí los versos se escalonan en una manifiesta simetría bilateral y la presencia del colibrí, instantánea centella, está esbozada por un balanceo entre afirmación y negación:

Quieto
No en la rama

En el aire
No en el aire
En el instante
El colibrí

Varios poemas cortos denotan algo que también corresponde al registro tradicional del haikú, un contacto inmediato y crudo con la realidad, aligerado por un dejo de ironía y una pizca de humor.

En *Ladera este*, aunque el inicio de los versos está netamente indicado por la mayúscula inicial, Paz suprime a menudo la puntuación para difuminar o confundir los límites. Abre el abanico de los signos, propicia el desperdigamiento, un despliegue de versos que se blanquean aislándose o de secuencias que se ladean —a diestra y a siniestra— dentro de una misma estrofa. Pone en funcionamiento un código especial de marcas al servicio de la moderna polifonía (como designaba Mallarmé su técnica ideográfica). El desmembramiento de la columna versal, la desbandada de las palabras en el inquieto espacio de la página, intermitencias, fluctuaciones métricas, paréntesis, ubicaciones cambiantes, variantes tipográficas (complementadas en "Blanco" por variaciones cromáticas), alternancias y contrastes entre la llenua y el vacío, todo participa del juego significativo: todo cobra sentido. Paz explora el doble carácter de la ideografía (de su topográfica), la posibilidad de representar visualmente el objeto designado y a la vez delineado, como en "Custodia" (ideograma figurativo), o de disponer las palabras como masas gráficas que inscriben plásticamente una figura abstracta. Aquí las concomitancias con el espacio energético y la figura estallada de la pintura abstracta son muchas. La variable configuración de signos sobre un espacio animado (escritura archipiélago o Vía Láctea) se propone perturbar esa andadura unidimensional de los alineamientos versales, esa enfilada sucesión de estímulos de desarrollo paulatino que dan cuenta de una imagen concordante, dosificada, de mundo domeñable. Ahora, en cambio, el poema busca librar el paso a las simultaneidades díscolas, a las coexistencias antitéticas, a centros o polos dispersos, a un espacio pulsativo, campo de fuerzas azarosas y en pugna. El poema acoge nuestra múltiple, intrincada y moviediza experiencia del mundo tal como la concebimos en la era de la geometría deformable, de la física cuántica y de los vuelos interplanetarios. En esta visión probabilística de lo inacabado, dispar, discontinuo y fragmentario nada puede hacer pie, nada consigue asentarse; todo se remueve; todo, hasta el mismo infinito, se relativiza. En contrapartida de la dispersión, esta poesía del espacio en movimiento tiende a constelar; esboza la desbandada caótica, pero manteniéndola a raya merced a una equilibrada

puja entre concierto y desconcierto, entre tendencia centrípeta y centrífuga, entre asir y deshacer, entre momentaneidad y permanencia, entre lo real opaco y lo traslúcido, entre el advenimiento accidentado y la vislumbre de lo numinoso.

La experimentación ideográfica de los *Topoemas* y de *Discos visuales* culmina en la edición original de *Blanco*, no sólo por la combinación del entintado negro con el rojo —uno de los cuatro colores simbólicos del tránsito hacia el blanco del silencioso, del numinoso vacío—, también por el cambio de soporte. En vez de la sucesión de páginas, adopta la continuidad de una hoja única, semejante al rollo del kakemono o del mandala tántrico. La organización cuatripartita del poema está vertebrada por una columna central que periódicamente se bifurca; y en cada duplicación la secuencia negra de la izquierda entra en contrapunto (o controversia) con la roja de la derecha. Aquella actúa de estímulo instigador de ésta; ambas instauran un movimiento pendular de acción y reacción hasta acoplarse. Una razón numérica apunta la reglada arquitectura de *Blanco*, por un lado peregrinación que se resuelve en un desprendimiento y por el otro cosmografía erótica que alaba el cuerpo glorioso de la amada y el arrobo pletórico de su posesión. Aunque haz de imágenes que oscilan y vacilan, aunque su remolino no llegue a conformar una figura, aunque redunde en ilusión de la mirada o espejeo, mero efecto de lenguaje, el mundo que "Blanco" representa es un cosmos, un sistema de correlaciones y correspondencias. Requiere eso que regula y estructura el texto: construcción proporcionada, armónica medida y compostura geométrica.

Aunque por momentos el universo se desgrane, las imágenes se desdibujen y el espacio se descentre, aunque el yo se disuelva, el ser se deshaga y las palabras no consigan encarnarse, *Ladera este* rebosa de mundo. Multiplica sus localizaciones —Udaipur, Misore, Utacamud, Madurai, Himasahal Pradesh—; ostenta una varia, abigarrada geografía cargada de seres y de cosas. Como *Sendas de Oku*, es también diario de viaje a lo largo de un periplo que nos lleva por la India, Afganistán y Ceilán. Como el libro de Basho, es también peregrinación por parajes venerados. *Ladera este* obra de cartografía poética sugestivamente prodigando sus vistazos o impresiones de lugares muy diversos: en Utacamud, los castillos que construyen las termitas y el árbol de camelias rosa plantado sobre el abismo; la pandilla de monos mendicantes del cabo Camorín; la iglesita portuguesa de Cochín; la cúpula turquesa y los minaretes tatuados en Herat; en Thangui—Garu, sobre los montes de mica, cabras negras; osamentas de vacas en el llano de Bactriana; en Lahor, río rojo, barcas negras; en Delhi, río oscuro, barcas rojas; el Ganges verde en Rishikesh; escul-

turas enlazadas en las cuevas shivaftas de Elefanta. Las notas del viandante en movimiento se suceden para dar, a través de estas instantáneas, de captaciones fugaces y vivaces, del "enjambre de imágenes", una visión animista de aquel allende, de la otra mitad del mundo por la palabra revivida.

En ese Oriente explorado con fascinación, con asombro, con reverencia, la variada naturaleza adquiere una presencia ora densa ora leve, y siempre sobrecogedora. Omnipresentes, la fauna y la flora pueblan las páginas de *Ladera este* y proliferan. Ese mundo viejo, persistentemente desgastándose, reducido por un tiempo corrosivo y letárgico a vestigios de vestigios, contrasta con una naturaleza espléndida, profusa, pletórica. Como en ningún otro libro, Paz abre con pasmo sus sentidos y acoge conmovido esa vida que pulula por doquier. Naturaleza catastrófica o encantadora, naturaleza encarnada: perpetuo surtidor de imágenes. En *Ladera este*, animales y plantas participan de la revelación, están llenos de existencia, adquieren plena consistencia ontológica, son llamadas, llamativos nexos, conectan con el centro. En la India el peso del origen adquiere mayor gravitación. La India remite a lo remoto, a lo ancestral, saca a Paz de la historia sucesiva y prospectiva, lo coloca fuera de la cuenta y la caída. Lo humano allá recobra las solidaridades del comienzo, vuelve a estar inmerso en el cosmos, recupera el vínculo con los otros reinos naturales, vínculo universal Por eso "Perpetua encarnada", la hierba que conserva su flor durante muchos meses resulta la evidencia intacta, encarna un centro y amalgama mujer fecunda con manantial de palabras; por eso "Perpetua encarnada", arrobo ante una manifiesta plenitud, puede representar a la poesía, "la otra palabra de todos", razón causal del hombre, el animal que todo abarca, "el animal con ojos en las yemas". ("Leer un poema —dice Paz en *Corriente alterna*— es oírlo con los ojos; oírlo es verlo con los oídos.") "Perpetua encarnada" asocia el sol en su cenit con la magnificencia de una naturaleza prodigiosa:

Papagayos mangos tamarindos laureles
Araucarias excelsas chirimoyas
El baniano

Más bosque que árbol
Verde algarabía de millones de hojas
Las bolsas negras palpitantes
De los murciélagos dormidos en las ramas
Todo era irreal en su demasía

En "Utacamud", en las montañas del Nilgiri en cambio graznan los cuervos y la desolación reseca los labios. En un desfiladero, al borde del abismo, refulge aislado el rosa intenso de un árbol de camelias. En te-

rritorio hostil ese colorido esplendor no acoge, no impone reverencia sino alteridad: "Una presencia impenetrable, / Indiferente al vértigo —y al lenguaje".

También se inflama, como el camelio, la jacaranda florecida, y brilla el follaje del *nim*. Paz vive en activa participación imaginaria, en intercambio y consustanciación con una naturaleza ungida de sacralidad. El árbol, arquetipo de la potencia natural, de la vida en perpetua regeneración, árbol axial que pone en relación genética a los diversos niveles del cosmos, recupera en *Ladera este* su rica carga simbólica, recobra su potestad mitopoética. El árbol representa la progresión hacia la plenitud, un doble y complementario despliegue, el de las raíces y el de la copa, que reproduce el entrelazamiento del cosmos. Los árboles son modelos de vida: aleccionan. En "Cuento de dos jardines", el *nim*, con su incesante arraigo, fortalecido por silenciosa paciencia, es un árbol ejemplar. Resguardo de mirlos y de ardillas, abre generosamente sus brazos a la inmensidad. Fiel a sí mismo, se ensancha con la robustez de aquel que acata el universo. El árbol muere y renace; concilia perennidad con caducidad, continuidad con discontinuidad. Falo y matriz, señala la vía intermedia, enseña a reducir lo múltiple a la unidad. Entre anhelo de vida y atracción de la muerte, el *nim* enseña la vía de en medio:

A sus pies

Supe que estaba vivo,
Supe que morir es ensancharse,
Negarse es crecer.
Entre gula y soberbia,
Codicia de vida
O fascinación por la muerte,
La vía de en medio.
En la fraternidad de los árboles
Aprendí a reconciliarme.
No conmigo:
Con lo que me levanta y me sostiene y me deja caer.

Bajo la sombra del pipal, Gautama vio la verdad, tuvo la iluminación que lo convirtió en el Buda. Objeto de culto budista, el pipal también se liga con la adoración de Krishna. Paz le consagra el poema titulado "La higuera sagrada". Además de su carácter sagrado, posee este ficus una longevidad excepcional y una extraña textura. A la par que se entrafían en la tierra, sus raíces emergen y se intrican abrazando el tronco hasta estrangularlo; "maleza de manos", esas raíces proliferan alrededor, como en lo alto se expande la copa desbordante. Astas rotas, las ramas se llenan de hojas duras, coriáceas. Paz representa al pipal (apodado *strangler*) como maraña poderosa promovida por tendencias antagónicas, una que lo engruesa, lo retuerce, lo enclava, lo petrifica, otra que

lo aligera, lo ondula, lo vuelve vibrátil, lo hace virar del rosa al ocre y al verde. La gravedad y la gracia se hermanan, lo aéreo y lo rastroso se unían en esta nudosa higuera milenaria. A ella se aplica, como en los Vedas, el mitema del árbol invertido que tiene raíces arriba y abajo, y cuya fuerza genésica proviene del sol. En los *Upanishad* el universo es un árbol invertido que hunde sus raíces en el cielo y extiende su ramaje sobre toda la tierra. Diagrama cósmico, el árbol invertido representa la creación como movimiento descendente:

Verde y sonora,
La inmensa copa desbordante
donde la beben los soles
Es una entraña aérea.

Las semillas

Se abren,
La planta se afinca
En el vacío,
Hila su vértigo
Y en él se erige y se mece y se propaga.
Años y años cae
En línea recta.

Nunca en otros libros presta Paz una atención tan minuciosa, tan extasiada al variable, al movedido mundo animal. En *Ladera este*, en la otra orilla la fauna pulula, puebla las páginas, se patentiza mediante imágenes eficaces y felices. Un toque basta, un brinco verbal, breve brío, fugitivo brillo, un revoloteo de palabras, la suspensiva aparición de un pájaro: momentánea epifanía. Así sucede en "Cuento de dos jardines", donde se dice el júbilo edénico ante una naturaleza enteramente deleitable. El vergel: allí las sílabas vuelven a ser "islas afortunadas", la lengua reencuentra sus quimeras. La palabra comulga con ese paisaje de maravilla donde todo le es propicio y donde cada criatura cobra valor de don, carácter de milagro, donde las aves benévolas y las rapaces parecen armonizarse:

Arriba:

Sarcasmos de cuervos,
El urogallo y su hembra:
Taciturnos príncipes desterrados,
La upupa:
Pico y penacho un alfil engalanado,
La verde artillería de los pericos fulgurantes,
La inmovilidad del milano

Negro

En el cielo sin escollos.
Geometrfas aéreas
Veloces constelaciones en pleno día.

En el Cabo Camorín, en un lugar cenagoso y bajo un cielo matinal, recién nacido, un paraje de tercer día de la creación en que se separan las aguas de la tierra aún fangosa, o de quinto día, en que las aves comienzan a ocupar la abierta extensión de los cielos, o del sexto, en que aparecen lo animales que se arrastran, Paz experimenta con zozobra el influjo de una fuerza genésica omnipresente, de una pánica postestad que lo conturba. En "Cerca del Cabo Camorín" comunica el agobio ante eso que grulle por doquier, expresa el apabullamiento que le causa tanta exuberancia natural. Pasa revista a una nutrida fauna —los pájaros impolutos y los bueyes terrosos hundidos en la ciénaga, los monos chillones y el cuervo sobre la cabra empinada en la roca— para dar cuenta de la incesante multiplicación de seres y de formas, la simultánea manifestación de lo excesivamente diferente. El mundo animal representa el encuentro de lo humano con lo que está detrás y adentro, con algo arcaico y cósmico, con nuestra napa ontogenética más primitiva, con una demonología ligada a la naturaleza profunda. En ese paisaje salvaje, Paz se enfrenta al ánima animal, a las pasiones instintivas, a la mutante y rebelde energía libidinal. En la discordia del bestiaro percibe algo que de éste se desprende y sobre él prepondera: la invisible presencia de lo innominable. Siente la emanación de aquello, de lo extraño, de lo otro que se enseñoorea sobre el mundo virgen y que al contemplador ("¿Soy alma en pena o cuerpo errante?") excluye, Paz siente la universal indiferencia de un cosmos que lo ignora.

El semejante y el ajeno, la forma vil y la adorable, el ser singular y el caótico hervidero que prospera en amontonamiento y en tumulto corresponden también al mundo humano, a la variada gente que *Ladera este* invoca. Ella, esa otra humaniad —congregada en multitud, como pueblo peculiar o anónima muchedumbre urbana, o retratada individualmente— pautó el itinerario del poeta por comarcas remotas. Versión fascinada, inquieta, humoral y a menudo humorística de esos encuentros con otro prójimo, imágenes de personas que ponen de manifiesto a la vez la diferencia y la semejanza, confrontaciones que activan la disposición personal, las identificaciones, el íntimo funcionamiento de las atracciones y rechazos: Paz acoge en su poseía a un diverso gentío. Por sus páginas pasan las espléndidas mujeres de Mysore, oscuras y tatuadas "Pecho y cadera llenos, descalzas y alhajadas / Del magenta al turquesa el vestido vehementemente"; aparecen los hirsutos Toda de Utacamud, adoradores de Ishar ("Flacos, barbudos y herméticos"); surgen, con su manto de azafrán, el pandit *madás*, rapado y ventruado de Himachal Padsh, y el morabito de barbas blanquísimas de Salang que riega la tumba de un santo; se evocan los silentes ascetas

("Príncipes en harapos") de Cabul. Los hombres y mujeres autóctonos (o auténticos) que conservan su ancestral identidad contrastan en *Ladera este* con los resabios del pasado colonial, con la ridícula y nostálgica miss Penélope ("pelo canario, medias de lanas, báculo") en la veranda del Cecil Hotel, con los tres supervivientes del British Raj que "Comentan con un *sikb* el match de *cricket* en Sidney", con los hindúes anglicados del British Club de Madurai o ese meloso *barrister* de Nagpur a la pesca de extranjeros incautos.

Poético libro de bitácora, diario íntimo de un peregrinaje —peregrinaje, palabra que connota ya el viaje a tierras extrañas—, libro de lejanías, de transhumancia por el Oriente extremo, libro de los descubrimientos de otros mundos, de un más allá del propio suelo, del orbe propio y de sí mismo ("Más allá de mí mismo / En algún lado aguardo mi llegada"), sí, *Ladera este* representa el logrado efecto, el elaborado resultado de un acopio y devoción de imágenes (ristras y gavillas) atractivas, singulares, fuertes, conmovedoras. Bandada nómada de asomos, convocatoria rememorativa de pasajeras impresiones, están aprehendidas en marcha, en continuo tránsito, en medio de un juego de apariciones y desapariciones; y el remanente guarda la chispa del contacto, el poder original de irradiación. Creo que "Vrindaban" es el poema que mejor y más intensamente transmite lo poético en movimiento, la deambulación de cuerpo y alma por la página y por la geografía. La carrera de los pensamientos desbocados se redobla con el correteo en coche por la ciudad nocturna, acompañados por el rumor de fondo, el murmullo del mundo, y el asalto de sus enjambres de imágenes. "Vrindaban" trasmite en vivo el tránsito intercambio entre la conciencia febril, el anhelo desmedido, toda la carga subjetiva de reminiscencias y figuraciones, y ese mundo a la vista que al observador envuelve e invade. El poema intenta mediante la intermitencia, la interferencia de varias voces y la simultaneidad de registros y enfoques distintos, convocar aquel universo plural, envolvente y antinómico, sus coexistencias dismi-

les: aspectos miserables ("Pórtico de columnas carcomidas/ Estatuas esculpidas por la peste / La doble fila de mendigos") y estímulos sensuales confundidos —vaivén de aromas, hedores y perfumes, música de metales y maderas—, náusea, profusión de estímulos, fiebre de formas, y sus proyecciones fantasmáticas, las materias que gimen, la descomposición, la inconsistencia, la negación, y a la par o a la dispar, las cambiantes modulaciones y reverberaciones de un universo multiforme, desplegando su cola de pavo real con miríadas de ojos y prodigando su marea de maravillas. Mucho mundo, demasiado, y su desmoronamiento, su vaciamiento ontológico, la invalidez de la palabra, la no identidad, el ser sin o el no ser la sacralidad matriz ligada a mujer y piedra, y el *sadhu*, el saltimbanqui de lo divino, ensimismado en lo mismo, totalmente ido en busca de su todo. Por fin, el poeta, nuestro semejante de esta orilla, el apetente de plenitud vital, el existente en nuestra precaria temporalidad, vuelve a padecer de tiempo, a insertarse de nuevo en su historia, es la remembranza y sus vértigos, en las vagabundas arquitecturas de la memoria:

Advenimiento del instante

El acto

El movimiento en que se esculpe

Y se deshace el ser entero

Conciencia y manos para asir el tiempo

Soy una historia

Una memoria que se inventa

Paz vuelve a la hora inestable y al tiempo que avanza a los tres tiempos entramados, al intrincamiento del tiempo de la conciencia con el del cuerpo y el del mundo, vuelve a ser en el mundo y a ser para la muerte, vuelve al inmortal deseo de sentirse vivo y al emocionante ejercicio de plantar signos inciertos. ◀

• Capítulo de la *Suma Crítica* de Saúl Yurkievich, por aparecer en el Fondo de Cultura Económica.